

Crónica de un encuentro Dancigers y el asentamiento de Buñuel en México

Amparo Martínez

«Tengo algo para usted»¹. El primer viaje

ESTA es la frase con la que el productor cinematográfico Oscar Dancigers invitó a Luis Buñuel a plantearse la posibilidad de trabajar en México en la primavera de 1946. Pero en realidad Buñuel había llegado a la capital defecha con otras intenciones.

Venía de Hollywood, donde se había establecido ocho años atrás huyendo de la contienda española y del conflicto bélico que se estaba fraguando en Europa. Según su propia versión de los hechos, le habían encargado supervisar algunos proyectos cinematográficos de apoyo a la causa republicana, entre ellos *Cargo of Innocence*, una producción de la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) sobre los niños evacuados de la Guerra Civil². Pero esta iniciativa quedó bloqueada y Buñuel se encontró en Los Ángeles en paro y sin muchas opciones con las que sostener a su familia. En noviembre de 1939 se trasladó a Nueva York, donde, gracias al apoyo de su amiga y protectora Iris Barry, obtuvo trabajo, colaborando en distintas tareas con la Filmoteca del Museum of Modern Art (MoMA) y como asesor y montador jefe dentro de la división cinematográfica de la Office of Inter-American Affairs (OIIA), coordinada por Nelson Rocke-

(1) Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes, 1996, p. 221.

(2) Sánchez Vidal, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, JC, 1984, p. 101.

efeller³. Allí estuvo en activo hasta junio de 1943, fecha en la que se vio obligado a presentar su dimisión por motivos políticos⁴. Fue acusado de anticlerical, blasfemo, sacrílego y persona de costumbres disipadas, tal y como su amigo Dalí lo había descrito en su texto autobiográfico *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942)⁵. También se desplegó en su contra una calculada campaña desde el *Motion Picture Herald*. Pero sobre todo pesó el enrarecido ambiente anticomunista que se respiraba ya por aquellas fechas y la caza de brujas silenciosa que precedió al macartismo y que comenzó afectando especialmente a los potenciales izquierdistas que trabajaban en instituciones vinculadas al Gobierno de los EEUU, como era la OIAA. En este sentido, la intervención de la archidiócesis católica de Nueva York resultó decisiva, porque fueron ellos los que forzaron al MOMA a prescindir de los servicios de Buñuel⁶, quien prefirió anticiparse presentando su dimisión. Sobrevivió como pudo con ocupaciones puntuales, hasta que en la primavera de 1944 encontró finalmente trabajo en Hollywood. Entre mayo de aquel año y comienzos de 1946 fue director de doblajes al español en Los Ángeles en distintas compañías, una actividad que no sólo le permitió respirar económicamente sino que también volvió a llevarle al ámbito más comercial de la producción cinematográfica, especialmente en la Warner Brothers. Pero en diciembre de 1945 esta productora cerró la sección de doblajes al español y Buñuel se quedó nuevamente sin un empleo estable.

En medio de este panorama tan poco alentador fue determinante una vez más la intervención y el consejo de Iris Barry, quien en la primavera de 1946 le recomendó a Buñuel que viajase a México porque Nelson Rockefeller, con quien ambos venían colaborando profesionalmente desde hacía unos años, le había prometido utilizar su influencia para que pudiese ingresar en la industria del cine de ese país⁷. Buñuel pensó que por fin tenía una opción viable. Además, tampoco le quedaban muchas alternativas, ya que su contrato en la Vigor Picture Corporation finalizaba en breve –parece ser que estuvo trabajando para esta compañía hasta el mes de

(3) Martín, F.G., *Buñuel en Estados Unidos. El Ermitaño errante*, Murcia, Tres Fronteras, 2010, pp. 223 a 302.

(4) Sánchez Vidal, A, «The Andalusian Beast», en *Salvador Dalí: The Early Years*, (Editor Michael Raeburn), Londres, Thames&Hudson, 1994, p. 205.

(5) Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, New York, Dial Press, 1942. Véase al respecto el ejemplar que perteneció a Luis Buñuel con anotaciones y subrayado que se conserva en Filmoteca Española (FE)/Archivo Buñuel (AB) 471, pp. 338-339.

(6) Silver, C., *An Auteurist History of Film*, Nueva York, MOMA, 2016.

(7) Rubia Barcia, J., *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, La Coruña, Ediciones do Castro, 1992, p. 14.

mayo de 1946, tal vez algo más—. Se puso manos a la obra y solicitó la tarjeta de identificación precisa para viajar de EEUU a México, de manera que el 19 de abril de 1946, ya disponía de todos los permisos necesarios con una validez de seis meses⁸.

No obstante, a principios de mayo de 1946 Buñuel todavía estaba en Hollywood donde Man Ray, uno de los miembros de la colonia de extranjeros con los que se reunía en Los Ángeles y entre los que también se encontraban Jean Renoir, Max Ernst, Vladimir Pozner y René Clair, le hizo a él y a su mujer Jeanne varios retratos que han quedado para la posteridad como imágenes esenciales de este periodo. Y fue por estas fechas cuando Buñuel se reencontró en Hollywood con su vieja amiga Denise Tual, a quien conocía desde la época en que había estado rodando en París *Un perro andaluz*, ya que en 1929 ella estaba casada con Pierre Batcheff, el protagonista de la película. Tras el suicidio de Batcheff en 1932, Denise había contraído nuevas nupcias con el productor cinematográfico Roland Tual, dedicándose a partir de entonces no sólo al montaje, sino también a la producción de películas. Y en mayo de 1946 estaba en Hollywood para negociar con la MGM la promoción y la distribución de *Los ángeles del pecado* (Robert Bresson, 1943), alojada en casa del cineasta René Clair. Fue en una de las cenas que este director organizó para los amigos a comienzos del mes de mayo cuando Tual se reencontró con Buñuel, al que no veía desde antes de la guerra. El cineasta le confesó que no hacía otra cosa que acumular caídas, y que estaba a punto de volver a quedarse sin trabajo⁹.

