

CRÍTICA DE LIBROS

ERNESTO R. ACEVES-MUÑOZ, *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2003, 202 pp. ISBN 0-520-23952-0

Al igual que con el director soviético Sergei Eisenstein, seguirán corriendo ríos de tinta con los estudios sobre el director aragonés Luis Buñuel. A su ya abundante bibliografía se suma el libro de Ernesto R. Aceves-Muñoz, en el que se propone analizar:

[...] in context the relationship between Luis Buñuel's career as a filmmaker in Mexico, Mexican politics, and the Mexican film industry. Buñuel's Mexican films need to be understood, both in relationship to questions of national cinema and the nationalist orientation of classical Mexican cinema, and within the structure of the Mexican film industry in which Buñuel worked from 1946 to 1965. My purpose is to place Buñuel's Mexican films, from *Gran Casino* (1946) to *Ensayo de un cri-*

men (1955), within the historical, political, and industrial contexts in which they were made. My purpose is to “nationalize” Buñuel’s “lesser” Mexican films and to reposition in their national context the Mexican movies that are usually associated with his “better” French and Spanish films (p. 1).

En su repaso de la bibliografía al referirse a los autores que se han ocupado del cineasta, cita a quienes en el ámbito universitario estadounidense hablan de Buñuel, reducidos a cuatro, expresión de la novedad del tema en dicho medio, con la característica común de excluir la obra mexicana de Buñuel; ellos son Gwynne Edwards,¹ Virginia Higginbotham,² Paul Sandro³ y Linda Williams;⁴ comenta a otros autores ajenos al medio para mostrar cómo también poco se han ocupado del tema: cierto, André Bazin habla de *Los olvidados* y *Subida al cielo*, pero desde la perspectiva del cine de autor; *Él* y *Ensayo de un crimen* le merecen apenas unos cálidos comentarios; a juicio de Acevedo-Muñoz, Fernando Césarman, Jenaro Talens y Ado Kyrou enfocan a Buñuel desde la perspectiva de “el hombre” y “sus filmes”.⁵

Reciente y paulatinamente ha habido acercamientos a las películas mexicanas de Buñuel: Gastón Lillo analiza cinco: *Los olvidados*, *El gran calavera*, *Ensayo de un crimen*, *El bruto* y *Nazarín*, a partir de la teoría de género,⁶ lo que hmi-

¹ EDWARDS, *The Discret Art*.

² HIGGINBOTHAM, *Luis Buñuel*.

³ SANDRO, *Diversions of Pleasure*.

⁴ WILLIAMS, *Figures of Desire*.

⁵ CÉSARMAN, *L'Oeil de Buñuel*.

⁶ LILLO, *Género y transgresión*.

ta su estudio, aunque le reconoce el mérito de relacionarlos con su contexto histórico y con la teoría clásica de los estudios de género en cine y literatura, de Cristian Metz a Jean-Louis Baudry, y de Peter Brooks a Julia Kristeva.

Lillo pays less attention to the specifically Mexican variant of classic genres, which is what I emphasize in this book. Furthermore, Lillo finds that *El ángel exterminador* and *Simón del desierto* are incompatible with the rest of Buñuel's Mexican films, which is in some ways true, but, I would argue, they also represent the logical conclusion, the closure, of that period of Buñuel's career. It is precisely these "rare" Mexican films that ultimately link Buñuel to the "new" Mexican cinema (p. 7).

Peter W. Evans analiza también cinco películas (*Una mujer sin amor*, *Los olvidados*, *Susana*, *Ensayo de un crimen* y *Él*)⁷ desde la perspectiva del psicoanálisis y de la teoría freudiana de la sexualidad; Víctor Fuentes⁸ "takes us through Buñuel's generic, cultural, and intertextual context, tracking, collecting and analyzing the director's moral views, rich literary allusions, stylistic motifs, and personal experiences scattered throughout his Mexican films" (p. 8). Por último cita una colección brasileña de ensayos sobre Buñuel, que ofrece "separate close readings of individual films, once again without making many direct connections to Mexico or its cinema"⁹ (p. 8).

Agrega que, sin citar autores, en términos generales en Europa se han subestimado las películas mexicanas de Bu-

⁷ EVANS, *The Films of Luis Buñuel*.

⁸ FUENTES, *Buñuel en México*.

⁹ NASCIMENTO, "Nos céus da idade média".

ñuel con el argumento de ser comerciales, a pesar de que “[...] Buñuel in fact admitted learning classical narrative structure and stylistic refinement with his Mexican movies, that is already a way to expand the influence of his Mexican experience to his subsequent films[...].” (p. 1).

El autor divide el libro en dos partes, la primera de dos capítulos para revisar aspectos generales, y la segunda de cuatro dedicados al análisis de las películas.

En el capítulo uno

I will explain what the term “national cinema” represents in Mexican film, the general state of the nation's film industry in the decade prior to Buñuel's exile, and the importance of cinema in Mexico's overall cultural and political context in the 1930 and 1940s (p. 9).

Sin entrar en detalle en el proceso cinematográfico, define al nacionalismo, característica básica de las películas a la llegada de Buñuel a México. Una de esas características, el cine de propaganda nacionalista, dice, estaba en crisis. Se deduce que dicho cine lo limita a la gesta histórica y al tema indigenista en los filmes de Emilio “Indio” Fernández.

A mi juicio, se hace necesario proponer referencias específicas al fenómeno cinematográfico en México porque de otra manera se habla del efecto, no de las causas; no se profundiza en el proceso del cine. En efecto, el cine sonoro nació al amparo de la política nacionalista de Venustiano Carranza, quien asistió al estreno de *La Luz* (¿1916, Ezequiel Carrasco?), inicio del cine mexicano de argumento, y autor en 1919 de la primera legislación cinematográfica de los regímenes revolucionarios, ocasionada por el empeño

del gobierno de combatir la imagen negativa del mexicano en las películas estadounidenses. El lento nacimiento de la industria continuará al amparo del nacionalismo: *Santa* (1931, Antonio Moreno), considerada la primera película sonora e inauguradora de la etapa industrial, se concibe y se gesta al amparo de la campaña nacionalista de Pascual Ortiz Rubio de 1931, por lo que el nacionalismo pautará la producción de los primeros 20 años de cine sonoro, ratificado en las legislaciones posteriores, incluida la de 1947 que regulará la producción de Buñuel.¹⁰

En el segundo capítulo analiza los contextos político y cultural que preceden y obligan a Buñuel a aceptar un trabajo en México. Narra la trayectoria de Buñuel a partir de su nacimiento, siguiendo de cerca la autobiografía del cineasta, *Mi último suspiro*; su formación, su incursión con los surrealistas, su iniciación en el cine, sus avatares por los escándalos de sus primeros filmes *El perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*, y por su compromiso con la guerra civil española; de su incursión en Hollywood y su oscuro trabajo en el Museo de Arte de Nueva York. El capítulo resulta indispensable para comprender la incorpora-

¹⁰ Vale la pena señalar un pequeño error de apreciación de Acevedo-Muñoz al informar que "The cinema laws decreed by Congress in the 1940s [...] also favored the production of films that would 'achieve [...] a labor of adequate propaganda locally and abroad in favor of the national industry'" (p. 16), dicho párrafo, traducido por Acevedo-Muñoz no se refiere a la producción de películas en términos generales, sino a llevar a cabo publicidad en favor de la industria cinematográfica: cláusula "VII. Realizar, mediante el uso de las formas de publicidad más adecuadas, una labor de propaganda en el país y en el extranjero en favor de la industria cinematográfica nacional". Emilio GARCÍA RIERA, *Historia documental*. Por cierto, la cita corresponde al vol. 5, no al 4.

ción de Buñuel al cine comercial mexicano y a la narrativa tradicional, iniciada en España en Filmófono, para la que dirigió al menos dos películas basadas en obras teatrales, *Don Quintín el Amargao*, sámete de Carlos Arniches, y *La hija de Juan Simón*, obra de Nemesio M. Sobrevila, en su búsqueda por dominar la narrativa cinematográfica tradicional; obras que no firmó para no desprestigiarse entre los surrealistas, pero que Acevedo-Muñoz aclara con precisión la autoría de Buñuel apoyado en un estudio de Manuel Rotellar.¹¹ Capítulo fundamental que explica la continuidad en el aprendizaje cinematográfico de Buñuel en España y México porque sus dos primeras películas habían estado lejos de dicha narrativa.

Buñuel's Filmófono experience between 1935 and 1936 [...] suggests that he became familiar with rapid studio shooting and post-production, which were the general working conditions he would find in the Mexican film industry a decade later. At Filmófono he also came in contact as a producer with the genres he would first encounter in Mexico in 1946 —the musical melodrama and the comedy. For example, Buñuel's early Mexican melodrama, *La hija del engaño* (1951) was a remark of Buñuel's Filmófono production of *Don Quintín el Amargao* (p. 40).

