



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

**La voluptuosa castidad: análisis histórico del filme
Susana (Carne y demonio), de Luis Buñuel.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA

P R E S E N T A

MARIANA ISABEL BALBUENA MARTÍNEZ

ASESOR: DOCTOR JORGE ALBERTO RIVERO MORA

México JUNIO, 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

La gratitud es el único secreto, que no
puede revelarse por sí mismo.

Emily Dickinson

Aunque hay ocasiones en las que el comienzo de un viaje puede parecernos incierto, indudablemente, siempre llegamos a un punto en el cual ya no es permisible retroceder, ya que durante todo trayecto, la vida nos presenta personas que hacen menos sinuoso el camino. En este sentido, debo reconocer que emprender un recorrido por la obra cinematográfica de un director tan importante como Luis Buñuel, parecía una elección difícil y arriesgada; sin embargo, el día de hoy, puedo ver alcanzada esta meta, pero sería egoísta no reconocer a todas las personas que me apoyaron durante esta travesía, y sobre todo, agradecerles por sus enseñanzas, su cariño, su paciencia y comprensión, durante toda este periplo. En vista a todo esto, existen las siguientes palabras.

En primer lugar, debo agradecerle a mi asesor, el Doctor Jorge Alberto Rivero Mora, por aventurarse conmigo en la realización de este proyecto, que no hubiese sido igual, sin sus constantes lecturas, correcciones y consejos, que en todo momento me ayudaron, no sólo a comprender los escenarios buñuelianos, sino la importancia que posee el cine, como arte, discurso, representación, transgresión, crítica y sátira de la sociedad. Así, gracias a sus enseñanzas, se fortaleció mi amor por la cinematografía y por todo el conocimiento que ésta nos puede brindar.

De igual manera, agradezco a mis sinodales, por el tiempo que dedicaron a la lectura de la presente tesis, misma que no habría podido consolidarse sin su orientación, crítica, objetividad, y sobre todo, por su compromiso inigualable, no sólo con sus alumnos, sino con la Historia, y todo lo que ésta representa. Asimismo, reconozco a mi *Alma Mater*: la Universidad Nacional Autónoma de México, pues además de brindarme la formación académica como historiadora, me dio la oportunidad de compartir innumerables experiencias y conocimientos con los excelentes profesores que se encuentran en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Asimismo, durante este recorrido, además de contar con el apoyo de mis profesores, tuve la fortuna de encontrarme con personas que comparten esta pasión por el cine, y a las que debo de agradecer por la ayuda que me otorgaron. Gracias, al

Ingeniero Felipe Ruíz de Chávez, por los innumerables archivos y videos, que tan amablemente compartió conmigo, y a quien reconozco su enorme pasión por el cine de Luis Buñuel; y al Doctor Mario Barro, por abrimme las puertas de la Casa Buñuel, recinto que él dirige. Igualmente, un sincero agradecimiento al señor Javier Espada, Director del Centro Buñuel de Calanda, en España, pues a pesar de la distancia, se dio el tiempo para aclarar muchas de mis dudas acerca del genio calandino. A todos ellos, muchas gracias por apoyarme a lo largo de este camino.

En el ámbito afectivo, la realización de esta tesis no hubiera sido igual, sin la presencia y el cariño de mis amigos, gracias a todos aquellos quienes, literalmente, soportaron mis pláticas buñuelianas; pero en particular, debo agradecer a Rubén, Saúl y Gustavo, por la dicha de tenerlos a mi lado y poder compartir con ustedes este logro, pero más importante aún, gozar de su sincera, desenfadada y surrealista amistad.

De igual forma, una persona que ha sido una parte invaluable de este proyecto y el mejor compañero durante este sendero, es Obed. Mil gracias por todas las películas que hemos visto juntos, por los libros, por las visitas a tantos museos; y sobre todo, por tu tiempo, compañía, cariño, comprensión, y amor incalculables. Gracias por ser parte de mi vida, y ayudarme a sentir cada minuto del día *l'amour fou* que tanto evocaba Buñuel en sus filmes.

Asimismo, gracias al apoyo de mi familia es que he logrado concluir esta travesía. Por una parte, a mi tía Guadalupe y a mi abuelita Tatiana, pues este trayecto de ninguna manera hubiera sido posible de alcanzar sin todo lo que de ustedes he aprendido. De igual manera, le agradezco a mi hermano Rodrigo, pues, sin saberlo, me enseñó que aunque haya momentos en los que parece que nuestro camino se desdibuja, la mejor manera para vencer los obstáculos es reírnos de éstos. No puedo más que agradecerles.

Finalmente, a la persona más importante de mi vida, le dedico esta tesis: a mi madre, Elizabeth Martínez Cervantes, pues siempre ha sabido aconsejarme y guiarme, sobre todo en aquellas jornadas en las que me he llegado a sentir totalmente perdida. Por todo lo que mi madre ha hecho por Rodrigo y por mí, el día de hoy, no puedo más que agradecerle enormemente, pues esta meta no hubiera sido posible de alcanzar sin su infinita capacidad de dar amor, y sin su inigualable don para ser una excelente mujer, y una madre incomparable.

Índice.

	Pág.
Introducción.	7
I. El cine como vida: Luis Buñuel (1900-1946)	14
1.1. El cine: génesis y descubrimiento (1895-1900)	14
1.2. Infancia: fe y subversión (1900-1917)	16
1.3. La Residencia: juventud e ilustración (1917-1925)	18
1.4. El surrealismo: sueños e impulsos (1925-1929)	22
1.5. Buñuel surreal: el ojo y el oro (1929-1931)	26
1.5.1. <i>Un chien andalou</i> (1929)	26
1.5.2. <i>L'age d'Or</i> (1930)	28
1.5.3. Estados Unidos: oportunidad y frustración (1930-1931)	30
1.6. España denuncia: documentales y productoras (1931-1936)	31
1.7. Eisenstein, Boytler y Bustillo Oro: surrealismo y antelación (1932-1934)	35
1.8. La Guerra: exilio y suspensión (1936-1946)	38
1.8.1. Cine áureo en México: industria y folclor (1936-1942)	41
1.9. Rumbo a México: culpas y azares (1942-1946)	43
II. “Buscadme en cualquier parte, menos allí”: México y Buñuel (1946-1983)	48
2.1 El fin áureo: crisis y declive (1946-1952)	48
2.2 El inicio en México: musicales y comedias (1946-1950)	50
2.3 La contradicción de los miserables: críticas y aplausos (1950)	52
2.4 Lo alimenticio: triunfos y fracasos (1950-1960)	55
2.5 Buñuel-Alatriste: beatos y encierros (1961-1965)	66
2.6 La enseñanza buñueliana: intentos y exageraciones (1961-1977)	70
2.7 Retorno a Europa: irrealidad y consumación (1965-1977)	75
2.8 Últimos suspiros: muerte y legado (1977-1983)	80

III. Buñuel y su demonio hecho carne.	84
3.1 Estado del arte.	84
3.2 La realización de <i>Susana</i> .	96
3.3 Una plegaria al Dios de las cárceles.	112
3.4 La aparición del demonio seductor.	117
3.5 La primera explosión del deseo reprimido.	121
3.6 Viscosidad surrealista.	124
3.7 El demonio y su pobre diablo.	128
3.8 Armas y deseos.	131
3.9 Un escondite para el deseo.	133
3.10 No hay deseos inocentes.	135
3.11 Un constante recurso de seducción.	137
3.12 La evocación de lo reprimido.	140
3.13 La voluptuosidad y su destrucción.	142
3.14 El demonio es devuelto a su sitio.	144
3.15 La pura verdad de Dios.	146
Conclusiones.	152
Bibliografía.	157
Anexos.	165

Introducción

Introducción

Es una ilusión creer que se puede escapar a
la Historia, al tiempo en que se vive.

Luis Buñuel

Luis Buñuel Portolés (1900-1983)¹, fue un cineasta español, oriundo de la región de Aragón, que trasladó a nuestro país algunas variantes estéticas de las vanguardias que surgieron en Europa a principios del siglo XX, particularmente las que seguían los preceptos del surrealismo, mismas que adoptó para la configuración de su propuesta fílmica². En este sentido, Luis Buñuel es considerado uno de los mejores directores, no sólo del cine mexicano, sino de la cinematografía mundial, por los importantes aportes estéticos y de contenido que legó en dicha actividad artística, en Europa y en México.

Dentro de su producción mexicana se encuentran veintiún filmes, que sin duda contribuyeron a una nueva valoración desde el punto de vista de los contenidos narrativos y propuestas críticas del cine nacional³; no obstante, obras como *Los Olvidados* (1950), *Nazarín* (1958), *El ángel exterminador* (1962), o *Simón del desierto* (1965), son películas que por su temática transgresora, original y crítica, se han convertido en objeto de estudio de diferentes disciplinas, incluyendo la labor histórica.

Sin embargo, en su filmografía existen cintas que no han sido retomadas a profundidad por investigadores sociales, como el caso del filme *Susana (Carne y demonio)* de 1950, objeto de análisis de este proyecto, catalogada por numerosos críticos como una obra menor de Buñuel, e incluso, el propio director la consideró una “cinta alimentaria⁴”, con la que obtuvo recursos para sostener a su familia. Dicha película, fue gestada tras la popularidad y polémica que obtuvo Buñuel, gracias al escándalo que originó, en un primer momento en los círculos intelectuales y artísticos nacionales, y paradójicamente con éxito posterior, en el ámbito de la crítica fílmica internacional de la película que lo consagraría: *Los Olvidados*, por la mirada cruda y crítica con la que reflejó a los sectores marginados de la Ciudad de México. En *Susana*, podemos percibir ciertos

¹ Carlos Barbáchano, *Luis Buñuel*, Madrid. Alianza Editorial, 2000, p. 17

² Para los surrealistas, el único dominio que podían explorar los artistas era el de la representación mental pura: sueños, deseos o alucinaciones.

³ *Vid.*, anexo de la presente investigación, p. 159

⁴ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, España, Ed. Debolsillo, 2008, p. 176

aspectos que el director retomó de la corriente artística del surrealismo y que trasladó al cine mexicano, mismos que son examinados en la presente investigación.

Al adentrarnos en la vida de este cineasta aragonés, y conocer el vínculo innato que tuvo con la vanguardia surrealista, podemos preguntarnos: ¿La película *Susana (Carne y demonio)*, refleja la concepción existente en México respecto a la mujer durante la década de 1950, o la redefine? ¿Esta misma cinta, es un reflejo del acercamiento del director con la corriente surrealista? ¿El manejo del erotismo en el filme, desde la particular mirada del surrealismo, nos ayuda a comprender la concepción que tiene el director respecto a la mujer, particularmente, desde el ideario de la mujer fatal? Sobre estos cuestionamientos, estará centrada la presente investigación.

Con base en lo anterior, y dado que los seres humanos, dejan plasmadas en su vida y obras sus ideas, intereses, fobias y filias, (producto de sus experiencias y de su formación cultural); inferimos que, en *Susana*, a pesar de ser una película realizada en México durante la década de los cincuenta, su director, Luis Buñuel, no sólo construyó y expuso, representaciones de la realidad de la época, como algunos rasgos de la vida cultural de nuestro país en la segunda mitad del siglo pasado; sino también la estructuración del pensamiento social que construyó como resultado de su participación en la corriente surrealista, misma que supo trasladar y adaptar a la cinematografía nacional.

Si tomamos en cuenta que *Susana (Carne y demonio)* fue una película realizada por encargo⁵, este filme responde a los contextos social y cultural, en el que se gestó; pero también a los intereses económicos de quien financió la obra, y a la mirada fílmica (acotada) de Buñuel; por lo que podemos formular como hipótesis que la trama y el desenlace maniqueo de la cinta, nos muestran aspectos moralizantes propios de la sociedad de la época, que se veían reflejados también en la cinematografía mexicana de la década de los cincuenta, por ejemplo: la idealización de la mujer del campo en contraposición a las “malas” mujeres de la ciudad, todo enmarcado en el espacio rural dominante de varios filmes de la Época de oro, con directores como Fernando de

⁵ El productor de la película *Susana (Carne y demonio)*, fue Sergio Kogan, esposo de la actriz y protagonista del filme, Rosita Quintana, quien necesitaba darle un nuevo enfoque a su trayectoria histriónica adentrándose en los melodramas, pues anteriormente sólo había realizado películas cómicas.

Fuentes, Ismael Rodríguez, Juan Bustillo Oro, o Emilio “El Indio” Fernández⁶. Sin embargo, Buñuel en varios momentos del filme supo imprimir su peculiar estilo narrativo y simbólico como ahondaremos más adelante.

Es importante considerar que la cinematografía, más allá de funcionar como una manifestación artística relevante, también es un particular discurso que puede ser examinado y problematizado en términos históricos e historiográficos. Y es que a pesar de ser un filme hecho por petición del productor mexicano Sergio Kogan⁷, en *Susana (Carne y demonio)* existen diversos elementos correspondientes al imaginario de la época impregnados en diversos momentos del filme del acercamiento que tuvo Luis Buñuel con la corriente surrealista. Desde nuestra perspectiva, consideramos que el eje principal de la película es el deseo sexual provocado por la protagonista y al que sucumbe el universo masculino de la trama. En este sentido, resulta oportuno puntualizar que para los surrealistas la sexualidad resulta muy importante, ya que ésta pertenece al ámbito de lo irracional⁸, por lo tanto, podemos suponer que Luis Buñuel tenía una concepción de la mujer cercana a la que poseían los artistas del surrealismo, dado el carácter irracional de la protagonista del filme. En este orden de ideas, debemos considerar que las películas de Luis Buñuel son dignas de análisis histórico, ya que se encuentran un tanto alejadas a las formas y temáticas tradicionales del cine comercial.

Debemos señalar, que uno de los motivos de la elección de este tema de investigación, radica en una afición por la obras de Francisco Goya y Salvador Dalí, de igual manera, en el interés por la literatura del Marqués de Sade⁹, Benito Pérez Galdós y Federico García Lorca; para finalmente comprender que Buñuel compartía estas aficiones, e incluso había sido amigo de Lorca y Salvador Dalí, y que estos elementos le habían ayudado a forjar su perspectiva como cineasta; pues toda esta formación cultural corresponde a una continuidad estética, que se ha caracterizado por poner de manifiesto lo oscuro, grotesco, oscuro, transgresor e intransferible del espíritu humano, más allá de

⁶ S.A., *Directores del cine mexicano*, México, Tecnológico de Monterrey, 2006, (DE 30 de mayo de 2012 <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores.html>)

⁷ Peter Williams Evans, *Las películas de Luis Buñuel: la subjetividad y el deseo*, México, Ed. Paidós, 1988, p. 170

⁸ Para los surrealistas, el mundo femenino debía ser descubierto y traducido, de la misma manera en que debían ser abordados los sueños, las alucinaciones y los deseos humanos. La mujer como musa, la dicotomía mujer-niña y la mujer como objeto de placer, se encuentran interrelacionados, teniendo como base el tema de la sexualidad y la fascinación que el Marqués de Sade producía en los artistas de esta vanguardia.

⁹ Título nobiliario del escritor francés Donatien Alphonse François de Sade.

una precisión lingüística. Estas experiencias incentivaron el interés en Luis Buñuel, no sólo en su faceta de director, sino como un hombre íntimamente ligado con el arte y la cultura del siglo XX, tanto de Europa, como de nuestro país.

Por lo anterior, realizar una investigación sobre la producción cinematográfica de Luis Buñuel, resulta sugerente y ambicioso, ya que es un tema que puede ser abordado desde numerosas perspectivas, (artística, estética, mediática, e incluso, desde el ámbito teológico). Sin embargo, consideramos que un reto relevante para el historiador consiste en acercarse a las diferentes facetas del acontecer humano, y sus correspondientes manifestaciones culturales (en calidad de reflejo), una de ellas, la cinematografía.

En este sentido, desde nuestra formación académica y desde el horizonte de enunciación que proporciona la carrera de Historia, en esta investigación podemos ponderar, analizar e interpretar, (apoyados en herramientas multidisciplinarias), los procesos históricos y sus correspondientes manifestaciones artísticas y culturales. Así, nuestro objeto de estudio que es una producción cinematográfica, que se puede adherir perfectamente al ámbito histórico, ya que es susceptible de ponderarse desde el enfoque hermenéutico de las imágenes (fijas y en movimiento), que utilizó Luis Buñuel en *Susana (Carne y demonio)*, gráfica fílmica que es resultado de un contexto histórico específico en el que Buñuel se desarrolló como cineasta, e incluso como un particular discurso cinematográfico que encierra numerosas posibilidades de ser examinado y problematizado en términos históricos e historiográficos.

Con base en lo anterior, esta investigación asirá y abordará la cinematografía como una fuente histórica, por lo que, una de las finalidades académicas e históricas de este trabajo radica en comprender la influencia del contexto europeo del “Período de Entreguerras” en el que vivió Luis Buñuel, y cómo el director ibérico trasladó esta vertiente cultural a las producciones realizadas en México; específicamente desde la corriente surrealista, y a partir de este abordaje, examinar más detalladamente cómo esta vanguardia concibió a la figura femenina, lo cual se expresa en un filme emblemático de Luis Buñuel: *Susana*. En este sentido y aunado a lo anterior, en la presente investigación nos centraremos en la película antes citada, ya que si bien, es un filme poco abordado, e incluso, considerado “menor” en la obra de Buñuel, en nuestra opinión, esta película aporta elementos muy significativos sobre el pensamiento y sentido artístico de este director aragonés. Por lo antes mencionado, al enfocarnos en esta particular película de

Buñuel, poco atendida y valorada, esperamos que esta investigación motive a otros investigadores a recuperar otras obras del director hispano, y se adentren en el muy significativo universo fílmico buñueliano.

En otras palabras, el objetivo principal de este proyecto radica en ubicar desde la particular óptica surrealista del director, los elementos eróticos, moralizantes, y de género, que se expresan en la película *Susana (Carne y demonio)*; y con ellos identificar la representación de los preceptos de esta vanguardia en el cineasta.

Para lograr este objetivo, esta investigación está integrada en tres capítulos; el primero de ellos, se enfocará en analizar los momentos emblemáticos de la vida de Luis Buñuel entre los años que van de 1900 hasta 1946, y de manera simultánea revisar las películas mexicanas que durante este periodo se acercaron a la vanguardia surrealista, y cómo éstas contribuyeron a la consolidación de la industria cinematográfica en nuestro país; todo esto con la finalidad de identificar los aspectos sociales, culturales, moralizantes y, específicamente, del surrealismo, que permearon, tanto en la obra de Buñuel, como en la cinematografía mexicana.

El segundo capítulo, examinará a detalle diferentes momentos de la carrera fílmica de Luis Buñuel, principalmente, entre los años que van de 1946 a 1965, en los que se desarrolló como cineasta en nuestro país, con ello se podrán identificar los aspectos sociales, culturales y morales que se reproducían en el cine de estos años; para comprender la manera en cómo importantes elementos de la corriente surrealista fueron trasladados a la película *Susana (Carne y demonio)*. En resumen, explicaremos cómo el cineasta ibérico adaptó el surrealismo a su obra cinematográfica gestada en nuestro país, desde la perspectiva particular de *Susana (Carne y demonio)*, y cómo en muchos sentidos tuvo que ajustarse a las particulares condiciones del cine nacional, para construir su propuesta artística.

Posteriormente, en el tercer capítulo, además de presentar el estado de la cuestión de las diferentes obras relacionadas con nuestro objeto de estudio y enfatizar el marco teórico de esta investigación; elaboraremos un análisis pormenorizado del erotismo desde la óptica surrealista de Luis Buñuel, para determinar cuáles son las escenas de la película *Susana*, que corresponden a esta particular representación, y, de esta manera, explicaremos la particular construcción femenina de la cinematografía buñueliana, en su

etapa fílmica mexicana, y que Buñuel en muchos sentidos rompió dentro de su discurso fílmico, poniendo énfasis en el lugar protagónico que debía ocupar la mujer en contraposición del dominio del universo masculino por medio del uso pragmático de la sexualidad, el deseo y la provocación; todo bajo un telón de fondo tradicional, moralizante y conservador como el que privó en un gran número de películas mexicanas, durante los años cuarenta y cincuenta del siglo anterior.

Finalmente, en las conclusiones integraremos los resultados que se obtuvieron con este proyecto y se propondrán nuevas vías de análisis para futuros investigadores, que defiendan en sus trabajos la relevancia que la cinematografía puede ofrecer a la disciplina histórica, y desde esta perspectiva explicar aspectos de la realidad de un espacio y tiempo históricos determinados, como se hizo en la presente investigación con una grafía visual de enorme relevancia como la película *Susana*.

En esta directriz, consideramos que la contribución de la presente investigación para la sociedad, radica en acercar a los lectores con la producción nacional de Luis Buñuel, pero también con el horizonte cultural en el cual el director gestó su notable propuesta artística, que le permitió consolidarse como uno de los máximos exponente de la cinematografía mundial. Asimismo, este proyecto terminal pone énfasis en cómo la obra que realizó Buñuel en nuestro país puede ser retomada como un importante insumo histórico para explicar varios aspectos, no solamente de su obra y legado, sino también del escenario cultural y social en que elaboró sus cintas durante la segunda mitad del siglo XX.

De tal manera, la presente investigación parte de un recorrido por la historia de la cinematografía mexicana, ya que la industria fílmica nacional fue el entorno en el que Buñuel se consagró como cineasta, a nivel internacional; y por ser ésta, el contexto en el cual se gestó nuestro objeto de estudio.

Capítulo I.
El cine como vida: Luis Buñuel
(1900-1946)

Capítulo I

El cine como vida: Luis Buñuel (1900-1946)

El cine no es un arte que filma vida,
el cine está entre el arte y la vida.

Jean Luc Godard

1.1 El cine: génesis y descubrimiento (1895-1900)

Antes de enfocarnos en los momentos emblemáticos de la vida y trayectoria de Luis Buñuel, debemos señalar sucintamente cómo fue que surgió la cinematografía, al ser ésta, la labor artística en la que se desarrolló como director; en este horizonte, la mayoría de los estudios históricos sobre cine, coinciden en que la génesis de dicho arte, se ubica en febrero de 1895 en Francia, cuando los hermanos Auguste y Louis Lumiere, patentaron el cinematógrafo, un peculiar artefacto que reproducía de manera consecutiva una serie de imágenes a través de una cinta con perforaciones regulares en sus bordes, misma que era proyectada gracias a un haz de luz¹⁰.

Aunque las primeras proyecciones comenzaron en marzo de ese mismo año y todas éstas fueron privadas; la popularidad del cinematógrafo aumentó cuando, el 28 de diciembre de 1895, se realizó la primera proyección pública en el Boulevard de los Capuchinos núm. 14, al interior del “Salón Indio” del *Gran Café*. Crónicas de la época señalan que la entrada costó un franco por persona (lo cual, era un precio elevado para la época), y únicamente hubieron treinta y tres asistentes. Sin embargo, desde ese momento, el cine atrajo de manera importante la atención del público, lo que consolidaría como un medio de entretenimiento masivo, que rápidamente cruzó las fronteras europeas¹¹.

Sin embargo, pese a que el cine llegó a España pocos meses después de su presentación en París, durante los primeros años del cine, esta industria se realizaba con pobreza de medios y carencia de pretensiones artísticas; esto debido a que los productores españoles no contaban con suficiente presupuesto para financiar grandes

¹⁰ José Luis Sánchez Noriega, *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 227

¹¹ *Ibidem*, p. 228

películas, y a que la innovación artística de otras naciones no permeó en esta nación, sino hasta la década de los veinte. De tal manera, que el contexto cultural y artístico en el que nació Buñuel, no se caracterizaba por poseer una innovación o propuesta cinematográfica¹².

1.2 Infancia: fe y subversión (1900-1917)

Así, Luis Buñuel nació en Calanda, provincia de Teruel (Bajo Aragón), España, el 22 de febrero de 1900, y fue el mayor de los siete hijos del matrimonio formado por Leonardo Buñuel González y María Portolés Cerezuela¹³. Resulta interesante remarcar que su padre era veinticinco años mayor que su madre, y este hecho, sin duda impactó a Luis Buñuel, ya que las relaciones de hombres maduros con mujeres jóvenes abundan en su cinematografía¹⁴.

Poco tiempo después del nacimiento del futuro cineasta, la familia de Luis Buñuel se trasladó a Zaragoza, en donde recibió la educación primaria, en el Colegio de El Salvador, de orientación jesuita. Como señala Carlos Barbáchano, de los jesuitas, Luis Buñuel aprendió autodisciplina y exigencia, así como su fuerte sentido de organización y de orden, atributos que lo marcaron en su vida y en su profesión, ya que es considerado uno de los directores más austeros y veloces de la industria cinematográfica del siglo XX, sobretodo en su etapa mexicana, donde sus rodajes duraban un promedio de tres semanas¹⁵.

En el ámbito académico, Buñuel se destacó por sus buenas calificaciones, sin embargo, le disgustaba el reconocimiento que el colegio daba a los alumnos con buen rendimiento escolar, ya que los jesuitas acostumbraban realizar la “proclamación de dignidades”, en la que se galardonaba a los mejores estudiantes mediante títulos que jerarquizaban y dividían al estudiantado: “emperador”, “príncipe”, “cónsul”, “tribuno” y “edil”, por lo que Buñuel hacía todo lo posible por evitar el reconocimiento público, que

¹² Mariano Cirera, *Breve historia del cine*, España, Ed. Alhambra, 1986, p. 14

¹³ Buñuel, *op. Cit.*, p. 5

¹⁴ Son numerosas las películas de Luis Buñuel que versan sobre relaciones entre hombres mayores y mujeres jóvenes, algunas de ellas son, el objeto de la presente investigación: *Susana (Carne y demonio)* (1950), *Una mujer sin amor* (1952), *Él* (1952), *The young one (La joven)* (1960), *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970), *Cest obscur objet du désir (Ese oscuro objeto de deseo)* (1977)

¹⁵ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 29

lejos de unir, separaba a los alumnos¹⁶. Esta modestia, o visión democrática de apreciar la vida, lo caracterizó, incluso cuando ya era reconocido como un director consagrado, pues llegó a declarar en una entrevista con la periodista Elena Poniatowska, lo siguiente:

No comprendo Elena, por qué me estiman ni por qué me han dado el nombre que tengo en el cine. Te lo digo sinceramente. Mis películas son malas, algunas, muchas de ellas malísimas, entonces me extraña cómo tengo ese nombre. Te lo digo francamente, no es falsa modestia¹⁷.

A pesar de la actitud de humildad de Luis Buñuel respecto a su trabajo como director, indudablemente, su vida estuvo marcada por el quehacer cinematográfico, ya que su primer contacto con el cine fue a la temprana edad de ocho años en la ciudad de Zaragoza, en un cine local llamado *Farrucini*. En este sentido, el propio autor relata, en su autobiografía, cómo fue su primer encuentro con la cinematografía:

Las primeras imágenes animadas que vi, y que me llenaron de admiración, fueron las de un cerdo. Era una película de dibujos. El cerdo, envuelto en una bufanda tricolor, cantaba. Un fonógrafo detrás de la pantalla dejaba oír la canción. La película era en colores, lo recuerdo perfectamente, lo que significaba que la habían pintado imagen a imagen¹⁸.

Este suceso fue fundamental para Luis Buñuel, ya que la llegada del cinematógrafo a España, y en particular a la ciudad de Zaragoza, le significó el descubrimiento de un mundo totalmente nuevo, de un espacio que tenía la capacidad de capturar al espectador mediante las imágenes en movimiento¹⁹. A partir de este momento, el futuro cineasta dio muestras de su gusto y habilidad en las artes escénicas, ya que organizaba montajes de pequeñas piezas teatrales, a las que convocaba no sólo a sus hermanos, sino a todos los chicos de su pueblo.

Dentro de este incipiente trabajo como director de escena, Buñuel comenzó a utilizar diversos elementos simbólicos que se volvieron constantes dentro de su producción fílmica, como su aversión-atracción por los insectos (arañas, hormigas, caracoles, grillos, etc.), o el agrado que sentía por los disfraces (particularmente por los

¹⁶ *Ibidem*, p. 26

¹⁷ Elena Poniatowska, *Todo México*, Tomo I, México, Ed. Diana, 1990, p. 87

¹⁸ Buñuel, *op. Cit.*, p. 27

¹⁹ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 46

hábitos eclesiásticos)²⁰. Aunado a lo anterior, la religiosidad, entrelazada con el erotismo y la muerte, fueron otros tópicos constantes dentro de su cinematografía, y que tienen su origen en la infancia del director²¹.

Sin embargo, desde la pubertad, Buñuel comenzó a experimentar dudas relacionadas con la fe, y fueron múltiples las preguntas que se realizó respecto a los dogmas de la religión (mismas que se reforzaron en años posteriores, con la lectura de las obras del Marqués de Sade, siendo éstas las interrogantes que formarían parte de los guiones de varias de sus películas). A pesar de estas disertaciones, el cineasta no rompió su relación con la ferviente religiosidad hispana, sino que la adoptó y representó críticamente en su discurso fílmico en múltiples ocasiones, para exponer las contradicciones y debilidades de la Iglesia. Ejemplos de lo anterior son los filmes *Nazarín* (1958), *Simón del desierto* (1965) o *La voie lactée (La vía láctea)* (1969).

Hay que puntualizar que en España, como en múltiples países católicos, la religión era omnipresente, y esto derivó en una marcada represión de la conducta de la sociedad hispana que causó en Buñuel un fuerte interés por todo aquello que se consideraba “prohibido” o “pecaminoso”. Sobre este tema, el propio cineasta declaró en una entrevista con el escritor Max Aub: “El erotismo sin cristianismo es un erotismo a medias, porque sin él no hay sentimiento de pecado²²”. De esta manera, podemos comprender por qué en numerosos pasajes de sus cintas el deseo sexual se contrapone o se complementa con la piedad religiosa.

En este escenario, a la edad de quince años, Luis Buñuel abandonó el colegio jesuita y terminó los dos años de estudios de bachillerato en el Instituto General y Técnico de Zaragoza. En este lugar, Buñuel conoció las obras de autores como Herbert Spencer, Juan Jacobo Rousseau, Carlos Darwin y Carlos Marx, que enriquecieron notoriamente la posición crítica del cineasta en torno a los problemas sociales de su época. Por otra parte

²⁰ *Ibidem*, p. 20

²¹ Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, España, Ed. Planeta, 2004, p. 36.

Cuando Buñuel redactó su historia de vida o *currículum vitae* para ingresar al Modern Museum of Art (MOMA por sus siglas en inglés, o Museo de Arte Moderno) de Nueva York, en 1938, (mismo que podemos considerar una pequeña autobiografía), se refirió a esta sincronía fe-deseo-muerte, de la siguiente manera:

“Los dos sentimientos de mi niñez que permanecieron dentro de mí hasta la adolescencia, fueron el de un profundo erotismo, al principio sublimado por una gran fe religiosa, y después la perfecta conciencia de la muerte.”

²² Barbáchano, *op. Cit.*, p. 23

y de manera simultánea al crecimiento cultural del joven Buñuel, los países europeos protagonizaron la “Gran Guerra” (1914-1918), y aunque el propio Buñuel consideraba, que a pesar de que España no estuvo inmersa en este conflicto, esta confrontación bélica sirvió para marcar el final de la llamada “Edad Media española”, debido a las transformaciones que trajo consigo el final de la Primera Guerra Mundial que terminaron con el oscurantismo en dicho país ibérico, un oscurantismo que retomaría una nueva fase con la dictadura franquista (1936-1975)²³.

1.3 La Residencia: juventud e ilustración (1917-1925)

Un punto medular en la vida del cineasta hispano, fue su ingreso a la Residencia de Estudiantes en Madrid hacia 1917. Este centro fue la primera institución educativa laica en España, y seguía el modelo de enseñanza inglés, que otorgaba un gran peso al método científico positivista²⁴, a los deportes y a la cultura en general. Dicho instituto, a diferencia de los anteriores colegios en los que estudió Buñuel, le brindó la oportunidad de conocer las diferentes posturas políticas y artísticas de aquellos años, así como a diversos grupos culturales y círculos intelectuales que comenzaron a surgir en España, (sobre todo al finalizar el conflicto de la Primera Guerra Mundial)²⁵.

Por otra parte, un acontecimiento determinante que vivió Buñuel en la Residencia de Estudiantes, fue el conocer y convivir con dos de sus mejores amigos, quienes se convertirían en grandes celebridades: el poeta y dramaturgo granadino Federico García Lorca y el pintor catalán Salvador Dalí²⁶. Estos personajes fueron fundamentales para la formación cultural de Buñuel; ya que estas figuras excelsas destacarían ampliamente dentro del círculo artístico español: García Lorca por su labor literaria y teatral, y Salvador Dalí por su talento y dedicación a las artes plásticas, e indudablemente gestaron un vínculo artístico muy importante.

Debido a la libertad que el instituto otorgaba a sus estudiantes, durante sus tres primeros años, Buñuel cambió constantemente de vocación; ya que en un principio ingresó con la finalidad de estudiar Ingeniería Agrónoma, en un afán de contribuir a la inequidad social que se vivía en su región de origen, pero debido a sus escasas

²³ Buñuel, *op. Cit.*, p. 26

²⁴ El cual se destacó por ser sumamente hermético, sin dar cabida a la reflexión o el análisis.

²⁵ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 32

²⁶ Sánchez Vidal, *op. Cit.*, p. 44

habilidades matemáticas, decidió cambiar a la carrera de Ingeniería Industrial. Poco después optó por estudiar Ciencias Naturales, en parte por su gusto por la entomología; sin embargo, también abandonó esta licenciatura, y fue hasta el año de 1920, que Buñuel inició sus estudios en la carrera de Filosofía y Letras, misma en la que se licenció en 1924, con la especialización en Historia²⁷.

Después de egresar de la Residencia de Estudiantes, Buñuel tenía la convicción de dedicarse a la labor literaria, por lo que se acercó a diversos círculos artísticos-literarios. Y fue el grupo de los *ultraístas*²⁸ el que causó mayor impacto en el futuro cineasta ya que la perspectiva artística y simbólica de esta vanguardia se amoldaba perfectamente a sus inquietudes. Cabe señalar que durante este crecimiento artístico, Buñuel siempre estuvo pendiente de las tertulias político-artístico-literarias que se llevaban a cabo en Madrid, y en las que participaban literatos que alcanzarían reconocimiento internacional como el escritor argentino Jorge Luis Borges; el poeta chileno Vicente Huidobro; o el escritor español Rafael Cansinos Assens.

De esta manera, Luis Buñuel comenzó su trayectoria literaria al publicar cuentos y poemas en las revistas *Ultra* y *Horizonte*²⁹. Así, el primer trabajo literario buñueliano del que se tiene noticia se titula *Una traición incalificable*, y fue publicado el 1º de febrero de 1922 en el número 23 de la revista *Ultra*, del cual extrajimos un fragmento para poder acercarnos a esta faceta, un tanto desconocida, del cineasta aragonés:

El viento, grotesco se precipitó por los bordes y husmeó inquietamente por todas partes. Donde causó un verdadero terror fue en el cesto de los papeles; reposaban tranquilamente, más al advertir la presencia del monstruo, asustados, enloquecidos, cabriolaron unos encima de otros, se arremolinaron y huyeron en todas direcciones

²⁷ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 33

²⁸ El *Ultraísmo* fue un movimiento poético que a partir de 1918 agrupó a los literatos españoles e hispanoamericanos que defendían una renovación radical del espíritu y de la técnica a través del empleo de imágenes y metáforas. En Sánchez Vidal, *op. Cit.*, p. 62

²⁹ *Ultra*, es considerada la primera revista del movimiento *Ultraísta*. Se publicó entre enero de 1921 y febrero de 1922, y a pesar de que estaba enfocada a la labor poética, esta revista añadió textos de diferentes autores que se consagrarían en otras disciplinas, como fue el caso de Buñuel. Por otra parte, *Horizonte* fue la última revista que surgió durante el *Ultraísmo*, bajo la dirección de Pedro Garfias fue publicada entre diciembre de 1922 y febrero de 1924, y únicamente contó con cinco números.

hasta cobijarse en el cubo y debajo del armario; porque el viento es el gato de los papeles³⁰.

En la producción literaria de Luis Buñuel, podemos apreciar el acercamiento que el director tuvo con la obra del escritor español Ramón Gómez de la Serna, quien introdujo las vanguardias europeas a España y autor de las *Greguerías*³¹. De tal manera, que no debemos considerar la labor literaria de Buñuel como un elemento aislado dentro de su formación cultural, y legado cinematográfico; ya que en diversas escenas de sus filmes, resulta evidente este acercamiento a la literatura hispana de principios del siglo XX, y particularmente, a las greguerías, como bien refiere Max Aub:

La greguería era y es una forma de no tomar la vida en serio. No se trata de simbolismos; quien diga que el cine de Buñuel está lleno de símbolos no sabe lo que dice; si dijera que está lleno de greguerías, estaría en lo cierto³².

