

IRIS BARRY Y LUIS BUÑUEL: CARTAS Y AFINIDADES

CRISTINA MARTÍNEZ-CARAZO¹

En 1935, solo cuatro años después de su inauguración, el Museo de Arte Moderno de Nueva York abrió su espacio al cine y creó la Film Library, una filmoteca dedicada a conservar y difundir aquellas películas que quedaban fuera de los circuitos comerciales. La genialidad de tal decisión radicaba, por un lado, en trascender la concepción del museo como espacio dedicado al arte, en concreto a la pintura y a la escultura, por medio de la inclusión del cine y, por otro, en desplazar el cine del terreno del entretenimiento al terreno del arte, al reconocer su valor estético, histórico y cultural junto con la necesidad de abrirle paso en un museo que aspiraba a ser el referente universal del arte moderno. Financiada por la fundación Rockefeller y adelantándose a su tiempo, la Film Library consolidó el cine como un producto cultural que, además de ser visto, debía ser coleccionado, salvaguardado y analizado.

Una de las figuras clave a la hora de aquilatar este proceso fue Iris Barry, una inglesa apasionada por el cine que supo captar el cambio de paradigma que suponía insertar el cine en la órbita del MoMA. Hito clave en su desarrollo profesional fue su participación en la creación de la London Film Society en 1925. De la mano de sus

¹ Cristina Martínez-Carazo es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca y cursó sus estudios de Master y Doctorado en Literatura Española en la Universidad de California, Davis. Actualmente es profesora de literatura y cine españoles en el Departamento de Español y Portugués de dicha universidad. E-mail:cmmartinezcarazo@ucdavis.edu

fundadores, Sidney Bernstein, Ivor Montagu y Adrian Brunel, contribuyó a afianzar el valor del cine experimental en la escena cultural londinense y consolidó su prestigio como crítica de cine.² A raíz de sus publicaciones en *The Spectator* obtuvo un trabajo como crítica en el *Daily Mail*, puesto que cementaría su reconocimiento como experta en cine. A finales de 1930, después de perder su trabajo como crítica en este periódico, decide trasladarse a Nueva York.

Sus primeros años en Estados Unidos se vieron marcados por la inestabilidad económica hasta que en 1933 fue contratada como bibliotecaria del MoMA. Su director, Alfred Barr, un historiador del arte educado en Harvard y Princeton, vio en Barry la candidata ideal para abrir paso al cine en el museo. Su trabajo como crítica de cine para *The Spectator* (1923-25) y el *Daily Mail* (1925-30) en Londres avalaba esta decisión y tan pronto como Barr logró la aprobación de su propuesta para crear una filmoteca en el MoMA, Iris Barry fue nombrada comisaria de la misma; su nuevo marido, John Abbot, director y John Hay Whitney presidente.

En 1936 Iris Barry y John Abbot viajaron a Europa con el fin de adquirir películas para el MoMA y visitaron Londres, París, Hannover, Berlín, Varsovia, Moscú, Leningrado y Estocolmo, ciudades que contaban ya con archivos cinematográficos.³ El viaje fue enormemente fructífero y volvieron a Nueva York con un buen número de películas originales, no censuradas, entre ellas *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. Como resultado del clima de inestabilidad y sospecha que se estaba gestando como preludio a la Segunda Guerra mundial, la adquisición de películas europeas, en especial rusas y alemanas despertaba sospechas. Como Iris Barry declaró “The acquisition of foreign material of this kind gave rise to a whispering campaign (originating, it seemed, among small groups of film enthusiasts with axes to grind) that the Film Library of the Museum as a whole, perhaps even the Board of Trustees (!) was infiltrated with Nazi principles (this was 1937 or 1938) or with Communist principles (this was in 1940) or at best with some anti-American spirit” (Wasson 117). El interés de Iris

² Una de las películas que se pasó en 1930 en la *Film Society* fue *Un chien andalou*. Es posible que Iris interviniera en su programación a pesar de que en este año se trasladó a Nueva York.

³ Tomo el dato de *Museum Movies* de Haidee Wasson (110-147).

