

***GRAN CASINO* (1947) DE LUIS BUÑUEL: LA INEXISTENCIA DEL PETRÓLEO¹**

Enrique Muñoz-Mantas

University of North Dakota

Resumen: La crítica cinematográfica considera *Gran Casino* (1947) de Luis Buñuel (1900-1983) una de sus peores películas rodadas en México. Parte de la crítica achaca la fallida de la película a la mala calidad del guion, mientras que otros resaltan una mexicanidad inexistente en el director calandino. Tras analizar detalladamente la crítica, esta no se ha detenido a considerar la presencia del petróleo en la película. El objetivo de este artículo es analizar el uso del petróleo en *Gran Casino*, para otorgarle una visión más justificada a la película y entender por qué no se ensalza el producto nacional mexicano. Mi investigación se divide en cuatro perspectivas. Primero, en cuanto a la petromexicanidad se refiere, parte del concepto de mexicanidad propuesto por Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis para justificar que el crudo podría haber sido usado como emblema nacional. El segundo aporte recae en la petromasculinidad en la película, que se desprende del estudio de Cara Daggett y su conexión con la misoginia y la negación del clima para finalmente centrarse en los deseos frustrados del patriarcado privilegiado (Daggett 2018). La tercera aproximación recae en la perspectiva ecocrítica del final de la película a partir del estudio de Myrna Santiago, para intentar justificar por qué no se muestra la explosión de los pozos en pantalla durante el desenlace. Por último, se presenta la propuesta del concepto de petrofemineidad como realidad ambivalente, ya que este se presenta, a la vez, como herramienta de salvación y de emboscada por parte del bando opresor. En conclusión, este artículo pretende aportar argumentos suficientes para reivindicar el primer trabajo de Luis Buñuel en México.

¿De qué manera Luis Buñuel, hombre aragonés de buena estirpe inmerso en la tradición cultural francesa, va a encontrar a México y su drama?

Miguel Ángel Mendoza, "Buñuel fracasa en México",
Cartel, 14 de enero de 1947.²

En los últimos años, los investigadores de los diferentes campos de estudios como las artes, las humanidades o las ciencias sociales han prestado atención al petróleo y a la energía que se obtiene tras su manipulación (Bruell 2012; Mitchell, 2011; Wilson et al. 2017; Wereley 2020; Wilson et al. 2017). El emergente campo de las "humanidades energéticas", sitúan al "petróleo y a la energía como el punto de apoyo alrededor del cual muchos de los problemas sociales, económicos y las cuestiones políticas deben ser analizados y comprendidos" (Wilson et al. 2017, 4). Uno de los conceptos clave de este campo es el de petrocultura, definido por Karina A. Baptista como "aquellos imaginarios sociales constituidos por los saberes, prácticas y discursos resultantes del consumo y posterior dependencia del petróleo" (2017).

Baptista también hace un repaso de los autores que han trabajado dicho concepto. Ross Barnett y Daniel Worden proponen una definición que se centra en el ámbito americano pero cuyas repercusiones pueden escalar a nivel global.³ Los aportes de Stephanie LeManager en *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, como apunta Batista, constituyen una piedra angular para el estudio de la petrocultura. Uno de los aspectos fundamentales del trabajo de LaManager es el de las connotaciones que atribuye al petróleo. De este se extrae que la materialización del petróleo va más allá de su uso energético, dado que puede usarse para fines diferentes, como se presenta en este artículo (e.g., defensa de la patria, empoderamiento femenino, reivindicación ecológica).

El presente artículo estudia la presencia del petróleo en *Gran Casino* (1947). La elección de este film se debe, precisamente, a que la presencia del petróleo en el film es paradójicamente escasa, como también lo es su referencia en la crítica que aborda la película. El objetivo principal busca presentar al petróleo como la clave que hubiera llevado a la película al éxito. Dada la cercanía cronológica con la expropiación del petróleo a manos del presidente Luis Cárdenas en 1938, la crítica y el público hubieran apreciado una mayor exposición del petróleo como producto nacional mexicano.

Esta investigación aporta argumentos para justificar que el hecho de no mostrar el petróleo en pantalla es un ejercicio consciente de Buñuel. En primer lugar, se parte del concepto de petromexicanidad, que relaciona el petróleo con el sentimiento nacional mexicano. Concretamente, cabe resaltar que el petróleo ejerce la función de emblema nacional, sobre todo en los años que siguieron a la expropiación de este en 1938. Al mismo tiempo, la presencia nacional también puede analizarse en las elecciones de Buñuel. En el caso del reparto, el rol femenino principal está encarnado por un personaje argentino, Mercedes Irigoyen, y el bando antagonista, encabezado por dos personajes extranjeros, por el español Don Fabio y el alemán Van Eckerman. Por lo tanto, la ausencia de México en Buñuel, como apunta el crítico Miguel Ángel Mendoza, se argumenta claramente en la falta de presencia del producto nacional.

El segundo concepto corresponde al uso del petróleo por parte de las figuras masculinas, la petromasculinidad. Se parte del análisis de Cara Daggett acerca de este fenómeno para examinar cómo los personajes masculinos en *Gran Casino* juegan con el poder que emana del petróleo.

1. Agradezco a la Cineteca Nacional de México por facilitarme el Expediente hemerográfico de *Gran Casino* (especialmente a David Israel Ramírez García). Asimismo, a Emily Hind por su continuo apoyo y retroalimentación para el beneficio de este artículo.

2. Citado en el volumen 3 de *Historia documental del cine mexicano* (García Riera, 1969: 90, 91).

3. "la cultura del petróleo [es] el amplio campo de representaciones culturales y formas simbólicas que han tomado forma en torno al material fugaz del petróleo en los 150 años transcurridos desde el inicio de la industria petrolera estadounidense" (Barnett y Worden 2014:269; citado en Baptista 2017; mi traducción)

La importancia de este aporte recae en presentar la corrupción masculina a partir del anhelo del crudo. La virilidad se relaciona con el petróleo, estando este último intrínsecamente relacionado con el poder y el capitalismo (Palermo, 103).