Cierra el capítulo con el análisis de *Gran casino* y *Don Quintín el Amargao*, primeros filmes mexicanos de Buñuel, ciento por ciento comerciales, a despecho de las convicciones de éste de la época surrealista, pese a lo cual

¹¹ ROTELLAR, "Luis Buñuel", pp. 36-40.

mantuvo su integridad moral, informa Acevedo-Muñoz apoyado en la autobiografía del cineasta.

Filmes hechos en el alemanismo, 1946-1952, que "clashed with the positions of classical cinema, and this collision led to some revisionism in content, form, and genre. The industrial, modernizing drive of the state challenged the ideological positions of classical cinema" (p. 46). Pero no solamente la política modernizadora produjo los conflictos que menciona, sino el desplazamiento del cine mexicano de Latinoamérica por Estados Unidos al final del conflicto mundial, obligando a los productores a buscar temas que captaran la atención de un público circunscrito a las fronteras nacionales, y de la ciudad de México donde residía el potencial consumidor del cine mexicano, para no depender del mercado externo, de ahí la propuesta de Ismael Rodríguez y de Alejandro Galindo del cine urbano de barrio en películas como *Nosotros los pobres* (1947) y *Esquina bajan* (1948), el tema de las cabareteras, implícitos en la obra de Buñuel, con lo cual queda clara la ausencia de una observación más profunda del fenómeno cinematográfico por parte de Acevedo-Muñoz, al no diferenciar las causas exógenas de las endógenas de la crisis en el cine durante el régimen del presidente Miguel Alemán.

Desde la perspectiva de la narrativa, la conclusión de Acevedo-Muñoz para *El gran calavera* es válida para *Gran casino*: Buñuel las dirigió de acuerdo con la tradición teatral española de las obras (p. 54). Agrega que

Subsequent Mexican films, like *Subida al cielo*, *La ilusión viaja en tranvía* and *Susana* help to emphasize what is more revealing of Luis Buñuel's Mexican career: the conjunction of

surrealist aesthetics with popular narrative formats and with the particular political and social context of Mexico in the 1950s (p. 55).

La conjunción de elementos surrealistas con los formatos de narrativa popular producen el surrealismo popular, una de las tesis que Acevedo-Muñoz desarrolla en el libro, aunque no explica las características de dicha narrativa.

En el capítulo tiene, a mi juicio, tres percepciones equívocas, el final de *Gran casino*, su juicio sobre el sentido paródico de *Las Hurdes* y la supuesta escasa tradición paródica del cine mexicano. Buñuel se resistió a terminar *Gran casino* con el típico beso

Como todas las escenas de amor convencionales, ésta me fastidiaba e intenté destruirla./ Por eso es por lo que le pedí a Negrete que cogiese un palo durante la escena y lo hundiera mecánicamente en el barro petrolífero, a sus pies. Luego, rodé un primer plano de otra mano, con el palo removiendo el barro. En la pantalla, inevitablemente, se pensaba en otra cosa distinta del petróleo.¹²

Pero según Francisco Sánchez se trató de un final obligado por la rivalidad de Libertad Lamarque y Jorge Negrete, *in crescendo* durante la filmación al grado de no tolerarse; no estaban dispuestos a besarse, según parece haberle contado Buñuel¹³ en confianza, quien en sus memorias cambió el sentido tal vez para no herir la suscepti-

¹² BUÑUEL, *Mi último suspiro*, p. 194.

¹³ SÁNCHEZ, *Todo Buñuel*.

bilidad de Libertad Lamarque, aunque en Argentina todavía con vida y de la familia Negrete. Versión que no debemos subestimar porque Buñuel solía adoptar decisiones rápidas para resolver problemas de filmación, que luego se interpretan de diferentes maneras. Este aspecto de Buñuel, poco documentado, se conoce por tradición oral a través de las personas cercanas a la filmación: actores, técnicos que ameritan un rescate para comprender mejor la serie de giros rápidos, como el final de *Simón del desierto*, en el que sale a cuadro un avión atrás de Simón el estilista, error de filmación captado en la revisión de *rushes*; al verlo en pantalla, Buñuel decidió cambiar el final.

Lo uno o lo otro, Buñuel no parece haber tenido la intención de hacer una parodia del género, por lo cual debemos tomar con cautela la conclusión de Acevedo-Muñoz: "In *Gran Casino*, Buñuel violates generic standards and turns them into parody within a genre that was at the time already becoming a parody of itself" (p. 50). Afirma también que esta película con *Las Hurdes*

[...] classic "genres" and formats can be useful for the purposes of surrealist critique, making Buñuel's early movies a form of popular surrealism [...] It was also a very conscientious parody of social and ethnographic documentaries in the tradition of John Grierson and Robert J. Flaherty,

lo cual es muy debatible puesto que Buñuel en sus memorias y en sus numerosas entrevistas no habla de su intención de imprimir un sentido paródico a *Gran casino* y *Las Hurdes*. Por el contrario, dice haberlas hecho con la seriedad que el caso ameritaba; la primera, porque necesitaba

demostrar que podía hacer cine en el tiempo y las formas convencionales para ganar la confianza de los productores, “como yo había sido productor de Filmófono y conocía los aspectos de la industria en diferentes sectores, eso había de permitirme trabajar rápido, como se acostumbraba en el cine mexicano”.¹⁴ Filmó *Las Hurdes* porque le interesaba mostrar la condición infrahumana de la población: “aquellas montañas desheredadas me conquistaron en seguida. Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su ‘tierra sin pan’”.¹⁵ “Visité la región diez días antes y llevé una libreta de apuntes. Anotaba: ‘cabras’, ‘niña enferma de paludismo’, ‘mosquitos anófeles’, ‘no hay canciones, no hay pan’”.¹⁶

Era un documental de denuncia, en la tradición de John Grierson, quien propusiera esta modalidad influido por el *Acorazado Potemkin*, exhibido por Eisenstein en Londres en 1929, lejos de la visión paradisiaca y romántica de Flaherty; asimismo, lejos del sentido paródico atribuido por Acevedo-Muñoz, para quien Buñuel parodia en casi todas sus películas los géneros cinematográficos en boga; a su juicio el fracaso de *Gran casino* se debió al sentido paródico porque

“Mexico” could not be found in *Gran casino*: because “Mexico” was moving in the direction of different settings, plots, characters, and situations; because Mexico could not find itself in Mexican cinema. Parody was, however, difficult to

¹⁴ COLINA y PÉREZ TURRENT, *Luis Buñuel*, p. 49

¹⁵ BUÑUEL, *Mi último suspiro*, p. 137.

¹⁶ COLINA y PÉREZ TURRENT, *Luis Buñuel*, p. 38.

convey in Mexico, as Buñuel's later experience with *Susana* proved (p. 51).

Es necesaria una investigación más profunda en la época para averiguar las razones del fracaso de *Gran casino* y *Susana*; asimismo, es debatible que México no se encontrara a sí mismo en la nueva temática propuesta por el cine, en las películas de cabareteras y el filme de barrio; todo lo contrario, Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo propusieron el tema del barrio con la idea de retratar tipos populares para que se identificara el espectador, cuenta el primero sobre el personaje "La Chorreada", desempeñado por Blanca Estela Pavón en *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948): "llegó al corazón de la gente".¹⁷

[...] lo que hicimos Pedro de Urdimalas y yo fue buscar personajes en las vecindades y la historia fue saliendo sola, prácticamente[...] Muchos dicen que el éxito que tuvieron esas cintas se debió a que el público se identificaba con los personajes y las situaciones[...]¹⁸

Las cabareteras, como todo el cine mexicano, ilustran enriquecedoramente una realidad social.

En cuanto a la supuesta dificultad para que el público aceptase el sentido paródico, debemos recordar la larga tradición satírica por medio del género chico, en particular de la revista política: la visita de John Lind, agente plenipotenciario de Estados Unidos a México durante el gobierno

¹⁷ *Cuadernos*, vol. VI, p. 134.