Barry y de su marido, John Abbot, en cineastas innovadores y europeos sentó las bases de su relación profesional con Buñuel.

En agosto de 1939 Buñuel se encuentra en Los Angeles con Barry, le ofrece copias de *La edad de oro* y de *Las Hurdes, tierra sin pan* y le pide a cambio una copia de *Un perro andaluz*, ya en poder del museo, con el fin de dar a conocer su trabajo en Hollywood.⁴ Las copias no llegan debido a la interrupción del transporte a causa de la guerra, su carrera no despega y finalmente en noviembre de 1939, ante la imposibilidad de encontrar un trabajo en Hollywood, Buñuel decide trasladarse a Nueva York con la esperanza de salir de su crisis profesional.⁵

Como comisaria de la Film Library, Iris Barry consigue un trabajo en el MoMA para Buñuel nada más llegar a Nueva York. De sus numerosos esfuerzos por ayudarle antes y después de su paso por el MoMA, de su incuestionable admiración por el trabajo del cineasta español y de su amistad da fe la correspondencia que mantuvieron a lo largo de varios años, archivada en el Department of Film and Media del MoMA (la primera carta está fechada en 1939 y la última en 1950).

En un memo (5 de septiembre de 1939) enviado por Jay Leyda a Iris Barry, momento en el que Buñuel estaba en Hollywood, le informa de la oferta de Buñuel de depositar dos copias de *La edad de oro* y *Las Hurdes, tierra sin pan*, las únicas existentes, en la Film Library del MoMA a cambio de tomar prestada la copia de *Un perro andaluz* para una gala que Buñuel estaba organizando en Hollywood. Una semana más tarde Iris le escribe a Buñuel una carta (13 de septiembre de 1939) en la que le pide copias de dichas películas y le informa de la decisión del MoMA de no adquirir el retrato que le había hecho Dalí y del que habían hablado durante su reciente encuentro en Hollywood. A su vez se ofrece a alojarle en su casa en Nueva York si decide viajar a esta ciudad. A vuelta de correo Buñuel responde (25 septiembre

⁴ Fernando Gabriel Martín documenta el posible encuentro de Buñuel con Iris antes de su viaje a Nueva York (230).

⁵ Como muestran Román Gubern y Paul Hammond basándose en la carta que le mandó Buñuel a Ricardo Urgoiti en enero de 1939, su fracaso en Hollywood determina su viaje a Nueva York y le lleva a “abandonar sus postulados estético-políticos para renunciar a su identidad de un emblemático cineasta ‘maudit’” y a reconsiderar la opción de hacer películas populares (380).

1939) a la carta de Barry agradeciéndole la invitación e indicándole que de momento piensa quedarse en Hollywood, pero poco después surge la posibilidad de trabajar en Nueva York en la Office of Inter-American Affairs (OIAA) dirigida por Nelson Rockefeller y basada en el MoMA y el cineasta español acepta dicha propuesta.

Buñuel llega así a Nueva York en noviembre de 1939 y se instala en un pequeño estudio propiedad de Iris. Inmediatamente ella activa sus contactos para buscarle un trabajo. Apenas unos días después de la llegada, Iris manda una carta (7 de noviembre 1939) a Lothar Wolf, productor del noticiero documental *The March of Time* elogiando la experiencia técnica de Buñuel, su capacidad para producir buenas películas con recursos limitados y su honestidad, y le pide que se reúna con él con el fin de proporcionarle un trabajo en dicho programa.⁶ Acto seguido (13 noviembre 1939) Iris le pregunta a Lothar si *The March of Time* tiene una oficina en París y si puede servir de intermediario para traer a Nueva York una copia de *Las Hurdes* depositada en un laboratorio de París, dado que los intentos tanto de Buñuel como de ella no han tenido éxito. De ello da fe la carta (12 noviembre 1939) que el mismo Buñuel envió al laboratorio parisino, Eclair Tirage, pidiendo la entrega de las bobinas en versión inglesa y francesa. Gracias a dicha intervención consigue traer una copia a Estados Unidos y Barry, consciente de la fuerza del documental y de su valor como carta de presentación para abrirle paso en el circuito del cine, organiza un pase privado en Columbia University el 18 de marzo del 1940. En la invitación (11 de marzo, 1940) Iris presenta a Buñuel como “a distinguished motion picture producer who had set the artistic world rocking in 1929 with his production of *Un Chien Andalou*, the first surrealist film”.⁷ Buñuel cede dicha copia al MoMA y, dado que estaba en malas condiciones, le pide a Iris en una carta (5 de abril de 1940) que le permita restaurarla antes de volver a proyectarla, arguyendo que la pésima calidad del sonido no hace justicia a la región de las Hurdes que tanto le atrae. Iris le responde (16 de abril, 1940) que desafortunadamente ya había mostrado *Las Hurdes, tierra sin pan* a Robert Flaherty, consumado como director de documenta-

