

EL EXILIO DE BUÑUEL EN NUEVA YORK

«La guerra civil española (...) abrió un nuevo mercado para el cine alemán. Hasta este momento, el cine francés ostentaba un virtual monopolio sobre las pantallas españolas, pero en 1938 se estableció un acuerdo de cooperación entre España y Alemania».

«Puesto que los estudios españoles eran más bien primitivos, se decidió rodar en Berlín films hablados en español, utilizando las instalaciones de la UFA y de la Tobis. El primer proyecto llevado a cabo fue el film *El barbero de Sevilla*, producido por Hispano-Film-Produktion. La UFA fue luego a España para rodar el film musical *Andalusische Nächte* (*Carmen la de Triana*, 1938), bajo la dirección de Herbert Maisch y con la gran cantante Imperio Argentina en el papel de una Carmen de hoy».

«A pesar del impresionante despegue del programa, no resultó un éxito, como no lo había resultado el intento de coproducciones japonesas. España era un país pobre que no podía pagar mucho a los alemanes, y los pocos films españoles exhibidos en Berlín fueron recibidos con indiferencia. Sin embargo, la alianza con España sirvió a Goebbels para poner un pie en América Latina y exportar films alemanes a esos países».

Film in the Third Reich, por David Stewart Hull, University of California Press (1969), página 128.

La alianza cinematográfica hispano-alemana abrió un nuevo capítulo en la historia internacionalista del cine español. Nómada había sido la carrera del gran pionero aragonés Segundo de Cho-

món, como lo fue la de Benito Perojo (París, Roma, Berlín, Joinville, Hollywood) y la de muchos actores y escritores que los estudios norteamericanos contrataron a comienzos del cine sonoro para ro-

dar en California las versiones castellanas de sus películas. Pero esta gran movilidad personal se había traducido, con las excepciones de Chomón y del Buñuel francés, en resultados abrumadoramente modestos para el cine español que llega hasta 1936. Cuando se puso en marcha el ambicioso proyecto de una regeneración cinematográfica española con carburante berlinés, el gallego Carlos Velo, acaso el documentalista más importante que había producido el cine de la Península, estaba a punto de hacer las maletas para su definitivo exilio en Méjico, y de quien no habríamos de tener noticias hasta la aparición de *Raíces* (1953) y de su extraordinario *¡Torero!* (1956), un film precursor del *cinema-vérité*, rodado con Luis Procuna. Por estas mismas fechas, mientras Florián Rey dirigía en Berlín a Imperio Argentina en *Carmen la de Triana* y en *La canción de Aixa*, Luis Buñuel estaba en Hollywood, comisionado por el Gobierno republicano español, para supervisar las películas que sobre el tema de la guerra civil allí iban a rodarse. La producción comercial de Hollywood sobre tal tema fue más bien parca: iniciada con *El último tren de Madrid* (*The last train from Madrid*, 1937), del mediocre James Hogan, tuvo su canto del cisne con la más valiosa *Blockade* (1938), realizada por William Dieterle para la Warner Bros y con guión de John Howard Lawson, que hace pocos meses ha explicado en *Film Culture* las vicisitudes políti-

Carlos Saura, Luis Buñuel, Juan Antonio Bardem, Marco Ferreri y Miguel Picazo.





Luis Buñuel, en atuendo de pastor vasco, llega al Festival de Cannes en 1954.

cas que acompañaron a la exhibición pública de este film. El paso de Buñuel por Hollywood en 1938 tampoco tuvo frutos, y el rodaje de **Cargo of innocence** fue suspendido por la Metro-Goldwyn-Mayer ante la evolución de la situación militar en España.

El final de la guerra civil convirtió a Buñuel en un miembro más de la vastísima familia de exiliados políticos repartidos por Europa y América. En busca de trabajo, Buñuel redactó entonces una «autobiografía» (fecha en Los Angeles el 28 de julio de 1939) a modo de **curriculum vitae** profesional, documento que ha sido publicado en el libro biográfico de J. F. Aranda. La etapa que sigue, la etapa norteamericana de Buñuel, es la más oscura de la carrera de este realizador, si bien gracias a la amabilidad del Film Study Center del Museo de Arte Moderno de Nueva York he podido rastrear algunos de sus pasos, cuyas huellas están conservadas en los ingentes archivos de aquel museo y algunos de cuyos documentos inéditos utilicé aquí por vez primera para esbozar un somero ensayo biográfico sobre este oscuro período de su vida profesional.