Al día siguiente Tual debía hacer una visita protocolaria a los estudios de la MGM y reunirse con Louis B. Mayer. Uno de los objetivos de la productora era proponerle a la MGM la creación de un laboratorio cinematográfico para explorar vías de renovación del Séptimo Arte, con un equipo formado por René Clair, Jean Renoir y Luis Buñuel. Es obvio que Tual había decidió aprovechar la primera ocasión que se le presentaba para tratar de encontrarle una salida profesional a Buñuel. Pero Louis B. Mayer, al parecer algo sordo, ni siquiera entendió el nombre de este cineasta al que finalmente dijo no conocer en absoluto. Además, el todopoderoso director de producción del MGM reaccionó irritado ante esta propuesta de una mujer francesa de la que nunca había oído hablar y que le daba consejos acerca de cómo debía llevar su estudio. De modo que rechazó tajantemente la idea argumentando que si un

(8) Martín, F.G., *Buñuel en Estados Unidos*, *op. cit.*, pp. 660 y 698-699.

(9) Tual, D., *Le Temps dévoré*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1980, p. 231.

día Hollywood tuviese que cambiar su manera de hacer cine lo haría rápidamente, sin necesidad de laboratorios de ningún tipo.

El enfrentamiento con los directivos de la MGM sin duda resultó frustrante para Tual. Pero también la obligó a reafirmarse en sus convicciones acerca del cine que quería hacer y por el que deseaba apostar. Pensó que podía ser una buena idea llevar a la pantalla *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, porque, como la última película que ella había producido, *Los ángeles del pecado*, se trataba de una historia interpretada fundamentalmente por mujeres, igualmente violenta en términos emocionales y, además, diferente a los melodramas por entonces al uso. Así que se puso en contacto con Oscar Dancigers. Lo había conocido en el París de los años treinta y sabía que estaba trabajando como productor en México desde hacía cuatro años¹⁰. Tual le contó su encuentro con Buñuel, le habló de las penurias por las que estaba atravesando su amigo y también le propuso trabajar conjuntamente en la producción de una película. Dancigers reaccionó de inmediato y puso todos los medios posibles para que ambos pudiesen viajar a México DF en pocos días¹¹.

Al calor de estas expectativas, desde casa de René Clair, Denise Tual llamó por teléfono a Luis Buñuel para proponerle hacer un filme en México basado en *La casa de Bernarda Alba*, que por entonces triunfaba en los teatros de París. Buñuel aceptó. Era una obra que no terminaba de entusiasmarle¹², pero le recordaba a su juventud y a su añorado amigo Federico. Aunque, sobre todo, dijo que sí porque después de muchos meses de incertidumbre recibía por fin una oferta de trabajo, fuera de Hollywood y fuera de una industria en la que sentía que no terminaba de encajar. Además, se trataba de un contrato como director de cine, un oficio al que estaba deseando volver. Por otro lado, contaba con la ventaja de tener todos los papeles en regla para poder viajar a México, ya que pocas semanas antes los había puesto en orden siguiendo el consejo de su amiga Iris Barry, por si surgían ofertas de trabajo en el país vecino. A mediados de mayo de 1946, Buñuel voló por primera vez a México. Al aterrizar en DF el volcán Popocatepetl, casi como un presagio de lo que iba a acontecerles, los recibió con emisiones de gases y fumarolas¹³.

El país al que llegaron se encontraba inmerso en un proceso de cambio trascendental. Con 23 millones de habitantes, la mitad de ellos analfabetos, la población estaba creciendo a pasos agigan-

(10) Tual, D., *op. cit.*, p. 234.

(11) Aub, M., *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984, p. 369.

(12) Buñuel, L., *op. cit.*, p. 221.

(13) Tual, D., *op. cit.*, pp. 234-235.

tados tras el restablecimiento de la paz y el control de enfermedades endémicas como el paludismo o la viruela¹⁴. Cuando Luis Buñuel piso tierras mexicanas por primera vez, Miguel Alemán Valdés se encontraba en plena campaña electoral, respaldado por la reciente fundación del Partido Revolucionario Institucional (PRI)¹⁵ que había tenido lugar en el mes de enero.

Este ambiente palpitante y el contraste entre la vida cotidiana en México DF y el Hollywood que vivía uno de sus momentos de máximo esplendor impactaron a Buñuel, que durante su primer viaje se alojó en el hotel Montejo de la capital defeña¹⁶. Contento por las expectativas profesionales que se abrían ante él, pero también sorprendido por el país en el que esperaba trabajar, llamaba por teléfono a Denise Tual cada mañana para traducirle y leerle las noticias más escabrosas aparecidas en la prensa, sobre todo aquellas en las que se hablaba de atentados, violaciones, robos o tiroteos¹⁷. Un ejercicio a medio camino entre la broma surrealista y el desconcierto generado por la nueva cultura que estaba empezando a descubrir.

Buñuel y Tual se reunieron con Oscar Dancigers en las últimas semanas de mayo de 1946 y le expusieron acaloradamente el proyecto de adaptación y rodaje de *La casa de Bernarda Alba* que habían ideado. Tras un minuto de reflexión el productor les respondió que no era viable, que se trataba de un tema poco adecuado para hacer por entonces en México y que él no estaba dispuesto a entrar en esa producción. Lo cierto es que *La casa de Bernarda Alba* rompía por completo con la apuesta por el cine comercial que su firma venía practicando. Aquel era el peor momento para arriesgar en términos empresariales, no solo debido a la inestabilidad generada por los enfrentamientos entre el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), sino, sobre todo, por los cambios que se estaban produciendo en la industria mexicana del cine por aquellas fechas. En víspera de las elecciones presidenciales y finalizada la II Guerra Mundial, era previsible la clausura de las políticas de buena vecindad entre EEUU y México de las que Dancigers se había beneficiado hasta entonces para la producción de sus películas, por lo que debía ser especialmente cauto.

(14) Ayala Anguiano, A., *La Epopeya de México. De Juárez al PRI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 614.

(15) Delgado de Cantú, G.M., *Historia de México. Legado histórico y pasado reciente*, México, Pearson Educación, 2005, pp. 408-416.

(16) Aub, M., *Luis Buñuel, novela*, Granada, Cuadernos del vigía, 2013, p. 181.

(17) Tual, D., *op. cit.*, p. 236.

