

No llegaron a Las Hurdes. El viaje a España de Eli Lotar y Renée e Yves Allégret en 1932

They did not arrive at Las Hurdes. The trip to Spain of Eli Lotar and Renée and Yves Allégret in 1932

Almudena Cruz Yábar

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

RESUMEN

En 1932, el fotógrafo Eli Lotar acompaña a Yves Allégret y su mujer Renée en un viaje a España con intención de rodar un malogrado documental sobre Las Hurdes. Detenidos en Sevilla por las autoridades españolas, son expulsados de la Península y recalán en las islas Canarias, donde ruedan el documental *Ténérife*.

Palabras clave: Eli Lotar, Yves Allégret, Las Hurdes, *Ténérife*, 1932.

ABSTRACT

In 1932, photographer Eli Lotar, along with Yves Allégret and his wife Renée, travels to Spain in order to film an ill-fated documentary about Las Hurdes. They are arrested by the Spanish authorities in Sevilla, expelled from the Peninsula and land in the Canary Islands, where they film the documentary *Ténérife*.

Keywords: Eli Lotar, Yves Allégret, Las Hurdes, *Ténérife*, 1932.

Presentación

En el mes de marzo de 1932, el franco-rumano Eli Lotar (París 1905–1969) decidió emprender un viaje a España en compañía del francés Yves Allégret (Asnières-sur-Seine 1905–Corneilles-en-Parisis 1987) y su mujer Renée Naville, con objeto de rodar un documental en la Península. Los hombres tenían 27 años y compartían una pasión cinéfila y una afinidad ideológica de izquierdas –Allégret era trotskista y Lotar se rodeó siempre de simpatizantes comunistas– que anticipaban un proyecto de viaje a nuestro país alejado de los parámetros del turista al uso, «esos ociosos aburridos que recorren el mundo comprobando si efectivamente se hallan en su sitio todos los monumentos enumerados en el Baedeker»¹, la famosa guía de viajes. Tampoco les interesaba evocar las románticas impresiones del viajero en la más pintoresca de las naciones europeas, escuchando los ecos de Gautier y Merimée que tantos años después seguían

1 EHRENBURG, Ilya (1932): *España, República de trabajadores*, Madrid, Cénit, p. 107.

eructando cigarreras de Sevilla, toreros lustrosos y gitanos jaraneros. Lo cierto es que a este pintoresquismo hispano tradicional, en estos años de la dictadura de Primo de Rivera y la bisoña república, se le había enquistado un gusto por lo sórdido del Barrio chino barcelonés o el Reino de la Gallofa madrileño, celebrado por escritores como Paul Morand o Francis Carco como si estas miserias urbanas difiriesen en mucho de las del puerto de Marsella o la Zone parisina. Pero tampoco Lotar y Allégret acudieron atraídos por esta *perversidad sublimada de literatura*; según Yves Allégret, su propósito inicial era rodar un documental sobre Las Hurdes, en Extremadura. Como sabemos, fue Luis Buñuel, con la colaboración de Eli Lotar como operador de cámara, quien realizó este histórico documental al año siguiente (1933), y del viaje de Lotar y los Allégret en 1932 queda un puñado de negativos fotográficos en el archivo del museo Pompidou y el documental *Ténérife*, recuperado de los empolvados fondos Pathé².

Lotar fotógrafo

En 1932, el joven Eli Lotar acumulaba un buen fardo de experiencia detrás de la cámara. En 1926, poco después de regresar al París donde nació, entonces con pretensiones (frustradas) de triunfar como actor de cine, inició una relación amorosa y profesional con Germaine Krull, quien le introdujo en la fotografía moderna que ella misma estaba ayudando a configurar con puntales como el soberbio fotolibro *Métal* (1928). Junto a Krull y el húngaro Kertesz, Lotar formó un trío de fotógrafos histórico que comandó los primeros años del magazine *VU*, vértice de las revistas ilustradas modernas. En esta publicación actuaba como un pionero de los reporteros fotográficos al tiempo que, tras su separación de Krull en 1929, configuró un estilo propio más social, oscuro y poético, que tuvo su exponente más reconocido en la magnífica serie del matadero de La Villette (1929) publicado en varias revistas, con especial fortuna en *Documents* de Georges Bataille. Esta faceta cercana al surrealismo entroncaba con su amistad con varios miembros del grupo, en particular con Jacques André Boiffard, fotógrafo formado con Man Ray y con quien Lotar abre un negocio fotográfico, *Studios Unis*, que durará hasta 1932. En estos años, la obra de Lotar se mostraba en exposiciones pioneras de la fotografía moderna como *Fotografie der Gegenwart* (Museo Folkwang, Essen, 1929) o *Film und Foto* (Stuttgart, 1929), y justo antes de su viaje a España, participó en la muestra colectiva organizada por Julien Levy en su galería neoyorquina, junto a los mejores fotógrafos de la vanguardia europea³.

Lotar cinéfilo

Junto a este bagaje fotográfico, Lotar acumulaba un interés aún mayor por el cine hasta el punto de que su actividad como fotógrafo sería una de carácter alimenticio mientras trataba de subirse al tren del moderno cinema⁴. Curiosamente, su aprendizaje formal en esta disciplina se produjo a la par de la educación fotográfica que adquirió junto a Germaine Krull, pues a través de ésta conoció al cineasta Joris Ivens, antiguo amante de la fotógrafa y con quien se casa por conveniencia mientras vive con Lotar. Hijo de un empresario de material fílmico, Ivens era capaz de ocuparse de la parte técnica de sus realizaciones, lo cual debió interesar

- 2 Los negativos del Centre Pompidou pueden consultarse en su página web. *Ténérife* es parte de un conjunto de documentales Pathé conservados en la Cinemateca francesa e inventariados en 1995, hoy en los archivos Gaumont-Pathé: ref. EXTCF 343, duración 20' 37".
- 3 *Modern European Photography*, 20 de febrero al 11 de marzo de 1932, galería Julien Levy de Nueva York. Veinte fotógrafos entre los que se encuentran Man Ray, Umbo, Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Boiffard o Kertesz.
- 4 FRIZOT, Michel / DE VEIGY, Cédric (2017): «Un parcours éditorial: Eli Lotar á l'épreuve du reportage», *Eli Lotar*, París, Centre Pompidou, p. 25.

mucho a Lotar. Sus primeros cortometrajes vanguardistas como *De Brug* (El puente, 1928) sobre el puente de acero de Rotterdam, en la línea de *Métal* de Krull, o *Regen* (Lluvia, 1929), se aproximaban a las llamadas *sinfonías urbanas* más poéticas, pero muy pronto fueron definiéndose hacia el documental social cada vez más comprometido como *Zuiderzee* (1930), sobre el hercúleo trabajo holandés para arrebatarle terreno al mar, en cuyo rodaje de 1929 colaboró Eli Lotar como operador de cámara.

