

SOBRE LOS DOCUMENTALES DE GUERRA DE BUÑUEL: ACLARACIONES y NUEVAS APORTACIONES.

Javier Herrera

Filmoteca Española. Madrid

Director de la Biblioteca y Conservador del Legado Buñuel

En las filmografías de Buñuel cuando se llega al período de la guerra civil suele figurar, si bien no de modo rotundo y unánime, un documental, de los llamados de "montaje", titulado en francés indistintamente *Espagne 1937* [pero conocido en nuestro país por *España 1936* o *Madrid 36* con el añadido entre paréntesis de "*España leal en armas*", un título debido a Ado Kyrou, uno de los primeros biógrafos de Buñuel, quien en su libro de 1962, considera se trata de una obra general dentro de la cual un fragmento sería la que titula *Madrid 36* y que no sería sino la primera denominación que adquiere *España 1936*], un film sobre el que el propio Buñuel tejió una infranqueable barrera de dudas acerca de su paternidad y circunstancias de producción, y que hasta fechas bien recientes, como veremos, se consideraba que se trataba de la misma película pero con títulos diferentes. Nuestro propósito no es analizarlo aquí puesto que ya ha sido suficientemente estudiado, en los albores del 60 aniversario de nuestra guerra, por autores tan solventes como Gubern, Hamdorf, Nussinova o Crusells, ampliando o justificando lo que en su día fijó Aranda en su biografía del cineasta aragonés partiendo de los testimonios de Fernández Cuenca y Jay Leyda, tras su descubrimiento en Berlín, interpretación posteriormente refrendada por Sánchez Vidal en sus monografías sobre el cineasta calandino.

De dicho film se sabía, por los testimonios antes citados, además del título, que había sido producido por Cine-Liberté; que duraba aproximadamente unos 40'; que el material había sido rodado en su mayor parte por el operador soviético Roman Karmen pero también por Manuel Villegas López y otro/s operadores anónimos españoles; que el montaje era de un cineasta frente-populista llamado Jean-Paul Dreyfus apodado "Le Chanois"; que la locución era de Gaston Modot, el actor protagonista de *L'âge d'or*, y que la intervención de Buñuel había sido en la redacción del comentario, junto a Pierre Unik, el mismo escritor con el que había redactado el comentario de *Las Hurdes/Tierra sin pan* (por cierto publicado en 1994 en la revista *Jeune Cinema*), en la elección de la música, con la 7ª y 8ª sinfonías de Beethoven, del mismo estilo que lo realizado en su anterior película documental con la Sinfonía 4 de Brahms, y que, igualmente en virtud de su cargo en la embajada española de París, habría suministrado el material a la productora y habría supervisado el producto final. Esos son los datos que suministra Aranda por lo que a partir de ese momento el film comienza a identificarse por ese título, *Espagne 1937*, con el paréntesis de "*España leal en armas*". Sin embargo la existencia en España con anterioridad de otro film con el título de *España 1936* que había sido visto por Fernández Cuenca hizo creer que se trataba del mismo film, confusión que aún figura en el catálogo de la exposición de Yasha David de Bonn (1994), Madrid y México DF (1996) cuando se sigue interpretando que dicho título *España 1936* es por el que es conocida la película *Espagne 1937 (España leal en armas)*, confusión que se acrecienta cuando en el *Catálogo de películas de la guerra civil española* aparece catalogada con el número 297 una película titulada *Espagne 1936* producida por la Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República a la que se le atribuyen, con ciertas reservas, la dirección y el montaje al mentado Le

Chanois, pero la producción, la selección del material, el guión y el comentario a Buñuel (junto a Unik) y la locución al mismo Modot, es decir ¡los mismos datos que figuran como propios de *Espagne 1937!*, película esta, por el contrario, que aparece catalogada con el número 299 sin ningún tipo de referencias filmográficas y por cierto en ninguno de los dos casos sin la información sobre la música que es en nuestra opinión el dato más relevante para diferenciar ambos films. ¿Qué ha sucedido? Sencillamente que a la primera, la 297, sobre la que no existía ninguna certeza acerca de la intervención de Buñuel, erróneamente se le han atribuido los datos filmográficos de la segunda, la 299, en la que sí está demostrada, como hemos visto, la participación de Buñuel, dando así lugar a un lamentable error de atribución que no ha hecho sino aumentar el confusionismo reinante en el sentido de que ya no se trata de uno sino de dos los documentales con probable intervención de Buñuel. [También por otra parte se cataloga con el número 298 otro documental perdido, pero descrito en su momento por Fernández Cuenca, titulado *España 1936*, con producción de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y en el que intervienen Fernando G. Mantilla, como director y autor del argumento, Antonio del Amo como ayudante de dirección, Serafín Rodríguez y Antonio Martínez como operadores y Angel del Río como montador, y producido en los estudios CEA de Madrid.]

