

LILIANA GARCÍA, BUÑUEL, GUANAJUATO:
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, 2017, 210 PP.

I

Este libro forma parte de la colección Pequeña Galería de la Cinematografía, la cual ofrece ensayos sobre obras y personajes del cine hispanoamericano. A su vez, dicha colección forma parte del proyecto de excelencia académica Galería de Ideas, que incluye también la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano y la Pequeña Galería del Pensamiento; sus productos promueven, en conjunto, el trabajo de los académicos inscritos en el Departamento de Filosofía y el Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato (México).

La autora es licenciada, maestra y doctora en Filosofía; los dos primeros grados obtenidos en la Universidad de Guanajuato, donde actualmente se desempeña como docente del Departamento de Filosofía, y el tercero en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su principal tema de investigación son los vínculos entre la filosofía y el cine (véanse “Belleza y degradación del cuerpo humano en dos estéticas cinematográficas. El tiempo embalsamado”¹ y “Una mirada en transformación: la experiencia cinematográfica frente a las películas de Luis Buñuel”, su tesis de doctorado, inédita, que es el antecedente inmediato del título que aquí se reseña).

II

Buñuel está organizado en once capítulos, un anexo que incluye la filmografía completa del director y la bibliografía. Los primeros capítulos los dedica a enmarcar su obra dentro de un estado del arte al mismo tiempo que señala las carencias que detecta en el mismo. Posteriormente se dedica a estudiar las condiciones de trabajo del director aragonés en Francia, España y Estados Unidos, para después presentar su traslado y estancia en México. En este punto estudia el contexto nacional, así como el contenido de sus tres primeras películas en suelo mexicano. El libro concluye con un análisis de *Los olvidados*, al considerar dicha película un diagnóstico de la cultura de entonces.

¹ Liliana García, “Belleza y degradación del cuerpo humano en dos estéticas cinematográficas. El tiempo embalsamado”, en *Valenciana*, núm. 17, 2016, pp. 189-214.

Como fuentes primarias, el trabajo está soportado en las películas del director español; como fuentes secundarias, utiliza bibliografía especializada en la obra de Buñuel, así como textos teóricos sobre el cine. En el primer caso subraya las obras de Aranda (1969),² Pérez (1972)³ y Lillo (1994),⁴ las cuales se caracterizan por valorar las películas de Buñuel durante su estancia en México; en el segundo caso se encuentran obras que resaltan la originalidad y calidad del cine de Buñuel en sus inicios, como Bazin (1952),⁵ al mismo tiempo que tienen una postura ambigua hacia su etapa mexicana. En conjunto, estos autores —a través de Liliana García— retratan a Buñuel como un *enfant terrible* que extravía el camino del éxito debido a una serie de circunstancias políticas y personales.

Frente a esta divergencia bibliográfica, García rescata las declaraciones del mismo Buñuel sobre su obra: “lo he dicho a menudo, creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal. En estas desiguales películas [sus producciones mexicanas] nada me parece indigno” (pp. 96 y 97). Más aún, la autora contextualiza dichas películas para poder entenderlas tanto en su individualidad como en su conjunto; la llegada del franquismo al poder y las consiguientes restricciones políticas llevaron a Buñuel a abandonar su patria para trabajar en Estados Unidos, donde realizó los doblajes de la Warner Brothers. Pero esta comisión no fue de su agrado y, ante la posibilidad de filmar en México, decidió trasladarse a este país, que atravesaba un auge cinematográfico, además de ofrecer un ambiente cultural más afín a sus intereses.

En este contexto, García se dedica a estudiar el contenido de *Gran casino* (1947), *El gran Calavera*

(1949) y *Los olvidados* (1950); presenta sus tramas metodológicamente: caracteriza a los personajes y transcribe algunos diálogos para validar la interpretación que hace de las películas. Así, por ejemplo, en *Gran casino* subraya el machismo de los personajes (“El personaje del macho mexicano es pues un tópico que Buñuel continúa en su cine sin renunciar a su tono irónico, como el que presenta en *Gran casino* con la figura de José Enrique”); en *El gran Calavera* subraya su actitud anti-melodramática (“*El gran Calavera* logra que el espectador se ría de todos los temas consagrados del melodrama: el duelo del viudo, el parasitismo de la burguesía, la pobreza que tiene sólo ganancias humanas, el sufrimiento del trabajo arduo, el engaño y el amor”); y en *Los olvidados* critica la política post-revolucionaria (“Buñuel no busca una identificación del público con lo que acontece en la pantalla, sino que lo pone de frente con una realidad a la que le ha volteado la cara, ambientes de pobreza extrema que incomodan el confort de la naciente burguesía mexicana, rostros sucios, azorados y hambrientos que nada tienen en común con las estrellas de cine y que, sin embargo, viven en un México olvidado”). En conjunto, García trata de señalar que la bibliografía sobre Buñuel ha pasado por alto la etapa mexicana debido a que no conoce el contexto de la época nacional, pero sobre todo trata de hacer evidente que estas tres películas son engañosamente fáciles de digerir, pues están envueltas por una visión irónica así como crítica.

III

La relación entre filosofía y cine, poco trabajada en México, se aborda de forma original; en este sentido, la obra en cuestión ofrece una forma novedosa de acercarse al cine de Buñuel, al menos en su componente surrealista. García señala una realidad que va más allá de la realidad misma: “La imaginación opera en la esfera del *poder ser*, en donde el pensamiento se mueve sin sujetarse a principios que legislen el rumbo de su andar, ajeno al *deber ser*” (p. 16; cursivas en el original); en términos creativos, el azar abre la puerta a la experimentación, pero sobre todo a la libertad artística: cuando Buñuel y Dalí preparan la filmación de *Un perro andaluz*, re-

² Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona: Lumen, 1969.