Este mismo año 1929, Lotar asistió a Jean Painlevé en la realización técnica de sus documentales científicos sobre animales marinos (*Crabes et crevettes* en 1929 y *Caprelles et Pantopodes* en 1930), obteniendo los asombrosos resultados que cautivaron a los surrealistas. Mientras, Lotar intentaba trabajar en la industria cinematográfica francesa con desigual resultado, en ocasiones a cargo de la foto-fija (encargado de las fotografías publicitarias del film), las menos como operador de cámara. Por ejemplo, en 1929 colaboró como foto-fija en la perdida *Petit Chaperon Rouge* de Alberto Cavalcanti, también autor de *Rien que les heures* (1926) que habría sido un referente estético para el joven Lotar. En este rodaje coincidió con Jean Renoir, Pierre Prévert –hermano de Jacques Prévert, el poeta que escribió los comentarios para *Ténérife*– y con Yves Allégret. En 1931, después de un pintoresco viaje con Jacques Brunius y Roger Vitrac por las islas griegas del que resultaría el documental perdido *Un voyage aux Cyclades*, Lotar se reencontraba con Allégret para rodar juntos *La pomme de terre*.

Yves Allégret

Yves era hermano menor de Marc Allégret, cineasta de una prolífica carrera que se había iniciado con su documental africano *Voyage au Congo* (1927), donde intentaba alejarse de los tópicos aventureros del documental de la época hacia una pretendida objetividad más etnográfica, algo que retomaremos al tratar *Ténérife*. Yves Allégret, seducido por la cinefilia que impregnaba su entorno y la sociedad toda, frecuentó los rodajes durante estos años hasta conseguir la dirección de su primer documental el año 1931, *La pomme de terre. Prix et profits* [La patata. Precios y beneficios]. Auspiciado por la Cooperativa de Enseñanza Laica del pedagogo comunista Célestin Freinet, el film tiene un manifiesto tono revolucionario que trata de una forma educativa el asunto del sobreprecio de los productos de primera necesidad. En su realización, Yves contó en el reparto con los hermanos Jacques y Pierre Prévert y Lily, la hija del pintor Masson, y con Eli Lotar como operador de cámara.

Proyecto de viaje a España: Las Hurdes

Poco después, al inicio mismo de la primavera de 1932, Yves Allégret emprendía el viaje a España con su mujer y Eli Lotar. Tenían algún dinero ahorrado y una cámara de 35 mm, quizá una Parvo Debrie que habría tomado prestada de los estudios Billancourt de Braunberger-Richebé⁵; Lotar llevaría consigo una Leica, las versátiles cámaras empleadas en los reportajes para la prensa ilustrada que en lugar de placas aceptaban los modernos carretes de negativos que conserva el museo Pompidou. Según Allégret⁶, el proyecto inicial les llevaría hasta la remota región de Las Hurdes, conocida entonces por las paupérrimas condiciones de vida de

5 Al año siguiente le prestaría a Buñuel una «120 m Debrie» para rodar en Las Hurdes, que Lotar apuntó en su cuaderno de trabajo. KAST, Pierre (1951): «À la recherche de Luis Bunuel avec Jean Grémillon, Jean Castanier, Eli Lotar, L. Viñes et Pierre Prevert», *Cahiers du cinema* (7 de diciembre), p. 21.

6 ESNAULT, Philippe (1978): «Entrevista a Yves Allégret», *Les archives sonores du cinéma français*, Radio France (16 de mayo). Usamos la versión editada y retransmitida en 1987 como «Entretiens d'hier et d'aujourd'hui. Les tribulations d'un cabochard - Yves Allégret (1907-1987)».

sus habitantes, que ni las denuncias intelectuales ni las visitas reales del último borbón ni la llegada de la II República habían conseguido paliar. Al parecer, Allégret había leído con entusiasmo la tesis del hispanista Maurice Legendre sobre la tierra hurdana⁷, y habría decidido continuar la línea política de *Prix et profits* añadiéndole un buen pellizco de etnografía sin la necesidad de trasladarse al Congo como su hermano Marc. Lo cierto es que, como veremos, nunca llegaron a Extremadura, y este proyecto pasó al año siguiente a manos de Luis Buñuel, que aceptó el ofrecimiento de Allégret sobre la idea, la cámara y el operador Eli Lotar, que fructificará como *Las Hurdes. Tierra sin pan*.⁸

Un accidentado viaje por España. Madrid

Eli, Yves y Renée debieron salir en tren de París a Madrid pocos días antes del domingo 20 de marzo de 1932; allí se encontraban en un frío y soleado día de Rastro madrileño, bullanguero y vistoso como siempre. El periódico que lleva en las manos un militar de una de las fotos nos brinda la fecha⁹. Por la cabecera del Rastro caminaba un cojo, paseando su mirada por los puestos con un fondo de farmacia, carnicería y la administración de lotería núm. 59, plaza de Nicolás Salmerón, 5, conocida ya entonces como plaza de Cascorro.

Los viajeros se acercaron hasta la plaza de Cibeles, donde Lotar tomó varias fotografías del Palacio de Comunicaciones y del palacio de Linares, con un guardia urbano de espaldas y el tranvía 471 cruzando la plaza, e incluso una de su sombra borrosa sobre los adoquines. Por entonces, el Madrid boyante resplandecía en la Gran Vía, trazada como un elegante surco de arado sobre el centro urbano: en su esquina con la calle de Alcalá fotografió a la izquierda el edificio Metrópolis de 1911 y a la derecha el edificio Gran Peña (1915) en cuya segunda planta estaba situado entonces el Hotel Nuevo Bilbaíno¹⁰.

En el archivo Lotar del Pompidou se encuentra además una serie de nueve fotografías de un sombrío lavadero que sitúan en este viaje, quizá tomadas por Lotar a su paso por Madrid; también en la capital captaría las dos escenas con niños frente al comercio del vidriero Barquín, seguramente en la calle de Santa Brígida, 12¹¹.

