

El cine de Buñuel: pobreza, riqueza y libertad

POR

RICARDO SANMARTÍN ARCE*

Este artículo ofrece una interpretación antropológica de la pobreza que toma como fuente principal de su etnografía varias películas. Pou, Buñuel y Gieling filmaron *Las Hurdes* en 1923, 1933 y 2000, y Ferres y López publicaron un libro en 1960 donde reunían las notas que escribieron durante su viaje. La comparación de esas diferentes visiones muestra no solo los cambios, sino también la reacción de la gente que actualmente vive en esa zona al ver las viejas imágenes de su propia pobreza. Comparando esta etnografía con otras películas en las que Buñuel describe la burguesía es más fácil detectar el *locus* cultural de la libertad, el individualismo, el silencio, el honor, la vergüenza y el orgullo en ambos extremos de la sociedad.

This article offers an anthropological interpretation of poverty that takes as its main source of ethnography several films. Pou, Buñuel and Gieling filmed *Las Hurdes* in 1923, 1933 and 2000, and Ferres & López published a book in 1960 in which they gather the notes they wrote during their travel. The comparison of those different views shows not only the changes but also the reaction of present people living in that area when they see the old images of their own poverty. By comparing this ethnography with other films in which Buñuel describes bourgeoisie its easier to detect the cultural *locus* of freedom, individualism, silence, honor, shame, and arrogance in both ends of society.

La mirada de Buñuel sobre *Las Hurdes*, como la de todo el cine, se proyecta para encontrarse con la de los espectadores. Una parte significativa de estos es la integrada por los hurdanos que vieron *Tierra sin pan* y que se acercaron a la pantalla como a un espejo en el que esperaban encontrar un reflejo fiel a su memoria de los años treinta. La imagen inesperada que muchos encontraron desata la discusión sobre la verdad de ambas imágenes, y nos lleva a contrastarla con la que vieron aquellas otras miradas cuyo fruto se plasma en la escritura. Ahora, con el ensayo, observamos de nuevo esa colección de miradas y reflejos intentando identificar la imagen antropológica que proyecta la mirada de Buñuel más allá de sus deseos, ya que en el fenómeno cultural del arte la creación de una imagen del hombre no coincide plenamente con lo pretendido por el autor ni se funda solamente en su intención. Como reconocía Moustaki recientemente, “la creación se impone por ella misma. A veces

* Catedrático de Antropología Social. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid.

cuando releo mis canciones me sorprende de cosas que no escribí conscientemente”.¹ Además, pues, de la mirada deseosa del autor hay que contar con lo que en la imagen percibe el espectador, con la mirada de la crítica y el estudio. Todas ellas ven los hechos y la obra desde ángulos distintos, desde los que captan una parte del potencial semántico de esa creación. Con el paso de la historia cabe volver a mirar las obras bajo la luz de los hechos pero entendiéndolos desde nuevas preguntas. La mirada se proyecta entonces desde ángulos que nos ofrece el presente, antaño impensados. La imagen creada en el arte es a su vez creadora como una espiga abierta al uso de quien la recoge, cuyas semillas pueden ser fuente de otras imágenes.

En ese juego de miradas no debemos olvidar que, como los primates y otros animales, nos reconocemos en el espejo. En él nos contemplamos y, desde la distorsión del reflejo, aprendemos a contar con esa imagen en la que nos vemos representados. En la mirada de quien nos ve, en sus reacciones a nuestros gestos y actos, aprendemos a percibirnos como sujetos. Construimos nuestra identidad en un diálogo que ensaya respuestas a sus reacciones, con un tanteo que avanza apoyándose en la memoria y sondeando un futuro abierto e inacabado impulsado por la imaginación de lo que deseamos. Al mirarnos en el espejo nos *alteramos*, pues ocupamos por un momento ese lugar del *otro* que nos es ajeno; ya no nos vemos solo por dentro, sino que salimos al espejo para vernos desde fuera, como si fuésemos esos otros que mirándonos nos crean. Nos sorprendemos al sentir que esa parte que los otros ven no se corresponde con la que de nosotros conocemos desde el interior de nuestra memoria. La cara oculta de la Luna se nos muestra y nos vemos transportados a ese otro lado del mundo que no nos corresponde y que, por ello, nunca visitamos. Con todo, la imagen que el cine nos devuelve al retratarnos no es un mero reflejo, sino fruto de una mirada crítica que desea que veamos lo que no veríamos sin ella. La mirada del realizador no es solo una mirada ajena, ni es tan solo nuestra salida para vernos desde fuera como en un espejo. El cine nos asoma al interior desde el exterior. Pretende transparentar la opacidad corporal hasta desvelar la imagen del alma que nos ocultamos. Con su luz afilada intenta cortar la superficie de la córnea hasta lograr que fluya la verdad de su interior en la pantalla, aquella que hace posible el acceso personal a la realidad que cada cual contempla. Así es como Buñuel presentó emblemáticamente su entrada en la creación cinematográfica y así ha seguido mostrando tantas moradas interiores del alma universal del hombre.

En 1933, once años después del paseo de Alfonso XIII por Las Hurdes, Buñuel filma *Las Hurdes. Tierra sin pan* como un puñetazo de luz que denuncia el atraso y

¹ *El País*, 18 de enero de 2007, p. 48.

la miseria de una gente cuyo estado de impotencia, poquedad y desvalimiento se muestra con tanta intensidad que alcanza en su expresión un carácter surrealista. El género que elige para su obra no es la narración de una historia de ficción con personajes encarnados por actores profesionales. Buñuel presenta su película *como* un reportaje que describe la dura realidad de unos actores que no interpretan, sino que se dejan filmar en su vida cotidiana, en su trabajo, en sus fiestas y en sus juegos, en su enfermedad y hasta en la muerte. La película no cuenta una historia. Pretende describir una situación, un presente verdadero detenido en la bruma del tiempo, entre un origen impreciso y un futuro inexistente en la mirada de los actores. La voz en *off* que acompaña a las imágenes ofrece el relato bajo el signo realista de un documental etnográfico, si bien unos y otros géneros se funden en una síntesis original que tanto debe a la creatividad del entonces joven Buñuel como a las limitaciones y brevedad de su experiencia. No nos debe, pues, sorprender la pluralidad hallada en las reacciones de los hurdanos que han visto la película en el presente, o la ambigüedad sentida ante la figura misma de quien hizo pública su miseria del pasado.