Sin embargo, Dancigers y Buñuel, que se conocían desde la época de la militancia comunista en el París de la década de los treinta y entre los que había una buena relación de camaradería, no quisieron dejar pasar la ocasión de trabajar juntos¹⁸. Tras el no a *Bernarda Alba* surgió otra posibilidad. Dancigers le dijo a Buñuel que tenía algo para él¹⁹. Le contó que había contratado a dos grandes estrellas del cine y de la canción latinoamericana, Jorge Negrete y Libertad Lamarque, y que debía rodar una película con la participación de ambos. Necesitaba un argumento y un director que estuviese a la altura y le pidió a Buñuel que se encargase de esta tarea. Buñuel no sólo aceptó el empleo como director, sino que además le propuso a Dancigers una historia escrita por su amigo Nino Veber. Era evidente que Dancigers quería trabajar con Buñuel, ayudarle y, de paso, ganarlo para las filas del cine mexicano. Además, sabía que contando como productor y actor principal con Negrete, uno de los máximos dirigentes del STPC, no tendría muchos problemas para conseguir integrar a Buñuel dentro de la compleja estructura sindical que regía la industria del cine en este país. Por otro lado, Buñuel quería trabajar y, sobre todo, quería dirigir. No puso objeciones a intervenir en un título que nacía con una vocación evidentemente comercial y popular, una fórmula con la que estaba muy familiarizado, tanto por su labor en Filmófono, como gracias a las tareas que había desempeñado en Hollywood y a los proyectos que estaba tratando de sacar adelante dentro del cine de género –entre ellos *La novia de los ojos deslumbrantes*–²⁰. Con la fórmula de colaboración todavía por terminar de definir, Dancigers y Buñuel pactaron seguir en contacto para ir dándole forma al proyecto y tratar de sacarlo adelante a lo largo de aquel año.

La decisión de abandonar Hollywood

Tras mes y medio de trabajo y negociaciones en México DF, a finales de junio de 1946²¹, Buñuel regresó a Los Ángeles con varias propuestas por definir pero sin certezas acerca de su futuro profesional.

(18) Aub, M., *op. cit.*, p. 369.

(19) Buñuel, L., *op. cit.*, p. 22.

(20) Este proyecto recibió distintos títulos dependiendo del momento y el lugar: *The Bride with Dazzled Eyes*, *La novia de los ojos deslumbrados*, *El Umbral* y también *La casa de los deseos ocultos*.

(21) Luis Buñuel escribió a Ricardo Urgoiti desde Los Ángeles (EEUU) el 25 de junio de 1946, contándole que había estado durante mes y medio en México (Fernández Colorado, L. y Cerdá, J., *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid,

Decepcionado en términos ideológicos y políticos, abatido por la nostalgia de una España a la que no podía volver y atribulado económicamente, Luis Buñuel estaba completamente decidido a dejar Hollywood y abrirse camino en Latinoamérica y Francia como fuera.

Se puso a trabajar en varios frentes con el fin de que al menos alguno de ellos diese resultados. Comenzó por tratar de rentabilizar su prestigio surrealista organizando proyecciones de *La Edad de Oro* (1930) en París²² y de *Un perro andaluz* (1929) en San Francisco²³. Todas estas acciones podían servirle como carta de presentación en un momento en el que lo necesitaba, en el que precisaba rescatar su prestigio como director de cine para encontrar trabajo.

Sin embargo, y sobre todo, su principal objetivo era viajar a Francia para establecerse profesionalmente en este país, comenzando por el proyecto de adaptación de *La casa de Bernarda Alba* que esperaba rodar en diciembre junto a Denise Tual con la productora Synops. Además, también le habían ofrecido hacerse cargo del departamento de cortometrajes de Cine France, casa en la que trabajaba su viejo amigo Jean Grémillon²⁴, con quien había colaborado en Filmófono en la producción *Centinela alerta* (1935), y que por entonces estaba muy bien considerado dentro de la profesión, ya que había sido elegido presidente de la Cinémathèque Française y del Sindicato de Técnicos Franceses. Aquel verano de 1946, la oportunidad de volver al cine en Francia parecía una opción relativamente segura y esperanzadora.

Entretanto, mientras terminaban de concretarse todos estos proyectos, pensaba dedicarse a la escritura del guión y al rodaje de la película que le había encargado Dancigers. A finales de julio de 1946 solo faltaba que Negrete, quien además de protagonizar el filme participaba económicamente en la producción, diese el visto bueno a la idea que Buñuel y Dancigers le habían presentado. Además, por si se presentaba la ocasión, decidió registrar en la sección de Propiedad Artística y Literaria de México dos guiones: *La luz que deshumbra*, firmado en solitario –con el tiempo se convertiría en el punto de partida de *Abismo de pasión*, 1954– y *La novia de los ojos deslumbrados*, escrito junto a Rubia Barcia en Hollywood, hacía apenas un año. Aunque seguía in-

Filmoteca Española, 2007, p. 215). Sabemos que el 1 de mayo de este año estaba todavía en Los Ángeles, donde Man Ray les fotografió a él y a Jeanne, de modo que las fechas plausibles de estancia en México irían desde mediados de mayo hasta finales de junio de 1946.

(22) Carta del vizconde de Noailles a Buñuel del 3 de julio de 1946. FE/AB 569.1.

(23) Martín, F.G., *op. cit.*, pp. 717 a 728.

(24) Cartas de Buñuel a Urgoiti del 25.6.1946 y 30.7.1946, reproducidas en Fernández Colorado, L. y Cerdá, J., *op. cit.*, pp. 214 y 219.

tentando vender este último en EEUU, lo inscribió también en México, para aprovechar cualquier oportunidad que pudiera surgir. Pese a todo, en agosto de 1946, Buñuel estaba decidido a rechazar cualquier opción que le distrajera del objetivo francés y abandonar en cuanto tuviera ocasión el continente. «América para los americanos»²⁵, proclamaba por entonces ya algo hastiado, pervirtiendo de forma sarcástica lo dicho por el presidente James Monroe.

Después de varios aplazamientos, la última semana de septiembre de 1946 emprendió un segundo viaje a México para terminar de formalizar el contrato con Anahuac y comenzar a trabajar en el proyecto de lo que iba a ser *Gran Casino*²⁶. Allí su contacto fue Eduardo Ugarte. Luis Buñuel y él se conocían desde la época de Filmófono, donde habían trabajado y colaborado en perfecto entendimiento. Además, también les unía su compromiso político, porque Ugarte estuvo fuertemente unido al Partido Comunista, a través de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética y durante la Guerra Civil fue uno de los fundadores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. En aquella época participó junto con Buñuel en labores de propaganda a favor de la II República española²⁷.