Tren

Curiosamente, el grueso de los negativos de este viaje conservado en el archivo Lotar (al menos sesenta), son vistas de los campos castellanos y andaluces tomadas desde el tren en marcha¹². Campos yermos o segados, alguna bestia a lo lejos, el perfil de un pueblo en una loma,

7 LEGENDRE, Maurice (1927): *Las Jurdes: étude de géographie humaine*, París.

8 Aunque Yves Allégret reconoce que Buñuel conocía la zona hurdana, se atribuye el haberle ofrecido al aragonés continuar con el proyecto de documental que él no pudo realizar, cediéndole una cámara y a Lotar. ESNAULT, Philippe (1978).

9 *Ahora*, Madrid (domingo, 20 de marzo de 1932), última página.

10 Fotografías de Madrid en el Centre Pompidou: dos de un grupo de militares AM2011-253 (14-01 y 14-02), cuatro del Rastro AM 2011-253 (20-01, 20-02, 20-03, 28), cinco de Cibeles AM2011-253 (13-01 a 03, 33-02 y 33-03), una en Gran Vía AM2011-253 (33-01).

11 Fotografías del lavadero en el Centre Pompidou: AM2011-253 (15-01 a 03, 17-01 y 02, 24, 26-01 a 03) y de la tienda del vidriero AM2011-253 (27-01 y 02).

12 Centre Pompidou: AM 2011-253 (1, 2, 3, 4, 5-01 y 02, 7-01 y 02, 8-01 a 03, 9-01 a 03, 10-01 y 02, 11-01 a 03, 12-01 a 03, 16-01 a 03, 21-01 a 03, 23-01 y 02, 30, 31-01 a 03, 32, 34-01 a 03, 35-01 a 03, 37-01 a 03, 39-01 a 03, 41-01 a 03, 42-01 a 03, 50-01 a 03, 51-01 a 03, 52).

un crucificado al borde de un sembrado, los estanques geométricos de las salinas, las insistentes horizontales de los cables del telégrafo. Quizá el interés del conjunto se cifra en su insistencia, en la constancia por documentar el viaje desde el tren, visiones fugaces muy diversas y, sin embargo, con la homogeneidad de la serie, del reportaje. Algo de esto recuerda a los fotolibros de viajes en los que había participado Germaine Krull el año anterior, como *La Route de Paris à la Méditerranée* (1931) y especialmente *La route Paris-Biarritz* (1931), con numerosas fotos tomadas desde la velocidad de su Peugeot 201.

Sevilla

El Jueves Santo de 1932, 24 de marzo, han llegado a Sevilla. Seguramente, programaron su viaje a España con esta señalada fecha en mente, más aún tras las convulsas predicciones que se habían lanzado desde las fuerzas más extremistas para la celebración de la primera Semana Santa de la II República. De hecho, tan sólo la cofradía de la Estrella se atrevió a sacar sus dos pasos en procesión, ganándose el sobrenombre de «la Valiente»; como resultado, uno de ellos, la Virgen de la Estrella, recibió un cohete-petardo en el manto e incluso un anarquista se atrevía a disparar con pistola sobre ella cuando entraba en la catedral, antes de ser reducido por las fuerzas del orden y acaso linchado por el fervoroso público. Veremos que Lotar y Allégret conocieron a este anarquista pocos días después.

Aquella tarde de Jueves Santo, Eli Lotar dirigió el objetivo de su cámara de cine sobre la otra imagen de la cofradía de la Estrella que salía de la parroquia trianera de San Jacinto, el Jesús de las Penas. En una fotografía publicada en la prensa española¹³, incluso se ve a un individuo de negro encaramado a la verja para conseguir una toma sobre los capirotos de los penitentes similar a la de Lotar. ¿No sería magnífico que este sujeto fuese Lotar?

El siguiente domingo, día 27 de marzo, tuvo lugar en la plaza de toros de la Maestranza la corrida inaugural de la temporada en Sevilla, y allí acudieron Lotar y Allégret. No fue una buena corrida a decir de la crítica taurina, y rodaron por la arena no sólo los ocho novillos de doña Carmen de Federico y los muchos caballos, sino también algún torero; en una foto publicada en prensa puede verse al Niño del Matadero tirado al suelo (aunque no empitonado) por el sexto toro moribundo¹⁴, el mismo momento que registró Lotar desde otro punto de la plaza¹⁵.

Hasta el momento, la pareja de cineastas había filmado lo más castizo de la ciudad sevillana, el Cristo ensagrentado de la Semana Santa procesionando entre el clamor popular y la espeluznante fiesta nacional de las gigantescas bestias atravesadas por la espada, los caballos despanzurrados y recosidos y el torero que arriesga la propia vida en espectáculo público.

Carmona

Sin embargo, cuatro días después, jueves 31 de marzo, Lotar y los Allégret se desplazaron a la cercana localidad sevillana de Carmona, atraídos por reclamos menos turísticos. Allí, fueron detenidos por policías de paisano y llevados al calabozo. No debió ayudar que apenas hablasen castellano. Los motivos que recogía la prensa francesa son de cariz político; según el diario *L'Intransigeant* «estaban en trance de tomar algunas vistas singularmente evocadoras,

13 *La Voz*, Madrid (25 marzo 1932), p. 3.

14 *Mundo gráfico*, Madrid (30 de marzo de 1932), p. 35.

15 Vid. *Ténérife*, min. 7.

cuando fueron asaltados por policías de paisano, quienes, sin otra explicación, comenzaron a molerlos a golpes. La explicación vino después. Yves Allégret, su mujer y Eli Lotar se informaron de que los tomaban por comunistas enviados de Moscú»¹⁶. Después de cuarenta y ocho horas en el calabozo de Carmona, «descansando en sillas y privados de comer y de beber», les trasladaron a la cárcel de Sevilla y «acaso porque los españoles son galantes» liberaron a la mujer, Renée. Ésta alertó inmediatamente a su cuñado Marc Allégret, bien posicionado socialmente e íntimo del escritor André Gide, a quien escribía: «Estoy ocupado sacando a Yves de la cárcel: Renée, Yves y su operador fueron arrestados el jueves en Carmona, cerca de Sevilla. Es un centro comunista y fueron tomados por comunistas. [...] Han estado dos días en el calabozo, y después los han trasladado a la cárcel de Sevilla, donde han soltado a Renée. Ella me ha telegrafiado, hemos podido hablar por teléfono y he dado parte a Asuntos Exteriores (a la Chancellerie, no quería molestar a Berthelot) y a la embajada de España»¹⁷.