Debido a que se considera al *Ultraísmo*, como génesis de la Generación del 27, suele ubicarse a Luis Buñuel como un miembro importante de este grupo, y es que a pesar que este movimiento es calificado como una propuesta literaria, su alcance artístico no se redujo únicamente a las letras, ya que su concepción estética como expresión de una realidad autónoma, permitió la inclusión de poetas cercanos a la corriente surrealista, que pugnarán por dicha autonomía y la defenderán a través de otras expresiones artísticas como las artes plásticas o la cinematografía.

Sin embargo, Buñuel se separó de este grupo pues consideraba que las normas estético-literarias que éste seguía, defendían o privilegiaban un “nuevo clasismo”, que se alejaba de las clases populares, y él deseaba llegar al mayor número de personas con sus obras³³. Pero esta apertura no la encontraría en la literatura, ya que escribir le producía mucho malestar, el propio cineasta lo explica de la siguiente manera:

³⁰ Sánchez Vidal, Agustín, *Luis Buñuel. Obra literaria*, España, Ed. Heraldo de Aragón, 1982, p. 85

³¹ Textos en prosa que presentan una visión personal, sorprendente y a veces humorística, de algún aspecto de la realidad, y que fue lanzada y así denominada por el escritor español Ramón Gómez de la Serna Puig.

³² S.A., “Max Aub habla de Buñuel”, en *Reseña*, núm. 5, Madrid, julio-agosto, 1972, p. 55

³³ Víctor Fuentes, *Los mundos de Buñuel*, España, Ediciones Akal, 2000, p. 51

... envidio al pintor o al escritor que pueden trabajar aislados en su casa. Pero no valgo para escribir. Me repito. Lo que a un escritor le cuesta dos minutos, a mí me cuesta dos horas³⁴.

Pero antes de que Buñuel dedicara su vida a la cinematografía, un acontecimiento sacudió su existencia y cotidianidad y le otorgó un sentido de responsabilidad al que no estaba acostumbrado, ya que dicho suceso lo alentó a salir de España: nos referimos a la muerte de su padre, como consecuencia de una fuerte pulmonía, en mayo de 1923. Y es que tras el deceso de su progenitor, Buñuel tuvo que asumir el liderazgo y responsabilidad de su familia, y aunque esta nueva realidad alteraría su vida, el director estaba convencido en dejar su país, y esta oportunidad se le presentó tan sólo dos años después³⁵.

De esta manera, en 1925 Buñuel llegó a París, y al enterarse que bajo la autoridad de la Sociedad de Naciones, se crearía un organismo denominado *Société Internationale de Coopération Intellectuelle* (Sociedad Internacional de Cooperación Intelectual), y de que el representante de España era su amigo, el escritor Eugenio d'Ors, le solicitó a éste, el cargo de secretario, e incluso le pidió financiamiento a su madre para trasladarse a Francia³⁶.

Cabe resaltar que gracias a este viaje, Luis Buñuel descubrió su vocación cinematográfica después de ver *Der müde Tod (Las tres luces)* (1921), del cineasta alemán Fritz Lang³⁷, ya que a través de esta cinta, Buñuel comprendió que las películas pueden ser un importante medio de expresión, que sobrepasa por mucho la función lúdica de mero entretenimiento.

Convencido de su vocación, al poco tiempo, Buñuel trabajó en sus inicios como “asistente” en la academia de actores *L'Académie du Cinéma*, del director francés Jean Epstein³⁸, quien preparaba la filmación de su película *Mauprat* (1926). A partir de este

³⁴ Sánchez, *Buñuel, Lorca... op. Cit.*, p. 120

³⁵ Buñuel, *op. Cit.*, p. 65

³⁶ Aunque el director consideró este periplo como un “regreso” a París, dado que sus padres lo habían concebido en 1899, durante su luna de miel, en el Hotel *Ronceray*, mismo en el que Buñuel se hospedó al llegar a la capital francesa. En *ibidem*, p. 67

³⁷ Cuyo nombre completo era Friedrich Christian Anton Lang (1890-1976), cineasta austriaco que contribuyó al movimiento expresionista alemán.

³⁸ Jean Epstein (1897-1953), fue un teórico y director cinematográfico francés, de origen polaco.

momento, Epstein y Buñuel trabajaron juntos en la realización de *El hundimiento de la casa Usher* (1928), una adaptación de la obra homónima de Edgar Allan Poe. Sin embargo, el fuerte carácter del aragonés, sumado a su negativa de colaborar con el director Abel Gance³⁹, (a quien Buñuel consideraba “ramplón”), marcó el distanciamiento con Epstein y su acercamiento con el grupo de los surrealistas⁴⁰.

A pesar del rompimiento con Epstein, Buñuel siguió trabajando en el mundo del cine, interpretando pequeños papeles⁴¹, y como ayudante en la filmación de *La Sirene des Tropiques (La sirena del Trópico)* (1927), obra de los directores Henri Etiévant y Mario Nalpas; sin embargo, en esta última película, los constantes caprichos de la protagonista, Josephine Baker, orillaron a Buñuel a dejar la filmación antes de que se rodaran los exteriores⁴².

1.4 El surrealismo: sueños e impulsos (1925-1929)

De manera simultánea al descubrimiento y crecimiento de Luis Buñuel como cineasta, en Francia se desarrollaron diferentes corrientes artísticas, en constante interrelación, que fueron llamadas “vanguardias⁴³” o “ismos”. Dichas tendencias rompían con los lenguajes clásicos del arte con el fin de adaptarse a las nuevas formas de vida, originadas tras el final de la Primera Guerra Mundial. Entre las corrientes artísticas de este perfil destacan el cubismo, el expresionismo, el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo y el estridentismo⁴⁴.

En aras de establecer límites y para los propósitos de la presente investigación, nos ocuparemos únicamente de dos de las corrientes artísticas antes señaladas, en primer lugar del dadaísmo, y posteriormente abordaremos la corriente surrealista, ya que fue ésta última con la que Buñuel tuvo un mayor acercamiento, y por lo tanto, de la que recibió una mayor influencia, misma que se reflejará en su producción fílmica.

³⁹ Abel Gance (1889-1981), fue un cineasta pionero del cine mudo.

⁴⁰ Buñuel, *op. Cit.*, p. 65

⁴¹ Buñuel escribió en sus memorias, que interpretó a un contrabandista en el filme *Carmen* (1926), de Jacques Feyder.

⁴² Barbáchano, *op. Cit.*, p. 60

⁴³ Originalmente, el término “vanguardia” se usaba en el ejército para denominar a los batallones que avanzaban en primer lugar durante un enfrentamiento.

⁴⁴ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1998, p. 183

Sucintamente, el dadaísmo entonces, fue la vanguardia anterior al surrealismo, y de alguna manera, la vertiente que ayudó a los surrealistas a configurar ciertas nociones ético-estéticas que definirían a esta corriente artística. El dadaísmo surgió en 1914, al interior de un grupo de exiliados radicados en Zúrich, Suiza, que se manifestaron en contra de la atrocidad que trajo consigo el conflicto de la Primera Guerra Mundial, a través del desconocimiento de la sociedad de la época que engendró la guerra y sus tradicionales valoraciones artísticas.

Uno de los integrantes del movimiento dadá, fue el francés André Breton⁴⁵, un poeta y estudiante de medicina, que durante la Primera Guerra Mundial realizó sus prácticas escolares en un hospital en donde se atendían a los soldados heridos. Durante este periodo, los delirios de sus pacientes lo acercaron al estudio e investigación del psicoanálisis de los sueños y las asociaciones incontroladas de ideas, y este interés sobre el inconsciente le ayudaron a configurar las bases estéticas del movimiento surrealista⁴⁶.

A partir de un incipiente acercamiento al psicoanálisis, Breton, dentro de sus reflexiones sobre arte, destacó la importancia de la escritura automática, que es el resultado de los impulsos del inconsciente, y con esto "... estableció una alegoría entre interioridad y exterioridad⁴⁷"; misma que sería fundamental para el surgimiento del surrealismo, movimiento que, a diferencia del dadaísmo, promovió una búsqueda de innovación ética más que estética, en relación a la libertad de los artistas, lo que el poeta francés Guillaume Apollinaire había definido (desde 1917) como "la libertad imaginaria de la obra"⁴⁸.

Cabe puntualizar, además de los trabajos del psicoanalista austriaco Sigmund Freud, Breton retomó a diferentes poetas que se acercaron al mundo onírico, tales como el Conde de Lautreamont, el Marqués de Sade, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Friedrich Hölderlin, Ludwig von Armin, Novalis. Estos autores en su obra y legado se anticiparon a uno de los postulados principales del surrealismo: experimentar la libertad creadora.

⁴⁵ André Breton (1896-1966), miembro del movimiento Dadá, y posterior fundador de la vanguardia surrealista.

⁴⁶ Miguel Ángel Jesús Díaz, *Dalí*, Barcelona, Susaeta Ediciones, 2010, p. 85

⁴⁷ Jenny Laurent, *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*, tr. Manuel Talens, España, Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 2003, p. 139

⁴⁸ *Ibidem*, p. 141

En esta dirección, André Breton expresó sus ideas en diferentes conferencias, pero es importante destacar la plática que ofreció en el “Congreso para la determinación de las directivas y de la defensa del espíritu moderno”, en la ciudad de Barcelona en 1922. Durante su intervención, titulada “Caracteres de la evolución moderna y de quienes participan en ella”, el artista galo concibió al arte como “el resultado de las experiencias de vida, y específicamente como el resultado del automatismo psíquico de los autores⁴⁹”. Consideramos importante esta reflexión de Breton, ya que suele tomarse este año como el génesis de la corriente surrealista, pues dos años después, en 1924, se publicó el *Manifiesto del surrealismo* redactado por el propio Breton, mismo que definía a esta vanguardia de la siguiente manera:

Surrealismo: automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente o por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estético o moral⁵⁰.

Sin embargo, a pesar de que el surrealismo surgió dentro del ámbito literario, rápidamente la noción del automatismo⁵¹ se extendió a otras manifestaciones artísticas, como la pintura que fue una de las primeras expresiones de este tipo, dada su facilidad para representar visualmente las imágenes oníricas. Esta manifestación plástica se extendió en 1925, cuando se celebró la primera exposición surrealista en la *Galérie Pierre* de París, en la que participaron varios artistas como Hans (Jean) Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy, Paul Klee, y Joan Miró⁵².

André Breton señaló la importancia de la pintura en el surrealismo a partir de dos elementos centrales: en el primero de ellos destacó a la plástica como un mecanismo idóneo para representar el automatismo como un proceso fuertemente ligado a la abstracción y el inconsciente; y el segundo, Breton lo definió como *trompe l'oeil* (la trampa del ojo), al modo de representar los sueños a través de las imágenes⁵³.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 148

⁵⁰ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, España, Visor Libros, 2002, p. 32

⁵¹ El automatismo es una actividad no clasificable en el ámbito de los movimientos reflejos, ejercida sin intención ni conocimiento.

⁵² Jesús, *op. Cit.*, p. 90

⁵³ *Loc. Cit.*

De esta manera, años más tarde la cinematografía se convertiría en un medio más para expresar a través de imágenes en movimiento, un continuo desplazamiento de ideas, ya que en términos del surrealismo, la escritura automática también puede definirse como “la fotografía del pensamiento⁵⁴”. Fue en este ambiente en que Buñuel amplió su perspectiva artística más allá de lo literario y se integró al grupo de artistas precursores que fijaron el mundo onírico a través del discurso fílmico.

Un dato relevante por destacar, es que debido a la influencia de los surrealistas, Buñuel conoció ampliamente las obras del Marqués de Sade, y podemos considerar que el acercamiento a éstas fue fundamental para su formación cultural y para su propuesta fílmica. Ahondando en lo anterior citamos a Luis Buñuel:

A los veintiocho años, yo era anarquista, y el descubrimiento de Sade fue para mí absolutamente extraordinario. No tuvo nada que ver con la erotología, sino con el pensamiento ateo. Resulta que lo que había sucedido, hasta aquél momento, es que pura y sencillamente me habían ocultado la libertad, me habían engañado totalmente referente a lo que era la religión y, sobre todo, acerca de la moral. Yo era ateo, había perdido la fe, pero la había reemplazado con el liberalismo, con el anarquismo, con el sentido de la bondad innata del hombre, y en el fondo estaba convencido de que el ser humano tenía una predisposición a la bondad echada a perder por la organización del mundo, por el capital, y de pronto descubrí que todo eso no era nada, que todo eso podía existir (y si no eso, otra cosa), y que nada, absolutamente nada, debía tenerse en cuenta como no fuese la total libertad con que si le diera la gana podía moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal. Figúrate lo que esto representa para un anarquista. Lo extraordinario es que entonces, el veintinueve, es cuando comprendía la razón de ser de mi afición, de mi gusto, de mi total compenetración con el surrealismo. Sade influyó más que nadie, no sólo en mí, sino en los surrealistas, en el surrealismo⁵⁵.

Consideramos que la particular lectura que Buñuel hizo de las obras de Sade, se ve reflejada en su segunda película: *L'Age d'Or (La edad de Oro)* (1930); debido a esto, la cinta recibió diversas críticas ya que fue recibido como un ataque a la moral y a las costumbres burguesas, un tema que sería muy recurrente en su filmografía posterior y que sin duda mostró al cineasta como un artista provocador e irreverente para los sectores conservadores de aquellos años.

⁵⁴ Laurent, *op. Cit.*, p. 166

⁵⁵ Buñuel, *op. Cit.*, p. 81

1.5 Buñuel surreal: el ojo y el oro (1929-1931)

1.5.1 *Un chien andalou* (1929)

Durante los tres años que permaneció en París, Luis Buñuel trabajó en el mundo cinematográfico y pronto tuvo la oportunidad de acercarse a diferentes artistas como el pintor Pablo Picasso, el arquitecto y pintor suizo Le Corbusier, el escritor y cineasta francés Jean Cocteau, el pintor francés Christian Berard o el compositor francés Georges Auric; y es en este contexto donde Buñuel pudo conocer las propuestas de diversas vanguardias, aunque sin declararse abiertamente como surrealista.

Sin embargo, esta percepción cambió en 1929 cuando Buñuel realizó con la colaboración de Salvador Dalí⁵⁶, su *opera prima*: *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) (1929)⁵⁷. En sus memorias, Buñuel destaca la armonía con la que ambos artistas trabajaron para este proyecto, y cómo la irracionalidad jugó un papel fundamental en la cinematografía de Buñuel, al igual que la representación del deseo y la crítica social.

Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: “¿Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?” En un principio, me quedé indeciso; pero pronto pusimos mano a la obra, en Figueras. Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué⁵⁸.

El rodaje de *Un perro andaluz* comenzó en París, entre el 2 y el 17 de abril de 1929⁵⁹, y como dato curioso fue financiado por la madre de Buñuel, quien le otorgó

⁵⁶ Cabe señalar que el guión de *Un perro andaluz*, fue realizado por Dalí y Buñuel en 1928, cuando el director viajó a Madrid para asistir al Primer Congreso Nacional de Cinematografía y se reencontró con el pintor. A partir de enero de 1929, ambos artistas se dedicaron a escribir el argumento de la película.

⁵⁷ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 63

⁵⁸ Buñuel, *op. Cit.*, p. 87. (Subrayado nuestro)

⁵⁹ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí..., op. Cit.*, p. 285

veinticinco mil pesetas para realizar la película; de esta manera, con el dinero que le ofreció su progenitora, Buñuel fue por única vez en su vida su propio productor⁶⁰.

La película fue estrenada el 6 de junio de 1929, en el cine *Des Ursulines* de París, donde se reunieron diversos artistas, entre estos, el grupo surrealista encabezado por André Breton. Como dato anecdótico, Luis Buñuel temía que su película fuera un fracaso, por lo que había llenado sus bolsillos con piedras para tirárselas al público en caso de ser necesario⁶¹; sin embargo, a pesar de la buena acogida que tuvo la cinta, el cine *Des Ursulines* informó a Buñuel que debido a la censura gubernamental, la cinta no podría seguir proyectándose, por lo que el *Studio 28* le dio a Buñuel mil francos por ella, y la exhibió del 1º de octubre al 23 de diciembre de 1929⁶².

En el terreno de la crítica, los surrealistas elogiaron las escenas oníricas y la irracionalidad del filme y las escenas sumamente provocadoras como el ojo diseccionado con la navaja, la mano plagada de hormigas y el piano con los asnos putrefactos, éstas fueron las primeras imágenes cinematográficas del surrealismo, y actualmente son parte fundamental de la historia del cine mundial. Carlos Barbáchano explica de la siguiente manera la trama de *Un perro andaluz*:

Crónica, entre psicoanalítica y poética, de la imposibilidad del deseo, *Un perro andaluz* es el digno prólogo de toda una obra que gira alrededor de esta problemática que es la central en la filmografía buñueliana. Aquí serán los traumas individuales –evidente consecuencia de la educación recibida, de los “mandamientos” de la infancia y pubertad– los que impiden la unión de los jóvenes protagonistas...⁶³

Con *El perro andaluz*, Buñuel y Dalí engrosaron las filas vanguardistas, al llevar a la pantalla grande los preceptos del surrealismo. El éxito de la película fue tal, que Buñuel ingresó formalmente al grupo surrealista ya que fue invitado en múltiples ocasiones a las reuniones que se celebraban en el bar *Cyrano* de París, e incluso, llegó a estar en la casa de André Breton. Esta convivencia y aceptación de representantes destacados del

⁶⁰José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, IMCINE/CONCACULTA, 1996, p. 38

⁶¹Buñuel, *op. Cit.*, p. 89

⁶²De la Colina, *op. Cit.*, p. 39

⁶³*Ibidem*, p. 75

surrealismo le sirvió a Buñuel para cimentar su innovadora propuesta artística en posteriores películas como examinaremos a continuación⁶⁴.

1.5.2 *L'Age d'Or* (1930)

A pesar del triunfo de Buñuel como cineasta, sus relaciones de amistad con Federico García Lorca y Salvador Dalí se fueron deteriorando; en el caso del poeta (quien siempre fue más allegado al pintor), debido al título de la *opera prima* buñueliana, y es que, según la tradición, García Lorca se sintió aludido y ridiculizado por sus antiguos amigos, además, la escena de los burros podridos (según el poeta), atacaba la estética poética de Juan Ramón Jiménez que él seguía⁶⁵.

Por otra parte, la ruptura con Salvador Dalí se debió a la fuerte presencia e influencia de Gala Éluard Dalí, la esposa del pintor⁶⁶. Y es que, después de filmar *Un perro andaluz*, Dalí volvió a Cadaqués y, en verano lo visitaron Camille Ghislain; René Magritte; Paul Éluard; Gala, con Cécile, la hija de ambos; y el propio Buñuel⁶⁷. Si bien, ambos trabajaron durante un corto tiempo en la realización del guión de *La edad de Oro*, la enorme influencia que Gala tenía sobre Dalí lo terminaría separando de Buñuel. Respecto a la dicha ruptura, el director hispano comentó a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent lo siguiente:

Y así como *Un perro andaluz* fue una colaboración fraternal, más que nada resultado de la amistad, de la comprensión, en la que casi no habíamos discutido nada, en *La Edad de Oro* él ya quería seguir una línea muy esteticista. Entonces, a los pocos días, le dije "Me parece que no podemos seguir. Estás muy influido por Gala, que sabes que a mí no me simpatiza nada. De manera que, como amigos, hay una especie de barrera entre nosotros." Y me fui y trabajé yo solo⁶⁸.

⁶⁴ Buñuel, *op. Cit.*, p. 89

⁶⁵ La obra poética de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) supone la eliminación de lo anecdótico para dar paso a la concentración conceptual y emotiva. Para Jiménez, la poesía debía exaltar lo bello y la inteligencia, para poder penetrar en la esencia de las cosas.

⁶⁶ Fue la esposa del poeta francés Paul Éluard (entre 1917 y 1929), y del pintor español Salvador Dalí (con quien se casó en 1932); de nacionalidad rusa, su nombre de nacimiento era Elena Dimitrievna Diakonova, pero en Francia, fue reconocida como Gala Éluard Dalí (1894-1982).

⁶⁷ Jesús, *op. Cit.*, p. 101

⁶⁸ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 45

De esta manera, su segunda película no contó con la colaboración de Salvador Dalí, por lo que Buñuel regresó a Francia y filmó la película en París, financiada por el vizconde Charles de Noailles⁶⁹, cabe señalar que *La edad de Oro*, con una duración mayor a su primera película, fue el primer filme sonoro del director ibérico.

En este punto, cabe mencionar que gracias a los avances técnicos y tecnológicos de la época se filmó en Estados Unidos la primera película sonora: *The Jazz Singer (El cantante de Jazz)* (1927), del director Alan Crosland; y a partir de este momento, la industria cinematográfica internacional se volcó hacia esta innovación; por lo que debemos considerar el afán innovador que Buñuel buscó en la realización de sus filmes.

La edad de Oro se estrenó el 27 de noviembre de 1930 en Montparnasse; sin embargo, durante su estreno en el *Studio 28* (el 6 de diciembre del mismo año), grupos ultraderechistas como las Juventudes Católicas, la Liga Antijudía y la Liga de Patriotas destrozaron la sala parisina y varias obras pictóricas de Salvador Dalí, de Max Ernst, de Man Ray, de Yves Tanguy y de Joan Miró, expuestas para la ocasión. Unos días después (exactamente el 11 de diciembre), las copias de la película fueron incautadas por el prefecto de la policía Jean Baptiste Chiappe, en una absurda prohibición que duró cincuenta años⁷⁰. Sin embargo, Buñuel no estuvo presente durante el escándalo que ocasionó su segunda película, ya que antes del estreno en el *Studio 28*, el director hispano se trasladó a Estados Unidos para conocer el mundo hollywoodense, que se había consolidado como una muy importante industria.

Debemos señalar, que simultáneamente al escándalo provocado por *La Edad de Oro*, en México, comenzaban a consolidarse las primeras productoras, y con éstas, surgiría el primer gran éxito del cine sonoro mexicano: una versión de la novela de Federico Gamboa, *Santa*, realizada por el director español Antonio Moreno⁷¹; con lo que comenzaría a gestarse en el cine mexicano una industria rentable, casi equiparable a las

⁶⁹ Charles de Noailles fue un noble francés, que se caracterizó por su mecenazgo a favor de diversos artistas, particularmente cineastas. Entre los filmes que financió se encuentran *Los misterios del castillo de Dé* (1929), de Man Ray; *Le Sang d'un poete (La sangre de un poeta)* (1930), de Jean Cocteau; *La edad de Oro* (1930), de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

⁷⁰ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 45

⁷¹ En 1918, la productora *Ediciones Camus*, del distribuidor español Germán Camus, llevó a la pantalla grande *Santa* (dirigida por Luis G. Peredo); esta cinta fue el primer gran éxito nacional, e incluso, se consolidaría como la mejor película del período silente mexicano.

producciones realizadas en Estados Unidos, país en el que Buñuel pasaría varios años, antes de insertarse en el escenario mexicano.

1.5.3 Estados Unidos: oportunidad y frustración (1930-1931)

Al concluir la filmación de *La edad de Oro* Buñuel viajó a Hollywood, debido a que uno de los espectadores de su película en una de las proyecciones que se realizó en la casa de los condes de Noailles, fue Ludovic Laudy Lawrence, el delegado general de la productora cinematográfica estadounidense *Metro Goldwyn Mayer*⁷²; Lawrence, que tras la proyección de la segunda película de Buñuel, le ofreció al director aragonés un contrato de seis meses con la productora, tan sólo para que el cineasta español pudiera conocer la forma de hacer cine en los Estados Unidos⁷³.

A pesar de que el grupo surrealista se organizaba para viajar a la Unión Soviética, y participar en el Primer Congreso de Intelectuales Revolucionarios de Karkov, Buñuel no encontró ninguna objeción ni resistencia por parte de sus compañeros vanguardistas para viajar a Hollywood como “representante del surrealismo”⁷⁴.

Durante su breve estancia en los Estados Unidos (que tan sólo fue de cuatro meses, a pesar de que el contrato era por un semestre, debido a la “frivolidad” que Hollywood representaba para Buñuel); el cineasta tuvo la oportunidad de conocer y relacionarse con grandes personalidades del mundo cinematográfico, como el actor y director británico Charles Chaplin, la actriz sueca Greta Garbo, el director soviético Sergei Eisenstein⁷⁵, o la actriz alemana Marlene Dietrich. En este contexto, por su posición izquierdista, Buñuel ingresó a la “lista negra” de las productoras cinematográficas estadounidenses, situación que lo orillaría a refugiarse en México años después⁷⁶, decisión que sería determinante en su vida, obra y legado.

⁷² Esta compañía surgió en 1924, a partir de la fusión entre las compañías estadounidenses *Goldwyn Pictures Corporation*, *Metro Pictures* y *Louis B. Mayer Pictures*.

⁷³ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 104

⁷⁴ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 53

⁷⁵ Su nombre completo era Serguéi Mijáilovich Eizenshtéin (1898-1948), el propio Buñuel declaró en sus memorias “Me gusta *El acorazado Potemkin* de Eisenstein”, película muda de 1925 que narra la rebelión de 1905, por parte de un grupo de marinos en contra de las fuerzas zaristas. En Buñuel, *op. Cit.*, p. 192

⁷⁶ En aquel momento, en los sectores conservadores estadounidenses se estaba originando el “macartismo” (1947-1957), una política que otorgó credibilidad a una serie de acusaciones en contra de personas

1.6 España denuncia: documentales y productoras (1931-1936)

Debido a que su salida de Hollywood no se dio en muy buenos términos, en 1931 el director regresó a París sin recursos, por lo que tuvo que pedir dinero prestado a la familia de su novia, la joven francesa Jeanne Rucar, para poder regresar a España. Fue así como Luis Buñuel llegó a Madrid el 12 de abril de 1931 (dos días antes de la salida del Rey Alfonso XIII⁷⁷), en donde la agitación política se encontraba a la orden del día, tal y como lo refiere el cineasta en sus memorias:

La proclamación de la República española, en la que no se derramó ni una gota de sangre, fue acogida con gran entusiasmo. El rey se marchó sin más. Pero la alegría, que en un principio parecía general, se ensombreció rápidamente para dejar paso a la inquietud primero y, después a la angustia⁷⁸.

Cabe señalar que durante los cinco años que precedieron a la Guerra Civil Española, Buñuel participó en la política de su país como firme defensor del régimen republicano, no sólo con su adhesión al Partido Comunista, sino con la creación de recursos gráficos que demostraban la desolación española. Esta adversa realidad de la que fue testigo, llevó a Buñuel a separarse del grupo surrealista y a cobrar conciencia política de la situación de su país. Al respecto, el propio cineasta declaró: "... empezaba a no estar de acuerdo con aquella aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo..."⁷⁹

Sin embargo, a pesar de la separación del grupo surrealista, no debemos de pensar que se rompieron los vínculos de Luis Buñuel con el surrealismo, ya que resulta innegable el hecho de que la cinematografía buñueliana es un referente clave para entender esta vanguardia; desde esta actividad artística, el propio director dejó un testimonio dentro de sus memorias, respecto a la importancia incluso que tuvo para él, su acercamiento con el grupo surrealista:

Lo que conservo de aquellos años, más allá de todo descubrimiento artístico, de todo afinamiento de mis gustos y pensamientos, es una exigencia moral clara e irreductible a

marcadas como "comunistas", esta medida estuvo encabezada por el senador republicano Joseph Raymond McCarthy (1908-1957).

⁷⁷ Buñuel, *Op. Cit.*, p. 115

⁷⁸ *Ibidem*, p. 90

⁷⁹ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 111

la que he tratado de mantenerme fiel contra viento y marea. Por primera vez en mi vida había encontrado una moral coherente y estricta, sin una falla. Por supuesto, aquella moral surrealista, agresiva y clarividente, solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios, exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas.⁸⁰

Podemos considerar que a pesar de estar separado de los surrealistas, (y tal y cómo lo había mencionado alguna vez Bretón, respecto a que “la propia realidad puede llegar a ser tan surrealista como la imaginación más desbordada⁸¹”); el escenario que Buñuel encontró a su regreso a España, le sirvió de inspiración para su tercer largometraje: *Las Hurdes (Tierra sin pan)* (1932).

*Las Hurdes (Tierra sin pan)*⁸², fue un documental en el que Buñuel plasmó a una desolada región española en la que persistía la miseria absoluta y la ignorancia total, *Las Hurdes* fue una obra con la que el director pretendió vincular a sus espectadores con los ideales del Partido Comunista. Por esta denuncia de las condiciones adversas de su país, el filme resultó indignante para el gobierno republicano español, que retrasó su estreno hasta 1936, cuatro años después de su filmación⁸³.

Algo que debemos tomar en consideración, respecto a la realización de *Las Hurdes*, es la participación del anarquista Ramón Acín⁸⁴, quien financió esta película, ya que nos demuestra el tipo de surrealismo que perseguía la propuesta artística de Buñuel, y además, el director nos adentra a la devastación que trajo consigo la Guerra Civil Española, y también refleja cómo actores sociales como Acín, con proyectos políticos radicales creyeron en el cine como un “concientizador” de las masas. Al respecto, Buñuel evocaba lo siguiente:

Un día, en Zaragoza, hablando de la posibilidad de hacer un documental sobre *Las Hurdes*, con mi amigo Sánchez Ventura y Ramón Acín, un anarquista, éste me dijo de

⁸⁰ *Ibidem*, p. 82. Subrayado nuestro: un aspecto que debemos destacar de la personalidad de Luis Buñuel, fue su defensa a los preceptos del surrealismo: la crítica, la provocación y el escándalo; mismos que no sólo trasladó en múltiples ocasiones a su discurso fílmico, sino que ocasionó por el contenido de sus películas.

⁸¹ *Ibidem*, p. 111

⁸² *Ibidem*, p. 110

⁸³ Tomás Valero Martínez, “Las Hurdes, tierra sin pan”, en *CineHistoria*, España, CineHistoria, s.a., (DE 28 de octubre de 2011 www.cinehistoria.com)

⁸⁴ Ramón Arsenio Acín Aquilué, fue un artista, periodista y anarquista español.

pronto: -Mira, si me toca el gordo de la lotería, te pago esa película.- A los dos meses le tocó la lotería, no el gordo, pero sí una cantidad considerable. Y cumplió su palabra. Ramón Acín, anarquista convencido, daba clases nocturnas de dibujo a los obreros. En 1936, cuando estalló la guerra, un grupo armado de extrema derecha fue a buscarlo a su casa en Huesca. Él consiguió escapar con gran habilidad. Los fascistas se llevaron entonces a su mujer y dijeron que la fusilarían si Acín no se presentaba. Él se presentó al día siguiente. Los fusilaron a los dos⁸⁵.

Algunos años después, el productor francés Pierre Braunberger, compró *Las Hurdes* para exhibirla comercialmente, con el dinero que Buñuel recibió por esta película, pudo pagarle a las hijas huérfanas de Ramón Acín el financiamiento que su padre le había brindado⁸⁶.

De tal forma, ambos cineastas realizaron sus películas en horizontes adversos, pues, en el caso de Buñuel, durante la realización de *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, la política española comenzó a mostrar fracturas. Aunque el pronunciamiento del general José Sanjurjo, en agosto de 1932, no logró el apoyo necesario para su triunfo, la insurrección revolucionaria se expresó con un nuevo levantamiento militar, en octubre de 1934, pero nuevamente fue infructuoso. A partir de este momento, los procesos electorales, que dieron lugar, “democráticamente”, a escenarios políticos ilegales, fueron seguidos de acciones violentas que aspiraban a corregir el resultado de las urnas⁸⁷.

En este conflictivo contexto, al finalizar el rodaje de *Las Hurdes*, Buñuel deseaba alejarse del mundo cinematográfico, ya que no quería que sus películas se volvieran “comerciales”. A pesar de esta prematura decisión, el director aragonés no se alejó del todo del cine y fue contratado por la productora estadounidense *Warner Brothers*⁸⁸, para que se desempeñara como director de doblaje de las cintas norteamericanas que llegaban a España. En esta empresa trabajó hasta 1934, año en el que se dedicó por completo a su carrera como productor.

Mientras su trabajo en el cine español le proporcionaba frutos, la vida personal de Buñuel también presentaba cambios benéficos, como su matrimonio con la mujer que lo

⁸⁵ Buñuel, *op. Cit.*, p. 118

⁸⁶ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 118

⁸⁷ Jesús de Andrés, *Militaria. Guerra Civil Española*, España, Tikal Ediciones, 2009, p. 29

⁸⁸ Compañía productora estadounidense fundada en 1923, por los hermanos Harry, Albert, Sam y Jack Warner.

acompañaría durante toda su vida: Jeanne Rucar, con la que se casó en 1934, tras enterarse de que se encontraba embarazada. Sobre este hecho nodal en la vida del cineasta, Buñuel evocaba:

Me casé a principios de 1934, en la alcaldía del distrito XX de París, y prohibí a la familia de mi mujer que asistiera a la boda. No es que tuviera nada contra aquella familia en particular: pero la familia, en general, me parecía odiosa. Hernando y Loulou Viñes fueron testigos de la boda, junto con un desconocido que encontramos en la calle. Después de almorzar en el *Cochon au lait*, cerca del *Deón*, dejé a mi mujer, fui a despedirme de Aragon y de Sadoul y tomé el tren para Madrid⁸⁹.

Ya casado y de regreso en España, Buñuel trabajó como productor ejecutivo de películas documentales para la compañía cinematográfica *Filmófono*, ubicada en Madrid⁹⁰. Esta empresa fue fundada por el español Ricardo María Urgoiti, en 1929, mismo año en el que inició el cine sonoro en Estados Unidos⁹¹. Por lo antes citado, esta compañía tuvo como origen funcionar como un estudio para sonorizar películas, aunque posteriormente la empresa se dedicó a producir filmes de corte romántico y folclórico, en este sentido, destacaron filmes que centraban sus tramas en zarzuelas⁹², muy a la usanza del tipo de cine que se realizó en México durante la *Época de Oro*; pues como una medida comercial, los productores mexicanos incorporaron a las películas, bailables y números musicales, para exaltar el folclor nacional.

Es así que la unión de Urgoiti y Buñuel, tuvo como objetivo realizar películas que le agradaran al público en general, y que a la vez les generara un negocio rentable, que *a posteriori* les brindara suficiente capital y libertad creadora. Como dato curioso, es que la iniciativa de realizar este tipo de comercial nació del director aragonés, quien recordó en sus memorias cómo abordó a Urgoiti y le propuso convertirse en productores:

¿Otra película? No tenía ningún plan. No me seducía la idea de realizar por mí mismo películas comerciales. Pero no tenía inconveniente en encargar a otros que las realizaran. De manera que me hice productor, un productor exigente y quizás en el fondo bastante canallesco. Encontré a Ricardo Urgoiti, productor de películas muy populares, y

⁸⁹ Buñuel, *op. Cit.*, p. 120

⁹⁰ Julia Cela, "La empresa cinematográfica Filmófono (1929-1936), en *Documentación de las Ciencias de la Información*, núm. 18, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid, 1995, p. 67

⁹¹ *Infra*, p. 29

⁹² La zarzuela es la adaptación cinematográfica del teatro musical.

le propuse una asociación. Al principio él se echó a reír. Luego, cuando le dije que podía disponer de ciento cincuenta mil pesetas que me prestaría mi madre (la mitad del presupuesto de una película) dejó de reírse y accedió. Yo no puse más que una condición: la de que mi nombre no figurara en la ficha técnica⁹³.

Durante este periodo como productor de filmes comerciales, Buñuel pudo poner en práctica lo que había aprendido durante su corta estancia en los Estados Unidos, por lo que su desempeño como productor fue al “estilo de Hollywood”, es decir, Buñuel se ocupó de todos los aspectos que intervienen en la realización de una película, por lo que gestó y organizó a todo un equipo de trabajo, (directores, guionistas, técnicos y actores). Este grupo laboral, sumado a la ejemplar organización y sentido de austeridad de Buñuel, dieron como resultado muy buenos filmes⁹⁴, a pesar de haber sido realizados con muy poco presupuesto, situación que en su trabajo como director en México se repetiría⁹⁵.

