



## REFLEXIONES EN TORNO A TÁNATOS A TRAVÉS DE *LAS HURDES, TIERRA SIN PAN* DE LUIS BUÑUEL

**JOSÉ CARLOS VELA BUENO**

Consortio de Universidades Americanas en Madrid (UAlbany, NYU, BU y Middlebury College)

Recibido: 24/10/2016

Aceptado: 13/12/2016

**Resumen:** En este artículo se trabaja con la pulsión de muerte, tan importante en el arte moderno, a través de *Las Hurdes, tierra sin pan* de Luis Buñuel. Se registran las formas más significativas en que dicha pulsión aparece en el mencionado documental y se tematizan en torno a la dualidad entre biofilia y necrofilia (entendida en sentido general, no sólo sexual) de Erich Fromm. Finalmente paso a una deconstrucción de dicha dualidad, o sea, a mostrar sus limitaciones como polaridad jerárquica.

**Abstract:** This article explores the death drive, a relevant concept in modern art, in *Las Hurdes, tierra sin pan*, by Luis Buñuel. The most significant forms in which this impulse appears in the mentioned documentary are analyzed and set around the duality between biophilia and necrophilia (understood in a general sense, not only sexual) from Erich Fromm. Finally, I will proceed to a deconstruction of that duality, what means, showing its limitations as a hierarchical polarity.

**Palabras clave:** Necrofilia, Biofilia, Eros, Tánatos, Deconstrucción, Dualidades Jerarquizadas, Cine, República, Hurdes, Buñuel.

**Key words:** Necrophilia, biophilia, Eros, Thanatos, deconstruction, hierarchical dualities, cinema, Republic, Hurdes, Buñuel.

Vela Bueno, José Carlos. «Reflexiones en torno a Tánatos a través de *Las Hurdes, tierra sin pan* de Luis Buñuel». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 95-109. ISSN: 2530-8238. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>

## I

Las Hurdes, comarca situada en la frontera entre las provincias de Cáceres y Salamanca, fue hasta comienzos del siglo XX una tierra que despertó interés, un interés casi legendario, por razones que ya especificaré, en ciertos sectores de la intelectualidad española por sus extremas condiciones de pobreza y marginación. Tierra pobre en la que no había, según Buñuel, más que “piedra, brezo y cabras” (1998: 160).

Fue el francés Maurice Legendre, director del Instituto Velázquez de Madrid, el intelectual cuyo trabajo llamó más la atención sobre esta comarca, investigó durante largo tiempo sobre los hurdanos y esto, finalmente, desembocó en una tesis doctoral que tuvo seria repercusión en los intelectuales primero (conocidos son los casos de Marañón, Unamuno, Buñuel, etc.), y, posteriormente, en los políticos. Tanto es así que el rey Alfonso XIII realizó dos viajes propagandísticos a la comarca.

Hablamos de una zona con unas condiciones de subdesarrollo brutales, y, si se me permite la expresión, espectaculares, como se documenta en el filme de Buñuel *Tierra sin pan*. Había en esta comarca dificultades extremas para encontrar suelos donde labrar, tanto que sus habitantes tenían que crear las superficies cultivables para poder producir un poco de alimento. Se añadía a ello el grave problema del paludismo contagiado por la picadura del mosquito anofeles que se criaba en las charcas formadas por la sequía veraniega. La pobreza era tal, que el pan duro era un lujo para estas gentes<sup>1</sup>.

En Diciembre de 1933 se proyecta el filme por primera vez con comentarios en vivo de Buñuel, en ese mismo año, en Noviembre, las derechas han ganado las elecciones y comienza el bienio negro, con gobiernos compuestos por políticos que dirigen una república que no aceptan, en tal ambiente se comprende que el filme fuese prohibido<sup>2</sup>. Buñuel cuenta que buscó la ayuda de Marañón y este no colaboró con él por criterios de estrecho nacionalismo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Estas primeras líneas de mi escrito son introductorias, este no es un texto de investigación histórica y cultural sobre el documental de Buñuel, tal investigación ya se ha realizado con todo detalle en gran variedad de trabajos, remito al lector a los estudios que aparecen en la bibliografía de Gubern, Mendelson y Brisset.

<sup>2</sup> Así entendía Buñuel esta prohibición en su entrevista con Bazin y Valcroce: «Fue prohibida por la República española como algo deshonoroso para España y denigrante para los españoles. Las autoridades estaban furiosas, y habían solicitado a las embajadas que la película no se pasase ni en el extranjero, porque era injuriosa para España. Por eso no se proyectó en París hasta 1937, en plena guerra de España» (19).

<sup>3</sup> Según Buñuel, Marañón le dijo que en vez de mostrar tanta fealdad debería haber mostrado «las danzas folklóricas de La Alberca, que son las más bonitas del mundo» a lo cual el cineasta, según su versión,

Hasta el triunfo del Frente Popular en 1936 *Las Hurdes, Tierra sin Pan* no obtuvo permiso para su exhibición pública. Pero inmediatamente la guerra civil frustró la divulgación del filme. Ese mismo año Buñuel fue a París como director de la Oficina de Información de la Embajada de España, lo que explica que el documental, que en un principio fue montado sin sonido, fuese comercializado en Francia con voz en lengua francesa. Tuvo buenas críticas pero no fue incluido en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, lo cual le lleva a pensar a Jordana Mendelson que el carácter tenso, tanto en su concepción como en la recepción de este filme, hizo que *Tierra sin Pan* no encajase bien en el propagandismo de dicho pabellón<sup>4</sup>, en el que, curiosamente, Buñuel estuvo al frente del área audiovisual. En las páginas que siguen voy a argumentar que la necrofilia (entendida no sólo en su dimensión sexual), como un componente de su vanguardismo, es uno de los aspectos que hacen que este documental resulte tan indigesto a tantos espectadores.