El México al que viajó el cineasta aragonés por segunda vez era un país en pleno proceso de cambio. Ya había sido elegido como nuevo presidente Miguel Alemán, con el apoyo, entre otros, de los actores y del STPC, de modo que el proyecto de Dancigers y Negrete para rodar *Gran Casino* estaba libre de obstáculos gracias a un gobierno que sin duda iba a posicionarse definitivamente del lado del nuevo sindicato y de los líderes que le habían apoyado durante la campaña electoral. Pero viajó una vez más sin su familia, porque todavía no sabía si iba a quedarse. Y tampoco estaba seguro de poder trasladarse a Francia, ya que por estas mismas fechas se vino abajo el proyecto de llevar a la pantalla *La casa de Bernarda Alba* con Synops²⁸.

(25) Carta de Buñuel a Urgoiti del 30.7.1946, reproducida en Fernández Colorado, L. y Cerdá, J., *op. cit.*, p. 219.

(26) Gracias a la correspondencia de Rubia Barcia sabemos que el 18 de septiembre de 1946 Buñuel todavía no había salido de Hollywood, porque Rubia escribe en esa fecha a Lupita Tovar contándole que Buñuel está con él en Los Ángeles preparando el viaje. Por otro lado, queda constancia de que Buñuel ya había llegado a México también gracias a las cartas que intercambió con Rubia Barcia por estas fechas. La primera de 4 de octubre, ya escrita desde México DF (Rubia Barcia, J., *op. cit.*, pp. 24 a 26).

(27) Ugarte, Eduardo, *Por las rutas del teatro*, Edición de Iñaki Azkarate y Mari Karmen Gil Fombellida, Donostia, Asociación Hamaika Bide, 2005.

(28) La última mención a este proyecto como una posibilidad viable aparece en la carta que Buñuel escribió a Ricardo Urgoiti el 30 de julio de 1946. En la correspondencia sostenida con Rubia Barcia durante el mes de septiembre de este mismo

Luis Buñuel había hablado meses atrás con Francisco García Lorca, que por entonces estaba en Nueva York, para exponerle la idea de llevar la obra de su hermano al cine y ayudar a Denise Tual a establecer una reunión con él. La impresión de la productora francesa no fue muy positiva porque lo primero que hizo Francisco fue hablarle de dinero, pidiéndole una cifra exorbitante. Sin embargo, Tual no desistió, estaba segura de poder conseguir financiación en Francia. Quedaron en hablar cuando ella hubiese podido recabar el capital necesario²⁹. Pocas semanas después, probablemente a lo largo del mes de agosto, Luis Buñuel y Francisco García Lorca mantuvieron una nueva conversación telefónica en la que se puso de manifiesto que el proyecto era inviable con las condiciones que se estaban exigiendo. «Paquito nos dijo que en Londres le daban mucho más dinero por los derechos de Federico, y la familia no estaba en buenas condiciones económicas. Le dije que en ese caso, vendería la obra a quien le diera más»³⁰. Buñuel comunicó a Denise Tual que los derechos de adaptación estaban ya adjudicados a otros y que no era posible hacer la película.

Pero al parecer no fue únicamente una cuestión económica la que bloqueó el proyecto. También se produjo un desacuerdo substancial acerca del modo en el que debía plantearse la adaptación. Buñuel consideraba que *La casa de Bernarda Alba* era una «obra francamente mala», un «drama de personajes maniqueos, situados en una segunda dimensión psicológica y que por consiguiente, carecen totalmente de profundidad humana»³¹. No obstante, le interesaba el planteamiento general, la peripecia argumental de un grupo de mujeres que, tras la muerte del cabeza de familia, debían permanecer confinadas en su casa para seguir debidamente los rituales del luto. La idea del encierro le resultaba especialmente atractiva, tal y como demostraría más adelante en títulos como *Viridiana* (1961) o *El ángel exterminador* (1962). Y partiendo de esta premisa lo que él quería era hacer una adaptación libre del texto de Federico García Lorca, incidiendo en el concepto de reclusión. Sin embargo, a Francisco, el hermano del dramaturgo, no le gustaba en absoluto esta opción. Pretendía que la versión cinematográfica se filmase siguiendo al pie de

año ya no se habla ni de la adaptación de *La casa de Bernarda Alba*, ni de la posibilidad de trabajar con Denise Tual, lo que hace pensar que a mediados de septiembre ya se había descartado como idea. Véase al respecto correspondencia con Ugarte reproducida en Fernández Colorado, L. y Cerdá, J., *op. cit.*, p. 219.

(29) Tual, D., *op. cit.*, pp. 236-237.

(30) Pérez Turrent, T. y de la Colina, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993, p. 44.

(31) Rubia Barcia, J., *op. cit.*, p. 92.

la letra el texto original³². Además, le pidió a Buñuel que le dejase leer el guión para saber qué es lo que preveían hacer, a lo que el cineasta se negó. No se pusieron de acuerdo, ni en esto, ni tampoco en el tema del dinero a pagar por los derechos, así que la posibilidad de producir el proyecto en Francia quedó también bloqueada. Con el paso de los años, Francisco García Lorca se lamentaría por no haber concedido el permiso a Buñuel para proceder a esta adaptación o a la que le propuso más tarde, durante la década de los sesenta avalada por Alartriste³³. Pero en ambas ocasiones la cuestión del dinero y los desacuerdos en torno al guión impidieron que la idea prosperase³⁴.

Lo cierto es que con este proyecto a Denise Tual le pudo el entusiasmo y no pensó con claridad. Tratando de encontrar a toda costa el modo en el que poder trabajar y colaborar con Buñuel, tropezó primero con la poderosa MGM en Hollywood y después con las inercias comerciales del cine mexicano, para, por último, toparse con los problemas financieros de su país, ahogado por la economía de posguerra. Para Buñuel, el bloqueo de la filmación de *La casa de Bernarda Alba* se sumó a la colección de proyectos frustrados que venía acumulando desde finales de 1945. Aunque en este caso la desesperación tuvo que ser mayor, ya que vio como se venía abajo un trabajo que podía abrirle camino en el seno del cine francés, lo que por entonces era su principal objetivo.

Oscar Dancigers y el segundo viaje a México de Luis Buñuel

En su segundo viaje a México, Buñuel terminó de formalizar el contrato con la productora Películas Anáhuac, probablemente entre finales de septiembre y los primeros días de octubre de 1946³⁵. Se concentró de inmediato en la escritura del guión, que redacta-

(32) Entrevista de la autora de este artículo con Eduardo Ducay, en Casa Lac, Zaragoza (España), el 18 de noviembre de 2015.

(33) Aub, M., *op. cit.*, p. 276.