¹⁸ *Cuadernos*, vol. VI, p. 139.

de Madero en 1912, originó la obra *Mr. Lind O. El Feo*; José F. Elizondo satirizó a Francisco I. Madero en *El tenorio maderista* (1911), sin olvidar las obras de Antonio Guzmán Aguilera, autor del argumento de *Allá en el Rancho Grande*, *La Huerta de don Adolfo*, parodia del nombre de Adolfo de la Huerta, presidente interino, representada durante su mandato; *El jardín de Obregón*, en alusión al presidente estadounidense Harding y su negativa de reconocer al gobierno del general Obregón,¹⁹ representada de igual forma durante su mandato; o películas como *Qué verde era mi padre* (1945) alusión paródica a *Qué verde era mi valle* de John Ford; *Las mujeres mandan* (1936) parodiaba a las feministas. No olvidar el sentido paródico de las películas del inicio de Cantinflas *Así es mi tierra* (1937) y *Águila o sol* (1937) o algunas de Antonio Espino, "Clavillazo", en *El joven del carrito* (1958), un hombre que vendía paletas en un carrito, parodiaba a *El hombre del carrito* con Toshiro Mifune, de enorme éxito en México; *El violetero* (1960), un vendedor de flores en Xochimilco, de "Tin-Tan" era una burla a *La violetera* con Sara Montiel; *El deseo en otoño* (1970) parodiaba *Bella de día* de Buñuel, entre infinidad de ejemplos. La parodia tiene en México una tradición más que centenaria y se encuentra vigente, por lo cual el fracaso de esas películas de Buñuel, *Gran casino* y *Susana*, se encuentra en otros motivos. Tal vez simple y sencillamente no gustaron.

El sámete de procedencia española era una obra ligera, paródica, satírica, burlesca, que penetró profundamente en el gusto del público mexicano.

¹⁹ Véase MARIA Y CAMPOS, *El teatro de género*.

De cualquier manera el segundo capítulo muestra con claridad la inserción de Buñuel en la tradición del lenguaje de procedencia teatral, aunque Acevedo-Muñoz no lo precisa: "The assumption that Luis Buñuel saw in the Mexican film industry a continuation of his 'popular' training at Filmófono and a secure way to distinguish his work from what surrealism 'proper'" (p. 55).

La segunda mitad del libro el autor la dedica al análisis de las películas, comienza en el capítulo tres con *Los olvidados*, en el contexto de la crisis social ocasionada por el proyecto modernizador del régimen del presidente Miguel Alemán (p. 10), tal vez su aproximación más interesante por el paralelo de dicha película con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, después de analizar la raíz común del surrealismo, no compartida los mismos años, puesto que no se correspondían en edad, sin embargo, nos informa del acercamiento de Paz a los protagonistas de dicho movimiento durante su residencia en París. Acevedo-Muñoz nos descubre cómo ambos autores perciben con agudeza, uno mediante las imágenes y el otro por medio de la palabra, la crisis en México por el cambio de rumbo del país por el proyecto modernizador del alemanismo; crisis detectada inicialmente por Daniel Cosío Villegas para quien las metas de los regímenes revolucionarios habían tocado a su fin, aunque, agrega Acevedo-Muñoz, estudios más recientes han aclarado que la propuesta alemanista era congruente con postulados de la Constitución de 1917.

The critique of *The Labyrinth of Solitude* as surrealist ethnography proper both to Mexican cultural studies and surrealism could not be more germane. It helps us to frame

Los olvidados in the same context. The well-documented links of Octavio Paz with surrealism do not deny but confirm the relationship of *Los olvidados* with debates about Mexico, the Revolution and Mexican culture, which were by then a decade old. *The Labyrinth of Solitude* and *Los olvidados* both summarize and end the debate. After breaking with the surrealists, Buñuel's first film was indeed the ethnographic surrealist "essay on human geography", *Las Hurdes* (p. 64).

Su análisis lo enriquece al relacionar la película con la tradición picaresca española y con el neorrealismo italiano; puntualiza que la diferencia entre *Los olvidados* y las películas de barrio de Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo la encuentra en el agudo sentido crítico de Buñuel hacia la política, la sociedad, la moral y la economía y hacia el cine mismo. "In particular, Buñuel returned to the violent visual and political style of *Las Hurdes*, his 1932 parody of John Grierson and Robert Flaherty's social and ethnographic documentary aesthetic" (p. 58).

Regreso posibilitado, tal vez, por la exhibición de las películas *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini, exhibida en febrero de 1948,²⁰ y *El limpiabotas* de Vittorio de Sica, estrenada en agosto del mismo año.²¹ Buñuel en entrevistas no cita la primera película, sin embargo, vemos su eco en *El bruto*; de la segunda expresa su admiración por De Sica. Con el neorrealismo parece haber reencontrado su vocación documental, que no había extraviado porque solía mostrarla en pequeños *shots* insertos en sus películas. Al mismo tiempo que lo inició en su desprendi-

²⁰ AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera*, vol. III, p. 298.

²¹ AMADOR y AYALA BLANCO, *Cartelera*, vol. III, p. 319.

miento del lenguaje teatral al lanzarlo de lleno a los espacios naturales y al reencuentro con la crítica social:

Los olvidados arguably rejects both the values put forward by some of the most important and popular genres of classical Mexican cinema and the stylistic conventions of the best examples of Mexican classical cinema from the 1930s to the 1950s[...] But *Los olvidados* did go several steps further in its depressing pessimism and in displaying the city's sheer filthiness. In that way, *Los olvidados* directly addresses and attacks the official idea of Mexican culture, the official shape of Mexican cinema that was part of the postrevolutionary cultural project which included the organization of national museums, the proliferation of murals, cultural publications, and, at the international level, the cinema (p. 68).

Acevedo-Muñoz opone la imagen idílica y romántica de las películas de Emilio "Indio" Fernández y el moralismo de las películas de barrio de Alejandro Galindo, a la visión de Buñuel crítica y analítica de México. Desde la perspectiva histórica nos ofrece una visión amplia, sugestiva, brillante e inteligente, de los múltiples significados que contiene una película, asimismo, abre un camino para el análisis crítico en un contexto más allá del cinematográfico.

En el cuarto capítulo "Genre, Women, Narrative", habla de una tensión entre la producción de Buñuel dirigida al público mexicano y la producida para otro mercado; la primera invariablemente adopta el melodrama. El análisis de la madre, apoyado en las sugerencias de la figura de "La Mahnche" de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, une los comentarios de *Susana*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* y *El río y la muerte*, aunque a mi juicio esta última

debió incluirla no en este capítulo, dedicado al análisis de la figura femenina, sino en el último sobre los “macho-dramas” por ser una aproximación al machismo iniciada en *El bruto*, una de las películas analizadas en dicho capítulo.

A pesar de que a su juicio Buñuel en *El río y la muerte* y *Una mujer sin amor* explora la fascinación de México por los tópicos de la infidelidad, la violencia y la lealtad a la madre, desde los primeros renglones se olvida de la figura materna en *El río y la muerte*: “[...] was the only one of Buñuel's Mexican movies made with the intention of treating what he thought of as a specifically Mexican topic: violence”; justifica la exclusión de los macho-dramas porque los hombres no son huérfanos como en *El bruto*, en *Él* y en *Ensayo de un crimen*. Por otra parte, debemos observar que el rol de la madre, determinante en la conducta del hijo, en *El río y la muerte* ocupa un segundo plano, como en *Los olvidados* o *La hija del engaño*, mientras que el machismo es el eje central del argumento, como Muñoz-Acevedo lo asienta, apoyado en la autobiografía de Buñuel:

[...] la mayoría de los sucesos que cuenta esta película son auténticos y pueden, de paso, permitir echar un interesante vistazo a este aspecto de las costumbres mexicanas[...] Se puede matar por un sí, por un no, por una mala mirada o, simplemente, “porque tenía ganas”. Los periódicos mexicanos ofrecen todas las mañanas el relato de algunos sucesos que asombran siempre a los europeos[...] El alcalde de un pueblo me dijo un día, como una cosa muy natural: “Cada domingo tiene su muertito” (p. 106).²²

²² Fragmento tomado de BUÑUEL, *Mi último suspiro*, p. 201, traducido por Acevedo-Muñoz al inglés.

Para explicar la violencia del mexicano captada por Buñuel en *El río y la muerte*, Acevedo-Muñoz se apoya en Octavio Paz:

For Octavio Paz, the violent [...] nature of Mexican men has its origins in the psychologically traumatic experience of the conquest that defines Mexican nationality in relation to “La Mahnche”. Paz states that Mexicans are solitary, violent, and traumatized because of the colonial experience (treachery, rape), and thus live to negate the possibility of “splitting open”, or “cracking” (*rajarse*), of showing any apparent sign of weakness, femininity (p. 106).

La figura de la madre en esta película, diferente a la de *Una mujer sin amor*, pese a oponerla Buñuel a la imagen de la madre tradicional, sufrida y abnegada protagonizada por Sara García, le merece apenas una línea; volveré más adelante sobre las causas de la exclusión de esta película en el último capítulo.

Del análisis de las tres películas *Susana*, *La hija del engaño* y *Una mujer sin amor*, el más sugerente es el de *Susana*, cargado de matices; más profundo de lo que el lector espera después de leer su comentario sobre la escasa bibliografía de género que emplea, circunscrita al ensayo de Ana López “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”, en el que, apoyada en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, en Jean Franco y en otros, concluye

[...] that women in Mexican cinema are often symbolic of the figure of “la chingada” — “La Mahnche”, the mythical traitor (and traumatic/psychological mother) of the Mexican Na-

tion. "The melodramatic became the privileged place for the symbolic reenactment of this drama of identification and the only place where female desire [...] could be glimpsed".