1.7 Eisenstein, Boytler y Bustillo Oro: surrealismo y antelación (1932-1934)

En este contexto, mientras Buñuel se había dedicado a documentar la miseria en esta región de España; en México, el cineasta soviético Sergei Eisenstein, retrataba las condiciones de vida de nuestro país, en su película *Da zdravstvuyet Meksika! (¡Qué viva México!)* (1932). Eisenstein se introdujo al escenario cinematográfico mexicano, precedido de fama mundial, con las películas *Stachka (La Huelga)* (1924), *Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin)* (1925), y *Oktyabr (Octubre)* (1928); que realizó en la URSS, en las que el director incluyó una fuerte carga marxista, propia de la ideología y política que se seguía en la Unión Soviética.

Tras un azaroso recorrido, que lo llevó de la URSS a Estados Unidos, y de este país a México, Eisenstein llegó a nuestra nación en 1930, con la finalidad de realizar cintas sobre las tradiciones y cultura mexicanas; de esta manera, surgió la película *¡Qué viva México!*, Eisenstein decidió filmar escenas tradicionales y representativas de nuestro país, fuertemente vinculadas con los ideales de la Revolución Mexicana (1910), muy

⁹³ Buñuel, *op. Cit.*, p. 121

⁹⁴ Las películas que Buñuel produjo para *Filmófono* fueron *Don Quintín el amargao* (1935) de Luis Marquina (que Buñuel recrearía en México, bajo el título de *La hija del engaño* en 1951), *La hija de Juan Simón* (1935) de José Luis Sáenz de Heredia, *¿Quién me quiere a mí?* (1936) también bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia, y por último, *Centinela alerta* (1937) del director francés Jean Grémillon, y que fue terminada durante la guerra.

⁹⁵ Barbáchano, *op.cit.*, p. 132

acorde con su ideología marxista y con el contexto en el que se inició en la labor filmográfica.

En este sentido, cabe destacar que la influencia del muralista mexicano Diego Rivera, le ayudó a Eisenstein a construir su particular visión respecto a México; pero pese a este influjo, el discurso estético del cineasta soviético se puede vincular con el surrealismo, debido a que esta cinta es un *collage* de imágenes en donde se retoman temas propios de esta vanguardia, como la cercana relación de la vida cotidiana y el carácter satírico hacia la muerte, las festividades, la infancia y el sufrimiento. *¡Qué viva México!*, es una película que no se acerca al cine soviético, y que por lo tanto, es exclusiva en la filmografía de este director. Como bien señala el crítico cinematográfico Gustavo García:

Imposible suponer un conocimiento del surrealismo francés como tal por cuenta de Eisenstein; simplemente, se podría llegar a los mismos fines con métodos diferentes. De hecho, si se acepta la vena surrealista en el Epílogo de *¡Qué viva México!*, se entenderá mejor su influencia posterior, porque ya Eisenstein ha calado en el humor negro mexicano, en su gusto por lo fúnebre que tanto elogiaría Breton después⁹⁶...

Sin embargo, Eisenstein no pudo concluir este proyecto, debido a diferentes problemas con los productores, quienes decidieron no otorgarle más presupuesto, se vio orillado a dejar nuestro país el 14 de marzo de 1932⁹⁷.

Pese a que la obra de Eisenstein fue recuperada hasta 1979, los tópicos nacionalistas que retrató, se popularizaron casi de manera simultánea a la permanencia de este cineasta en nuestro país; ya que el Estado explotó a través del cine los recién surgidos estereotipos nacionales, para exaltar el sentimiento patriótico, más que en la búsqueda de otorgarle a las películas un sentido crítico y de denuncia, como el que Buñuel había plasmado en *Las Hurdes*, y que posteriormente retrataría en *Los Olvidados* (1950)⁹⁸.

⁹⁶ Gustavo García, "Buñuel y los otros surrealistas mexicanos", en Useda Miranda, Evelyn (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, p. 89

⁹⁷ Aurelio de los Reyes, "Eisenstein en Nuevo Laredo", en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007, p. 100

⁹⁸ Como dato adicional, la música de esta película estuvo a cargo de Silvestre Revueltas.

Al igual que Sergei Eisenstein, otro director extranjero se insertaba en el cine mexicano: el cineasta ruso Arcady Boytler⁹⁹; quien tras radicar en Sudamérica (Argentina, Perú y Chile), viajó a México, en donde se encontró con su compatriota Eisenstein, con quien trabajó en la filmación de *¡Qué viva México!*¹⁰⁰.

Después de su participación con Eisenstein, Boytler se dedicó a la dirección en nuestro país, y realizó varios cortometrajes; sin embargo, en 1933, Boytler adaptó el cuento *Natacha*, de su compatriota, Liev Tolstói¹⁰¹, y la novela corta, *Le port (El puerto)*, del francés Guy de Maupassant; esta adaptación dio origen a la película *La mujer del puerto*, considerada su mejor filme, y una de las obras fundamentales del cine mexicano.

Este filme estuvo protagonizado por el actor mexicano Domingo Soler, y Andrea Palma; al igual que *Santa*, *La mujer del puerto* trata sobre una mujer que es engañada por su pareja, por lo que debe dedicarse a la prostitución; de esta manera, la figura de la “mujer fatal”, alcanzaba un lugar importante dentro de las representaciones de la cinematografía mexicana. Sin embargo, debido a los múltiples desnudos que contiene, esta película fue censurada por el Estado, aunque, resulta interesante que no hubo objeción ante el retrato de la prostitución e incesto que hay en la trama¹⁰².

En las cintas de Boytler, destaca la sobreposición de imágenes, particularmente en las escenas que representan estados oníricos, lo que nos demuestra el conocimiento que tuvo el director sobre las técnicas y preceptos de las vanguardias artísticas, sobre todo, si tomamos en cuenta que las bases del surrealismo ya habían sido llevadas a la pantalla, a través de las dos primeras obras de Luis Buñuel: *Un perro andaluz* y *La edad de Oro*¹⁰³.

Por último, debemos mencionar la película *Dos monjes* (1934), del director mexicano Juan Bustillo Oro, pues ésta posee una fuerte influencia del cine europeo,

⁹⁹ El museo del Cine Mexicano será inaugurado con una cinta sonora del trabajo de Arcady Boytler.

¹⁰⁰ Jorge Alberto Lozoya, *Cine Mexicano*, México, Lunweg editores/IMCINE, 1992, p. 48

¹⁰¹ Lev Nikoláievich Tolstói (1828-1910), fue un novelista ruso, perteneciente a la corriente literaria del Realismo.

¹⁰² Yolanda Mercader, “La censura en el cine Mexicano: una descripción histórica”, en *Anuario de Investigación 2009*, México, UAM-Xochimilco, 2010, p. 202

¹⁰³ Boytler recurrió en varios de sus filmes a representar escenas oníricas, como en la película *Águila o Sol* (1937), protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas”. Además, Boytler también se acercó al drama psicológico, con la película *Celos* (1935), que tiene grandes similitudes con la cinta *Él*, de Luis Buñuel, y curiosamente, ambos filmes estuvieron protagonizados por el actor Arturo de Córdova; tanto *Celos*, como *Él*, retratan la inseguridad, la paranoia y la celotipia de un hombre, convencido de la infidelidad de su esposa, a la vez que nos muestra cómo se agrava su enfermedad.

particularmente del expresionismo alemán¹⁰⁴; sin embargo, aunque hay una disertación respecto a la influencia surrealista de esta película, podemos considerar que las bases de la trama que desarrolló el cineasta sí se acercan a esta vanguardia, por la unión que el cineasta establece entre la religiosidad y la muerte. Sobre esta película, el investigador francés Volker Rivinius, puntualiza:

Dos monjes le gustó a André Breton cuando estuvo de paso en México en los años treinta (...) No es una película surrealista, la influencia es claramente expresionista y nos recuerda a las producciones alemanas de Lang, Murnau y Wiene. *Dos monjes* cuentan en *flashback*, cada uno a su modo, los acontecimientos que llevaron a la muerte a una mujer amada por ambos. El espectador debe decidir lo que sucedió realmente. Los dos monjes demuestran así la subjetividad de toda narración, proceso que utilizaría más tarde Akira Kurosawa en *Rashomon*. Si *Dos monjes* demuestra que el caligarismo (según la película de Robert Wiene, 1920) llegó hasta México, nos podemos preguntar por qué sigue siendo –y con él el cine experimental en general- excepcional. Luego, Juan Bustillo Oro filmaría películas más convencionales¹⁰⁵.

Sin embargo, mientras la industria filmográfica de nuestro país seguía consolidándose, el panorama de Buñuel cambiaría abruptamente, pues pese al auge comercial que había alcanzado la productora *Filmófono*, las condiciones políticas españolas, orillarían al cineasta aragonés a dejar su patria, en un exilio que tendría lugar, primero en Estados Unidos, y posteriormente en México.

1.8 La Guerra: exilio y suspensión (1936-1942)

La inestabilidad de la República Española, llegó a un punto culminante con el Golpe de Estado de 1936, que desencadenó la Guerra Civil en España; Buñuel se encontraba en Madrid cuando estalló el conflicto, numerosos artistas e intelectuales se reunieron en esta ciudad para organizar la defensa de la República. Y aunque el cineasta nunca estuvo en la trinchera, fue enviado a la embajada española en París, con el objetivo de realizar propaganda cinematográfica a favor de la cada vez más disminuida República.

¹⁰⁴ El cine expresionista perteneció a un movimiento intelectual que quería huir de la mísera realidad de la posguerra a través de la evasión. Las películas pertenecientes a esta corriente mezclaron conceptos filosóficos con sueños, pesadillas, terror y sadismo. En Cirera, *op. Cit.*, p. 20

¹⁰⁵ Volker Rivinius, "Filmografía", en Useda, *op. Cit.*, p. 137

Esto hizo que el cineasta calandino abandonara nuevamente su patria y se refugiara, en un primer momento en Francia, como programador cinematográfico del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París (1937); evento que se realizó con el objetivo de recabar fondos en apoyo al gobierno republicano. En este país, Buñuel permaneció casi hasta el final de la guerra en España, ahí se ocupó de reunir todas las películas de propaganda republicana rodadas en su país, y de producir volantes y folletos en contra de los fascistas españoles¹⁰⁶. Sin embargo, los esfuerzos de la República Española por sobrevivir fueron cada vez más estériles, y la derrota sólo fue cuestión de tiempo¹⁰⁷.

Pero antes de continuar con el trabajo de Buñuel a favor de la República española, debemos abordar un episodio muy relevante en la vida del cineasta: el asesinato de Federico García Lorca, con quien el cineasta había reanudado su amistad desde 1934 (más adelante ahondaremos en el importante papel que jugó la producción teatral lorquiana en el cine de Buñuel). En este horizonte, a pesar del avance de las tropas franquistas en el sur de España, en junio de 1936, el poeta decidió regresar a su tierra natal, Granada, a tan sólo un mes de que las tropas llegaran a esta ciudad, en donde se refugió en la casa de un miembro de la Falange, el poeta español Luis Rosales. Sin embargo, las tropas fascistas aprehendieron a García Lorca, y lo fusilaron sumariamente, el 19 de agosto de 1936 junto a la Fuente Grande, cerca de Viznar y de la Sierra de Alfacar¹⁰⁸. Buñuel, describió de la siguiente manera, el sentir sobre la muerte de su compañero y amigo¹⁰⁹:

Jamás se han encontrado sus restos. Han circulado numerosas leyendas sobre su muerte, y Dalí –innoblemente- ha hablado incluso de un crimen homosexual, lo que es totalmente absurdo. En realidad, Federico murió porque era poeta. En aquella época, se oía gritar en el otro bando “¡muera la inteligencia!”... Federico sentía un gran miedo al

¹⁰⁶ Durante este periodo, Buñuel conoció a los hermanos Josep y Juan Renau Berenguer, ambos grabadores que se exiliaron en nuestro país, en donde realizaron numerosos carteles para películas mexicanas, incluyendo el de la cinta *Ensayo de un crimen*, de Luis Buñuel.

¹⁰⁷ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 467

¹⁰⁸ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, *op. Cit.*, p. 466

¹⁰⁹ En el año 2009, por iniciativa del juez Baltazar Garzón, el gobierno de Granada inició diversas búsquedas con el objetivo de localizar los restos del poeta Federico García Lorca, pero éstas no arrojaron ningún resultado; sin embargo, desde enero del año 2012, el historiador español Miguel Caballero ha estado a cargo de una nueva búsqueda, basada en documentos y testimonios de los soldados franquistas que llevaron a cabo el fusilamiento. En Manuel Marraco, “Garzón ordena abrir 19 fosas de la Guerra Civil, incluida la del poeta García Lorca”, en *El mundo.es*, España, s.e., 2008, (DE 27 de mayo de 2014 <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/16/espana/1224152783.html>)

sufrimiento y a la muerte. Puedo imaginar lo que sintió, en plena noche, en el camión que le conducía hacia el olivar en que iban a matarlo. Pienso con frecuencia en ese momento¹¹⁰.

A pesar del asesinato de varios amigos de Buñuel, y del innegable avance del ejército del General Francisco Franco¹¹¹, el cine permanecía como un elemento de lucha en contra del fascismo español. Así, para septiembre de 1938, Luis Buñuel fue transferido a Hollywood para supervisar las películas de orientación republicana que realizarían las productoras estadounidenses. Sin embargo, con el triunfo de Franco, ocurrido el 18 de julio de 1939, y con sus antecedentes republicanos, resultó imposible para Buñuel regresar a su patria, por lo que decidió autoexiliarse en Estados Unidos, a pesar de que su carrera como director en ese país no era promisorio, debido a la abrupta manera en la que había salido de Hollywood años atrás.

Debido a sus penurias económicas, durante el tiempo que Buñuel permaneció desempleado, escribió una pequeña autobiografía, a modo de *currículum vitae*, para enviarla a diversos lugares donde pudieran solicitar sus servicios. En esta historia de vida, se refleja el sentido de responsabilidad que Buñuel había adquirido debido a su precaria situación en los Estados Unidos:

Ya he dicho que mis actividades cinematográficas se vieron completamente interrumpidas por el conflicto español y hace exactamente tres años que he estado sin trabajar en mi profesión. Tanto por razones espirituales y como materiales tengo que volver al trabajo; la última razón está apoyada en el hecho de que me he casado y tengo un hijo¹¹².

A pesar de encontrarse sin empleo y de sentirse abandonado en Estados Unidos, Luis Buñuel dejó a su mujer y a su primogénito Juan Luis Buñuel Rucar en California, y partió hacia Nueva York acompañado de su amiga, la crítica de cine inglesa, Iris Barry, quien fue fundadora y directora de la filмотeca del Museo de Arte Moderno (MOMA), y de su esposo John E. "Dick" Abbott, quien era el vicepresidente de dicho museo. De este modo, a partir de 1941, Luis Buñuel se desempeñó como consejero y jefe de montaje de

¹¹⁰ Buñuel, *op. Cit.*, p. 135

¹¹¹ Francisco Franco Bahamonde (1892-1975), fue integrante del Golpe de Estado de España en 1936, con el que dio inicio la Guerra Civil Española, como líder del partido único Falange Española Tradicionalista, gobernó España entre 1939 y 1975.

¹¹² Barbáchano, *op. Cit.*, p. 147

las películas de la oficina de propaganda anti-nazi para los países Latinoamericanos en el MOMA¹¹³.

Uno de los trabajos más destacados de Buñuel en este museo, fue el montaje que realizó de la película alemana *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad)* (1936), de Helena “Leni” Riefenstahl¹¹⁴, y de la cinta *Feuertaufe (Bautismo de fuego)* (1939), de Hans Bertram¹¹⁵. Lo destacado del montaje que realizó el director aragonés, es que en su edición de *El triunfo de la voluntad* no se plantea una posición a favor o en contra del régimen de la Alemania nazi, sino que muestra la importancia del cine como un recurso político, como bien lo explicó el cineasta en una entrevista con José Francisco Aranda:

Al hacer un montaje paralelo entre las dos películas, mostraba lo que prometió la propaganda nazi y lo que dio tres años más tarde. Mi película estaba destinada al congreso de Washington, quien entonces ignoraba lo que es la propaganda política por medio del cine. Creo que fue muy importante para ellos, pero el film nunca tuvo exhibiciones públicas¹¹⁶.

Gracias a su buen trabajo con la obra de Leni Riefenstahl, y al hecho de que el empresario estadounidense Nelson Rockefeller, había formado el Comité para Asuntos Interamericanos (con quien el cineasta tuvo una breve plática, en la que el millonario le preguntó si era comunista, a lo que Buñuel respondió que era republicano español). El cineasta hispano accedió al cargo de Jefe Editor en el MOMA, en donde tuvo la tarea de seleccionar películas de propaganda antinazi, editarlas y distribuir las en inglés, español y portugués, como un mecanismo de lucha propagandística en contra de Alemania¹¹⁷.

1.8.1 Cine áureo en México: industria y folclor (1936-1942)

Mientras Buñuel laboraba en el MOMA, en nuestro país se consolidaba la denominada Época de Oro del Cine Mexicano; ésta suele ubicarse entre los años de 1936 y 1953, aproximadamente; que se apoyaría en la creación del Banco Cinematográfico, el 14 de abril de 1942, cuya finalidad fue apoyar a la industria fílmica, la cual era en ese momento,

¹¹³ José Antonio Valdés Peña, *Buñuel. Una mirada del siglo XX. Feliz centenario y Buñuel mexicano, el ciclo.*, México, CONACULTA, 2000, p. 12

¹¹⁴ Una cinta en la que se exaltaba el nacionalsocialismo y la figura del líder de la Alemania Nazi, Adolph Hitler.

¹¹⁵ Esta película trataba sobre la invasión nazi a Polonia.

¹¹⁶ José Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Ed. Lumen, 1969, p. 120

¹¹⁷ Buñuel, *op. Cit.*, p. 155

la sexta inversión más importante de nuestra nación. Aunado a esta impronta del Estado Mexicano para favorecer la cinematografía nacional, un papel nodal lo jugaron los procesos bélicos que se estaban llevando a cabo en el resto del mundo¹¹⁸; pues, como refiere el trabajo de Buñuel en Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Hollywood, el epicentro por antonomasia del mundo cinematográfico, minimizó el número de producciones fílmicas y abandonó el mercado hispanoparlante para dedicar sus recursos a la realización de cintas bélicas¹¹⁹.

De esta manera, debido a la carencia de películas habladas en español, el Estado y los productores mexicanos optaron por apoyar la industria fílmica nacional; el resultado fue un cine mexicano comercial con calidad de exportación, cuya captación de divisas lo convertiría en una de las cinco industrias más importantes del mundo y el mercado más sólido fue el de América Latina.

Como parte de esta bonanza cinematográfica, se gestó un “star system” mexicano, es decir, un cuadro de actores consolidados dentro de esta industria, a semejanza de lo que se hacía en Hollywood; tales como Mario Moreno “Cantinflas”, Germán Valdés “Tin Tan”, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar, María Félix, Dolores del Río, Columba Domínguez, Arturo de Córdova, Fernando Soler, Sara García, entre otros. Estos actores y actrices, se volvieron las figuras principales de las películas mexicanas, y los rostros más populares del cine hispano, a nivel internacional; e inclusive, algunos de ellos trabajaron bajo la dirección de Luis Buñuel¹²⁰.

En este escenario, el 26 de noviembre de 1942, se creó la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana (CANACINE), que tuvo como función defender los intereses de la cinematografía en nuestro país, abocándose a los rubros de la creación de películas, su distribución y exhibición¹²¹.

De manera simultánea, surgieron los primeros sindicatos relacionados con la producción cinematográfica: el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC), liderado por Salvador Carrillo; y el Sindicato de

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 123

¹¹⁹ Lozoya, *op. Cit.*, p. 112

¹²⁰ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA/IMCINE, 1999, p. 122

¹²¹ S.A., *Historia de CANACINE*, México, s.e., s.a., (DE 14 de enero de 2013 <http://canacine.org.mx/index.php/nuestra-camara/historia.html>)

Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), cuyos líderes fueron Jorge Negrete, Mario Moreno y Gabriel Figueroa. Ambos sindicatos eran un reflejo de la fuerza e importancia que la industria cinematográfica había alcanzado durante este periodo; sin embargo, la corrupción dio pauta a la consolidación de monopolios, los cuales afectaron a largo plazo el alcance y la calidad de la filmografía nacional, mismas prácticas que se mantienen vigentes hasta nuestros días¹²².

Uno de los principales monopolios que existió durante la Época de Oro, fue el encabezado por el productor William Oscar Jenkins, que acaparó hasta el 80% de la distribución de las películas mexicanas, y en muchos casos, colaboró para que la calidad de los filmes nacionales fuera decadente, todo con la finalidad de cubrir la demanda comercial del cine mexicano¹²³.

De esta manera, podemos ver cómo en nuestro continente se encontraban dos grandes centros de producción cinematográfica: por un lado, Hollywood, ocupado en combatir los avances del fascismo; por otro, México, que ganaba terreno en el mercado internacional. Mas, así como es posible vislumbrar el esplendor económico de estas industrias, también podemos notar cómo éstas fueron proclives a problemáticas como la censura y la corrupción; sin embargo, a diferencia de Estados Unidos, en donde Buñuel no tuvo la oportunidad de dirigir, en nuestro país su labor cinematográfica lo llevaría a realizar muchas de las obras cumbre de su carrera.

1.9 Rumbo a México: culpas y azares (1942-1946)

La manera en cómo Buñuel salió de Estados Unidos, fue tan abrupta como la forma en que llegó, pues el trabajo que el cineasta español había ejercido en el MOMA, se vio afectado por la publicación de la autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en la cual el pintor catalán definió a su antiguo compañero y amigo como “ateo”. Este calificativo, aunado a las acciones en su contra, de un hombre llamado Prendergast, quien representaba los intereses de la población católica en Washington y que encabezaba una

¹²² Jorge Alberto Rivero Mora, *Wachando a Tin Tan: análisis historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)*, Tesis de Doctorado en Historiografía, México, UAM, 2012, p. 45

¹²³ *Ibidem*, p. 152

cruzada para “sanear” las instituciones estadounidenses, incidieron para que despidieran al cineasta de su cargo en el museo, dos años después¹²⁴.

El personal del MOMA había procurado que Buñuel no se enterara de esto, pero cuando la revista *Motion Picture Herald*¹²⁵, publicó un artículo sobre el escándalo que originó el estreno de *La edad de Oro*, su salida del museo resultó inevitable. A pesar del apoyo que la directiva del recinto le ofreció a Buñuel, éste decidió presentar su renuncia en 1944, no sin antes escribir una carta en donde eximió de responsabilidades a las personas que lo habían ayudado a colocarse, particularmente a Iris Barry. En una entrevista con Max Aub, el director evocó así su abrupta salida de Nueva York:

La verdad es que soy capaz de retractarme de cualquier cosa si puedo ayudar con ellos a un amigo. ¿Qué coño me importaba a mí el escribir una carta en que reconocía que el surrealismo era un movimiento que respetaba la ley y estaba dentro de todo lo normal y establecido, si con eso podría yo preservar la situación de mi amiga Iris Barry, que se había portado conmigo estupendamente y a quien yo le debía tanto? Me lo echaron en cara algunos surrealistas. Los mandé a la mierda. Yo seguía teniendo mis ideas surrealistas, como las tengo ahora. Pero no me importaba nada escribir una carta oficial, que no se atenia gran cosa a la verdad, si con ellos podía hacer un favor grande a quien se había portado conmigo tan magníficamente. Y lo hice y no me pesa. Y lo volvería a hacer¹²⁶.

De nueva cuenta, Buñuel se encontró desempleado, además de que los sectores conservadores norteamericanos lo veían como un personaje “peligroso” para el estilo de vida americano, por lo que la posibilidad de ser contratado nuevamente, era casi nula. Aunque, hasta cierto punto, esta precaria situación era consecuencia del libro de Dalí, sumado a la intolerancia de la sociedad estadounidense. Desempleado y molesto, el cineasta tuvo oportunidad de encontrarse con el pintor catalán, en el bar del Hotel *Sherry Netherland*, en donde lo confrontó, como relató en sus memorias:

(Dalí) Llega muy puntual, y pide champaña. Furioso, dispuesto a pegarle, le digo que es un cerdo, que por culpa suya estoy en la calle. Él me responde con esta frase, que no olvidaré jamás: “Escucha, he escrito ese libro para hacerme un pedestal a mí mismo. No para hacértelo a ti.” Me guardé la bofetada en el bolsillo. Con ayuda del champaña –y de

¹²⁴ Buñuel, *op. Cit.*, p. 156

¹²⁵ *Motion Picture Herald* fue una revista sobre cine, que se publicó entre 1931 y diciembre de 1972.

¹²⁶ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 153

los recuerdos y el sentimiento-, nos separamos casi amigos. Pero la ruptura es profunda. No volvería a verlo más que una sola vez¹²⁷.

Como un breve paréntesis, en este punto de la vida del cineasta, resulta fundamental el impacto que tuvieron sus antiguos amigos Dalí y Lorca al llegar Buñuel a nuestro país; como bien lo señala Agustín Sánchez Vidal:

Pero no deja de resultar curioso que Buñuel centre en Dalí las causas de esta importante inflexión en su vida. De igual manera, asociará al nombre de Lorca su marcha a México. No sin alguna razón, pero, como sucede con la atribución a Dalí de su dimisión en el Museo de Arte Moderno, atribuyéndole un papel mucho mayor del que, seguramente, le correspondió¹²⁸.

Tras su salida del MOMA, Buñuel fue contratado por el escritor francés de origen ruso Vladimir Pozner, para laborar como *speaker* o encargado del doblaje en las películas de propaganda antinazi que realizaba la *Metro Goldwyn Mayer* para el público de América Latina, empleo que desempeñó durante año y medio. Dicho trabajo le otorgó el dinero suficiente para sobrevivir con su familia (la cual había crecido debido al nacimiento de su hijo Rafael, en 1940), durante los ocho meses que estuvo desempleado hasta su viaje a México¹²⁹. Finalmente, en 1944, durante una cena en la casa del cineasta francés René Clair, Buñuel tomó una decisión que lo colocaría de manera fortuita en el escenario de la Época de Oro del Cine Mexicano¹³⁰.

En esa velada con el director René Clair, Buñuel se reencontró con Denise Tual, quien era la viuda de su amigo, el actor francés Pierre Batcheff¹³¹. En ese tiempo, Tual había comenzado su carrera como productora cinematográfica al adquirir los derechos fílmicos de *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca, y a su vez deseaba rodar en París bajo la dirección del cineasta aragonés. Fue así, que al verse desempleado y estigmatizado dentro del círculo artístico estadounidense, Buñuel aceptó la invitación de Denise Tual, para volver a dirigir en Europa.

¹²⁷ Buñuel, *op. Cit.*, p. 157

¹²⁸ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, *op. Cit.*, p. 394

¹²⁹ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 73

¹³⁰ *Loc. Cit.*

¹³¹ Actor francés que en 1929 protagonizó la primer película de Buñuel: *Un chien andalou*.

Como ella (Denise Tual) tenía que pasar tres o cuatro días en México –sigamos con admiración las sutiles sinuosidades del azar-, la acompañe. Desde el hotel “Montejo”, en México, ciudad en que por primera vez ponía los pies, llamé a Nueva York a Paquito, el hermano de Federico. Me informó que unos productores londinenses le ofrecían por los derechos de la obra el doble de dinero que Denise. Comprendí que todo había terminado y se lo dije a Denise. Una vez más, me encontraba sin ningún proyecto en una ciudad desconocida. Fue cuando Denise me puso en contacto con el productor Óscar Dancigers¹³².

Ante la imposibilidad de realizar una adaptación cinematográfica de la obra de García Lorca, Denise Tual regresó a París, y Buñuel a los Estados Unidos, tan sólo para deshacerse de los muebles que tenía y esperar la documentación que le otorgara el permiso para residir en México; después de esto, el cineasta español llegó a nuestro país acompañado de su esposa e hijos, y comenzaría su fructífero trabajo dentro del cine mexicano¹³³.

Con esta revisión de los años anteriores a la llegada de Luis Buñuel a México, no sólo podemos comprender las bases culturales que nutrieron la particular mirada surrealista de este director, sino que también, de manera simultánea, hemos señalado cómo la industria cinematográfica de nuestro país había logrado consolidarse como una de las más importantes de su momento. De tal forma, a continuación ahondaremos en la manera en cómo Buñuel se insertó en los últimos años de la Época de Oro, y la forma en que vinculó su producción cinematográfica con las temáticas y representaciones del cine nacional.

¹³² Buñuel, *op. Cit.*, p. 162

¹³³ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 74

Capítulo II.
"Buscadme en cualquier parte, menos allí":
México y Buñuel (1946-1983)

Capítulo II

“Buscadme en cualquier parte, menos allí”: México y Buñuel (1946-1983)

Admiro al hombre que permanece fiel a su conciencia, cualquier cosa que ésta le inspire.

Luis Buñuel

2.1 El fin áureo: crisis y declive (1946-1952)

Luis Buñuel llegó a México en 1946, es decir, en los últimos años de la Época de Oro del Cine Mexicano; pues justo en ese año, el auge de esta industria comenzó a decaer debido al término de la Segunda Guerra Mundial. Ya que, a partir de ese momento, los mercados ganados por el cine mexicano comenzaron a perderse; sin embargo, la industria nacional pronto encontró la clave para sobrevivir, ya que optó por cintas de temas ciudadanos y bajo presupuesto, que además eran el reflejo de un país que se urbanizaba aceleradamente¹³⁴.

A pesar del inicio del declive de la Época de Oro, la industria nacional no dejó de mantenerse gracias al apoyo del Estado, fue así como el 3 de julio de 1946 surgió la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, que desde su aparición reconoció a lo mejor de la industria nacional con el premio Ariel, (galardón que Luis Buñuel ganó en 1951 por *Los Olvidados*, y en 1956 por *Robinson Crusoe*)¹³⁵.

Dentro de las últimas acciones del gobierno mexicano a favor del cine de este periodo, se fundaron dos distribuidoras estatales, la primera de éstas fue Películas Mexicanas (PELMEX), en 1945, con el objetivo de difundir el cine nacional en América Latina, España y Portugal; y en 1947, se edificó la distribuidora Películas Nacionales (PELNAL), cuyo mercado se limitó al territorio mexicano.

Sin embargo, fueron muchos los factores que propiciaron la caída de la industria cinematográfica mexicana; entre estos, debemos considerar que, en el escenario

¹³⁴ Valdés, *op. Cit.*, p. 19

¹³⁵ S.A., *Historia del Ariel*, México, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, s.a., (DE 24 de octubre de 2011 <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/historiaAriel.asp>)

nacional, tras el nombramiento de Adolfo Ruiz Cortines como Presidente de México (1952-1958), se designó al Licenciado Eduardo Garduño como director del Banco Nacional Cinematográfico, quien elaboró un plan con el objetivo de fortalecer los lazos entre los productores y las distribuidoras independientes, para mermar el poder de los monopolios apoderados de las exhibiciones cinematográficas.

Sin embargo, el plan Garduño rápidamente mostró sus múltiples fallas, la principal de éstas, fue que los créditos destinados a la innovación cinematográfica, terminaron en los capitales de los mismos productores y distribuidores mayoritarios, es decir, el Estado financiaba las películas de las casas productoras que contaban con suficientes recursos para realizarlas por su cuenta. De igual manera, aunque el objetivo era mermar el poder monopólico de Jenkins, gran parte de los créditos estatales fueron adquiridos por productores ligados a este personaje, lo que le añadió poder a este monopolio, en lugar de restárselo¹³⁶.

Finalmente, a causa de la mala planeación del plan Garduño, la producción cinematográfica se concentró en pocas manos, restringiendo la innovación en cuanto a temáticas, directores, actores y técnicas. Así, la idea de Eduardo Garduño, más allá de favorecer y alentar el talento mexicano de la época, terminó por volcarse en una serie de producciones (en su mayoría), carentes de calidad: los “churros” mexicanos, comenzaban ocupar los lugares principales de las marquesinas¹³⁷.

Por otra parte, la crisis económica en nuestro país, significó en el terreno cinematográfico, el cierre de los Estudios Tepeyac y CLASA, en el año de 1957, y de los Estudios Azteca, en 1958¹³⁸; por lo que los únicos que permanecieron abiertos fueron los Estudios Churubusco y San Ángel¹³⁹.

En el escenario internacional, debemos considerar dos factores, como fundamentales para el declive de la Época de Oro, el primero de estos, como ya habíamos señalado anteriormente, fue el fin de la Segunda Guerra Mundial, que significó el regreso de la inversión estadounidense a los terrenos fílmicos, mismos que estuvieron

¹³⁶ Rivero, *op. Cit.*, p. 37

¹³⁷ García Riera, *op. Cit.*, p. 210

¹³⁸ *Loc. Cit.*

¹³⁹ Aunque estos estudios, con el paso de los años, pasarían a formar parte del Estado, y de la televisora mexicana Televisa, respectivamente.

abandonados durante los años que duró el conflicto armado. Por otro lado, el inicio de la Revolución Cubana, en el año de 1958, también fue un factor que debemos considerar, dado que Cuba fue uno de los mercados más importantes en América Latina durante la Época de Oro; mismo que con el levantamiento en armas, y posterior bloqueo a la isla, se limitó de manera importante el alcance de las producciones nacionales.

De esta manera, a pesar de encontrarse dentro de una industria que iba a la baja, Buñuel realizó en México, veinte de los treinta y un filmes que componen su carrera. Esto nos demuestra la capacidad de este cineasta para adecuarse a la cinematografía mexicana, sin permitir que sus propuestas fílmicas se desvincularan totalmente del surrealismo, pese a encontrarse en un contexto ajeno a él; además, la trascendencia de Buñuel en el cine mexicano, no debe acotarse a su trabajo como director, sino en la influencia que tuvo en cineastas mexicanos posteriores, como ahondaremos más adelante.

2.2 El inicio en México: musicales y comedias (1946-1950)

En 1938 durante su estancia en nuestro país, André Breton concedió una entrevista al escritor hondureño Rafael Heliodoro Valle, en la cual definió a México como “el lugar surrealista por excelencia¹⁴⁰”. Así, a este país surrealista, según el propio fundador de esta vanguardia, llegó fortuitamente Buñuel en 1946, y de manera inmediata comenzó su periodo cinematográfico mexicano, aunque al principio, no le mostró al cineasta calandino un panorama esperanzador.

Debido al fracaso del proyecto sobre la obra de García Lorca, el productor Óscar Dancigers¹⁴¹, le ofreció a Buñuel la dirección de un melodrama: *Gran Casino* (1946), una película que fue un fracaso en cartelera, a pesar de que contó con la presencia de dos estrellas encumbradas como el actor, cantante y líder sindical mexicano Jorge Negrete y la actriz argentina Libertad Lamarque. Sin embargo, el interés que diferentes productores

¹⁴⁰ Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo con André Breton”, en *México en el Surrealismo: los visitantes fugaces. Artes de México*, núm. 63, México, enero de 2003, p. 60

¹⁴¹ Óscar Dancigers fue un productor de cine, originario de Rusia. Durante la década de 1930 trabajó en Francia, pero tuvo que salir de este país en 1940 con destino a México debido a la guerra y el avance de las tropas alemanas sobre el territorio francés. En nuestro país, produjo la mayoría de las películas de Luis Buñuel, como *Gran casino* (1946), *El gran calavera* (1949), *Los Olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1951), *Robinson Crusoe* (1952), *Él* (1952), *Abismos de pasión* (1953) y *Le Mort en ce jardín (La muerte en este jardín)* (1956)

mexicanos otorgaron al cineasta aragonés, sirvió para que éste decidiera establecerse formalmente en México, al grado de adoptar la nacionalidad mexicana en el año de 1949¹⁴². Respecto a *Gran Casino*, Buñuel declaró lo siguiente:

Las estrellas eran dos cantantes y había que meter canciones. Filmar canciones me parecía aburrido y procuré meter detalles que me divirtieran, para no hacer la película realista, acentuar su falta de lógica y romper la monotonía¹⁴³.

En este punto, cabe destacar que durante la Época de Oro, convergieron diferentes géneros cinematográficos, y uno de los más populares fue, precisamente, el melodrama rural, (con el que Buñuel inició su carrera en México). Pues a través de estas cintas, los directores mexicanos reflejaron un país imaginario e idílico que, en buena medida, sirvió para exaltar el nacionalismo; desde una perspectiva maniquea, moralizantes y sentimentaloides. Tal vez, por el desconocimiento de Buñuel respecto a las temáticas y discursos que se representaban en el cine nacional (pero a los que sabría adaptarse rápidamente), fue que la primera película mexicana de este director no obtuvo el éxito que *Dancigers* hubiese deseado.

