

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos

Volume 6 *Divergences and Convergences of the Fantastic / Divergencias y Convergencias de lo Fantástico*

Article 3

2018

Las montañas desheredadas: Lo fantástico y *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) como docuficción

Mario Sánchez Gumiel
University of Michigan, msgumiel@umich.edu

Follow this and additional works at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh>



Part of the [European Languages and Societies Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.

Recommended Citation

Sánchez Gumiel, Mario (2018) "Las montañas desheredadas: Lo fantástico y *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) como docuficción," *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*: Vol. 6, Article 3.
DOI: <https://doi.org/10.13023/naeh.2018.03>
Available at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh/vol6/iss1/3>

This Article is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* by an authorized editor of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

Las montañas desheredadas: Lo fantástico y *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) como docuficción

Cover Page Footnote

**Las montañas desheredadas: Lo fantástico y *Las Hurdes* (Luis Buñuel,
1933) como docuficción**

Mario Sánchez Gumiel

University of Michigan

RESUMEN: En este ensayo me propongo argumentar dos ideas: la primera, cómo, pese a su conocido e incuestionable carácter subversivo, *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) respeta en verdad las convenciones del género documental y, en consecuencia, cómo el cineasta calandino, a pesar de sus juegos formales con el surrealismo, era un hombre conocedor de (y alineado con) la práctica vigente de tales códigos genéricos. La segunda, que por medio de dicho respeto escrupuloso a las convenciones del documental, Buñuel consigue articular ese momento que Tzvetan Todorov (1938-2017) localiza alrededor de la duda que, entre creencia y descreencia, surge hacia aquello que es/parece/se piensa sobrenatural justo antes de decidir si es posible o no explicarlo; duda que para Roger Caillois (1913-1978), significaba también una ruptura con el orden establecido, así como la irrupción de lo inadmisibile dentro de una legalidad cotidiana que se suele presentar inmutable. En otras palabras, lo *fantástico*.

PALABRAS CLAVE: Docuficción, Luis Buñuel, Hurdes, Tzvetan Todorov, fantástico.

“Pensábamos que Marañón,¹ con su prestigio y su cargo, nos ayudaría a conseguir el permiso para explotar la película que, naturalmente, había sido prohibida por la censura. Pero su reacción fue negativa.

–¿Por qué enseñar siempre el lado feo y desagradable? – preguntó-. Yo he visto en Las Hurdes carros cargados de trigo [...] ¿Por qué no mostrar las danzas folklóricas de La Alberca, que son las más bonitas del mundo?

[...] Respondí a Marañón que, al decir de sus habitantes, cada país tiene los bailes más bonitos del mundo y que él demostraba un nacionalismo barato y abominable.”

(Buñuel, *Mi último suspiro* 138)

“There is no such a thing as documentary.”

(Trinh T. Minh-ha, “Documentary Is/Not a Name” 76)

*Las Hurdes (Tierra sin pan)*² (1933) es el tercer film como cineasta de Luis Buñuel (1900–83). Se trata de un cortometraje de 27 minutos ubicado entre sus primeros (y más extremos) trabajos surrealistas (*Un chien andalou* [1929]; *L'âge d'or* [1930]) y su poco conocido período dentro de la productora “Filmófono,” donde produjo cuatro filmes: *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935), *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia y Nemesio M. Sobrevila, 1935), *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936) y *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1937); en estos dos últimos desarrollando también tareas de dirección. El film se enmarca en un período de la historia de España de gran tensión política (1932–33: el

¹ Gregorio Marañón (1887–1960), médico, científico, escritor y filósofo español; paradigma del intelectual liberal en la España de primera mitad del siglo XX. Especializado en endocrinología y psicología, fue también profesor en la Universidad Complutense de Madrid. Es conocida su preocupación por los desfavorecidos y por erradicar el analfabetismo y el subdesarrollo en España.

² En adelante, *Las Hurdes*.

llamado “bienio negro”/“rectificador”/“conservador”/“contrarreformista”) en el que la Segunda República (1931–39), dando muestras de debilidad estructural, vislumbraba la llegada de una retórica demagógica bajo la figura de Alejandro Lerroux (1864–1949). A su vez, se concibe como parte de los esfuerzos del amigo de Buñuel, Ramón Acín (1888–1936), por fomentar la necesidad de erradicación del analfabetismo en la península ibérica, financiando la producción después de que el cineasta calandino declarara su interés (tras haber leído una monografía de Maurice Legendre [1878–1955] dedicada a la región) por hacer un documental sobre la misma (*Mi último suspiro* 136, “Land without Bread” 96). Dentro de la historia general del cine, el film se localiza en un momento de gran innovación tanto tecnológica como genérica, habiendo sido introducido el sonido 5–6 años antes y habiendo aparecido también nuevas formas de representación como el documental. De todos estos elementos (la influencia del surrealismo, el desarrollo y experimentación tecnológica y genérica y la necesidad de articular un proyecto social y educativo que mejore las condiciones de España en un contexto político tenso) se nutre *Las Hurdes*.

No es ningún secreto la existencia de controversia acerca de la adscripción genérica de este film de Buñuel. Tanto si se lo considera un texto surrealista en la línea de *Un chien andalou* o *L'âge d'or* (Sloniowski, 1998; Russell, 2006; Sobchack, 2013; Nadal–Melsió 2013) como uno acorde al contexto de la literatura y el cine documental republicano (Fuentes, 2000)³ o a la tradición del esperpento (Kinder, 1993), la conclusión siempre apunta a que se trata de un film heterodoxo y extraño en donde, pese a su naturaleza documental, en verdad terminan pesando más aquellos elementos que han hecho famosa la filmografía de Buñuel (la yuxtaposición de lo real y de lo onírico, el uso del humor negro, lo grotesco, lo escatológico), produciendo con ello una tensión entre lo que, se asume, *debería ser* un documental y aquello que es característico en la filmografía del director aragonés, cuya utilización no obstante (al darse en un texto donde, en principio, tales características *no deberían* estar presentes) cuestiona aquello que, se asumió

³ Fuentes afirma que “[m]enos conocido es que Buñuel formaba parte de aquel grupo de escritores que en los años de la República lucha por un arte y una literatura vinculados a la ‘afirmación de los valores humanos’ y la ‘misión social del arte y de la cultura,’ escritores unidos en torno a varias revistas como *Octubre*, *Política*, *Línea*, *Tiempo presente*, entre otras” (430).

en un principio, un documental *debería* ser. De esta tensión entre lo que un documental debería ser, pero no es, y aquello que no debería estar, pero está, emerge uno de los más extraños, fantásticos e insólitos filmes de Buñuel; extrañeza, fantasía y asombro que, sin embargo (y he aquí lo remarcable del film y la razón de ser del presente ensayo), Buñuel consigue mediante un respeto escrupuloso hacia las convenciones del género documental.