El lunes, ante el revuelo que estaba causando la detención de los tres extranjeros, el gobernador de Sevilla señor Sol declaraba ante la prensa: «Lo que hay en esto de cierto es lo siguiente: tres extranjeros que llegaron a Carmona y conferenciaron allí con conocidos extremistas, dieron lugar a que la policía sospechase de ellos. Y en efecto, les encontraron cartas de destacados extremistas de Sevilla invitándoles a que viniesen a algunos puntos de esta provincia. A pesar de llevar la documentación en regla, los citados extranjeros no explicaron satisfactoriamente su relación con estos elementos, y por ello fueron detenidos, cosa que no debe llamar la atención de nadie puesto que en ningún país se permite la actuación libre de comunistas o anarquistas extranjeros»¹⁸.

Como se ha visto en los incidentes de la Semana Santa, las autoridades sevillanas tenían buenas razones para temer a los elementos revolucionarios. Sin embargo, lo cierto es que el problema de fondo no era el religioso, sino las continuas huelgas de obreros y campesinos insatisfechos con las promesas de la república burguesa. El soviético Ilya Ehrenburg, que recordaba que «al llegar a Madrid, lo primero que hicieron fue arrestarme», denunció esta falsa revolución que no llegaba al pueblo en su libro publicado ese mismo año 1932, *España, república de trabajadores*: «Una monarquía feudal y burguesa, patrimonio de burócratas ineptos y terratenientes, de duques y grandes, de verdugos y funcionarios corrompidos, de charlatanes liberales, es solemnemente rebautizada en un instante con el nombre de 'República de trabajadores'»¹⁹.

Sin duda, las simpatías de Lotar y Allégret estaban con los anarquistas y comunistas españoles como demostraban sus amistades parisinas; la pareja había realizado el año anterior el documental marxista *La pomme de terre. Prix et profits* y aquel mismo 1932 Lotar se habría adherido a la nueva asociación antifascista AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) creada como un sindicato de las letras y las artes siguiendo el sindicalismo obrero y alineado con la URSS, donde el franco-rumano estuvo al cargo de la sección de fotografía. También ese año 1932 se fundó el grupo de teatro *agit-prop* (agitación y propaganda) *Grou-*

16 *L'Intransigeant*, París (2 abril 1932). La prensa española se hace eco de la noticia desde el día siguiente: «Una información que debe ser rectificada por las autoridades españolas», *ABC*, Madrid (3 de abril de 1932), p. 23; «Cineastas franceses detenidos y maltratados en Carmona», *Luz*, Madrid (4 de abril de 1932), p. 6.

17 Carta de Marc Allégret a André Gide, lunes, 4 de abril de 1932. *André Gide-Marc Allégret correspondance, 1917-1949*, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 2005, p. 737, cit. en AMAO, Damarice (2014): *Passion et Désillusion. Eli Lotar (1905-1969)*, tesis inédita, p. 332.

18 «La detención de tres extranjeros extremistas», *El Sol*, Madrid (5 de abril de 1932), p. 8.

19 EHRENBURG, Ilya (1932): pp. 33 y 123.

pe *Octubre* liderado por Jacques Prévert, con el que colaboraron Lotar y Allégret, por ejemplo en el viaje del año siguiente al Festival de teatro obrero de Moscú.

Con todo, no parece una casualidad que su visita a Sevilla coincidiera con el IV Congreso del Partido Comunista de España, inaugurado el 17 marzo y el primero celebrado en la II República, donde se produjeron las depuraciones anarquistas y reformistas para ganar fuerza en un año conocido en el PCE como el del «Gran viraje» a manos del nuevo secretario general José Díaz Ramos y Dolores Ibárruri. Es probable que los «destacados extremistas de Sevilla» que les proporcionaron información sobre lugares a visitar en la provincia estuvieran ligados al Congreso, y que el tenso ambiente comprometiera a los cineastas. Es más, al día siguiente de su inauguración, en Carmona mismo habían detenido un coche en el que viajaban varios delegados que acudían al congreso junto a Ramón Casanellas, el buscado asesino de Eduardo Dato que había huido a Rusia y regresaba ahora con documentación falsa, y su esposa María Fortús, agente soviético que finalmente fue expulsada del país.

Esa misma suerte corrieron Lotar y Allégret después de su paso por la prisión de Sevilla, la expulsión de la Península. Aunque Allégret recordaba años más tarde que habían pasado seis semanas muy duras encarcelados –incluso subió la cifra a tres meses en la misma entrevista²⁰– en realidad no debieron ser más de diez días, ya que como veremos estaban en Tenerife durante el aniversario de la República el 14 de abril. Según Yves Allégret, en su liberación intervino la mano del político Edouard Herriot²¹ –que ese verano sería elegido Primer Ministro y ministro de Asuntos Exteriores, y a quien Lotar había retratado en uno de sus primeros reportajes para la revista *VU*²²– y además, como hemos visto, su hermano Marc había avisado a la embajada española, al ministerio de Asuntos Exteriores en el que Philippe Berthelot, amigo de André Gide, era entonces secretario general, y posiblemente también había informado al diario *L'Intransigeant*.

Villalata, barrio de Amate

Es de suponer que las «evocadoras vistas» que filmaban los cineastas franceses en Carmona, sugeridas por sus compañeros revolucionarios, tenían una esencia social manifiesta alejada de los toros y pasos de la Pasión cristiana. Sobre esto, el gobernador abundaba en su comunicado: «Afirmaban los detenidos que venían a impresionar una película, y las autoridades hubieran deseado que la impresionaran en cuantos sitios artísticos existen en esta provincia; pero no que estuviesen en unas cuevas de Carmona y en el barrio de Amate»²³. Lo cierto es que de las «cuevas de Carmona» no vemos rastro en el material conservado hoy, seguramente requisado por las autoridades; sin embargo, no les arrebataron ni el equipo ni todos los rollos filmados y fotografiados hasta ese día, pues las cámaras las siguieron usando en las Canarias y del material que habían reunido antes de la detención han sobrevivido tanto lo ya visto como sobre todo unas muy comprometedoras vistas «evocadoras» de la miseria sevillana, las del «barrio de Amate».