Después del fracaso comercial de *Gran Casino*, Luis Buñuel permaneció dos años y medio sin trabajar, durante este tiempo, el director y su familia sobrevivieron del dinero que les enviaba desde España la madre del cineasta, y de las clases que Buñuel daba en el Instituto Cinematográfico de México, que fue fundado en 1946 por el dramaturgo mexicano Celestino Gorostiza Alcalá¹⁴⁴.

Asimismo, durante esta breve pausa en su carrera como director, Buñuel colaboró en la adaptación de la novela *Rosenda* (1946), del escritor mexicano José Rubén Romero; que sería llevada al cine por el cineasta mexicano Julio Bracho y por el productor Salvador Elizondo¹⁴⁵. Sobre las aportaciones que hizo Buñuel a este filme, el cineasta español Javier Espada señala:

¹⁴² Valdés, *Op. Cit.*, p. 12

¹⁴³ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 77

¹⁴⁴ Saúl Rosa, "Los placeres prohibidos que nos regaló Luis Buñuel", en *Somos*, México, Ed. Televisa, núm. 197, marzo, 2000, p. 100

¹⁴⁵ Sin embargo, por petición del propio Buñuel, en los créditos del filme, son Julio Bracho y Salvador Elizondo quienes figuran como responsables de dicha adaptación.

Por realizar la adaptación les pagaron 15,000 pesos y entre las contribuciones de Buñuel figura una cama colocada en la calle y el final de la película en que los protagonistas viajan en dos trenes que al cruzarse en una estación se ven a través de las ventanillas y pueden reencontrarse¹⁴⁶.

Sin embargo, pese a que en este primer momento, resultó difícil para Buñuel adaptarse a los convencionalismos del cine mexicano, el director español rápidamente supo vincular su particular óptica fílmica al quehacer cinematográfico nacional, pues esta pronta adaptación, dio como resultado que su segunda película mexicana cosechara un amplio éxito.

Así, aunque Buñuel estuvo dos años sin filmar, cuando el actor y director mexicano Fernando Soler, quien estaba considerado para actuar y dirigir una película para Dancigers, desistió de su idea de realizar ambos trabajos simultáneamente, le otorgó a Buñuel la oportunidad para que éste realizara la cinta *El gran calavera* (1949), una comedia sencilla que tuvo un gran éxito de taquilla y que permitió al cineasta consolidar la gestación de una película personal y su máxima obra fílmica: *Los Olvidados* (1950)¹⁴⁷, como se expondrá a continuación.

2.3 La contradicción de los miserables: críticas y aplausos (1950)

Los Olvidados, es una cinta enfocada en la sórdida realidad de la miseria de los barrios urbanos de la capital mexicana. Esta película fue estrenada el 9 de noviembre de 1950, pero sólo estuvo tres días en cartelera, debido a la indignación que causó en vastos sectores del público, (académicos, periodísticos, políticos e intelectuales), por su mirada cruda y descarnada a un aspecto de México que nadie quería voltear a ver; y que, por el contrario, varios grupos parecían empeñados en ocultar. Además, la crítica nacional argumentó que Buñuel no daba una solución al problema de la pobreza, sino que sólo se detenía a retratarla¹⁴⁸.

En este sentido, *Los Olvidados*, se insertó en el género del melodrama urbano, mismo que alcanzó auge, debido a que los directores buscaban otorgarle a la

¹⁴⁶ Espada, "El cine será inquietante o no será surrealista", en Useda, *op. Cit.*, p. 27

¹⁴⁷ Valdés, *op. Cit.*, p. 18

¹⁴⁸ Iván Alberto Ávila Dueñas, *El cine mexicano de Luis Buñuel. Estudio analítico de los argumentos y los personajes*, México, IMCINE/CONACULTA, 1994, p. 33

cinematografía nacional una perspectiva cosmopolita, misma que en años anteriores, había servido para posicionar aún mejor, a la industria cinematográfica dentro de los principales mercados internacionales; además de que las urbes representaban para los cineastas, la posibilidad de explotar nuevos tópicos.

De tal manera, que no podemos decir que Buñuel fuera pionero en este género, pues ya en años anteriores, cineastas como Emilio Fernández en *Salón México* (1948), había abordado la pobreza y la migración del campo hacia la ciudad como ejes fundamentales; asimismo, tan sólo dos años después, “el Indio” dirigió *Víctimas del pecado*, y en ambas cintas, además de presentar la movilidad social como una posibilidad de superación para las clases bajas, Fernández abordó problemáticas sociales que se consideraban “exclusivas” de las urbes, como la prostitución y la delincuencia.

De igual manera, el género del drama urbano se consolidó gracias al trabajo del director mexicano Ismael Rodríguez, quien, muy cercano al neorrealismo italiano¹⁴⁹, retrató, en ocasiones grotescamente, a través de sus filmes la vida en los arrabales capitalinos. Así, en el año de 1947, surgió la película más taquillera de la historia del cine mexicano: *Nosotros los pobres*; protagonizada por el actor mexicano Pedro Infante, que narra las desgracias y sufrimientos de las clases populares, otorgando así un nuevo tópico respecto al conformista pueblo mexicano: “pobre pero contento”.

No obstante, Luis Buñuel en *Los Olvidados*, se alejó de los convencionalismos del cine comercial mexicano al retratar desde una perspectiva diferente e innovadora las condiciones en las que vivían las clases bajas de la Ciudad de México; e incluso, transgredió la imagen de pobreza complaciente, y representara clases marginales contestatarias, infelices e insatisfechas.

Por esto, podemos comprender que la crítica adversa a *Los Olvidados*, en primer lugar, se debió a la crudeza de las imágenes que construyó Buñuel, que no correspondían con el ideal rural, bucólico, nacionalista y romántico que se representaba comúnmente en diferentes propuestas fílmicas de directores consagrados de la década de los cuarenta como Ismael Rodríguez o Emilio “el Indio” Fernández.

¹⁴⁹ El neorrealismo italiano fue un movimiento cinematográfico, en el cual los directores rechazaban el conformismo social que se representaba en las grandes industrias fílmicas, consolidándose como un cine crítico y crudo ante la realidad. Los principales directores de esta corriente fueron Marcel Carné, Vittorio de Sica y Roberto Rosellini. En Cirera, Mariano, *op. Cit.*, p. 77

Por otra parte, la figura materna, que en el cine mexicano aparece normalmente como el estereotipo glorificado de la mujer mexicana, imagen difundida en distintos medios: abnegada, mártir y pura; en *Los Olvidados*, rompe de tajo con este constructo y la madre del protagonista del filme, Pedro, es una mujer que se atreve a rechazar a su hijo, ofenderlo y negarle la comida; también se descubre como una mujer con deseos e instintos por satisfacer, y se entrega sexualmente sin culpa, a uno de los jóvenes amigos de su hijo. Podemos considerar que este desencanto de la figura materna, fue otro de los factores por lo que los sectores más conservadores, consideraron a esta cinta una ofensa¹⁵⁰.

A pesar del rechazo que esta película tuvo en México, en el extranjero la cinta recibió excelentes críticas, específicamente cuando *Los Olvidados* ganó el Premio a la Mejor Dirección del Festival de Cannes, en Francia, de 1951¹⁵¹; el crítico cinematográfico español Román Gubern, en su obra *El cine español en el exilio*, da su opinión sobre el éxito que tuvo Buñuel en el continente europeo:

... se debió más a la fuerza de su horror y a la implacable crueldad del documento, que a una reflexión seria sobre su significación ética, que no surgiría sino un poco después, al serenarse la sorpresa del “redescubrimiento”, ante la crítica europea, de un Buñuel, capaz todavía de producir los mayores escándalos, después de permanecer veinte años en inquietante tranquilidad¹⁵².

Si bien Buñuel realizó un crudo retrato de un sector de la población mexicana, esta película fue obligada a filmar un final “alternativo”, más propicio a la idea redentora de una niñez o adolescencia marginada, que a través de los canales institucionales tenía que redimirse, y que hasta la actualidad, es poco conocido. Citamos a Rafael Aviña:

Un caso más de doble final lo reporta *Los Olvidados*. Al parecer el productor pidió a Buñuel que cambiara el terrible final donde Pedro terminaba en un basurero luego de ser asesinado por el Jaibo; incluso su madre, interpretada por Stella Inda, se cruza con el cadáver sin percatarse. En este otro, el adolescente regresaba al orfanato, pero el

¹⁵⁰ Ávila, *op. Cit.*, p. 55

¹⁵¹ Valdés, *Op. Cit.*, p. 22

¹⁵² Román Gubern, *El cine español en el exilio 1936-1939*, Barcelona, Ed. Lumen, 1976, p. 116

público de su momento rechazó el final y la cinta tuvo que conservar el original rodado por Luis Buñuel¹⁵³.

Después de la premiación y éxito internacional del filme, la película se reestrenó en el cine *Prado*, y permaneció en cartelera durante seis semanas, e inclusive, y como suele ocurrir tras el reconocimiento en el extranjero, *Los Olvidados* ganó once de las dieciocho nominaciones en las que esta cinta compitió en los premios Ariel¹⁵⁴.

Hoy en día, tras más de sesenta años de su realización, *Los Olvidados*, es una de las películas emblemáticas de Buñuel y de la cinematografía, no sólo mexicana, sino mundial, pues junto a las cintas *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang y *Wizard of Oz (El mago de Oz)* (1939), de Victor Fleming. A partir del año 2003, *Los Olvidados* es una de las tres películas que forman parte del Registro de la Memoria del Mundo, creado por la UNESCO¹⁵⁵.

Debido al escándalo que en un primer momento generó *Los Olvidados*, Buñuel se enfrentó de nuevo a la posibilidad de no volver a dirigir por algún tiempo; sin embargo, la confianza a su talento por parte del renombrado actor y director Fernando Soler, así como el hecho coyuntural de que el productor Sergio Kogan, entonces cónyuge de la actriz argentina Rosita Quintana, decidió dar un giro a la carrera histriónica de su esposa, fueron factores que permitieron que Buñuel encabezara un nuevo proyecto filmico que acabaría en menos de seis meses. La película en cuestión se tituló *Susana (Carne y demonio)*, nuestro objeto de estudio, sobre el cual puntualizaremos en el tercer capítulo de la presente investigación; sin embargo, cabe mencionar que a partir de la filmación de esta cinta, Buñuel comenzó una serie de trabajos, que él mismo señaló como “alimenticios”.

2.4 Lo alimenticio: triunfos y fracasos (1951-1960)

Pese a este declive de la industria nacional, Luis Buñuel comenzó una etapa muy prolífica dentro de su carrera, pues tras la realización de *Susana (Carne y demonio)*, Buñuel dirigió tres películas en el año de 1951: *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* y *Subida al cielo*.

¹⁵³ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano, 2004, p. 31

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 40

¹⁵⁵ El Registro de Memoria del Mundo, fue creado en 1992 por la *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO por sus siglas en inglés) (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Tecnología), y tiene como objetivo salvaguardar y difundir el patrimonio documental más representativo de las distintas lenguas, pueblos y culturas del planeta.

A pesar de que las dos primeras estuvieron basadas en películas precedentes, que abordaremos a continuación, los tres filmes resultaron un fracaso en taquilla, motivado según el propio director por la austeridad de estas producciones.

Sucintamente, *La hija del engaño*, estuvo basada en la película *Don Quintín el amargao*, que Buñuel filmó en España durante su etapa como productor de Filmófono. Para Buñuel, el escaso éxito de la cinta, tuvo como razón central el inadecuado título que se le dio al filme: “Si hubieran dejado su verdadero título, todos los españoles hubieran ido a verla¹⁵⁶”. Por otra parte, *Una mujer sin amor* o *Cuando los hijos nos juzgan*, es considerada por el propio Buñuel como su película más deficiente y con los menores méritos artísticos de su filmografía, ya que fue una copia casi íntegra de la cinta francesa *Pierre et Jean* (1943), del director francés André Cayatte.

En cambio, *Subida al cielo* fue una cinta de mayor agrado para el cineasta, debido a que contó con mayor libertad al momento de realizarla (cabe señalar que Buñuel conocerá una verdadera libertad de acción a su trabajo en México hasta la década de 1960 con el productor Gustavo Alatriste). El guión de *Subida al cielo* se basó en los simpáticos contratiempos que tuvieron el productor de la película, el poeta español Manuel Altolaguirre¹⁵⁷ y su esposa María Luisa Gómez Mena, durante un viaje a Acapulco.

Cabe resaltar que a pesar del apoyo que tuvo Buñuel durante la filmación de esta película, llegó un momento en que la producción se quedó sin recursos, por los que el cineasta tuvo que concluir el filme de manera anticipada (algo que le pasará en posteriores filmes, como *Simón del desierto*¹⁵⁸). Sobre el final de *Subida al cielo*, el cineasta recuerda que:

... fue un rodaje rápido, maqueta bastante lamentable del autobús que se ve avanzar tambaleándose por la falda de la montaña, y también los imprevistos de los rodajes

¹⁵⁶ Ávila, *op. Cit.*, p. 83

¹⁵⁷ Miembro de la Generación del 27 y viejo amigo de Buñuel.

¹⁵⁸ Los problemas al interior del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), entre los que destacaban el desvío de recursos y la corrupción, originaron una disidencia encabezada por el fotógrafo Gabriel Figueroa y los actores, Jorge Negrete y Mario Moreno “Cantinflas”, que formaron el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). A pesar de que el presidente Manuel Ávila Camacho, a través de un laudo presidencial, estableció que el STIC se quedaría a cargo de la elaboración y distribución de noticieros, y el STPC se encargaría de la producción de películas, la realidad fue distinta, ya que cada gremio buscó la hegemonía de la cinematografía nacional.

mexicanos: el plan de trabajo preveía tres noches para rodar una larga escena durante la cual se entierra a una niña, mordida por una víbora, en un cementerio en que se halla instalada un cine ambulante. En el último instante se me anunció que, por razones sindicales, las tres noches de rodaje quedaban reducidas a dos horas. Hubo que reorganizar todo en un solo plano, suprimir la proyección prevista, actuar a toda prisa. En México me he visto obligado a adquirir una gran rapidez de ejecución... que a veces lamento más tarde¹⁵⁹.

En este escenario, a pesar de que el propio Buñuel llegó a declarar que *Subida al cielo*, sólo constituyó una cinta “alimenticia” más en su filmografía, que le permitió mantener a su familia, es importante destacar que esta película, además de incluir escenas oníricas y un marcado erotismo, representó a nuestro país en el Festival de Cannes en 1952, en donde obtuvo el galardón como la Mejor Película de Vanguardia¹⁶⁰.

Al año siguiente, Buñuel comenzó el rodaje de *El bruto* (1952), un melodrama protagonizado por el ya consagrado actor Pedro Armendáriz, y un reparto de estrellas de la Época de Oro, como Andrés Soler, Katy Jurado y la actriz venezolana Rosita Arenas; en este sentido, debemos considerar que algo sobresaliente de la producción cinematográfica mexicana de Luis Buñuel, fue la subordinación de actores, (tanto los que ya eran reconocidos, como aquéllos que apenas iniciaban su carrera histriónica), a sus órdenes como director.

Particularmente, la relación que tuvieron el director y el actor protagónico, quien en la mayoría de su filmografía, interpretó al prototípico “macho mexicano”, y que, curiosamente ante la “bestialidad” del personaje en diversas ocasiones se negó a seguir las órdenes del cineasta:

Armendáriz dominaba el personaje, pero tuve algunos problemas con él porque, debiendo llevar una camisa de mangas cortas, se puso una de mangas largas. Le parecía que la de mangas cortas era de marica¹⁶¹.

Esta película fue un éxito en taquilla, pero debemos tomar en cuenta que un factor importante en el alcance que ésta tuvo, fue, (además de la fama del actor protagónico), la dualidad de los personajes femeninos que aparecen en el filme, “Paloma” y “Meche”

¹⁵⁹ Buñuel, *op. Cit.*, p. 174

¹⁶⁰ Ávila, *op. Cit.*, p. 95

¹⁶¹ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 119

interpretados respectivamente por Katy Jurado y Rosita Arenas. Sobre este tema, el cineasta aseveró: “Una es una niña inocente (Arenas) y la otra toda una mujer (Jurado). Meche es la virginidad, la sumisión al hombre, y la otra una hembra voraz que hace lo que quiere¹⁶²”. Esta dualidad de los personajes, enriquece la cinta, en la medida que la mano de Buñuel la aleja de los convencionalismos de género y morales del melodrama mexicano de esa época.

Tras la filmación de *El bruto*, Luis Buñuel realizó su primera película en inglés y a color¹⁶³: *Robinson Crusoe* (1952), una adaptación cinematográfica de la célebre novela homónima del escritor inglés Daniel Defoe. Las razones del cineasta para filmar esta obra se basan en gran medida en la soledad del personaje principal, en la abstinencia sexual que tiene que vivir, y en la posibilidad de incluir escenas oníricas sobre los deseos del naufrago y diálogos acerca de la fe y la religión; además del importante pago que recibió por este filme¹⁶⁴.

El registro de esta cinta se realizó hasta el año de 1954, debido a que la edición se demoró debido al pietaje en color¹⁶⁵. Tras su estreno, *Robinson Crusoe*, fue un éxito en diferentes ciudades, como Nueva York, París, Londres, Tokio, Nueva Delhi y Río de Janeiro. De igual manera, el público mexicano la recibió muy bien, y por ello se convirtió en una de las películas más taquilleras y premiadas de Buñuel, al recibir una mención en el Festival de Punta del Este¹⁶⁶, y seis premios Ariel en 1955¹⁶⁷. Además contó con la nominación al premio Óscar de la Academia Hollywoodense al histrión irlandés Dan O’Herlihy, en la categoría de Mejor Actor Protagónico.

Él, fue la tercera y última película que Buñuel filmó en 1952 (aunque se estrenó hasta el año siguiente), y fue una cinta en donde el cineasta se adentró en la mente de

¹⁶² *Loc. Cit.*

¹⁶³ Fue la primera película rodada en América con Eastmancolor, que consistía en grabar las películas en cinta de negativo, para que al ser revelado, se apreciaran los colores originales. En Buñuel, *op. Cit.*, p. 164

¹⁶⁴ Buñuel, *op. Cit.*, p. 164

¹⁶⁵ Ávila, *op. Cit.*, p. 125

¹⁶⁶ El Festival de Punta del Este, Uruguay, comenzó a realizarse en 1951 por la iniciativa del empresario argentino Mauricio Litman. Tiene como objetivo presentar novedades cinematográficas y películas independientes. S.A., *Festival de Punta del Este*, Uruguay, s.e., 2014 (DE 27 de mayo de 2012 <http://cinepunta.com/>)

¹⁶⁷ Los galardones fueron recibidos por las categorías de Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor coactuación masculina, Mejor adaptación, Mejor escenografía y Mejor edición. S.A., *Robinson Crusoe*, México, AMACC, 2011, (DE 27 de mayo de 2014 http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver_ariel.asp?tipo=pelicula&idPelicula=425)

Francisco Galván¹⁶⁸, un hombre celotípico obsesionado con la idea de que su mujer le es infiel. Con esta película, el cine de Buñuel volvió a generar interés en Europa tras las frías críticas que había recibido desde *Una mujer sin amor*; esto debido a que, a pesar de ser un melodrama, el cineasta realizó un estudio donde el eje rector fue la doble moral burguesa.

La historia se basa en la novela autobiográfica de la escritora española Mercedes Pinto¹⁶⁹, quien narra su difícil matrimonio con el duque Juan Manuel de Foronda y Cubillas, debido al trastorno paranoico que sufría su esposo, y que se fue haciendo progresivo, hasta que terminó perdiendo la noción de lo real y de lo que era producto de su imaginación¹⁷⁰.

El mismo Buñuel, llegó a declarar que en el personaje de Francisco Galván puso gran parte de su propia personalidad, aunque advertía: “éste sería yo si fuera paranoico¹⁷¹”. Sin embargo, en el protagonista podemos ver la manera en que la educación y la moral hacen de Francisco, un hombre infeliz, obsesionado con la idea de ser perfecto ante la sociedad, por lo que cela enfermizamente a la joven mujer que tiene por esposa, ya que es la única persona que, por medio de la infidelidad, puede hacerlo caer en el escándalo, la burla y la desdicha.

A pesar de ser un melodrama, el público mexicano recibió esta cinta de la misma forma que si fuera una comedia, en una entrevista, el cineasta recordó la reacción del público ante el filme:

El único problema es que al ser estrenada la película fue un fracaso. Si duró tres semanas en la sala, se debió al nombre de Arturo de Córdova, que tenía mucho cártel. Fui al cine ya comenzada la sesión de la tarde y encontré a (Óscar) Dancigers que salía de allí. Casi lloraba: “Es terrible: todo el mundo se ríe más que con Cantinflas.” Esperé a que comenzara la sesión siguiente y entré. El público estuvo callado largo tiempo, pero

¹⁶⁸ Interpretado por Arturo de Córdova.

¹⁶⁹ Gerardo Cummings, “Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel”, en *Revista de Filología y Lingüística*, s.l., s.e., núm. XXX, 2004, p. 77

¹⁷⁰ La narración que Buñuel hace sobre esta patología, ha sido considerada tan buena, que incluso, el profesor Jacques Lacan, la utilizó como instrumento de trabajo en la Escuela de Psicopatología de París, lo que nos muestra el alcance que tuvo. En Buñuel, *op. Cit.*, p. 175

¹⁷¹ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 137

en el momento en que Francisco mete la aguja por la cerradura, brotó una carcajada de quinientas personas. Y a partir de allí, carcajadas a cada momento¹⁷².

Pese a este tropiezo en la taquilla, *Él* ha sido considerada una de las mejores obras de Buñuel en el cine mexicano, debido a la crítica explícita que hizo a la moral y a las clases altas, de manera similar a sus primeras obras; y al fiel retrato del trastorno paranoico, que al final deja al espectador ante la interrogante sobre la recuperación del protagonista, pues la película concluye con Francisco Galván caminando en zigzag, como lo hacía en sus antiguos ataques de celos.

En 1953, Buñuel realizó una adaptación cinematográfica de la novela *Cumbres borrascosas* (1847), de la escritora británica Emily Brontë, que en nuestro país llevó el título de *Abismos de pasión*, (la película se basó en un guión que el cineasta realizó en la década de los treinta). Es importante mencionar que esta novela es uno de los textos principales para los artistas del surrealismo, ya que lo consideraron un vivo ejemplo del *l'amour fou* ("el amor loco"); sin embargo, para Buñuel esta historia, más que el lado amoroso, versa sobre la discordia y el odio entre los personajes¹⁷³.

Después de este trabajo, (que resultó ser un notable fracaso en taquilla), Buñuel dirigió *La ilusión viaja en tranvía* (1953), con un argumento que evoca la trama de *Subida al cielo*: un viaje atropellado, donde todo aquello que puede parecer absurdo se torna real, con una carga surrealista significativa, ya que los detalles accidentales e incluso ilógicos, se pueden comparar con las asociaciones del inconsciente libre que defendían los artistas del surrealismo¹⁷⁴.

Un elemento importante que se encuentra en gran parte de la filmografía buñueliana, es la imagen de piernas femeninas; en el itinerario del camión de *Subida al cielo* y en el periplo de *La ilusión viaja en tranvía*, participó la actriz mexicana Lilia Prado, y en ambas películas Buñuel explotó la belleza física de la protagonista quien muestra generosamente sus extremidades inferiores en imágenes sugestivas con una fuerte carga erótica. Sobre este tema en particular, Buñuel da una explicación que remite a su juventud, y a su particular noción del erotismo-pecado que fue parte de su formación cultural:

¹⁷² *Ibidem*, p. 147

¹⁷³ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 178

¹⁷⁴ Ávila, *op. Cit.*, p. 171

Cuando las mujeres, con aquellas faldas largas, subían al tranvía, les echábamos la vista, para ver si enseñaban algo de pantorrilla. Claro, en las dos películas la falda es más corta, y por fuerza Lilia (Prado) muestra algo de los muslos. Son gestos que se graban. Yo no me pongo ahora a espiar a las muchachas de minifalda que suben a los autobuses, pero si tuviera quince años, lo haría, seguramente¹⁷⁵.

Para el año de 1954 Buñuel solamente realizó una película, fue el melodrama titulado *El río y la muerte*, cuyo argumento se basó en el libro *Muro blanco en roca negra* (1953), del escritor mexicano Manuel Álvarez Acosta, quien sólo permitió que su novela se adaptara, si la cinta permanecía fiel a su tesis, que defendía la superioridad de la educación y los valores morales sobre la ignorancia y la barbarie, al tratarse un tema como el del odio y la venganza entre familias¹⁷⁶.

A pesar de que Buñuel llegó a comentar que “le remordió la conciencia” defender esa postura maniquea, podemos destacar la labor documental de *El río y la muerte*, ya que retrata la violencia existente en los pueblos, a partir del carácter casi obligatorio que puede llegar a tener la venganza, como un mecanismo para defender el honor. Esta película, concursó en el Festival de Venecia de 1954, sin embargo, el público europeo recibió esta cinta como una comedia, al igual que *Él*, la respuesta de la audiencia se convirtió en una escena digna de un cuadro surrealista, como evoca el cineasta:

... rodé *El río y la muerte*, presentada en el Festival de Venecia. Inspirado en la facilidad con que puede uno asesinar a su prójimo, la película contenía gran número de asesinatos aparentemente fáciles e, incluso, gratuitos. A cada asesinato, el público de Venecia reía y gritaba: “¡Otro! ¡Otro!”¹⁷⁷

En esta línea argumentativa sobre homicidios, en 1955, Buñuel realizó la adaptación cinematográfica de la novela *Ensayo de un crimen* (1944), del laureado escritor mexicano Rodolfo Usigli. Debido a una crisis económica dentro de la industria fílmica de nuestro país, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica aprobó las producciones en cooperativa¹⁷⁸, y fue así como pudo emerger este proyecto. Sin embargo, la colaboración entre Buñuel y Usigli sólo duró dos semanas, ya que el

¹⁷⁵ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 158

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 162

¹⁷⁷ Buñuel, *op. Cit.*, p. 177

¹⁷⁸ La producción en cooperativa consistía en que los actores y el equipo de producción aportaban parte de su salario para el financiamiento de los filmes.

escritor no permitía ninguna variación respecto a su texto¹⁷⁹, por lo que en la última parte de la cinta, el director se apoyó en su amigo, el dramaturgo español Eduardo Ugarte, con quién había colaborado durante su etapa en la productora Filmófono.

Cuando la película fue estrenada, Rodolfo Usigli presentó una queja ante el sindicato de guionistas, debido a los cambios que Buñuel había hecho en el filme, pero el director hispano salió absuelto, porque en los créditos aparecía la frase “Inspirada en...”, lo que suponía que la cinta era una obra diferente a lo escrito por Usigli, a quién sólo había sido tomado como base; de igual manera, cuando la película fue presentada en el extranjero, se le dio el título de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, a fin de evitar problemas con el escritor, y los derechos registrados de su obra¹⁸⁰.

Al igual que en otras cintas de Buñuel, uno de los ejes principales en esta cinta es el deseo frustrado: el protagonista (interpretado por el actor mexicano Ernesto Alonso) posee un ansía asesina, pero en cada ocasión que pretende satisfacerla, el azar se interpone a sus planes, y aunque la muerte llega a quienes desea asesinar, no es a través de su conducto que esto sucede, lo cual le provoca una gran frustración.

Ensayo de un crimen gozó de gran éxito en taquilla y en la crítica, lo que le valió a Buñuel varias propuestas de producciones francesas¹⁸¹; sin embargo, esta cinta estuvo acompañada de una tragedia: el suicidio de la protagonista, la actriz checoslovaca Miroslava Stern, que el director recuerda así en sus memorias:

La película obtuvo bastante éxito. Para mí, queda ligada al recuerdo de un extraño drama. En una de las escenas, Ernesto Alonso, el actor principal, quemaba en un horno de ceramista un maniquí que era reproducción exacta de la actriz, Myroslava (*sic*). Muy poco tiempo después de terminado el rodaje, Myroslava (*sic*) se suicidó por contrariedades amorosas y fue incinerada, según su propia voluntad¹⁸².

Gracias al éxito que obtuvo con su anterior película, Buñuel regresó a la escena cinematográfica europea, con la cinta francesa *Cela s'appelle l'aurore* (*Así es la aurora*) (1955), que se basó en la novela homónima del escritor francés Emmanuel Robles. Con dicha película, Luis Buñuel retornó a los fundamentos de *La edad de Oro*, ya que la trama

¹⁷⁹ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 165

¹⁸⁰ *Loc. Cit.*

¹⁸¹ Ávila, *op. Cit.*, p. 175

¹⁸² Buñuel, *op. Cit.*, p. 183

se centra en “el amor loco” que sienten los protagonistas, y que los motiva a enfrentarse a las convenciones sociales.

Debido a una escena incluida en *Así es la aurora*, nuestro cineasta generó molestia en la familia del escritor francés Paul Claudel, ya que en dicha secuencia aparecían las obras y el retrato del literato acompañados de unas esposas carcelarias y al interior de una comisaría de policía; lo que ocasionó que la hija de Paul Claudel le escribiera una carta a Luis Buñuel “para expresarle su desprecio¹⁸³”. De igual forma, en la misma secuencia, aparece la pintura *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951), de su antiguo amigo Salvador Dalí. Esta asociación se debe a que Dalí y Claudel manifestaron abiertamente su apoyo al franquismo, y el escándalo radica en la burla buñueliana hacia la importancia cultural que ambos personajes habían adquirido hasta ese momento, sin que se tomara en consideración sus filiaciones políticas¹⁸⁴.

Al año siguiente, Buñuel filmó *La Mort en ce jardín (La muerte en el jardín)* (1956), una producción francesa rodada en México¹⁸⁵, que narra la travesía por la selva de un grupo muy particular formado por un aventurero, una prostituta, un misionero, una joven sordomuda y su adinerado padre. Como más adelante lo hará con la película *El ángel exterminador* (1962), el director se adentra a los cambios que presenta el ser humano ante la necesidad de sobrevivir, (aunque en esta cinta es la naturaleza, en el *Ángel exterminador* la sobrevivencia es en torno a la sociedad y sus valores burgueses).

De regreso en México, en 1958 Buñuel rodó la laureada cinta *Nazarín*, inspirada en la novela homónima del escritor español Benito Pérez Galdós. Esta película retrata el trayecto y conversión espiritual del sacerdote Nazario quien busca hacer el bien según la tradición cristiana, sin conseguirlo, porque al final sus buenas intenciones se confrontan a su naturaleza humana.

Con esta película, Buñuel no sólo reiteró su capacidad para realizar muy logradas adaptaciones cinematográficas de obras literarias, sino que siguió aportando en su discurso fílmico escenas surrealistas de gran valía, como el pasaje onírico de Beatriz en el

¹⁸³ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 174

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 175

¹⁸⁵ Sobre el rodaje de esta cinta Buñuel en varias ocasiones se quejó de diversas dificultades como el temor de los productores Óscar Dancigers y Jacques Mage por la censura; las inconsistencias del guión; la apatía de la protagonista, la actriz francesa Simone Signoret; o la inexperiencia histriónica de la joven francesa Michele Girardon. En Buñuel, *op. Cit.*, p. 184

que muerde los labios de su esposo hasta hacerlos sangrar; la imagen de un Cristo sonriente; “el amor loco” del enano Ujo hacia la prostituta Andara; o una mujer moribunda que prefiere estar con su pareja, antes de hablar sobre Dios¹⁸⁶. Finalmente, la película concluye con un Nazarín¹⁸⁷ desilusionado de su fe y convencido de su condición y debilidad humana, únicamente acompañado del sonido de los tambores de Calanda, que Buñuel había utilizado por última vez en *La edad de Oro*.

Esta cinta fue un éxito en los círculos cinematográficos internacionales, y al igual que otras películas buñuelianas, *Nazarín* participó en el Festival de Cannes como película invitada, ya que el filme que representó a México fue *La Cucaracha* (1958), de Ismael Rodríguez, pero la ganadora al Premio Internacional fue la obra de Buñuel, mientras que la película de Rodríguez no recibió ninguna mención¹⁸⁸.

La siguiente película de Luis Buñuel fue una coproducción franco-mexicana: *La Fiebre monte a El Pao (Los ambiciosos)* en el año de 1959; que a pesar que llamó la atención del cineasta por ser un discurso a favor de los cambios estructurales en contra de los regímenes totalitarios, al final la película le dejó un mal sabor de boca, debido a que consideró que en la cinta había demasiados diálogos, lo que evitaba crear escenas interesantes¹⁸⁹.

A pesar de la insatisfacción del director, podemos considerar a *Los ambiciosos*, como uno de los referentes que nos demuestran la manera en que el cine de Buñuel empezó a adquirir la categoría de “Cine de autor¹⁹⁰”, ya que en esta película contó con la presencia de dos actores consagrados y reconocidos internacionalmente: el actor francés Gérard Philipe y la actriz mexicana María Félix, y sin embargo, la figura preponderante en esta cinta fue el propio Buñuel, debido a que su producción fílmica había alcanzado rasgos particulares de su creador.

¹⁸⁶ Según menciona Buñuel en sus memorias, esta escena estuvo inspirado en “Los diálogos entre un moribundo y un sacerdote” del Marqués de Sade.

¹⁸⁷ El actor Francisco Rabal (1926-2001), fue el protagonista de esta cinta.

¹⁸⁸ Ávila, *op. Cit.*, p. 191

¹⁸⁹ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 201

¹⁹⁰ El término de “cine de autor” fue acuñado en la década de 1960, por un grupo de jóvenes intelectuales franceses que posteriormente, sería conocido como la *Nouvelle Vague (La nueva ola)*; quienes defendían la figura del director como la principal entidad creadora y artística del filme. El “cine de autor” se caracteriza por la ruptura de la continuidad entre los planos de la cinta, el acercamiento con el espectador mediante interlocuciones, referencias personales del cineasta, y el planteamiento de conflictos internos o psicológicos que el protagonista debe resolver. *Supra*, p. 71

En 1996, en una entrevista con el periodista Ricardo Rocha, la actriz María Félix habló sobre su trabajo con Luis Buñuel:

... pues yo no sé, pero yo era amiga de Buñuel antes de trabajar con él, se presentó esta película que no era buena, que a mí el asunto no me gustaba mucho, Gerard Philipe estaba agonizando, casi a punto de morir, porque fue su última la película, él estaba muy enfermo todos lo sabíamos y se hizo la película porque Buñuel se encaprichó en hacer esta historia, pudimos haber hecho lo que hubiéramos querido con Buñuel, pero él quiso hacer esa historia... Buñuel era a todo dar, una de las gentes más extraordinarias y fabulosas y los epítetos me parecen pocos para él... era un buen tipo surrealista, por supuesto¹⁹¹.

Tras el fracaso que resultó de *Los ambiciosos*, Buñuel rodó su segunda película en inglés, *The Young one (La joven)* (1960), una producción estadounidense, con temática y actores de Estados Unidos, pero rodada en México. El eje principal de esta cinta es el racismo, sin embargo, el cineasta no planteó una postura maniquea, por lo que la película recibió duras críticas de grupos conservadores norteamericanos. Sobre este filme, Buñuel evocaba:

Este rechazo al maniqueísmo fue, probablemente, la razón principal del fracaso de la película. Estrenada en Nueva York en la Navidad de 1960, fue atacada desde todas partes. A decir verdad, la película no gustó a nadie. Un periódico de Harlem escribió, incluso, que habría que colgarme cabeza abajo de un farol de la Quinta Avenida. Reacciones violentas que me han perseguido toda la vida. Sin embargo, yo hice esta película con amor, pero no tuvo suerte. El sistema moral no podía aceptarla. Tampoco fue un éxito en Europa, y hoy no se proyecta casi nunca¹⁹².

De igual manera, otro tema fundamental de la cinta, es la relación entre un hombre mayor y una mujer joven, que como ya habíamos destacado, es una de las principales obsesiones dentro del cine buñueliano; y que expondrá en la primera cinta que filmó en España tras haber estallado la Guerra Civil, y que hasta el día de hoy, es una de sus producciones más aclamadas: *Viridiana*, de 1961.