Este filme hay que entenderlo en el contexto de la intensa concienciación política que se vivió en la intelectualidad española durante la República y de la que participó Buñuel, en esos momentos militante comunista; estos son los llamados por Gubern y Hammond años rojos de este director de cine. Es en este sentido, además, muy interesante que *Tierra sin pan* sea un caso de colaboración entre anarquistas y comunistas. Acín, conocido activista cultural aragonés que, según Buñuel, le financió la película con un billete premiado de lotería, era de ideología anarquista, también participaron el fotógrafo rumano Elie Lotar, Pierre Unik como ayudante y el historiador del arte, anarquista y también maño, como Buñuel y Acín, Rafael Sánchez Ventura. Gubern y Hammond citan una firma colectiva que dice:

---

le respondió que: «al decir de sus habitantes, cada país tiene los bailes más bonitos del mundo y que el demostraba un nacionalismo barato y abominable. Después de lo cual me marché sin añadir una palabra y la película siguió prohibida» (1998: 161-162).

<sup>4</sup> Cito directamente el texto de Mendelson: «Why *Land Without Bred* was not included in the Spanish Pavilion continues to raise questions about the relationship between form and politics that has directed my analysis of the film's history during the Second Republic. In light of the polarization of culture that took place during the Civil War, when culture came to be considered as powerful a weapon as a firearm, the photographs and films chosen for inclusion in the Spanish Pavilion took on the value of political manifestoes. However, unlike the manifestoes issued during the early 1930s, these statements were meant to instill a sense of security and stability in the eyes of foreign visitors to the pavilion. The message of the Spanish Pavillion was one of defense, not offense. As we have seen, *Land Without Bred* was imbued from inception to reception with political and aesthetic tensions. Although it could be shown as a testimony to Spain's previous ills and poverty, such a shocking vision of Rural Spain was not easily inserted into the fold of the pavilion's propagandistic program» (90).

Saludos comunistas  
 Buñuel  
 Recuerdos anarquistas  
 Acín  
 Salud!  
 Sánchez Ventura. (179-180)

Sin embargo, esto no nos debe llevar a pensar que el interés que hubo en las primeras décadas de siglo por la pobreza en la comarca hurdana fuese exclusivamente revolucionario<sup>5</sup>. Legendre era conservador y Unamuno por aquellos años no era precisamente de izquierdas, como luego mostrará su actitud ante la guerra civil. Y es que el interés que despierta esta tierra de las Hurdes, a esto voy a partir de ahora, va más allá de las motivaciones de cambio social, que, desde luego, no niego estén presentes en este documental.

Tanto a Buñuel como a Unamuno les impresionó no sólo la pobreza de los hurdanos, sino su heroica lucha por la supervivencia. Es significativo que dos intelectuales de orientaciones artísticas y políticas tan diversas coincidan en la admiración de los hurdanos. Ambos concuerdan en una visión romántica de la lucha de este pueblo marginado por mantenerse históricamente a resguardo de los poderes eclesiásticos y estatales, y de su lucha a contracorriente en una tierra sin pan tocada por la penuria<sup>6</sup>.

## II

Cuando hablo de romanticismo me refiero a este movimiento como a una de las grandes fuentes de la modernidad que afecta a muy diversas tendencias como el simbolismo, el cambio de siglo -en la cultura en lengua española destaca la llamada “generación del 98”-, además de movimientos posteriores incluidos las vanguardias -entre las cuales destaca el surrealismo en el que Buñuel militó y que tan honda huella dejó en sus trabajos posteriores-. El irracionalismo y rebeldía de ciertos movimientos de vanguardia, especialmente el surrealismo, beben de la fuente romántica, cito a Octavio Paz:

Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y las vanguardias. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones -erotismo, sueño, inspiración-

<sup>5</sup> De hecho, el interés legendario por Las Hurdes viene de lejos, Lope de Vega con *Las Batuecas del Duque de Alba* es uno de los autores que más contribuyó a la leyenda. Para las referencias literarias a esta comarca anteriores al siglo XX es interesante ver el trabajo de López de Abiada (130-131).

<sup>6</sup> La cita y comentario que hace Demetrio Brisset de las crónicas de la revista *Estampa* publicadas en verano de 1929 apuntan también en esta dirección (274-275).

ocupan un lugar cardinal; ... (147)

Una de las más consabidas formas de rebelión del romanticismo contra la razón moderna es su retorno nostálgico hacia el pasado y la huida hacia lo exótico. Hay en la mayoría de los escritores del cambio de siglo español, no sólo en la llamada “generación del 98”, una nostalgia por un mundo precapitalista que ven reflejado, sobre todo, en el paisaje, historia y vida mesetarios. Se reivindica la España seca y “negra” de Castilla frente al colorismo del mediterráneo: “Por lo mismo que es triste España es hermosa” (Regoyos y Verhaeren 58).