Se trataba este barrio de Amate de la denigrante solución que desplegó el ayuntamiento hispalense ante el grave problema de los asentamientos de chabolas dispersos por la ciudad, espe-

20 ESNAULT, Philippe (1978).

21 *Ibid.*

22 «Du bureau à la chambre à coucher de M. Herriot à Lyon», *VU* (16 de mayo de 1928), portada y pp. 222-223.

23 «La detención de tres extranjeros extremistas», vid. n. 18.

cialmente con familias de obreros atraídos por el trabajo que ofrecía la preparación de la Exposición Iberoamericana de 1929. El consistorio sevillano, más preocupado por la imagen de la ciudad que obtendrían los visitantes a la exposición, optó por la construcción de una única barriada situada junto al arroyo Tamarguillo, alejada del centro, sin alumbrado, alcantarillado ni agua corriente, en una finca de unas 30 hectáreas propiedad de un primo del alcalde. Pronto se convirtió en un gueto de marginación, con sus miles de infraviviendas, barracones y cobertizos hechos de hojalata y dispuestos en un plano ortogonal con calles identificadas por números, que muchos llamaban 'Villalata'.

El barrio de Amate se destacaba como un núcleo importante de la llamada despectivamente por las derechas y reaccionarios la *Moscú sevillana*, gentes descontentas e indignadas por la injusticia social, hastiados y a veces audaces o insensatos como el anarquista que disparó sobre la virgen de la Estrella y que Lotar y Allégret conocieron en la cárcel²⁴, y en todo caso siempre sufridores. Amate era compañero de infortunios de otras zonas deprimidas de la ciudad como *Triana la roja*, pero aún más olvidada. «Triana no es un palacio, sino un arrabal, al otro lado del turbio Guadalquivir, un barrio habitado por la miseria. Patios donde pululan críos semidesnudos, guardias oscuras de artesanos, vendedoras que despachan a algún afortunado mortal cinco castañas. Pestilencia en la calmicie sin viento, oscuridad bajo el cielo azul, la mueca de los sin trabajo, el hambre... Aquí no llegan los turistas. Aquí no hay palacios pomposos, ni lujosos burdeles. Los reclutadores recogen aquí las jóvenes bellezas hambrientas y las expiden a Madrid o a Barcelona. Aquí nadie echa de menos a la realeza destronada. Aquí nadie se alegra de la República»²⁵.

En Amate, Lotar filmó algunos planos y tomó varias fotografías de las chabolas y las gentes²⁶. Una de estas imágenes se mostró después en la famosa exposición «Documents de la vie sociale» (1935) organizada por la sección fotográfica de la AEAR –de la que Lotar era el responsable– en la galería de la Pléiade de París. Louis Aragon describe así la participación de Lotar en *Commune*, la publicación de la asociación: «Eli Lotar, enfin, affirme ici une fois de plus un talent qui n'a pas dit son dernier mot, et dont il y a lieu d'espérer qu'il saura faire un usage plus fort. J'ai préféré à tout son envoi cette photo qui montre le repos d'un groupe de terrassiers, le désordre de la fatigue, le hasard de la terre et des objets tombés. Le coltinage dans un port d'Algerie (sans doute?), les effroyables bicoques de la zone sévillane, une vue de Billancourt, révèlent en Lotar un des hommes qui savent le mieux se servir de la lumière. C'est pourquoi on ne peut que le sommer d'apprendre à en faire quelque chose»²⁷.

Expulsión de la Península: Tenerife

Lotar y el matrimonio Allégret no pudieron llegar a Las Hurdes. De la cárcel sevillana fueron conducidos a Cádiz para su expulsión; allí decidieron pasar la noche en un buen hotel del puerto y subirse al primer barco que entrase en la bahía por la mañana. Aunque llegaron dos, se decidieron por uno y de esta forma en lugar de a América del Sur viajaron a Tenerife.

24 Emiliano González Sánchez, de veintinueve años, soltero, natural de Alcázar de San Juan, de oficio carpintero, con domicilio en el pueblo de San Juan de Aznalfarache; vid. *El Heraldo de Madrid*, Madrid (25 de marzo de 1932), p. 11. Su foto aparece en *Mundo Gráfico*, Madrid (30 de marzo de 1932), p. 11.

25 EHRENBURG, Ilya (1932): p. 82.

26 Centre Pompidou: AM 2011-253 (56 a 62).

27 ARAGON, Louis (1935): «Un Salon photographique», *Commune*, 22 [junio de 1935], pp. 1189-1192. *La Zone* era el nombre por el que se conocían a los barrios bajos de la periferia de París.

La terrible experiencia sevillana debió hacerles tomar precauciones y decidieron contactar con un conocido suyo de los famosos noticiarios Pathé, un tal Armand, que les proporcionó una acreditación a cambio de algunos metros de película sobre la flora y las fiestas locales²⁸; estas últimas incluirían la grabación de los actos festivos del aniversario de la República, «con destino a los reportajes mundiales de una gran casa cinematográfica», según la prensa²⁹. Incluso es posible que enviaran varias escenas tomadas con antelación en la Semana Santa sevillana, que pudieran aprovechar para sus noticiarios o *actualités*³⁰.

Ahora bien, el poco dinero que traían de París se esfumaba rápidamente en la isla, así que decidieron acudir a la petrolera Cepsa y ofrecerse como publicistas a la firma. Esta empresa se había fundado en 1929 como la primera compañía petrolera privada de España, y había abierto su primera refinería en Santa Cruz de Tenerife en noviembre de 1930. Lo cierto es que Lotar y Allégret vivieron a su costa con una labor de «anuncios falsos, de una publicidad que nunca vio la luz porque jamás enviamos un metro», según Allégret³¹.