¹⁹¹ S.A., *María Félix... Una conversación... La diva habla de Luis Buñuel*, México, s.e., 2010, (DE 04 de agosto de 2012 <http://www.youtube.com/watch?v=2NnLwuwEvnw>)

¹⁹² Buñuel, *op. Cit.*, p. 165

2.5 Buñuel-Alatriste: beatos y encierros (1961-1965)

En 1960, el gobierno franquista inició una etapa de apertura y reconciliación con todos aquellos que habían tenido que exiliarse tras el estallido de la Guerra Civil, Buñuel aprovechó esta coyuntura para regresar a su patria y volver a ver a su familia. En Madrid, el actor Francisco Rabal le presentó al empresario mexicano Gustavo Alatriste, y fue así como el dueto Buñuel-Alatriste realizó tres de los mejores filmes del cineasta aragonés¹⁹³.

Alatriste, confiado de la genialidad de director aragonés, le ofreció a Buñuel la oportunidad de filmar una historia con total libertad, fue así como nació *Viridiana*, protagonizada por la mediana actriz Silvia Pinal, esposa del productor. A petición de Buñuel, y con el generoso apoyo económico de Alatriste, esta película fue rodada en España, con la productora cinematográfica UNINCI¹⁹⁴, por este motivo, este filme suele considerarse como una producción meramente española¹⁹⁵.

En la trama de *Viridiana*, convergen dos temáticas que Buñuel abordó previamente: en primer lugar, la difícil y finalmente trágica relación de un hombre mayor y una joven novicia, quien además es su sobrina. Por otra parte, al igual que el sacerdote Nazarín¹⁹⁶, Viridiana fracasó en su intento de reforzar sus valores cristianos mediante la caridad, lo que nos presenta nuevamente una tesis buñueliana, expuesta en otros filmes: los personajes aprenden mediante el desengaño o la decepción.

Esta película se vio rodeada por el escándalo, el primero de ellos fue por el final del filme, ya que el desenlace original de *Viridiana*, mostraba a la novicia tocar a la puerta de la habitación de su primo, quien la deja pasar y cierra la habitación. Y para la censura franquista, el hecho de que una monja terminara sola en el cuarto de un hombre resultaba insultante, por lo que Buñuel cambió el final. Así, la protagonista, su primo y la sirvienta,

¹⁹³ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 183

¹⁹⁴ La compañía UNINCI (siglas de Unión Internacional Cinematográfica), fue fundada en el año de 1950, durante la dictadura de Francisco Franco, y siempre se destacó por su oposición a este régimen.

¹⁹⁵ Ávila, *op. Cit.*, p. 217

¹⁹⁶ Curiosamente, Francisco Rabal, quien interpretó el papel protagónico en *Nazarín*, en *Viridiana* aparece como un hombre racional que constantemente critica los esfuerzos de la protagonista por ayudar a los pobres.

terminan jugando cartas en una habitación, que algunos críticos interpretaron como un trío sexual entre estos personajes¹⁹⁷.

El estreno de esta cinta fue en el Festival de Cannes de 1961, donde ganó la Palma de Oro para España; sin embargo, cuando el periódico *L'Osservatore Romano*¹⁹⁸ publicó un artículo donde tachaba la película de Buñuel de sacrílega y blasfema, las autoridades españolas impusieron a *Viridiana* una prohibición que terminó hasta la muerte de Franco. Cabe señalar que el escándalo originado por este filme tuvo eco en México, por lo que su estreno se pospuso hasta 1963¹⁹⁹. Esta postergación fue innecesaria, ya que una de las pocas críticas que recibió esta cinta, fue la del cineasta italiano Vittorio de Sica, como lo menciona Buñuel en sus memorias:

Vittorio de Sica vio la película en México y salió de la sala horrorizado, oprimido. Subió a un taxi con Jeanne, mi mujer, para ir a tomar una copa. Durante el trayecto, le preguntó si yo era realmente monstruoso y si llegaba a pegarle en la intimidad. Ella respondió "Cuando hay que matar a una araña, me llama a mí"²⁰⁰.

Pero a pesar de que en 1962 *Viridiana* no se había estrenado en México, el escándalo alrededor de esta cinta sirvió para que el equipo formado por Alatríste, Pinal y Buñuel, nuevamente rodara una historia inédita, que daría origen a *El ángel exterminador*²⁰¹.

Los naufragos de la calle Providencia, como se había planeado nombrar a esta película, narra la incapacidad de un grupo de acaudalados burgueses de salir a toda costa de una habitación en donde se encuentran atrapados sin una razón lógica aparente. A pesar de que Buñuel muchas veces se lamentó no haber podido rodar esta cinta en Francia o Inglaterra, el buen trabajo que realizó con la producción mexicana siempre ha sido reconocido por la crítica.

¹⁹⁷ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 211

¹⁹⁸ *El observador romano*, en español, desde 1861 ha sido el periódico nacional de la Ciudad del Vaticano.

¹⁹⁹ Ávila, *op. Cit.*, p. 218

²⁰⁰ Buñuel, *op. Cit.*, p. 204

²⁰¹ *Loc. Cit.* Con esta frase el escritor español José Bergamín (1897-1993), deseaba titular una obra de teatro, por lo que el cineasta hispano tuvo que pedir su autorización para nombrar así su siguiente película, como refieren sus memorias:

"Le escribí desde México para pedirle noticias de su obra... y de su título. Me respondió que la obra no estaba escrita y que, de todos modos, el título no le pertenecía, que estaba en el Apocalipsis. Podía cogerlo, me dijo, sin ningún problema. Cosa que hice, dándole las gracias."

La noción de encierro, que resulta evidente en este filme, Buñuel la representó en otras ocasiones de manera muy allegada a la frustración y a los deseos reprimidos; como bien lo señala Iván Ávila Dueñas:

En *El ángel exterminador* se sufren los mismos trastornos del aislamiento que han soportado los personajes anteriores de Buñuel: la imposibilidad de redención, el apabullante destino de clase, lo inútil de la práctica religiosa, la ambigüedad de las normas sociales, la locura innata fácilmente desbordante²⁰².

Durante todo el tiempo que Buñuel permaneció en nuestro país se mantuvo alejado de su familia y nunca gustó de hablar de su vida privada; sin embargo, a pesar del hermetismo del cineasta, su esposa dejó en su autobiografía, un testimonio sobre la reacción del director al enterarse de un suceso que sacudió la existencia del cineasta: la muerte de su madre, ocurrida en 1963: "Luis tampoco lloraba. La única ocasión en la que me pareció escuchar sus sollozos fue al enterarse de la muerte de su madre. Se metió a la ducha y lo oí²⁰³". En este horizonte adverso y debido a los problemas que Buñuel tuvo en España por *Viridiana*, el director ibérico no pudo estar en los últimos momentos de su madre.

A pesar del fallecimiento de su progenitora, Buñuel siguió adelante, y alentado por el éxito que tuvieron la dos primeras películas de la mancuerna Alatriste-Buñuel, el productor le propuso al laureado cineasta realizar una adaptación filmica de la novela *Le Journal d'une femme de chambre (Diario de una camarera)* (1900), del escritor francés Octave Mirbeau, que protagonizaría Silvia Pinal y sería rodada en México; sin embargo, el productor francés Serge Silberman²⁰⁴, le ofreció a Buñuel rodarla en Francia, con actores europeos y un mayor presupuesto, oferta que significó el regreso del aragonés al cine galo con *Diario de una camarera* (1964), y que puso en evidencia su predilección por artistas europeos que consideraba superiores a los mexicanos²⁰⁵.

²⁰² Ávila, *op. Cit.*, p. 259

²⁰³ Jeanne Rucar de Buñuel, *Memorias de una mujer sin piano*, escritas por Marisol Martín del Campo, España, Alianza Editorial, 1990, p. 111

²⁰⁴ Para poder realizar la adaptación del guión de *Diario de una camarera*, Silberman le presentó a Buñuel un joven escritor, quien se convertiría en su colaborador durante casi toda su filmografía posterior, el guionista francés Jean-Claude Carrière; mismo que ayudaría al director a escribir su autobiografía, en el año de 1982. En Buñuel, *op. Cit.*, p. 207

²⁰⁵ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 239

Después de filmar en Francia, tras treinta y cuatro años de ausencia, Buñuel regresó a nuestro país para cerrar su período mexicano, y con ello sus trabajos con el productor Gustavo Alatríste. A pesar de que la cinematografía nacional se encontraba dentro de una fuerte crisis económica y de calidad artística, el productor Alatríste nuevamente le dio al director aragonés la oportunidad de dirigir con total libertad.

De esta manera, en 1965 Buñuel realizó la versión cinematográfica de la vida de “Simeón el Estilita”, un santo que según la tradición medieval, vivía penitentemente sobre una columna de dieciocho metros de alto, Buñuel tituló su película *Simón del desierto*; un dato que debemos tomar en consideración, es que el propio director llegó a mencionar que el interés por la vida de este santo se lo otorgó su amigo Federico García Lorca, cuando, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, le recomendó leer *La leyenda áurea* (ca. S. XIII), del hagiógrafo dominico italiano Jacobo de Vorágine. Y consideramos importante este hecho, ya que Buñuel llegó a nuestro país con el objetivo de adaptar una obra de Lorca, y a pesar de que este proyecto nunca se pudo concretar, fue por recomendación del poeta, que el aragonés tomó una historia para su última película mexicana²⁰⁶.

A pesar de que Buñuel intentó que la filmación resultara lo más austera posible, las dificultades económicas del productor Gustavo Alatríste y los diversos problemas con los sindicatos cinematográficos, obligaron al cineasta a concluir abruptamente la película. De esta manera, los cuarenta y siete minutos que dura la cinta, no sólo nos narran la fe casi inquebrantable de Simón, sino que este filme, más allá de su calidad artística, es un claro referente sobre la crisis que la cinematografía mexicana enfrentaba durante esa época²⁰⁷. Pese a las dificultades del rodaje, *Simón del desierto* fue llevada al Festival de Venecia de 1965, en donde a pesar de ganar cinco galardones, no pudo incluirse el final deseado originalmente por Buñuel, e incluso, el estreno comercial de la película, se atrasó hasta 1970²⁰⁸.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 247

²⁰⁷ Poco tiempo después de realizar la presente tesis, y en un afán por ubicar los vestigios de la columna que utilizó Buñuel para la filmación de *Simón del desierto*, nos dimos a la tarea de investigar su localización, misma que nos condujo a la comunidad de Taxadhó, dentro del municipio de Ixmiquilpan, en Hidalgo; por lo que esta última información fue agregada en los anexos de este proyecto. *Supra*, p. 199

²⁰⁸ Ávila, *op. Cit.*, p. 265

De esta manera transcurrió la carrera de Buñuel durante los años en que trabajó dentro de la industria nacional; aquí, este director dejó plasmados en el celuloide rasgos muy particulares de sus obras, producto de su adaptación y vanguardia; mismos sobre los que puntualiza Gustavo García:

El cine y la cultura mexicanos enseñaron a Buñuel a domesticar, dosificar y canalizar el surrealismo original, como lo hacía la vida misma. El ambiente era propicio; como Francia, México es un país católico y liberal, reprimido y sensual, entonces con una enorme conciencia de la revolución y sus aspiraciones, conectado con grandes las metrópolis culturales (entonces la influencia francesa aún era enorme y equilibrada a la norteamericana) y con unos grados de miseria y de violencia que rompían cualquier paisaje ideológico y devolvían al cineasta a la miseria de España que documentara en *Las Hurdes* (1932). Con una sabiduría emanada de la fatalidad (en México no había más opción para filmar que dentro de la industria), aprendió que era posible una aproximación surrealista a los géneros dramáticos, a las convenciones de un cine ya establecido, que era más subversiva la alusión que el ataque directo en cortos experimentales que no sobrevivirían fuera del cine club²⁰⁹.

Es así, que Buñuel inició una nueva etapa artística, misma que se desarrolló en Francia y España, en donde gozó de los recursos y de los actores y actrices con los que muchas veces deseó contar durante su trabajo en México. Sin embargo, pese a la salida de este director de la industria nacional, como veremos en las siguientes líneas, hubo un grupo de cineastas que se caracterizaron por la influencia que dejó en ellos el discurso fílmico de Luis Buñuel, y que por ende, vincularon sus obras a la línea surrealista del director aragonés.

2.6 La enseñanza buñueliana: intentos y exageraciones (1961-1977)

De manera simultánea a la salida de Buñuel de la industria cinematográfica mexicana, y debido a que ya habían transcurrido varios años del fin de la Época de Oro, fue que el cine independiente pudo abrirse camino en nuestro país; los cineastas que surgieron durante las décadas de 1960 y 1970, marcaron una ruptura con las formas convencionales de la cinematografía nacional, tanto por sus temáticas, como por los recursos técnicos que usaron.

²⁰⁹ García, *op. Cit.*, p. 90

Sin embargo, no podemos asegurar que los cineastas de estas décadas, sean completamente discípulos o continuadores del cine de Luis Buñuel, como lo señala Javier Espada:

Quizás, el legado más importante de Buñuel sea valorar la libertad creadora y elevar el cine a obra de autor, un cine tan sumamente personal que difícilmente puede tener discípulos, aunque su aportación cinematográfica, cultural y artística sea, por el contrario, de una gran importancia, y es que don Luis ha logrado crear obras universales sin renunciar a sus más íntimas obsesiones²¹⁰.

Sin embargo, cabe señalar que durante la década de 1960, Luis Buñuel apoyó a los jóvenes cineastas que se volverían representativos del período independiente, tales como los mexicanos Alberto Isaac, con quien actuó en la película *En este pueblo no hay ladrones* (1964); Arturo Ripstein, quien fue asistente de Buñuel en múltiples películas; así como el español Luis Alcoriza, quien desde los años cuarenta, sirvió como guionista de varios filmes buñuelianos.

Así, Luis Alcoriza, comenzó su carrera cinematográfica con la película *Los jóvenes* (1960), que tuvo un buen recibimiento por parte de la crítica. Posteriormente, Alcoriza colaboró con el productor mexicano Antonio Matouk, y juntos realizaron tres películas fundamentales de este periodo: *Tlayucan* (1962), *Tiburoneros* (1963), y *Tarahumara (Cada vez más lejos)* (1964); en las que Alcoriza, además de abordar problemáticas sociales, criticó la moral que se representaba en el cine mexicano de años anteriores²¹¹.

Igualmente, Arturo Ripstein, se dio a conocer en el mundo cinematográfico con el *western* *Tiempo de morir* (1965), que se basó en un argumento del escritor colombiano Gabriel García Márquez; a partir de esta cinta, Ripstein iniciaría una importante e irregular trayectoria en el escenario cinematográfico nacional.

En este contexto, es importante destacar el movimiento cinematográfico llamado “*La Nouvelle Vague*” (“La Nueva Ola”), que surgió en Francia, y tuvo como fecha de inicio, el Festival de Cannes de 1959, mismo en el que la película *Les quatre cents coups* (*Los cuatrocientos golpes*), del cineasta francés François Truffaut, recibió el premio a Mejor Director. A pesar de que este movimiento fue breve (suelen considerarse los años entre

²¹⁰ Espada, *op. Cit.*, p. 28

²¹¹ García Riera, *op. Cit.*, p. 239

1958 y 1962, como el auge de esta corriente), sentó las bases para una reivindicación cinematográfica que también llegó a nuestro país²¹².

Entre las bases de este movimiento, debemos considerar varios puntos; en primer lugar, los cineastas pertenecientes a “La Nueva Ola”, defendieron la capacidad y libertad creativa de los directores, como artistas capaces de construir argumental y estéticamente un discurso fílmico personal; por otra parte, el cine no sólo fue visto como un medio de entretenimiento, sino como un punto de reflexión, por lo que surgieron revistas (la principal fue *Cahiers du Cinéma (Cuadernos de Cine)*, y círculos de estudio y crítica dedicados a la cinematografía. De esta manera, el análisis hacia las producciones nacionales y extranjeras, dio como resultado que esta generación se opusiera a los convencionalismos del cine estadounidense, enfocándose en la trascendencia de los directores consagrados (entre estos, el propio Luis Buñuel), ya que ellos permeaban rasgos de su personalidad al celuloide²¹³.

Si bien “La Nueva Ola” tuvo como centro creativo Francia, los preceptos de esta corriente dieron frutos en tierras mexicanas, con la fundación del grupo “Nuevo Cine”, en el año de 1961. Este grupo estuvo conformado por periodistas, críticos, directores, historiadores e intelectuales dedicados al ámbito cinematográfico; como el propio Luis Buñuel, el periodista español José de la Colina, el escritor Carlos Monsiváis, el historiador Emilio García Riera, los cineastas mexicanos Paul Leduc y Luis Alcoriza, el productor Manuel Barbáchano, y el artista plástico José Luis Cuevas.

De la labor crítica e intelectual de este grupo, surgieron varias publicaciones culturales, como la *Revista de la Universidad*; un suplemento del diario *Novedades*, llamado *México en la Cultura*; y la revista *Nuevo Cine*, que sólo tuvo siete números²¹⁴. A pesar de que estas publicaciones fueron breves, sirvieron como peldaño para que esta nueva generación de cineastas reforzara su libertad creadora²¹⁵.

Gracias a estas nuevas formas de hacer cine, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), creó en 1963, la primera escuela de cine de nuestro país, el Centro

²¹² Cirera, *op. Cit.*, p. 104

²¹³ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, *op. Cit.*, p. 423

²¹⁴ Cabe mencionar que el único número doble que publicó esta revista, estuvo dedicado a la cinematografía de Luis Buñuel (noviembre de 1961).

²¹⁵ García Riera, *op. Cit.*, p. 235

Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), bajo la dirección del literato y promotor cinematográfico Manuel González Casanova. Institución que tiene como objetivo la formación de profesionales especializados en las diferentes áreas que conforman el quehacer cinematográfico²¹⁶.

En este innovador impulso al cine independiente, en 1964, surgió la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental, organizado por la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC)²¹⁷. Aunque para este concurso se realizaron un total de doce películas, para fines de esta investigación, únicamente nos ocuparemos de las cintas que obtuvieron los tres primeros lugares.

Dentro de este concurso, cabe destacar la película que obtuvo el primer lugar del certamen: *La fórmula secreta* (o *Coca-cola en la sangre*), del director mexicano Rubén Gámez, pues un elemento trascendente de este medimetro, es que las escenas fueron creadas con el objetivo de retratar el mundo literario del escritor mexicano Juan Rulfo (a través de la voz del poeta Jaime Sabines), usando como base la enajenación del pueblo mexicano ante el consumismo extranjero, mediante un lenguaje repleto de simbolismos²¹⁸. Sobre *La fórmula secreta*, Gustavo García señala:

Era la declaración de libertad de un cine inédito en México, que se asumía como poesía y como ensayo, que se apoyaba en el poder de alusión de las imágenes para mostrar un país que concilia el consumo desenfrenado con la miseria más lacerante, sin necesidad de discursos partidistas²¹⁹.

El segundo premio, fue para la *opera prima* de Alberto Isaac: *En este pueblo no hay ladrones*, que se basó en un cuento corto del escritor colombiano Gabriel García Márquez; si bien la trama del filme es simple, el reparto resulta interesante, pues en esta película colaboraron el propio Luis Buñuel, García Márquez, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, y el director Alfonso Arau, entre otros artistas e intelectuales de la época.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 235

²¹⁷ *Ibidem*, p. 236

²¹⁸ Espada, *op. Cit.*, p. 25

²¹⁹ García, *op. Cit.*, p. 93

Por último, el tercer lugar lo obtuvo la cinta *Amor, amor, amor*, una recopilación de cinco cortometrajes que fueron producidos por Manuel Barbáchano Ponce (quien produjo varias películas de Buñuel); cada uno de los fragmentos de esta cinta, se basó en cuentos de diferentes escritores mexicanos, y trataban temas sobre el amor libre, el incesto y la fidelidad.

De esta forma, este primer concurso demostró que diversos grupos intelectuales estaban vinculados con la producción cinematográfica independiente de aquellos años, apoyando a la innovación de técnicas y tópicos; los dos certámenes posteriores ya no contaron con la originalidad e inventiva del primero, lo que originó su cancelación.

Asimismo, pero ya en la década de los setenta, como parte de la herencia buñueliana, podemos considerar al “Cine esotérico”, que se caracterizó por la fusión de elementos religiosos, eróticos y de terror. Cabe mencionar esta corriente, pues los cineastas “esotéricos” trasladaron al celuloide discursos, que por las temáticas y construcciones estéticas que abordaron, bien pueden vincularse a los preceptos del surrealismo.

Uno de los principales directores del “Cine esotérico” fue el chileno Alejandro Jodorowsky; entre sus películas más reconocidas sobresalen *Fando y Lis* (1967), *El Topo* (1970), *La montaña sagrada* (1973), y *Santa sangre* (1989). En este sentido, Jodorowsky es el cineasta con la aportación cinematográfica mexicana más próxima al surrealismo, pues en sus obras convergen la tradición poética surrealista, el budismo zen, la psicodelia, el misticismo, el chamanismo y el psicoanálisis; lo que da como resultado una filmografía plasmada de símbolos religiosos, eróticos y psicológicos, mismos elementos que utilizó Buñuel en sus grafías fílmicas²²⁰.

En este sentido, *Fando y Lis*, es una película que abogaba por un rechazo total al cine industrial, que criticaba las normas de la burguesía y jugaba con la sexualidad y sus transgresiones; con todo esto, Jodorowsky tenía como fin la provocación, uno de los objetivos más importantes para el grupo surrealista²²¹.

²²⁰ Espada, *op. Cit.*, p. 25

²²¹ García, *op. Cit.*, p. 95

Asimismo, el cineasta mexicano Juan López Moctezuma, también formó parte de esta corriente, primero como productor de la cinta *El Topo*, de Jodorowsky; y posteriormente con la realización de la película *The mansion of Madness (La mansión de la locura)* (1973), que se basó en un cuento del escritor estadounidense Edgar Allan Poe²²²; de igual manera, la cinta *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1977), posee elementos de la literatura del Marqués de Sade, y de la novela *Carmilla* (1892), del escritor francés Joseph Sheridan Le Fanú. Así, podemos ver cómo ambos realizadores evocaron en sus obras una notable influencia del surrealismo, y en particular, del cine de Buñuel.

En este sentido, debemos considerar que, en el particular caso de nuestro país, pese a que el surrealismo como vanguardia desapareció en 1930, sus finalidades, temáticas y procedimientos continuaron influenciando a cineastas posteriores a este movimiento; esto, en gran parte, gracias a la herencia cultural que plasmó Luis Buñuel a través de sus películas²²³. De tal forma, aunque Buñuel concluyó su carrera como cineasta en Europa, las películas de su periodo mexicano, además de nutrir su personal visión artística, dejaron un legado e influencia trascendentales que siguieron permeando el cine mexicano.

2.7 Retorno a Europa: irrealidad y consumación (1965-1977)

Tras la realización de *Simón del desierto*, Buñuel regresó al cine francés con la película *Belle de jour (Bella de día)* de 1966, esta cinta fue producida por los hermanos Hakim²²⁴, y estuvo basada en la novela homónima del dramaturgo francés Joseph Kessel y protagonizada por la destacada actriz francesa Catherine Deneuve.

La historia se centra en la insatisfacción de una mujer burguesa, que la conduce a una doble vida: frente a la sociedad es una esposa decente, pero durante las tardes se desempeña como prostituta. Una vez más, el deseo femenino es el eje fundamental en un filme buñueliano, sobre este tópico, el director declaró: “Reconozco que el mundo de mis

²²² Debemos recordar que durante los años que Buñuel estuvo en Francia, colaboró en la adaptación cinematográfica de otra obra de Poe: *El hundimiento de la casa Usher*.

²²³ Rivinius, Volker, “Pensar un surrealismo cinematográfico”, en Useda, *op. Cit.*, p. 121

²²⁴ Robert y Raymond Hakim, fueron dos productores egipcios, que se dedicaron a financiar películas europeas entre las décadas de 1950 a 1970.

películas tiene el tema del deseo, y como no soy homosexual, el deseo toma naturalmente la forma de la mujer²²⁵.”

Bella de día fue la película que tuvo mayor éxito en taquilla en toda la carrera de Luis Buñuel, lo que confirmó la internacionalización y el reconocimiento del cineasta durante su última etapa fílmica, aunque cabe señalar, que el cineasta le atribuyó el éxito a la fuerte carga sexual de la cinta, y por este motivo el director, interpretó que la cinta no fuese aceptada en el Festival de Cannes, por no contar con “suficiente nivel artístico”, aunque sí recibió el León de Oro del Festival de Venecia.

En ese mismo año, Buñuel se “reencuentra” con el pintor Salvador Dalí, veintitrés años después de aquella ruptura en el Hotel *Sherry Netherland*. Al respecto, Buñuel declaró:

Un día, en 1966, mientras trabajaba con Carriere en el guión de *Belle de jour*, recibo de Cadaqués un extraordinario telegrama en francés (colmo del esnobismo) y muy ampuloso, en el que (Dalí) me pide que vaya inmediatamente a verle para escribir con él la continuación de *Un chien andalou*. Precisa “Tengo ideas que te harán llorar de alegría”, y añade que está dispuesto a acudir a Madrid si yo no puedo ir a Cadaqués. Le respondí con el conocido proverbio de que “agua pasada no mueve molino”. Poco después, me mandó otro telegrama para felicitarme por el León de Oro que *Belle de jour* ganó en Venecia. Quiso también obtener mi colaboración en una revista que se disponía a lanzar que se llamaba *Rinoceronte*. No le contesté²²⁶.

De esta manera, resulta evidente el distanciamiento entre estos dos artistas; sin embargo, de forma simultánea al “Cine esotérico” de nuestro país, Buñuel y Silberman trabajaban juntos en la realización de la cinta *La vía láctea* (1968) (que fue estrenada hasta el año de 1969), una obra cuya temática se acerca a la trama de *Simón del desierto*, ya que aborda problemas teológicos y conflictos religiosos, particularmente se centra en el tema de las herejías como una manera de inconformidad ante los dogmas y sistema de creencias de la Iglesia Católica.

Resulta oportuno indicar que en 1968, durante el rodaje de la película, estallaron las revueltas estudiantiles en París, (período se conoció como el “Mayo francés”), por lo

²²⁵ De la Colina y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 263

²²⁶ Buñuel, *op. Cit.*, p. 160

que Buñuel partió hacia Bruselas, Bélgica, mientras su hijo Juan Luis participaba activamente en las manifestaciones²²⁷. A su regreso a Francia, el director terminó el rodaje de *La vía láctea*, sin embargo, el movimiento estudiantil galo resultó sorprendente para el cineasta, al grado de considerar que el surrealismo no había muerto:

La revolución estudiantil en París, a mi juicio, fue completamente surrealista, completamente. En mi época, los surrealistas éramos veintiuno en el grupo. Veintiuno máximo. Había un yugoslavo, había cuatro o cinco que eran ministros y... en Japón había un grupo surrealista, en Canarias otro, pero, en París éramos veintiuno. Los estudiantes eran ochocientos mil. Ésa es la diferencia. ¿Adonde vamos? ¿Qué es lo que quieren destruir? Religión, patria, familia, capital. Es lo mismo. Es la misma ideología, las consignas, *les mots d'ordre*: la imaginación al poder. Me acuerdo de que alguien hablaba de Cristo en un artículo titulado: *A bas la putain de Nazareth*, y la *putain* era Cristo. En la Sorbona había un letrero: "Abajo la vaca...", no decía la *putain*, no me acuerdo, pero era un *slogan* contra Cristo. Todo parecidísimo. Los surrealistas flotando entre anarquismo y comunismo. O sea, que estamos en vigor, los surrealistas han salido a la calle ahora con la revolución estudiantil en París. El surrealismo no ha muerto²²⁸.

Dos años después, en 1970, Buñuel volvió a adaptar una novela de Benito Pérez Galdós: *Tristana* (1892); y de esta manera, tras el escándalo originado en España por *Viridiana*, Buñuel regresó a su patria para filmar esta cinta, específicamente en la ciudad de Toledo, que durante los años de juventud del cineasta representó el descubrimiento de la libertad, la cultura y el arte al que apeló constantemente en sus discursos fílmicos²²⁹.

Al igual que otras películas, *Tristana* relata la relación entre un viejo, Don Lope²³⁰, y una joven hermosa, la "triste Ana"; a pesar de que en muchos de los filmes buñuelianos no se sabe con exactitud si los personajes principales cambian, debido a que al final, sus acciones no demuestran una evolución en su comportamiento, como en las cintas *Ensayo de un crimen* o *Él*, (aunque también están aquellos que no lo hacen, como en *Susana*); en

²²⁷ El "Mayo francés" fue un movimiento político y cultural marcado por una huelga general en todo el país, que ocasionó una desestabilización económica. Comenzó con protestas estudiantiles y alcanzó hasta once millones de trabajadores que se levantaron en huelga durante dos semanas, cuyo objetivo era quitar de su cargo el presidente galo Charles André Joseph Marie de Gaulle.

²²⁸ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 206

²²⁹ *Ibidem*, p. 210

²³⁰ El actor español Fernando Rey, interpretó a "Don Lope"; y ha sido considerado como el "*alter ego*" del director calandino.

esta cinta se presenta la otra alternativa que manejó el cineasta aragonés, en donde la protagonista cae en la desesperanza y la resignación²³¹.

Tras su última estancia en España, Buñuel se reencontró con Silberman para no separarse más, y a partir de una anécdota del productor, el cineasta y Carriere crearon el guión de *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*), una película en donde (muy al estilo de *El ángel exterminador*), nuevamente el tópico principal es la frustración ante la imposibilidad de llevar a cabo una acción, que en este caso era sentarse a cenar²³².

Si bien Buñuel había sido reconocido con diferentes galardones, dentro de los más prestigiosos festivales cinematográficos, hasta ese momento el cineasta no había recibido un premio Óscar de la Academia Hollywoodense, hasta que *El discreto encanto de la burguesía* fue nominada como Mejor Película Extranjera en el año de 1972, y obtuvo dicho reconocimiento; aunque Buñuel no asistió a la ceremonia de premiación debido al distanciamiento que el cineasta tenía con el cine estadounidense, e incluso, como una expresión del gran sentido del humor de Buñuel, antes de saber que su película resultaría ganadora, externó su parecer respecto a este galardón:

Un año más tarde, cuando la película está *nominated* (*sic*), es decir, seleccionada por los Óscar (*sic*) de Hollywood y nos encontramos trabajando en el proyecto siguiente, cuatro periodistas mexicanos a los que conozco nos localizan y vienen a almorzar en el Paular. (...) Naturalmente, no dejan de preguntarme: “¿Cree usted que obtendrá el Óscar, don Luis?” “Sí, estoy convencido –respondo, muy seriamente-. Ya he pagado los veinticinco mil dólares que me han pedido. Los norteamericanos tienen sus defectos, pero son hombres de palabra”. Los mexicanos no ven malicia alguna en mis palabras. Cuatro días después los periódicos mexicanos anuncian que yo he comprado el Óscar por veinticinco mil dólares. Escándalo en Los Ángeles, télex tras télex. (Sergei) Silberman llega a París, muy molesto, y me pregunta qué locura me ha dado. Le respondo que se trata de una broma inocente. Después de lo cual, se calman las cosas. Transcurren tres semanas y la película obtiene el Óscar, lo que me permite repetir a mi alrededor: “Los americanos tienen sus defectos, pero son hombres de palabra”²³³.

²³¹ Como los personajes protagónicos de *Nazarín*, *Viridiana* y *Simón del desierto*.

²³² Barbáchano, *op. Cit.*, p. 214

²³³ Buñuel, *op. Cit.*, p. 214

A pesar que desde el rodaje de *Tristana* el cineasta había anunciado su retiro, en 1976, Buñuel filmó su penúltima película, *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*), su penúltima película. El estilo narrativo de Buñuel en dicha cinta, nos remite a *Un perro andaluz*, por su estructura libre y onírica. De igual manera, en este filme podemos ver por última ocasión al cineasta disfrazado de monje (al menos frente a una cámara), listo para ser fusilado durante la ocupación francesa en España durante 1808.

El título también nos remite a la juventud del cineasta, a los años en que Buñuel leyó los textos de Carlos Marx, aunque el “fantasma” que el alemán aludía era el del comunismo, mientras que la metáfora del aragonés se dirige a la libertad. Para el director, la libertad está guiada por el azar, que es el hilo conductor en este filme, y que sirvió de base para sus dos primeras películas: *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*.

Finalmente, Luis Buñuel concluyó su carrera como director en 1977 con *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*), la adaptación cinematográfica de *La Femme et le pantin* (*La mujer y el pelele*) (1900), del escritor francés Pierre Louÿs. En esta cinta, por última vez Buñuel narra el amor de un hombre viejo hacia una joven, y la desesperación de éste por conquistarla.

En esta última película hay dos hechos que nos ayudan a cerrar, casi de manera cíclica la producción fílmica de Buñuel, como bien ha señalado el historiador español Agustín Sánchez Vidal:

Buñuel ha hecho notar que ésta es la última escena rodada por él. Con ella su filmografía se cierra sobre sí misma circularmente. La mujer zurcidora recuerda el cuadro de Vermeer *La encajera*, cuya reproducción presenta la cámara en *Un perro andaluz* al arrojar la protagonista el libro que está leyendo. Pero sobre todo, esta secuencia final de su última película remite a la escena inicial de su primer filme, suturando aquel programático seccionamiento del ojo con el que abría una trayectoria presidida por el deseo y sus penumbras²³⁴.

Por otra parte, como si regresara en el tiempo, al igual que en el estreno de *La edad de Oro*, el 16 de octubre de 1977, la proyección de *Ese oscuro objeto del deseo*, en el Ridgetheatre de San Francisco, fue interrumpida por un grupo de espectadores que destrozó varias bobinas de sonido y realizó pintas en los muros del cine (una de ellas

²³⁴ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 222

firmada por “Mickey Mouse”). Las investigaciones arrojaron como resultado que el atentado había sido fraguado por un grupo de homosexuales ofendidos por la película²³⁵. Con *Ese oscuro objeto del deseo*, Buñuel concluyó su carrera como cineasta y con ella un vasto y rico legado cinematográfico que permanece vigente.

2.8 Últimos suspiros: muerte y legado (1977-1983).

Durante los últimos años de su vida, el aclamado director permaneció casi por completo en México, en su domicilio en la Colonia del Valle, dedicado a leer, escribir y convivir con sus amigos y admiradores. Sin embargo, Luis Buñuel se dio la oportunidad de regresar a su país natal en el año de 1980, para ser condecorado por la Universidad Complutense de Madrid con el Doctorado *Honoris Causa*, que Buñuel aceptó gustoso en recuerdo de sus años de juventud en aquella ciudad²³⁶.

En ese mismo año, durante la celebración de su cumpleaños número ochenta, Buñuel hizo una broma en donde habló del final de sus días, y la manera en que deseaba despedirse del mundo. Lo citamos:

Estoy ya de muerte y llamo a mis amigos. Y dicen “Bueno, va a vivir cinco horas.” Y con plena conciencia de mí mismo llamo a un sacerdote... confieso todo en voz alta. Llamo a mis amigos ateos: comunistas y tal. Están allí presentes. “Me acuso de tal, creo en ti, Dios mío, tomen ejemplo de mi muerte. Ustedes han compartido conmigo creencias nefastas. Miren cómo muero.” Y muero y voy al infierno, porque es todo una broma que les hago a mis amigos. Otra cosa luego: ¡Testamento! (...) Muero yo y al día siguiente o a los diez días el notario llama a mis dos hijos y a Jeanne para mi testamento... ¡Mi inmensa fortuna!... está allí, en el testamento. Entonces el notario los convoca y están citados (...) Son las doce. Y llega Nelson (Rockefeller). Se abre el testamento: “Lego toda mi fortuna a Nelson Rockefeller”. Y dejo a mi mujer y a los hijos en la calle. O sea, me muero y escupen en mi cadáver todos mis amigos, mi mujer, mis hijos, todos. Una manera buena, atea, de decir adiós a la humanidad: muero escupido por todos mis amigos²³⁷.

²³⁵ Buñuel, *op. Cit.*, p. 215

²³⁶ El mismo título se le había concedió en la Universidad de Harvard, pero el cineasta lo rechazó.

²³⁷ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, *op. Cit.*, p. 443

Como podemos ver, a pesar de sus años y los lógicos malestares de salud²³⁸ el genio de Buñuel no había mermado. Tan es así, que en 1981 el director aragonés comenzó a trabajar en su libro de memorias: *Mi último suspiro*, con la colaboración de su amigo Jean-Claude Carriere, y que se publicó al año siguiente por la editorial parisina *Laffont*²³⁹; mismas en las que se incluye la percepción de Buñuel respecto a la muerte:

La muerte forma parte de mi vida. Nunca he querido ignorarla, negarla. Pero no hay gran cosa que decir de la muerte cuando se es ateo como yo. Habrá que morir con el misterio. A veces me digo que quisiera saber, pero saber ¿qué? No se sabe ni durante, ni después. Después de todo, la nada²⁴⁰.