En una conocida entrevista con André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze (**Cahiers du Cinema**, número 36), Buñuel declaró: «Allí (en Hollywood) me sorprendió el final de la guerra y me encontré en América completamente abandonado y sin trabajo. Gracias a miss Iris Barry obtuve un empleo en el Museo de Arte Moderno (de Nueva York)». En efecto, la poetisa y crítico de cine inglesa Iris Barry (1896-1969) había fundado en 1935,

con la ayuda de Rockefeller y de otras personalidades, la Film Library (cinemateca) del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Iris Barry, que conocía **Un chien andalou**, **L'Age d'or** y **Tierra sin pan**, fue una valiosa ayuda para Buñuel desde su llegada a Nueva York, y gracias a sus gestiones o iniciativas, Buñuel pronunció en la Columbia University una conferencia sobre **Tierra sin pan**, cuyo texto parece haberse perdido, y un interesante coloquio mantenido el 10 de abril de 1940 en aquel mismo centro, con motivo de la proyección de **Un chien andalou** y de **Tierra sin pan**, y con la participación de Iris Barry, Jay Leyda y otras personalidades. En este coloquio, Buñuel habló de su obra y del surrealismo en general, reconoció como autor surrealista a Man Ray, pero no a Jean Cocteau («un hombre que no es surrealista no puede hacer una película surrealista»), caracterizó al cine surrealista como «una sublevación contra el cine de vanguardia, contra el cine artístico, en el que sólo hay efectos impresionistas y de cámara», explicó que las hormigas de **Un chien andalou** procedían de la colaboración de Dalí («Dalí estaba obsesionado con las hormigas»), que rodó **Tierra sin pan** con cuatro mil pies de película, la mitad que la utilizada para **Un chien andalou**, y declaró que no tenía la intención de rodar ningún otro film surrealista.

Buñuel se instaló en el núm. 301 de la Calle 83 Este, junto a la Segunda Avenida, en Manhattan. Previas conversaciones con Iris Barry, el 14 de enero de 1941 escribió una carta al museo ofreciendo sus servicios para su departamento de actividades panamericanas, indicando

concretamente en la carta su capacidad para traducir libros y panfletos, para mantener correspondencia española y para investigación general, e informando poseer el título de doctor en Historia, hablar español, francés e inglés y estar en condiciones de traducir del portugués y del italiano. Buñuel fue, efectivamente, contratado por el museo como «consejero y montador jefe de películas» de la oficina del coordinador de Asuntos Interamericanos (cargo detentado por Nelson Rockefeller), en contratos anuales renovables y con un sueldo no desdeñable para la época.

El trabajo principal de Buñuel en el museo se centraba en películas didácticas o propagandísticas para su distribución por el Departamento de Asuntos Interamericanos de Rockefeller. Este Departamento fue atacado reiteradamente por políticos conservadores, como el senador Taft, de Ohio, y O'Mahoney, de Wyoming, que a comienzos de 1943 solicitaron una investigación de las actividades de la Office of War Information y del Inter-American Affairs Office, críticas que fueron ampliamente divulgadas por la revista conservadora **Motion Picture Herald**, editada por uno de los peores enemigos de Buñuel de esta época, monseñor John J. McClafferty, secretario ejecutivo de la National Legion of Decency y nombrado en 1943 prelado doméstico de Pío XII, que adelantó las posturas políticas que se generalizarían años más tarde con la famosa «caza de brujas», durante el imperio político de Joe McCarthy. Fruto de estas campañas, en junio de 1943 la Cámara de Representantes procedió a reducir el presupuesto del coordinador de Asuntos Interamericanos a un 66 por 100 del importe del año fiscal anterior.

En la entrevista citada de **Cahiers du Cinema**, Buñuel declaró con respecto a este período: «Creí que se iban a hacer grandes cosas, pero finalmente fue un trabajo de burócrata. Tenía quince o veinte empleados. Me ocupaba de las versiones para América Latina. Estuve allí cuatro años». Evaluar las películas montadas o producidas por Buñuel en estos años se hace tarea difícilísima, por el anonimato de las fichas y de las películas de este apartado conservadas por el museo. Las dos únicas películas en las que Buñuel ha admitido explícitamente su intervención como *montador* son los films alemanes **El triunfo de la voluntad**, de Leni Riefenstahl, y

Bautismo de fuego, que presumiblemente fueron montadas antes de 1941.

Era normal que, en plena guerra contra la Alemania nazi, una de las tareas de los servicios gubernamentales norteamericanos fuera la de combatir la propaganda nazi utilizando incluso sus propios materiales y documentos. Un importante testimonio de esta preocupación ha sido ofrecida por el documentalista Willard Van Dyke, al evocar en una entrevista con Harrison Engle (**Film Comment**, primavera de 1965) los días en que trabajaba para la Office of War Information: «El triunfo de la voluntad y Olimpiada —declaró Van Dyke— eran films de espectáculo y nada más. Durante la guerra, en la Office of War Information tratamos de encontrar alguna manera para utilizar las películas alemanas capturadas en el montaje de films antinazis. Teníamos una copia de gran fino de todas las películas de Leni Riefenstahl y solíamos pasar noche tras noche proyectando este material, tratando de descubrir cómo darle la vuelta contra los nazis. Pero nunca pudimos. La razón era que todo era espectáculo y no había manera de convertirlo en antiatractivo». Pero Buñuel se enfrentó con la justamente famosa obra de Leni Riefenstahl —que canta la grandeza épica del Congreso del Partido Nacional-socialista de Nuremberg en 1934—, no para convertirla en antiatractiva, sino para subrayar y potenciar sus rasgos más feroces e irracionales, creando un documento verdaderamente pavoroso. Buñuel realizó un trabajo impecable, con la ayuda de una montadora alemana, y Max Aub me relató durante una velada en Boston que la versión fue proyectada ante Chaplin y René Clair, a la sazón refugiado en los Estados Unidos. René Clair quedó aterrado y convencido de que los alemanes iban a devorar a Europa y ganar la guerra, mientras que Chaplin se divirtió mucho con Hitler, el hombre «que copió el bigotito de Charlot», y acaso de esta proyección privada surgiese en él la idea de rodar **The Great Dictator**. Pero, por razones desconocidas, el film montado por Buñuel fue retirado de circulación y no se exhibió públicamente.