En la isla decidieron rodar toda clase de escenas documentando la vida cotidiana de los tinerfeños, e incluso solicitaron oficialmente una ayuda económica al cabildo insular como representantes de los establecimientos Braunberger-Richebé para rodar una película «de asuntos de esta Isla»³². Con objeto de evaluar el proyecto, se eligió una comisión para entrevistarse con «el agente de la citada casa editora», aunque todo debió quedar en nada pues no hay más noticia de ello en las actas. Yves, asistente asiduo de la productora de Pierre Braunberger³³, no debió dudar en utilizar el nombre de la firma, y no hay que olvidar que Braunberger le habría prestado la cámara de cine y la película que llevaron a España, con lo que contribuía en gran medida a la producción del documental; sin embargo, la ayuda terminaría ahí, pues en esos meses los Établissements Braunberger-Richebé atravesaban una gran crisis que afectó a toda la industria cinematográfica francesa³⁴.

Con todos estos frentes abiertos, Lotar y los Allégret alargaron su estancia en la isla hasta el regreso a Francia el sábado 28 de mayo en que tomaron el barco *Villa de Madrid* con destino a Barcelona³⁵. A mediados del mes de junio, los tres se encontraban en Marsella donde

28 ESNAULT, Philippe (1978).

29 *La Tarde* (14 de abril de 1932): «Desde el balcón central del Ayuntamiento y por dos operadores franceses se tomaron vistas del desfile, ante el pendón, con destino a los reportajes mundiales de una gran casa cinematográfica». Vid. MARTÍN, Fernando Gabriel (2004): «Desmitificando las afortunadas. La mirada del documental militante», en VILAGELIU, Josep (comp.): *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, Madrid, T&B, p. 89.

30 Curiosamente, en el noticiario de la competencia *Gaumont Actualités* emitido el 8 de abril de 1932 encontramos varios planos de la procesión de la hermandad de la Estrella en la que estuvieron Lotar y Allégret. Archivos Gaumont-Pathé: ref. 3215EJ 00004.

31 ESNAULT, Philippe (1978).

32 Archivo General del Cabildo Insular de Tenerife: Actas, libro 12 (1931-1932), f. 228, cit. en MARTÍN, Fernando Gabriel (2004): p. 84.

33 El decidido productor Pierre Braunberger se asoció con Roger Richebé entre 1931 y 1933 para formar los Établissements Braunberger-Richebé con sus estudios de Billancourt; produjeron películas como *Mam'zelle Nitouche* (1931) y *Fanny* (1932), ambas de Marc Allégret con participación de Yves y Lotar.

34 «Braunberger-Richebé ha tomado la decisión de suspender temporalmente toda su producción, como medida de saneamiento para la gran Sociedad, en inminente peligro de quiebra. Asimismo se alquilará el estudio de Billancourt, equipado por la Western», *Luz*, Madrid (2 de abril de 1932), p. 7.

35 En un artículo local sobre la huelga portuaria citan a «Mr. Allégret y señora» entre el pasaje del *Villa de Madrid*, pero parece lógico que también Lotar viajase con ellos; «Del conflicto del puerto», *La Prensa* (28 de mayo de 1932),

Lotar e Yves colaboraron como asistentes en la realización de la película *Fanny* de Marc Allégret, hermano de Yves.

Ténérife, el documental

Se han conservado pocos negativos fotográficos de Lotar tomados en Tenerife, apenas varias vistas del puerto de Santa Cruz de Tenerife con sus bellas montañas al fondo y quizá algún primer plano de la flora canaria; también se conservan cuatro bellas pruebas que llevan la inscripción «Photo Yves Allégret» en el reverso, pero que seguramente serían obra de Lotar³⁶. No en balde, hacia el final de su estancia en la isla Lotar escribía a su amigo Boiffard con palabras poco alentadoras: «No diré que me divierte volver, pero creo que es mejor hacerlo. Por desgracia tengo muy pocas fotos y ninguna sensacional»³⁷.

Malogrado su viaje a Las Hurdes, la compañía de Allégret le espoleaba a centrar sus esfuerzos en filmar un documental, que si bien no tiene aún argumento preciso, debía estar posicionado políticamente. Consideraron hacer una película sobre la religión en la España republicana, a raíz de su estancia en prisión con el anarquista que había disparado a la Virgen de la Estrella: «Conocí a un tipo en la cárcel, en Sevilla, que había disparado a una virgen que habían sacado en procesión. Partiendo de esto metimos a su vez a los trabajadores de las 'fincas', de las plantaciones, que casi todas eran administradas por alemanes en aquella época... Y luego, como había iglesias y más iglesias hasta decir basta... había pueblecitos donde, como en México, había una cruz en cada esquina; hicimos todo un guión, una especie de drama sobre este anarquista que había disparado a la virgen, ¿y todo por qué? porque estaba harto de ver crucifijos por todas partes»³⁸.

Finalmente esta idea no se llevó a cabo, aunque sí rodaron muchas de esas cruces que salpican las calles tinerfeñas. Iban acumulando metros de película, que incluían las fiestas locales que les valió la acreditación de Pathé, las escenas que documentaban el trabajo proletario como representantes de Braunberger-Richebé, y las vistas de las instalaciones de Cepsa, que les mantenían en la isla. «Vivimos así, haciendo pequeñas cosas, ellos estaban muy contentos, revelábamos simplemente unos pequeños trozos para enseñar las imágenes. Nos quedamos bastante tiempo. Luego nos fuimos a recorrer toda la isla. Hicimos un documental sobre los trabajadores de Tenerife. La cultura de la banana, la cultura del tomate, y después el lado de la Iglesia y de las creencias; en España, en aquella época era formidable ver que la gente era a la vez comunista o anarquista e iba a la iglesia»³⁹.

De todo ello surge el cortometraje *Ténérife*. Es un documental heterogéneo, mezcla de documento etnográfico, noticiario cuasiturístico, estudio agronómico, film comprometido políticamente; una miscelánea desconcertante para el espectador que retrasaría su conocimiento público. Su

vid. MARTÍN, Fernando Gabriel (2004): p. 85. De hecho, el mismo Lotar escribe a Boiffard desde la isla el 24 de mayo diciéndole que estará en Francia en unos quince días. Se encuentra alojado en la pensión Thompson de la calle 1º de Mayo, 14, Puerto de la Cruz. *Carta de Eli Lotar a J.A. Boiffard*, Tenerife, 24 de mayo de 1932. Centre Pompidou: Archivo Lotar, vid. AMAO, Damarice (2014): Anexo IX.6.