(34) Al parecer en la década de los cincuenta Carlo Ponti le propuso a Buñuel rodar *La casa de Bernarda Alba* con Sofía Loren como protagonista, pero a Buñuel no le interesó la idea. Aub, M., *op. cit.*, p. 155. Algo más tarde, según cuenta Carlos Fuentes, Buñuel quiso rodar *La casa de Bernarda Alba*, con María Casares como protagonista, pero de nuevo el desacuerdo con los herederos lo impidió. Fuentes, C., *Personas*, México DF, Alfaguara, 2012, p. 28.

(35) Los días 4 y 11 de octubre de 1946 Buñuel escribió a su amigo José Rubia Barcia en papel con membrete de la productora Películas Anáhuac, lo que hace pensar que por estas fechas la relación profesional con dicha firma ya estaba plenamente establecida y reglada. Rubia Barcia, J., *op. cit.*, pp. 25 a 27.

ría aislado en el balneario de San José de Pura³⁶ junto a Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez, y comenzó a preparar el plan del rodaje. Inició su trabajo en la película constantemente secundado por Dancigers, a quien Buñuel describía en sus cartas como un hombre muy simpático, que conocía perfectamente el oficio³⁷. Los dos se entendieron de inmediato porque ambos eran capaces de conciliar el sentido del humor con el rigor profesional y la pasión por el cine.

Oscar Dancigers—también Igor Rabinovitch³⁸ o Rabinowitsch³⁹, había nacido en la Rusia zarista, en el seno de una familia judía. Probablemente llegó al mundo en 1901, en Tukums, Letonia, provincia rusa de la que provenían sus ancestros⁴⁰, el mismo lugar en el que nacería su hermano menor Georges. Pasó su infancia entre Moscú y los paisajes letones, que siempre consideró su segunda patria. Siendo muy joven sufrió los efectos de la Revolución Rusa, el hambre y la enfermedad, viendo cómo el tifus afectaba cruelmente a su hermana⁴¹. Finalmente, la familia Rabinowitsch salió huyendo del país a través de Polonia, con dos perlas grises como único tesoro con el que sobrevivir, que conservaron hasta conseguir llegar a Berlín. Allí—tal vez gracias a los beneficios de la venta de estas joyas—Oscar pudo iniciar su trabajo como productor en la industria del cine alemán junto a su hermano Georges, consiguiendo cosechar algunos éxitos meritorios a comienzos de la década de los treinta al colaborar con actrices de renombre como Martha Egger en *Vuelan mis canciones* (Willi Forst, 1933) o poniendo en pie producciones tan solventes como *Der Tolle Bomberg* (Georg Asagaroff, 1932).

Coincidiendo con el ascenso del nazismo y la toma del poder por parte de Hitler en 1933, los hermanos Dancigers abandonaron Alemania y se establecieron en Francia. Allí continuaron produciendo películas, una labor que retomaron sin dificultades, poniendo en cartel varios títulos ya en 1934 (*Les filles de la concierge*, Jacques Tourneur; *Si j'étais le patron*, Richard Pottier) y colaborando con algunas firmas galas como Ciné-Alliance. Se decía de ellos que tenían un olfato y una habilidad especiales como productores⁴², lo

(36) David, Y., *Buñuel!: la mirada del siglo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 319.

(37) Rubia Barcia, J., *op. cit.*, p. 26.

(38) Feuillère, E., *Les feux de la mémoire*, París, Éditions Albin Michel, 1977, p. 120.

(39) Oscar Dancigers nació en Rusia en una fecha incierta en torno a 1901 y murió en México D.F., el 27 de febrero de 1976.

(40) Archivo General de la Nación de México (AGN), Secretaría de gobernación, Departamento de Migraciones, Serie: rusos. Caja 2, expediente 151.

(41) Feuillère, E., *op. cit.*, pp. 127-128.

(42) *Ibidem*, pp. 130-131.

que les permitiría trabajar ininterrumpidamente hasta el comienzo de la II Guerra Mundial, haciéndose cargo de aproximadamente una decena de títulos en los que colaboraron con directores de la talla de Jacques Baroncelli o Max Ophüls⁴³. Los hermanos Dancigers –por entonces parece que Oscar ya había cambiado su apellido de nacimiento– no pretendían hacer arte, se contentaban con producir películas comercialmente solventes. Y lo lograron en la mayor parte de los casos⁴⁴.

En torno a 1937 Oscar Dancigers, conoció a la actriz francesa Edwige Feuillère, una de las intérpretes más famosas de su generación, que se convertiría en su pareja⁴⁵ durante los cinco años siguientes, y con la que trabajaría en títulos como *¡Fuego!* (Jacques Baroncelli, 1937), *J'étais une aventurière* (Raymond Bernard, 1938) o *Suprema decisión* (Max Ophüls, 1939). Mantuvieron una relación apasionada y sincera que se rompió como consecuencia de la ocupación nazi y de la obligada huida de Dancigers de Francia.

Edwige Feuillère siempre habló de Oscar con respecto y afecto. En sus memorias lo describía a finales de los años treinta como un ruso seductor, de aspecto desenfadado, risueño y grave, un hombre muy consciente de su poder sobre las mujeres, que utilizaba con una asombrosa confianza en sí mismo. Por entonces ya tenía serios problemas con el juego, al que se entregaba muchas noches con pasión eslava⁴⁶. Una adicción que le acompañaría buena parte de su vida y que, en algunos casos, llegó a ocasionarle serias dificultades financieras como productor. Fue precisamente por estas fechas, en la segunda mitad de la década de los treinta, cuando se cruzaron por primera vez las vidas de Oscar Dancigers y Luis Buñuel. Les presentó Jacques Prévert, en el café parisino *Les Deux Magots*, en el ambiente de camaradería y complicidad de los profesionales del cine de izquierdas vinculados de un modo u otro a la vanguardia y al Partido Comunista.

Poco después, el inicio de la II Guerra Mundial iba a cambiarlo todo radicalmente. Al principio Dancigers se resistió a dejar París. Pero a partir de 1941 la situación se hizo especialmente difícil. Edwige Feuillère sufrió todo tipo de presiones para colaborar en las producciones cinematográficas auspiciadas por los nazis que lanzaron contra ambos todo tipo de amenazas, entre las que se incluyeron la

(43) Entre los títulos producidos por los hermanos Dancigers durante este periodo estuvieron: *Un oiseau rare* de Richard Pottier, 1935; *Moutonnet* de René Sti, 1936; *Nitchevo* de Jacques de Baroncelli, 1936; *Feu!* de Jacques Baroncelli, 1937; *J'étais une aventurière*, Raymond Bernard, 1938; *Sans Lendemain*, Max Ophüls, 1939.