BREVE HISTORIA

Buñuel, con su pequeño equipo y magra financiación, durante el mes y medio de estancia en Las Hurdes, comiendo solo una vez al día al volver del trabajo y tras recorrer a pie unos 15 kilómetros diarios cargando con el material para el rodaje, consiguió filmar lo que había previsto. No podía fotografiar con desahogo escenas que de improviso le sorprendieran. Su escaso presupuesto no se lo permitía. Para el diseño del reportaje contó con la lectura previa del relato de Unamuno (1922) y del estudio de Legendre (1927), así como con el reportaje del viaje de Alfonso XIII a Las Hurdes en 1922. La información obtenida la completó con una rápida inspección personal sobre el terreno que no cabe equiparar a un verdadero trabajo de campo etnográfico. Buñuel mismo lo contó en 1941 al presentar su película en el MoMA de Nueva York:

Nos levantábamos durante el mes y medio que estuvimos allí a las cuatro de la mañana y llegábamos a los lugares elegidos de antemano ya próximo el mediodía. Trabajábamos hasta las tres de la tarde, en que había que emprender el regreso a Las Batuecas, donde vivíamos. Hacíamos solo una comida al día al regresar del trabajo y la devorábamos como leones. El ejercicio físico y el deseo morboso de comer por hallarnos en el país donde no se come contribuían a ello. Los primeros días intentábamos tomar el lunch en el lugar donde trabajábamos, pero todo el mundo salía a vernos comer. Nos miraban ávidamente, y los niños se lanzaban a recoger las peladuras de salamis o trozos de pan que nosotros despreciábamos. Por esta razón decidimos no volver a comer más durante el trabajo.

Todas las vistas que veis en el film hubieron de ser pagadas. Nuestro presupuesto era escaso, pero afortunadamente correspondía a las escasas pretensiones de aquellas pobres gentes. El pueblo de Martinandrán [sic], uno de los más miserables, se puso a nuestra disposición por un par de cabras que hicimos matar y guisar y veinte grandes panes que comió el pueblo colectivamente, dirigida la comida por el alcalde, tal vez el más hambriento de todos.²

Con todo, no fue la limitación presupuestaria sino la voluntad creadora del artista la razón que guió la selección de las imágenes y del texto. Texto que el propio Buñuel leía en las primeras proyecciones. Buñuel prolongaba con su voz su presencia creadora con un efecto similar al de la presencia de Tadeusz Kantor dirigiendo en escena la representación de sus obras teatrales, como si estas nacieran del énfasis de sus sobrios y escasos gestos, como encarnación en el escenario del fruto de sus críticos sueños. Finalmente, tras sufrir algunas modificaciones, acabó integrándose en el film al sonorizarlo con otras voces en 1936. No obstante, dada la limitación de sus medios, al tener que filmar solamente lo ya previsto, las lecturas que le permitieron diseñar la tarea pesaron en su imaginación. Buñuel repite muchas de las cosas descritas previamente por Unamuno y Legendre, filma a los cretinos y enfermos que ya se vieron en el reportaje del viaje de Alfonso XIII y cuenta con la imagen legendaria de Las Hurdes que también citaba Unamuno, aunque este lo hiciera para disentir de ella. A pesar de todo, Buñuel elimina muchas de las cosas señaladas por los anteriores visitantes e insiste por su cuenta en otras que ya fueron desmentidas tanto por la película de 1922 como por el viaje de Unamuno. Esas diferencias muestran con claridad una intención crítica que no duda en apartarse tanto de la mera observación empírica como de la rutinaria repetición de las leyendas tradicionales. Es su mirada crítica de artista la que ve y escoge o desecha, y con ello nos plantea el problema del pluralismo de las verdades o, quizá mejor, de la complejidad de la realidad y la ficción compartidas en el tiempo por tan distintos observadores. La visión que Buñuel proyecta en el espejo del cine se gesta en su personal diálogo con lo leído y lo observado, y al presentarse como un documental refuerza su estatuto de realidad. Como destaca Lisón (1998: 274-276) en su estudio de la creencia gallega en la *Compañía*, “toda narración es, en principio, creativa [...] constitutiva, cuya función ontológica consiste en instituir el ser por la palabra. [En el caso de la *Compañía*] las razones que tiene [el creyente] para pensar que ha visto la compañía es que la ‘ve’ y su razón para creer que la ve es que la ‘ve’”. En el caso del cine, como la visión de lo filmado es la experiencia básica del espectador, las imágenes refuerzan más aún el realismo del ser que el texto

² Citado por Mercè Ibarz (1999: 118).

narrado constituye. Mientras el observador solo cuenta con el relato de la visión del creyente sin poder compartirla, en el cine la comparte efectivamente; una y otro, imagen y texto, encubren la complicidad de su recíproco apoyo creador de realidad, si bien la memoria y los contextos desde los que se contemplan tanto el film como la *Compañía* difieren.

IMÁGENES

Sobre todas las miradas citadas pesa previamente la imagen legendaria de unas Hurdes miserables recogida en textos como el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, de Pascual Madoz, que en 1850 tildaba a los hurdanos de casi salvajes, abyectos, indolentes, inmorales en alto grado, ignorantes, lujuriosos, parricidas y polígamos. Y en 1906 la prensa decía que en Las Hurdes “habita un ser humano al que por su apariencia es necesario dar el nombre de lobo. Este hombre ignora toda clase de lengua [...]. No se le conocen ni parientes ni familia alguna”.³ El propio Buñuel (2000: 60) se hace eco de cómo ya Lope de Vega había oído “hablar de ellas como de un país primitivo”:

Se cree que los primeros pobladores de Las Hurdes fueron a instalarse allí a comienzos del siglo xvi. Eran judíos fugitivos de la persecución ordenada contra ellos por los Reyes Católicos, que buscaban refugio en aquel país perdido. Se incrementó más tarde la población con algunos *out laws* también huyendo de la justicia.

A pesar de que Unamuno, en 1914, para luchar contra la leyenda, valoró el extraño esfuerzo de los hurdanos, reconocía que de ellos se decía que “casi ladran, que se visten de pieles y huyen de los... civilizados” (Unamuno, 1922: 151), y describió su paisaje formado por

montañas recias y ásperas, madrigueras de bestias más que cunas de hombres [...] casa de piedras apiladas, tejados de pizarra, sin más hueco que la puerta de entrada [...]. Unos grillos [...] en las rendijas de los muros de aquellas casucas miserables, cantaban la desolación de la barranca en que penan los hombres [...] sin ayuda, aislados, abandonados de la Humanidad y de la Naturaleza. (Ibídem, pp. 151-153)

La miseria y postración que desvelaba la filmación de la visita de Alfonso XIII llevó a la prensa a ver en Las Hurdes “un pequeño resumen de las desdichas que afligen a España”.⁴ De modo que, según Mercè Ibarz, en 1922

³ Citado ibídem, p. 113.