En estas páginas me propongo argumentar dos ideas: la primera, cómo, pese a su conocido e incuestionable carácter subversivo, *Las Hurdes* en verdad respeta las convenciones del género documental y, en consecuencia, cómo Buñuel, a pesar de sus juegos formales con el surrealismo, era un hombre conocedor de (y alineado con) la práctica vigente de tales códigos genéricos. La segunda, que, por medio de dicho respeto escrupuloso a las convenciones del documental, Buñuel consigue articular ese momento que Tzvetan Todorov (1938–2017) localiza alrededor de la duda que, entre creencia y descreencia, surge hacia aquello que es/parece/se piensa sobrenatural justo antes de decidir si es posible (o no) explicarlo; duda que, para Roger Caillois (1913–78), significa(ba) también una ruptura con el orden establecido, así como la irrupción de lo inadmisibile dentro de una legalidad cotidiana que se suele presentar inmutable. En otras palabras, lo *fantástico*. La idea final del ensayo no es despreciar el carácter subversivo de *Las Hurdes* y presentarlo como un documental “normal” por afirmar que hace uso de las convenciones del género, sino resaltar, por un lado, las posibilidades expresivas del género documental y remarcar, por otro, un hecho al que, creo, no se le ha prestado suficiente atención y que me parece extraordinario: cómo Buñuel consigue aplicar con éxito la estética surrealista a un material al que accede en bruto, no actuado (explicaré después esta expresión) y manteniendo a la vez la naturaleza “realista”⁴ tanto del film como del propio género. *Las Hurdes* puede verse, de este modo, como un film documental y como un film fantástico sin que ninguna de las dos opciones resulte descompensada. Estructuralmente, el ensayo se divide en tres partes: en la primera, hablaré del concepto de género cinematográfico y de la posición de *Las Hurdes* dentro del documental; en la segunda, relacionaré *Las*

4

Mis comillas.

Hurdes con las convenciones de la antropología clásica pues, al igual que sucede con respecto al documental, Buñuel sigue las convenciones de la política de representación del cine antropológico del momento; y en la tercera, relacionaré el film con el género fantástico.

La primera pregunta a considerar es la siguiente: si *Las Hurdes* es un film documental, ¿qué define entonces, como género, al documental? Dentro de los estudios fílmicos, definir un género siempre ha sido objeto de controversia. La búsqueda de unas coordenadas que permitan la concreción, cerrada e inalterable, de lo que un género *es* representa una de las tareas más conflictivas de la disciplina. En dicha búsqueda, la confrontación entre aquellos que reclaman una “pureza genérica”⁵ y aquellos que defienden una postura de flexibilidad e inclusión con respecto a títulos que, a priori, no parecen adscritos a tal o cual género es la tónica dominante.

Al preguntarse qué es un género, Steve Neale (1990) considera que

genres are not simply bodies of work or groups of films, however classified, labeled and defined. Genres do not consist only of films: they consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema, and which interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with means of recognition and understanding. They help render films, and the elements within them, intelligible and therefore explicable. (46)

Paul Young, por su parte, establece en “Film Genre Theory and Contemporary Media” (2012) que la descripción de las convenciones de un género “drapes an aura of empirical certainty around genre theory, making it seem as though a film [...] distinctly, homogeneously, and even definitively expresses a single genre” (2). Para Altman (1984), el objetivo del teórico de cine con respecto al género es “to adjudicate among conflicting approaches, not so much by dismissing unsatisfactory positions, but by constructing a model which reveals the relationship between differing critical claims and their function within a broader cultural context” (6). Hablar del género de un

⁵ Mis comillas.

film implica entonces crear una serie de expectativas e hipótesis sobre lo que un espectador va a encontrar, basando la decisión final en tales expectativas. Estas expectativas, sin embargo, pueden estar bien fundadas o no, y de ellas derivan dos posturas: una inclusiva (que tiene mucho que ver con la posición que tenga el teórico respecto al film que debe catalogar) y otra excluyente, que defiende una serie cerrada de títulos y la cual, independientemente de lo que dicho teórico piense sobre dicha serie de títulos, se acepta como representativa del género. Esta postura es aquella que promueve la defensa del canon (7).

Un problema adicional es la consideración de los géneros como entidades a-históricas y no como el posible resultado de la influencia del contexto en el que un determinado film se construye. En este sentido, durante la década de los 70, la introducción de la semiótica literaria dentro del ámbito de los estudios fílmicos derivó en la tendencia de buscar textos más o menos similares que permitieran desbrozar la morfología de un género, con independencia de la posibilidad del impacto de una audiencia específica (8). Clave fue el trabajo de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), que empujó a críticos como Leo Braudy (1941), Michael Wood (1948) o Thomas Schatz (1948) a deificar las cualidades de los géneros (mayormente creados por la industria de Hollywood) y, así, entender la relación entre audiencia y film como algo profundo y mítico donde la palabra del espectador pasa(ba) a convertirse en aquello que, en verdad, decide la adscripción de un film a un determinado género (8-9). Esta postura juntó luego esfuerzos con el trabajo de los teóricos de la Escuela de Frankfurt (*Frankfurter Schule*) y con su correspondiente crítica a los medios de comunicación. En ella, los géneros eran (son) vistos como estructuras generalizadas e identificables a través de las cuales la retórica de una industria fluye (9). Bajo esta perspectiva, un género sería entonces el resultado de la industria cultural que lo ha producido bajo el argumento de satisfacer las necesidades de un determinado público.