A través de *Susana* el autor desmenuza la crítica de Buñuel a una familia tradicional mexicana, opuesta al ideal de la comedia ranchera; y la propuesta del cineasta de una mujer sexualmente independiente, y lo que ello implica en un medio cerrado y ultraconservador como el de la hacienda, en una clara crítica del cineasta a la comedia ranchera, al imprimir al personaje características de las mujeres de las películas de cabaret, eminentemente urbanas. A su juicio es una metáfora entre el viejo y el nuevo México, entre el México de la moral porfiriana de la inmediata posrevolución y el México modernizado por el alemanismo. "With *Susana*, Buñuel not only consolidates his style, combining his mastery of melodrama, parody, and surrealism, but he does so by appropriating and reassembling meanings, characters, and settings that were already in place in Mexican cinema" (p. 93).

El quinto capítulo analiza dos de las escasas comedias de Buñuel, *Subida al cielo* y *La ilusión viaja en tranvía* a su juicio sus películas más "mexicanas" porque se refieren explícitamente a las situaciones social, económica y política del alemanismo:

The film's plot thus brings together politicians, lawyers, peasants, drunks, American tourists, and other characters who would otherwise not mingle in any situation in the class-conscious Mexico of the 1950s. Within this frame, *Subida al cielo* calls attention to the demographic diversity of Mexico, to the

problems of the land reform laws of the 1930s, and, specifically, to some of the frustrations brought about by President Aleman's economic and social policies of the time (p. 113).

In *La ilusión viaja en tranvía* Buñuel once again employs an arbitrary travel narrative through which he organizes his commentary on Mexican society. In this film, Buñuel discusses the economic and class crisis brought about in part by the developmentalist policies of *alemanismo* (p. 119).

Almost every stop of the trolley car provides a new look into the economic crisis, into consequences and even its cinematic treatment. Among the indirect signs of the crisis, Buñuel includes a small reference to the cinema era (p. 122).

Del análisis de las dos películas se concluye que la "mexicanización" de las películas mexicanas de Buñuel, para Acevedo-Muñoz radica en leer a través de los personajes, de los géneros, de los argumentos, de las situaciones la crisis política y social en que el alemanismo sumió al país, esto es una realidad histórica.

En el último capítulo analiza la masculinidad en los por él llamados "macho-dramas", entre los que sobresale la ausencia de *El río y la muerte*, como ya se dijo. Por la cronología de las películas, la última, *Ensayo de un crimen*, filmada en 1955 tres años después del fin del régimen del presidente Alemán, se deduce la continuidad de la crisis ocasionada por la modernidad, por lo que ahora no plantea la crisis característica de dicho régimen, sino la generaliza a los cincuenta. A su juicio los tres filmes que analiza, *El bruto*, *Él* y *Ensayo de un crimen*, expresan una crisis en la masculinidad, siendo éste el hilo comunicante entre los tres filmes, además de la orfandad masculina.

These three male protagonists engage respectively in homicidal, paranoid, and surrogate homosexual behavior: All clear violations of the Mexican patriarchal image of "wisdom strength, courage, perseverance, self-control, dignified reserve, protection of the weak, punishment of wrongdoing". Not only is there an apparent crisis of the image of patriarchy in these films, but also perhaps even more significant, there is a crisis of masculinity.²³

Su mejor análisis, a mi juicio, corresponde a *El bruto*, en la disección de la personalidad de dicho personaje y don Andrés; en particular destaca el desdoblamiento de la personalidad de Pedro Armendáriz, viviendo en la vida real los papeles que había desempeñado en películas dirigidas por Emilio "Indio" Fernández, que le ocasionaron conflictos con Buñuel. Describe la paranoia de *Él* apoyado en estudios psicoanalíticos; destaca su observación sobre las profesiones de los jóvenes en las películas de Buñuel, dedicados a carreras universitarias, de acuerdo con el proyecto modernizador del *alemanismo*, una de las diferencias entre el "Old" y el "New" Mexico; a su juicio *Él* "represents the crisis of machismo: He is written as an unmistakably Mexican man (from an old, Catholic, landed Guanajuato family) and, by extension, he dramatizes the crisis of the Mexican state" (p. 136). Compara las novelas de Mercedes Pinto y Rodolfo Usigli, origen de las películas, con *Él* y *Ensayo de un crimen*, respectivamente, para establecer la aportación de Buñuel; en la segunda película, el cineasta subraya la feminización del personaje,

²³ La cita entrecorrida corresponde a Illene O'MALLEY, *The Myth of the Revolution*, p. 124.

[...] completing the picture of the Mexican male crisis begun in *Susana, A Woman Without Love*, and *Él* [...] (his) one-sided fixation against women makes the character somewhat less complex, his trauma more explicit, and the diagnosis more certain. Archibaldo is most likely a repressed homosexual, the antithesis of the masculine hero demanded by Mexican machismo (p. 138).

These characters are machos in crisis, and they suggest the inability of the Mexican male to fulfill his "manly" responsibilities (or murder), as well as showing homosexuality or potential homosexuality as a sign of the weakening of patriarchy in the 1950s, and by extension, the crisis of the nation (p. 141).

Sin embargo, dudo de la validez del marco de sus conclusiones, insertas en las conclusiones de la ya citada O'Malley y Charles Ramírez Berg. Dice la primera, estudiosa de la propaganda política sobre los héroes de la Revolución, en particular del bandido o forajido ejemplificados por Emiliano Zapata y Francisco Villa,

The propagandist frequently praised the heroes for their manliness, attributed all the virtues of the ideal patriarch to them, and set them up as father figures [...] This masculinization of heroes of the regimen encouraged a transference of the feelings they inspired to the government itself.²⁴

El estudio de O'Malley se refiere a la propaganda política de 1920-1940 por lo que me viene a la mente la pregunta ¿son, acaso, válidas sus observaciones para figuras mascu-

²⁴ Illene V. O'MALLEY, *The Myth*, p. 139, citado por Acevedo-Muñoz, p. 125.

linas urbanas de los cincuenta? Por su parte Ramírez Berg concluye:

Machismo is the name of the mutual agreement between the patriarchal state and the individual male in Mexico. Through it the individual acts out an implicit, socially understood role —*el macho*— which is empowered and supported by the state. The state in turn is made powerful by the male's identification with and allegiance to it[...] More than a cultural tradition *machismo* is the ideological fuel driving Mexican society[...] To speak of the male image in Mexico is to speak of the nation's self-image and ultimately to speak of the state itself.²⁵

Continúa Acevedo-Muñoz: “Not only is there an ‘agreement’ between men and the state, according to Ramirez-Berg, but the male image is a stand-in for that of the nation-state, and consequently we can say that what we do to a man, we do to the nation” (p. 125).

Tengo mis reservas sobre la validez de la interpretación psicoanalítica de la historia, según la línea de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, la obra paradigmática de Acevedo-Muñoz, Ana López y Charles Ramírez Berg “In other words, the foundational myth of the crisis of Mexican identity, the very psychoanalytical ‘essence’ of ‘mexicannes’ (according to Octavio Paz), becomes one defining feature of Mexican melodrama” (p. 84). Su crítica a la masculinidad a mi juicio debió apoyarse en lecturas de género, línea de estudios en desarrollo.

²⁵ BERG, *Cinema of*, p. 125.

La conclusión la divide en tres partes "Buñuel at the margins of the nation", "Buñuel within Mexican cinema" y "Mexican cinema after Buñuel". En la primera, puntualiza las diferencias entre las películas de Buñuel dirigidas al público mexicano y las destinadas al extranjero, en las que ensaya un estilo para el mercado internacional. Dedicaba también algunas palabras a los productores, caracterizados por su relativa independencia dentro de la industria cinematográfica, lo cual le permitió dar a Buñuel, a su vez, una relativa libertad; destaca a Oscar Dancigers, productor de la primera película mexicana de Buñuel y de la mayor parte de sus filmes mexicanos, a Manuel Barbachano Ponce y a Gustavo Alatriste.

A propósito de los productores, Manuel Altolaguirre financió *Subida al cielo*; Sergio Kogan, *Susana* y *El bruto*; Clasa Films Mundiales, productora de las películas más importantes de Emilio "Indio" Fernández, *El río y la muerte* y *La ilusión viaja en tranvía*; Manuel Barbachano Ponce, *Nazarín* y Gustavo Alatriste *Viridiana*, *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*. Tales productores arriesgaron más que Jesús Grovas, Producciones Zacarías, Guillermo Calderón, los hermanos Rodríguez, Raúl de Anda o Filmex, con capital mayor, pero al mismo tiempo más tradicionales y menos arriesgados. Filmex coprodujo *La fièvre monte à El Pao*, cuando Buñuel gozaba de prestigio internacional. La carrera de Buñuel la hicieron posible dichos productores, a quienes Acevedo-Muñoz no analiza suficientemente dentro de la industria cinematográfica; cada uno amerita una nota particular mínima, sobre todo Dancigers y Altolaguirre. La obra de Buñuel hubiera sido imposible sin el riesgo de dichos productores.