36 Centre Pompidou: vistas de Santa Cruz de Tenerife AM2011-253 [43-01 a 03, 45-01 a 03, 46-01 y 02, 47-01 a 03, 48-01 a 03]; flora AM2011-253 [38-01 y 02, 40]; fotos con la marca de Allégret AM2010-198 [1, 2, 3 y 4]. Otras no localizadas de este viaje son AM2011-253 [6-01 y 02, 18, 19, 25, 29-01 y 02, 36, 44, 49-01 a 03].

37 *Carta de Eli Lotar a J.A. Boiffard*, Tenerife, 24 de mayo de 1932, vid. AMAO, Damarice (2014): Anexo IX.6.

38 ESNAULT, Philippe (1978).

39 ESNAULT, Philippe (1978).

montaje y sonorización respondían en cierta medida a la necesidad de ajustarse al criterio más neutro de la productora Pathé-Natan, que supervisaría el resultado final, seguramente elaborado bastante tiempo después del rodaje en las Canarias. En este punto, se ha aceptado que la sonorización del documental se hizo en los estudios Pathé en 1936, en base a que Jacques Prévert, autor de los comentarios, registró el texto en la SACEM (la sociedad de derechos de autor francesa) el 4 de julio de 1936⁴⁰. A pesar de que algún historiador ha dicho que en 1933 se debió estrenar una versión muda, no aporta prueba alguna de su estreno o pase en ninguna pantalla⁴¹.

El texto escrito por Prévert, descriptivo y bien documentado, adopta un tono desenvuelto que debió de beneficiarse de los detalles aportados por los viajeros. A primera vista tiene un carácter inocente, pero esconde una ironía que se destapa en conjunción con las imágenes; se aprecia una mordacidad respecto al noticiario filmico, que debió recoger Pierre Unik en su trabajo paralelo para *Las Hurdes*. Es posible que el texto de Prévert fuera rechazado en origen por Pathé como inapropiado –especialmente el final donde explicita que los trabajadores de la próspera industria canaria malviven en chabolas– y quizá sortease este escollo cuando fue declamado por la voz convencional de un comentarista de noticiario⁴².

Sobre el carácter heterogéneo del documental, debe considerarse la falta de un plan preconcebido antes del rodaje, y que fuera hecho de unos retazos que respondían a las diferentes «voluntades» que participaron: el rodaje de *actualités* o noticias para Pathé, la publicidad para Cepsa, el interés personal de los dos autores que pasaban como enviados por Braunberger-Richebé por reunir material suficiente para elaborar un documental distribuible y la necesidad moral de introducir un mensaje solidario con los obreros y campesinos. Después de la catástrofe de Carmona, les preocupaba cómo manejar esta cuestión ideológica, por lo que mantuvieron la apariencia de cineastas entusiasmados por mostrar aquel paraíso tropical en una imagen turística que causase buena publicidad para las islas Canarias, ocultando la pobreza, la sociedad opresora y caciquil, en definitiva la explotación del hombre por el hombre que sarpullía las conciencias de Lotar y Allégret⁴³.

Tenerife en 20 minutos

Los veinte minutos del cortometraje *Ténérife* principian con unos modernos planos inaugurales tomados desde el barco, con picados sobre la quilla y composiciones geométricas del velamen, al estilo de las fotografías vanguardistas que Lotar venía haciendo años atrás; le siguen unas vistas tradicionales de las costas tinerfeñas y el perfil inconfundible del Teide, sus plantas y flores exóticas, incluyendo el famoso drago milenario de Icod de los Vinos. A continuación, tras introducir a los lugareños y sus viviendas, se muestran como contraste varias vistas portuarias y las modernas instalaciones de la flamante refinería de Cepsa, que pervive hoy en el centro histórico de la ciudad. La voz en off continúa con su retahíla descriptiva sobre el petróleo que va y vuelve a Venezuela. Pronto aparecen los oficios manuales que ensombrecen el tipis-

40 PRÉVERT, Jacques: *Voyage aux Canaries*. Copia en Fatras succession Jacques Prévert.

41 AMAO, Damarice (2014): p. 337. Amao señala que *Ténérife* participó en el espectáculo que organizó el Grupo *Octubre* el 10 de marzo de 1933 en la salle du Grand-Orient de France, rue Cadet, pero la fuente a que se remite sólo alude a la proyección de *La Pomme de Terre*. FAURÉ, Michel (1977): *Le Groupe Octobre*, pp. 144-145.

42 GRELIER, Robert (1986): *Mémoires d'en France. 1936-1939*, Ed. Aimo, p. 116.

43 Así lo refleja la prensa local: «Propaganda turística. Una compañía francesa de películas impresionará un filme en Tenerife», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (10 de mayo de 1932); y sobre todo Prometeo Stentor, «¿Propaganda turística? Una película gráfica y documental de Tenerife. Hablando con los artistas de la Maison Braunberger-Richebé», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (30 de abril de 1932), vid. MARTÍN, Fernando Gabriel (2004): pp. 84-85.

mo pintoresco: lavanderas junto al mar, empleados en el secadero de bacalao, porteadoras de mercancía sobre las morenas cabezas. La dialéctica política les empuja a introducir ahora a la burguesía tinerfeña, que se reúne en la plaza de los Patos, nombre popular de la plaza 25 de julio del barrio de los Hoteles. En torno a su fuente central –idéntica a la Fuente de las ranas del parque de María Luisa de Sevilla– se reúnen las gentes elegantes, flanqueadas por dos edificios modernistas de Mariano Estanga, el palacete Martí Dehesa a un lado y el desparecido colegio escolapio Pious School al otro lado de la plaza.

En este punto, se inicia un repaso por las aficiones populares canarias, empezando por las corridas de toros. Como vimos, este fragmento fue rodado en la plaza de la Maestranza de Sevilla, en la corrida inaugural de la temporada el domingo de Pascua 27 de marzo; volveremos sobre ello. Un fundido a un combate de lucha canaria en una plaza de toros sostiene la continuidad de la secuencia; en este caso sí se trata del coso de Tenerife, donde se celebró una luchada de este genuino deporte canario el 14 de abril con motivo del primer aniversario de la República. Se enfrentaban las selecciones de Gran Canaria y de Tenerife, reuniendo a los célebres Pollo de las Canteras, Luis Pagés o el Pollo de Gáldar, entre otros. A continuación, se introduce una secuencia sobre las muy populares «riñas de gallos», posiblemente en el «Circo-gallera» de Santa Cruz de Tenerife.