De este periodo es el libro *España Negra* de Regoyos y Verhaeren en el que se muestra una gran pasión por la España no modernizada del centro y del norte, la España que según ellos se viste de negro y en la que encuentran una belleza trágica. La España distinta, según ellos, de los prosaicos países capitalistas del centro de Europa. Dentro de esa bella negritud, la muerte juega un papel fundamental. Dicen Verhaeren y Regoyos de las coplas populares: «La muerte se instala en España en la vida como en los ensueños; las canciones de amor son de un negro soberbio; ...» (93).

Frente a la modernidad industrializada, se reivindicó, con espíritu postromántico, la España antigua, tradicional, católica. La España de las catedrales medievales. Era una visión que privilegiaba la sombra sobre la luz y el color mediterráneos, por la que podemos situarlos en las antípodas de Sorolla. Del paisaje de San Lorenzo de El Escorial dicen E. Verhaeren y Regoyos «¿qué carácter de aridez hermosa!» (98).

Estos dos autores fueron los más explícitos en esa visión tanática de lo bello, ellos fueron los que con más entusiasmo expresaron esta visión de lo hispano. De un día de Todos los Santos en Madrid dicen: «La muerte es allí una decoración soberbia a la cual la imaginación española bautizada de catolicismo dedica hachones y catafalcos en los cementerios» (96).

La oscuridad lo invade todo en esta visión del país, hasta los monumentos:

En el color de los monumentos se refleja también un país. Las torres góticas de Normandía, Bretaña y Holanda están cubiertas de una capa de humedad, musgo microscópico, produciendo un tono que armoniza con las praderas del Norte donde pastan las vacas; las catedrales de Castilla son de un color pardo amarillento que se confunde con los tonos de sus campos áridos. (104)

*España negra*, de estos dos autores, es el libro que más lejos nos lleva en esta dirección, pero la exaltación de la negritud, unida al feísmo, formará parte de la

construcción moderna posromántica de España durante largo tiempo, y tendrá una de sus cumbres en las pinturas y en los escritos de Gutierrez Solana titulados *La España negra*. Gubern y Hammond han destacado las concomitancias de los cuadros de Solana con “Las Hurdes”<sup>7</sup>.

Buñuel es ciertamente explícito en su autobiografía en cuanto a su fascinación por lo rural hispano y su desencanto ante el desarrollismo:

Las calles están asfaltadas e iluminadas. Hay agua corriente, alcantarillas, cines y bares. Como en el resto del mundo, la televisión contribuye eficazmente a la despersonalización del espectador. Hay coches, motos, frigoríficos, un bienestar material cuidadosamente elaborado, equilibrado por esta sociedad nuestra, en la que el progreso científico y tecnológico ha relegado a un territorio lejano la moral y la sensibilidad del hombre. La entropía -el caos- ha tomado la forma, cada día más aterradora, de la explosión demográfica.

Yo tuve la suerte de pasar la niñez en la Edad Media, aquella época “dolorosa y exquisita” como dice Huysmans. Dolorosa en lo material. Exquisita en lo espiritual. Todo lo contrario de hoy. (24)

Este mundo antiguo estaba tocado por la muerte: «La muerte hacía sentir constantemente su presencia y formaba parte de la vida, al igual que en la Edad Media» (18). Juntas aquí aparecen la muerte y la nostalgia romántica por lo medieval, lo medieval que, por pertenecer al pasado, es también un tiempo muerto y en ruinas. El medievalismo moderno tiene mucho de melancolía necrófila.

Muerte por la que siente fascinación desde su infancia según anécdota narrada en *Mi último suspiro*:

En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez. Las aves, de tan ahítas, apenas podían levantar el vuelo. Los campesinos, convencidos de que la carroña enriquecía la tierra, no enterraban a los animales. Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre. Mi padre me agarró del brazo y se me llevó de allí. (17)

En esta dirección cobra especial sentido el paseo por La Alberca que nos dan Buñuel y su equipo antes de llegar a Las Hurdes en el filme que comento. Si se tratase de una película de ficción, ya sabemos que los documentales son también filmes de ficción, este pueblo salmantino sería un marco que nos prepararía para el espectáculo patético que vamos a ver después. De la Alberca no se hace énfasis en su bello folclore, como hubiese querido Marañón, sino en

<sup>7</sup> «Existía ya por entonces, en las artes plásticas, una tradición de “feísmo”, en cuya estirpe se encuentran Goya, Toulouse-Lautrec, James Ensor, Regoyos, Otto Dix, George Grosz... Y, en España, su máximo representante era, por entonces José Gutiérrez Solana {...} El tremendismo de Solana es el que más se acerca al de la película de Buñuel y no parece casual que su obra pictórica fuera expuesta en el Pabellón Español de la Exposición de París de 1937, pues representaba a la perfección, y más explícitamente que *Guernica*, a la España trágica de la Guerra Civil» (186).

un ritual de barbarie y muerte, como es la decapitación de los gallos por parte de los mozos del lugar.