Al hablar de la adscripción genérica de *Las Hurdes*, considerarlo un documental es algo que, al menos como punto de partida, no se cuestiona. Lo problemático aparece en el momento de preguntarse *qué tipo* de documental es, puesto que parece incurrirse en la dicotomía exclusión/inclusión antes mencionada. Por un lado, se busca resaltar la especificidad del film dentro del

género, remarcando que *no* es un documental al uso. Sin embargo, al hacerlo también se lo referencia implícitamente con respecto a unos parámetros ya establecidos. Estos parámetros, en cambio, se rechazan al afirmar que el film no es un documental *sensu stricto*, si bien al mismo tiempo dicho acto de afirmar que no es un documental *sensu stricto* se basa en una asunción de (y referencia a) dichos parámetros, buscando con ello amoldar el film, total o parcialmente, a un código genérico concreto ya existente que lo identifique (al menos en tal punto de partida), aunque luego sirva para cuestionarlo arguyendo que no es un documental al uso. Dicho en otras palabras, al afirmar que *Las Hurdes* no es un documental convencional, se busca una postura exclusiva que permita la localización genérica del film (hay un canon con unas características definidas) para luego hablar de la permeabilidad y fluidez de los géneros cinematográficos al analizar su carácter extraño y a contracorriente. Esta fluidez de los géneros que permite la inclusión de *Las Hurdes* en el documental se hace en base a desmontar unos parámetros que se sabe que no son rígidos, pero que *se necesita* hacerlos rígidos para así enfatizar el argumento de cuestionarlos. No obstante, este deseo por remarcar el carácter “único”⁶ del cortometraje de Buñuel ignora en cambio cuánto de coherente tiene *Las Hurdes* con el modo en que el documental era entendido a comienzos de los años 30. Dicha coherencia a la que hago referencia aquí se sustenta en la existencia, dentro del/de lo documental, de una interrelación entre realidad y ficción. En este sentido, *Las Hurdes* es, genéricamente hablando, un documental arquetípico según el género fue concebido originalmente. Usando, sin embargo, un término más actual, *Las Hurdes* es definida como una “docuficción.”

“Docuficción” es el término empleado para describir la recreación dramatizada de una serie de eventos reales. No es un término tan conocido como “documental,” pero suele ser en verdad la categoría principal sobre la que se agrupa toda variación que implique la filmación de una realidad. Originariamente, el término “documental” fue entendido bajo esta premisa. Las combinaciones que se presentan a partir de tal interacción entre ficción y realidad son muy diversas, si bien en todas ellas subyace la idea de que lo

⁶

Mis comillas.

documental actúa como recurso estilístico antes que como género. Ejemplos de docuficción de la época de *Las Hurdes* serían *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922),⁷ *Maria do mar* (José Loão de Barros, 1930), *Tabu* (Robert Flaherty y F.W. Murnau, 1931) o *L'ors des mers* (Jean Epstein, 1932). Títulos ya más recientes serían, por ejemplo, *Zombie ja Kummitusjuna* (Mika Kaurismäki, 1991) o *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Por lo general, al hablar del/de lo documental, *Las Hurdes* y *Nanook* filmes se ven de manera pareja, bien como docuficciones/documentales pioneros, bien como ejemplos de los límites de aquello que se entiende como “documental” y de su posible validez científica (Green, 1995; Godmilow, 2002). Sobre esta relación entre *Nanook* y *Las Hurdes* volveré más adelante.

A pesar de su carácter integrador entre lo documental y lo ficticio, el término “docuficción” no está exento de confusión, siendo muchas veces confundido no solo con “documental,” sino también con otras formas como, por ejemplo, el docudrama. “Documental” implica una práctica fílmica, una tradición cinemática y un modo de recepción específico por parte de la audiencia (Nichols 12). Debe ser la presentación exacta de los hechos que se muestran, sin alteración de ningún tipo, algo así como lo más cercano a la imagen ontológica de André Bazin (1918–58). Estos requisitos hacen de él una entelequia dado que la composición y filmación del plano siempre implica (incluso si lo que se compone y filma está reducido al mínimo) tanto la existencia de alguien detrás de dicho plano como la del propio aparato fílmico. Con todo, se asume que es lo documental la forma primaria desde la cual docuficciones y docudramas emergen, *desde donde ambas formas de representación se desarrollan* y a la que se remiten continuamente, siempre bajo la premisa de que todo aquello que en ellas pueda haber de ficcional está supeditado a un material que es real y que se conoce como *lo documental* (Lipkin, Paget y Roscoe 12).⁸

⁷ En adelante, *Nanook*.

⁸ El docudrama, por su parte, se entiende mejor según sus funciones, que pueden ir desde el recuento de eventos nacionales e internacionales (bien revisándolos, bien celebrándolos) a la representación tanto de figuras históricas clave como de temas de interés nacional/internacional. Tanto el docudrama como la docuficción cuestionan, antes que el contenido, la *forma* del texto fílmico. Este cuestionamiento y exploración de la forma del texto fílmico no se reduce, sin embargo, solo al binario que componen ambos términos (docudrama y docuficción), sino a otras subcategorías. Así, docudramas y docuficciones, según quien esté enfrente, pueden dividirse en

La práctica de la docuficción fue muy popular desde los mismos comienzos del cine. Green (1995), por ejemplo, relata cómo durante el siglo XIX las fantasías de corte gótico habían servido para deificar la realidad que el entonces dominante estilo literario realista describía y que tales fantasías parecían, por el contrario, querer contradecir (68). Dicha deificación fue clave para entender la necesidad de un cierto componente fantástico en la narración de una realidad. Algo similar ocurrió también cuando George Meliès (1861–1938) empezó a elaborar sus complejos montajes en un momento en el que el séptimo arte se limitaba a la filmación de escenas cotidianas (68). La cuestión aquí, se pregunta Green, estriba entonces en saber si alguna vez (y, si es así, cuándo) un documental (dicha filmación de la realidad) fue por completo *real* (68).