Antes de presentar el objetivo clave de este estudio, introduzco una aproximación ecocrítica del final de la película. Mi intención es la de argumentar por qué no se muestra la explosión final al público y se relega a la reproducción de la detonación. Usando el prisma de la petromasculinidad, extraigo que las figuras masculinas devienen los responsables de los negocios, de las amenazas a los gerentes de los pozos, dejando a las figuras femeninas en un segundo plano. Por un lado, el de seducción y distracción, en el caso de la bailarina Camila, y, por el otro, el de salvadora inagotable, en el caso de Mercedes. Por lo tanto, este artículo concluye con el concepto de petrofemineidad como relación ambivalente entre dos de los personajes femeninos y el petróleo para fines tanto positivos como negativos. Por petrofemineidad se entiende como pulso a la petromasculinidad, siendo la mujer la que tiene el poder a partir del uso del petróleo.

En un artículo de 2019 para *El Nacional*, Carlos Ramírez repasa la selección de seis películas hecha por la Filмотeca de la UNAM para celebrar el octogésimo aniversario de la expropiación petrolera de Lázaro Cárdenas. Una de las escogidas es *Gran Casino*. Ramírez apunta que “el petróleo y la expropiación ha sido un tema que ha estado presente en el cine nacional desde 1938, como escenario o pretexto para desarrollar las tramas” (Ramírez 2018). La importancia de la presencia de la expropiación en el cine se interpreta como símbolo nacional, una acción que es recibida con orgullo por el pueblo mexicano.

Gran Casino es el primer trabajo cinematográfico en México de Luis Buñuel tras su paso por los Estados Unidos. En ese momento, el país contaba con una potente tradición cinematográfica en proceso de cambio y modernización.⁴ El guion se inspira en el *El rugido del Paraíso* (*Le begulant du Paradis*) de Michel Veber, y su adaptación estuvo a cargo de Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez (sin crédito). Este melodrama rodado entre 1946 y 1947 se ambienta en Tampico —a pesar de que la ubicación no se explicita— antes de la expropiación del petróleo a manos del Presidente Lázaro Cárdenas en 1938.⁵ La obra de Veber está ambientada en los Estados Unidos durante en el siglo XIX y trata las aventuras de unos buscadores de oro en California. Buñuel decide cambiar esta localización y trasladarla a territorio mexicano. Es sabido que California se pobló, en parte, gracias a la explotación de las minas de oro; más al sur, México y su riqueza de oro negro atrajeron la inversión extranjera. Por consiguiente, el argumento de ambas obras contrasta en términos geográficos, pero remarca la atracción mineral como un elemento común en ambas localizaciones.

La trama puede resumirse en las siguientes líneas. Los mexicanos Gerardo Martínez (Jorge Negrete) y Demetrio García (Julio Villarreal) entran a trabajar en la empresa conocida como La Nacional, cuyo objetivo es el de explotar los pozos petroleros del argentino José Enrique Irigoyen (Francisco Jambrina). Este no puede extraer el crudo, ya que el dueño del Casino del Golfo, encarnado por Don Fabio (José Baviera) lo tiene amenazado. Los secuaces del dueño del casino hacen desaparecer a Irigoyen así como a los gerentes que lo suplen. A la llegada de la hermana de José Enrique, llamada Mercedes (Libertad Lamarque) y Gerardo investigan quién está detrás de las desapariciones. En su búsqueda descubren que los responsables están vinculados al trust internacional.⁶ La película concluye con la huida de la pareja, quienes tras ordenar a los trabajadores la detonación de los pozos, los venden al empresario alemán Van Eckerman (Charles Rooner).

Francisco Javier Millán apunta que el trust que se muestra en *Gran Casino* es un claro ejemplo de lo que sucedía “en toda América Latina

4. ‘En Hollywood, Buñuel era el encargado del gobierno republicano español de supervisar dos películas — desde el exilio— sobre la Guerra Civil española, ejerciendo al mismo tiempo de consejero técnico e histórico. En 1941 se prohibieron las películas contrarias al régimen franquista y así dio por acabada su etapa hollywoodiana. Sin recursos, aceptó dirigir la selección de películas críticas con la dictadura de Hitler en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York. Concluida su etapa neoyorkina a raíz de una disputa con Salvador Dalí, Buñuel regresó a Hollywood. Allí trabajó para la productora cinematográfica Warner Brothers hasta 1946, cuando tras perder su trabajo, se mudó a México siguiendo a su amigo Óscar Dacingers. Dacingers propuso a Buñuel diferentes proyectos, siendo el primero de estos la dirección de *Gran Casino*.

5. Este artículo no ahonda en el repertorio musical, aunque sí que se cita una de las canciones para justificar su elección y su relación con la mexicanidad, o la ausencia de esta, en la película. Su rodaje se llevó a cabo en los CLASA-Studios (Cinematográfica Latino Americana S.A.) (Aranda 1975:292). Inició el 19 de diciembre de 1946 y se estrenó el 12 de junio de 1947 (Sánchez y Cabrera Gómez 2015/2018:2). En algunos países fue estrenada con el título de *Tampico*, o bien, *En el viejo Tampico*.

6. Según el DRAE, un *trust* se define como un “grupo de empresas unidas para monopolizar el mercado y controlar los precios en su propio beneficio.” La primera alianza de empresas que adoptó esta forma fue la Standard Oil Trust, fundada en 1882. Existen leyes anti-trust o antimonopolio para así oponerse a la constitución de estos y, especialmente, de sus efectos negativos para la economía social.

[donde] el neocolonialismo que sangraba a los países del sur” (216). Tanto el poder como las avaricias capitalistas del trust internacional permitían que estas empresas traspasaran todas las barreras posibles para obtener sus propósitos, objetificando y privando al individuo mexicano —y, por ende, la sociedad en su conjunto— de la humanidad y de las posesiones (Silva Herzog, 60-66).

La presencia del petróleo en *Gran Casino*

El petróleo se cierne sobre la trama a modo de telón de fondo, a pesar de que no llega a mostrarse en pantalla. La primera toma de los pozos sitúa a los personajes en La Nacional a la llegada de Gerardo y Demetrio. Se trata, en realidad, de un simple decorado de la escena para ambientar Tampico. No se presencia la extracción de crudo en ningún fotograma, pero sí la preparación para dicho cometido, la cual queda interrumpida con la desaparición del patrón. Cuando Gerardo asciende a encargado, manda a sus trabajadores que detonen los pozos con dinamita en caso de que no logre regresar antes de las 5 de la mañana, para así evitar que caiga en manos de don Fabio.