En paralelo pero un poco antes en el tiempo aparecen los trabajos de Martin Hamdorf [la versión alemana en 1992 y la española en el número 3 de Secuencias en 1995] y Natalia Nussinova [en el nº 22 (1996) de Archivos de la Filmoteca] que se orientan en el caso del primero a demostrar que ambas películas tienen una entidad independiente y que pertenecen en el mismo o similar grado de responsabilidad a Buñuel, una tesis que sustenta el trabajo de la segunda, fundada en las deudas más que evidentes que en *Espagne 1936* se encuentran respecto a la escuela soviética en general y al operador soviético Roman Karmen en particular, al que pertenecen bloques casi enteros de secuencias que después aparecerán en el documental *Ispanija* (1939) de Esfir Shub.

Así pues vemos que hacia de 1996 coexisten dos líneas distintas de información filmográfica que se excluyen: de una parte (desde Aranda hasta Yasha David pasando por Gubern y Sánchez Vidal) la consideración errónea de que *Espagne 1937* es la misma película que *Espagne 1936* y de otra la certeza, sólo sustentada por Hamdorf, de que tenemos dos películas efectivamente distintas pero ambas relacionadas previsiblemente con el "taller de montaje de Luis Buñuel en la embajada española en París", aunque la aportación de Nussinova aumenta las probabilidades, que no las certezas, respecto a la de 1936. Así las cosas, nuestra intención es arrojar alguna luz en este asunto restituyendo primero los datos filmográficos a quien verdaderamente le corresponde aclarando la atribución titulográfica y segundo aportando una documentación hasta ahora inédita, procedente del archivo personal de Luis Buñuel, custodiado en la Filmoteca Española, bien para refutar o demostrar, y en su caso, en qué grado, la responsabilidad del calandino en dicha película.

&

Para empezar, podemos confirmar que *Espagne 1936* es atribuida ya en su origen, casi durante los mismos días en que era montada, al director español. El primer documento es un artículo de prensa, aparecido el 26 de febrero de 1937 en la revista alemana *Pariser Tageszeitung* pero editada en París, titulado "Der neue spanische Film" y subtítulo "Ein Interview mit L. Bunuel, dem Regisseur von "Erde ohne Brot", firmado por el periodista y crítico comunista, exiliado en París, Karl Obermann, artículo que dos meses más tarde, el 10 de abril, aparecerá en

francés en la revista *Ce Soir*, ilustrado con tres fotografías y con el título “A propos d’Espagne 36. Le nouveau film espagnol”. En él, Buñuel es presentado como el “creador del cine español de reportaje”, autor de *Tierra sin pan*, “un documento muy valioso sobre la vida de la población de las montañas hurdanas antes de la rebelión militar”, siendo ése el único tipo de cine que puede hacerse en la España republicana pues “no podemos hacer otra cosa mejor en el momento actual –dice Buñuel, entrecomillado en el original- que mostrar la realidad a través del film”. Igualmente el autor del artículo destaca que en la actualidad se dedica a “estudiar y elaborar la reorganización del cine español” y señala que en agosto de 1936 el gobierno republicano le encargó “rodar un film de propaganda bélica al estilo *Potemkin*”, pero teniendo en cuenta -dice el articulista haciéndose eco de unas declaraciones del propio Buñuel al articulista- (1º) que no era posible rodarlo en ese momento, que (2º) el *Potemkin* había sido rodado ocho años después del triunfo de la revolución y (3º) que la “tarea del film español debía consistir en reproducir la simple realidad de los hechos”, concluimos que Buñuel consideraba que no era posible hacerlo según ese modelo debido a insalvables dificultades técnicas, según se desprende del resto del artículo, y a la deficiente industria española amén de que el rodaje en estudio, además de ser imposible por el desmantelamiento de los talleres, desvirtuaría la realidad “que es lo único que debe, en este momento, inspirar nuestros films”; de otra parte se desprende que tenía claro que la cercanía a los hechos bélicos impedía la mitificación “a lo *Potemkin*” y que precisamente esa dependencia era la base del cine de reportaje que quería hacer si se quería respetar la realidad. Hay, pues, toda una declaración programática a favor del realismo documental y a una realidad técnica y profesional muy limitada que obligaba a optimizar al máximo todos los recursos disponibles; de ahí que el modelo que se aventura a disponer no sea el de *reconstrucción* documental “a lo *Potemkin*” sino el de *montaje* a partir de los diversos materiales suministrados por una diversidad de reporteros y operadores, un tipo de cine, aún en ciernes, que se opone frontalmente al de “autoría” personal según la tipología convencionalmente establecida y por el contrario de “autoría colectiva”, más bien anónima, cuyo autor más responsable, si es que lo había, era quien aprovechaba los materiales existentes y les daba forma discursiva con una intención, en este caso política, determinada.