El vocablo “documental” no apareció hasta 1926, en concreto en una reseña del cineasta escocés John Grierson (1898–1972) acerca del film de Robert J. Flaherty *Mohana* (1926). En dicho film se mostraba la vida de los nativos de la isla de Samoa. En la reseña, Grierson entendía lo documental como un propósito antes que como un objetivo.⁹ Este entendimiento le condujo a desarrollar más tarde sus ideas sobre la estética documental dentro del artículo “First Principles of Documentary” (1932–34). En él, aparte de tildar dicha estética de “clumsy description” (19), la vio como una oportunidad para desarrollar un trabajo creativo, comparándola incluso con el uso del lenguaje poético antes que con la prosa: “My separate claim for documentary,” escribió, “is simply that in its use of the living article, there is

documentales dramáticos (desde donde se hace ficción mediante la conjunción de historia y personajes para, por el contrario, narrar unos hechos que sí ocurrieron en verdad: *The War Game* [Peter Watkins, 1965]); facciones (término hoy casi en desuso que describe una historia por completo ficticia dentro de unos hechos perfectamente conocidos por el espectador y en los que este tiene que ser capaz de asociar esa historia paralela que se ve en pantalla con los hechos reales en los que se contextualiza –*Washington Behind the Doors*, [1977]); *dramadocs* (término británico que se asemeja al de docudrama y que se centra en *biopics* de gente importante) y *mock-documentaries* o falsos documentales, que son piezas completamente fabuladas en donde lo documental actúa solo como una cuestión de estilo, caso de *This is Spinal Tap!* (Rob Reiner, 1984) (Lipkin, Paget y Roscoe 15-16). *Mock-documentaries* y docuficciones, a su vez, suelen ser usados como términos intercambiables.

⁹ Propósito y objetivo no deben ser entendidos aquí como términos similares, pues el primero implica un deseo, una voluntad o un sueño mientras que el segundo implica el fin (tanto general como particular) que da apoyo al propósito (Hernández n.p.).

also an opportunity to perform creative work. I mean, too, that the choice of the documentary medium is as gravely distinct a choice as the choice of poetry instead of fiction" (21).

Tres son los principios que, según Grierson, un documental debe contener:

- 1) ser el resultado de observar y seleccionar lo que la cámara ve, explotándolo bajo una forma nueva y dinámica;
- 2) considerar al actor original (o nativo), así como la escena original (o nativa), como los mejores guías para la exploración de esa realidad;
- 3) estar convencido de que los materiales e historias tomados de la realidad y en bruto son mucho mejores y reales que aquellos que actúan o son contruidos conscientemente. (21)

Para Grierson, lo documental es aquello que se toma de la realidad, pero cuyo tratamiento en cámara no ha de ser forzosamente realista. De este modo, Grierson asume que el tratamiento documental debe llevar implícita una parte creativa, provocando como consecuencia una aparente contradicción: la suposición de que cualquier realidad pueda ser dejada a expensas de un tratamiento creativo que, en el mejor de los casos, se presente como ingenuo y, en el peor, como una manera de duplicar tal realidad (Winston 11). Grierson no hace distinción entre *estilo* y *género* documental, pero es obvio que él entiende el documental (como género) en términos de lo que hoy se etiqueta como docuficción.

Las Hurdes no es un film ajeno a estas ideas de Grierson y participa de este diálogo que se da entre lo documental y lo ficticio. De este modo, observar *Las Hurdes* como una docuficción permite comprender mejor por qué Buñuel opta por utilizar recursos narrativos/creativos/ficticios en su observación de los hurdanos. Argumentalmente, el film es el retrato de la región extremeña homónima; un área de extrema pobreza dentro de la península ibérica donde la interacción entre medio físico y ser humano (esto es, aquello que se conoce como *paisaje* ["landscape" *National Geographic* n.p.]) parece saldarse con un dominio del primero sobre el segundo. El film se divide en tres partes según su localización geográfica: La Alberca, el convento de las Batuecas y Las Hurdes/La Aceitunilla. Su estructura (de lo general a lo

particular, de los espacios abiertos a los espacios cerrados, de lo conocido [la mención a Salamanca en el prólogo como centro de alta cultura] a lo desconocido) remite a la forma de un atlas geográfico. Así, en la primera parte se localiza la región dentro del continente europeo y de la península ibérica (00:00–01:15). A continuación, se observan las fiestas del pueblo de La Alberca (01:15–04:45). Es el núcleo más populoso de la región. Los festejos que se celebran muestran un lugar arraigado en tradiciones donde la violencia, la sangre y una cierta comodidad material coexisten. En la segunda parte se visita el convento en Las Batuecas (04:45–07:00), “uno de los contados paraísos que he conocido sobre la tierra” según Buñuel (*Mi último suspiro* 138). Se trata de un santuario a tres kilómetros de La Alberca y que, en medio del campo hurdano, resalta la influencia de la Iglesia en la zona. En la última parte del film (07:10–27:11) se sigue la vida de los hurdanos. Se trata del segmento más extenso. La vida de dichos hurdanos es muy dura, en condiciones que rozan lo monstruoso. Su retrato ilustra la máquina de extrañamiento que, según Jean-Luc Nancy (2005), toda representación del paisaje implica (57). Igualmente, tal representación ilustra la absorción y disolución de toda presencia contenida en dicho paisaje, convirtiéndose este en la totalidad de esa presencia (58) y abandonando al individuo [el hurdano] al vacío, a la ausencia de sentido: “It is a representation of the land as the possibility of a taking place of sense [...], the opening and presentation of a sense that refers to nothing but this presentation” (58).

Esta tercera parte de *Las Hurdes* se compone a su vez de tres secciones, siendo la división más aceptada aquella hecha según su temática: “Alimentación,” “Lucha por la tierra/trabajo,” “Enfermedades y muerte” (Braun 377, Matías 17). El film concluye con un texto acerca del (entonces ausente) conflicto bélico español entre 1936 y 1939 (27:11–27:50). Añadido en 1937, en él se resaltan los esfuerzos de la izquierda española, llevados a cabo durante la Segunda República, por revertir las múltiples situaciones de atraso y abandono que, como en la región de Las Hurdes, se daban en el resto de la península y que el fascismo (por entonces en creciente control del territorio español) parecía querer impedir.