⁴ Citado ibídem, p. 31.

Las Hurdes habían cambiado de sentido para el regeneracionismo español. Dejaron de ser la imagen orgullosa de hombres y mujeres en lucha contra una tierra hostil que les pertenece (Unamuno) y devinieron la metáfora de la España que, a causa de los problemas derivados de la propiedad de la tierra y de la actitud de sus clases altas, aún tiene que demostrar su grado de civilización (Araquistain). A partir de 1922, hablar de Las Hurdes es hablar de lo más profundo que en España queda por modificar, por cambiar.⁵

No es el único ejemplo de aquella España profunda: lo reconoce la película localizando en un mapa de Europa lugares similares (en Hungría, Checoslovaquia, Italia, Francia, España, etcétera).⁶ Así lo recuerdan los actores hurdanos en la película *Los prisioneros de Buñuel*, de R. Gieling, en el 2000, apuntando a Las Alpujarras y excusando su tierra natal como un mero caso de una serie más amplia. También lo podemos constatar en las filmaciones que realizaron las Misiones Pedagógicas durante la República: abrumados los misioneros ante la pobreza de la ruralía hispana, el enanismo y el bocio en tantas zonas, no dudaron en ampliar sus misiones en Sanabria (Zamora) con otros contenidos sociales, aportando sal yodada, trigo, semillas y enseñanzas agrícolas que mejorasen la alimentación y la salud en el campo. De ese modo, al subrayar la generalidad de lo que un caso solamente ejemplifica se nos desvela la intención universalizadora del cine: nos hace ver algo que no solo se repite, que no solo ilustra una situación, un lugar o una época, sino que encierra problemas que iluminan la propia condición humana.

Lo que la historia del pasado siglo nos ofrece es una serie cambiante de imágenes de Las Hurdes. Desde la leyenda de sus oscuros orígenes judíos y proscritos, su imaginario salvajismo, su imposible ausencia de habla humana y lazos de parentesco, hasta la más absoluta normalidad de las imágenes filmadas por Gieling en el 2000. Ya Unamuno se esforzó en romper los absurdos de una leyenda sin más fundamento que el grado de miseria. En su relato subraya varias veces la calidad de las camas en las que descansó, cómo se alimentan “no tan mal como dice la leyenda” (Unamuno, 1922: 152), cómo “hablan castellano, y lo hablan muy bien. Y no huyen de los visitantes” (ibídem, p. 157). Junto a “viviendas deplorables” encuentra “algunas excelentes casas modernas” (ibídem, p. 159). Mas, como la leyenda no se combate con exageradas o exclusivas alabanzas, Unamuno no niega lo que observa cuando, en algunas alquerías, lo visto resulta doloroso o negativo, como “sus pobrísimas viviendas [cuyos] misérrimos moradores son, en su mayoría, enanos, cretinos y con bocio” (ibídem, p. 155), debido sobre todo “a la pureza casi pluscuamperfecta de las aguas

⁵ Ibídem, p. 32.

⁶ Véase Buñuel (2000: 235).

[...] sin sales, sin iodo sobre todo” (ibídem, p. 156). Lo que no pudo evitar Unamuno fue callar en su descripción todo aquello que —a pesar de ser indicativo del atraso y la miseria— no resultaba sorprendente para un español de 1914 de visita en una comarca rural de difícil acceso entre valles y montañas. Sus palabras no están escritas con la intención de dibujar para un lector del siglo XXI la imagen de cuanto hoy sería ilustrativo de una inimaginable pobreza.

POBREZA

Aunque ninguno de quienes contribuyeron a crear la imagen legendaria de Las Hurdes realiza un estudio adecuado de los factores que condicionaron su pobreza, unos y otros apuntan siempre a la aridez de la tierra, a la enorme dificultad para cultivarla al tener que crear a mano los pequeños campos junto a los ríos con una delgada capa de tierra fértil, traída a hombros en sacos por los hurdanos, y viéndose año tras año amenazados con perderlas en cada crecida del agua de los ríos. Han sido estudios posteriores, realizados desde el rigor de las ciencias sociales, los que han ido desvelando, tras la leyenda, las posibles razones de una peculiaridad cultural. Unamuno reconocía que hasta “hace unos años lo más de Las Mestas era de albercanos [y] casi todas las Hurdes pertenecieron antaño a la Alberca” (ibídem, p. 162). Así lo recoge Buñuel en el texto con el que sonoriza la película: “La Alberca, un pueblo bastante rico, de carácter feudal y con gran influencia en la vida de Las Hurdes, cuyos habitantes en su mayor parte le son tributarios”. Todavía en 1958 contaban los informantes en el río hurdano a Ferres y López (2006: 55) que “casi tó el llano es de los forasteros de la Alberca y de la Herguijuela”. Desde esa raíz feudal de dependencia, los hurdanos —decía Unamuno en 1914— “hoy han comprado [...] sus propias tierras” (Unamuno, 1922), resultando en 1982 que “alrededor de las tres cuartas partes de los hurdanos son propietarios agrícolas (con un promedio de 14 a 15 parcelas por propietario y de 0,18 Has. por parcela)” (Luque, 1982: 9),⁷ a lo cual se suma “una enorme dispersión de las parcelas que corresponde a cada propietario, con lo que se añade una dificultad más a las muchas que tienen los agricultores hurdanos para trabajar sus tierras” (ibídem). Se trata, por tanto, de una suma de factores geográficos, históricos, sociales y económicos que al considerar su confluencia permiten entender una situación que la leyenda exagera y mitifica. La escasa y difícil comunicación tradicional de Las Hurdes, la pobreza e inclinación del terreno, la carencia de sales en el agua, la dependencia feudal, el excesivo minifundio y la dispersión antieconómica de

⁷ Agradezco a mis colegas Enrique Luque, Gaspar Mairal y Fernando Ros la ayuda bibliográfica prestada.

los componentes de las explotaciones se suman a un sistema de herencia a partes iguales que ni el incesto, como caso extremo de endogamia,⁸ logró compensar. Tampoco la emigración tradicional parece haber ayudado a resolver su pobreza.