Hay una fascinación romántica, no incoherente en absoluto con el pasado surrealista de Buñuel, por los aspectos atávicos de esta zona, una fascinación por la superstición (el niño lleno de amuletos) y la crueldad, una belleza contradictoria, de "horror placentero" si usamos las palabras de Burke, el teórico de lo sublime. Hay un sentido de lo atávico, lo atávico medieval en este caso, y lo sublime en las secuencias dedicadas al monasterio de la Alberca que vemos después.

Del pueblo pasamos a un segundo marco de preparación del estado de ánimo del espectador, el monasterio. En un documental tan breve y dirigido a despertar la conciencia política sobre la pobreza en las zonas rurales, llama la atención que se "pierda" tanto tiempo en este prólogo que no contiene comentarios sobre la situación social de los campesinos. La filmación de este lugar encierra unas digresiones que no tienen mucho que ver con las precariedades materiales de los hurdanos, podrían parecer innecesarias, pero tienen enorme sentido si las vemos como partes de la estrategia de suspense que sostiene el filme. En vez de dirigirnos directamente al lugar donde reina la muerte y el dolor, se nos conduce, preparándonos el ánimo para ello, por un espacio misterioso del que se dice imperan los sapos y las víboras, o sea, animales típicos de las formas de lo grotesco más oscuro y de la iconografía de lo siniestro.

Y, sobre todo, desde el punto de vista de la estética romántica y sus derivaciones modernas, me parece de enorme interés la presencia de las ruinas en las imágenes de dicho monasterio. Las ruinas, metáfora romántica del paso del tiempo, de la voracidad de la naturaleza, de la capacidad creativa y destructiva de la misma. La ruina, visión nostálgica de otro tiempo, un tiempo heroico y de una irracionalidad distinta del pragmatismo de los tiempos modernos. La estética de la ruina conlleva un canto necrófilo al pasado frente a la superficialidad del mundo actual.

En este prólogo de la Alberca, varias veces se nos anuncia la tierra sin pan a través de planos generales en los que vemos las montañas de una tierra que es llamada laberíntica por la narración en palabras del filme. Esta alusión al laberinto me parece sumamente interesante, pues, simbólicamente, el camino hecho para confundir al caminante establece una intensa analogía sobre las trabas que la mente pone para llegar al final del inconsciente. El minotauro, la bestia, lo primario residen al fondo de dicho laberinto donde muchos mueren antes de llegar. Por ello, por contener metáforas que se asocian a lo inconsciente, la figura del monstruo mitad animal, mitad hombre, ha sido tan frecuentada por el arte moderno; pensemos en Picasso; además, una de las publicaciones más

importantes del surrealismo se llamaba *Minotaure*. Las Hurdes, por ello, tal y como están preparadas por la estrategia narrativa de este texto se revisten de la fuerza oscura de un espacio sombrío teñido de muerte.

Este tiempo de planos generales a los que me refiero, en la ficción incrementaría el suspense hacia el espacio de sombras que luego vamos a ver. Generales panorámicos desprovistos de presencia humana que recuerdan los paisajes sublimes románticos, que recuerdan allí donde la naturaleza nos llama a su belleza con ambigüedad, como un infinito en que está la llamada de lo salvaje y al mismo tiempo la negatividad del atrayente abismo<sup>8</sup>. Hay en estos paisajes románticos una profundidad devastadora que se pierde en una lejanía esquiva e impasible. Se pinta, se filma en ellos, un deseo de retorno al Espíritu de la Naturaleza y al mismo tiempo la fatal aniquilación que este deseo comporta<sup>9</sup>.

Después de La Alberca pasamos ya directamente a las Hurdes Altas, la peor zona de la comarca en términos de condiciones de vida de sus habitantes, hay razones políticas y propagandísticas para escoger la peor zona, pero la crítica revolucionaria convive aquí (no se contraponen) a una presencia constante de la crudeza y el tremendismo (que aparecen, por otro lado, en casi toda la obra de Buñuel, en distintos momentos de su producción).

Posteriormente, tras uno de estos grandes planos generales, comienza la visión repetida de la muerte, con un énfasis que se acerca a esta estética trágica de lo negro a la que me he referido. La cabra, el burro, el bebé, la niña. Todas muertes espectaculares y fingidas (es decir, no reales, preparadas para hacer más efectista *Tierra sin pan*), lo que nos puede llevar, por un lado, a reflexionar, como ya se ha hecho en diversas investigaciones, sobre la manera en que Buñuel juega con las formas de documental aceptadas en su tiempo, y, por otro, sobre esa necrofilia que recorre el texto<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Sobre los abismos me parece interesante citar estas palabras de Buñuel refiriéndose a sus años de militancia surrealista: «Nuestra moral {...} exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévol, la atracción de las simas» (1998: 122).

<sup>9</sup> Cito a Rafael Argullol: «En realidad la fascinación del romántico por la Naturaleza está directamente relacionada con la “doble alma” de ésta: se siente atraído, sí, por la promesa de totalidad que cree ver en su seno y, como tal, recibe el impulso de sumergirse en ella, pero, al mismo tiempo, no está menos atraído -terroríficamente atraído, podríamos decir- por la promesa de destructividad que la Naturaleza lleva consigo» (94).