(44) Feuillère, E., *op. cit.*, p. 121

(45) Fuentes, C., *op. cit.*, p. 28.

(46) Feuillère, E., *op. cit.*, p. 128.

posibilidad de enviarles a un campo de concentración. Oscar Dancigers se libró de ser arrestado de una forma completamente novelesca. La criada que trabajaba en su casa le esperó apostada en una esquina para avisarle de la trampa que le había tendido el servicio secreto alemán en su domicilio y pudo escapar sin ser visto. Tuvo que salir de París, prácticamente con lo puesto. Huyó junto a Edwige Feuillère a la llamada Francia libre, a las afueras de Cannes, hasta que decidieron separarse porque la presencia de Oscar los ponía en peligro a todos. Cuando se marchó de Francia Dancigers dejó atrás, no solo a su compañera, sino también a su hermano Georges y a la firma para la producción de películas que ambos habían creado. Pasó de incógnito a la España franquista, refugiándose en casa de unos amigos en Vigo, desde donde en 1941 embarcó hacia Cuba⁴⁷.

De Cuba se trasladó a México, país en el que ya hay noticia administrativa de su presencia como asilado político desde enero de 1942⁴⁸. En este país retomó rápidamente su actividad cinematográfica, consiguiendo buenos resultados como productor independiente a partir de 1943⁴⁹. Comenzó trabajando junto a Jorge Negrete, que fue el primero en apoyarle. Además, se dio cuenta enseguida de que podía sacar partido fácilmente de las campañas de Panamericanismo promovidas desde EEUU por la OIAA. Dancigers supo beneficiarse de las políticas de Buena Vecindad y Buena Voluntad promovidas por el gobierno de Roosevelt. Se trataba, en definitiva, de frenar el empuje del nazismo y de las ideologías de sesgo fascista y populista que amenazaban con instalarse en Latinoamérica, con casos tan significativos como los de Perón en Argentina. Para hacer frente a situaciones como estas se ofreció un apoyo prioritario a la industria del cine mexicano, tanto económico como profesional, facilitándole grandes cantidades de película virgen desde los EEUU en una época en la que el celuloide era difícil de conseguir. De esta manera, y a través de las películas, los EEUU legitimaban el dominio ideológico –y político– norteamericano sobre el continente en un momento histórico clave. Dancigers decidió especializarse en ayudar a las compañías de cine estadounidenses en la tarea de localizar escenarios naturales para las producciones que Hollywood rodaba en territorio mexicano⁵⁰, y adquirió renombre como astuto gestor en todo tipo de asuntos cinematográficos. Entre otras

(47) *Ibidem*, pp. 150-153.

(48) AGN, Secretaría de gobernación, Departamento de Migraciones, Serie: rusos. Caja 2, expediente 151.

(49) Polizzotti, Mark, *Los Olvidados*, Londres, British Film Institute, 2008, p. 22.

(50) Simmonds, R.S. *The Two Worlds of William March*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2011, p. 288.

cosas porque, aprovechándose de la política de Buena Vecindad, la burocracia mexicana consiguió muchos beneficios económicos, no siempre lícitos. Algunos funcionarios corruptos cobraban comisiones ilegales para gestionar los permisos de filmación y facilitar el papeleo necesario a los equipos de Hollywood que rodaban en México y Dancigers actuó con mediador en este tipo de tareas. Queda constancia de que él fue el encargado de pagar los sobornos durante el rodaje de *La perla*, una coproducción entre México y EEUU dirigida por Emilio «Indio» Fernández en 1947. Gracias a esto Dancigers fue valorado por entonces como:

«un hombre de gran integridad, enorme experiencia y honestidad [...] Sabe cómo enfrentarse a cualquier dificultad en México. No solo conoce sus leyes, sino también las leyes de los sindicatos, que son igualmente importantes, y la violación de alguna de las dos puede hacer que tu producción quede paralizada. Sabe además cómo mantener los costes al mínimo, porque era “todo un maestro de la *mordida*”»⁵¹.

Merced a todas estas circunstancias, durante la II Guerra Mundial la industria del cine mexicano creció sustancialmente y la Unión de Productores decidió establecer una nueva legislación. De acuerdo con esta normativa, aquellas firmas que hiciesen películas de alto o medio presupuesto, recibirían más financiación de los fondos estatales, mientras que las que rodasen títulos de bajo coste dependerían enteramente de su recaudación para sufragar gastos. Esta fórmula marginó a los independientes pero Dancigers supo reaccionar, aun siendo pequeño. Encaró estas restricciones realizando películas de escaso presupuesto potencialmente viables en términos comerciales, dentro y fuera de México⁵², especialmente en el mercado latino. Estableció un modelo de producción que consistió en la realización de producciones de bajo presupuesto, invertido esencialmente en la contratación de una estrella, para de este modo asegurarse la rentabilidad comercial del producto. Con estas premisas trabajó en *El Jorobado* (1943), *El Rebelde* (1943), *La Hija del regimiento* (1944) –las tres dirigidas por Jaime Salvador–, *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1946), *El Ahijado de la muerte* (Norman Foster, 1946) y también *Gran Casino*, 1947. La mayor parte de estos títulos fueron protagonizados por Jorge Negrete, ya que este

(51) Memorándum redactado por John Steinbeck dirigido a los productores de *¡Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952), citado por Baxter, J., *Luis Buñuel: una biografía*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 256-258.

(52) Schreiber, Rebecca M., *Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2008, p. 73.

actor garantizaba la rentabilidad de sus producciones dentro y fuera del país. Esta era la baza con la que contaba Dancigers, cuando se reencontró con Buñuel en México, en mayo de 1946. Y este es el contexto del cine de supervivencia en el que debe inscribirse la producción de *Gran Casino*.