Finalmente, el 29 de julio de 1983 en su casa de la Ciudad de México, acompañado por su familia y amigos más cercanos, Luis Buñuel Portolés falleció por un paro cardiorrespiratorio, poco después de emitir sus últimas palabras a su inseparable esposa Jeanne Rucar: “Ya me muero²⁴¹”.

Al día siguiente, el cadáver de Buñuel fue incinerado, y en un guiño surrealista, durante muchos años se ignoró el paradero exacto de sus restos, e incluso, llegaron a existir diferentes versiones²⁴². Sin embargo, en junio del 2012, Juan Luis y Rafael Buñuel, los hijos del cineasta, confesaron a la prensa ibérica que ellos esparcieron las cenizas de su padre en el Monte Tolocho, en Calanda, en el año de 1997²⁴³. Es así, que tras tantos años de incertidumbre, Buñuel nos recuerda cuál era el destino que deseaba para su cuerpo: “Sigo a mi antiguo maestro, el Marqués de Sade: que al morir yo, cogieran mis cenizas, las tiraran al viento y la gente se olvidase de mi nombre... es verdad²⁴⁴.”

²³⁸ Desde varios años atrás Buñuel estaba completamente sordo, y a partir de los setenta y cinco años su vista comenzó a mermar.

²³⁹ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, op. Cit., p. 478

²⁴⁰ Buñuel, op. Cit., p. 219

²⁴¹ Barbáchano, op. Cit., p. 225

²⁴² Entre éstas, la de su guionista Jean-Claude Carriere, quien aseguró que las cenizas de Luis Buñuel fueron esparcidas en el Desierto de los Leones; por otra parte, el sacerdote dominico Julián Pablo Fernández (quien fuese amigo íntimo de Buñuel), en varias ocasiones afirmó que las cenizas del cineasta se encontraban en una capilla del Centro Universitario Cultural, en Ciudad Universitaria, en la Ciudad de México.

²⁴³ S.A., *Dan a conocer el destino de los restos de Luis Buñuel*, México, Corre Cámara, 2012, (DE 28 de abril de 2013 http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3602)

²⁴⁴ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, op. cit., p. 444

En alguna ocasión, André Breton impactado por los efectos adversos de la Segunda Guerra Mundial, le confió al cineasta "... el escándalo ya no existe²⁴⁵". Sin embargo, Buñuel hizo del escándalo, la irreverencia, la inconformidad y el arte, sus sellos de identidad y se mantuvo firme en la defensa de los preceptos del surrealismo en los diversos espacios y temporalidades en las que desarrolló su carrera fílmica.

De esta manera, nuestro país se convirtió en un ámbito de creatividad del director aragonés con la filmación de obras cinematográficas de gran relevancia, todo en un período de marcado auge y declive de una industria fílmica nacional que supo abrigar el talento y el particular discurso de un cineasta que apostó por la coherencia y congruencia de su modo específico de entender la realidad.

Es así, que a más de un siglo de su nacimiento y a treinta años de su desaparición física, actualmente la figura de Luis Buñuel es un referente obligado para aquellos que deseen conocer la historia de la cinematografía mundial, y particularmente, la importancia y repercusión que tuvieron sus películas en el cine mexicano. Por lo anterior, este proyecto busca acercar al lector desde una mirada histórica y crítica, al trabajo y legado del director en nuestro país, debido a su trascendencia como artista y referente cultural para el ejercicio del historiador que busca acercarse a diferentes representaciones, y en particular al discurso cinematográfico como representación de diferentes épocas.

²⁴⁵ Buñuel, *op. Cit.*, p. 95

Capítulo III.

Buñuel y su demonio hecho carne.

Capítulo III

Buñuel y su demonio hecho carne.

El erotismo sin transgresión no existe. Ambos se quedan inmóviles, tendidos en el suelo, como cubiertos por un manto de ternura. Se miran con amor pero sin excitación.

Dalmiro Sáenz.

3.1 Estado del arte

Sin lugar a dudas, el impacto de las imágenes dentro del ideario social, es de suma importancia para la labor del historiador, pues son testimonios no verbales que nos refieren a diferentes estructuras de pensamientos y representaciones, dentro de un determinado contexto histórico.

De tal manera, el cine le proporciona al público una ilusión de la realidad, a través de un texto seleccionado por el director, que transmite al espectador nociones acerca de su cotidianidad. En este sentido, la cinematografía le aporta a la Historia la posibilidad de analizar diversas representaciones acerca de una sociedad determinada, y de sus particulares idearios populares.

Una vez esbozados los diferentes horizontes que ha cruzado la cinematografía mexicana, y la manera en que el director español Luis Buñuel se integró a esta industria; consideramos oportuno elaborar un estado del arte sobre nuestro objeto de estudio, ya que existen diversos libros que versan sobre la vida y legado del cineasta aragonés. De esta manera, los textos que examinaremos a continuación, dan constancia del conjunto de obras que recuperan la vida y obra del cineasta aragonés, pero que en el caso concreto de *Susana (Carne y demonio)*, hay una ausencia notoria de fuentes que aborden dicha temática.

En primer lugar, debemos citar el libro *Luis Buñuel*, de Carlos Barbáchano²⁴⁶, autor que realizó una biografía crítica sobre el cineasta, que otorga una visión exhaustiva sobre las circunstancias que rodearon la gestación de las diferentes obras de Buñuel. De igual

²⁴⁶ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 246

manera, *Luis Buñuel: una biografía*²⁴⁷, de John Baxter es un libro muy documentado, lleno de anécdotas que compartió el propio director con el autor.

Por otra parte, hay dos libros sumamente importantes para comprender la vida de Buñuel, el primero es la autobiografía del director: *Mi último suspiro*²⁴⁸, en donde el cineasta (con la colaboración de Jean Claude Carrière, quien trabajó en varios de sus filmes, como guionista), habla de su vida y de las experiencias que tuvo al realizar cada una de sus películas. El segundo texto está realizado por Agustín Sánchez Vidal: *Buñuel, Lorca y Dalí: el enigma sin fin*²⁴⁹, esta investigación se encuentra sustentada en un gran número de fuentes primarias (cartas, fotografías, telegramas, documentos escolares, entrevistas); lo que vuelve al texto no sólo un anecdotario sobre la vida de estos tres personajes, sino que resulta un libro que otorga datos precisos sobre estos artistas y las circunstancias que influyeron a Luis Buñuel en su construcción cultural.

Durante los casi cuarenta años que Buñuel vivió en nuestro país, entabló amistad con varios intelectuales mexicanos, por ejemplo, el Premio Nobel, Octavio Paz. Esta amistad y admiración mutua, fue plasmada en la obra *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*²⁵⁰, en donde Paz destaca el trabajo crítico y artístico que realizó el cineasta aragonés en su cinta *Los Olvidados*, así como la importancia del cine de Buñuel como un elemento que influyó en posteriores películas de denuncia social²⁵¹.

Otro importante escritor mexicano amigo de Luis Buñuel, fue el laureado novelista Carlos Fuentes, quien en el libro *Viendo visiones*²⁵², narra una conversación que tuvo con el cineasta, sobre la imaginación, en la que el director hispano concluía con una utopía sobre el destino del cine:

La cumbre de la realización cinematográfica será alcanzada cuando usted o yo podamos tomar una píldora, apagar las luces, sentarnos frente a una pared desnuda y proyectar

²⁴⁷ John Baxter, *Luis Buñuel: una biografía*, México, Ed. Paidós, 1988, p. 234

²⁴⁸ Buñuel, *op. Cit.*, p. 284

²⁴⁹ Sánchez, *Buñuel, Lorca..., op. Cit.*, p. 491

²⁵⁰ Octavio Paz, *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 80

²⁵¹ Durante la proyección de *Los Olvidados* en el Festival de Cannes de 1951, Octavio Paz le entregó al público un pequeño ensayo titulado *El poeta Buñuel*, a modo de presentación para la cinta.

²⁵² Carlos Fuentes, *Viendo visiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 511

sobre ella, directamente desde nuestra mirada, la película que pase por nuestras cabezas²⁵³.

De igual manera, en su libro *Personas*²⁵⁴, Fuentes nos habla sobre la personalidad del cineasta español y de la capacidad creativa de éste, e inclusive, revela la receta de la bebida que Buñuel solía ofrecer a sus visitas: “el Buñueloni²⁵⁵”; lo que no sólo nos acerca a la fraterna relación entre Buñuel y Fuentes, sino que nos otorga varios elementos que destacan la importancia cultural del cineasta calandino²⁵⁶.

A continuación, enumeraremos cronológicamente algunas obras cuyas temáticas se acercan al objeto de estudio de esta investigación; sin embargo, hay que subrayar que no obstante del importante número de películas mexicanas dentro de la filmografía de Luis Buñuel, son pocos los trabajos históricos que retoman las producciones “menores” del director aragonés. Por lo anterior, existen textos que se detienen brevemente para destacar algunos rasgos de la película *Susana (Carne y demonio)*, desde diversas perspectivas (estética, sociológica, filosófica e inclusive religiosa), pero en nuestra opinión, no hay una investigación que desde el horizonte de enunciación de la Historia se detenga a examinar esta particular obra.

Así, la primera investigación que consideramos importante, acorde a los fines de este proyecto, es la obra de Roman Gubern, *Cine español en el exilio 1936-1939*²⁵⁷, pues además de explicar la importancia de los españoles exiliados durante la Guerra Civil Española, se adentra en la producción cinematográfica que se realizó en otras naciones. En este horizonte, Gubern le otorga un apartado especial a Buñuel, puntualizando su destacada trayectoria dentro del cine mexicano.

Desde una perspectiva psicoanalítica, destaca el texto de Francisco Césarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*²⁵⁸, un intento por explicar a través de la psicología los símbolos del cine buñueliano; sin embargo, este trabajo, además de ser

²⁵³ *Ibidem*, p. 17

²⁵⁴ Fuentes, Carlos, *Personas*, México, Ediciones Alfaguara, 2012, p. 265

²⁵⁵ “El Buñueloni”, era un Martini que Luis Buñuel preparaba a sus amigos, a pesar del hermetismo del cineasta, la receta para preparar esta bebida fue expuesta en una escena del filme *El discreto encanto de la burguesía*.

²⁵⁶ Eduardo Verdugo, “Carlos Fuentes reúne a sus “personas””, en *El mundo*, España, 2012 (DE 24 de agosto de 2012 <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/04/cultura/1341424245.html>)

²⁵⁷ Gubern, *op. Cit.*, p. 239

²⁵⁸ Francisco Césarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, México, Porrúa, 1976, p. 284

sumamente descriptivo, cae en la repetición de tópicos, sin tomar en consideración los diferentes contextos en que se gestaron cada una de las cintas de Luis Buñuel.

En el plano académico, uno de los primeros trabajos que se realizó concretamente sobre el discurso cinematográfico de Luis Buñuel, fue elaborado por Iván Humberto Ávila Dueñas, *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes*²⁵⁹, en el que el autor mediante la revisión de los guiones cinematográficos, extrajo el significado de escenas relevantes de diferentes películas del director hispano. El análisis que Ávila realiza sobre *Susana (Carne y demonio)*, si bien, es monográfico, está fundamentado en el erotismo que contienen las escenas en donde la protagonista muestra sus piernas y sus hombros, que pueden ser considerados como elementos surrealistas, como examinaremos a detalle más adelante.

Posteriormente, José de la Colina, junto con Tomás Pérez Turrent publicaron *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*²⁶⁰, una larga entrevista en donde el director habla de su filmografía, y de las experiencias que tuvo durante el rodaje de sus cintas. Consideramos que este libro es importante, ya que ofrece la perspectiva del cineasta sobre sus filmes. En el caso específico de la presente investigación, resultó de gran valía conocer las acciones que tuvo que llevar a cabo Buñuel para que *Susana* no fuera un melodrama simple.

Por otra parte, Peter Williams Evans en su obra: *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*²⁶¹, desarrolla un análisis psicológico de los protagonistas de diferentes cintas, entre ellas, la película objeto de nuestro estudio. En esta dirección, a pesar de que el autor en sus conclusiones separa a las películas de su creador, opinamos que se puede retomar su particular análisis si lo complementamos con los comentarios que plantea el cineasta en este texto.

Aunque anteriormente ya habíamos mencionado un trabajo de estos autores, José de la Colina y Tomás Pérez Turrent tienen varios libros dedicados al cine, y en este sentido, en su obra *Miradas al cine*²⁶², analizan la producción cinematográfica de diferentes directores; y en el caso de Buñuel, se detienen en la película *Tristana*, cuya

²⁵⁹ Ávila, *op. Cit.*, p. 304

²⁶⁰ de la Colina, y Pérez Turrent, *op. Cit.*, p. 336

²⁶¹ Williams, *op. Cit.*, p. 281

²⁶² José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Miradas al cine*, México, CONACULTA, 1997, p. 178

protagonista comparte algunas características con el personaje principal de la cinta *Susana*, como la relación con hombres mayores o las escenas eróticas en las que Buñuel destaca las piernas desnudas de diversas actrices (Stella Inda y Alma Delia Fuentes en *Los Olvidados*, Lilia Prado en *Subida al cielo*, o Rosita Quintana en *Susana*), mismas que fueron un elemento frecuente dentro de su filmografía.

Con motivos más comerciales que laudatorios y así aprovechar el centenario de Luis Buñuel, José Antonio Valdés Peña elaboró el texto, *Buñuel. Una mirada del siglo XX. Feliz centenario y Buñuel mexicano*²⁶³, en la que se retoman los aspectos más destacados de las producciones que realizó este cineasta aragonés en México. A pesar de que no se detiene a analizar la película objeto de esta investigación, el panorama general que otorga sobre la estancia del cineasta aragonés en nuestro país y algunas constantes dentro de su cinematografía, nos sirven para comprender el contexto en el que surgieron estas producciones y algunas particularidades que ayudan a concebir a la obra de Buñuel como propia de un “cine de autor”.

Otro de los libros que surgió con motivo de la primera centuria del natalicio de Buñuel, fue *Los mundos de Buñuel*²⁶⁴, de Víctor Fuentes quien al hablar sobre la producción mexicana del director, destaca lo innovador de su obra respecto a las formas habituales de la cinematografía en nuestro país durante las décadas que van de 1940 a 1960. Este libro explica la manera en que Buñuel trasladó a su cine mexicano algunos referentes culturales que había adquirido en Europa, además de que analiza la manera en que Buñuel sugiere un marcado erotismo en varios de sus melodramas mexicanos, como lo es *Susana*.

En este mismo escenario, el historiador español Aitor Bikandi-Mejías, escribió *El carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*²⁶⁵, una obra en la que se analizan las bases culturales del cineasta aragonés, destacando elementos como el erotismo, la sátira, la religión y la irracionalidad, todos estos aspectos resultan sumamente importantes dentro del análisis que nos proponemos de *Susana*, ya que definen el comportamiento de la protagonista.

²⁶³ José Antonio Valdés Peña, *Buñuel. Una mirada del siglo XX. Feliz centenario y Buñuel mexicano, el ciclo.*, México, CONACULTA, 2000, p. 46

²⁶⁴ Víctor Fuentes, *Los mundos de Buñuel*, España, Ediciones Akal, 2000, p. 210

²⁶⁵ Aitor Bikandi-Mejías, *El carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*, España, Ediciones Laberinto, 2000, p. 160

Entrado el nuevo siglo, apareció el texto de Isabel Santaolalla: *Buñuel. Siglo XXI*²⁶⁶, que es una compilación de diversos ensayos sobre el director español, que aporta una gran cantidad de perspectivas y opiniones respecto al cineasta, sus obras, los simbolismos dentro de sus películas y su formación cultural, (algunas en francés o inglés); sin embargo, para este estudio solamente abordaremos los siguientes apartados:

1. “El surrealismo visto y oído: el cine de Luis Buñuel”, de Cristina Díaz Varela; en este trabajo se contextualiza el cine de Buñuel en el movimiento surrealista. Al igual que esta investigación, este texto busca los rasgos que comparte el cine de Buñuel con el resto de las manifestaciones artísticas provenientes de esta corriente.
2. “Luis Buñuel: un cine del exilio redimido”, de Víctor Fuentes; explora las condiciones que tuvo que enfrentar Buñuel durante su exilio en Estados Unidos, y sus primeros años en México, hasta la creación de *Los olvidados*. Como un antecedente inmediato a la cinta *Susana (Carne y demonio)*, nos interesa la vida del cineasta hasta este momento, a fin de ubicar la carga cultural que pudo haber adquirido.
3. “Las fuentes culturales de Buñuel”, de Román Gubern; explica la influencia del surrealismo en el director, de igual manera, compara las producciones hechas en París con las realizadas en México, a fin de demostrar que Buñuel nunca dejó su formación surrealista.
4. “De la resignación a la ira: el punto de vista de las mujeres en el cine de Luis Buñuel”, de Carmen Peña Ardid; en este trabajo, la autora se detiene a analizar las protagonistas de diversas películas de Buñuel, llegando a dos concepciones opuestas: mujeres sumisas, en contraposición a las mujeres irracionales y peligrosas, como la protagonista de nuestro filme objeto de análisis.
5. “El teorema de Susana (el sexo y lo sagrado)”, de Jean-Claude Seguin; apegado a la teología, el autor realiza una comparación entre los protagonistas de este filme mexicano, y la película *Teorema*.

También en el año 2004, Olivia Radillo publicó el libro *Buñuel y las fronteras del deseo*²⁶⁷, un texto que describe de manera simple la erotización de la mujer en diferentes

²⁶⁶ Isabel Santaolalla, *et. Al., Buñuel. Siglo XXI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 572

²⁶⁷ Olivia Radillo, *Buñuel y las fronteras del deseo*, UAM-Xochimilco, 2004, p. 110

películas del cineasta aragonés, otorgándole un breve espacio a Susana; sin embargo, resulta más trascendente la entrevista con el historiador y especialista en el cine buñueliano, Roman Gubern, ya que él explica los parámetros generales de la filmografía mexicana de este director.

Por otra parte, en algunas ocasiones, para comprender la filmografía de Luis Buñuel es necesario analizar los símbolos de los estados oníricos (una característica muy puntual del arte surrealista), y para esta labor resulta relevante el libro de Jorge Manuel Pardo, *Luis Buñuel. Entre los sueños y la pesadilla*²⁶⁸. Esta obra aporta información sobre la atracción del cineasta hacia lo onírico; dado que uno de los principales preceptos del surrealismo es el apego a los estados alterados. En este sentido, el análisis de Pardo analiza a detalle elementos oníricos para comprender diversas escenas de sus películas.

Cabe mencionar el libro *Buñuel insólito*²⁶⁹, de Juan José Porto, más como un anecdotario, que como un texto que nos pueda acercar a las bases culturales de este cineasta; debido a que en esta breve obra, el autor nos acerca a aspectos personales e íntimos de Luis Buñuel, alejándolo del ámbito académico.

De igual manera, hay que destacar que en el 2012, el Museo Nacional de Arte (MUNAL), en la Ciudad de México, inauguró la exposición “Surrealismo. Vasos comunicantes”, y como parte de esta muestra, se presentó el libro *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, un compendio de ensayos que analizan cómo esta vanguardia artística trasladó sus precepto al celuloide, tanto en el escenario internacional, como en nuestro país; esta obra resulta importante para los fines de esta investigación, pues una de las figuras principales de estos trabajos, es el cineasta Luis Buñuel²⁷⁰.

Sin embargo, el más reciente libro sobre la figura y trayectoria del director calandino: *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, de Ian Gibson²⁷¹, es un extenso texto en el que el autor, recrea minuciosamente las primeras cuatro décadas de vida de Buñuel, años sumamente importantes para su formación cultural, pues coincidieron con sus acercamientos al cine, la etapa de la Residencia de Madrid y los

²⁶⁸ Jorge Manuel Pardo, *Luis Buñuel. Entre los sueños y la pesadilla*, México, Ed. Panamericana, 2006, p. 152

²⁶⁹ Juan José Porto, *Buñuel insólito*, España, Berenice, 2011, p. 119

²⁷⁰ Evelyn Useda Miranda (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, p. 148

²⁷¹ Ian Gibson, *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, Barcelona, Aguilar, 2013, p. 939

albores del surrealismo. Si bien, el libro no ahonda en el periodo mexicano de Buñuel, es una obra sumamente enriquecedora, pues rescata varios momentos desconocidos, acerca de la vida de este cineasta.

Debemos considerar que los medios de información actuales, también son un recurso válido dentro del trabajo de investigación, por lo que a continuación enunciaremos algunos artículos electrónicos, cuya temática es similar a la de este proyecto. En primer lugar, el trabajo de Eduardo de la Vega: *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*²⁷², que resulta sumamente interesante, ya que ubica al cineasta en el contexto mexicano, y analiza la concepción artística que Buñuel encaminó a sus producciones en México; ya que habla de cada una de las cintas que realizó en nuestro país, y nos lega datos sobre la recepción del público a sus filmes, e inclusive, incluye la opinión del propio director.

De igual manera, cabe destacar los trabajos de Amparo Martínez Herranz: el artículo: “*Susana* de Luis Buñuel. Subversión y renovación del melodrama”²⁷³, en el que la autora analiza de manera minuciosa la crítica y sátira que Buñuel realiza hacia el melodrama mexicano, y los convencionalismos de la “Época de Oro”. Por otra parte, se encuentra “*Susana. De La edad de oro al universo ranchero*”²⁷⁴, un texto en el que Martínez Herranz realiza un análisis comparativo entre el primer largometraje de Buñuel, y *Susana*, destacando elementos como el erotismo, la religiosidad y la fauna buñuelianas. A pesar de ser investigaciones breves, resultan sumamente importantes para los fines de esta investigación, pues son de los pocos trabajos dedicados por completo a nuestro objeto de estudio.

También es importante mencionar el artículo: “La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la *Femme fatale*”²⁷⁵, de Sara Muñoz; investigadora que explica a detalle cuáles son las condiciones culturales que definen a una protagonista “buñueliana”, desde el estereotipo de mujer fatal.

²⁷² Eduardo de la Vega, *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*, España, s.e., s.a., (DE 23 de octubre de 2011 <http://www.publicacions.ub.es/biblioteca/digital/cinema/filmhistoria/Art.DeLaVega.pdf>)

²⁷³ Amparo Martínez Herranz, “*Susana* de Luis Buñuel. Subversión y renovación del melodrama”, en *Revista Latente*, España, Universidad de Zaragoza, núm. 5, abril 2007, p. 117-142

²⁷⁴ Martínez, Amparo, “*Susana. De La edad de oro al universo ranchero*”, en *Revista Latente*, España, Universidad de Zaragoza, s.a., p. 23-54

²⁷⁵ Sara Muñoz, “La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la *Femme fatale*”, en *Hispanet Journal*, (E.U.A.), Diciembre, 2009, p. 29

Por otra parte, la película se ha abordado por profesionales de otras áreas, tal es el caso de la tesis para obtener el grado de licenciado en Ciencias de la Comunicación que presentó Alejandra Hernández Padilla: *Mujer o demonio. Análisis de tres personajes femeninos de la filmografía de Luis Buñuel. (Susana, Viridiana y Bella del Día)*²⁷⁶; sin embargo, el enfoque que se le otorga a la película se dirige hacia la crítica que hace Buñuel a la religiosidad de la época de un país conservador y cómo sus protagonistas, a su manera, la cuestionan o enfrentan, mientras que este trabajo busca explicar la influencia del surrealismo en las acciones de la protagonista de *Susana*.

También desde la perspectiva de la comunicación, se encuentra el trabajo de Lizbeth Quiñones Moreno, *Buñuel de Susana (carne y demonio) una mirada erótica femenina de los cincuenta*²⁷⁷, que aborda la manera en que el personaje protagonista de esta película, si bien responde al melodrama clásico en el cine mexicano, no sólo es un reflejo de éste, sino que demuestra la particular forma en que Buñuel adaptó su producción fílmica al contexto mexicano, centrándose en los elementos eróticos contenidos en la película.

Para finalizar esta recuperación de la obra en torno a Luis Buñuel, vale la pena mencionar los centros académicos dedicados a este cineasta, así como enunciar a algunos directores, quienes a través de sus películas han retomado la figura e influencia del genio calandino, incluyéndola en sus discursos fílmicos, demostrando así, la trascendencia que posee Buñuel en el escenario cinematográfico actual.

Actualmente, existen dos centros académicos dedicados a la filmografía buñueliana: el Centro Buñuel de Calanda (CBC), ubicado en la casa donde nació el cineasta. Dicho espacio cultural fue creado como parte de las actividades del “Año Buñuel” y fue inaugurado el 22 de febrero del año 2000 por el Príncipe de Asturias, Felipe de Borbón. Este Centro tiene como objetivo investigar y difundir el legado fílmico de Luis Buñuel y promover los rasgos y riquezas culturales de Calanda²⁷⁸.

²⁷⁶ Alejandra Hernández Padilla, *Mujer o demonio. Análisis de tres personajes femeninos de la filmografía de Luis Buñuel (Susana, Viridiana y Bella de día)*, tesis que presentó para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, 2000, p. 145

²⁷⁷ Lizbeth Quiñones Moreno, *Buñuel de Susana (carne y demonio) una mirada femenina de los cincuenta*, tesina que presentó para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, 2006, p. 68

²⁷⁸ S.A., *Acerca del CBC*, España, s.e., s.a., (DE 01 de agosto de 2012 http://www.cbvirtual.com/1_CBC.html)

En este recinto, (que se encuentra bajo la dirección del cineasta español Javier Espada), desde el año 2004, durante el mes de febrero, se lleva a cabo el Festival Cinematográfico *22xDon Luis, 22 películas que hubiera querido ver Buñuel*, en donde se seleccionan once largometrajes y once cortometrajes (veintidós en total, debido a que el cineasta nació un 22 de febrero), que tengan alguna relación con la filmografía buñueliana o con el entorno cultural de Calanda, su tierra natal, y se proyectan con la finalidad de darle apertura a nuevos realizadores²⁷⁹.

Por otra parte, en la que fuera su casa desde 1951, hasta su muerte en 1983; el 05 de diciembre del 2011, se inauguró la *Casa Buñuel en México*²⁸⁰. Este proyecto está a cargo de la Ministra de Cultura de España, Ángeles González-Sinde, y bajo la dirección del Doctor en Comunicación Audiovisual Mario Barro, y tiene como objetivo primordial crear un punto de encuentro entre el nuevo cine español y las propuestas mexicanas. Cabe señalar que la inauguración del recinto coincidió con el 50º aniversario de la película *Viridiana*, que podemos considerar como un importante nexo fílmico buñueliano entre España y México²⁸¹.

Con sólo mencionar estos dos espacios que reivindican la vida y obra del director aragonés, podemos percatarnos de la trascendencia de Luis Buñuel como cineasta y artista de vanguardia; sin embargo, Buñuel es considerado como uno de los directores más influyentes a nivel mundial, ya que diferentes cineastas han externado su admiración hacia él. En este sentido, se encuentran los realizadores mexicanos que tuvieron la oportunidad de conocer y colaborar con director aragonés, como Luis Alcoriza, Alberto Isaac o Arturo Ripstein; quienes realizaron el medimetraje *El naufrago de la calle Providencia* (1971)²⁸², filme en el que varios actores, productores, artistas e intelectuales hablan sobre la personalidad del director español.

Dentro de esta labor documental sobre este director, podemos encontrar el proyecto *Buñuel*²⁸³, del año 1989, compuesto por cincuenta fragmentos en los que se

²⁷⁹ Javier Espada y Antonio Llórens, *Ciclo de Cine 22xDon Luis*, España, s.e., 2005, (DE 01 de agosto de 2012 http://www.cbcvirtual.com/cine_05.html)

²⁸⁰ El edificio se localiza en la Cerrada Félix Cuevas, núm. 27, en la Colonia del Valle, en la Ciudad de México.

²⁸¹ S.A., *Se inaugura la Casa Buñuel en México*, España, s.e., 2011, (DE 03 de agosto de 2012 http://www.cbcvirtual.com/5_NotyAct.html)

²⁸² Arturo Ripstein, *El naufrago de la calle providencia*, México, s.e., 1971 (DE 11 de junio de 2013 <https://vimeo.com/68212181>)

²⁸³ Manuel Huerga y Juan Buffil, *Buñuel*, Barcelona, Virginia Films y La Sept, 1989, 63 min.

analiza la personalidad y la filmografía buñueliana. Posteriormente, se realizaron *The Mexican Buñuel (Un Buñuel mexicano)* (1997)²⁸⁴, del cineasta mexicano Emilio Maillé; y *A propósito de Buñuel* (2000)²⁸⁵, bajo la dirección de José Luis López-Linares y Javier Rioyo; en ambos trabajos, intelectuales, artistas y familiares hablaron de la labor artística y de la personalidad de Luis Buñuel.

Asimismo, existen dos películas que narran la época de la Residencia de Estudiantes de Madrid, en las que los protagonistas son Buñuel, Lorca y Dalí; la primera es *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001)²⁸⁶, dirigida por el cineasta español Carlos Saura, en donde la memoria y los sueños de tres de los más grandes artistas españoles del siglo XX se unen en la búsqueda de un artefacto mítico. El otro filme fue una producción hispano-británica titulada *Little ashes* (2008)²⁸⁷, bajo la dirección del cineasta Paul Morrison, que también se centra en la juventud de estos tres artistas y los diferentes cursos que tomaron sus vidas.

Por otra parte, además del mencionado Carlos Saura, autores como el director checo Jan Švankmajer²⁸⁸, el cineasta estadounidense Woody Allen²⁸⁹, el realizador español Pablo Berger²⁹⁰, o la directora mexicana Busi Cortés²⁹¹; quienes han externado su

²⁸⁴ Emilio Maillé, *The Mexican Buñuel (Un Buñuel mexicano)*, Francia-México, Productores Emilio Maillé y Alain Pancrazi, 1997, 56 min.

²⁸⁵ José Luis López Linares y Javier Rioyo, *A propósito de Buñuel*, España-México, Amaranta/Arte para Cero en Conducta, 2000, 103 min.

²⁸⁶ Carlos Saura, *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, con José Miguel Monzón Navarro (Luis Buñuel mayor), Pere Arguillué (Luis Buñuel joven), Ernesto Alterio (Salvador Dalí), Adriá Collado (Federico García Lorca), España, Rioja Films-CPI-Les Films Sans Frontieres-Hora Mágica-Altavista Films, 2001, 105 min.

²⁸⁷ Paul Morrison, *Little ashes* (para España y Latinoamérica se tituló *Sin límites*), con Robert Patisson (Salvador Dalí), Javier Beltrán (Federico García Lorca), Matthew McNulty (Luis Buñuel), Arly Jover (Gala), Reino Unido-España, Factotum Barcelona S.L.-Aria Films-Met Film-APT Films, 2008, 107 min.

²⁸⁸ Jan Švankmajer, es un director checoslovaco, cuya labor cinematográfica es una de las más fuertemente vinculada al surrealismo de principios del siglo XX. En el caso particular de la película *Spiklenci slasti (Conspiradores del placer)* (1996), en los créditos finales agradece, en primer lugar al Marqués de Sade, y posteriormente a Luis Buñuel, André Breton, Guillaume Apollinaire, Salvador Dalí, entre otros miembros del círculo surrealista.

²⁸⁹ Allan Stewart Königsberg (verdadero nombre de Woody Allen), en su película *Midnight in Paris (Medianoche en París)* (2011), muestra un panorama cultural de la Francia de 1920, en donde el protagonista viaja al pasado, y en la trama tiene la oportunidad de hablar con un joven Luis Buñuel y recomendarle realizar una película sobre un grupo de personas que no pueden salir de una sala (en referencia a *El ángel exterminador*), a lo que, Buñuel lo mira extrañado y le pregunta insistentemente: “¿por qué no pueden hacerlo?”

²⁹⁰ El cineasta español Pablo Berger, en su película más reciente: *Blancanieves* (2012), evoca algunos tópicos que fueron frecuentes en la filmografía de Luis Buñuel, como la participación de la actriz española Ángela Molina (protagonista de *Ese oscuro objeto del deseo*), el baile flamenco, personas con enanismo, y aves de

admiración hacia Luis Buñuel mediante películas que tienen como eje rector la imaginación libre o la condición humana frente al deseo. Y en el caso particular de Woody Allen, el apego a la figura e importancia de Luis Buñuel fue tan significativo, que en 1977 le pidió al cineasta aragonés aparecer en *Hannie Hall (Dos extraños amantes)*²⁹², una de sus películas más celebradas, hecho que Buñuel evocó en sus memorias:

Woody Allen me propuso interpretar mi propio papel en *Anny Hall (sic)*. Se me ofrecían treinta mil dólares por dos días de trabajo, pero debía permanecer una semana en Nueva York. Tras algunas vacilaciones, rehusé. Finalmente, fue (Marshall) Mac Luhan quien interpretó su papel, en el vestíbulo de un cine. Vi la película más tarde, y no me gustó mucho²⁹³.

Asimismo, en el 2013, se estrenó la película *Nosotros los Nobles*, que a pesar de no haber sido galardonada en ninguno de los festivales o muestras de cine internacionales, ha logrado posicionarse como uno de los filmes más taquilleros de la industria fílmica mexicana, pues se apoyó en una ambiciosa campaña publicitaria del periodista Carlos Alazraki, padre del director Gaz Alazraki, para gestar una película convencional que obtuvo un notable éxito taquillero.

Nosotros los Nobles, es la *opera prima* del ya mencionado, cineasta mexicano Gaz Alazraki, y según el IMCINE es la película mexicana que ha alcanzado la mayor cantidad de ingresos en taquilla, de toda la historia del cine nacional. Más allá de detenernos en explicar este éxito, debemos mencionar que este filme es una adaptación libre de una película que Luis Buñuel realizó en 1949: *El Gran Calavera*²⁹⁴, esto nos demuestra la

corral. Incluso, Berger ha llegado a declarar sobre Buñuel: “es nuestro primer gran cineasta, y hablando en bruto, siempre hizo lo que se le puso en los cojones”.

²⁹¹ Luz Eugenia Cortés Rocha, verdadero nombre de la directora Busi Cortés, en el caso particular de su cinta *Hijas de su madre: las Buenrostro* (2005), incluye escenas de la película *Ensayo de un crimen*, y varias fotografías de Luis Buñuel.

²⁹² Woody Allen, *Annie Hall* (para Latinoamérica se tituló *Dos extraños amantes*), con Woody Allen (Alvy Singer), Diane Keaton (Annie Hall), Tony Roberts (Rob), Carol Kane (Allison), Paul Simon (Tony Lacey), Shellay Duvall (Pam), Janet Margolin (Robin), Colleen Dewhurst (Madre de Annie Hall), Christopher Walken (Padre de Annie Hall), Estados Unidos, Producción Charles H. Joffe y Jack Rollins, 1977, 94 min.

²⁹³ Buñuel, *op. Cit.*, p. 166

²⁹⁴ *Infra*, p. 53

vigencia de la películas de este cineasta, y su adaptabilidad a los escenarios contemporáneos²⁹⁵.

Sin embargo, podemos considerar que la influencia del cine de Buñuel sobrepasa los discursos fílmicos, ya que la filmografía buñueliana está llena de recuerdos y anécdotas del propio cineasta, que por ende, sólo él podía trasladar al celuloide, lo que coloca a su producción cinematográfica como algo casi excepcional.

De esta manera, el importante legado artístico de Luis Buñuel puede considerarse inconmesurable, y su figura además de universal, es sumamente relevante para el quehacer histórico, ya que a través de su legado fílmico, Buñuel puede brindar a distintas disciplinas sociales (entre ellas la Historia), testimonios de diferentes momentos en la historia de la cinematografía: los albores del cine, los comienzos del cine sonoro, el cine estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, la Época de Oro del Cine Mexicano, el cine europeo de vanguardia de los años sesenta y setenta; es decir, diferentes períodos en los que el artista concibió su obra con su particular mirada surrealista, (que rompió con el paso del tiempo, fronteras, barreras y temporalidades).

Asimismo, podemos corroborar que si bien, Luis Buñuel y su cine, son temas que no han quedado del todo olvidado por los escritores, la carencia de trabajos dedicados en su totalidad al filme *Susana*, es notoria; pese a esto, deseamos que esta investigación, además de aumentar el número de textos dedicados a la filmografía “menor” de este cineasta, abra nuevos caminos para futuros profesionales de la Historia, interesados no sólo en el cine de Buñuel, sino en la producción fílmica nacional.