La tercera parte ilustra a su vez una de las máximas de la antropología clásica: las conexiones internas de todo grupo humano, así como sus relaciones de dependencia, haciendo hincapié en la existencia de una unidad

en dicho grupo que es ajena a cualquier influencia exterior (Braun 373). *Las Hurdes* muestra dicha dependencia social (que es, en síntesis, una dependencia de carácter feudal):

porque muestra las consecuencias de la dependencia económica en la expresión cultural de una aparente “sociedad cerrada en sí misma” [adquiriendo] una fuerza transgresora, por el hecho de presentar virtualmente la expresión cultural de esa “sociedad centrada en sí misma,” como efecto de la servidumbre económica. (374)

De la misma manera que no es un secreto el debate alrededor de la adscripción genérica de *Las Hurdes*, tampoco es ningún secreto la crítica a ciertas escenas del film por su dramatización en aras de conseguir un impacto más allá de la mera exposición factual. También, su énfasis en la deformidad física y en la insalubridad en la que viven los hurdanos. Dicha actitud de Buñuel ante el material que aborda puede resultar chocante a la hora de considerar el film como un texto de carácter antropológico del que no debería cuestionarse su validez científica. No obstante, y de la misma manera que respeta las convenciones del documental, Buñuel también sigue con escrupuloso celo la política de representación del cine antropológico del momento. Dicha política de representación del cine antropológico se componía por entonces de cuatro pilares: un uso estratégico del sonido, una combinación entre lo creíble e increíble ante la evidencia de lo que se observa, un discurso sobre el primitivismo y un marcado interés por los roles del sacrificio y la muerte.

Con respecto al uso estratégico del sonido, los primeros textos de Grierson sobre el documental hicieron énfasis en el uso de la voz en off y ayudaron a apuntalar dicha significación del sonido en la institucionalización del modo de representación de este tipo de cine (Russell 102). Con ello, se consolidó el manifiesto que, con respecto al sonido como poderoso contrapunto de la imagen, los soviéticos ya habían hecho en 1928 (103). Russell concluye, en este sentido, que por la forma en que está construida la narración de los hurdanos, el film de Buñuel no habría podido ser realizado después de 1932. Junto a este uso del sonido en lo documental, *Las Hurdes* se

adhiera también al modo en que la antropológica clásica observaba al “monstruo”¹⁰ como Otro primitivo en aras de enfatizar la normalidad del que observaba (Rony 243–44). En su libro *The Normal and the Pathological* (1978 [1989]), George Canguilhem (1904–95) expone cómo la anormalidad es necesaria para construir la normalidad y cómo el término *anormal* (a-normal) suele siempre venir después de haber definido lo *normal* y presentarlo como su negación: “The normal is the effect obtained by the execution of the normative Project,” escribe, “it is the norm exhibited in the fact [...] It is not paradoxical to say that the abnormal, while logically second, is existentially first” (243).

Si bien títulos como los antes mencionados *Nanook* (1922) o *Tabu* (1931) buscaron la visualización de ese Otro fuera de las fronteras en las que vivían sus autores (tendencia, de nuevo, muy extendida en la investigación antropológica del momento), no es menos cierto que Europa también fue percibida, a comienzos del siglo XX, como un lugar susceptible de estudio para la etnografía (Russell 100).¹¹ En este aspecto, *Las Hurdes*, aunque paradigmático como trabajo antropológico clásico, sí que se desmarca sensiblemente de otros documentales del momento por cuanto no visualiza ese Otro fuera de España, sino dentro de ella. Citando a José de la Colina, Roof (2006) destaca el impacto que tuvo en Buñuel el antes citado trabajo de Legendre sobre Las Hurdes, haciendo que el cineasta calandino “soon began reading a variety of other texts devoted to the study of the few remaining centers of ‘cultura neolítica’ in modern-day Europe” (100). Este propósito de Buñuel por buscar el subdesarrollo y lo inaccesible en un continente que, se supone, es parte del mundo desarrollado se alinea a su vez con la tendencia (muy extendida en la literatura y pintura del siglo XIX, y de la primera mitad del XX) de visualizar la península ibérica respondiendo a una mirada orientalista, exótica, fantástica y distante que, por un lado, escritores como

¹⁰ Mis comillas.

¹¹ Junto a *Las Hurdes*, merece destacarse aquí *Man of Aran* (Robert J. Flaherty, 1934) acerca de los habitantes de las islas irlandesas homónimas. Con todo, llama la atención la atención del carácter periférico de los dos escenarios (Irlanda, España) en ambas docuficciones y en qué punto estas difieren de aquellos textos cuyo foco de estudio se localizan en el centro del continente europeo –por ejemplo, *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak, Curt Siodmak, Edgar G. Ulmer, Rochus Gliese y Fred Zinnemann, 1930).

Washington Irving (1783–1859), Alexandre Dumas (1802–70) o Théophile Gautier (1811–72) habían retratado en sus novelas de viaje y, por otro, había hecho que intelectuales españoles de comienzos del siglo XX (la Generación del 98) la combatieran (Crosson 67–68).

Esta inclusión de Europa como escenario de observación antropológica fue un área a la que la revista *Documents* (1929–30) se dedicó con empeño durante sus (cortos) años de vida. *Documents* fue un magazine editado por George Bataille (1867–1962) que combinó antropología con surrealismo; dos áreas, según James Clifford (1988), que formaron parte “of a modernist fascination with the familiar and the strange, the exotic and the banal [providing] important strategies for overcoming the universalizing tendencies of anthropological humanism” (145). Dicha unión entre surrealismo y antropología tendía a atacar lo familiar, provocando la irrupción de la otredad y de lo inesperado (145). El objetivo final de *Documents* era “the promotion of an anti-aesthetic mode of representation, which meant, in part, an attraction to the grotesque and the 'dirty,' and equally to the collection and description of objects and practices that resisted the marketplace logic of use and exchange value” (Russell 100).