<sup>10</sup> En la siguiente cita Víctor Fuentes nos ofrece un claro recuento de la aparición de la muerte en este filme, junto con la interpretación de algunas de dichas imágenes fúnebres: «Al comienzo, en la zona superior de la fachada de la iglesia de La Alberca, contemplábamos un nicho flanqueado por dos calaveras “que parecen presidir el destino del pueblo”. Más adelante, a paso callado, llegará la muerte a llamar a la puerta de los hurdanos. Hacia el final, asistimos al velatorio y entierro de un niño. La impresionante imagen del padre empujando por las aguas del río el ataúd (cuna-barca de Aqueronte) del niño tiene mucho de visualización de los famosos versos de Jorge Manrique -“Nuestras vidas son los ríos”, quintaesencia de ese sentir -tan presente en la vida y la literatura españolas- de la muerte como desembocadura natural de la vida. A partir de este momento, vida, tiempo y muerte fluyen juntos hasta el final de la película. Pasamos del cementerio a la iglesia y de ésta al oscuro interior de una casa-cueva-



También, en este sentido, llama la atención la forma tan espectacular y enfática en que se filman estas muertes, por ejemplo, la angulación con que vemos la caída de la cabra. También la idea de un burro que muere a causa de los picotazos de las abejas es dolorosa, como lo es la mirada a la boca herida de la niña. Hay en todos estos pasajes una poética no sólo de la muerte, sino del dolor, una poética del sadomasoquismo que ya estaba en *Un perro andaluz* y volverá a aparecer en muy diversas maneras en el cine de Buñuel. Esta proliferación de la muerte y el dolor, expresadas en su máxima crudeza, contiene, en coherencia con la reciente militancia surrealista de Buñuel, un componente de expresión de lo escondido en la caverna del inconsciente, y, junto a este, un componente político, pues a través de esta aparición de lo grotesco en su dimensión más sórdida, se intensifica la expresión de precariedad de las gentes en *Las Hurdes*. Se podría reflexionar hasta qué punto este filme tiene una estética expresionista.

Como he dicho anteriormente, esta intensa pulsión de muerte que vemos en ciertos sectores de la cultura peninsular, viene de una fuerte corriente necrófila que recorre el romanticismo (recordemos los suicidios y las muertes por vidas autodestructivas de los jóvenes románticos). La muerte era para ellos la aniquilación del ego (yo diría también del ego burgués utilitarista) y la entrega a la naturaleza, a la fusión con el todo, además del desprecio de un mundo filisteo, vulgar. Esta tendencia a la aniquilación, no siempre es celebrada como un encuentro místico con la totalidad, sino como una inmersión desesperada en una visión al mismo tiempo grotesca y siniestra del mundo. Esta necrofilia, como tantas otras orientaciones románticas, seguirá viva en las futuras bohemias y vanguardias modernas<sup>11</sup>.

### III

Pero también la necrofilia recorre la ideología y la sentimentalidad fascistas. Erich Fromm comenzaba su capítulo sobre la necrofilia y la biofilia en *El corazón del hombre*, significativamente, con un famoso ejemplo español, el enfrentamiento de Unamuno en 1936 contra los fascistas en el Aula Magna de la Universidad de

---

útero materno, en donde encontramos a la familia ya citada acostada a ras de suelo, envuelta en sus harapos. La analogía de su sueño-muerte aparece alegorizada en la figura medio fantasmal de la vieja que ronda por las calles, agitando una campanilla y salmodiando: “No hay nada mejor para mantenerse despiertos que pensar siempre en la muerte. Rezad un avemaría por el reposo del alma de ...”. ¿El alma del niño muerto? ¿La de los hurdanos? ¿La nuestra?» (54)

<sup>11</sup> Esto dice Argullol sobre la muerte en el romanticismo en general y en la pintura romántica en concreto: «Al comentar las palabras de Leopardi, “el amor y la muerte son las únicas cosas bellas que tiene el mundo”, el crítico Attilio Momigliano ha escrito que para el poeta “más que un sentimiento de la muerte se trata de un *sentimiento del sepulcro*”. Esto se hace totalmente evidente en la pintura romántica para la cual las imágenes de los monumentos funerarios representan la belleza del silencio, de la desolación, del tránsito hacia la muerte» (105).

Salamanca, a no muchos kilómetros de las Hurdes, y pocos años después del rodaje del filme que comento. Allí, rodeado de militares y falangistas, el intelectual que había virado hacia el conservadurismo en los últimos años de su vida y apoyado el franquismo, no pudo soportar la actitud de Millán Astrain y sus seguidores a los que, entre otras cosas, se atrevió a llamar necrófilos, especialmente cuando uno de los seguidores del general gritó «¡Viva la muerte!», el lema favorito de Millán. Tras oír las duras palabras del profesor, el militar gritó «¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!», por lo que fue aclamado por los falangistas. Por poco, el anciano Unamuno, que moriría pocos días después, no fue golpeado por los fascistas allí presentes. El fascismo, en sus múltiples manifestaciones nacionales presenta esta característica común de la glorificación de la muerte.