El perseverante interés de Dancigers por contratar a un recién llegado Buñuel resulta muy interesante y obliga a hacerse preguntas acerca de sus posibles motivaciones. Aparte de la admiración profesional es fácil de entender que alguien que se había exiliado varias veces –primero desde Rusia, después desde Alemania, más tarde desde Francia– se sintiese identificado con su situación y tratase de ayudarle. Pudo haber razones de índole puramente económica, en las que pesase el beneficio comercial que como empresario podía obtener al contratar a un cineasta de prestigio para realizar una película con dos grandes estrellas de la canción latinoamericana. Aunque, también, es bastante plausible que Dancigers, quien colaboró durante estos años con la OIAA, fuese uno de los contactos en los que pensaba Nelson Rockefeller cuando le habló a Iris Barry de un trabajo en México para Buñuel a través de esta organización. Se trata de una hipótesis todavía por confirmar, pero merece la pena tenerla en cuenta.

A toda esta relación de motivaciones tal vez convendría añadir la militancia comunista de Dancigers y la red de contactos y conexiones que esto representaba. Sin ir más lejos este productor había estado colaborando en México con algunos exiliados españoles de izquierdas amigos de Buñuel, justo antes de que el cineasta aterrizase en el país. Entre ellos Rosita Díaz Gimeno, que en 1946 había protagonizado para él *Pepita Jiménez*.

Además Dancigers y Buñuel se conocían desde hacía diez años, cuando coincidieron en el París del periodo de entreguerras marcado por el bullicio de las vanguardias, el ascenso y caída del Frente Popular; por las constantes provocaciones intelectuales y el clima prebélico. Y en dicho escenario es en el que podemos situar al Luis Buñuel que decidió transitar del surrealismo al comunismo⁵³, en el que Dancigers participaba de forma activa. En la relación entre Buñuel y Dancigers intervino el sentido del compromiso entre dos antiguos camaradas de partido y también la complicidad de dos profesionales del cine profundamente interesados por su trabajo. Ambos estaban en una situación similar, en una encrucijada vital y laboral de la que, sumando fuerzas, consiguieron salir para seguir haciendo películas.

(53) Véase al respecto Gubern, R. y Hammond, P., *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2009.

A Luis Buñuel la oferta de trabajo de Oscar Dancigers le cambió la vida. Se dio cuenta enseguida de que las propuestas laborales que le hacía este productor podían cuajar y que, por primera vez después de mucho tiempo, le estaban ofreciendo una oportunidad sólida para volver a dirigir⁵⁴. Es cierto que Buñuel viajó hasta México por recomendación de Iris Barry y que se animó a hacerlo cuando contó con el apoyo de Denise Tual, alentado por la posibilidad de adaptar al cine *La casa de Bernarda Alba*. Pero si se quedó en este país fue, sobre todo, gracias a la intervención de Dancigers, que iba a ser quien le ofreciera trabajo y proyectos concretos y quien le pusiera en contacto con Jorge Negrete, propiciando así su ingreso en la férrea estructura sindical que regulaba el funcionamiento de la industria del cine mexicano.

«¿Quiere quedarse en México?»

Esta pregunta que Oscar Dancigers le hizo a Luis Buñuel durante el proceso de gestación de *Gran Casino* iba a ser determinante en la vida del cineasta y condicionaría muchas de las decisiones que tuvo que adoptar a lo largo del otoño de 1946, cambiando los planes –siempre inciertos– que había hecho sobre su futuro profesional y personal.

Buñuel, en su segundo viaje a México tras firmar el contrato con Dancigers y Películas Anáhuac, se sintió más seguro. Incluso cuando se vino abajo la posibilidad de producir en Hollywood el guión de *La novia de los ojos deslumbrantes*, que había ideado junto a Rubia Barcia, no desfalleció. Porque en México, después de mucho

(54) El relato acerca del papel determinante de Denise Tual en el traslado de Buñuel a México fue magníficamente elaborado por la productora en sus dos libros de memorias, repletos de información y datos muy interesantes al respecto. (Tual, D., *op. cit.* y Tual, D., *Au coeur du temps*, París, Carrere, 1987). No obstante, en la narración de los acontecimientos resulta algo parcial al hablar de la importancia de su intervención, ignorando o minimizando otros elementos como las propuestas previas de Iris Barry o la importante intervención de Dancigers. La escritura de estas memorias coincidió con la filmación y edición de un documental, *Souvenirs surréalistes, Luis Buñuel*, dirigido por Denise Tual (1977), para el que contó también con la colaboración de Jean-Claude Carrière. En esta película, en la que consiguieron hacer hablar a Buñuel de su periodo surrealista, contribuyeron a construir una narración de los hechos trazada al final de la vida de Buñuel, en el mismo periodo en el que iba a empezar a gestarse *Mi último suspiro*, subrayando en exceso el peso concedió a Denise Tual en el establecimiento del cineasta en México. Una lectura de los acontecimientos que ha marcado la historiografía posterior y que conviene matizar y revisar.

tiempo, volvía a tener un trabajo que le satisfacía. Tras escribir el guión de la película, a lo largo del mes de octubre, estableció los primeros contactos con los miembros del equipo técnico y artístico de lo que iba a ser *Gran Casino*— que por entonces llevaba el título de *En el viejo Tampico*—. Trabajó mano a mano con Dancigers y se reunió para preparar el rodaje con el escritor Mauricio Magdaleno, con el cámara Carlos Martel, con el director artístico Javier Torres Torija y con Jorge Negrete, en su doble condición de productor y protagonista de la película. Estaba muy a gusto colaborando con todos ellos y tan animado que se atrevió a proponerle a Rubia Barcia que se trasladase a trabajar con él a México como asistente durante la filmación. Tenía motivos para sentirse más tranquilo. Ya le habían propuesto la dirección de otra película más, e incluso se estaba planeando volver a ejercer como productor⁵⁵, viendo el modo en el que funcionaba y se movía Dancigers. Buñuel pensó que tal vez podría reproducir en México la fórmula de cine comercial de cierta calidad que habían trabajado en Filmófono y que él conocía de primera mano.

Por estas mismas fechas, en una cena en casa del arquitecto José Luis Mariano Benlliure —hijo del escultor Mariano Benlliure—, el escritor mexicano Fernando Benítez, que por entonces era secretario del ministro de Gobernación, le comentó a Buñuel que si quería quedarse en México él podía ayudarle con los papeles. «Fui al día siguiente a Gobernación y Benítez me presentó al Ministro, Héctor Pérez Martínez, un hombre amabilísimo, también escritor y favorable a los españoles» que le dijo «Vuélvase usted a los Estados Unidos y daremos orden al consulado para que pueda usted venir a radicar en el país»⁵⁶. Por entonces Buñuel estaba a punto de obtener los *Second Papers* con los que optar a la nacionalidad estadounidense, pero decidió abandonar esta vía⁵⁷ y el Hollywood que por entonces era la meca del cine para trasladarse a México, donde se le ofrecían más certezas profesionales. De hecho, Luis Buñuel no entró en el país como asilado político, tal y como había sucedido con Dancigers, sino como emigrante, como un trabajador más en busca de empleo⁵⁸.