3.2 La realización de *Susana*.

Después de haber revisado diferentes textos que se acercan a la figura y legado fílmico de Luis Buñuel, realizaremos un análisis histórico e historiográfico de las escenas emblemáticas del filme *Susana (Carne y demonio)*²⁹⁶; con el objetivo de comprender la

²⁹⁵ Jorge Volpi, *Los ricos también ríen*, México, Diario Reforma, 12 de mayo de 2013 (DE 25 de junio de 2013 <http://aristeguinoticias.com/1205/kiosko/los-ricos-tambien-rien-texto-de-jorge-volpi-sobre-los-nobles/>)

²⁹⁶ Ficha técnica: *Susana (Carne y demonio)*; Guión: Manuel Reachí, Jaime Salvador y Luis Buñuel; Diálogos adicionales: Rodolfo Usigli; Producción: Manuel Reachí y Sergio Kogan, Internacional Cinematográfica, México, 1950; Jefe de Producción: Fidel Pizarro; Dirección: Luis Buñuel; Asistente de dirección: Ignacio Villarreal; Decorados: Gunther Gerzso; Fotografía: José Ortiz Ramos; Operador: Manuel González; Alumbrador: Luis García; Unidad técnica: Estrella; Música: Raúl Lavista; Montaje: Jorge Bustos; Sonido:

manera en que Buñuel construyó su particular imagen de la mujer fatal, un tópico que fue recurrente en la producción cinematográfica de este director durante los años cincuenta, desde diferentes referentes de análisis: erotismo, deseo y mujer-objeto.

En esta directriz, debemos puntualizar el concepto de representación, pues será en torno a una representación cinematográfica que esté basado nuestro análisis; de esta manera, para el historiador francés Roger Chartier, las múltiples relaciones que se establecen dentro de una sociedad determinada, dan como resultado diferentes textos (en donde se incluyen las manifestaciones artísticas), los cuales son propensos a la apropiación, la interpretación y la reinterpretación²⁹⁷.

De esta manera, dentro de la Historia Cultural que propone Chartier, el análisis realizado se enfoca en:

... los modos de articulación entre las obras y el mundo social, sensibles a la vez a la pluralidad de divergencias que atraviesa una sociedad y a la diversidad de empleo de materiales o códigos compartidos²⁹⁸.

Es decir, que dentro del análisis propio de la Historia Cultural, el concepto de representación es primordial en la presentación de nuevas propuestas académicas; pues, si bien, un discurso fílmico puede ser utilizado como fuente, también puede ser el objeto de una investigación, al ponderarlo a través de la mirada de múltiples disciplinas, como en este caso, la labor histórica. Citamos a Chartier:

... descifrar de otra manera las sociedades, al penetrar la madeja de las relaciones y de las tensiones que las constituyen a partir de un punto de entrada particular (un hecho, oscuro o mayor, el relato de una vida, una red de prácticas específicas)²⁹⁹.

En esta directriz, podemos considerar que la Historia Cultural, según Chartier, es la historia de la construcción que se establece dentro de una sociedad, entre su sistema

Nicolás de la Rosa; Supervisor de sonido: James L. Fields; Editor de sonido: Antonio Bustos; Grabación de música: Galdino Samperio; Efectos especiales: Jorge Benavides; Duración: 2,359 m, 86 min. Blanco y negro. Fernando Soler (Don Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Víctor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Doña Carmen), María Gentil Arcos (Felisa), Luis López Somoza (Alberto).

²⁹⁷ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*, tr. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 34

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 50

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 49

de pensamiento y las formas grupales o individuales de apropiación de dicho pensamiento. De tal forma, *Susana (Carne y demonio)*, responde al contexto en el que se gestó, pero también a la particular óptica del cineasta, y a los nexos que tejió entre la industria cinematográfica mexicana y su formación surrealista.

Asimismo, hay que subrayar el carácter multidisciplinario de la Historia, mismo que nos permite analizar estas representaciones; y que en el caso particular de la cinematografía, su estudio puede estar vinculado a valoraciones estéticas o sociales, como señala el historiador alemán Reinhart Koselleck:

Quien hoy se decida de nuevo por la historia cultural o defienda cuestiones antropológicas tendrá que entregarse, por ejemplo, a las experiencias sensoriales del mundo óptico: a las litografías y a los panfletos, a la fotografía, al cine y a la televisión, hasta llegar a las pancartas y a los monumentos; todas estas experiencias deberían influir y guiar nuestro respectivo comportamiento. Sin embargo, todo ello no puede realizarse sin que la estética y la historia del arte se esfuercen en considerar sus propios criterios como histórico-sociales. Precisamente en el cruce entre las diferentes premisas teóricas está contenido ese impulso por conocer nuevos aspectos³⁰⁰.

Sin embargo, cabe puntualizar que la construcción de esta gráfica fílmica, si bien, estuvo realizada bajo la óptica de Luis Buñuel, él se apoyó de un equipo de producción, en el que podemos ubicar actores, fotógrafos, escenógrafos y músicos, entre otros, quienes asistieron en la realización de esta cinta. Sobre los colaboradores de esta cinta, ahondaremos más adelante, pues como señala Aurelio de los Reyes, la industria cinematográfica nacional se consolidó gracias a los diferentes rubros artísticos, académicos y técnicos, que convergieron en la realización de las películas³⁰¹.

Debido al sentido crítico y transgresor³⁰² de su cine, Buñuel ha sido calificado como un director extraño, cruel, ininteligible, crudo, excéntrico, e incluso, demente; sin embargo, todos estos adjetivos responden a un prejuicio acerca de su obra como

³⁰⁰ Reinhart Koselleck, *Esbozos teóricos. ¿Sigue teniendo utilidad la historia?*, tr. Kilian Lavernia, España, Escolar y Mayo Editores, 2013, p. 92

³⁰¹ Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México, Ed. Trillas, 1987, p. 142

³⁰² La transgresión se define como toda acción que excede o infringe el orden de las leyes, de las prohibiciones y de las interdicciones vigentes en determinado ámbito cultural. Para Michel Foucault, la transgresión depende de los límites que encadenan las acciones, pues cuando estas fronteras son quebrantadas es que surge lo transgresor. Foucault, Michel, "Prefazione alla transgressione", en *Scritti letterari*, Milán, Feltrinelli, 1971, p. 58

cineasta. Pero que en el caso particular de los filmes que realizó en México, este prejuicio nos ayuda a comprender cómo la sociedad mexicana señala como negativo, un discurso que se aleja de lo convencional, y que no suele obedecer a las necesidades del Estado³⁰³, como puntualizaremos más adelante.

Sin embargo, antes de ahondar en los detalles de la producción de la cinta, resulta conveniente revisar brevemente el contexto en el que ésta se gestó, el cual corresponde al periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Con la llegada de este personaje al poder, dio comienzo una etapa de nuestra historia, que se caracterizó por los gobiernos de civiles que no habían participado en la lucha revolucionaria de 1910; de igual manera, a partir de la presidencia de Miguel Alemán, la corrupción se volvió parte esencial de la vida política, misma que ayudó a consolidar la hegemonía del partido gobernante³⁰⁴.

En el escenario cinematográfico, el auge del cine mexicano comenzó a decaer a partir de 1945, año en que terminó la Segunda Guerra Mundial, con el resurgimiento de la imponente industria fílmica estadounidense; sin embargo, la crisis y total decadencia llegaría hasta los primeros años de la década de los cincuenta. De tal manera, que el cine nacional tuvo que vincularse a los planes de modernización que estaba llevando a cabo el Estado, a través de cintas de temas ciudadanos, en contraposición a las películas rurales que tuvieron su auge en años anteriores, de esta manera, la producción cinematográfica sirvió para representar un país que se urbanizaba rápidamente.

De igual manera, el gobierno alemanista propició que la corrupción inherente de su mandato, alcanzara el cine; ya que, a pesar de que se estableció la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, se creó la Dirección General de Cinematografía y se expidió la ley de la Industria Cinematográfica, cuyo objetivo era el de favorecer la industria cinematográfica mexicana; esto no impidió que el monopolio encabezado por el productor y distribuidor estadounidense William O. Jenkins, llegara a controlar hasta el ochenta por ciento de la exhibición filmográfica del país³⁰⁵.

³⁰³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998, p. 70

³⁰⁴ Jorge Basurto, *La clase obrera en la historia de México, del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)*, México, Instituto de Investigaciones Sociales UNAM/ Siglo XXI editores, 1996, p. 94

³⁰⁵ *Infra*, p. 43

Así, durante el mandato de Miguel Alemán, el cine mexicano le transmitió a la sociedad, una serie de moldes morales y de valores, a través del celuloide. Mismos a los que Buñuel tuvo que adaptarse, aunque buscó la manera de vincular sus discursos fílmicos a su horizonte cultural³⁰⁶, y a su particular mirada surrealista, como lo hizo en el caso de *Susana*.

Sobre este particular, consideramos importante señalar que la ruptura de los paradigmas de la modernidad, tras el fracaso de mejores condiciones de vida para los seres humanos y las catástrofes y horrores de las guerras mundiales, desde diferentes horizontes culturales, artísticos y académicos se empezaron a cuestionar estos supuestos avances que la tecnología y técnica traerían a favor de la humanidad. Así por ejemplo, desde los terrenos del arte (literatura, música, cinematografía), se empieza a enfatizar el fracaso de los ideales de la modernidad y se abren puertas a nuevas lecturas de una realidad dolorosa y devastadora.

En el terreno que nos ocupa, el de la disciplina histórica, desde la gestación de la revista de los *Annales* a finales de los años veinte en Francia, sus principales representantes (Marc Bloch, Lucien Febvre y Fernand Braudel, que participaron y fueron víctimas de la sinrazón de la Segunda Guerra Mundial), ampliaron al máximo las posibilidades de análisis de la Historia, incorporando nuevas visiones, insertando a otros saberes de disciplinas complementarias y estudiando nuevos temas desde novedosas perspectivas de análisis.

Esta publicación fue nodal para la gestación de nuevas maneras de interpretar el pasado (ya no visto solamente como una temporalidad pretérita, sino en conjunción y tensión con el presente y el futuro); pronto surgirán nuevas vertientes de aprehensión de la realidad en la que ésta es vista de manera fragmentaria, multifacética y polisémica, y que se agruparán en una nueva perspectiva globalizadora de entender el mundo que es la Posmodernidad y cuya influencia se verá plasmada en diferentes disciplinas artísticas y humanísticas, y con sus respectivos representantes (Historia, Sociología, Filosofía, Literatura, Cinematografía, etc.).

³⁰⁶ Se entiende como “discurso” a los mensajes que produce una sociedad determinada, en el cual se reflejan las obligaciones, censuras y prohibiciones que la rigen; en este sentido, también sirven para comprender las relaciones de poder que establecen cuáles discursos pueden circular, evitando aquellos que resulten transgresores a las normas sociales.

En el caso de la Historia, posterior a la Escuela de los Annales, surgirán nuevos diálogos con otras disciplinas, como la antropología (que pone énfasis en la cultura, lo simbólico y la interpretación de dichos códigos), y se conciben nuevos tipos de “Historias”: estructuralistas, de las mentalidades, microhistoria, historia cultural, etcétera; para subrayar en lo que el llamado “giro subjetivo”³⁰⁷ ya había enunciado desde los años sesenta: en la historia ya no basta el mero dato u objeto como elemento de verdad histórica, sino que ahora cobra protagonismo la narración como forma de alcanzar a ésta tal como habían aseverado autores como Hayden White, Paul Ricoeur, Peter Burke, Michel de Certeau, Reinhart Koselleck, entre otros.

En este terreno, desde el punto de vista de análisis de discurso cinematográfico, existen numerosas formas para acercarnos a este tipo de expresiones artísticas. Incluso importantes expertos que han hecho de este arte el motivo central de sus investigaciones, como Aurelio de los Reyes, Jorge Ayala Blanco o Emilio García Riera, han afirmado que la cinematografía, por su connotación multifacética, no puede examinarse desde una fórmula única o metodología totalizadora que sea la mejor opción para interpretar el cúmulo de significaciones que irradia un filme y sus elementos que la componen.

El investigador de cine destaca la actual flexibilidad de la Academia porque la historiografía se ha abierto a muchos temas en los últimos años, más allá de las líneas tradicionales de la historia política, económica y social. “Era una necesidad que la institución evolucionara de acuerdo con el proceso seguido por la dinámica de la historiografía.” Considera que en el futuro deberán tener inclusión en la Academia científicos sociales, antropólogos o sociólogos que posean una obra historiográfica o realicen investigación con perspectiva histórica³⁰⁸.

En esta dirección, el propio Aurelio de los Reyes señala que si bien no hay una fórmula única para el análisis fílmico, sí se pueden tomar diversas estructuras de las cintas que nos ayudan a ver este discurso visual desde dos importantes posibilidades que privilegia la historia cultural, es decir, como objeto (datos que ofrece el filme), y como

³⁰⁷ El “giro subjetivo” enfatiza en analizar las perspectivas de los sujetos, la cual posee una mirada subjetiva. De esta manera, en el caso de la cinematografía, esta visión nos permite comprender cómo un discurso fílmico es capaz de aprehenderse dentro de una sociedad determinada, ya sea, por el reflejo que hace de ésta, o por las transgresiones que pueda poseer. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2005, p. 21

³⁰⁸ Jorge Bravo, en *Entrevista de Jorge Bravo al Dr. Aurelio de los Reyes*, México, s.e., s.a., (DE 25 de mayo de 2014 <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2011/04/01/entrevista-a-aurelio-de-los-reyes/>)

fuente (contenido susceptible a la interpretación, es decir, qué nos dice la película), o como ambos elementos.

En este orden de ideas, cabe señalar que más allá de la capacidad y talento fílmico de Luis Buñuel, el director hispano no construye por sí solo una película, sino que en este discurso participan importantes sujetos cuyas actividades son primordiales en la construcción de una cinta: productores que financian la película (con motivos artísticos, económicos o en ocasiones, por caprichos personales); el director que plasma su posición artística y estilo fílmico en la cinta que construye; la música que acompaña, complementa y amplifica el tono de las emociones verbales y visuales; la ambientación que recrea fielmente o distorsiona el sentido de la realidad; etcétera³⁰⁹.



Figura 1: Fotografía donde aparecen, (de izquierda a derecha): Fernando Soler, Rosita Quintana y Luis Buñuel.
(Imagen proporcionada por el Archivo Centro Buñuel Calanda)

El productor de esta cinta fue Sergio Kogan, quien fungía como gerente en México de la productora cinematográfica estadounidense *Columbia Pictures Industries*, por lo que contaba con suficiente solvencia económica para financiar una película que sirviera para

³⁰⁹ Rivero, *op. Cit.*, p. 60

apuntalar la carrera histriónica de su joven esposa, la actriz argentina Rosita Quintana³¹⁰. En este sentido, *Susana* fue el primer proyecto mexicano de Buñuel, desvinculado del productor Óscar Dancigers, lo que hasta cierto punto, regresaba al cineasta español a la realización de cintas bajo encargo o, como el mismo director las denominaba, películas “alimenticias³¹¹”.

En este contexto se filmó *Susana*, una película que se basó en una sinopsis de tres o cuatro páginas escritas por el guionista español Manuel Reachi; quien realizó los guiones para tres películas en su carrera dentro del cine mexicano, además de *Susana: Brindis al amor* (1943), de Dudley Murphy; *Un príncipe en la iglesia* (1951), de Miguel M. Delgado, y *Subida al cielo* (1951), de Luis Buñuel.

Según el libro *Buñuel por Buñuel*, de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina; aunque algunas fuentes refieren que el guión de *Susana* procede de un cuento, incluso de una novela de Reachi, este dato, hasta nuestros días es poco claro, por lo que lo más probable es que este texto no exista³¹². La trama se basa en unas pocas hojas en la que Manuel Reachi señaló las líneas básicas del argumento, a partir del cual, Luis Buñuel y el guionista español Jaime Salvador, realizaron el guión literario. Debido a que no se han encontrado, ni cuentos ni novelas, publicadas por Reachi, esto nos hace pensar que su trabajo literario estuvo restringido a la realización de guiones.

Por otra parte, a pesar de que durante la realización de *Los Olvidados*, Buñuel se apoyó en el laureado y reconocido fotógrafo Gabriel Figueroa (con quien trabajaría en filmes posteriores); para la filmación de *Susana*, el director hispano trabajó con el fotógrafo michoacano José Ortiz Ramos, quien ya había alcanzado un amplio reconocimiento por su labor en películas emblemáticas de los cineastas Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo: *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos* (1948), y *Una familia de tantas* (1948); es decir, en melodramas urbanos sumamente populares y emblemáticos del cine nacional³¹³.

³¹⁰ En varias ocasiones, Luis Buñuel accedió a los “caprichos” de productores acaudalados, que lo contrataban para lucimiento de sus esposas, como Sergio Kogan o Gustavo Alatraste.

³¹¹ Martínez, “Susana de Luis...”, *op. Cit.*, p. 119

³¹² De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás, *Buñuel por Buñuel*, España, Plot Ediciones, 1993, p. 243

³¹³ Elisa Lozano, “A don José Ortiz Ramos, in memoriam”, en *Cuartoscuro*, México, s.e., 2010, (DE 22 de mayo 2014 <http://cuartoscuro.com.mx/2010/02/a-don-jose-ortiz-ramos-in-memorian/>)

Es de destacar, que en el filme *Susana*, Buñuel siempre procuró que la fotografía de Ortiz Ramos buscara que los emplazamientos y los matices de las imágenes coincidieran con las acciones de los actores; de igual manera, en su trabajo destaca el esquema de la iluminación mixta, así como el uso de la profundidad del campo visual, “recurrente para desarrollar acciones simultáneas en un mismo encuadre en diferentes planos visuales³¹⁴”. Fue así, como este cinefotógrafo le otorgó a *Susana* encuadres que exacerbaran el sentido erótico de las acciones de la protagonista y potencializaran el drama que éstas generan, como se apreciará más adelante en el análisis del discurso visual de esta película.

De igual forma, es importante destacar la labor del escenógrafo húngaro-alemán Gunther Gerzso, brillante artista que estableció un fuerte lazo de amistad con los surrealistas refugiados en nuestro país, incluido Luis Buñuel, por lo que dentro de su propuesta estética, en ocasiones, intentó trasladar la influencia de esta vanguardia. Dentro de la industria cinematográfica mexicana diseñó la escenografía de cerca de doscientas cincuenta películas, entre éstas, varias bajo la dirección de Buñuel³¹⁵. Sobre su colaboración con el director calandino, Gerzso evocaba:

Mi experiencia con Luis Buñuel fue muy diferente a la que tuve con otros directores. Buñuel le daba a cada uno su lugar en el rodaje. Preguntaba mucho mi opinión sobre la acción que él planteaba en la escena. Buñuel llegó a darle otro punto de vista, mucho más artístico y audaz, al cine mexicano. Hasta antes de Buñuel, el cine mexicano se regía por recetas y fórmulas muy esquemáticas. Buñuel pertenecía a otro mundo. Hice la escenografía para Buñuel en las películas: *Susana, carne y demonio* (1950), *Una mujer sin amor* (1951), *El bruto* (1952) y *El río y la muerte* (1954). Era un director que no encajaba para nada en el mundo del cine de aquella época. No era un director comercial. En Francia había participado en el movimiento surrealista. Hablar con él era como entrar en otro mundo, creo que los productores no lo entendieron para nada. Las películas que realicé con él no fueron obras maestras, pero como luego se volvió muy famoso e hizo películas estupendas, sus películas mexicanas se revaloraron³¹⁶.

³¹⁴ Claudia Negrete, “Buñuel y los cinefotógrafos mexicanos”, en *Alquimia*, año 10, núm. 28, septiembre-diciembre 2006, p. 27

³¹⁵ Alicia Sánchez Mejorada, “Resonancias surrealistas en México”, en Useda, *op. Cit.*, p. 63

³¹⁶ Jaime García Estrada, “Gunther Gerzso: escenógrafo cinematográfico”, en *Dirección artística. Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, MéxicoCUEC : UNAM, núm. 5, 2005, p. 49

Por otra parte, la música también juega un elemento importante dentro de la construcción de un discurso cinematográfico, pues enfatiza las emociones que el espectador siente al ver las imágenes. De esta manera, en *Susana*, este aspecto contó con la participación de Raúl Lavista, un destacado compositor del cine mexicano, con quien Buñuel colaboraría en varias ocasiones³¹⁷; en esta película, la música sirve para incentivar el sentido melodramático de las escenas, pues mediante ésta, el público se anticipa momentáneamente a las acciones de los protagonistas.

De tal forma, cabe mencionar, que ante los diferentes galardones que obtuvo por sus filmes, Luis Buñuel siempre destacó y elogió a los miembros de sus producciones, argumentando que el éxito no era exclusivo suyo, sino de todos los que con él trabajaban³¹⁸. Así, el rodaje de *Susana (Carne y demonio)* inició el 10 julio de 1950 y finalizó tan sólo veinte días después; esta película fue filmada en locaciones al aire libre y en sets de los estudios Churubusco. Y se estrenó en el cine *Metropolitán*, en la Ciudad de México, el 11 de abril de 1951, en donde la cinta se exhibió durante una semana, acompañada de un gran éxito³¹⁹.

Debemos señalar que esta película, se benefició por el reconocimiento internacional que obtuvo Luis Buñuel por su célebre obra *Los Olvidados* en el Festival de Cannes de 1951 (tan sólo unos días antes del estreno de *Susana*). En este horizonte, en el público y crítica cinematográfica europeos existía una gran expectación por conocer las siguientes obras del director español, y por este abierto interés hacia Buñuel, el productor Kogan obtuvo importantes ganancias al vender la cinta a distribuidores franceses y británicos³²⁰.

En *Susana (Carne y demonio)*, Luis Buñuel nos relata la historia de una joven y bella mujer que se escapa del reformatorio durante una noche de tormenta y llega a la hacienda “Las Palmas”, en donde es acogida por Doña Carmen (Matilde Palou), como si fuera la hija que no tuvo, pese a que Felisa (María Gentil Arcos), la sirvienta, no confía en

³¹⁷ Raúl Lavista musicalizó para Buñuel las películas *Susana (Carne y demonio)*, *Una mujer sin amor*, *El bruto*, *Abismos de pasión*, *El río y la muerte*, *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*.

³¹⁸ Fuentes, *Los mundos de...*, op. Cit., p. 70

³¹⁹ La velocidad con la que Luis Buñuel realizó la mayoría de sus trabajos en nuestro país, nos deja de manifiesto el interés del cineasta, no sólo por adecuarse a los ritmos de la industria cinematográfica mexicana, sino por afianzar su posición profesional dentro de ésta.

³²⁰ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1992, vol. 5, p. 265

la recién llegada. Rápidamente, Susana seducirá a Jesús (Víctor Manuel Mendoza), el caporal de la hacienda; a Alberto (Luis López Somoza), el único hijo de la familia, y a Don Guadalupe (Fernando Soler), el patrón y esposo de Doña Carmen. Los encantos de la muchacha ocasionan el desorden, la desobediencia y la confrontación entre los hombres; de igual manera, Doña Carmen y Felisa se ven afectadas por las acciones de la protagonista, pues el hogar y la moral que ellas defienden se ven transgredidos por el deseo. Finalmente, Susana es devuelta a la prisión, y la paz regresa a la hacienda, como si nada hubiese pasado.

Desde nuestro punto de vista, la clave del éxito de la película radica en el erotismo manifiesto y simbólico que maneja Buñuel en este filme, utilizando el impulso sexual como eje rector de la misma, una temática innata de la vanguardia surrealista; pues en el cine tiene su expresión más contundente una de las obsesiones del surrealismo; la mujer, entendida como una revelación capaz de encender la imaginación y los deseos³²¹.

Así, solamente cuatro meses después del reestreno de *Los Olvidados*, *Susana* (*Carne y demonio*), se convirtió en el segundo gran éxito de taquilla de Luis Buñuel en México. Sin embargo, un elemento que debemos destacar, es que, a pesar de que esta cinta fue bien recibida por el público mexicano, *Susana* no recibió ningún reconocimiento, por parte de la crítica nacional o extranjera, debido, a que este filme no se acopló en su totalidad al formato habitual del melodrama mexicano, pero tampoco poseía la fuerza visual de su antecesora, *Los Olvidados*³²².

En este filme, el cineasta representa, de manera exagerada, casi hasta la parodia, el peligro sexual de la mujer citadina, cuando introduce el desorden y la competencia entre los hombres que viven en el ambiente rural. Cabe señalar, que esta cinta corresponde a la primera etapa del cine mexicano buñueliano (1950-1955), en donde el director centró la trama de su filme en el personaje de *femme fatale*, en un interés indudable por este tipo de mujer tentadora y pecadora que no existe anteriormente, ni

³²¹ Reyes, Aurelio de los, "El surrealismo en el cine", en Useda, *op. Cit.*, p. 37

³²² Según Gastón Lillo, en su obra *El imaginario transcultural*, el melodrama mexicano se caracteriza por condenar implícitamente el libertinaje, se castiga a los débiles que caen en él, se exaltan los valores religiosos, se da suma importancia al trabajo como el eje de armonía de clases, y se muestra a la familia como una célula espiritual que sirve de base para toda la sociedad.

existirá en la producción posterior de Luis Buñuel³²³, que en *Susana*, estuvo encarnada por la actriz Rosita Quintana.

Si bien, la trama de *Susana* está alejada de la crudeza visual y narrativa que resaltan en *Los Olvidados*, la película corresponde al género del melodrama rural, que fue un género muy exitoso y reiterativo en el cine mexicano de los años treinta y cuarenta, que se basó en el moralismo y el nacionalismo: Buñuel señala en el filme un entorno marcado por el orden y la moral, el cual es trastocado por una “mala” mujer citadina que escapa de una correccional³²⁴.

En este filme, como sucederá en otras ocasiones dentro del cine de Buñuel, el deseo es un elemento de distorsión y transgresión del orden establecido, por las acciones provocativas de la protagonista, que impone por momentos un particular nuevo orden en la hacienda y que provoca que en el universo masculino de dicho espacio; así los hombres aspiran, anhelan y se frustran por los encantos de la guapa protagonista. Se vive entonces, en términos surrealistas el “amor loco”, que provoca que los hombres y mujeres se rebelen y confronten, lo que deja en evidencia las incongruencias y debilidades de las estructuras sociales establecidas en el medio conservador del espacio rural³²⁵.

Debemos considerar, que más allá de la fama del director, fueron varios los elementos de los que se sirvió la producción de *Susana*, para garantizar el éxito del filme³²⁶. Entre estos se encuentran: el título provocador que se eligió para la película, pues aunque en el guión el filme sólo se titula *Susana*, los productores añadieron el subtítulo (*Carne y demonio*), con la finalidad de despertar el interés del público, a través de palabras vinculadas con la sensualidad, el sexo y la maldad, y como señala Burke: “(...) el título de una película influye en el público antes de que éste vea las imágenes³²⁷”.

³²³ Es una interpretación negativa de lo femenino, se entiende como aquellas mujeres que son objeto del deseo, pero que por naturaleza tienden a ser peligrosas para el hombre.

³²⁴ Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de...*, op. Cit., p. 163

³²⁵ Martínez, “*Susana. De La...*”, op. Cit., p. 24

³²⁶ En este sentido, es importante mencionar, que a pesar de que en ese momento Luis Buñuel ya contaba con fama internacional, su nombre no fue un elemento central para promocionar sus películas mexicanas; e incluso, los nombres que destacan son los de los actores, en contraposición al del director, que no atrae mucho la atención.

³²⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, tr. Teófilo de Lozoya, España, Ed. Biblioteca de Bolsillo, 2005, p. 202

Por otra parte, la participación de Rodolfo Usigli, cuyo renombre como literato, le añadió prestigio a la producción³²⁸. De igual manera, la industria cinematográfica mexicana, sabía manejar correctamente el valor publicitario de los carteles, y este rasgo también influyó en el filme de Buñuel, como señala Víctor Fuentes:

El paratexto del cartel también subraya el carácter melodramático de estos filmes: (...) En el de *Susana*, debajo de la provocadora figura de la protagonista, Rosita Quintana, leemos: “Vean por qué son peligrosas las figuras ingenuas como Susana”. Se trataba, ya de entrada, de incluir y vender esta película dentro de las del tema de “la mala hembra” (título de otra película protagonizada por Rosita Quintana), muy usado por la institución cinematográfica mexicana para propagar, mediante el ejemplo negativo e –irónicamente– el cebo del sexo, las virtudes de la moral y la familia³²⁹.



Figuras 2, 3, 4 y 5: Varios carteles mexicanos que anticipan al público sobre el peligro que representa Susana.

³²⁸ Martínez, “Susana. De La...”, *op. Cit.*, p. 26

³²⁹ Fuentes, *Los mundos de...*, *op. Cit.*, p 76



Figura 6: Cartel anónimo (Agrasánchez)

Como señaló el grabador español Josep Renau: “Un cartel es un grito pegado a la pared...³³⁰”, y dicho discurso visual es la primera información que puede conocer el público respecto a la trama de una película; por lo que éstos debían contener una carga narrativa lo suficientemente clara como para dar a entender el carácter melodramático, cómico o trágico de los filmes. Si bien, la mayoría de las películas mexicanas de esa época estaban filmadas en blanco y negro, determinadas escenas eran coloreadas con aerógrafo, y expuestas en los carteles, acompañadas de letras grandes y llamativas, así como de frases que adelantaban al espectador a la trama del filme; todo esto, debido a que el cartel era el único medio publicitario con el que contaban las productoras cinematográficas, durante esa época³³¹.

En el caso de *Susana*, los carteles publicitarios fueron realizados con dibujos realistas, los cuales se basaron en algunos de los fotogramas de la cinta, esto permitió que no hubiera alteraciones de los detalles anatómicos respecto a las imágenes originales; de esta manera, la simplificación del cartel sirvió como un mecanismo para impresionar al público, y así convocar a un mayor número de espectadores³³².

En este sentido, resulta importante destacar que en las primeras cuatro figuras, los carteles muestran las escenas en las que se denota el carácter seductor, agresivo y peligroso de Susana, así como las adversas consecuencias que la presencia de esta

³³⁰ Lozoya, *op. Cit.*, p. 203

³³¹ Armando Bartra, *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2010, p. 134

³³² *Loc. Cit.*

mujer lleva consigo. De tal forma, en la publicidad que se eligió para este filme, son mayoritarias las imágenes en donde Susana muestra sus piernas descubiertas; también, aquellas en las que la protagonista seduce a dos de los hombres de la hacienda, ya sea al patrón, o al caporal; de igual manera, la escena en que Susana intenta atacar a la esposa, está presente en dos de los carteles.

Por otra parte, en la figura 6³³³, podemos ver un dibujo de Susana mostrando sus piernas y hombros, con una actitud despreocupada, que podríamos catalogar como voluptuosa³³⁴ y seductora (aunque Rosita Quintana no correspondía al prototipo físico de las mujeres de los años cincuenta); cuya capacidad para atraer a los hombres, es el eje rector del filme. Esta selección de imágenes, da testimonio de la forma en que la sociedad mexicana de los años cincuenta concebía a las mujeres fatales, como personajes transgresores del orden, que tenían la capacidad de despertar el deseo en los hombres, y con esto ocasionar la ruptura de las convenciones sociales³³⁵.

A través de estos carteles, podemos ver el carácter negativo que posee Susana, mismo que fue utilizado como elemento publicitario para la película; resulta interesante destacar, que esta manera de promocionar los filmes no fue exclusiva de nuestro país, ya que si observamos algunos carteles que se hicieron en Francia, en éstos se describe a la protagonista como un ser “impuro” y “perverso³³⁶”, adelantando al espectador sobre la personalidad de la mujer que verá en pantalla, a través de imágenes que expresan lo que las palabras por sí solas, no pueden³³⁷.

³³³ Imagen facilitada por el Archivo Centro Buñuel Calanda.

³³⁴ Voluptuoso: *adj.* Que incita o satisface los placeres de los sentidos, especialmente el sexual.

³³⁵ Burke, *op. Cit.*, p. 171

³³⁶ Perverso: (*del latín perversus, participio del verbo pervertere, que significa trastornar o subvertir*) 1. adj. Sumamente malo, que carece de bondad que debe tener según su naturaleza, que causa daño intencionalmente. 2. Que contiene maldad o perversión. 3. Que corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas. 4. Que tiene una pérdida total de escrúpulos morales.

³³⁷ Burke, *op. Cit.*, p. 234



Figuras 7 y 8: carteles franceses que califican negativamente a la protagonista del filme.

Aunque el propósito, tanto de los carteles mexicanos, como de los franceses, es además de alertar del peligro que representa Susana, exacerbar el morbo del público³³⁸; la publicidad gala se apoyó de palabras que potencializaran el carácter negativo de la protagonista, mostrándola como una mujer desenfadada y sensual³³⁹.

Estos juicios, como señala Peter Burke, nos acercan a la mirada masculina al respecto de la mujer, en donde las féminas son entendidas como seres extraños, que oscilan entre la seducción y la repulsión, otorgándole una connotación de peligrosidad³⁴⁰.

Así, el peligro que corren hombres y mujeres que se acercan a Susana está de manifiesto a través de los carteles; sin embargo, son varios los elementos que utilizó Luis Buñuel para construir su particular imagen respecto a la mujer fatal, mismos que analizaremos a través de varias imágenes de la película, en los siguientes apartados de esta investigación.

³³⁸ En el caso particular del cartel izquierdo, en la parte inferior, se puede leer “Susana, de eerloze”, que significa “Susana, la impura”, en holandés; lo que nos permite comprender el alcance internacional que tuvo este filme, mismo que se logró gracias al impulso que le otorgó a Buñuel el éxito de *Los Olvidados*.

³³⁹ Durante los primeros años de la década de los sesenta, en la Cinemateca Francesa y en los círculos de análisis cinematográfico de diferentes universidades parisinas, llegaron a proyectar hasta en cuatro ocasiones por año, la película *Susana (Carne y demonio)*.

³⁴⁰ Burke, *op. Cit.*, p. 39

3.3 Una plegaria al Dios de las cárceles.

Para realizar el análisis de esta película, nos centraremos en las escenas emblemáticas, en las que Buñuel destacó el erotismo que expone Susana; el deseo manifiesto que sienten hacia ella los tres protagonistas varones; la concepción de mujer-objeto que expone el director, en comparación con otras películas de la Época de Oro; la ruptura de los convencionalismos en torno a la religión, la vida rural y a la figura materna; vinculando las imágenes con diferentes autores que han explicado construcciones y procesos históricos a través de diferentes discursos visuales.

De tal forma, debemos tomar en consideración, que una representación es una imagen verbal o plástica de cualquier objeto, realizada según una serie de convencionalismos, que responden a construcciones propias de determinado contexto³⁴¹. En el caso de la cinematografía, y de la manera en que se presentó a la figura femenina, ha sido, mayoritariamente, realizada por varones, y que en el caso de *Susana*, Buñuel crea desde su particular óptica surrealista, un concepto de mujer fatal³⁴².

En este orden de ideas, debemos tomar en consideración que existe una distancia cultural entre el autor y el contexto en el que se gesta la película *Susana*, pues para el momento en que se realiza este filme, Buñuel llevaba tan sólo cuatro años viviendo en México, y pese al éxito de *Los Olvidados*, su carrera dentro de la industria cinematográfica nacional, aún estaba en duda; por lo que, si bien, su discurso en esta cinta se apega a los convencionalismos del cine mexicano, hay diferentes momentos en los que el director introduce elementos propios del surrealismo que él siguió durante sus años de labor en Francia³⁴³.

Dentro de la producción cinematográfica mexicana, las historias sobre mujeres fatales fueron recurrentes, incluso, podemos considerar como casos emblemáticos de este género, las películas *La mujer del puerto* (1937), y *Doña Bárbara* (1944), estelarizadas por Andrea Palma y María Félix respectivamente; entre otros filmes. Sin embargo, debemos de considerar que en estas cintas, las protagonistas son víctimas de situaciones que justifican sus acciones, mientras que en *La mujer del puerto*, la

³⁴¹ Michel Foucault, *Arqueología del saber*, tr. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI editores, 1970, p. 233

³⁴² Burke, *op. Cit.*, p. 134

³⁴³ *Ibidem*, p. 153

protagonista, Andrea Palma, es engañada y abandonada por un hombre, lo que la obliga a trabajar como prostituta; en *Doña Bárbara*, María Félix, sufre el asesinato de su prometido y una violación tumultuaria, hechos que las obligan a vengarse de los hombres y adquirir este rol de mujer depredadora. De esta manera, podemos percatarnos de que en el ideario mexicano, estas mujeres rompían con los convencionalismos, como una manera de venganza³⁴⁴.