En *Anatomía de la destructividad humana* y en *El corazón del hombre* Fromm establece una polaridad ética entre la necrofilia y la biofilia<sup>12</sup>, ésta, que es el polo positivo, se caracteriza por el amor a lo vivo que se manifiesta en la creación de vínculos análogos a aquellos que biológicamente generan la vida. En oposición a ello el necrófilo rompe los hilos de unión según nos dice en *El corazón del hombre*:

La persona con orientación necrófila se siente atraída y fascinada por todo lo que no vive, por todo lo muerto: cadáveres, marchitamiento, heces, basura. Los necrófilos son individuos aficionados a hablar de enfermedades, de entierros, de muertes. Empiezan a vivir precisamente cuando hablan de la muerte. Un ejemplo claro del tipo necrófilo puro es Hitler. Lo fascinaba la destrucción, y le agradaba el olor de la muerte. Aunque en los años de su éxito quizá haya parecido que sólo quería destruir a quienes consideraba enemigos suyos, los días de la *Götterdämmerung* o Crepúsculo de los Dioses, y el final, demostraron que su satisfacción más profunda estribaba en presenciar la destrucción total y absoluta: la del pueblo alemán, la de los que lo rodeaban, la suya propia.

El necrófilo vive en el pasado, nunca en el futuro. Sus emociones son esencialmente sentimentales, es decir, alimentan el recuerdo de emociones que tuvieron ayer o que creen que tuvieron. (38- 39)

Al individuo necrófilo lo atraen la oscuridad y la noche. En la mitología y la poesía es atraído por las cavernas, o por los abismos del océano, o se le representa ciego.... Quiere regresar a la oscuridad del útero y al pasado de existencia inorgánica o animal. (41)

Es interesante destacar que en este último párrafo, consciente o inocentemente, Fromm está precisamente mencionando algunas de las características de la poética de lo sublime romántico (los abismos del océano, las cavernas y la oscuridad de la noche), que tanto peso tendrán después en otros movimientos modernos.

Al analizar la necrofilia encuentra en Hitler y Himmler personajes paradigmáticos

---

<sup>12</sup> Es frecuente el uso de la palabra necrofilia en términos sexuales siguiendo la definición que dio de la misma el psiquiatra austriaco Krafft Ebing, quien considera al necrófilo un perverso que disfruta de su contacto sexual con los muertos (430). No es así la forma en que lo entienden Unamuno y Fromm, ambos utilizan la palabra en su sentido etimológico griego y, por tanto, general de atracción hacia la muerte, y no sólo sexual. Lo mismo sucede cuando Fromm se refiere al sadismo y al masoquismo, a los que considera actitudes que inundan todos los aspectos de la vida del sujeto.

de la misma, pero no deja de dar también un repaso a las vanguardias y a otros psicoanalistas como Jung<sup>13</sup>.

Me pregunto qué hubiese dicho Fromm de Regoyos, de Buñuel, de Lorca, de Gutierrez Solana, del joven Dalí; todos ellos, de una forma u otra, tocados por la muerte y, lo más importante, con obras que no entenderíamos sin el impulso de Tánatos.

Como pueden ver, Fromm mete en el mismo saco, guiado por una oposición, que siguiendo el lenguaje derridiano podríamos llamar falogocéntrica, a gentes muy diversas que han dejado memorias muy distintas en la historia de la política y la cultura. Su lenguaje al tratar esta materia (y subrayo lo de esta materia, en concreto, porque el pensamiento de Fromm no es siempre dualista, ni mucho menos), se torna cuasi religioso, dice cosas tales como:

*La ética biófila* tiene su propio principio del bien y del mal. Bueno es todo lo que sirve a la vida; malo todo lo que sirve a la muerte. Bueno es la reverencia para la vida, todo lo que fortifica la vida, el crecimiento, el desarrollo. Malo es todo lo que ahoga la vida, lo que la angosta, lo que la parte en trozos. La alegría es virtuosa y la tristeza pecaminosa. (48)

Llega inclusive a hablar de santidad: «El necrófilo puro es un loco; el biófilo puro es un santo» (49).

El texto de Fromm desemboca en la oposición bien-mal, nos lleva a la dualidad de dualidades. Bien-mal es la polaridad que más claramente establece la diferenciación entre lo prioritario y lo marginal. El establecimiento de oposiciones es una de las claves, según Jacques Derrida, del pensamiento occidental, del pensamiento lógico, fálico, falogocéntrico, pensamiento de una sociedad patriarcal que ha, según Cixous, establecido «oposiciones duales jerarquizadas» (14). Oposiciones excluyentes de una jerarquía radical, en las que uno «de los dos términos domina al otro (axiológica, lógicamente etcétera), y ocupa el lugar preeminente» (Derrida 67). ¿Qué más clara jerarquía que Bien/Mal? Tan nítida como la contraposición entre la luz y la sombra<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Del futurismo hace una lectura un tanto unidireccional y política, esto dice en *Anatomy of Destructiveness*: «The overt connection between destruction and the worship of technic found its first and explicit and eloquent expression in F. T. Marinetti, the founder and leader of Italian Futurism and lifelong fascist.». Después de citar varios puntos del manifiesto futurista dice: «Here we see the essential elements of necrophilia: worship of speed and the machine; poetry as a means of attack; glorification of war; destruction of culture; hate against women; locomotive and airplanes as living forces» (345).