Se trata de una emigración que hace casi inevitable el retorno, ya que las ocupaciones a que se dedican fuera de Las Hurdes los emigrantes son, en mayor o menor medida, temporales [...] los hurdanos vuelven de modo periódico a su tierra [...] para hacer el mismo tipo de trabajo —agrícola— que abandonaron al salir de sus pueblos o alquerías. (Ibídem, p. 10)

Tampoco parece haber contribuido a inyectar el capital que siempre les ha faltado hasta que el desarrollo general del país ha creado unas condiciones más aptas para alcanzar el bienestar que los actores confiesan en la película del 2000. De hecho, si contrastamos esta última película con el libro del viaje de Ferres y López en 1958 la diferencia sigue siendo la misma que existe entre el presente y las imágenes del film de 1922. Como recogen en su texto los viajeros, “contrariamente a lo que dicen algunos escritos [...] el atraso de las Hurdes no ha terminado” (Ferres y López, 2006: 16). Todos los analistas del caso se han admirado del empeinado regreso y la insólita persistencia de la pobreza. Luque (1982: 13), tras su trabajo de campo en la zona, subraya “el hecho de que los recursos sean no solo escasos, sino difíciles de obtener, ha llevado probablemente a una supervaloración de los mismos: de simples objetos productivos, que permiten la posibilidad de supervivencia, han llegado a convertirse en símbolos de la vida misma”. De hecho, ya Legendre (1927) reconocía que “la propiedad no es sinónimo de riqueza. Es, más bien, una garantía contra la muerte, no una garantía contra la miseria”. La lucha extraordinaria desarrollada por los hurdanos frente a una tierra finalmente suya, sin dependencia de otro señor que su propia miseria, lograda en tan inhóspitas condiciones —lucha que Unamuno exaltaba—, unida al reparto hereditario que fija a cada cual a su pequeña parcela, ha desarrollado en los actores vínculos e imágenes cargadas de un significado cuyo sentido solo se alcanza en el reducido horizonte local, precisamente aquel al que regresan y en el que los actores hallan su propio reconocimiento. Ese lazo cultural no por ser de tan intangible naturaleza carece de fortaleza. Deberíamos reconocer que no es fácil pensar la pobreza de antaño desde el presente de una sociedad de la abundancia. Hasta a los propios hurdanos les cuesta reconocerse en el espejo que les ofrece Buñuel. El impacto de las imágenes que los medios actuales difunden sobre lo que constituye la reali-

⁸ Véase Luque (1982: 24): “repliegue inconsciente del grupo familiar sobre sí mismo para evitar la dispersión que implica la necesaria y normativa exogamia, con el peligro en cada generación de la múltiple división de recursos mínimos ya de por sí divididos *ad infinitum* y trabajados tan intensamente por la familia como bloque”.

dad cotidiana del mundo va minando poco a poco la memoria del origen, sus imágenes se emborronan y, si irrumpen sin querer en la conciencia rescatadas por el cine de la niebla del recuerdo, se cargan, como en las pesadillas y los sueños, de angustias y miedos olvidados, de todo cuanto sufrieron en el trayecto que les ha llevado hasta el logro complacido del presente.

Muchos viajeros, observadores del mundo rural en distintos países del Mediterráneo, han comentado la orgullosa y complacida posesión de lo que, a sus ojos, sigue siendo pobreza. “¡No hay agua como la de aquí!”, decían con orgullo [según Unamuno]. Y esto lo oímos en las Hurdes por dondequiera” (Unamuno, 1922: 157). Más allá del etnocentrismo y falta de relatividad cultural en muchas de esas miradas, hay también un punto de comparación y crítica que arroja cierta luz sobre el problema. Nos desvelan actitudes que concuerdan con el síndrome del honor y con el escaso alcance del horizonte que le es propio. Sobre el tema recogían los viajeros expresiones nativas vertidas en la conversación como la siguiente: “Cuando por ahí fuera hablan de que si los jurdanos son así o asao, yo me planto y digo, yo soy jurdano, ¿qué pasa?, ¿tengo algo?” (Ferres y López, 2006: 36). Aunque se exprese desde un estereotipo, Unamuno (1922: 159) indicaba al asomarse “a la vivienda de uno que me dijeron era uno de los ricos del pueblo [... que] aquella visión cortaba el respiro”. No obstante, “prefieren mal vivir, penar, arrastrar una miserable existencia en lo que es suyo, antes que bandearse más a sus anchas teniendo que depender de un amo y pagar una renta” (ibídem, p. 161). Y tras describir las quemas de pinares cuando son del común, concluía afirmando que “el hurdano es radical y fundamentalmente individualista. Como que por eso brega y pena allí y apenas emigra, y si emigra vuelve” (ibídem). Todavía en 1958 afirmaban los hurdanos que “no es bueno trabajar pa otros” (Ferres y López, 2006: 117). “Nadie debería trabajar pa otro, digo yo —asegura el hombre—. Aunque no tenga más que un cachino y la tierra no sea buena, es pa uno, nadie te manda” (ibídem, p. 136). En realidad, esta imagen en la que se valora la autonomía extrema del individualismo no es sino una de las manifestaciones de la pobreza. No en vano presenta Luque la solidaridad en Las Hurdes como “resultado inmediato de la hostilidad del medio [... lo cual implica] inevitablemente una más estricta reciprocidad, un *do ut des* o un *facio ut facias* necesarios” (Luque, 1982: 29-30). Otra es la escasa ayuda que aporta aquella complacencia por los propios logros al enmascarar un orgullo que acaba contribuyendo a la persistencia del estado de cosas conocido y heredado de su historia. Tomasi di Lampedusa ponía en boca del príncipe de Salina una observación con la que este retrataba a sus paisanos:

no querrán nunca mejorar por la sencilla razón de que creen que son perfectos. Su vanidad es más fuerte que su miseria [...]. También ahora se dice de nosotros [...] que la culpa del mal estado de cosas, aquí y en otras partes, es el feudalismo [...]. Lo será.