La escena que sigue es una técnica confesa de Buñuel para evitar que el espectador —primordialmente, masculino— vea el intento del beso de Gerardo a Mercedes, por lo que manda a Negrete que remueva un charco de chapapote⁷ o barro petrolífero con una rama.⁸ Es aquí cuando, tras la discusión de la pareja, Mercedes informa que está dispuesta a ayudarlo. Aquí aparece brevemente el producto deseado, el petróleo, en forma de chapapote. Esta es la oportunidad de oro que el director desaprovecha; era el momento perfecto para explotar el símbolo nacional, y, en cambio, lo relega a una técnica para evitar sensiblerías (Buñuel, *Mi último suspiro* 233). El hecho de ver la rama removiendo el chapapote se conecta con la idea de que el petróleo resulta insignificante para los personajes y, posiblemente, para el propio director. Mercedes y Gerardo solo quieren esclarecer quién está asesinando a los gerentes de los pozos, a modo de pasatiempo.

José de la Colina y Tomás Pérez Turrent entrevistaron a Buñuel y le preguntaron acerca de este gesto de Negrete y que si se trataba de una conexión con que la película era una “porquería”, teoría que Buñuel ni negó ni afirmó (Colina y Pérez Turrent, 50).⁹ La decisión de no mostrar el petróleo fue un gesto consciente de Buñuel, como se argumenta a continuación. La propuesta de los entrevistadores da peso a la idea de que Buñuel relegó la única presencia del producto nacional a un residuo, algo insignificante. Fue un ejercicio de Buñuel para presentar el petróleo a modo de objeto de deseo en términos lacanianos.¹⁰ El espectador desea aquello que no puede alcanzar o, en este caso, aquello que no se le presenta ante sus ojos. Además, no solo es el espectador el que desea el petróleo, sino que los dueños de la cooperativa internacional también desean sacar beneficio de su explotación.

La última referencia que se hace al petróleo se halla al final de la película, cuando la pareja huye en tren después de venderle la empresa a Van Eckerman. Justo en ese momento, los hombres de Gerardo detonan los pozos. Esta explosión no aparece en pantalla. Solo se oye el estallido y se muestra la reacción de los pasajeros del tren y de los maquinistas. En cambio, la pareja muestra una actitud despreocupada, más bien aliviada, sin reparar en el desastre natural que han causado. Este hecho se correlaciona con el concepto de Hunter Vaughan de contrato sociocultural, que este entiende como el vínculo entre la industria y la audiencia “por el cual acordamos colectivamente convertir la realidad material en un espectáculo de destrucción” (26; mi traducción). Por lo tanto, la intención de Buñuel radica en hacer reflexionar al público acerca de las consecuencias de este tipo de actos, relegando la posible imagen del desastre ecológico a la imaginación de los espectadores.

7. Por chapapote se entiende el petróleo crudo que no se ha refinado y se extrae sin tecnología moderna, que aparece como residuo al extraer el petróleo.

8. Fue un gesto a propósito que hizo el director para limpiar la película de cursilería (Colina y Pérez Turrent 1986:50; Martínez Herranz 2002:536, 537). Además, García Riera apunta en su entrada de la Historia Documental del Cine Mexicano que Lamarque y Negrete no querían besarse (García Riera 1969:100).

9. Mark Ripley aporta que *Gran Casino* forma parte de un grupo de películas llamadas “alimenticias” “que se hicieron únicamente para cerrar una brecha financiera y profesional” (Ripley 2017:9; mi traducción). En una nota a pie de página, Ripley cita a Julie Jones, quien usa el término “chapuza de estudio” (*studio potboilers*) para demostrar “lo mordaz que era Buñuel a principios de la década de 1950 con respecto a sus películas comerciales.” Jones cita al propio Buñuel, quien añade que estas películas “artísticamente son ceros[;] me permitieron rodar las películas en las que creo” (Jones 2013:84; mi traducción).

10. “El deseo, bajo la comprensión lacaniana, constituye la esencia del hombre y, por consiguiente, la base de la práctica analítica. En consecuencia, surge la noción de “sujeto deseante” como un resultado lógico de lo que Lacan denominó constitución subjetiva” (Fernández Durán y Urriolagoitia 2019:403).

En el final precipitado de la película los espectadores asisten a la explosión de los pozos mientras Gerardo y Mercedes están a salvo en el tren. La crítica ecologista no ha dado su punto de vista acerca de cuáles podrían haber sido las consecuencias medioambientales de la explosión. Myrna Santiago, en “Black Rain: Veracruz 1900-1938”, presenta el desastre sucedido en Veracruz el 4 de julio de 1908, cuando explotó el Pozo 3 y originó dos “huecos” en la tierra —de ahí su nombre Dos Bocas—, y desató un incendio que se prolongó a lo largo de 57 días.¹¹ Entre las consecuencias nefastas, Santiago destaca una gran la nube tóxica de humo que se veía desde el golfo de México o la lluvia de ceniza que afectó a Tampico, a 65 millas al norte (Santiago, 43). Resulta interesante, entonces, observar cómo los protagonistas de *Gran Casino* no tienen en cuenta las consecuencias de su venganza, ya que comporta una gran irresponsabilidad explotar el pozo solo para vengarse del bando opresor. Para la crítica, esta es otra de las posibles ineficiencias de la película ya que esta —ya sea por falta de presupuesto o límites de duración— no muestra la explosión a cámara. Como apunta Buñuel en *Mi último suspiro*, la falta de presupuesto le llevó varias veces a introducir una elipsis para así resolver una escena en concreto (163). El fuera de campo de *Gran Casino* da a entender al espectador lo que sucede a partir del estruendo de la explosión. Cabe observar que el cine mexicano sí contaba con presupuesto, pero no para un director que recién se estrenaba en México, además de que tampoco se acostumbraban secuencias de ese tipo. Aunque el público y la crítica necesitaran ver las consecuencias de la detonación, mi interpretación ecocrítica es que la película es responsable desde una perspectiva ecológica. Si hubiera aparecido la explosión de los pozos en pantalla, interpretaría que la película apoya el desastre natural, así como las consecuencias que conlleva.