⁶ *The March of Time* es una serie de documentales asociados a noticias del momento, producida por Time Inc. y exhibidos en salas de cine entre 1931 y 1951.

⁷ Ver la invitación de Iris Barry archivada en el MoMA del 11 de marzo de 1940.

les, antes de recibir la carta de Buñuel. La convicción del beneficio que le reportará a Buñuel mostrar su cinta la lleva a invitar al director a dar una conferencia durante un pase privado a sus estudiantes en Columbia University al que ha invitado también a Jo Losey. Según indica Fernando Gabriel Martín, parece ser que *Las Hurdes, tierra sin pan* se restauró en un laboratorio en Nueva York, posiblemente con financiación del MoMA.

En este momento, primavera de 1940, comienza su breve trabajo en *The March of Time* y se ocupa de dos documentales sobre el Vaticano, *The Vatican of Pius XXI* y *The Story of the Vatican* para distribuir en Latinoamérica.⁸ Iris sigue buscando el modo de ayudar a Buñuel y con tal fin, siguiendo el mandato de N. Rockefeller de buscar expertos para traducir películas de propaganda anti nazi al español, organiza una fiesta en su casa para que John Hay Whitney, Consejero del museo además de Presidente de la Film Library, le conozca. Escribe Iris: “Before hiring him [Buñuel] for the job, our particular patron among the trustees of the Museum of Modern Art, John Hay Whitney, seemed to think it advisable to meet Buñuel on some sort of non-official occasion, and so it was arranged that we give a small cocktail party at [our] 49th Street house in order that Whitney might talk to him (Sitton 314).⁹ Dado que el proyecto de Rockefeller se retrasa y que el trabajo con *The March of Time* se ha acabado, Buñuel le envía una carta (14 de enero de 1941) al marido de Iris, Dick Abbot, pidiéndole un trabajo temporal en el marco del proyecto pan-americano que tiene el museo entre manos y ofreciéndose para traducir, investigar y facilitar el contacto con Latinoamérica. Así en enero de 1941 trabaja brevemente para la Film Library del MoMA y en marzo pasará ya a trabajar para la OIAA, iniciativa de Nelson Rockefeller, con sede física en el MoMA y encargada de producir documentales antinazis no comerciales destinados a Latinoamérica. Su tarea consiste en montar, traducir, escribir guiones y sonorizar dichos documentales.

En este lapso de tiempo anterior a su contratación por la OIAA hay un momento especialmente controversial por la película a la que

⁸ Ver Fernando Gabriel Martín (239 y ss).

⁹ La versión de Buñuel sobre este encuentro difiere de la recapitulada por Barry en el archivo Papers of Iris Barry (PIB) subastados por Sotheby's en 1985 y adquiridos por el MoMA (Sitton 448). Buñuel en *Mi último suspiro* (176) sitúa este encuentro en un “gran cocktail” en el MoMA.