Decidió ir a por su familia y planificó un viaje breve para recogerlos. El 22 de octubre de 1946 regresó a Los Ángeles desde México DF, estrechamente vigilado por el FBI⁵⁹. En poco más de una semana vendieron los muebles de la casa en la que vivían en West Hollywood

(55) Rubia Barcia, J., *op. cit.*, p. 26.

(56) Pérez Turrent, T. y de la Colina, J., *op. cit.*, p. 44.

(57) Buñuel, L., *op. cit.*, p. 231.

(58) AGN, Secretaría de gobernación, Departamento de Migraciones, Serie: españoles. Caja 35, expediente 67.

(59) Martín, F.G., *op. cit.*, p. 678.

e hicieron las maletas⁶⁰. Dejaron los EEUU el 30 de octubre de 1946 y llegaron a México el 31, víspera del día de Todos los Santos, en medio de una de las fiestas más importantes del país. Buñuel aterrizó por tercera vez en DF a la edad de 46 años, con una esposa y dos hijos de 11 y 6 años de edad. Les esperaba en el aeropuerto la familia Mantecón, también españoles exiliados y viejos amigos, que les acogieron y ayudaron a buscar un lugar donde establecerse⁶¹. A su llegada los Buñuel se instalaron provisionalmente en un apartamento la Calle del Nilo 52, en la Colonia Clavería, al noroeste de la capital.

El seguimiento del FBI, que se había intensificado durante la segunda mitad del año 1946, especialmente con motivo de su retorno a Los Ángeles a finales de octubre, se dio por cerrado en diciembre, una vez hubo comenzado el rodaje de *Gran Casino*. Tras un proceso de rastreos e investigaciones que había durado cerca de año y medio, quedó exonerado de cualquier sospecha de prácticas sediciosas, propaganda soviética o espionaje, porque «el Immigration and Naturalization Service no tiene información en sus archivos que indiquen inclinaciones y actividades subversivas por parte del individuo Buñuel»⁶². No obstante, aunque no se solicitaron rastreos acerca de sus quehaceres en México, la delegación en Los Ángeles del FBI advirtió a la Embajada de EEUU en DF de sus contactos con refugiados españoles de filiación comunista y les envió los informes que previamente se habían elaborado sobre su persona para que fuesen tenidos en cuenta en caso de que Buñuel volviese a cobrar protagonismo en sus investigaciones. Es bastante posible que uno de los motivos que le llevó a abandonar Hollywood fuese, tal y como ha señalado Fernando Gabriel Martí, la sensación de estar constantemente bajo sospecha y vigilado. Esto, unido a la sucesiva frustración de sus proyectos profesionales, a la dificultad del día a día en Hollywood y al deseo de dejar atrás una vida errante —algo especialmente demandado por Jeanne— fue lo que condujo a Buñuel a abandonar los EEUU e instalarse en México⁶³ donde, por fin, podía encontrar opciones de trabajo concretas y un entorno personal más acogedor.

Max Aub decía que Luis Buñuel barruntaba los sucesos⁶⁴, porque este cineasta tenía la habilidad de salir de los lugares peligrosos en el momento preciso. Esto es lo que sucedió con los EEUU, donde la atmósfera que precedió al macartismo y a la caza de bru-

(60) Buñuel, J.L., *Good Films, Cheap Wine, Few Friends: A Memoir*, Ohio, Shika Press, 2014, p. 75.

(61) Martín, F.G., *op. cit.*, pp. 678 a 708.

(62) *Ibidem*, pp. 778-779.

(63) *Ibidem*, p. 708.

(64) Aub, M., *op. cit.*, p. 181.

jas le llevaron de una forma más o menos intuitiva a darse cuenta de que era mejor dejar el país. No estaba equivocado. Buñuel siempre fue muy consciente de la trascendencia de esta decisión y de lo diferente que hubiese sido su vida de haberse quedado en EEUU.

«Cuando me preguntan si no lamento no haberme convertido en un director hollywoodense, como muchos otros directores llegados de Europa, respondo que no lo sé. El azar no actúa más que una vez y no rectifica casi nunca. Me parece, sin embargo, que en Hollywood, atrapado en el sistema americano y aun disponiendo de medios sin comparación posible con los exiguos presupuestos con los que habría de desenvolverme en México, mis películas hubieran sido completamente distintas. ¿Qué películas? No lo sé. No las he hecho. En consecuencia, no lamento nada»⁶⁵.

Lo más interesante es que posiblemente se quedó en México cuando iba de paso, de camino a otro lugar, Francia. En México se encontró con los viejos amigos con quienes había compartido andanzas vitales e inquietudes intelectuales en la España previa al estallido de la Guerra Civil. Y también fue acogido por la red de camaradas del Partido Comunista, que se desplegó para prestar ayuda a un antiguo militante, respetado por su trabajo y por su coherencia ideológica, aunque a veces su actitud y su tono fuesen los de alguien desengañado y crítico en términos ideológicos. Es importante tener en cuenta este factor, porque Luis Buñuel además de beneficiarse durante buena parte de su vida del prestigio que había conseguido con su primera producción surrealista, *Un perro andaluz*, también supo moverse con comodidad y obtener apoyos del entramado de contactos del Partido Comunista, aunque ya hubiese abandonado la militancia en dicha organización. Su establecimiento en México no puede entenderse desvinculado de este elemento político que sin duda lo propició desde muchos ámbitos: el personal –los amigos que le dieron cobijo– y el profesional –los camaradas que le proporcionaron trabajo–. Porque si Luis Buñuel se quedó en México de camino a otro lugar fue fundamentalmente debido a Oscar Dancigers, quien le ofreció la oportunidad de volver a dirigir. A aquellas alturas de su vida pensaba que nunca más iba a poder hacer películas. Y probablemente así hubiera sido de haberse quedado en Hollywood. Allí no era nadie, pero en México «resurgió al conjunto de voces castellanas»⁶⁶.

(65) Buñuel, L., *op. cit.*, p. 222.

(66) Aub, M., *op. cit.*, pp. 182 y 183.