El petróleo como emblema nacional: petromexicanidad

El análisis de este apartado recae en el concepto de petromexicanidad¹² y la supuesta ausencia de la mexicanidad en la película de Buñuel, señalados por Catherine Leen (97-112). A partir de este concepto, se ofrecerán argumentos para justificar que, si el petróleo hubiera gozado de mayor presencia, hubiera ayudado a captar mejor la atención del público y la crítica. Esta película fue rodada durante una época donde México venía de un periodo con el nacionalismo en auge, con Lázaro Cárdenas al mando del gobierno y con su plan de expropiación del petróleo en 1938 como culminación de su mandato (Acevedo-Muñoz 1998:86).

Para entender esta hipotética petromexicanidad es necesario hacer referencia, primero, al propio concepto de mexicanidad. David William Foster lo define a mediados de la década de 1990 como “el movimiento que da a México el sentido de su propia identidad y que ha producido una explosión creativa en la literatura, la pintura y el cine” (243; mi traducción). Por otra parte, los apuntes posteriores de Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis, aportan que el proceso de creación de una identidad nacional —la propia mexicanidad— implica una serie de “presunciones compartidas y un conjunto de símbolos, íconos, discursos y lugares a través de procesos de apropiación, diseminación y celebración” (Vaughan 1997; Vaughan y Lewis, 2 citados en Hellier-Tinoco, 57). Por último, y como apunta María Hernández en su tesis doctoral sobre la petrocultura mexicana:

se asegura la valorización del petróleo como medio necesario para acceder al conocimiento que no solo simboliza una manera de sofisticación, sino también una manera de identificación y unión nacional. (32)¹³

La idea anterior conecta, de manera provisional, el concepto de mexicanidad arriba expuesto con el de petromexicanidad. Desde principios del siglo XX, el petróleo ha sido usado por los gobiernos

11. Emily Hind trabaja actualmente en lo que será su próximo libro bajo el título *Dos Bocas in the Wake*, donde observa la presencia de las plantas y el petróleo en la literatura mexicana.

12. Por petromexicanidad, entiendo la relación del petróleo y sus derivados para poder ensalzar el producto a la vez que el sentimiento nacional de México.

13. Hernández González analiza el discurso de la petrocultura en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Propone emplear los términos de desterritorialización y reterritorialización propuestos por Deleuze y Guattari para analizar las relaciones entre petro-artesanx y petro-artista, por un lado, y entre los signos de patrimonio y herencia cultural por otro.

posrevolucionarios como patrimonio de los mexicanos (Uthoff López, 118). De ahí la importancia que recae en el producto nacional que intenta explotarse en la película de Buñuel.

Regresando brevemente a la mexicanidad, esta era representada durante la época dorada del cine mexicano (1936-1956), con retratos idealizados de la vida nacional. En palabras de Carlos Monsiváis, esta época fue en realidad, un “período de alianzas entre la industria cinematográfica y las audiencias leales, entre las películas y las comunidades que se veían representadas en estas” (Monsiváis y Bonfil 142). La importancia de esta idea para conectar la producción de *Gran Casino* con la mexicanidad recae, en parte, en la falta de éxito que sufrió la película.

A mediados de los años cuarenta, el cine mexicano estaba en pleno cambio. En este contexto *Gran Casino* aparece como una declaración de intenciones que no casa con el melodrama prototípico que abraza el género ranchero presentado en películas como *Allá en el rancho grande* (1936), dirigida por Fernando de Fuentes y que dio fama a Tito Guízar. *Gran Casino* se resiste a insertarse en el género con dos gestos claros. Primero, el famoso plano del chapopote antes mencionado, que va más allá del simple gesto de remover el crudo, y aporta toda una declaración poética de antimelodrama. Esta posición rebelde sería mantenida por Buñuel en películas como *Los olvidados* (1950) y *Susana, carne y demonio* (1951), con la intención de subvertir el género. El Segundo gesto lo encontramos en la aparición del trío Calavera “como por arte de magia”, que cumple con el objetivo de teñir de ironía la presencia dominante de los músicos en la pantalla.

El hecho de que la música tenga poco peso en la película podría ser otro de los motivos por los cuales esta no resultó tan atractiva como se esperaba (Martínez Herranz, 537-539). Dentro de su banda Sonora destaca, no obstante, la Oda a Argentina¹⁴ que canta Negrete, desviando la mirada de la patria mexicana. La elección de dicha canción ejerce de palanca para la audiencia mexicana, desplazando al individuo extranjero y a su añoranza nacional y aislando el objeto del deseo —el petróleo— bajo la tutela de México. Como recuerda Francisco Conde Soto, Lacan entiende el objeto del deseo “como el objeto que falta y que no puede ser representado” (963).¹⁵ Por lo tanto, el petróleo está presente en el subconsciente del espectador sin la necesidad de mostrarlo en pantalla, creando un anhelo incesante. Cabe destacar que la poética buñueliana se adhiere al surrealismo, y que para su creación se inspira en el psicoanálisis, donde el objeto a del deseo está presente en toda la obra del director calandino. En el caso de *Gran Casino*, esta representación va más allá y explora el fuera de campo como una técnica a través de la cual la película propone este objeto del deseo en el subconsciente colectivo mexicano de la época.

Adicionalmente, el petróleo funciona en el film como un elemento multilingüe, usando palabras de Amitav Ghosh, que relega la escena a una “experiencia [que] [...] se vive en un espacio que no es un lugar en absoluto, un mundo intrínsecamente desplazado, heterogéneo e internacional” (30; mi traducción). De esta idea se desprende el hecho de que Gerardo le cante a José Enrique una oda a Argentina a modo de distanciamiento del producto nacional mexicano y de alienación del sujeto internacional.

Retomando la mirada de la bibliografía crítica sobre la película, puede notarse que esta no aportó nada positivo respecto al film del español. Sirvan como ejemplo las palabras de Miguel Ángel Mendoza, quien, después de visitar los estudios durante la grabación, publicó en la revista Cartel: “Buñuel no puede encontrar a México. Al menos no en esta película...” (citado en Acevedo-Muñoz, 48n60). Por lo tanto, es esta falta de México en Buñuel la que lo separa de la mexicanidad arriba mencionada.