³ Tomás Pérez, “Buñuel ante el cine mexicano”, en Maciel García, *El cine mexicano a través de la crítica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

⁴ Gastón Lillo, *Género y transgresión: el cine mexicano de Luis Buñuel*. París: Centre d’Etudes et de Recherches Sociocritiques, 1994.

⁵ André Bazin, “Los olvidados”, en André Bazin, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Madrid: Mensajero, 1952.

chazan cualquier asociación más o menos lógica entre sus partes. “La regla de oro que dictaba qué imágenes debían quedarse y cuáles desaparecer consistía en elegir sólo aquellas que gustaran a ambos y llegaran a sus mentes sin la mediación de símbolos culturales o una conexión racional inmediata” (p. 44). He aquí un ejemplo de *filmosofía*.

Sin embargo, esta interesante veta se difumina en el resto del libro para dar paso a un análisis contextual del cine de Buñuel y posteriormente del contenido de sus películas elegidas. En el primer caso, la postura de García no se distingue de la Aranda, Pérez y Lillo: los textos que minimizan las películas de Buñuel en México desconocen las características políticas, económicas y culturales de este país; al respecto, teóricos del cine como Aumont y Marie comentan: “el hecho de basarse en el contexto histórico, aunque resulta esencial [...] no constituye realmente un método de análisis”.⁶ En este sentido, cabe preguntarse cuál es la aportación de la autora en términos historiográficos.

En el segundo caso, García no menciona por qué se dedica a estudiar únicamente tres películas de Buñuel durante su estancia en México (¿porque son las primeras?, pero ¿por qué no estudiar las dos primeras o únicamente la primera?); deja de lado *Susana, carne y demonio* (1950), *La hija del engaño*, (1951), *Subida al cielo* (1951), *Una mujer sin amor* (1952), *El bruto* (1952), *Él* (1953), *Abismos de pasión* (1953), *La ilusión viaja en tranvía* (1954), *Ensayo de un crimen* (1955), *El río y la muerte* (1955), *Nazarín* (1959), *El ángel exterminador* (1962), *Simón del desierto* (1965), todas ellas filmadas en México. Su interpretación sería diferente de incluirlas.

En particular, el análisis carece de criterios claros: ¿estudia sus personajes, el género melodramático, la representación cinematográfica de la pobreza? Más aún, el lenguaje cinematográfico queda reducido a tres elementos: presenta la trama, transcribe algunos diálogos y ofrece comentarios al respecto; describir no es analizar: no existe forma de validar tal interpretación. A lo largo del libro, la autora menciona que estas películas son igual de transgre-

oras que *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), aunque de una forma más sutil:

Estamos ante *films* que bajo una primera y distraída lectura resultan completamente convencionales, con narraciones lineales, mensaje moral, con un despliegue técnico nada ajeno a las producciones más discretas de esta cinematografía, etc. Será sólo en una segunda o tercera lectura, que las capas profundas del *film* se dejan ver y se alzan para completar el sentido del *film* (p. 122).

El problema es que no ofrece testimonios de los espectadores de la época que identifiquen dichas capas; parece que sobreinterpreta las películas de Buñuel hasta ver en ellas cosas que el director o su público no tenían intención. Dice la autora:

Las películas mexicanas de Buñuel se relacionan con el espectador de manera particular, en un primer momento parecen indicarnos un camino de desciframiento seguro y familiar pero, de pronto, al momento de andarlo nos encontramos con rasgos que desorientan dicho camino, haciendo ruidos que trastocan la actitud con la que nos acercamos a un cine como el que aparenta ser (p. 126).

Al respecto, los teóricos del cine Casetti y Di Chio comentan: “El límite de un criterio de referencia de este tipo viene representado por el riesgo de buscar un sentido profundo aunque no esté presente, y por lo tanto de ‘agarrarse’, por así decirlo, a ciertos espejismos, guiados por una verdadera obsesión interpretativa”.⁷ ¿De qué espectadores habla García? ¿Cuál es el perfil de éstos? ¿La mirada de los espectadores de la época es equiparable a la de la autora? En lugar de respuestas, el libro ofrece un análisis de *Los olvidados* donde no se menciona el final alternativo de la película. Tampoco queda registrado que la cinta le valió a Buñuel, en 1951, la Palma de Oro como mejor director en el Festival de Cannes; es decir, en su momento la crítica internacional sí prestó atención a la producción del cineasta, pero sólo recono-

⁶ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, México: Editorial Paidós, 1990, p. 272.

⁷ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991, p. 60 (comillas en el original).

ce parte de la misma. Más aún, en 2003 la Unesco incluyó en su catálogo Memoria del Mundo a *Los olvidados*, lo cual señala la vigencia creativa del filme.

En resumen, la tesis central del libro resulta inexacta, la metodología que utiliza la autora es ambigua, así como su diferenciación respecto a otros textos dedicados a la filmografía de Buñuel (y en particular su etapa mexicana) es prácticamente nula. Cualquier creador de arte (escritor, pintor, cineasta) tiene periodos diferenciables; estos hombres no producen obras en serie, con la misma temática o la misma técnica, incluso la misma calidad; son estas variaciones las que representan sus condiciones de

trabajo así como sus intereses personales. Hay que leer *Buñuel* de Liliana García, pero mantener una lectura crítica de la obra. La relación entre cine y filosofía tiene muchos frutos que ofrecer y éste puede ser el punto de inicio. Un texto como *Buñuel* resultará atrayente a los cinéfilos, comunicólogos, historiadores y filósofos, quienes aportarán su visión sobre el tema.

Manuel Almazán
Red de Estudios Visuales Latinoamericanos
[@ManuelAlmazan17](#)