Las Hurdes es, en efecto, un film subversivo, pero no por hacer ficción de una realidad, sino por el *modo* abiertamente fantástico con que afronta esa parte ficticia. Pues si lo documental requiere de una toma de elementos de la realidad que sea creativa, la tarea creadora en la que se embarca entonces Buñuel (producir una estética surrealista *a partir de la* propia realidad sin hacer que esa realidad sea previamente diseñada, compuesta, *actuada*¹²) es, cuanto menos, insólita. *Las Hurdes*, así, vendría a ser un precedente (a la vez que una *rara avis* por no construir, sino reconstruir, una realidad) del proceso de aprendizaje como narrador de Buñuel, el cual se consolidará durante su etapa mejicana (1946–64). En este sentido, en el cortometraje no

¹² Utilizo aquí el término empleado por Grierson (*acted*) en “First Principles of Documentary” para distinguir el material natural o en bruto (*natural, raw*) que define lo documental con aquel que compone el cine tradicional (*acted*). Mi idea aquí es que, mientras que vemos secuencias surrealistas en *Las Hurdes* y, por ejemplo, *El ángel exterminador*, en la primera no hay actores y es la realidad la base a partir de la cual se edifica el componente surrealista. En la segunda, no obstante, *sí* hay actores y es el artificio (la construcción consciente de un escenario y una narración; no la mera toma de elementos de la realidad) lo que constituye dicha base.

hay una fagocitación de la forma sobre la narración como pueda haberla en *L'âge d'or* o en *Un chien andalou* hasta hacer esta casi indescifrable como tampoco existe una realidad construida o actuada que dé pie a la estética surrealista y, a la vez, actúe como mecanismo de defensa ante dicha fagocitación de la forma sobre el contenido por parte del surrealismo.¹³

La escena del despeñamiento de la cabra por el monte (12:45–13:30) vendría a ilustrar toda esta tensión entre realidad, ficción, material en bruto, actuación y surrealismo que pretendo remarcar. Esta escena remite a un momento en *Nanook* en donde también se asiste a una realidad manipulada, y también con el objetivo de presentarse como real: la caza de una morsa por parte del protagonista (21:30–29:05).¹⁴ Tanto *Las Hurdes* como *Nanook* comienzan con un mapa que localiza la región donde la docuficción va a desarrollarse (el suroeste de España, el ártico canadiense) y en ambos filmes

¹³ Lo que pretendo destacar es que *Las Hurdes* viene a representar aquello que luego, en su etapa mejicana, Buñuel consigue perfeccionar, esto es, doblar la forma de narrar a la narración. Dicho en otras palabras, *Las Hurdes* puede verse como el precedente, (y ejemplo dentro de un género no-narrativo) de cómo Buñuel amolda la estética surrealista a la narración del mismo modo que luego, en títulos como *El bruto* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955) o *El ángel exterminador* (1962), perfecciona en el ámbito de la ficción. Dicha integración entre la estética surrealista y la estética documental que se da en *Las Hurdes* no impide, sin embargo, que al final se constate la existencia de lo documental (de una realidad en bruto) de la misma manera que en *El bruto*, *Ensayo de un crimen* o *El ángel exterminador*, a pesar de sus pinceladas surrealistas, se percibe una línea narrativa clara, entendible y bien definida. Así, estas tres películas mejicanas pueden relatarse sin recurrir a dichas pinceladas surrealistas (*El bruto* sería, en breve, la historia de amor entre un hombre y dos mujeres; *Ensayo de un crimen*, la historia de un hombre que se cree un asesino; y *El ángel exterminador*, la historia de un grupo de personas que no pueden salir de una casa). Las películas mejicanas de Buñuel (a excepción, quizás, de *Simón del desierto* [1964]) pueden contarse así sin recurrir al componente surrealista; y este aspecto es el que creo extensible a *Las Hurdes*, pero no, por ejemplo, a títulos precedentes como *L'âge d'or* y mucho menos a *Un chien andalou*. *Las Hurdes* puede verse, de este modo, como un título de transición en el proceso de aprendizaje como narrador en Buñuel.

¹⁴ Es conocido que esta secuencia fue difícil de filmarse y que hubo no pocos que insistieron a Flaherty para que matara dicha morsa con un rifle para producir el efecto de que *Nanook* lo había cazado realmente. Al negarse, Flaherty fue criticado por sacrificar las necesidades humanas a las demandas de la narrativa y la autenticidad, y poniendo en peligro la vida de los intérpretes (Green 79). En *Las Hurdes*, después de haberse introducido poco a poco la idea de que lo que se narra es real, se asiste a la caída (previamente organizada) de una cabra por el monte.

se presentan a unos sujetos que el director ha “encontrado”¹⁵ y que filma para darlos a conocer al mundo. Esta convención que conecta tierra y habitante coloca al espectador dentro de los márgenes de las narrativas de viaje y de exploración y, por consiguiente (y de nuevo), en los límites de la antropología clásica, haciendo que tanto los hurdanos como los inuit de *Nanook* compartan la condición de objetos de estudio del saber etnográfico (Green 78). Discrepan, sin embargo, en la falta de crítica social en el film de Flaherty,¹⁶ el cual se mueve alrededor de la admiración paternalista (78) y en que *Las Hurdes* se orienta por una voluntad de denuncia dado que los surrealistas (y Flaherty no lo era) se solían movilizar por la transgresión social y por la práctica estética politizada en aras de cambiar las reglas y códigos de moralidad de la clase burguesa (Russell 112). La cámara de Flaherty es menos distante, más participativa (Braun 380), más movida por la curiosidad y por un cierto deseo por romantizar la vida de los inuit canadienses (Green 78). Los hurdanos, por el contrario, son retratados mediante la yuxtaposición de imágenes y sonidos muchas veces contradictorios, secos, irónicos, distantes, para muchos crueles. Aunque el film de Buñuel y el film de Flaherty puedan parecer, dice Green, dos textos antagónicos (donde el romanticismo de Flaherty hacia sus inuit es enfrentado a la crueldad de Buñuel para con los hurdanos), ambos textos comparten en verdad idéntico impulso, si bien con una diferencia: mientras Flaherty parece inspirarse en el trabajo de los hermanos Lumière para conseguir dicho romanticismo en lo narrado y deja que la cámara trabaje sola para hacer su ficción lo más realista posible, Buñuel hace *de lo irreal* la seña de marca de todo su documental, esto es, una presencia insistente dentro del discurso del film (79).

Esta irrealidad en *Las Hurdes* es la que impulsa a considerar el film como un texto fantástico mientras que *Nanook* no. La presentación que Buñuel lleva a cabo de aquello que parece monstruoso y que habita en el interior de España se presenta, en principio, como algo imposible de existir y

¹⁵ Mis comillas.

¹⁶ En unas memorias no publicadas, Flaherty escribió que su objetivo con *Nanook* era mostrar “the former majesty and character of these [inuit] people, while it is still possible—before the white man has destroyed not only their character, but the people as well” (citado en Menand Par. 7).

fuera de toda lógica. En otras palabras, todo el subdesarrollo, deformidad, esa absorción del individuo por parte del medio físico a la que se asiste parece imposible que pueda producirse, pero en verdad se produce. ¿Por qué? *Las Hurdes* es el intento de respuesta a esta pregunta, es decir, el intento de respuesta (adóptese la postura que se quiera: convencional, subversiva, documental/real, ficticia...) a una situación *a priori* sin respuesta.