atañe, *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefensthal, y por los acuerdos que ha generado. Entre 1940-43 la Fundación Rockefeller y el MoMA deciden adquirir una serie de películas nazis con el fin de mostrar en Estados Unidos los peligros del nazismo y de informar a los servicios secretos de las estrategias de este movimiento (Fernando Gabriel Martín 260) e Iris decide involucrar a Buñuel en el proceso con el fin de darle a conocer en USA.¹⁰ Según afirma Buñuel en *Mi último suspiro* (175) Barry le pidió que remontara y redujera dos películas de propaganda entregadas al MoMA clandestinamente por el primer secretario de la Embajada de Alemania, *El triunfo de la voluntad*, y otra que incluía la invasión de Polonia por el ejército nazi. El objetivo era mostrar a las autoridades estadounidenses el poder del cine como arma propagandística. Buñuel declara que trabajó dos o tres semanas en este remontaje que se mostró a senadores y a miembros del cuerpo consular.¹¹ Pero Ron Magliozzi pone en tela de juicio la participación de Buñuel en dicho remontaje y en un documento introductorio al archivo Buñuel del MoMA afirma que la intervención de Buñuel en *El triunfo de la voluntad*, de haberse dado, fue mínima ya que los nombres que aparecen son los de Iris Barry y Edward F. Kerns, entonces técnico de la Film Library. En opinión de Magliozzi, “There is not evidence of the Buñuel touch in this abridged version. Presenting the Museum’s edited *Triumph* as Buñuel’s work [...] strikes me as intentionally fraudulent”. Dada la admiración que Iris profesaba al trabajo de Buñuel, cabe la posibilidad de que el cineasta la ayudara en este proyecto. Pero en *Mi último suspiro* (175) Buñuel describe su responsabilidad total como único re-montador de *El triunfo de la voluntad*, con la ayuda de una traductora alemana. Declara que le llevó dos o tres semanas y lo presenta como un encargo de Iris Barry para darle a conocer. De cualquier modo la participación de Buñuel en el remontaje de este documental ha sido motivo de controversia y de confusión, debido en gran parte, a las declaraciones de propio Buñuel y a la ausencia de documentación sobre este trabajo.

¹⁰ Ver Marsha Kinder. *Blood Cinema*. En su opinión esta experiencia en el MoMA montando y doblando películas “must have made him aware that all film traditions could be subtly subverted from within” (33).

¹¹ Ver *Mi último suspiro* (175-76).

El secreto que dicho proyecto requería justificaría la falta de pruebas, acentuando la confusión.

Al margen de esta controversia, el contrato con la OIAA le permite iniciar la solicitud de ciudadanía en Estados Unidos como prueban las cartas (7 de mayo de 1941, 26 de mayo de 1941, 12 de noviembre de 1942) firmadas por Barry y por el vicepresidente del MoMA dirigidas entre 1941-42 al Cónsul de Estados Unidos en Canadá (Niagara Falls), lugar desde el que Buñuel tramita esta solicitud. En ellas se documenta el papel de la OIAA en este trámite al facilitar al Consulado el contrato de trabajo firmado con el museo, condición imprescindible para tramitar dicha solicitud. Las cartas corroboran el deseo de Iris Barry de ayudarle en este complicado y fallido proceso de tramitación de la nacionalidad estadounidense.

La obtención de la ciudadanía se complicó cuando en 1942 Terry Ramsaye, editor del *Motion Picture Herald*, el periódico más prestigioso en la industria del cine durante esos años, comenzó una campaña de desprestigio contra el proyecto de Rockefeller y el Museo acusándolos de izquierdistas y de adeptos al comunismo.¹² En 1943 los ataques al MoMA del *Motion Picture Herald* se intensifican y el periódico exige que las películas del OIAA se hagan en Hollywood, no en el MoMA. A raíz de este acoso el presupuesto del MoMA para cine se redujo en el 66% y unas 40 personas perdieron su trabajo.