A esta sucesión de fiestas de mucho color local, algo exótico y pintoresco para el espectador francés, le sucede de un modo subrepticio el no menos pintoresco fervor católico español de la isla, presente en las muchas cruces que se multiplican por doquier, repartidas por las paredes, en templetas como el del Peñón del Fraile en el Puerto de la Cruz o en los propios nombres de las poblaciones tinerfeñas. En este hilo argumental, se introduce un montaje expresivo con el largo primer plano de la torsionada cabeza de la oca central de la fuente de la plaza de los Patos, que parece manar sangre, seguido por el paso del Jesús de las Penas sevillano que vimos procesionar en la Semana Santa, y un escaparate con muñecos de penitentes sin duda también rodado en Sevilla.

A continuación, sigue al poder religioso una larga secuencia sobre el poder político, representado en la forma del simbólico cambio del pendón monárquico de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife por otro con los símbolos del nuevo régimen republicano en su primer aniversario⁴⁴. A las diez de la mañana del 14 de abril, el antiguo pendón acompañado de los maceros, el ayuntamiento y una compañía del regimiento de infantería «Tenerife», se dirigió a la rebautizada plaza de la Constitución donde le esperaba la nueva bandera acompañada por la autoridad representada por el gobernador civil Rubio Carrión, el comandante militar de Canarias general Salcedo, el presidente de la Mancomunidad Gil Roldán y el alcalde de la ciudad Armas Quintero, entre otros⁴⁵. Sobre la imagen de tan distinguidas fuerzas vivas en la tribuna de honor, se oye la voz en off que dice: «Hay alguien muy importante que pronuncia un discurso muy importante.» Y tras unos segundos de ademanes mudos del gobernador civil Rubio Carrión, se ve a un aburrido señor recostado en unas desnudas escaleras⁴⁶. El sutil montaje debió pasar desapercibido para el supervisor de Pathé, pero aquello era un acto de rebeldía contra la República que les había encarcelado.

La segunda mitad del metraje es un documental agronómico sobre el cultivo del plátano en el Tenerife de entonces. Muestra con detalle la canalización y almacenamiento de agua dulce ne-

44 Como vimos, rodaron varias tomas desde el balcón del Ayuntamiento; vid. n. 28.

45 «Los festejos conmemorativos de la República», *Gaceta de Tenerife* (16 de abril de 1932), p. 8.

46 Las escaleras del teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. MARTÍN, Fernando Gabriel (2004): p. 89.

cesaria en las plantaciones, las exigencias del cultivo de la planta, su acarreo sobre las cabezas de las campesinas y sobre los camiones, su cuidadoso embalaje para ser transportado por barco a todo el mundo. En las secuencias, se aprecia una planificación y escenificación trabajada con los campesinos de las fincas del valle de la Orotava y los obreros del puerto. De nuevo, en el final de esta segunda parte sobre la industria del plátano, Lotar y Allégret introducen una reivindicación social sin ambages: al terminar la jornada, los trabajadores de este rico negocio platanero se dirigen a sus casas misérrimas mientras la voz en off sentencia: «Todo este 'pequeño mundo', como se suele decir, regresa tranquilamente a su casa. El clima variado de las islas Canarias permite prosperar a todas las plantas, crecer a todas las flores, pero el plátano no alimenta al hombre, y es en sórdidos barracones donde viven los trabajadores de las islas Afortunadas». Pero las chabolas miserables de hojalata, las calles sucias y las familias sonrientes y desastradas que miran a cámara no son canarias sino sevillanas, del barrio de Amate.

Cierre: *Las Hurdes y Ténérife*

Decía Luis Buñuel sobre el rodaje de la escena del despeñamiento de la cabra en Las Hurdes: «como no podíamos esperar el acontecimiento, lo provoqué disparando un revólver [...] Se trataba de dar una imagen de la vida de los hurdanos y había que mostrar todo. Era muy distinto decir: 'A veces se cae una cabra' que mostrar el hecho como sucede realmente»⁴⁷.

También Lotar y Allégret se tomaron estas licencias en *Ténérife*, cuando montaron las escenas de las chabolas sevillanas como si fueran tinerfeñas, además del paso del Cristo en procesión y la corrida de toros de la Maestranza. Lo importante era la fuerza de las imágenes que se proyectarían a miles de kilómetros de las Canarias; bien poco les importaba mostrar la pobreza proletaria de una parte u otra de España, en el fondo se trataba de una cuestión de solidaridad. Buñuel consiguió en *Las Hurdes* un film de más trayectoria, con imágenes atroces que rasgaban la mirada como cuchillas de afeitar aunque en ocasiones fueran montajes como la escena de la cabra, el burro muerto cubierto de miel y abejas o la pretendida muerte y entierro de la niña hurdana; con todo, *Las Hurdes* y *Ténérife* compartían un fondo hermanado que sonrojaba a la República burguesa española. El reproche que el doctor Marañón le hizo a Buñuel – «¿Por qué enseñar siempre el lado feo y desagradable? [...] ¿por qué no mostrar las danzas folklóricas de La Alberca, que son las más bonitas del mundo?»⁴⁸– era de la misma naturaleza que las palabras que el gobernador de Sevilla les dedicara a Lotar y Allégret cuando mostraba su deseo de que hubieran impresionado sus películas «en cuantos sitios artísticos existen en esta provincia, pero no que estuviesen en unas cuevas de Carmona y en el barrio de Amate». Esto, como respondió Buñuel, era de un nacionalismo barato y abominable. A cambio, *Las Hurdes* fue considerada insultante para España y censurada a su estreno en 1933 por el nuevo gobierno de derechas. Como *Ténérife*, hubo de esperar hasta 1936 para ser reclamada en un ambiente más favorable; entonces el *Front populaire* ganaba las elecciones francesas y el Frente popular español hacía lo propio en la Península. Precisamente a esas elecciones de febrero de 1936 en España acudió Eli Lotar para registrar el ambiente bullicioso y algo histérico que desembocaría en el desastre de la guerra civil. Entonces, cuatro años después del primer viaje del fotógrafo y cinco después de la instauración de la República, Lotar regresó al sevillano barrio de Amate e hizo unas fotos desalentadoras, que podrían confundirse con las de su viaje de 1932.

47 PÉREZ TURRENT, Tomás / DE LA COLINA, José (2002): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, p. 35.

48 BUÑUEL, Luis (1992): *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 164.