Según Todorov (1975), lo fantástico acontece como un momento de incertidumbre entre otros dos estadios (lo extraño/asombroso [uncanny] y lo maravilloso [marvelous]) ante uno de los cuales el individuo finalmente se decanta: "The fantastic," escribe,

occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.
(25)

Lo asombroso, así, es aquello que el individuo ha pensado en principio como sobrenatural o fantástico, pero al que ha acabado encontrándole una explicación. Lo maravilloso, por el contrario, es su opuesto: lo fantástico que no ha encontrado una explicación y que ha permanecido como algo imposible que existe. Lo fantástico es, por tanto, ese breve, casi imperceptible, frágil y específico momento para Todorov en el que el individuo *casi* llega al punto de creer en lo sobrenatural (31).

A pesar de que esta definición de Todorov ha sido altamente cuestionada por ambigua y en exceso general, pienso que *Las Hurdes* la ilustra con claridad. El film es, en breve, el intento por parte de Buñuel por explicar aquello que se nos presenta (la vida de los hurdanos) como imposible, monstruoso, a-normal, en aras de que se vea como algo asombroso (no maravilloso) al haberlo podido explicar. No estoy diciendo aquí que Buñuel asuma que la vida de los hurdanos tenga algo de sobrenatural, sino de irreal o inexplicable en un continente que, como bien se remarca en el inicio del film, todavía persistían zonas de subdesarrollo (01:00-01:15). De ahí la razón de ser del film: demostrar que eso que dudamos fantástico tiene explicación y proceder entonces a explicar por qué.

En este sentido, recursos como el empleo de la ironía (con los niños en la escuela [09:10–10:59], donde se les enseña trigonometría, el dibujo de una damisela cuelga en la pared y se les hace escribir en la pizarra “Respectad los bienes ajenos”), las referencias a los insectos (20:40–21:30) y el uso de una disciplina como la entomología que ayude a racionalizar y dar rigor científico a lo que en la región ocurre¹⁷ o la descripción de un sistema de relaciones feudal que hunde sus raíces en una historia (la española) con gusto por la sangre, la violencia y los rituales religiosos (todo el bloque dedicado a La Alberca) no son más que medios para discernir, desmitificar y explicar una situación *a priori* irracional e inexplicable, pero que puede, y debe, explicarse.

En resumen, *Las Hurdes* es un texto coherente con el modo en que el documental fue concebido, esto es, como cuestión de estilo y no tanto como género. Se trata de una docuficción que parte de esta premisa en que la representación de la realidad requiere de un componente creativo. Junto a esta idea, en este ensayo he pretendido mostrar cómo *Las Hurdes* aborda lo fantástico según la concepción de Tzvetan Todorov. De lo aquí expuesto, surgen al menos dos preguntas con respecto al film. La primera, y quizás más obvia, es si *Las Hurdes* es un texto fantástico a la manera de, por ejemplo, títulos como *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (Wojciech J. Has, 1965) o *The Fog* (John Carpenter, 1980). Mi respuesta es sí. Aunque ficciones, los filmes de Tourneur, Has o Carpenter narran, como *Las Hurdes*, historias de ese lapso de tiempo que lo fantástico encapsula y en donde la creencia en la imposibilidad de que aquello que se muestra en pantalla en verdad exista agrede nuestra realidad cotidiana.¹⁸ La diferencia entre el film de Buñuel y los de Tourneur, Has o Carpenter estribaría entonces en una cuestión de estilo, de cuestionamiento de la *forma*

¹⁷ Y que llevaría a preguntarse entonces qué validez científica tiene por sí sola, para Buñuel, la antropología.

¹⁸ *Cat People* narra la historia de Irena (Simone Simon [1910–2005]), quien se cree víctima de una antigua maldición serbia que la convierte en pantera. *Rękopis znaleziony w Saragossie* es la adaptación de la novela de Jan Potocki (1761–1815), en donde los acontecimientos fantásticos que acontecen a los personajes durante su viaje por Sierra Morena (Andalucía) son presentados, al final, susceptibles de explicación. *The Fog*, por su parte, narra el asedio de un grupo de espectros a una pequeña villa californiana durante la conmemoración de los cien años de su fundación. Los tres filmes concluyen basculando hacia lo asombroso (*Rękopis*), lo maravilloso (*The Fog*) o incluso quedándose en lo fantástico (*Cat People*; film, por otro lado, fuertemente impregnado por el psicoanálisis).

del film por cuanto aquel sería documental mientras que estos, no.

La segunda pregunta se deriva de esta reflexión: si *Las Hurdes* puede verse como un film fantástico, ¿cuánto queda de él de documental o, en otras palabras, de *real*? ¿Es un film, por tanto, que tiene valor como documento fiel a una realidad? Mi respuesta, también, es afirmativa. Una anécdota que menciona Buñuel en su autobiografía (*Mi último suspiro*) puede ayudar a ilustrar esta cuestión. En dicho libro, el cineasta calandino relata cómo, décadas después de haber realizado *Las Hurdes*, volvió a la región y se encontró con bastantes cambios en la misma (139). Si bien no pretendo decir aquí que esos cambios que se pudieran haber producido se debieron única y exclusivamente a su cortometraje, sí pienso que el acto que Buñuel lleva a cabo con la realización de su film (poner a los hurdanos en primer plano, darles presencia, contextualizarlos en un entorno de pre-modernidad salvaje, violento, feudal) ayudó, al menos, a intentar una cierta mejora de sus condiciones de vida. En este sentido, quizás el tratamiento creativo de las imágenes del film, que a día de hoy tanto puede chocar, cumplieron su objetivo de sacar a la luz una situación tan intolerable como muy real,¹⁹ pero no hay que olvidar que, no por fantástico, *Las Hurdes* es un film sobre lo maravilloso o lo imposible. Su toma de elementos de la realidad (su parte documental, en definitiva) es lo que lo adscribe también a la idea de que hay una cuota de realidad en lo que narra y, por tanto, puede ser considerado un testimonio válido de aquello que describe.