<sup>14</sup> En *El caminante y su sombra* de Nietzsche se encuentra ya la siguiente digresión sobre el pensamiento polar: «*Hábito de los contrarios*. La imprecisa observación general ve por todas partes en la naturaleza contrarios (como, p. ej., 'cálido y frío') donde no hay contrarios, sino diferencias de grado. Este mal hábito nos ha inducido a querer también entender y descomponer la naturaleza interior, el mundo ético-espiritual, según tales contrarios. Una indecible cantidad de dolor, arrogancia, dureza, extrañamiento, enfriamiento ha venido a incorporarse al sentimiento humano por el hecho de haber creído ver contrarios en lugar de transiciones» (196).

La dualidad de Fromm procede de la división freudiana de instinto de vida, Eros, e instinto de muerte, llamado Tánatos por sus seguidores. El primero de ellos que busca unir y combinar materias orgánicas en combinaciones cada vez más grandes, y el segundo que busca desunir, romper vínculos. Este instinto mortal puede desarrollarse contra los demás, o contra el propio sujeto de forma autodestructiva y se combina frecuentemente con el instinto sexual. Pero en Freud no había la misma urgencia moral que en Fromm, no había una necesidad tan clara de definir un polo positivo y otro negativo, ambos, Eros y destrucción son dos constantes biológicas que luchan a perpetuidad con la victoria final del instinto de muerte. Esta diferencia entre ambos es comprensible porque Fromm, como miembro de la Escuela de Frankfurt, y como uno de los máximos representantes de la izquierda freudiana, tiene una urgencia política en sus escritos que no tenía el padre del psicoanálisis. Fromm está dirigiendo su análisis, sobre todo, a intentar entender el porqué de la barbarie nazi, y, ciertamente, en sus escritos, no sólo en los que menciono aquí, puso mucha luz para entender la bestialidad fascista, no solo en Alemania.

Pero, al rechazar todas las manifestaciones que conllevan la necrofilia, está marginando un enorme potencial de belleza, de expresión de lo reprimido y, muy importante también, de expresión de la muerte como condición de vida, más que como un simple opuesto a ella. En las cosmogonías míticas se funden la vida y la muerte, no existe energía sin el fuego abrasador de la materia. Para que algo viva algo debe morir, para renovarse en vida hay que morir, sin abono no hay crecimiento –se puede hacer una buena metáfora con esos esfuerzos inmensos de los hurdanos para abonar sus suelos-. Las abejas de Aristeo dan miel porque surgen de los carneros sacrificados por el dios. Las visiones puramente solares (como lo es la de Fromm en este caso) reactivas contra la oscuridad, desprecian la sombra, pero en los mitos, los héroes nunca pueden retornar a la luz sin haberse sumergido en una sombra que, entre otras cosas, simboliza el retorno a la oscuridad de lo inconsciente. No entendemos sin esta oscuridad, siempre, entre otras cosas, asociada a la muerte, la larga tradición melancólica que desemboca con toda fuerza en el siglo XIX en las tendencias románticas y postrománticas. Esta fuerza que la muerte tiene para los románticos ha sido analizada con detalle por László F. Földényi en su libro *Melancolía*:

La genialidad romántica es la melancólica aceptación de la muerte, el reconocimiento de que la personalidad deseosa de autonomía no puede realizar su objetivo dentro de este mundo. La genialidad rechaza todo tipo de compromiso; la melancolía, por su parte, recuerda que tal rechazo no es el resultado de una decisión consciente y premeditada, sino un destino: el genio melancólico no puede hacer otra cosa que elegir la muerte. (247)

Esta asunción de la muerte por parte de los románticos tiene un componente rebelde, como máxima renuncia al utilitarismo burgués que, posteriormente, en la vanguardia derivará también en provocación suprema contra dicho utilitarismo. Una provocación que conlleva hablar de lo que oficialmente no se debe hablar salvo que ello vaya envuelto en religiosidad y promesa de otro mundo. La vanguardia es necesariamente destructiva, el vanguardista vive en una dinámica de destrucción y degradación de lo anterior; el término vanguardia es un término militar que alude a la lucha contra lo establecido del grupo reducido de soldados que camina delante del ejército. Buñuel es bastante explícito en este sentido cuando se refiere a sí mismo:

A ello se sumaba en mí cierto instinto negativo, destructor que siempre he sentido con más fuerza que toda tendencia creadora. Por ejemplo, siempre me ha parecido más atractiva la idea de incendiar un museo que la de abrir un centro cultural o fundar un hospital. (1998: 122)

Por otro lado, Fromm no diferencia suficientemente entre la pulsión y la acción, los nazis mataban y torturaban, esto no es lo mismo que sentir la pulsión y hacer que esta quede liberada a través de la expresión. No quiero crear con ello una nueva dualidad, la expresión es un acto, un acto de habla y por ello es también acción, puede ser, por ello, funesta, pero de entrada, no es lo mismo conectar con un deseo e intentar expresarlo, que intentar realizarlo.