14. Proveniente del tango Adiós pampa mía (1945), de Francisco Canaro y Mariano Mores

15. Véase nota 10

Como contrapartida, puede verse que México sí que está presente, pero en la interpretación de Buñuel, que presenta un México desconocido para sus propios ciudadanos. El hecho de no presentar al producto nacional de manera visible, la “gallina de huevos de oro” (González Salinas 2021), se traduce como la plasmación de un México que la crítica no quiso ver. Por lo tanto, esta falta representa uno de los motivos por los cuales Buñuel fue apartado sin poder volver a grabar hasta el inicio de *El gran calavera* en 1949, casi tres años después de haber finalizado *Gran Casino*.

Por lo tanto, Buñuel no pensó en usar el petróleo como reclamo para su película, sino simplemente como parte del telón de fondo donde pasa la trama. No le dio la misma presencia esperada que le dieron otros directores en otros trabajos fílmicos, como sería el caso paradigmático de *El niño y la niebla* (1953) de Roberto Gavaldón, donde el petróleo figura a todo lo largo de la película. Este es el tipo de películas que Devin Griffiths denominaría como exponentes del petrodrama (617-638). Buñuel, en contraste, se centra en producir una película comercial para contentar al público en su primera incursión en el panorama cinematográfico nacional, a pesar de que esta no fuera recibida finalmente como él esperaba debido a su estilo rocambolesco (Aub, 389).

¿Qué habría pasado si el tema del petróleo se hubiera abordado desde una perspectiva más reconocible para el público mexicano? El hecho de que la trama se sitúe cronológicamente antes de la expropiación de 1938, y de que la película se estrene a finales de los años 1940, tiene mucho que decir. Apenas una década después la recesión económica liderada por Cárdenas, un director extranjero aterriza y plasma un México del pasado de modo distorsionado, ocultando el petróleo. Dado que el petróleo impulsaba al país, el público ansiaba ver el producto nacional en la pantalla, pero Buñuel tenía un proyecto alternativo. Su interpretación de las desavenencias entre las petroleras y los *trusts* queda restringida a la trama amorosa entre Gerardo y Mercedes, así como la avaricia de las empresas internacionales. El giro de tuerca buñueliano consiste en otorgar un papel clave al petróleo como objeto de deseo. La mentalidad de la crítica y de la audiencia mexicana no estaba preparada para el experimento del director calandino, solo esperaban ver el ensalzamiento del producto nacional después de tantos años de opresión internacional.

Como apunta Acevedo-Muñoz, *Gran Casino* es una parodia del género popular y del estado moribundo de este, donde Buñuel no consigue encontrar a México (50). El México de 1947 no aparece en *Gran Casino*, ya que la nación iba en otra dirección totalmente distinta a la presentada en la película (Acevedo-Muñoz, 51). México había salido del yugo internacional con la expropiación de 1938 y quería plasmar el progreso del país y, por consiguiente, del cine nacional. Por lo tanto, no presentar al emblema patrio en una película ambientada antes de la expropiación provocó que *Gran Casino* no fuera justo lo que México necesitaba.

En contrapartida, cabe destacar que la crítica se centró en la falta de éxito de la película, pero que no se paró a observar qué aportaciones positivas aparecen en el film. Primeramente, la elección del reparto, encabezado por dos figuras cinematográficas respetadas como son la argentina Libertad Lamarque (1908-2000) y el mexicano Jorge Negrete (1911-1953). Ambos eran cantantes en la etapa final de sus carreras como protagonistas. Por consiguiente, *Gran Casino* no es una mera película comercial o película de serie B, como podría entenderse, sino que es una producción donde se da protagonismo a ambos actores y se les ensalza como buenos cantantes, hecho claramente visible en los diferentes números musicales.

Por otro lado, la película muestra una verdad que otras producciones más comerciales no presentan. Por ejemplo: la dulcificación de las relaciones, esa cursilería a la que se refería Buñuel, o las escenas extremadamente violentas de algunas películas mexicanas de la época (Silva Escobar, 21-24). Se desprende que el secretismo u “ocultismo” del director al no mostrar las escenas de los asesinatos ejerce de gancho, ya que crea un efecto para que los espectadores se pregunten hasta el final quién es el responsable y el porqué de las reiteradas desapariciones de los gerentes de la empresa petrolera.

Queda claro que la película fue un experimento para Buñuel, ya que debido a la presión que recibía de la producción y el bajo presupuesto, hizo lo que pudo para salvar el guión y presentar un resultado aceptable. A ello se refiere Amparo Martínez Herranz en su estudio del guión técnico de *Gran Casino*, en el que destaca que el director se ciñó a la duración estándar de 90' por lo que se vio obligado a recortar escenas cómicas y críticas. La flexibilidad con la duración le hubiera llevado a presentar una película diferente, que no mejor, pero “posiblemente muy similar a los filmes que Buñuel había hecho diez años antes en Filmófono” (Martínez Herranz, 550).¹⁶ Sin embargo, a pesar de que la crítica no fue benigna con *Gran Casino* y la relegó a un segundo plano, rescato que Buñuel fue visto como el “gran patriota mexicano”,¹⁷ ya que internacionalizó a México gracias a sus películas.¹⁸

La presencia de la petromasculinidad

Para poder presentar el concepto de petromasculinidad es necesario hacer referencia al estudio de Cara Daggett, para quien la lógica del patriarcado recae en cómo se manejan los combustibles fósiles. La autora presenta que el concepto ayuda a explorar mejor la relación “tanto técnica, afectiva, ideacional y materialmente, entre los combustibles fósiles y las órdenes patriarcales blancas” (28; mi traducción). Daggett también añade que el patriarcado es el sistema que controla el petróleo y los pozos; y a este solamente los hombres que tienen el poder pueden acceder (44).