Pareciera que Acevedo-Muñoz concibe a la industria cinematográfica como un bloque “when Luis Buñuel arrived in Mexico, there did not exist anything like the independent, ‘artisan’ mode of production he had known in Europe in the 1930” (p. 16). Ciertamente, era un bloque, con matices importantes que ayudan a entender la obra de Buñuel. Los ingresos de Manuel Barbachano Ponce, Manuel Altolaguirre y Gustavo Alatraste no provenían del cine, sino de otras fuentes: la industria, el primero; su riquísima esposa, el segundo, y la venta de muebles, el tercero. Barbachano Ponce ya había incursionado en el cine antes de *Nazarín* al financiar *Raíces* (1953) de Benito Alazraki; lo mismo que Alatraste, quien se financiara él mismo sus películas y las exhibiera por medio de circuitos de exhibición ideados por él mismo; los tres practicaban el mecenazgo de la misma manera que los productores de las primeras obras de Buñuel: su madre para *El perro andaluz*, el vizconde de Noailles, *La edad de oro* y Ramón Acín, *Las Hurdes* o *Tierra sin pan*. A Oscar Dancigers lo caracterizó su altruismo al proponer a Buñuel *Gran casino*, su primera película mexicana, enterado de quién era Buñuel y sus situaciones personal y económica, y al contribuir al financiamiento de, como se dijo, la mayor parte de sus películas mexicanas.

En la segunda parte de las conclusiones, “Buñuel within Mexican cinema”, dice que de *Los olvidados* a *Él* y a *El río y la muerte*

Buñuel observed Mexican society and Mexican customs with a critical eye, with fascination of a stranger witnessing some exotic, incomprehensible culture. But, more importantly,

Buñuel also observed and analyzed the face of Mexican cinema, criticizing what was founded on the implied false facade of organized culture and folklore (p. 147).

Agrega que Buñuel aprendió y usó los códigos y las convenciones del cine mexicano para ejercer su crítica surrealista a la política y a las instituciones sociales del gobierno; asimismo, aprendió a moverse dentro del estrecho margen que permitían las leyes y la censura.

Finalmente en la tercera parte, "Mexican cinema after Buñuel", explica cómo la figura de Buñuel se convirtió en paradigmática para la nueva generación de directores y sirvió de enlace entre el cine tradicional y el "nuevo cine":

Buñuel's immersion in Mexican cinema arguably served as an indispensable link between two distinct eras of the nation's film history. The classic era of revolutionary optimism and positive images of Mexican institutions was nearing its end when Buñuel arrived in Mexico. And the New Cinema period after 1967 saw a new generation of filmmakers whom Buñuel admittedly did inspire.

BALANCE

El libro es desde luego interesante y polémico; inteligente porque cada frase, cada párrafo, página o capítulo ha sido pensado con cuidado, trabajado, esculpido, lo cual da por resultado un libro denso, no obstante la lectura es rápida, aunque uno debe regresar una y otra vez para asimilar juicios, observaciones y conclusiones.

De acuerdo o no con el autor, el libro invita a la reflexión y al repaso de la construcción que individualmente se

ha hecho uno de Buñuel y de su obra y a repensar no sólo el pasado, sino la historia del cine mexicano, porque incuestionablemente, Buñuel, aunque en una especie de autoexilio, es una figura clave para el cine mexicano, bien porque se le considere un paradigma o a través de su obra se juzgue deleznable el resto de la producción cinematográfica mexicana. El libro es igualmente sugerente y disparadero de aspectos que, de Buñuel en lo personal o de su obra, se consideren novedosos o incompletos; pero también tiene limitantes o juicios que debemos tomar con cautela. A los comentarios que he entretendido con la glosa del libro, agregaré estos otros.

Uno de los desencantos del libro se origina por limitarse a comentar solamente las películas de Buñuel filmadas en México hasta 1955, pese a que Buñuel fija su periodo en México de 1946-1964,²⁶ excluyendo los filmados en coproducción con otros países: *Abismos de pasión* (1953), *El ángel exterminador* (1962) además de *Robinson Crusoe* (1952), *Cela s'appelle l'aurore* (1955), *La mort en ce jardin* (1956), *La fièvre monte à El Pao* (1959), *La joven* (1960) y *Nazarín* (1958) porque a su juicio Buñuel no ubica la acción en un país específico,²⁷ "I only briefly refer to the independent and foreign co-productions [... because] were made independently of the Mexican film industry or intended for festivals and international distribution" (p. 23). Pero no eran producciones independientes, sino de los

²⁶ BUÑUEL, *Mi último suspiro*, p. 192.

²⁷ "Those themes appear alternately in either Mexican (or 'Mexicanized') contexts (*Los olvidados*, *Él*) or in non-nationally specific contexts (*Abismos de pasión*, *Nazarín*, *El ángel exterminador*", p. 149).

mismos que financiaron los filmes de Buñuel, sobre todo de Oscar Dancigers, quien intervino en la producción de *Robinson Crusoe* y *La mort en ce jardin* lo mismo que en la mayor parte de las películas mexicanas de Buñuel *Gran Casino*, *El gran calavera*, *Los olvidados*, *La hija del engaño*, *El bruto* y *Abismos de pasión*.

Sobresale la justificación para excluir *Nazarín*, porque según su parecer la acción no se ubica en México: "In subsequent films based on foreign literature, such as *Wuthering Heights* and *Nazarín*, Buñuel will find a way to expressly detach the stories from their Mexican context" (p. 105), impresión equívoca porque además de ser una producción mexicana de Manuel Barbachano Ponce, Buñuel la ubica con claridad en México a partir de los créditos escritos sobre imágenes de la catedral de la ciudad de México, reproducidas a partir de conocidas vistas litográficas decimonónicas, con el vals "Dios nunca muere" de Macedonio Alcalá como fondo musical y con "gritos" típicos de la ciudad de México que ofrecen la venta de chichuilotes, aves típicas del extinto lago de Texcoco, tamales, o la compra de "sombrosos, zapatos, ropa usada que vendan"; la reproducción histórica según la indumentaria femenina corresponde a los inicios del siglo XX, dato corroborado por la fotografía de Porfirio Díaz, presidente de la República en aquellos años, colocado en la oficina del juez ante el cual comparece *Nazarín* hacia el final de la película; algunos diálogos despejan dudas respecto a la ubicación geográfica del argumento: preguntan a *Nazarín* "¿no es usted mexicano, verdad?", "Bueno, soy hijo de españoles y mis estudios los hice en España"; más adelante se escucha decir a un personaje: "Es un hereje, es uno de esos

estrafalarios predicadores del Norte”, alusión directa a los evangelistas protestantes estadounidenses; sin contar los sombreros de piloncillo y la ropa campesina de los personajes de ambientación. Sorprende que Acevedo-Muñoz no identificara la ubicación de la película a través de la película misma, de lo que se deduce su desconocimiento de la litografía mexicana del siglo XX, de la iconografía de Porfirio Díaz, de la música y de costumbres mexicanas, elementos familiares a cualquier estudioso de la cultura mexicana.

Pero sorprende todavía más que no la identificara pese a que el inicio del texto sobre la película en la entrevista de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent a Buñuel, una de sus fuentes, dice claramente: “A comienzos de siglo, en la ciudad de México[...]”, y de la respuesta del cineasta a una de las preguntas:

Sí, finalmente me decidí por *Nazarín*, que me interesaba como tipo humano, como conflicto espiritual, religioso, moral, etcétera. Era una obra escrita ochenta o noventa años antes pero que podía situarse en México en el periodo del dictador Porfirio Díaz y las situaciones seguirían siendo parecidas. Además podía introducir muchos elementos personales, y más de hoy, sobre el cristianismo, la caridad[...]²⁸

Aparentemente la eliminó porque la fecha de realización de la película va más allá del periodo alemanista, objeto de su lectura en las películas, lo cual le supondría ampliar su periodo por estudiar para descifrar los elementos de la contemporaneidad, pese a que en dicha entrevista Buñuel

²⁸ COLINA y PÉREZ TURRENT, *Luis Buñuel*, pp. 121-122.

comunicó varios indicios que insertó conscientemente del anacronismo que cometía, como una libertad creativa, pero también le implicaba hablar de la masculinidad en un sentido muy diferente a los macho-dramas, para lo cual necesitaba apoyarse en la metodología de estudios de género, que se deduce no domina.