La versión de **Bautismo de fuego**, montada también por Buñuel, ofrece uno de los muchos rompecabe-

zas que con demasiada frecuencia se plantean a la historiografía cinematográfica. El film del museo presentado como **Baptismo of Fire** lleva el título alemán **Feldzug in Polen** (Campaña en Polonia), que es en realidad el título de un documental realizado por Fritz Hippel el mismo año en que Hans Bertram rodó **Feuertaufe** (Bautismo de fuego), ambos sobre el mismo tema: la invasión nazi de Polonia. Hippel, que fue jefe del Departamento de Cine de Goebbels y autor de un documental sobre la Legión Cóndor, hizo con **Feldzug in Polen** una de las piezas maestras de la propaganda nazi y se ha llegado a afirmar que G. W. Pabst y Leni Riefenstahl colaboraron en el film. Estrenada en Berlín en febrero de 1940, las auto-

EL EXILIO DE BUÑUEL EN NUEVA YORK

ridades alemanas mostraron esta película, como temible advertencia, a los gobiernos rumano y danés y editaron una copia con comentario en inglés, que es la que llegó a manos del museo y utilizó Buñuel para efectuar su montaje. Este montaje neoyorquino, de treinta y cuatro minutos, está hecho con una gran sabiduría profesional y cubre toda la campaña polaca, abarcando desde la crisis de Danzig hasta la ocupación de Varsovia, con el desfile de la victoria y las campanas cantando la «liberación» de la capital de Polonia.

Buñuel realizó muchos otros montajes en el museo y tengo para mí, por ejemplo, que el montaje de noticiarios **Die Deutsche Wochenschau** de 1940 (la invasión de Francia), también conservado en aquellos archivos, ha salido de sus manos, pues hasta aparecen en él los reconocibles «toques» de humor buñuelesco que son hoy familiares a los espectadores.

El joven Buñuel, del que los archivos del museo conservan una fotografía junto a Iris Barry y al músico Gustavo Pittaluga, trabajó

en aquel centro hasta que, como explica en la citada entrevista: «En 1942 fui obligado a presentar mi dimisión porque era el autor de **L'Age d'or**. Miss Iris Barry aceptó mi dimisión con lágrimas en los ojos. Fue el día de Mers el Kebir; el ambiente era dramático. Vinieron a verme varios periodistas, pero rehusé toda entrevista; creía que en ese momento no era importante que Buñuel estuviera dentro o fuera del museo». Más adelante, al preguntarle si su salida del museo tuvo relación con la publicación del libro de Dalí (**La vida secreta de Salvador Dalí**), Buñuel respondió lacónicamente: «Sí». La fecha de dimisión dada por Buñuel es un tanto sorprendente, pues su carta de renuncia dirigida a Iris Barry está fechada el 30 de junio de 1943, y la de miss Barry aceptando su dimisión lleva la misma fecha. A mayor abundamiento, la noticia apareció publicada con fecha de **cuatro días antes** en el ejemplar del **Motion Picture Herald**, con el siguiente texto: «Se ha sabido que Luis Buñuel, traductor jefe del museo, iba a abandonar su puesto. Ha sido un discutido centro de investigaciones y polémicas durante más de un año, debido a sus actividades izquierdistas y surrealistas en Francia hace algunos años. Se recordará que estuvo asociado a la producción de **L'Age d'or**, en colaboración con Salvador Dalí, famoso artista surrealista, bajo el patronazgo de Etienne Beaumont, vizconde de Noailles, en París. La película fue finalmente prohibida en Francia» (**Motion Picture Herald**, 26 de junio de 1943). Con posterioridad a esta fecha, la correspondencia del Museo de Arte Moderno de 7 de julio de 1943 hace referencia a una conversación telefónica entre Iris Barry y monseñor John J. McClafferty, editor del **Motion Picture Herald**, en la que Iris Barry rogó al clérigo que no hiciese más referencias a Buñuel en su revista, por haber concluido su contrato el 30 de junio por dimisión de aquél.

Así se cerró este lamentable episodio y se inició una nueva etapa del vagabundeo de Buñuel por los Estados Unidos, en busca de trabajo, y con su nombre inscrito modestamente en la sección profesional del **Motion Picture Almanac**, anunciándose, simplemente, como: «Buñuel, Luis: consejero y montador». ■ ROMAN GUBERN.