En conexión con las petroleras, Hernán Palermo presenta la relación que se establece entre el trabajo petrolero y la producción del oro negro con el concepto de masculinidad. Palermo expone que la demostración de virilidad en el puesto de trabajo se realiza mediante el aumento de la producción, lo que conlleva un beneficio extra para la empresa (78). Palermo concluye que los cuerpos masculinos son reivindicados como cuerpos dedicados al trabajo y que imponen una visión mercantilista sobre sí mismos (70). Esta idea de la mercantilización de los cuerpos masculinos se refleja en la herencia del puesto de gerente de los pozos La Nacional a partir de la desaparición del patrón José Enrique Irigoyen. Son los hombres que reciben el mando los que van desapareciendo bajo las faldas de la cabaretera Camelia (Mercedes Barba), manipulada por el dueño del casino. Tras recibir el título de capataces de los pozos, estos individuos se creen más atractivos, viriles y con más posibilidades de atraer a las mujeres, hecho que los conduce a una trampa cruel y despiadada. El petróleo les da poder, un poder que las mujeres no reciben de facto, sino del cual se benefician. De la misma forma que Mercedes, Camelia también ejerce un papel importante. No obstante, esta lo hace de un modo menos desinteresado que la primera.

Samanta Ordoñez aporta la visión de la perversión defectuosa del macho mexicano, así como la estigmatización clasista y racista del hombre que no se conforma a los estándares de masculinidad tradicional en las películas. (16). En el caso de *Gran Casino*, los hombres no destacan por su virilidad, con la excepción del protagonista, Gerardo. Este cae prisionero a manos de los secuaces del patrón del casino después de conseguir sonsacarle para quién trabaja. Esto se interpreta

16. Compañía cinematográfica española fundada en 1935 por Ricardo María de Urgoiti, empresario e ingeniero de sonido vasco y el cineasta Luis Buñuel. Su producción fue de cuatro películas entre 1935 y 1936, y de 2 durante el exilio de Urgoiti en Argentina, dando este por finalizado la actividad productora de Filmófono en 1942.

17. Carta de Luis Buñuel a José Rubia Barcia del 23 de abril de 1951 que aparece en *Con Luis Buñuel en Hollywood y después* (Rubia Barcia, 51).

18. De todos modos, poco antes de este suceso favorable hubo muchos que querían echarlo del país, justo después del estreno de *Los olvidados* (1950).

como un acto de sumisión y una pérdida de su hombría. Ordoñez también presenta la mexicanidad como un aspecto que continúa existiendo a modo de legado siniestro de imágenes y discursos que refuerzan las percepciones de los hombres peligrosos y “defectuosos” (19).

Debido a esto se infiere que en *Gran Casino* los antagonistas son representados por dos grupos principales: por un lado, los europeos, encabezados por el empresario español Don Fabio y su jefe, el alemán Van Eckerman; y, por otro, los secuaces mexicanos. Estos últimos son caracterizados como hombres de piel oscura, analfabetos y violentos, que matan sin piedad bajo las órdenes de sus superiores, sin mostrar ápice alguno de remordimiento. Por esta razón, el bando adversario de la película ejercería el papel de acuerdo de beneficio mutuo entre el colonizador europeo y el colonizado indígena.

La petrofemineidad: salvación y condena

El concepto de petrofemineidad se introduce como pulso a la petromasculinidad, ya que es Mercedes la que acaba usando el petróleo para salvar a Gerardo de las garras de Van Eckerman. La protagonista se empodera, toma las riendas de la situación y sacrifica su herencia para liberar a su amante. Una posibilidad sería inferir que ella es débil y solamente piensa en salvar a Gerardo. Pero en este caso no tiene nada que perder, por lo que es consciente de lo que hace y no la dominan los sentimientos. Así pues, da por hecho que los imperialistas europeos siempre irán tras los pozos y no le serán rentables.

Así, *Gran Casino* se conecta con el análisis de Edith Negrín de *Tampico* (1926) de Joseph Hergesheimer en lo que a la codicia de los trusts petroleros se refiere. Negrín muestra una perspectiva antiimperialista en la novela, “ilustrando las atrocidades de los países colonizadores” (77).¹⁹ Este análisis lleva a pensar que el final precipitado de la película no le da suficiente visibilidad a la figura de los imperialistas, sino que este se limita al intercambio breve entre Mercedes y Van Eckerman previo a de la venta de los pozos.²⁰ Esta escena denota la prisa de Buñuel por acabar la película, ya que llamaba a desarrollarla un poco más y así dar más peso a la perspectiva mexicana en contra de la opresión imperialista, como sí que se observa en la novela de Hergesheimer.

La interpretación de petrofemineidad de Mercedes, entendida como positiva, cuenta con una versión contraria, representada por el personaje de la cabaretera Camelia. La joven trabaja como bailarina en el Casino del Golfo y también ejerce como secuaz de Don Fabio. Camila persuade a los capataces de La Nacional para conducirlos a su habitación, donde les espera la muerte a manos del esbirro de Don Fabio, El Rayado (Alfonso Bedoya). Por lo tanto, existen dos vertientes de petrofemineidad en *Gran Casino*. Por un lado, Mercedes, como la acepción positiva, por su uso del petróleo para salvar a Gerardo; y, por el otro, Camila, como faceta negativa, ya que se aprovecha de sus encantos para traicionar la confianza de sus admiradores.

Conclusiones

Tras analizar *Gran Casino* desde el prisma de la petrocultura, se infiere que la recepción de la crítica y del público se sieron claramente influenciados por la experimentación vanguardista de Buñuel. El director plasmó la trama de una manera innovadora, dejando de lado la presencia del petróleo y haciendo una crítica al género cinematográfico del melodrama. Aunque la película tuvo limitaciones debido al tiempo de duración y presupuesto, Buñuel supo sacar partido del guión y de la trama, esta última claramente influenciada por el género negro policial y de suspense. En lo que a la trama se refiere, destaca su fidelidad al mostrar una imagen fiel del neocolonialismo ejecutado por los trusts antes de la expropiación petrolera de 1938. La elección de un reparto

19. Como en el caso de Negrín, no existe ninguna referencia a Gran Casino en el análisis realizado Luis Mario Schneider en su *La novela mexicana en el petróleo, la homosexualidad y la política de 1997*, quizás por no haber recibido el beneplácito de la crítica cinematográfica.