Su estudio lo construye a partir de la idea de captar el aspecto político y la crisis en que el proyecto modernizador del alemanismo sumió al país, a través de la crisis, valga la redundancia, de las figuras femenina y masculina, especialmente de la madre y del macho. Para esto último se apoya en la interpretación psicoanalítica de la historia, pero como la figura de *Nazarín* no cabe en ese modelo, opta por eliminarlo, con el pretexto de no ser una película mexicana porque Buñuel no la ubicó en un contexto espacio-temporal específico. Hubiera sido mejor precisar con claridad la idea directriz de su libro y justificar la eliminación de *Nazarín*, y no decir que la omite por no estar ubicada en un espacio geográfico preciso.

Por otra parte, en sus comentarios bibliográficos cita obras en inglés, español y portugués, por lo que sorprende la ausencia de su parecer sobre *Luis Buñuel. Biografía crítica* de Francisco Aranda²⁹ y la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera,³⁰ quienes se ocuparon de la producción fílmica de Buñuel en México y le sirven de fuentes primarias. Si es difícil comprender su razón para analizar la producción de Buñuel sólo hasta 1955, con la exclusión de *Nazarín* y de las otras películas citadas,

²⁹ ARANDA, *Luis Buñuel*.

³⁰ GARCÍA RIERA, *Historia documental*.

con un pretexto a mi juicio no válido puesto que cada una contribuyó a la madurez expresiva del cineasta, como él mismo lo señala en la primera parte de sus conclusiones, más incomprensible es su silencio sobre dichas obras historiográficas. Si alguien se ha ocupado de toda la obra de Buñuel en México en su contexto cinematográfico y su circunstancia política es Emilio García Riera no sólo en su clásica obra, sino en otros escritos incluidos en la bibliografía citada por Acevedo-Muñoz. Asimismo, extraña la ausencia de comentarios sobre la *Aventura del cine mexicano* de Jorge Ayala Blanco³¹ y el uso de esta obra para el conocimiento de la cultura cinematográfica en el México de los años sesenta, básica para entender los diversos agentes de cambio en los directores jóvenes; pero sorprende todavía más la ausencia en su bibliografía de *Todo Buñuel* de Francisco Sánchez;³² de ahí que desde la perspectiva del estudio del proceso seguido por Buñuel en sus filmes mexicanos su estudio no resulte novedoso, sino limitado.

En cierta medida son comprensibles tales ausencias porque se dirige a los estudiosos de Buñuel en Estados Unidos Gwynne Edwards, Virginia Higginbotham, Paul Sandro y Linda Williams, para quienes excluir la obra mexicana de Buñuel es una norma; a Gastón Lillo, y al lector específico ubicado en el medio académico de habla inglesa, tal parece, desconocedor de la obra mexicana del cineasta aragonés sin tomar en cuenta el interés de lectores pertenecientes a sectores más amplios y de otros países, a quienes

³¹ AYALA BLANCO, *La aventura*.

³² SÁNCHEZ, *Todo Buñuel*.

podría orientar respecto al tema de Buñuel que, como sus películas, ha adquirido universalidad.

Para justificar su estudio y diferenciarlo de la obra de Aranda y de García Riera a mi juicio debió establecer su propia especificidad, la cual no es hablar de las películas mexicanas de Buñuel en su contexto histórico y dentro del cine mexicano, sino desde la perspectiva de los estudios de género para el análisis de las películas, gracias a los cuales resulta novedoso su enfoque de la masculinidad; además se apoya en estudios teóricos y culturales para la construcción del marco histórico, a diferencia de García Riera, que le permiten relacionar con mayor profundidad el enlace de las películas con su entorno histórico, sobre todo *Los olvidados*; pragmatismo frente a una formación académica que llevaron a Acevedo-Muñoz a iniciar su libro como tesis de grado.

Acevedo-Muñoz se acerca a la obra mexicana de Buñuel con tres aproximaciones diversas: una histórica, la más lograda por su conocimiento de las películas y del contexto histórico, a través de la imbricación de las películas de Buñuel con estudios culturales, que le permiten una aproximación certera a la mirada crítica implícita y explícita de Buñuel hacia su contemporaneidad, centrada en el periodo del régimen de Miguel Alemán, al mismo tiempo que usar el testimonio fílmico como un documento para la construcción historiográfica; le permite también una interpretación de las películas más allá de lo cinematográfico. Una aproximación psichistórica por medio de la explicación de sus conclusiones sobre conductas masculinas y femeninas apoyada en interpretaciones psicoanalíticas de la historia, a mi juicio fallida. Y una aproximación fílmica para explicar

la inserción de Buñuel en el lenguaje popular que lo llevaría, a su vez, al surrealismo popular igualmente fallida.

La primera ha quedado suficientemente mostrada, por lo cual no abundaré más. De la segunda he dado mis reservas y en cuanto a la tercera, considero que la debilidad de su aproximación fílmica radica en la ausencia de la conceptualización de narrativa o lenguaje que le impide profundizar en el proceso de Buñuel por dominar un lenguaje cinematográfico universal, notorio en el cuarto capítulo, "Genre, Women, Narrative", que pese al título, Acevedo-Muñoz no deja claro qué es a su juicio narrativa cinematográfica.

Se deduce que identifica narrativa con melodrama "This translation of the 'emotional' and the 'psychological' into the 'national', was a correlation that the different subgenres of Mexican melodrama adopted in their narrative structures" (p. 83). A propósito de *Susana* explica "the forging forces of Mexican melodrama are dramatically brought into play and specifically exploited in the narrative" (p. 89).

Recently, critics have argued that Buñuel's parody approach to Mexican melodrama somehow relieves his Mexican films of the burden of the term "national" as an adjective. On the contrary when we look at the movies Luis Buñuel, made for Mexican audiences and through the Mexican mode of production and genre systems, they become participants in this dialogue even if they are filtered through Buñuel's peculiar humor and self-reflective consciousness.

Si bien la etiqueta del melodrama como género es demasiado amplia,³³ puntualiza "In Mexican cinema each a

³³ STAM, *Teorías del cine*.

unique type with its own features, rules, and popular identity" (p. 81). Contradictoriamente, al establecer que melodrama es un género lo desliga de la narrativa y lo remite a una de las características de las estructuras de los subgéneros. A su juicio, la comedia ranchera, la revolución, la cabaretera y la comedia social han sido clasificados por los estudiosos por su función social y por su ambiente más que por sus peculiaridades estructurales (p. 6); dice también que la experiencia mexicana de Buñuel le sirvió para su encuentro con el lenguaje "popular", "Buñuel refined his mastery of popular cinema, both narratively and technically, in Mexico" (p. 12), pero nunca clarifica el calificativo ni explica las peculiaridades de la narrativa y la técnica "popular" ni analiza el proceso de aprendizaje de Buñuel. Desde esta perspectiva no debió seleccionar los filmes para analizar, pues la "mexicanización" del cine de Buñuel no solamente era de fondo, sino también de forma [...]

Al hablar del melodrama, Acevedo-Muñoz lo califica como la característica más popular en México en los diversos géneros, lo cual es verdad, incluidas las telenovelas actuales. Afirma que el cine mexicano "necessarily filtered (the melodrama) via the classic Hollywood annals", apoya su idea en un ensayo de Carlos Monsiváis, pero el melodrama no se filtra por medio del cine de Hollywood, sino de la ópera italiana a partir del siglo XIX, de la novela romántica de la misma centuria detectada ya por Doris Sommer³⁴ y por medio del cine italiano, heredero a su vez de la ópera, el melodrama musical por excelencia; este último, el

³⁴ SOMMER, *Foundational Fictions*[...] e "Irresistible Romance[...]", citado por Ernesto R. Acevedo-Muñoz.

cine, inclinó el gusto del público hacia las lágrimas durante el segundo decenio del siglo XX. Es verdad que a partir de *El automóvil gris* (1919, Enrique Rosas) se optó por un lenguaje cinematográfico estadounidense, sin embargo, el cine sonoro se inclinó por el teatro de procedencia española filmado, como la mayoría del cine hispanoamericano (incluidos Portugal y Brasil) porque el público estaba familiarizado con la inserción de canciones, música y bailables, de acuerdo con la estructura tradicional de las obras del género chico español, madre de la revista política mexicana; del teatro criollo argentino, del bufo cubano; con una estructura de acción congelada mientras se escucha un número musical o se aprecia un bailable completo, claramente observables en *Allá en el Rancho Grande* (1936, Fernando de Fuentes) la ausencia de tales números no impedía que la narración tuviese fuerte sentido teatral,³⁵ lenguaje asimilado por Buñuel en sus películas para Filmófono y en sus primeras películas mexicanas, que comenzó a superar a partir de *Los olvidados*, pero al cual regresa en un proceso de *andata-ritorno*, hasta desprenderse de él en su madurez, aspecto que Acevedo-Muñoz se propuso seguir, pero que, para bien o para mal, hace a un lado a partir de *Los olvidados*. Para bien porque el autor se desprende del análisis formal a cambio de penetrar en la crítica del contenido de los filmes; para mal porque lo lleva a marginar las películas hechas en coproducción con otros países, a pesar de que cada una es un paso en el dominio de Buñuel del lenguaje cinematográfico y, en última instancia, otro aspecto de la “mexicanización” que el cineasta debió

³⁵ Véase REYES, *Medio siglo*.

superar, como los temas, para llegar a la universalidad, reconocida a partir de *Viridiana* (1961).