Las Hurdes sintetiza también, a modo de conclusión, la dicotomía exclusión-inclusión que mencioné al comienzo del ensayo con respecto a la rigidez (o fluidez) de los géneros cinematográficos. Mi propósito en estas páginas ha sido mostrar, por medio del film, que lo documental es una cuestión de estilo sumamente rica y creativa, aunque en principio nos pueda resultar limitada. Este ensalzamiento de la riqueza y creatividad de lo documental puede revertir no obstante en la aparición de confusión y de un exceso de categorías a la hora de hablar de aquellos filmes que, a partir de la filmación de una realidad (ver nota número 8), estudiamos como teóricos del cine y los cuales queremos destacar argumentando haber encontrado “algo”

¹⁹ Para conocer el estado actual de *Las Hurdes*, un buen film es el reportaje de Jesús M. Santos *Las Hurdes, tierra con alma* (2016), hecho para la televisión pública española (RTVE).

diferente que resalte su especificidad respecto a un canon. Quizás esa búsqueda de catalogación de las distintas interacciones entre realidad y ficción solo sirvan para, al final, y como también expresé al comienzo del ensayo, buscar implícitamente un canon en el que incluir ese ejemplo que se presenta divergente del mismo y que pretendemos ensalzar como único. Con este texto sobre *Las Hurdes*, incluso yo mismo podría haber incurrido en aquello que denuncié.

Obras citadas

- Altman, Rick, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre." *Cinema Journal*, 1984, vol. 23, no. 3, pp. 6–18.
- Braun, Karl, "Las Hurdes. Tierra sin pan. Etnografía de una relación de dependencia social." *Una de las dos Españas...*, 2009, pp. 373–80.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, 1982, Plaza y Janés S.A., Barcelona.
- . Eds. Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, "Land without Bread," *Visible Evidence: F is for Phony: Fake Documentary and Truth*, 2006, U of Minnesota P, Minnesota, pp. 91–98.
- Canguilhem, George, *The Normal and the Pathological*, 1978, Trad. Carolyn R. Fawcett y Robert S. Cohen, 1989, Zone Books, New York.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, 1988, Harvard UP, Cambridge.
- Crosson, Dena, "Ignacio Zuloaga and the Being of Spain," 2009, Diss. U of Maryland, College Park.
- Fuentes, Víctor, "Las Hurdes, tierra sin pan, en el contexto de la literatura y el cine documental de la República," *Letras peninsulares* vol. 13, 2000, pp. 429–39.
- Godmilow, Jill, "Kill the Documentary as We Know It," *Journal of Film and Video* vol. 54, no. 2.3, 2002, pp. 3–10.
- Green, Jared F., Eds., Gary D. Rhodes y John Parris Springer, "This Reality Which Is Not One: Flaherty, Buñuel and the Irrealism of Documentary Cinema," *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 1995, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina and London, pp. 64–87.
- Grierson, John, Ed. Richard Barsam, "First Principles of Documentary," *Non-Fiction Film Theory and Criticism*, 1976, Dutton, New York, pp. 19–30.
- Hernández, Olimpia. "Diferencias entre propósito, objetivo y competencia." *Slideshare*. 10 junio 2015. www.slideshare/olikaioh/diferencias-entre-proposito.net, Consultado 1 junio 2017.
- Kinder, Marsha, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, 1993, U of California P, Berkeley.
- "landscape." *National Geographic*. n.p.

- www.nationalgeographic.org/encyclopedia/landscape/, Consultado 15 diciembre 2016.
- Lipkin, Steven N., Paget, Derek y Jane Roscoe, Eds. Gary D. Rhodes y John Parris Springer, "Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons," *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 1995, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina and London, pp. 11-26.
- Matías, David, "De tierra sin pan a valle de la muerte: *Las Hurdes* de Buñuel en clave tematólogica," *Otras modernidades. Ensayos* vol. 13, 2015, pp. 15-23.
- Menand, Louis, "Nanook and Me," *The New Yorker*, 9 agosto 2004.
www.newyorker.com/magazine/2004/08/09/nanook-and-me, Consultado 3 junio 2017.
- Nadal-Melsió, Sara, "Buñuel's Escathological Avant-Garde: *Las Hurdes* and Indexical Realism," *Revista Hispánica Moderna* vol. 66, no. 2, 2013, pp. 183-203.
- Nancy, Jean-Luc, "Uncanny Landscape," *The Ground of the Image*, 2005, Trad. Jeff Fort, Fordham UP.
- Neale, Steve, "Questions of Genre," *Screen* vol. 31, 1990, pp. 45-66.
- Nichols, Bill, Eds. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, "Foreword," *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, 1997, Wayne State UP, Detroit.
- Rony, Fatimah Tobing, Ed. Ken Gelder, "King Kong and the Monster in Ethnographic Cinema," *The Horror Reader*, 2000, London and New York, pp. 242-50.
- Roof, Gayle, "Approaching *Las Hurdes*: The Confrontation of Avant-Garde and *Pueblo* in Luis Bunuel's Early Works," *Revista de estudios hispánicos* vol. 27, 1993, pp. 89-111.
- Russell, Catherine, Eds. Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, "Surrealist Ethnography: *Las Hurdes* and the Documentary Unconscious," *Visible Evidence: F is for Phony: Fake Documentary and Truth*, 2006, U of Minnesota P, Minneapolis, pp. 99-115.
- Sloniowski, Jeannette, "*Las Hurdes* and the Political Efficacy of the Grotesque," *Revue Canadienne d'Etudes cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* vol. 7, no. 2, 1998, pp. 30-48.

- Sobchack, Vivian, Eds. Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski, "Synthetic Vision: The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's *Las Hurdes*," *Contemporary Approaches to Film and Media Studies: Close Readings of Documentary Film and Video*, 2013, Wayne State U, Detroit, pp. 51–63.
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, 1975, Cornell UP, Ithaca, New York.
- Minh-ha, Trinh T, "Documentary Is/Not a Name," *October* vol. 52, 1990, pp. 76–98.
- Winston, Brian, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, 1995, BFI, London.
- Young, Paul, "Film Genre Theory and Contemporary Media: Description, Interpretation Intermediality," *Oxford Handbooks Online*, 2012, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195175967.013.0008.