Pero [...] la razón [...] debe hallarse en ese sentido de superioridad que brilla en cada ojo siciliano, que nosotros mismos llamamos orgullo, y que en realidad es ceguera. (Lampedusa, 1972: 172)

Aun aceptando su posible contribución histórica como feudal a ese estado de cosas, Fabrizio Salina no esclarece el orden de los acontecimientos, esto es, la relación entre el orgullo y la ceguera. Se entiende mejor el fenómeno si vemos la coherencia entre sus formas específicas de *individualismo*, *solidaridad*, *horizonte*, *regreso*, *orgullo*, *ceguera* y *persistencia* en la miseria como algo propio de la pobreza. Como subrayó Mary Douglas, “el problema básico de la pobreza gira en torno a la cualidad del lazo que mantiene a los individuos mutuamente involucrados. De ahí que sea erróneo usar la ‘cantidad de bienes’ como índice de pobreza” (Douglas e Isherwood, 1978: 162). En realidad “ser pobre es estar aislado” (ibídem, p. 160). Así lo veían también Legendre y Buñuel: “Las Hurdes nacieron debido a su aislamiento” (Buñuel, 2000: 63). De hecho, “cuanto más alto es el nivel de las familias en la jerarquía social, más fácil es que estén involucradas unas con otras y lo estén en el seno de una red social mucho más amplia que las clases bajas” (ibídem, p. 90). Por esa red circula una información de la que están excluidos quienes no pueden consumir aquello que consumen quienes al hacerlo se integran en la red. Cuidar de las cabras o colaborar en la construcción de la casa, devolviendo la ayuda antes recibida, es efectivamente una solidaridad defensiva frente a la hostilidad del medio, pero a través de la red así establecida no circula información suficiente como para ver un horizonte de posibilidades que les permita imaginar un mundo diferente. El emigrante hurdano del pasado siglo vuelve del mismo modo que devuelve la ayuda de su vecino. No ve otra alternativa. En realidad no llegó nunca a integrarse con la emigración en otra red diferente. Allí donde fue a recoger cereza, trigo o aceituna, no pudo quedarse ofreciendo habilidades valoradas que le atasen al lugar terminada la temporada de cosecha. Cuando la pobreza es tan extrema como la descrita por Buñuel o las Misiones Pedagógicas de los años treinta del pasado siglo, las redes locales no solo encierran en tan corto horizonte a los actores: también su imaginación se ve limitada para salir más allá de ese mismo alcance. Las miradas de los actores que recogen Buñuel y los misioneros nos lo muestran; son miradas radicalmente distintas a las que ofrece Gieling en el 2000: mientras aquellos miraban admirados el arte, la técnica y las maneras urbanas en las películas, el teatro y los cuadros que les mostraban los misioneros republicanos, estos miran incrédulos su propio pasado rústico y miserable. Unos miran hacia un exterior desconocido que amplía por primera vez el panorama de lo posible, los otros comparan recuerdos e imágenes de un pasado con el que no quisieran identificarse.

La imaginación se alimenta de la experiencia, se nutre de su variedad. En su caso, la escasez de información, de ingresos, de herramientas, de relaciones sociales, de

tiempo y esparcimiento, de espacio para la intimidad en tan estrechas viviendas teje una densa red de limitaciones cuya fuerza y resistencia deriva de la misma coherencia con la que unas limitaciones se corresponden con las otras. Que la queja fuese la mayor parte del discurso de los hurdanos con Unamuno, con los *ingenieros* de Alfonso XIII, con Buñuel o cualquier otro nos indica la escasez de sus recursos y estrategias comunicativas, su impotencia, cómo no ven en ellos mismos la posibilidad de un cambio verdadero. Así lo recoge Buñuel de una mujer que les confunde con otros *ingenieros*: “¿vienen a remediar nuestra pobreza? Pues sepan que no tiene remedio. Si quieren salvarnos de este infierno sáquennos de aquí a la fuerza ya que no nos vamos por nuestra propia voluntad” (Buñuel, 2000: 63). Atrapados en la densa red de la pobreza, el orgullo y el individualismo, no son sino soledad, dos muestras de esa drástica condición en la que se encuentra atado el individuo por una breve y monótona red de relaciones sociales que, sin nutrirle de información, de apoyo ni posibilidades, le encadena a quienes, como él, carecen de todo cuanto él mismo necesitaría. De ahí que no le quede más que tomarse a sí mismo como único recurso al que le arroja —reculando— su libertad y erguirse orgulloso blandiendo su individualidad. Cuando la pobreza es tanta, no ve el individuo nada relevante que los suyos puedan aportarle, nada distinto de la miseria que él ya sufre, no cree que la suma de sus necesidades pueda dar un resultado positivo, es más, no cuenta con experiencias que le abran su imaginación hacia otras posibilidades. Su memoria le recuerda el valor vital de lo poco que posee y la necesidad de defenderlo frente a sus iguales sin poder permitirse el lujo de equivocarse. Cuando nada se tiene, salvo a sí mismo, la familia y esas minúsculas parcelas de escaso espesor fabricadas junto a los ríos, las decisiones siempre se toman desde la altura vital en la que se encara una única alternativa: comer o no comer, la vida o la muerte, aunque la continuidad de esa proximidad con el riesgo nuble la lucidez del vértigo. Entre el ensayo y el error, esos individuos no tienen, en realidad, un margen de maniobra con el que arriesgarse y aprender. El valor, el honor y el orgullo —inculcados y aprendidos— son la creación cultural con la que humanizan la ruda aspereza de su estado de necesidad para, de ese modo, transformada su condición en virtud, poder afrontarla. Unamuno (1922: 161) los describía como “esos pobres heroicos hurdanos”.

FICCIÓN Y VERDAD

Junto al relato del viaje de Unamuno —en el que denostaba a los sociólogos— y la investigación empírica de la antropología, ¿contribuye el cine al esfuerzo colectivo para entender cómo se puede ser pobre e individualista, miserable y orgulloso? ¿Lo hace con la fidelidad del reportaje o con la libertad de la ficción? Ya vimos cómo

Buñuel, aunque presente su obra como si fuese un reportaje, en realidad crea una obra crítica ideando escenas y negando hechos que ya conocía para mostrar una verdad fundada en la realidad observada. Unamuno ya comentó las canciones que escuchó en Las Hurdes y, en la película de 1922, vemos tamboril y dulzaina recibiendo a los visitantes y, a pesar de ello, les niega Buñuel a los actores la voz y el canto. Como los hurdanos actuales le reprochan, no esperaban a que una cabra se despeñase para comer su carne, ni las abejas mataban a tantos hombres y animales como indica la voz en *off* de la película. Con todo, es cierto que Buñuel no se inventa a los actores, su aspecto no es obra de ficción como reconocen los hurdanos actuales. También en el viaje de 1958 algunos llevan cuatro meses sin cazar y, por ello, sin probar carne (Ferres y López, 2006: 44) y, aunque los críen, “nadie come huevos en todo el pueblo. Viene uno de Badajoz y los compra” (ibídem, p. 52). Buñuel crea su ensayo cinematográfico con imágenes y personajes reales, pero usa la libertad expresiva del arte para dar énfasis a lo que su obra transmite. De hecho no solo dice que no escuchó canción alguna, sino que “no hay folklore” (Buñuel, 2000: 31). Tampoco los viajeros de 1958 oyeron más música que la flauta de Pan de unos pastores sin rebaño o el sonido que, con toda seriedad, sacaban los niños a unas vainas de cebolla silvestre (Ferres y López, 2006: 145 y 41).