En las conclusiones intuye el perfeccionamiento narrativo de Buñuel, "Thus, the work phase that began with *The Adventure of Robinson Crusoe* can be characterized as Buñuel's sear for a springboard back into the international film scene and away from the constrictions of the national film market" (p. 144), sin abordarlo por la ausencia de una conceptualización de narrativa o lenguaje ocasionada, a su vez, por desconocer lo específicamente fílmico. Dicha falta de conceptualización le impide una aproximación a la especificidad fílmica de Buñuel, por lo cual su objetivo de "mexicanizar" las películas filmadas por el director catalán en México lo cumple parcialmente, pues no analiza el proceso formal seguido por el director catalán, por lo que no es claro el momento en que Buñuel logra el equilibrio de la imagen, la palabra, el espacio, el ritmo y la claridad, tal vez sea a partir de *Nazarín*, película que también margina por una razón más que objetable.

Resulta extraña esta ausencia de conceptualización dado el desarrollo de la narratología cinematográfica durante los últimos años.³⁶

Por medio del relato de Acevedo-Muñoz entrevemos que Buñuel fue de un lenguaje audaz en sus películas iniciales *El perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*, a un

³⁶ Entre infinidad de obras GAUDREAU, *Du littéraire au filmique* que remite a una bibliografía más amplia; JOHN L. FELL, *El filme*; PERKINS, *El lenguaje*; MORIN, *El cine o el hombre*; PECORI, *Cine, forma*; STAM, *Teorías del cine*; GAUDREAU y JOST, *El relato*; BORDWELL, *La narración*; STEPHENSON y DEBRIX, *The Cinema as Art*, y BRUNETTA, *Nacimiento del relato*.

lenguaje de retaguardia al adoptar las convenciones del teatro filmado en sus primeras películas comerciales filmadas en España y México, al buscar a un público familiarizado con el teatro español; esa misma búsqueda lo lleva a emplear convenciones del melodrama; el reto de Buñuel consistió en llegar nuevamente a la universalidad a partir de ese lenguaje local. Gracias a no ser una adaptación de una obra teatral ni literaria, en *Los olvidados* Buñuel comienza a desprenderse de esas convenciones, a las que vuelve una y otra vez en mayor o menor medida, según sean o no adaptaciones de obras literarias o de teatro, destinadas a un público mexicano; las coproducciones le permiten llegar a un lenguaje universal. Desde la perspectiva de la narrativa cinematográfica no debió haber una selección de películas, puesto que cada una significó un paso en el aprendizaje de Buñuel de hacer cine. En Europa no gustaban sus películas mexicanas por manejar un lenguaje obsoleto, hasta el éxito de *Viridiana*:

Cuando *Viridiana* [...] se materializó finalmente en el crepúsculo sombrío del festival cinematográfico de Cannes de 1961, muchos de los asistentes quedaron sorprendidos al descubrir no sólo un gran filme, sino, efectivamente, una película buena en verdad. Algunos de los críticos más modernos que todavía giraban en torno al eje Resnais-Antonioni, recelaban un poco de la técnica arcaica de Buñuel.³⁷

A partir de *Viridiana* la crítica internacional seguirá paso a paso la producción de Buñuel.

³⁷ SARRIS, "Luis Buñuel", vol. 1, p. 65.

El rechazo de sus películas en Europa por su técnica arcaica (arcaica por el nexo con el teatro) debió ser cierto porque André Bazin, amigo, entusiasta y conocedor de la obra de Buñuel, no lo cita en su artículo "Theater and Cinema", defensa de la adopción de un lenguaje teatral filmado siempre y cuando dramáticamente se justifique,³⁸ sin duda porque el cine de Buñuel no era paradigmático desde esta perspectiva, tal vez porque se apoyaba en el teatro frívolo español con características peculiares, ajenas a las convenciones del "drama" clásico, al isabelino o al teatro francés. El estudio cuidadoso del lenguaje narrativo de Buñuel está todavía en el futuro, pese al propósito de Acevedo-Muñoz.

Por otra parte, el proceso de "mexicanizar" Hollywood por el cine mexicano propuesto por Monsiváis amerita un cuidadoso acercamiento a las películas, tanto como a las películas de Buñuel para comprender cabalmente la "mexicanización" de éste, pues no cabe duda de la convivencia de más de una modalidad del lenguaje y de la narrativa en cualquier cinematografía nacional, siendo una o unas las dominantes, en Francia los largos años del realismo poético, en Iberoamérica (incluidos Portugal y Brasil) el reinado del sentido teatral hasta bien entrados los años sesenta; baste recordar, por otra parte, la cinematografía alemana en los años del expresionismo o la italiana en los años del neorrealismo, no todas las películas eran expresionistas ni neorrealistas ni todas eran dramas ni melodramas, respectivamente; o el cine estadounidense, modelo de convivencia de expresiones fílmicas diversas y, en ocasiones, contradic-

³⁸ BAZIN, "Theater and Cinema", pp. 76-124.

torias (el cine social y la anodina comedia musical de la depresión).

En el libro de Acevedo-Muñoz el criterio histórico prevaleció sobre el fílmico, por lo que el estudio se encuentra desbalanceado y sin duda para entender la “mexicanización” de las películas de Buñuel se hace necesario un equilibrio entre ambos enfoques, porque la “mexicanización” abarca ambos planos: el de fondo y el de forma.

El entusiasmo de Acevedo-Muñoz lleva a proponer insistentemente a Buñuel como el único agente de cambio del cine mexicano,

Significantly, it was at this juncture, when national cinema had reached its peak, that Luis Buñuel's films intersected the path of Mexican cinema and forever changed the trajectory of Mexican film industry (p. 29); Luis Buñuel's Mexican films are of utmost importance for understanding the two defining periods of Mexican cinema that they help link, the Classical and New Mexican cinema [...] Buñuel's influence was acknowledged in the works of the “New Cinema” directors of the 1950s. The future names of Mexican cinema, directors like Alberto Isaac (*In This Town There Are No Thieves*, 1964, *Tívoli*, 1974), Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*, 1972; *El lugar sin límites*, 1977), and Jaime Humberto Hermosillo (*María de mi corazón*, 1982) knew and respected Buñuel.

Lo cual está lejos de la realidad. Su honestidad creadora lo convirtió en una figura paradigmática para los jóvenes cineastas, deseosos de cambiar las estructuras del cine mexicano de los años sesenta; posiblemente lo haya sido para algún realizador. Era un agente más del cambio del conjunto, uno de ellos, el primero, que también deja su im-

pronta en Buñuel, lo fue el neorrealismo, posteriormente las revistas de cine, el cineclubismo y la nueva ola francesa.

Buñuel comunicó a Francisco Aranda su antipatía hacia el neorrealismo:

[...] soy ideológicamente contrario a la corriente neorrealista. El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos cambios que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial, sobre todo razonable; pero la poesía, el misterio, faltan en absoluto en sus producciones. El neorrealismo confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro[...]³⁹

Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrones de bicicletas*, no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus filmes, lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico. ¿De qué nos “sirve” todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino.⁴⁰

Juicios negativos a pesar de haber recibido su impacto, como lo recibió también el cine comercial mexicano contemporáneo a los inicios de Buñuel en México en películas de Alejandro Galindo (*Esquina bajan*, 1948) e Ismael Rodríguez (*Nosotros los pobres*, 1947).

En una vieja entrevista publicada en la revista *Siempre!* dijo tener por lo menos tres películas de inspiración neo-

³⁹ ARANDA, *Luis Buñuel*, p. 219.