20. Durante la película, Van Eckerman añade que el capitalismo o imperialismo “ha convertido en civilización la barbarie de estos lugares”. Aquí se refiere a cómo la superioridad imperialista europea ha ayudado a la sociedad precolonial mexicana a evolucionar y adaptarse a la modernidad.

internacional —con actores de Argentina, España o Alemania— aporta interculturalidad a la trama.

En suma, y tras examinar la presencia del petróleo en *Gran Casino*, resulta que este aparece solamente a modo de residuo en una escena romántica entre Mercedes y Gerardo. Buñuel justifica su decisión de mostrar la brea y no el beso entre los amantes como una alternativa a la posible romantización excesiva de la película. En otras palabras, en el momento ideal de la película para mostrar el producto deseado, Buñuel, en vez de ensalzar el producto nacional mexicano, lo relega a un plano secundario e inferior, otorgándole la cualidad de residuo. Ahora bien, es posible que el público y la crítica recibieran la única aparición del petróleo como un insulto, al compararlo con un desecho. Al igual que la escena del chapapote, en los últimos fotogramas, el espectador espera ver la apoteósica detonación de los pozos, pero no es así. Buñuel, tras un ejercicio consciente, decide desmarcarse de lo esperado por el espectador.

De los numerosos argumentos presentados por la crítica se extrae que el bajo presupuesto de la producción o la limitación del tiempo de rodaje a 90' son los motivos que justificaron la ausencia de un desarrollo más detallado del petróleo en toda la película. La construcción que Buñuel hace del final de la película, no obstante, sugiere que, posiblemente de manera inconsciente, optó por un cierre ecológicamente sostenible a ojos de la ecocrítica. El hecho de no mostrar la detonación en pantalla, provoca que los espectadores reflexionen acerca de las posibles consecuencias de dicho acto.

Sobre la mexicanidad ausente, puede objetarse que Buñuel no pretendía ensalzar el nacionalismo mexicano, simplemente crear un producto comercial. Así, la incursión del Trío Calaveras en varias escenas puede subrayarse como el único intento de plasmar a México aunque, como se ha apuntado antes, lo hace de manera crítica.²¹

La relación entre el petróleo y la masculinidad se plasma en la mercantilización del cuerpo masculino que defiende Hernán Palermo. Por lo tanto, el hombre es el único que se encarga de la producción y de la generación del beneficio para la sociedad, dejando a la mujer en un segundo plano, generalmente subyugado. El poder que el hombre recibe del petróleo, o visto de otra manera, del capitalismo, se transforma en hombría. Sin embargo, en *Gran Casino* el concepto de 'hombría' *per se* está ausente. A excepción de Gerardo y los otros capataces de los pozos, el resto de los personajes masculinos concuerdan con la deformación del macho no-masculino que presenta Samanta Ordoñez.

La relación entre el petróleo y la masculinidad también implica que el peso recaiga hacia la raza de los componentes de este binomio. Paul B. Preciado introduce el concepto de petrosexorracial en su *Dysphoria Mundi* (2023), donde apunta que "en términos energéticos, el modo de producción petrosexorracial depende de la combustión de energías fósiles altamente contaminantes y generadoras de calentamiento climático" (22).²² En relación con *Gran Casino*, la petrosexorracialidad se relaciona con la violencia del macho mexicano, que satisface las necesidades y deseos del blanco colonizador. La figura de la mujer mexicana, como sucede con Camila, es relegada a ser una pieza para que el colonizador consiga apropiarse de los pozos.

Por su parte, la petrofemineidad se erige como pugna contra la petromasculinidad. Y en el film la primera gana en su asalto a la segunda. La petrofemineidad, encarnada en la extranjera y no-mexicana Mercedes, desbanda la relación entre el heteropatriarcado y el petróleo, al derrotar al trust internacional y salvar al protagonista masculino. Por lo tanto, el empoderamiento de los personajes

21. Conjunto musical mexicano formado por Pepe Saldívar, y los hermanos Guillermo y Miguel Bermejo. Acompañaron a Jorge Negrete, protagonista de *Gran Casino*, en muchas de sus películas consideradas como rancheras, y adaptarse a la modernidad.

femeninos presenta una película transgresora en relación con la figura típica del macho mexicano. Cabe subrayar cómo en la época de las políticas desarrollistas, financiadas principalmente por la extracción del petróleo, se produce un ideal de masculinidad atada a la industria extractiva. Por ende, la petrofemineidad en la película se configuraría como una subversión de esta narración petromasculina.

Finalmente, este artículo abre diferentes caminos de investigación. En primer lugar, y a lo largo de toda la película, rezuman características de la novela negra, como el misterio o la corrupción. Por lo tanto, analizar *Gran Casino* a partir de teorías críticas de dicha temática, así como compararla con películas o novelas del género en cuestión, corresponden una posible arista a desarrollar. Al mismo tiempo, otro hilo recae en la relación entre poder y el petróleo a partir del repaso de la historia de México, específicamente los episodios significativos por la presencia del exceso de poder de los trusts internacionales y, por ende, la subyugación de la sociedad mexicana. Para terminar, *Gran Casino* rezuma la aproximación de las teorías neocoloniales, ya que a partir de la figura de Camila, a modo de representación de la mujer mexicana, se representa cómo Buñuel cosifica a la indígena ante la fría mirada del blanco opresor.

22. Véase *Capital fósil* de Andrés Malm, traducido por Emilio Ayllón Rull.

OBRAS CITADAS

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Deconstructing Nationalism: Luis Buñuel and the Crisis of Classical Mexican cinema, 1946-1955*. 1998. The University of Iowa, PhD dissertation. ProQuest, <https://www.proquest.com/docview/304416671?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>

--. *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. University of California Press, 2003.

Aranda, J. Francisco. *Luis Buñuel: biografía crítica*. Lumen, 1975.

Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar, 1985.

Baptista, Karina A. "Petrocultures", *Global South Studies: A Collective Publication with the Global South*. 17 de agosto de 2017, último acceso 30 de noviembre de 2022. <https://globalsouthstudies.as.virginia.edu/key-concepts/petrocultures>

Barret, Ross y Daniel Worden, editores. *Oil Culture*. University of Minnesota Press, 2014.