Como es bien sabido las acusaciones de estar vinculado al comunismo y la campaña del *Motion Picture Herald* convierten a Buñuel en persona non grata y el 30 de junio de 1943 se ve obligado a presentar su dimisión. Tanto la carta de dimisión (30 de junio de 1943) dirigida a Iris Barry como la respuesta inmediata a la misma, publicadas y estudiadas detalladamente por varios críticos (Fernando Gabriel Martín, Román Gubern y Paul Hammond entre otros) dan buena muestra del apoyo incondicional de Barry al cineasta español, de la sólida relación profesional que desarrollaron y de su profunda amistad. El último párrafo pone de manifiesto esta mutua sintonía. “Before finishing this letter I wish to assure you that on leaving the Museum, after two and half years, I carry with me the pleasantest memories. I have always found here a spirit of sincere cooperation

¹² Sitton se apoya excesivamente en la biografía de Buñuel de Baxter, impresionista y débilmente documentada.

for my work, together with the greatest comprehension and cordiality in our relations. All of this, Miss Barry, has been possible because of you". La respuesta de Barry (30 de junio de 1943), fechada el mismo día, elogia por un lado su profesionalidad, su entusiasmo y su profundo conocimiento del proceso de producción, así como su voluntad de dimitir para garantizar el éxito de la OIAA y por otro lamenta las circunstancias desencadenantes de su dimisión.

Dada la admiración de Iris Barry hacia el trabajo de Buñuel y sus esfuerzos para solucionar su situación profesional se puede asumir que ella hizo todo lo que estaba en su mano para mantener a Buñuel en su puesto de trabajo. No obstante Sitton pone en tela de juicio este supuesto apoyo incondicional al afirmar que "In retrospect it is difficult to precisely assess Iris's rol in the firing of Buñuel. Clearly she was caught up in a fusillade against him and although she respected him as an artist, she may have felt helpless to protect him. It is unlikely that Iris alone could have shielded Buñuel in any case. It seems clear that Buñuel, along with the Rockefeller Project he worked for, suffered overwhelming animosity from the far right and the ultimate head of the Project, Nelson Rockefeller, regarded Buñuel as a liability" (318). Margaret Barr, más dura en su juicio, culpa a Iris de la partida de Buñuel y afirma que todo lo que Iris necesitaba haber hecho era hablar con su marido, director del MoMA. Margaret Barr dice: "Iris was not great, not generous, not magnanimous- brilliant but not cultivated" (Sitton 318).

Al margen de estas opiniones, la mejor prueba de su sólida amistad es la continuidad de su relación profesional como muestran los subsiguientes esfuerzos de Barry por mantener a Buñuel profesionalmente activo. En un telegrama (7 de julio, 1943) que le envía a Buñuel solo una semana después de la dimisión, le pide que se reúna con Francis Alstock para para un posible trabajo, que no llegó a concretarse. El mismo día Barry le escribe (7 de julio, 1943) a Stephen Clark, Director del Consejo de Administración del MoMA, para resumirle la conversación con Monseñor McClafferty y dejar constancia de su presión para forzar la dimisión de Buñuel.

La imposibilidad de lograr estabilidad laboral obliga una vez más a Buñuel a abandonar Nueva York y a trasladarse a México, decisión clave en su trayectoria profesional en la que parece haber intervenido también Iris Barry. Según Rubia Barcia fue ella quien le sugirió instalarse en México, prometiéndole que su marido, John Ab-

bot, gracias a su amistad con Rockefeller, usaría su influencia para introducirle en la industria del cine de este país. “Buñuel decidió irse a México, primero solo y luego ya con su familia, a confesión propia, por sugerencia de Iris Barry que, según él, en conversación con Nelson Rockefeller, de quien ella y su marido eran amigos, éste les había prometido usar su influencia en la industria cinematográfica mexicana para que le abrieran sus puertas” (Rubia Barcia 14). Si bien es cierto que Buñuel no menciona la intervención de Iris en su traslado a México, lo cual extraña dado el inmenso y abierto reconocimiento del cineasta a la ayuda que recibió de esta benefactora, no sorprende que ella intentara ayudarle también en este momento decisivo.