Para los surrealistas, y para Buñuel, la expresión de lo inconsciente era sinónimo de liberación. Sacar a fuera, liberar la sombra, abrir el laberinto del Minotauro, era para ellos una forma de liberación de la represión, no sólo de lo sexual, sino de todo lo traumático. Podríamos decir que, sin proponérselo, crearon una escritura de la abreacción. Lo importante en esa filosofía de la abreacción, no sería designar el bien y el mal sino aceptar el impulso y expresarlo. Expresar lo que queda en la sombra, sacarlo a fuera para que no sea sombra. Por ello, la expresión de la necrofilia tal y como aparece en *Tierra sin pan*, en *Viridiana*, en *Tristana* y en *Belle de Jour* es un acto de vanguardismo liberador.

Espero que se entienda que lo dicho en estas líneas no es ni mucho menos una despolitización del documental sobre Las Hurdes, ni tan siquiera una forma de encontrar en él una dimensión contradictoria, hay un aspecto de denuncia revolucionaria en *Tierra sin pan*, pero hay también un aspecto de texto surrealista que Buñuel nunca obvió. Se dan en este documental dos tendencias que han coexistido en la modernidad: la revolucionaria, la que busca el cambio social, y aquella que ha tendido al abismo. Para esta última, la pulsión de muerte y autodestrucción ha formado parte de una concepción sublime del mundo. No

hay una contradicción irresistible entre ambas en *Tierra sin pan*<sup>15</sup>, puede haber ciertas fricciones, ciertos desajustes, como los hay, por otro lado, en todos los textos. Más bien, parte de la riqueza de este documental reside en esta duplicidad: es más que un documental sobre una coyuntura concreta, y, al mismo tiempo, es un filme más rico de lo que sería si solamente fuese un ejercicio estético de vanguardia. En este documental, como en los *Olvidados*, como en *Tristana*, *Nazarín*, o *Viridiana*, Buñuel nos muestra que mimesis e imaginación no son dos conductos excluyentes, dos espacios con fronteras contrapuestas. De hecho, no hay mimesis sin imaginación, ni imaginación que se resuelva ajena de cualquier manera más allá de los márgenes de la mimesis.

Sería interesante reflexionar sobre como la expresión del impulso de muerte ha perdido en nuestro tiempo el potencial liberador y provocador que tenía en el tiempo de los surrealistas. Vivimos en un paradigma muy distinto al de Buñuel, el superego de su mundo era el de la prohibición, la represión, o el que exige la palabra a modo de confesión. Por ello, sacar a la luz, escribir a modo de abreacción, era una forma de rebeldía, de provocación. El superego actual, el «gran yo» de nuestro tiempo invita al deseo, demanda del sujeto el placer, y, por ello, la expresión del deseo se ha vuelto la norma en ciertos ámbitos culturales.

## BIBLIOGRAFÍA

Argullol, Rafael. (2000). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Áncora y Delfín.

Brisset, Demetrio. (2001). «“Las Hurdes” desde la antropología visual». En Antonio Castro (Ed.), *Obsesión Buñuel* (pp. 264-309). Madrid: Ocho y Medio.

Buñuel, Luis (1999). «Entrevista por André Bazin y Jacques Doniel-Valcroze». En *Buñuel, Dreyer, Welles* (pp. 17-33). Traducción de Teresa Renales. Madrid: Fundamentos.

\_\_\_\_\_. (1998). *Mi último suspiro*. (9ª ed.). Barcelona: Plaza y Janés.

Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la Medusa*. Traducción de Ana María Moix. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

<sup>15</sup> Sloniovski, por ejemplo, ve coherencia entre ambas en el documental de Buñuel: «The emotions surrounding the horrors depicted in the film are not merely to be purged and left in the theater after the film is over. They must be brought forward into the world to both ameliorate the conditions of the Hurdanos and defamiliarize the conventions of the ethnographic documentary, that is, both political and aesthetic behaviours must be affected by grotesque images» (32).

- Derrida, Jacques. (2014). *Posiciones*. Traducción de Manuel Arranz. (2ª ed.). Valencia: PRE-TEXTOS.
- Gubern, Román y Hammond, Paul. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Földényi, László. (2008). *Melancolía*. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fromm, Erich. (2006). *El Corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*. Traducción de Florentino M. Torner. (2ª ed.). México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (1974). *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Fuentes, Víctor. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.
- Krafft-Ebing, Richard von. (1892). *Psychopathia Sexualis*. Traducción de Charles Chaddock. Londres: David Company Publishers.
- López Abiada, José Manuel. (2004). «Cambio estético y compromiso político en Buñuel (1929-1933): *Un perro andaluz* y *Las Hurdes. Tierra sin pan*». *Pensamiento y cultura*, 70, 123-140.
- Mendelson, Jordana. (2005). «*Las Hurdes: Land Without Bread*». En *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation: 1929-1939* (pp. 65-91). University Park: Penn State University Press.
- Nietzsche, Friedrich. (2014). *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. Introducción de Germán Cano. Madrid: Gredos.
- Paz, Octavio. (1981). *Los hijos del limo*. (3ª edición). Barcelona: Seix Barral.
- Regoyos, D. y Verhaeren, E. (1998). *España negra*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Sloniowskj, Jeannette. (1998) «*Las Hurdes* and the Political Efficacy of the Grotesque.» *Canadian Journal of Film Studies* 7(2): 30-49.