Por eso era lógico que Buñuel jamás se considerara responsable directo como “autor” de las citadas películas porque la huella individual quedaba relegada al realismo de los hechos y a la realidad de los materiales, un realismo en suma que era fruto de una suma de individualidades puestas al servicio de una causa; sin embargo, a pesar de la factura diferente de las dos películas, es perceptible su huella, su intervención en ambas en lo que se refiere a la planificación, orden y montaje de los materiales dentro del modelo de reportaje que inaugura con *Las Hurdes-Tierra sin pan* e incluso en un aspecto esencial de su poética, cual es la presencia de aspectos de procedencia individual camuflados tras la apariencia más extrema de objetividad.

Pero antes de contemplarlos conviene aún detenerse en otras informaciones que nos suministra el artículo de Obermann. Así, por ejemplo, nos dice que ha sido a raíz del nombramiento de J. Hernández como nuevo ministro de Cultura e Instrucción Pública que se está reorganizando la producción cinematográfica e incluso que se intenta adaptarla a la exportación, dentro de las teorías y las ideas de Buñuel sobre el reportaje filmado, uno de cuyos pilares es no dedicarse sólo a reflejar la guerra en cuanto a acciones bélicas sino también a toda la actividad “normal” de la gente: “se muestra –dice Obermann- al campesino arando la tierra, recolectando naranjas o aceitunas, la actividad de las fábricas, la vida en las

escuelas, etc., en una palabra todo lo que sucede ahora mismo en España". Y, en efecto, en ambas películas hay secuencias de ese cariz aunque más proliferas y literales con dicha descripción en *Espagne 1936* que en *Espagne 1937*.

Finalmente nos proporciona otro dato de interés que corrobora aún más la relación de Buñuel con esta película: habla de la productora *Film Popular* como impulsora y expresión de la política educativa y cultural a través del cine de esa nueva etapa situando dentro de sus producciones además de a sus noticiarios de actualidad a *Espagne 1936* que –dice– “acaba de terminarse” (recordemos que el artículo se publica en alemán el 26 de febrero de 1937) para afirmar luego que “se compone de una serie de reportajes tomados en todos los dominios de la vida acerca de todos los acontecimientos del año 1936” lo que encaja a la perfección con el contenido de la citada película.

Por si ese documento no bastara tenemos otra noticia de prensa aparecida unos meses después, concretamente en el mes de septiembre, en la revista *Commune* titulado “Espagne, Chine et faux-Japon”, firmado por el realizador y crítico francés, también comunista, Claude Aveline, en el que refiriéndose al pabellón de España en la Exposición Universal de París, afirma en relación con los documentales de guerra: “ya es conocido desde hace tiempo *Espagne 1936*, montado por Buñuel, y el emotivo informe de Joris Ivens [se refiere claro está a *Tierra de España*]”. Sin embargo, en un número posterior, del mes de noviembre, de la misma revista, haciéndose eco del sumario de la revista revolucionaria *Soutes*, dirigida y creada por el poeta Luc Decaunes, aparece una nota de rectificación relacionada con un trabajo del mismo Aveline publicado en el mismo número sobre *Espagne 1936* que dice así: “A propósito de este film, nos permitimos rectificar un error, del que se hizo eco Aveline: su montaje no ha sido realizado de ninguna de las maneras por Buñuel quien no ha colaborado en este montaje cinematográfico”.

¿Cómo puede ser posible que en unos meses, los que median desde febrero-abril (artículo de Obermann en el *Pariser Tageszeitung* y en *Ce Soir*) hasta septiembre-noviembre (artículo de Aveline en *Commune* y nota de rectificación), se desmintiera algo que era notorio? Realmente no lo sabemos pero creemos que, además de lo apuntado anteriormente sobre el grado de autoría y responsabilidad respecto a unos materiales ajenos, sigue la trayectoria coherente que había iniciado en su etapa inmediatamente anterior de Filmófono en la que en calidad de productor ejecutivo de *Quien me quiere a mí*, *La hija de Juan Simón*, *Don Quintín el Amargao* y *Centinela alerta*, no quiso que jamás apareciera su nombre en los títulos de crédito, como si esa etapa de su vida y obra por un inconfesado pudor no cupiera en la imagen de “cineasta independiente” y “vanguardista” que de sí mismo quería forjarse. En cualquier caso creemos que dicho desmentido no invalida nuestro argumento sino que por el contrario lo confirma al ser tan contundente como inexacto cuando se afirma que Buñuel no ha colaborado de “ninguna de las maneras” en este montaje cinematográfico salvo que se responda al pie de la letra al término “montaje”, cuando sabemos a ciencia cierta que no fue así según se desprende del artículo de Obermann, del aserto de Aveline y de las sospechas bien fundadas de las deudas respecto al modelo hurdano que tienen tanto ésta como la otra película.