Vemos así cómo la relación profesional de Iris Barry con Buñuel continúa más allá de su trabajo en el MoMA y tres años más tarde, cuando el cineasta ya está instalado en México, recibe una carta (28 de diciembre, 1946) en la que le expresa su inquietud por la falta de respuesta a su nombramiento, promovido por ella, como Secretario General de la *International Federation of Film Archives* y le pregunta si acepta dicho cargo. Considera que la Federación es un organismo útil para favorecer la difusión de películas con fines no comerciales y/o usos culturales y para conseguir que este tipo de cine no pague aranceles al salir de sus fronteras. Nadie más apto que Buñuel para entender el valor de dicha organización ya que él mismo tuvo que afrontar un buen número de obstáculos para poner sus primeras películas en circulación. Cierra la carta con una despedida afectuosa que confirma su amistad. “Will you be in New York, I would give a great deal to see you and think of you as you know with the friendliest feelings ever. Bless you, love to Jeanne, write me a line”. Buñuel le responde con un telegrama (fecha ilegible) aceptando el nombramiento y expresando su afecto “I remember you very often”.

Unos meses más tarde Buñuel le envía una carta (20 de marzo de 1947) a Iris indicándole que tiene gran interés en el puesto de Secretario General de la *International Federation of Film Archives* pero que no le será posible viajar a París por cuestiones familiares. Le pregunta si sería posible desplazar una secretaria a México y hacer el trabajo por correspondencia, corriendo él con los gastos. De nuevo cierra la carta con una despedida afectuosa en la que dice: “En tout cas voyez, chère Iris, ce que vous pouvez faire et de toutes façons croyez à mon amitié et reconnaissance pour tout ce que vous avez déjà fait”. Unos días después Iris le manda un telegrama (22 de marzo,

1947) informándole que la operación de la International Federation ha fallado.

Al cabo de un año Buñuel retoma el contacto con Iris y le envía una carta (22 de abril de 1948) anunciándole un posible viaje a Nueva York para el que requiere su ayuda. Le pide además que lea el guión de *Ilegible hijo de flauta*, y le dé su opinión, lo cual pone de manifiesto la confianza y la admiración profesional que seguía existiendo entre ellos. A Iris le atrae el guión e intenta de nuevo ayudar a Buñuel. De ahí, como explica Fernando Gabriel Martín, surge la idea de coproducir la película en inglés entre Dancigers y Philip Morris, pero el proyecto no llegó a concretarse.¹³ La respuesta de Iris nunca llega y tres meses más tarde, el 7 de julio, Buñuel le vuelve a escribir (7 de julio, 1948) mostrando su inquietud por no haber recibido noticias suyas y su descontento en México, expresado en estos términos: “Mexico est épouvantable. Mais je ne peux pas revenir en arrière, partir d’ici”. Menciona también que sabe que Iris ha atravesado una crisis espiritual y comprende su silencio. Esta es la última carta archivada en el MoMA y coincide con una etapa de desaliento dentro de la ya difícil trayectoria que hasta el momento había marcado la carrera de Buñuel ya que, según dice, le han rechazado todos los proyectos interesantes y solo recibe propuestas para dirigir películas irrelevantes. La despedida en esta última carta archivada es igualmente afectuosa: “Iris, je continue à penser à vous avec nostalgie, avec tendresse”.

Sin duda Buñuel había seguido la trayectoria de Iris como prueba el hecho de que estuviera informado de su crisis. Y en efecto, habían sido varias las crisis que ella había sufrido. En primer lugar, el abrupto divorcio de su marido John Abbot en 1943 y el abandono del MoMA por parte de éste en 1947, decisión que afectó considerablemente el trabajo de Iris ya que cambió su cargo de conservadora a directora, lo cual conllevaba buscar financiación, tarea que detestaba como bien indica ella misma.

A partir de su divorcio el prestigio de Iris Barry en el museo se deteriora y el personal le va perdiendo simpatía. A su vez la *Film Library* comienza a percibirse como una carga para las finanzas del MoMA. Una nueva crisis, esta vez una operación de cáncer que tiene lugar en 1949, actúa como detonante de su decisión de abandonar el

¹³ Ver Fernando Gabriel Martín (732-41).

MoMA y trasladarse definitivamente a Francia para compartir el resto de su vida con Pierre Kerroux, 20 años más joven que ella, al que había conocido en 1947 en el Festival de Cannes y con el que habría de mantener una difícil relación. Ese mismo año, el 16 de febrero 1949, Iris es elegida miembro *Chevalier* de la Legión d' Honneur en reconocimiento a la ayuda que prestó para llevar a Nueva York a cineastas e intelectuales amenazados por el fascismo en durante la ocupación de Francia.¹⁴ El 27 de noviembre de 1950 envía su carta de dimisión al MoMA.