Mientras en los escritos de Unamuno y la película de 1922 leemos las palabras de los hurdanos o les vemos hablar, en la de Buñuel no hay imagen de estos hablando, salvo de los cretinos, y las únicas palabras que recoge la voz en *off* son las de la mujer que cierra la película recordando la alerta ante la conciencia de la muerte. Sus actores miran mudos a la cámara. Si abren la boca es para mostrar su enfermedad. A pesar de reconocer que “si hablan es para lamentarse de su desgracia, de su esclavitud en aquella tierra cruel” (Buñuel, 2000: 62), Buñuel no recoge sus palabras, prefiere dejar a los actores en un hierático silencio. La queja no filmada espera Buñuel que surja en el espectador al situar la imagen de los pobres campesinos en un estado previo a la palabra, en el limbo antropológico en el que él los siente. “Al trabajar los hombres lo hacen en silencio [...]. El silencio de las Hurdes es único en el mundo. En realidad no es un silencio de muerte: es un silencio de vida” (ibídem). Así lo captaron los viajeros al entrar en la región: “se traspasa una frontera, se da un salto en la Historia. [...] sobre los valles hurdanos se abre un gran silencio” (Ferres y López, 2006: 16). Se asoman “a un mundo casi irreal donde se pierde toda idea de la medida del hombre” (ibídem, p. 31). “Los viajeros tienen la impresión de haber entrado sacrílegamente en el más perdido rincón del mundo” (ibídem, p. 51). “Hay una gran calma sobre la tierra, todo parece quieto, dormido, muerto” (ibídem, p. 71). Ese estado inhumano de los hombres que viven muriendo en su tierra sin pan, cuya miel es amarga, que se quejan callando, que crecen enanos y miran sin ver nada posible, encuentra en su misma realidad el surrealismo de su verdad. Buñuel, a diferencia de Unamuno, carga sus tintas

en la leyenda sin afirmarla, como fondo sonoro en la repetición de sus palabras en *off*, asociando la imagen con la insistencia de los términos *estéril, inhóspita, estancada, feudal, bárbara, extraña, salvajes, cabras, abejas, sapos, culebras, lagartos, lobos, jabalíes, pobres, suciedad, repugnante, miserable, mendrugo, andrajosos, descalzos, hambrientos, abandonados, chocante, fabuloso, desoladora, descarnada, enfermedad, bocio, bestias, disentería, emigración, rudimentario, desconocimiento, escasez, víbora, mordedura, primitivo, paludismo, enano, cretino, peligro, degeneración, indigencia, incesto, muerte y tumba*. Y todo ello se escucha mientras vemos en la pantalla seres reales, enanos andrajosos, niños descalzos y adultos enmudecidos.

Buñuel no estudia las causas de sus males ni propone soluciones. Buñuel logra en la película la simultaneidad cubista de varias perspectivas sin que se produzca la distorsión intemporal del plano como en la pintura. La película, en su proyección, nos hace ver lo que de real hay en la leyenda sin ella, a través de la *etnografía*, esto es, lo que ni la leyenda sola ni la historia por sí misma logran esclarecer; nos muestra lo que los hurdanos no quieren ver —su miseria— tanto como lo que ellos tampoco veían —el cierre del horizonte de su mirada de antaño—; lo que no ve la sociedad del bienestar (el grado de limitación de la miseria) ni la de la pobreza (lo posible), aunque nos muestre la imagen de una desde la perspectiva de la otra. Ese nuevo punto de vista no es de unos ni de otros, no es de nadie, es el que crea la mirada del cine. A diferencia de la escritura, Buñuel no arriesga con palabras, al modo de Unamuno, su diagnóstico; nos deja, más bien, una obra de estructura cubista y contenido surrealista que logra enfrentar al espectador con un aspecto del problema universal de la libertad. Al cruzar leyenda e historia, *Tierra sin pan* desvela la inhumanidad de la miseria. Buñuel usa la luz de la leyenda para iluminar el oscurecimiento humano que encuentra la descripción histórica. Ambas se clarifican al interpretarse recíprocamente y nos muestra su *etnografía* como cuerpo en el que se encarna la verdad oculta en la exageración poética del mito. Al hacerlo, consigue hacernos ver, desde la abundancia, cuanto no imaginábamos de la miseria y hace nacer la queja en el receptor desde el silencio de quien la emite en realidad. Así es como opera el arte, trasladando al interior del usuario lo que no explicita —y sin embargo dice— la obra. Esa misma estrategia creadora sigue el libro de viajes de Ferres y López. Si ordenamos en su serie temporal el conjunto de películas y textos, del más antiguo al más moderno, se nos desvela otro efecto: la mirada de los autores se enriquece y se hace más penetrante tras el cambio cultural sufrido en la sociedad de los visitantes. Ni Unamuno ni Pou subrayan la carencia de servicios, de luz eléctrica, agua corriente y teléfono, de regularidad en cualquiera de los suministros de bienes y alimentos; no dan referentes suficientes para apreciar la estrechez de calles y viviendas, no hablan de las moscas ni del olor dulzón de la pobreza. Tenemos que esperar a 1958 para encontrar la más surrealista