⁴⁰ “El cine, instrumento de poesía”, en ARANDA, *Luis Buñuel*, p. 335.

reahsta: *Los olvidados*, *Subida al cielo* y *La ilusión viaja en tranvía*, inspiración también perceptible en *El bruto*, *El río y la muerte* y *Nazarín*, estimuladas por el principio coral de ocuparse de la gente anónima en sus contextos político y social, punto nodal del neorrealismo, además del realismo escenográfico, fuese en exteriores o en estudios, sin subrayar la actitud moral compartida por Buñuel y los directores italianos, sobre la cual Rossellini se explayó a partir de las críticas que recibió al filmar *Europa 51*, cuando lo acusaron de traicionar a dicho movimiento. Buñuel reflexionó sobre el neorrealismo conforme maduró su obra; concluyó insatisfecho,⁴¹ pero el neorrealismo al mismo tiempo que en Buñuel y al cine comercial mexicano, impactó al nuevo cine latinoamericano: en México en *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, producida por Manuel Barbachano Ponce, futuro productor de *Nazarín*; *El brazo fuerte* (1958) de Giovanni Corporaal; en Argentina *Tiré dié* (1959) y otros cortometrajes y *Los inundados* (1961) de Fernando Birri, quien expresó

[...] el momento de mi decisión vocacional coincide con la explosión del neorrealismo italiano *Ladrones de bicicletas* de De Sica y Zavattini, *Roma, ciudad abierta* de Rossellini, *La terra trema* de Visconti, eran todas de finales de los cuarenta. Para mí la gran revelación del movimiento neorrealista, contrariamente a los principios y los ejemplos de Hollywood, era la posibilidad de hacer con el éme algo que tuviera el mismo rango que la poesía, que la novela, que la obra teatral.⁴²

⁴¹ Sería interesante establecer una comparación entre Rossellini y Buñuel, estimulados por el humanismo católico, especialmente en sus películas *Europa 51* y *Nazarín*.

⁴² BURTON, *Cine y cambio*, p. 27.

En Brasil Nelson Pereira Dos Santos con *Río cuarenta grados* y *Río zona norte*; en Cuba los cortometrajes de Julio García Espinosa *El mégano* (1954), *Las ollas*, que valieron a sus autores persecución política, quienes simultáneamente recibieron el impacto de las teorías del cine imperfecto de Roberto Rossellini⁴³ y de autor mediante los *Cahiers du Cinema*, de amplia circulación en América Latina gracias a la labor cineclubística, por lo que me parece erróneo proponer a Buñuel como el único agente de cambio en la renovación temática del cine mexicano;⁴⁴ la congruencia de dicho director consigo mismo en un medio dominado por el mercantilismo y el hecho de mantener su mirada crítica en la producción industrial, sirvió de estímulo a las nuevas generaciones de cineastas, pero está muy lejos de ser el pivote del cambio, generado sobre todo, en el periodo presidencial de Luis Echeverría, quien por medio de su hermano Rodolfo, como gerente del Banco Nacional Cinematográfico, promoviera la renovación temática del cine y diera oportunidad a nuevos directores, en su mayoría egresados de las escuelas de cine de México y de otros países, para quienes Buñuel era uno de sus paradigmas, como lo eran los directores de la nueva ola francesa, Jean-Luc Goddard, François Truffaut, Louis Male, Chabrol, etcétera, o los italianos Roberto Ros-

⁴³ Bajo dicha teoría Julio García Espinosa escribirá su célebre *Por un cine imperfecto*, que permeará la mayor parte del cine latinoamericano. Importaba más el qué decir que el cómo, lo mostró Rossellini en *Roma, ciudad abierta*. El director boliviano Sanjinés partirá de un principio radicalmente opuesto, porque le interesaba enviar su mensaje por medio de la belleza de sus imágenes.

⁴⁴ Jorge AYALA BLANCO habla de este proceso de cambio en el capítulo "Orígenes", en *La aventura*, una de las fuentes de Acevedo-Muñoz.

sellini, considerado por algunos como el padre del neorrealismo y de la nueva ola francesa e inspirador de la teoría del cine de autor, Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio de Sica, Valerio Zurlini, etcétera; directores bajo el impacto de la teoría del cine de autor, por la práctica misma (los italianos) o bebida en la revista francesa mencionada (los demás).⁴⁵

Por lo tanto, es muy cuestionable la conclusión de Acevedo-Muñoz

These are films (*Los olvidados*, *Subida al cielo*) that identify the aesthetic and stylistic conversion from "classical" (epic in scope, ideologically conservative, formally generic) to "new" cinema (auteurist, politically progressive, formally experimental) in Mexico, making Buñuel the principal transitional figure between two successive generations of Mexican film-makers).

El análisis de Buñuel como el de la obra de los entonces nuevos directores debe hacerse en un contexto más amplio de influencias llegadas a México a través del cine mismo, de las publicaciones especializadas y de los programas de enseñanza del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la única escuela de cine de aquellos años.

En síntesis el libro es interesante por la propuesta de la lectura de la historia por medio de las imágenes cinematográficas, aunque el análisis resulta incompleto por la ausencia de conocimiento de lo que podríamos llamar específicamente

⁴⁵ Habría que investigar el impacto sobre los directores jóvenes del *free cinema* inglés y el *cinema vérité* francés, teorías surgidas al calor del impacto del neorrealismo, llegadas a México a través del cine mismo y de revistas como *Sight and Sound*, *Cinema'60*, *Positif*, *Film Culture*, *Films and Filming*, etcétera, de circulación entre los jóvenes cineastas.

cinematográfico. Estudio síntoma de la profesionalización del conocimiento cinematográfico en la academia.

Aurelio de los Reyes

Universidad Nacional Autónoma de México

REFERENCIAS

AMADOR, María Luisa y Jorge AYALA BLANCO

Cartelera cinematográfica, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1982.

ARANDA, Francisco J.

Luis Buñuel. Biografía crítica, Barcelona, Lumen, 1969, «Palabra en el tiempo 55».

AYALA BLANCO, Jorge

La aventura del cine mexicano, México, Era, 1968.

BAZIN, André

“Theater and Cinema”, en *What is Cinema?*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1968.

BHABHA, Homi K. (ed.)

Nation and Narration, Londres, Routledge, 1990.

BERG, Charles Ramírez

Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983, Austin, University of Texas Press, 1992.

BORDWELL, David

La narración en el cine de ficción, Barcelona, Paidós, 2001.

BRUNETTA, Gian Piero

Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith, 1908-1912), Madrid, Cátedra, 1993.

BUÑUEL, Luis

Mi último suspiro, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

BURTON, Julianne

Cine y cambio social en América Latina, México, Diana, 1991.

CÉSARMAN, Fernando

L'Oeil de Buñuel, París, Duphin, 1982.

COLINA, José de y Tomás PÉREZ TURRENT

Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior, México, Joaquín Mortiz, Planta, 1986.

Cuadernos

Cuadernos de la Cineteca Nacional, México, Cineteca Nacional, 1976, 8 vols.

EDWARDS, Gwynne

The Discret Art of Luis Buñuel, Londres, Marion Boyars, 1982.

EVANS, Paul W.

The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire, Oxford, Oxford University Press, 1995.

FELL, John L.

El filme y la tradición narrativa, Buenos Aires y México, Tres Tiempos, 1977.

FUENTES, Víctor

Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

GARCÍA RIERA, Emilio

Historia documental del cine mexicano, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, 18 vols.

GAUDREAU, André

Du littéraire au filmique. Système du récit, Québec, Université Laval, 1988.

GAUDREAU, André y François JOST

El relato cinematográfico, Barcelona, Paidós, 2001.

HIGGINBOTHAM, Virginia

Luis Buñuel, Nueva York, Twayne, 1979.

LILLO, Gastón

Género y transgresión: el cine mexicano de Luis Buñuel, París, Montpellier Université Paul Valéry, 1994.

MARIA Y CAMPOS, Armando de

El teatro de género chico durante la Revolución Mexicana, México, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 1956.

MORIN, Edgar

El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Six Barral, 1961.

NASCIMENTO, Gerardo Carlos do

"Nos céus da idade média", en *Um jato na contramao: Buñuel no México*, editado por Eduardo Peñuela Cañizal, São Paulo, Com-Arte, 1993.

O'MALLEY, Illene V.

The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940, Westport, Ct., Greenwood Press, 1986.

PECORI, Franco

Cine, forma y método, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

PERKINS, V. F.

El lenguaje del cine, Madrid, Fundamentos, 1972.

REYES, Aurelio de los

Medio siglo de cine mexicano, México, Trillas, 1986.

ROTELLAR, Manuel

“Luis Buñuel en Filmófono”, en *Cinema*, 2002, 37 (1978), pp.

SÁNCHEZ, Francisco

Todo Buñuel, México, Cineteca Nacional, 1982.

SANDRO, Paul

Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crises of Desire, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

SARRIS, Andrew

“Luis Buñuel”, en *Entrevistas con directores de cine*, Madrid, Magisterio Español, 1969, 2 vols.

SOMMER, Doris

Foundational Fictions: The National Romances of Latin America, Berkeley, University of California Press, 1990.

“Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America”, en Homi K. BHABHA (ed.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.

STAM, Robert

Teorías del cine. Una introducción, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2001.

STEPHENSON, Ralph, y J. R. DEBRIX

The Cinema as Art, Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1967.

WILLIAMS, Linda

Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film, Berkeley, University of California Press, 1990.