Tres años más tarde, a pesar de que la comunicación epistolar se había interrumpido, Buñuel envía un telegrama (22 de noviembre, 1950) a Iris pidiéndole una invitación oficial para ir a Nueva York con Oscar Danziger para proyectar *Los olvidados*. La respuesta (28 de noviembre, 1950) llega en este caso en forma de telegrama de la Film Library indicando que puede localizar a Iris Barry a través de las Cinemateque Française. Obviamente Buñuel no estaba enterado de la jubilación de Barry ni de su cambio de residencia a Francia pero resulta significativo que siete años después de haber dejado el MoMA Buñuel siga en contacto con ella y le pida ayuda para gestionar el estreno de *Los olvidados* en Nueva York.

En septiembre de 1963, trece años después de su dimisión del MoMa, Iris Barry es invitada a la inauguración del New York Film Festival y allí coincide en el palco de honor con Buñuel durante la proyección de *El ángel exterminador*. No se habían visto desde hacía 20 años, cuando Buñuel dejó el MOMA¹⁵ y, según muestra la carta que le envió a Griffith, el cineasta se alegró mucho del “regreso triunfal de Iris” (Gabriel 802). No hay constancia de ningún tipo de comunicación personal o profesional a raíz de este encuentro.

La ayuda que le prestó Iris Barry a Buñuel en la etapa más compleja de su vida profesional, el período que abarca aproximadamente desde su llegada a Estados Unidos hasta el estreno de *Los olvidados*, documentada en la correspondencia analizada, desvela la admiración que sintió esta pionera del cine por el trabajo del cineasta español. La pluralidad de calificativos que se le atribuyeron –“inteligente, tenaz

¹⁴ Ver Alice Yaeger Kaplan. *Reproductions of Banality. Fascism, Literature and French intellectual Life*. University of Minnesota Press, 1986 (159).

¹⁵ Tomo el dato de Sitton (396).

y persuasiva”, “brillante, hermosa”, “larga en burlas y corta en tacto”, “exigente, mundana, autoritaria”, “analítica, franca, inteligente” (Fernando Gabriel Martín 232)—, reflejan su compleja personalidad y explican su afinidad con Buñuel. Más allá de la vinculación personal derivada quizás del espíritu rebelde e inconformista que ambos compartían y de su difícil trayectoria personal y profesional, aflora su profundo compromiso con el cine como arte, como instrumento de análisis social, como herramienta susceptible de remover conciencias. De ahí deriva esa voluntad compartida de trascender el ámbito comercial del cine y de abrirle paso en instituciones culturales como la *Film Library* del MoMA abocadas a su preservación y difusión en circuitos ajenos a la órbita de Hollywood. La compenetración entre ellos en el modo de percibir el cine ayuda a entender su mutua admiración y la magnífica relación profesional que mantuvieron.

Obras citadas

- Barry, Iris y John Abbot. “An outline of a Project for founding the film library of the Museum of Modern Art”. *Film History* 7 (1995): 325-335.
- Baxter, John. *Buñuel*. Boston: Da Capo Press, 1998.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- Buñuel's Papers*. New York: Film Study Center (Department of Film, Processed Records). Museum of Modern Art.
- Gubern, Roman y Paul Hammond. *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema*. University of California Press, 1993.
- Magliozzi, Ron. *Archival Records on Luis Buñuel*. New York: Museum of Modern Art. Film Study Center Special Collections. Department of Film and Video, 2009.
- Martín, Fernando Gabriel. *El ermitaño errante*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones, 2010.
- Sitton, Robert. *Lady in the Dark. Iris Barry and the Art of Film*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Rubia Barcia, José. *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. A Coruña: Edición do Castro, 1992.
- Wasson, Haidee. *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Yaeger Kaplan, Alice. *Reproductions of Banality. Fascism, Literature and French intellectual Life*. University of Minnesota Press, 1986.