de las descripciones: casas y tabernas a las que hay que entrar a gatas y en las que no es posible erguirse (Ferres y López, 2006: 97-98), donde hay botijo pero no periódico, ni comida, ni tabaco, pues nadie pide lo que no puede pagar ni leer; mendigos que traen la civilización a Las Hurdes, “gente que duerme en nichos [y] no tienen ni mierda en las tripas” (ibídem, p. 63); niños que la única luz eléctrica que han visto es la de los faros de un camión, descalzos, sucios, tristes, que a los cinco años aún no saben andar (ibídem, p. 70) y que, vestidos con andrajos, “todos parecen iguales, como hombres pequeños” (ibídem, p. 89); alquerías donde “parece como si toda la vida social hubiera desaparecido” (ibídem, p. 108). La dureza de la vida en el umbral de los años sesenta del pasado siglo ya no es la misma que al inicio del xx, aunque la destrucción de la Guerra Civil retrasara la recuperación de la renta y el inicio del desarrollo. Obviamente, hoy es mucho más distante nuestra mirada sobre tan surrealistas descripciones de una vida que era así hace solo cincuenta años. Sin embargo, el crecimiento de la distancia y del desarrollo cultural desde el que se contempla aquella vida hurdana ayuda a precisar los rasgos significativos. Para lograr una imagen fiel al contexto cultural de aquellos hurdanos necesitamos ubicar su pobreza en una escala que integre los logros que nos han distanciado de ellos. Las dimensiones de su figura humana no son las mismas medidas desde la Salamanca de principios del xx, cincuenta años después o desde el presente. A pesar de su inmovilidad, Las Hurdes han ido cambiando porque todo lo que el ser humano ha podido llegar a ser ha cambiado. Frente al ritmo constante de nuestro tiempo, ante el continuo murmullo de nuestras máquinas y el rumor sonoro de nuestras ciudades, la quietud y el silencio de Las Hurdes de Buñuel nos descubre la abundancia de velocidad que impregna nuestra alma.

IMPOTENCIA Y LIBERTAD

Desde Unamuno y Legendre, a principios del siglo xx, y hasta los años ochenta, a todos los observadores, incluido el equipo de Buñuel, les ha sorprendido la persistencia de los problemas de la pobreza, el incomprensible apego a la miseria, el individualismo, el orgullo y la impotencia para salir de aquel estado de prostración y no volver al mismo como un emigrante reincidente. Buñuel lo muestra aquí a modo de documental o reportaje etnográfico, pero en otras ocasiones lo ha presentado como pura ficción: es el caso, treinta años después, de *El ángel exterminador* (1962). En esta ocasión no se trata de la agobiante impotencia de la pobreza, sino de la impotencia sobrevinida en una onírica situación en la que se ven atrapados los burgueses. Para la primera versión de la película el título elegido fue *Los naufragos de la calle Providencia*, pues se trata de un grupo de burgueses que se reúnen en una mansión de dicha calle de la que luego no logran salir, a pesar de no haber cierre físico alguno.

La ficción le permite a Buñuel subrayar con fuerza el absurdo de una situación en la que los burgueses han entrado voluntariamente a una fiesta y de la que no saben salir al no acertar a concatenar de nuevo sus voluntades. Mientras dura tan insólita prisión en el salón, Buñuel nos presenta la degradación progresiva de los personajes, su naufragio humano, hasta que vuelven a encontrarse en una escena idéntica a la del inicio y, tras darse cuenta de esa identidad, logran salir. La película termina en un nuevo encierro, esta vez en la iglesia a la que habían acudido esos burgueses para dar gracias del desenlace de su anterior clausura.

Víctor Fuentes comenta cómo no es esta la única vez que Buñuel enfrenta al espectador con el tema de los deseos imposibles:

En *La edad de oro* una pareja quiere unirse sin conseguirlo, en *Ese oscuro objeto del deseo*, un hombre, en trance de envejecimiento, trata de satisfacer sin lograrlo su deseo sexual, o los personajes de *El discreto encanto de la burguesía*, que quieren a toda costa cenar juntos y no lo consiguen. (Fuentes, 1993: 145)

Como vemos, no solo trató Buñuel el problema en *El ángel exterminador*: lo trata también en *Tierra sin pan*, si bien en cada obra se encarna un extremo: la riqueza y la pobreza. Esa persistente atención a lo imposible la relaciona Buñuel con su imagen de la libertad: “La libertad es un fantasma [...] es un fantasma de niebla. El hombre lo persigue, cree atraparla, y solo queda un poco de niebla entre las manos. Siempre la libertad se ha expresado para mí en esta imagen” (Colina y Pérez, 1986: 151). Imagen, por tanto, de un valor atractivo y difícil de alcanzar. Esa tensión inherente a los valores irrumpe siempre en toda vivencia artística fundando la experiencia estética. Pero ¿cómo podemos entender que sea precisamente la evanescencia de la libertad lo que capte la atención de Buñuel a lo largo de toda su filmografía? Tendremos que recordar aquí la cultura aragonesa de Buñuel que, al menos desde el siglo XIII, ha hecho del valor de la libertad principio rector en torno al cual se articulan la identidad y el imaginario colectivo. La reiteración de su experiencia histórica ha llevado a los aragoneses a valorar la libertad y ha dejado su huella en el patrimonio cultural, en sus fueros e instituciones. Como ha destacado el antropólogo Carmelo Lisón, “el cómo y cuánto de la libertad [importaba a los aragoneses] porque de su concepción e interpretación dependía tanto la libertad del individuo como la manera que consideraban digna y humana de vivir en sociedad” (Lisón, 1992: 183). Desde una imagen antropológica que hace de la libertad su centro, Buñuel mira al ser humano, rico o pobre, en el extremo de Las Hurdes o de la burguesía, y en ambos casos nos sorprende mostrándonos imágenes del hombre en las que aparece degradada su dignidad por su manera de vivir en sociedad, por la situación de cierre vital, de ceguera ante la realidad de su horizonte. En vez de ver posibilidades abiertas que permitan el cambio de una situación indeseable, los únicos movimientos que hurdanos y burgueses

consiguen producir en ambas películas son una mera repetición de lo ya realizado. En *El ángel exterminador* son tantas las repeticiones —veinte o más— que hasta el responsable de fotografía “creyó que se debía a un error del montaje” (Fuentes, 1993: 147). En esta película, hasta el principio y el final se repiten. En el caso de *Las Hurdes* Buñuel vio la repetición en el trabajo sobrehumano de construir la propia tierra mostrándolo inútil al tener que rehacerse con cada crecida de las aguas; lo apuntan todos los observadores al subrayar la reincidencia de los emigrantes que regresan como si todavía pesara sobre ellos su oscuro origen judío y el decreto de expulsión no hubiese caducado; lo vemos en la repetición paralizante de la tradición, en el endemismo de la enfermedad; hasta el incesto reitera los mismos gestos sin distinguir entre generaciones ni salir del propio grupo en el que unos y otros siguen encerrados. Ni *Tierra sin pan* ni *El ángel exterminador*, al presentar la evanescencia de la libertad, están negando su valor frente al determinismo de la acción humana. Por el contrario, es la fe en la libertad la que responde como retina sensible al reconocer en lo que observa la luz que la hierde y, en consecuencia, denuncia cuanto ve en ambas obras. Esa relación entre el valor y lo que el arte observa nos permite detectar la constricción de la libertad, su limitación —no su desaparición—, así como su desesperada resistencia en el rincón del orgullo.