Buell, Frederick. "A Short History of Oil Cultures: Or the Marriage of Catastrophe and Exuberance". *Journal of American Studies*, 46(2), 2012, pp. 283.

Buñuel, Luis. "Carta de Luis Buñuel (23/4/51)". En José Rubia Barcia y Luis Buñuel, *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Edicions do Castro, 1992, pp. 51.

--. *Mi último suspiro*. Plaza & Janés, 1996.

Colina, José de la y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. Editorial Joaquín Mortiz, S.A, 1986.

Conde Soto, Francisco. "El objeto del deseo: producción deseante en el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari o la falta en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan". *Pensamiento*, Vol. 75, 2019, pp. 963-982.

Daggett, Cara. "Petro-masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire". *Millenium: Journal of International Studies*, 47(1), 2018, pp. 25-44.

Fernández Durán, Erick Marcelo y Gabriela Urriolagoitia. "La función del deseo en la primera enseñanza de Lacan para el psicoanálisis de orientación lacaniana". *Ajayu*, Vol. 17(2), 2019, pp. 387-423.

Foster, David William, editor. *Mexican Literature: A History*. University of Texas Press, 1996.

OBRAS CITADAS

Gallego Guzmán, Carlos. "La primera aventura de Luis Buñuel en México". *Cinemascomics*, 13 de marzo de 2013, <https://www.cinemascomics.com/la-primera-aventura-de-luis-bunuel-en-mexico/>, último acceso el 28 de septiembre de 2021.

García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Ediciones Era, Vol. 4, 1969, pp. 98-101.

Ghosh, Amitav. "Petrofiction: The Oil Encounter and the Novel". *The New Republic*, 2 de mayo de 1992, pp. 29-34.

González Salinas, Omar F. "Petrocultura y transición energética en México". *Nexos*, 21 de junio de 2021, último acceso 30 de abril de 2022 <https://medioambiente.nexos.com.mx/petrocultura-y-transicion-energetica-en-mexico/>

Griffiths, Devin. "Petrodrama: Melodrama and Energetic Modernity". *Climate Change and Victorian Studies*, Vol 60, n.º 4, 2018, pp. 611-638.

Hellier-Tinoco, Ruth. *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism & Performance*. Oxford University Press, 2011.

Hernández González, María. "Capítulo III: Petro-artesanx: el discurso de la petrocultura en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández y los proyectos de arte popular", tesis doctoral no publicada, University of Florida, 55 páginas, 2021.

Huerta, Efraín. "Radar Fílmico". *El Nacional*, 15 de junio de 1947, p.3.

Jones, Julie. "Luis Buñuel and the Politics of Self-Preservation". En Rob Stone and Julián Daniel Gutiérrez Albilla, editores. *A Companion to Luis Buñuel*. Wiley-Blackwell, 2012, pp. 79-87.

Leen, Catherine. "How Not to Make a Mexican Musical: Luis Buñuel and the Perils of Mexicanidad". En Wolfgang Berg y Aoileann Ní Éigeartaigh, editores. *Exploring Transculturalism: A Biographical Approach*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, pp. 97-112.

Martínez Herranz, Amparo. "Gran Casino de Luis Buñuel". *Artigrama*, 17, 2002, pp. 517-551.

Millán, Francisco Javier. Jorge Negrete. *No basta ser charro*. Fundación Expresión en Corto A.C., 2011, pp. 209-233.

Mitchell, Timothy. *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*. Verso, 2011.

OBRAS CITADAS

Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. Ediciones el Milagro, 1994.

Negrín, Edith. *Letras sobre un dios mineral: el petróleo mexicano en la narrativa*. El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Ordoñez, Samanta. *Mexico Unmanned: The Cultural Politics of Masculinity in Mexican Cinema*. SUNY Press. Series in Latin American Cinema, 2021.

Palermo, Hernán M. "Machos que se la bancan: masculinidad y disciplina febril en la industria petrolera argentina". *Desacatos*, 47, 2015, pp. 100-115

--. *La producción de la masculinidad en el trabajo petrolero*. Editorial Biblos, 2017.

Preciado, Paul B. *Dysphoria mundi*. Anagrama, 2023.

Ramírez, Carlos. "El 'oro negro' ha inspirado al cine mexicano". *El Universal*, 17 de marzo de 2017, último acceso el 24 de noviembre de 2021, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/el-oro-negro-ha-inspirado-al-cine-mexicano>

Ripley, Mark. *A Search for Belonging: the Mexican Cinema of Luis Buñuel*. Columbia University Press, 2017.

Sánchez López, Jorge Carlos y Julio César Cabrera Gómez. Expediente hemerográfico N° A-00051: *Gran Casino*. Cineteca Nacional México, 2015/2018.

Santiago, Myrna. "Black Rain: Veracruz 1900-1938". *Berkeley Review of Latin American Studies*, Spring, 2007, pp. 42-44.

Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. Nueva Imagen, 1997.

Silva Escobar, Juan Pablo. "La época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social". *Culturales*, Vol. 7, n.º 13, enero-junio 2011, pp. 7-30.

Silva Herzog, Jesús. "La cuestión del petróleo en México". *El Trimestre Económico*, Vol. 7, n.º 25(1), abril-junio 1940, pp. 1-74.

Uthhoff López, Luz María. "El Estado Posrevolucionario en México, la administración petrolera y la participación de los ingenieros". *Letras históricas*, n.º 18, 2018, pp. 117-142.

OBRAS CITADAS

Vaughan, Mary Kay y Stephen E. Lewis. *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Duke University Press, 2006.

Vaughan, Hunter. *Dirtiest Secret: The Hidden Environmental Costs of the Movies*. Columbia University Press, 2019.

Wereley, Ian. "Advertising an Empire of Oil: The British Petroleum Company and the Persian Khan Exhibit of 1924-1925". *Media Tropes*, VII(2), 2020, p. 21

Wilson Sheena, Imre Szeman y Adam Carlson, editores. *Petrocultures: Oil, Politics, Culture*. McGill-Queen's University Press, 2017.

--. "On Petrocultures: Or, Why We Need to Understand Oil to Understand Everything Else", *Petrocultures. Oil, Politics and Culture*. McGill-Queen's University Press, 2017, pp. 3-19.