En efecto, si de la etapa de Filmófono (1935-1936) es la actitud del cineasta profesional, la estética, el lenguaje, la estructura e incluso el planteamiento ideológico son deudores de la etapa de realización de *Las Hurdes-Tierra sin pan*,

precisamente el momento (1932-1933) en que rompe con Breton y, tomando partido por Louis Aragon, abraza la línea procomunista y soviética del movimiento surrealista junto a sus inseparables Unik y Sadoul; un momento que está vigente en París entre agosto de 1936 y su exilio definitivo a Estados Unidos por cuanto que el documental hurdano será sonorizado y estrenado a finales de 1936 en la capital francesa para inmediatamente después ser utilizado como instrumento de propaganda del gobierno republicano en diversos puntos de Europa, sobre todo en Francia y Bélgica aunque con ecos en Inglaterra, Holanda y Suiza; es decir se trata de un modelo bien fresco cuando se montan tanto *Espagne 1936* como *Espagne 1937* y que es perceptible en una serie de aspectos que no podemos desarrollar en esta ocasión y que aquí sólo apuntaremos pero que demuestran la continuidad del modelo hurdano y anticipan los montajes que realizará después en el MOMA de Nueva York con documentales nazis.

- 01). La idea de **reportaje** con planteamientos y protagonistas colectivos;
- 02). Los **rótulos** introductorios al comienzo;
- 03). La utilización de **mapas** explicativos;
- 04). El recurso al **documento impreso** como elemento demostrativo;
- 05). Protagonismo de la **infancia** y los niños;
- 06). Predominio educativo y pedagógico: la **escuela**;
- 07). Poética del sufrimiento y omnipresencia de la **muerte**, un hilo conductor que enlaza directamente con Las Hurdes;
- 08). **Fundidos** encadenados y disolvencias;
- 09). **Barridos** de cámara;
- 10). Dinámica del **contraste** en la composición del plano;
- 11). La interpolación de **ficciones dramatizadas** para acentuar los aspectos más trágicos.

Bibliografía de referencia citada

Claude Aveline, "Espagne, Chine et Faux-Japon". *Commune*, Septiembre 1937

José Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1969.

Catálogo de películas sobre la guerra civil española. Edición de Alfonso del Amo y María Luisa Ibáñez. Madrid: Filmoteca Española; Cátedra, 1996

Magí Crussells, "La labor cinematográfica de Luis Buñuel durante la guerra civil española". *Comunicación presentada al Congreso Buñuel organizado por el Gobierno de Aragón*. Zaragoza 2001. Actas no publicadas
-- *La guerra civil española: cine y propaganda*. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 2003

Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972

Román Gubern, *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986

Wolfgang M. Hamdorf, "Luis Buñuel und der Spanische Bürgerkrieg". *Film und Fernsehen* Vol XX, n 3 (June 1992): p 32-34; "Espagne 1936" y "Espagne 1937". Propaganda para la República (Luis Buñuel y la guerra civil española). *Secuencias*, nº 3 (octubre 1995), pp.86-96

- ["Madrid-Moscú. La Guerra Civil Española vista a través del "cine de montaje" soviético](#). En *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña,

- C.G.A.I., 1995, pp. 117-136. También en www.cervantesvirtual.com
- “Del testigo presencial a la transformación poética. Ispanija (España): poesía, narrativa y propaganda”. *Secuencias*, nº 3 (octubre 1995), pp.60-77

Javier Herrera, *Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel*. Sevilla: Renacimiento, 2006

Clara López Rubio, “La banda sonora de Ispanija”. *Secuencias*, nº 3 (octubre 1995), pp. 78-85

Natalia Nussinova, “España-36. ¿Es una producción de Luis Buñuel?”. *Archivos de la Filmoteca*, n.22, febrero 1996, pp. 79-95

Karl Obermann, “A propos d’Espagne 36. Le nouveau film espagnol”. *Ce Soir*, 10 abril 1937. Aparecido anteriormente con el título «Der neue spanische Film. Ein Interview mit L. Bunuel, dem Regisseur von “Erde ohne Brot”» en *Pariser Tageszeitung*, 26 febrero 1937. Ambos en Filmoteca Española. Legado Buñuel AB-1515.