Hay también en el parloteo sin salida de los burgueses y en el silencio de los hurdanos dos efectos del colapso al que les lleva el estrés de su distinta condición. En el extremo superior de la sociedad de la abundancia son tantas las opciones ofrecidas al burgués que su diversificada oferta logra el milagro de abrumar a la demanda sin bajar su coste humano. El precio que acaba pagando es el agotamiento de su atención, su parálisis al no lograr accionar la voluntad ante tantas posibilidades. Al final, la opción de la salida de la fiesta y de la entrada en la iglesia nos desvela la falsedad de las opciones como alternativas verdaderas. Ante la mirada crítica del cine sus diferencias se esfuman como un fantasma de niebla entre las manos y lo que resulta es mera repetición y encierro. Por su parte, en el extremo inferior de la miseria, el cine de Buñuel nos presenta la inmensa gravedad del silencio en la sociedad de la pobreza, la carga abrumadora que pesa sobre cada decisión cuando esta ha de moverse sin margen verdadero, en la estrechez de un horizonte acortado por otra clase de niebla, aquella que abruma la conciencia y nubla la imaginación privada de todo alimento. Su acción, destinada a repetirse al no encontrar alternativas verdaderas, encierra al grupo en su horizonte de miseria y paraliza su historia en el atraso.

En la película de Gieling *Los prisioneros de Buñuel* (2000) vemos las distintas reacciones de los hurdanos al contemplar el limbo antropológico de su pasado, el rechazo del carácter extremo de la miseria presentado por Buñuel unido al reconocimiento de la fidelidad histórica de los signos de la pobreza. Su reacción no es una

mera crítica a la libertad de la ficción frente al rigor del puro reportaje. Su rechazo se carga de emotividad, su orgullo se siente herido, y su honor, dañado. No parecen apreciar, como hizo Unamuno, el heroísmo de sus antepasados; más bien les avergüenza aquel origen tan cercano a la inhumanidad de la leyenda. Hoy, sin embargo, han tomado la palabra y han salido de su limbo y encierro, han roto la parálisis y el silencio, han entrado en la historia que no se repite. ¿Cómo es que, una vez han resucitado se avergüenzan de la tumba que les acunó y que ahora han abandonado? Decía Pitt-Rivers (1979: 45) que “sentir vergüenza [...] deriva de la preocupación por la reputación [...]. Una persona que *tiene vergüenza* es sensible para su reputación y, por tanto, honorable, pero, si se la *avergüenza*, se siente humillada, despojada del honor”. “El honor siempre va unido a la autonomía personal” (ibídem, p. 141). Lo vergonzoso “indica una pérdida de la autonomía personal [...] la negación del honor” (ibídem, p. 158). En realidad, la situación que les humilla ya no existe, ni en ella tomaron parte los hurdanos actuales más que sufriendola como niños. Las imágenes de los años veinte y treinta muestran miseria, pero no vergüenza ni deshonor. Los hurdanos filmados parecen no tener conciencia del significado deshonoroso de su propia imagen. Quien nada tiene, salvo aquello que necesita y de lo que no puede desprenderse, al no poder entrar en la reciprocidad más que con quien se encuentra en su misma mísera situación, no solo carece de todo poder para negociar su propio estatus, sino que la distancia más allá de su horizonte es tanta y la alteridad tan absoluta que no percibe en ese mundo del rey y los *ingenieros*, del cineasta y los visitantes, espejo verdadero en el componer su propia imagen, y al no poder ver su propio rostro resulta inocuo pedir, su discurso se limita a emitir su repetida queja. Es en el presente, tras haber alcanzado un mayor grado de autonomía personal y superar su ancestral estado de miseria, cuando se han sumado como iguales al mundo que antes les visitaba, y es ahora cuando son capaces de sentir el dolor al reconocer en sus seres queridos la inmensa limitación de aquella pobreza que les arrebatava toda posibilidad y ahogaba su autonomía personal negando su libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- BUÑUEL, L. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma.
- COLINA, J., y T. PÉREZ TURRENT (1986). *Luis Buñuel: prohibido asomarse a lo interior*. México: Joaquín Mortiz / Planeta.
- DOUGLAS, M., y B. ISHERWOOD (1978). *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. Londres: Penguin.
- FERRES, A., y A. LÓPEZ SALINAS (2006). *Caminando por las Hurdes*. Madrid: Gadir (1ª ed., 1960).

- FUENTES, V. (1993). *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: IET.
- IBARZ, M. (1999). *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: PUZ.
- LAMPEDUSA, G. T. de (1972). *El gatopardo*. Barcelona: Moguer (1ª ed., 1958).
- LEGENDRE, M. (1927). *Las Hurdes, étude de géographie humaine*. Burdeos / París: École des Hautes Études Hispaniques.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1992). *Aragoneses (políptico desde la antropología social)*. Zaragoza: DGA.
- (1998). *La Santa Compañía: fantasías reales, realidades fantásticas (antropología cultural de Galicia, IV)*. Madrid: Akal.
- LUQUE BAENA, E. (1982). “Las Hurdes: apuntes para un análisis antropológico”. *Reis* 17, pp. 7-38.
- PITT-RIVERS, J. (1979). *Antropología del honor o política de los sexos*. Barcelona: Crítica.
- UNAMUNO, M. de (1922). *Andanzas y visiones españolas*, Madrid: Renacimiento (actualmente puede consultarse la edición *Andanzas y visiones de España*. Madrid: Alianza, 1988).

FILMOGRAFÍA

- BUÑUEL, L. (1930). *La edad de oro*. Francia.
- (1933). *Tierra sin pan*. España.
- (1962). *El ángel exterminador*. México.
- (1972). *El discreto encanto de la burguesía*. Francia.
- (1977). *Ese oscuro objeto del deseo*. Francia / España.
- Gieling, R. (2000). *Los prisioneros de Buñuel*. España.
- Pou, A. (1923). *Las Hurdes, país de leyenda*. España.