En este sentido, si bien en el cine mexicano, ya existía el estereotipo de mujer fatal, el cual respondía un imaginario colectivo representado a través de la cinematografía³⁴⁵; el caso de Susana es distinto, pues el público desconoce el porqué esta mujer es peligrosa; es decir, no sabemos si las acciones de la protagonista son la consecuencia de algún tipo de sufrimiento o de abuso, debido a su belleza, mismo que ayudaría a justificarla³⁴⁶. Luis Buñuel, nos presenta al principio de la cinta, la fachada del “Reformatorio del Estado”, mismo en el que se encuentra cautiva Susana. Como lo señala Víctor Fuentes: “el sistema penal es la forma mediante la cual se manifiesta el poder en tanto que poder³⁴⁷”; de tal manera, que Susana se encuentra recluida porque sus acciones pasadas transgredieron los lineamientos de “lo permitido”, y el Estado busca, a través de su encierro, reintegrarla o alejarla de la sociedad, como señala Foucault:

... la prisión no ha sido al principio una privación de libertad a la cual se le confiriera a continuación una función técnica de corrección; ha sido desde el comienzo una "detención legal" encargada de un suplemento correctivo, o también, una empresa de modificación de los individuos que la privación de libertad permite hacer funcionar en el sistema legal³⁴⁸.

Sin embargo, desde las primeras escenas de la película, podemos percatarnos que Susana es una mujer casi incorregible; que no sólo ha transgredido el orden social, sino que anhela su libertad, sin ofrecer a cambio algún tipo de modificación en su comportamiento, e incluso, explica su maldad como un elemento innato en ella.

³⁴⁴ Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, Colegio de México/IMCINE, 1998, p. 83

³⁴⁵ Burke, *op. Cit.*, p. 163

³⁴⁶ Hernández, *op. Cit.*, p. 61

³⁴⁷ Fuentes, *Los mundos de...*, *op. Cit.*, 131

³⁴⁸ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1976, p. 235



Figura 9: Fotograma en donde Susana está recluida y suplica a Dios, la deje en libertad.

En la figura 9, vemos a la protagonista dentro de una celda, por su expresión podemos percatarnos de la desesperación que la embarga ante la imposibilidad de recobrar su libertad; es así, que ella comienza una plegaria pidiendo que los barrotes que la mantienen cautiva, cedan. Sin embargo, resulta interesante retomar esta súplica, pues rompe con los convencionalismos propios de la moral cristiana, ya que pasa de ser una petición, a un reto hacia Dios:

¡Dios mío, sácame de aquí! ¡Quiero salir! ¡Sácame de aquí! Dios mío, tú me creaste como soy, como los alacranes, como las ratas. ¡Dios de las cárceles, ten piedad de mí! Echa abajo las rejas, las paredes, déjame salir al aire, al sol; tengo tanto derecho como si fuera una víbora, o esa araña. ¡Dios ten piedad! ¡Haz un milagro si puedes! ¡Sácame de aquí! ¡Sácame de aquí! ¡Sácame de aquí!³⁴⁹

A través de las palabras de Susana, podemos entender que ella no muestra ningún tipo de arrepentimiento, y se excusa, argumentando “que fue creada de esa manera”; esto se contrapone a la imagen reivindicadora, que dentro de la filmografía nacional, suelen tener las mujeres fatales³⁵⁰.

Mientras ella dice esta plegaria, la joven se percata de que la sombra de los barrotes recrea la forma de una cruz. Sin embargo, si nos ubicamos desde la perspectiva

³⁴⁹ Buñuel, *Susana (Carne y demonio)*, Rosita Quintana (Susana), Fernando Soler (Don Guadalupe), Víctor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Doña Carmen), María Gentil Arcos (Felisa), Luis López Somoza (Alberto), México, Internacional Cinematográfica, 1950, 86 min.

³⁵⁰ Tuñón, *op. Cit.*, p. 110

de Susana, la cruz se encuentra al revés, en una transgresión de los símbolos religiosos de la Iglesia Católica; si bien, a pesar de que la súplica de Susana se acerca más a un desafío, resulta más evidente el carácter irreverente de la protagonista a través de este símbolo, pues como señala Burke: “Nuestros sentimientos son exacerbados más por las cosas que se ven que por las que se oyen³⁵¹”.

Para enfatizar el carácter negativo de Susana, cuando ella acerca su mano para tocar la figura de la cruz, una araña cruza esta sombra, haciendo que la joven retire su mano; esta escena, añade un elemento visual a la descripción que la protagonista realizó sobre sí misma: como un animal peligroso, que, como el resto de la fauna que mencionó en su plegaria, corresponde al mundo subterráneo, capaz de corromper y transgredir conceptos inquebrantables como los de la religión³⁵². En este sentido, la araña, además de evocar a la maldad, posee una connotación sexual, como lo señala Jean-Claude Seguin:

La araña denota la feminidad profunda que provoca terror en los hombres, emblematisa a la *femme fatale*, una especie de vampiro, que vacía al macho de sus fuerzas y lo amenaza con destruirlo³⁵³.

Así, Buñuel establece de manera visual, los lazos entre Susana y los instintos, propios de los animales; y que en el caso particular de los insectos y arácnidos, se han entendido como una traducción plástica de las ansias que provoca el deseo³⁵⁴.

Tras la plegaria-desafío de Susana, y la araña que de forma sacrílega irrumpe en la sombra de la cruz; la protagonista se apoya nuevamente en los barrotes, mismos que ceden, otorgándole su libertad, a pesar de que ella es una mujer que no niega su maldad. Es importante mencionar, que uno de los fundamentos del surrealismo, y en particular, del cine de Luis Buñuel, fue el uso recurrente de elementos de la Iglesia católica, con la finalidad de hacer una crítica en torno a la fragilidad de la fe en el ser humano y las

³⁵¹ Burke, *op. Cit.*, p. 67

³⁵² Según el propio Luis Buñuel, Sergio Kogan trató de impedir el rodaje del plano de la araña, preocupado porque el cineasta perdiese el tiempo con tomas que para él, como productor, eran irrelevantes.

³⁵³ Seguin, *op. Cit.*, p. 488

³⁵⁴ Martínez, “Susana. De La...”, *op. Cit.*, p. 44

incongruencias que la religión puede tener, como en este caso, en el que a una mujer peligrosa como Susana, nada le es imposible³⁵⁵.

De esta manera, Susana logra escapar de la cárcel, con un vasto referente que la acerca a diferentes animales, mismos que en el ideario popular, están vinculados con la maldad, los instintos y la sexualidad. Para recobrar su libertad, ella debe arrastrarse por el lodo, y correr bajo una tormenta; nuevamente, Buñuel incorpora en su discurso un elemento, que dentro de la película posee un carácter negativo: la lluvia que anuncia la llegada de Susana, que por ser una fuerza de la naturaleza, es imparable y sumamente destructiva; como lo va a ser, para la familia que habita en la hacienda, la llegada de esta sensual mujer. Pues, la representación de la mujer en el cine, está ligada a la concepción que de ésta tenga el artista que la plasma y el público que la reciba, como señala Jacques Aumont:

... entre la mujer como imagen y el hombre como portador de la mirada, incluso en el sentido en que, por delegación, es el portador de la mirada del espectador, neutralizando el peligro potencial que encierra la imagen de la mujer, como espectáculo tendente a congelar el flujo de la acción para provocar la contemplación erótica³⁵⁶.

Es así, que estas primeras imágenes que construye el director calandino, además de establecer el carácter negativo de la protagonista, nos acercan a la sensibilidad colectiva, y a la manera en que, dentro del contexto en el que se gesta este filme, se representaba a las mujeres fatales³⁵⁷.

³⁵⁵ Gastón Lillo, *Buñuel. El imaginario transcultural*, Ottawa, University of Ottawa, 2003, p. 126

³⁵⁶ Jacques Aumont, *La imagen*, España, Ed. Paidós, 1992, p. 235

³⁵⁷ Burke, *op. Cit.*, p. 39

3.4 La aparición del demonio seductor.



Figura 10: Imagen de Susana, empapada y cubierta de lodo.

Después de salir de la cárcel, Susana se arrastra por el lodo y corre bajo la lluvia hasta llegar a la hacienda de Don Guadalupe. Si consideramos el acercamiento que tuvo Luis Buñuel con los símbolos de la religión católica, podemos relacionar estas acciones de la protagonista con la imagen religiosa de la serpiente, como un elemento iconográfico fuertemente vinculado a la noción del mal dentro del pensamiento cristiano, como lo señala Martínez Herranz:

Tras escapar del reformatorio se la parangona directamente con la serpiente bíblica cuando: “se echa al suelo e intenta reptar por entre el suelo y uno de los alambres”. Una condición que Jesús ratificará algunas secuencias más tarde cuando la llame víbora. Está claro el significado que se le adjudica a esta asociación si tenemos en cuenta la tradición judeocristiana donde la serpiente, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, es la materialización del Demonio y de los pecados asociados con la lujuria y la voluptuosidad³⁵⁸.

En este sentido, Buñuel recalca la maldad innata de la joven, remitiendo al espectador a símbolos populares que representan la transgresión, el pecado, la sexualidad y los instintos; el director aprovecha la capacidad que poseen las imágenes para reflejar los conceptos morales que rigen a ciertas colectividades, como en este caso,

³⁵⁸ Martínez, “*Susana. De La...*”, *op. Cit.*, p. 39

la manera en que Susana se arrastra, evoca al mal, por su cercanía con los conceptos bíblicos³⁵⁹.

De esta manera, la maldad es llevada a la hacienda por medio de Susana, quien se presenta mojada y cubierta de suciedad. Ante la imposibilidad de mostrar desnudos, Buñuel optó por sugerir la desnudez a través de prendas mojadas que se adhieren a los cuerpos (como en el filme *Subida al cielo*); de igual forma, el propio director, decía que la ropa mojada le otorgaba una mayor capacidad sensorial al espectador: “El agua hace que los vestidos se ciñan al cuerpo, poniéndolo más en evidencia que si estuviera desnudo³⁶⁰”.

Gracias a la humedad de la ropa de Susana, que resalta las curvas de su cuerpo, el deseo latente por parte de los tres varones protagonistas resulta evidente cuando recorren la figura de la mujer con la mirada. Cabe destacar que el cine que hizo Buñuel en nuestro país, en la mayoría de los casos, estuvo limitado de libertad creativa, por lo que el director español dotó a su discurso fílmico de textura, carnalidad, materia; esto para que la relación entre el espectador y las imágenes fuera más vívida³⁶¹.

Así, estos elementos que Buñuel supo destacar en sus filmes, gracias al uso de las imágenes y de la narratividad, en el caso particular de *Susana*, nos muestran el deseo que sienten Don Guadalupe, Jesús y Alberto, por la joven; deseo que será el hilo conductor de todo el filme³⁶². Cabe señalar, que a pesar de que en esta escena, Susana se encuentra inconsciente, su cuerpo posee una fuerte carga sexual, que se contrapone a la represión y buenas costumbres, propias de la vida rural³⁶³.

De esta forma, Susana despierta en la hacienda, a través de su belleza y sensualidad, un impulso sexual que se contrapone a la imagen fílmica tradicional del campo mexicano, en el que no existen estas pulsiones³⁶⁴. En el contexto de la Época de Oro, el escenario rural sirvió para enfrentar al bien y al mal, en donde el primero resultaba triunfante, exaltando de esta manera su carácter idílico o bucólico; de igual manera, en el

³⁵⁹ Burke, *op. Cit.*, p. 69

³⁶⁰ De la Colina, *op. Cit.*, p. 104

³⁶¹ Lillo, *op. Cit.*, p. 127

³⁶² Aumont, *op. Cit.*, p. 234

³⁶³ Reyes, *Medio siglo de...*, *op. Cit.*, p. 157

³⁶⁴ Para Freud, la pulsión es el representante psíquico de las excitaciones, que salen del interior del cuerpo y que el sujeto necesita externar.

campo, el cine logró convertir en virtudes las debilidades e injusticias sociales, para así consolidar los valores del conservadurismo³⁶⁵.

Así, en este escenario bucólico, se representaba la obediencia hacia la Iglesia, el Estado y la sociedad: bases de la moral mexicana; así, en diferentes discursos fílmicos, la inmoralidad estaba vinculada con el mundo citadino, ajeno al campo y a sus buenas costumbres; de esta manera, la idealización en torno a la vida rural, exaltó a éste, como el marco en que se reprimían innegablemente los instintos³⁶⁶.

En este sentido, la protagonista refleja la concepción cinematográfica que distintos directores de la Época de Oro ofrecieron de las mujeres ciudadinas: personajes que transgreden a la decencia socialmente establecida, y que por ello, resultan peligrosas; tal y como lo señala Williams Evans:

Sobre este mundo remilgado (la hacienda) cae un ángel dominado por la libido cuyos muslos semidesnudos, enlodados en el campo que asola la tormenta, se convierten no sólo en objetivo de las miradas de los hombres hambrientos de sexo que viven en el rancho, sino también en una erupción de lo femenino, del cuerpo de la mujer, en un mundo tiranizado por el decoro³⁶⁷.

Con respecto a la intempestiva entrada de los deseos a la hacienda, el propio Buñuel dijo: “La aparición de Susana es como la de un diablo seductor³⁶⁸”. Debemos tomar en cuenta, que en esta película, el director se valió del melodrama (que fue el género más recurrente en la Época de Oro), para subvertir el orden y la moral cristiano-burguesa, a través de un personaje voluptuoso y sexualmente excitante; y de esta forma realizar una crítica sobre las convenciones sociales establecidas³⁶⁹.

De igual manera, debemos considerar que los autores, y en este caso en particular, los cineastas, reproducen determinados aspectos de la vida social, escogiendo pequeños grupos que ellos consideran representaciones típicas de un conjunto más

³⁶⁵ Carlos Monsiváis, “Las mitologías del cine mexicano”, en *Intermedios*, México, (jun-jul), 1992, p. 13

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 16

³⁶⁷ Williams, *op. Cit.*, p. 59

³⁶⁸ De la Colina, *op. Cit.*, p. 101

³⁶⁹ Fuentes, *Los mundos de...*, *op. Cit.*, p. 78

amplio, que en el caso de la familia de *Susana*, corresponden a la vida rural de nuestro país³⁷⁰.

Asimismo, las imágenes nos otorgan testimonios de las formas estereotipadas y cambiantes en que una sociedad concibe su realidad, o la manera en que la imagina, y por tanto recrea, como en el caso de la sociedad mexicana, y la importancia que juega en ésta la familia, como cuna de los valores que deben marcar las relaciones sociales³⁷¹.

En este filme, los personajes masculinos, violan el orden impuesto por la sociedad, mismo que se encuentra establecido mediante una jerarquización laboral, económica y familiar; a pesar de que al principio del filme, los protagonistas son mostrados como hombres respetuosos y obedientes, el deseo por la cercanía sexual de *Susana*, los lleva a transgredir todas estas normas. Para los surrealistas, tanto el amor, como el deseo sexual, representaban instintos incontenibles, por lo que la sociedad los ha reprimido, con la finalidad de mantener el orden, como lo señalaba el propio Buñuel:

En una sociedad organizada y jerárquica, el sexo, que no respeta ninguna barrera ni ley, puede convertirse en cualquier momento en una fuerza perturbadora y en un auténtico peligro³⁷².

La hacienda a la que llega *Susana* está alejada de la ciudad; por lo que también está alejada de los vicios e inmoralidad propios de estos espacios, en el campo, persisten la abundancia, el orden, el fervor religioso y la felicidad; sin embargo, con la llegada de la protagonista, Buñuel demuestra que el deseo sexual también existe en el campo, y que las bases en las que se cimienta la vida idílica rural son sumamente frágiles, pues la sensualidad de *Susana* tiene la capacidad de tirar las jerarquías patriarcales y las tradiciones establecidas, y en la que los hombres que seducen luchan por desahogar los deseos negados, como veremos a continuación³⁷³.

³⁷⁰ Burke, *op. Cit.*, p. 152

³⁷¹ *Ibidem*, p. 234

³⁷² Williams, *op. Cit.*, p. 56

³⁷³ Martínez, "*Susana. De La...*", *op. Cit.*, p. 46

3.5 La primera explosión del deseo reprimido.



Figura 11: Don Guadalupe besa a su esposa, aunque el objeto de su deseo es Susana.

Una de las inquietudes del grupo surrealista, fue la sustitución de un objeto erótico por otro, como un medio para externar los deseos sexuales reprimidos o inconscientes³⁷⁴. En este sentido, la figura 11 define esta noción, pues tras una breve conversación con Susana, Don Guadalupe besa de manera abrupta y apasionada a su esposa; sin embargo, el carácter sensual y provocativo de la joven nos sugiere que el beso que el patrón da a su mujer, en realidad es una manera de externar el deseo que siente por la joven protagonista³⁷⁵; retomando uno de los rasgos principales de la vanguardia surrealista:

(Los personajes) ...necesitan moverse por el lado oscuro de la vida cotidiana, enfrentar sus demonios internos, entregarse sin reservas a lo que dicta ese instinto. Asimismo, por qué no, los personajes tanto descubren como enfrentan una cierta malicia cuasi perversa

³⁷⁴ Buñuel, *op. Cit.*, p. 86

³⁷⁵ Luis Buñuel retrató este aspecto en otros de sus filmes, como en la cinta *El bruto*, en una escena donde una de las protagonistas, Paloma, accede a las caricias de su viejo esposo, motivada por el recuerdo de Pedro Armendáriz, "El bruto", con quien momentos antes había estado a solas; de igual manera, en la película *Ensayo de un crimen*, el protagonista Archibaldo de la Cruz, besa un maniquí idéntico a Lavinia, una mujer que le atrae, pese a que su deseo inalcanzado, es el asesinato de ésta.

que rebasa los límites del romanticismo, y que instala el deseo que los inspira en la razón de ser del *amour fou*³⁷⁶.

De esta manera, Susana es representada como el deseo incontrolable (casi llegando al “amor loco” surrealista); pues, en esta escena, ella no realiza alguna acción que pueda vincularse con la sexualidad, pese a esto, Don Guadalupe, tiene esta reacción surrealista, que le sirve para deshacerse momentáneamente de su deseo por la joven.

Indudablemente, dentro del discurso fílmico de Buñuel, Susana representa al instinto y a la irracionalidad, mientras que su contraparte es Doña Carmen, que por ser la legítima esposa, además de la figura materna³⁷⁷, representa la moral y la decencia, pues en torno a la representación de la madre mexicana se forjará el bienestar familiar, de esta manera, la figura matriarcal se representa mártir, abnegada, con un halo de santidad y totalmente asexual³⁷⁸; y como muestra de estos valores, ella se sorprende ante el ímpetu con el que la besa su esposo, a pesar de que su relación con Don Guadalupe está regida y bendecida bajo los cánones del matrimonio cristiano³⁷⁹.

Así como encontramos dentro de este discurso fílmico, a la construcción arquetípica de la madre mexicana; también está presente la figura patriarcal, que en múltiples ocasiones dentro del cine mexicano, fue representada por Fernando Soler³⁸⁰, quien se consagraría como el padre de familia por antonomasia del cine mexicano³⁸¹.

En este sentido paternalista, Don Guadalupe y su esposa, reciben a Susana como si fuera una hija; sin embargo, esta mujer representa para el dueño de la hacienda, más allá de un ser desvalido, un objeto de deseo sexual, que lo perturba, pues tiene la capacidad de pasar por encima de cualquier barrera; esta relación entre *Eros* y *Tanatos*,

³⁷⁶ José Felipe Coria, “La fragilidad del deseo”, en Casas, Armando (Coordinador), *Escenarios del deseo*, México, UNAM, 2009, p. 33

³⁷⁷ En la industria cinematográfica mexicana se exaltó la figura de la madre, como un elemento bondadoso, abnegado, asexual e inmaculado; concepción que, junto con otros directores, Buñuel transgredió en la cinta *Los Olvidados*

³⁷⁸ Reyes, Aurelio de los, “Crimen y castigo: la disfunción social en el México posrevolucionario”, en Aurelio de los Reyes (Coordinador), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. 2 Siglo XX. *La imagen, ¿espejo de la vida?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 315

³⁷⁹ Césarman, *op. Cit.*, p. 125

³⁸⁰ Seguin, *op. Cit.*, p. 484

³⁸¹ Fernando Soler quedó vinculado con este estereotipo, que permanece hasta la actualidad, por tres películas clásicas: *Una familia de tantas* (1948), de Alejandro Galindo; *La Oveja Negra* (1949) y *No desearás la mujer de tu hijo* (1949), ambas de Ismael Rodríguez.

es decir, entre el deseo sexual y la pulsión destructora, fue una de las bases del pensamiento surrealista, y por ende, del cine de Luis Buñuel. De tal manera, que Susana es una amenaza para el orden que Don Guadalupe debe resguardar, deshaciéndose del deseo a través de un objeto que lo sustituya, como señala Martínez Herranz, en su análisis al guión de esta película:

Dar protagonismo al momento en el que “Don Guadalupe, presa de una extraña excitación, ciñe a su esposa brutalmente por la cintura, la atrae hacia sí y la mira ardientemente a los ojos”, para terminar besándola “brutalmente en los labios”. La reiteración del término brutal es buena muestra de la violencia que Buñuel pretendía otorgar a este gesto, que le sirvió para exponer sin necesidad las palabras los verdaderos deseos y pensamientos del patrón del rancho, que besaba a su esposa proyectando en ella su deseo por Susana³⁸².

Es así, que los besos que Buñuel plasmó en varias de sus películas, no siempre tenían la finalidad de generar en el espectador un sentimiento romántico; pues, en su mayoría, estaban cargados de violencia física o emotiva, tal y como sucede en esta secuencia de *Susana*; en la que las acciones de Don Guadalupe muestran sus deseos hacia la joven, vinculando éstos con las asociaciones y construcciones culturales que posee el público, mismos que fueron plasmados en distintos discursos fílmicos, a través de historias que enarbolaban la figura materna en contraposición a las jóvenes coquetas³⁸³ que disfrutaban de su sexualidad³⁸⁴.

De esta manera, Susana se irá vinculando con los diferentes hombres que habitan la hacienda, seduciéndolos e incentivando el deseo que todos ellos sienten hacia ella, a través de diferentes acciones que denotan su carácter transgresor y peligroso, sin que quede totalmente claro para el espectador cuál es el fin que esta mujer persigue con sus acciones.

³⁸² Martínez, “*Susana. De La...*”, *op. Cit.*, p. 29

³⁸³ La coquetería, es un juego en donde los participantes expresan “un consentimiento insinuado”, a la par que “un rechazo insinuado”, emociones que oscilan entre sí (que evitan la culminación del encuentro), pero que mantienen vivo el interés: “La coquetería, al desplegar su gracia sobre las alturas del cultivo de lo sociable, deja de lado la realidad del deseo erótico, del consentimiento o de la negativa, y se torna así en un juego de sombras de aquellas cuestiones serias”.

³⁸⁴ Burke, *op. Cit.*, p. 217

3.6 Viscosidad surrealista.

En el cine mexicano, la figura del “macho”, sirvió para representar un estereotipo respecto a los varones³⁸⁵, que se caracterizaba por su masculinidad y valentía, pues muchas veces los hombres se han definido a sí mismos en contraposición con la imagen que tenían de las mujeres³⁸⁶. En este caso, los “machos”, a pesar de mostrarse rudos, e inclusive hostiles hacia las féminas, casi siempre conseguían el amor de éstas.

Sin embargo, en esta película, las decisiones y acciones de los varones se guían por los deseos de Susana y se desbordan por el influjo de ésta, otorgándole fuerza a una de las representaciones clásicas de la mujer, desde la perspectiva masculina, en la que, según Burke, además de ser concebidas como “seres extraños”, oscilan entre la repulsión y la seducción, acciones que estarán vinculadas a la voluntad de la protagonista³⁸⁷.

Es así como en esta escena, el primero en intentar seducir a la protagonista, será el capataz Jesús. A pesar de que Buñuel mantuvo la imagen clásica de la mujer colocada a un nivel más alto que el varón, como si ésta fuera inalcanzable, en términos eróticos más que jerárquicos; por la expresión de ambos, podemos percatarnos, no sólo del desdén de Susana hacia Jesús, sino de que los deseos de éste se ven incentivados ante las negativas de la joven.

³⁸⁵ Un estereotipo, según Burke, es un vínculo entre una imagen visual y una imagen mental, el cual exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. Por otra parte, para Ricardo Pérez Montfort, los estereotipos son recursos para crear identidad popular, que se encuentran vinculados con el nacionalismo estatal y conservador.

³⁸⁶ Burke, *op. Cit.*, p. 170

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 171



Figura 12: Susana y Jesús se encuentran en el gallinero.

Pese al supuesto desinterés de la joven hacia el capataz, un elemento importante en el discurso de esta cinta, es la negación-satisfacción-frustración de los deseos (como en toda la filmografía buñueliana); y que en esta escena podemos ubicar, pues a pesar de las negativas iniciales de Susana, ella mantiene el deseo de Jesús hacia ella, ya que, después de rechazarlo, comienza a seducirlo, aunque al final vuelve a negársele. Como lo muestra el diálogo extraído de esta escena; en la que los personajes se retan, en términos de seducción, en el gallinero de la hacienda:

- Jesús: Es usted muy lista “güerita”, por aquí los rancheros siempre decimos la verdad. Por aquí, ¿sabe? Hay muchas cosas que ver, yo conozco bien el paisaje.
- Susana: ¿Y a dónde me va a llevar?
- Jesús: ¿A usted? Al cielo.
- Susana: ¿Así de fácil?
- Jesús: No, “chula”, así de difícil. ¿O a poco me tiene miedo?
- Susana: ¿Miedo? No lo conozco, pero prefiero tener dónde escoger.
- Jesús: ¿Y a poco yo no entro en esas cosas? Pregunte por ahí a las rancheras y verá que me escogen.
- Susana: ¿Y usted que dijo? “Ya se me hizo”, ¿no?
- Jesús: Mire linda, yo soy valiente, y me meto a fondo a las cosas, cuando usted quiera, ¿por qué no?
- Susana: Le daré una pensadita, no me gusta equivocarme.
- Jesús: Pues más vale que lo piense rápido, a lo mejor se le va el santo al cielo, y entonces...

- Susana: ¿Me permite bajar, “Don Juan”³⁸⁸?
- Jesús: Yo la bajo, véngase³⁸⁹.

Un aspecto importante de los surrealistas, fue el valor que le otorgaron a la iniciativa sexual por parte de las mujeres; pues, a diferencia de los deseos masculinos, que son naturales y entendibles, el deseo femenino se vio como una respuesta irracional ante la represión de sus instintos sexuales que las mujeres han sufrido a lo largo de la historia³⁹⁰.

En este sentido, la seducción entre Susana y Jesús es muy evidente: atrevida, y quizás agresiva para un cine mexicano conservador y moralizante; pues la mujer fatal siempre busca ponerse al mismo nivel que el varón como la persona con iniciativa sexual y quien posee el control en estas situaciones. Sin embargo, en la escena antes citada, Jesús no quiere quedarse en segundo plano, por lo que toma por la cintura a Susana para acercarla a su cuerpo; al realizar esta acción, se quiebran unos huevos que ella tiene en su falda, y las claras se deslizan por los torneados muslos de la joven.



Figura 13: Por las piernas de Susana, resbalan las claras de los huevos que se rompieron debido a la cercanía de sus cuerpos.

³⁸⁸ Aunque en el guión original, estaba escrito que Susana llamara en esta escena a Jesús, “Don Adelaido”, durante el rodaje se cambió la referencia por la de Don Juan, un mito más universal, bien conocido por Buñuel y sobre todo, más explícitamente sexual.

³⁸⁹ Buñuel, *Susana*, op. Cit.

³⁹⁰ Juncal Caballero Guiral, “Mujer y surrealismo”, en *Asparkía*, España, Universitat Jaume I de Castellón, 1995, núm. 5, p. 76

De igual manera, resulta interesante la imagen en que los muslos de la protagonista están cubiertos de huevo; ya que, otra de sus bases surrealistas fue la búsqueda de hacer partícipe al espectador, a través de imágenes sugestivas que provocaran al público e incentivaran sus sentidos, desde el gusto hasta la repulsión, es decir, los surrealistas deseaban que sus obras, más que visuales, también fueran tangibles; como bien lo señaló Buñuel: “Me parecen muy atractivos unos muslos que chorrean algo viscoso, porque la piel se hace más cercana, parece que no sólo estamos viéndola, sino además tocándola³⁹¹”.

Así, tanto la leche por las piernas de Meche, en *Los Olvidados*, como esta escena de *Susana*, poseen una carga simbólica relacionada con el placer sexual y la incentivación del deseo que siente Jesús por la protagonista³⁹². Asimismo, el mensaje del director calandino, cobra fuerza si entendemos lo “subliminal” como la construcción de una imagen mental asociada a diversos objetos de la realidad³⁹³; de esta manera, Buñuel le otorga a su discurso, un erotismo que parte de una metaforización cultural:

El desequilibrio remite en sendos casos a una erotización claramente evocada donde los diferentes objetos (huevos, escopetas, incluso libros que evocan a la casta Susana...) metaforizan claramente las partes sexuales del ser humano³⁹⁴.

Además de la innata carga sexual que poseen las piernas de la joven, mismas que Buñuel seguirá mostrando a lo largo de la película; esta imagen en donde se aprecia la clara de los huevos, resulta sumamente importante, por la cantidad de elementos que exaltan el erotismo de la protagonista, y nos reafirma que “El surrealismo se preocupó frecuentemente de la imbricación de lo sexual en lo visual y de lo inconsciente en lo real³⁹⁵”. Como el propio director aseguró, en su entrevista con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent:

Lo que pasa es que no era cosa deliberada de mi parte. Intervino el subconsciente, sin duda. Yo desconfío de la razón y de la cultura. En nuestro pensamiento hay imágenes que aparecen repentinamente, sin que las meditemos. En todas mis películas, hasta en

³⁹¹ De la Colina, *op. Cit.*, p. 103

³⁹² Como el ojo diseccionado de *Un perro andaluz*.

³⁹³ Burke, *op. Cit.*, p. 118

³⁹⁴ Seguin, *op. Cit.*, p. 490

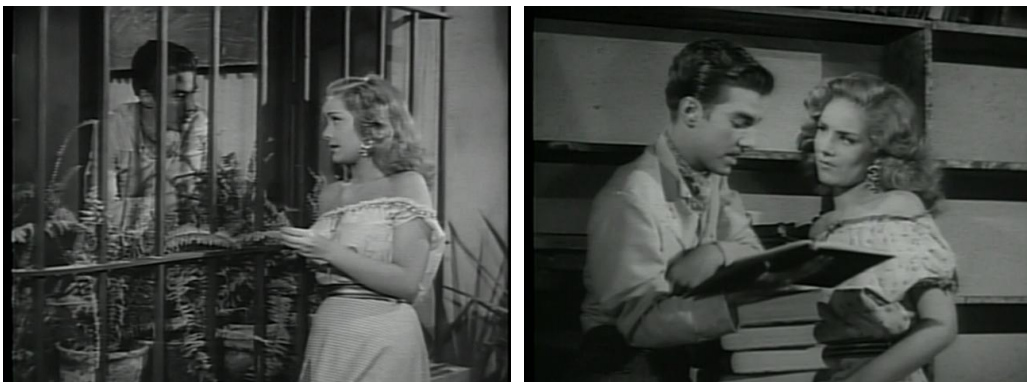
³⁹⁵ Fuentes, *Los mundos de..., op. Cit.*, p. 31

las más convencionales, hay esa tendencia a lo irracional, a una conducta que no se puede explicar lógicamente³⁹⁶.

En este sentido, la libertad e iniciativa sexual de los personajes femeninos buñuelianos, además del erotismo con que el director marcó determinadas escenas, (si bien dentro del contexto de la Época de Oro), los convierte en representaciones negativas de la mujer; pues, como señala Carlo Ginzburg, el erotismo se propone de manera deliberada excitar sexualmente al espectador, aunque este fin rompa con los convencionalismos del contexto en el que surgen las imágenes³⁹⁷.

Así, consideramos que en la trama de la cinta, Buñuel representó la fragilidad del hombre ante la figura femenina, pues el deseo que sienten estos varones por Susana, incentivará las acciones de la protagonista, con la finalidad de atraerlos a todos, y obtener el mayor beneficio posible de cada uno de ellos, como analizaremos en escenas posteriores.

3.7 El demonio y su pobre diablo.



Figuras 14 y 15: Susana asume la iniciativa y busca la atención de Alberto.

A diferencia de Jesús, que representa la valentía y virilidad dentro de la película, Alberto, el único hijo del hacendado, evoca la ingenuidad en temas sentimentales, pero a la vez, el hombre de ciencia que no encuentra razones a sus sentimientos. Dentro de la cinematografía tradicional, en los cortejos se representan a las mujeres resguardadas al interior de sus habitaciones, otorgando al espectador una noción de protección, respeto,

³⁹⁶ De la Colina, *Prohibido asomarse al...*, op. Cit., p. 103

³⁹⁷ Carlo Ginzburg, "Ticiano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, España, Gedisa, 1989, p. 118

decencia y moralidad, propia de las “buenas” mujeres; de esta manera, las imágenes documentan los encuentros culturales y las respuestas dadas a éstos, por los miembros de determinados contexto y cultura³⁹⁸. Sin embargo, en las figuras 14 y 15, Buñuel invierte los roles, al otorgar a Alberto de estas virtudes femeninas, mientras que Susana, al tomar la iniciativa, representa la seguridad y sensualidad, propias de las mujeres fatales, ya que ella no espera que el joven la conquiste, sino que adopta el rol masculino del galanteo³⁹⁹.

Debido a que Susana es una mujer inteligente, no empleará el mismo método de seducción para todos los hombres que la pretenden; pues mientras que con Jesús se comporta feroz, con Alberto, la seducción será menos agresiva. Sin embargo, la iniciativa sexual femenina era exclusiva de las mujeres fatales, como lo señala Julia Tuñón: “... la imagen de la mujer era vista como un objeto cinematográfico del deseo, como representación y territorio de la sexualidad, pero no como sujeto de ella⁴⁰⁰”.

De esta forma, Alberto no concibe a Susana como un objeto sexual, sino que la relaciona con la pureza idílica de las mujeres rurales. Ya que Alberto representa dentro del filme, al joven universitario, dedicado a sus estudios y alejado de las mujeres, la manera que él encuentra para acercarse a la protagonista es a través de sus libros, como refiere el siguiente diálogo:

- Susana: Mmm... ¡Cuánto libro! ¡Y hasta tirados por el suelo!
- Alberto: Es que estoy arreglándolos.
- Susana: ¿No quiere que le ayude?
- Alberto: No Susana, gracias, las mujeres no entienden de estas cosas⁴⁰¹.

(...)

- Alberto: ...este es un libro de mitología, éste es Apolo, representa la belleza del hombre.
- Susana: Yo no sabía que se podía decir que un hombre es bello, ¿se burla usted de mí?
- Alberto: No, palabra que no, es un símbolo de la belleza, como tu nombre también es un símbolo.

³⁹⁸ Burke, *op. Cit.*, p. 175

³⁹⁹ Williams, *op. cit.*, p. 60

⁴⁰⁰ Tuñón, *op. Cit.*, p. 28

⁴⁰¹ Dentro de la representación de la figura femenina en el cine mexicano de la Época de Oro, la mujer estaba estrechamente vinculada con el ámbito doméstico, alejada, y hasta cierto punto, restringida de la educación y las ciencias. De esta manera, se exaltaba su papel como madres, hijas, esposas, patronas o trabajadoras domésticas.

(...)

- Susana: ¿De qué?
- Alberto: De castidad⁴⁰².

Si bien, al principio Alberto quiere aparentar hostilidad hacia Susana, rápidamente su actitud se vuelve dócil hacia ella, exhibiendo los conocimientos que posee y exaltándola por el significado que posee su nombre, aunque este simbolismo se contrapone a las acciones de la protagonista⁴⁰³.

De esta manera, Alberto entra en el “amor loco” surrealista, al basar su deseo, no en un objeto real, que en este caso, sería Susana con su sensualidad y anhelo por despertar las pasiones de los hombres que la rodean; sino en un símbolo de lo que la joven representa para él: castidad, pureza, inocencia, candidez; todas éstas, virtudes que él posee y desea encontrar en Susana⁴⁰⁴.

Gracias a la relación que establece Alberto con el significado del nombre de Susana, hay una sublimación del erotismo, pues vincula a su objeto de deseo con conceptos vinculados a la religión cristiana, que permean en los valores que ordenan la vida en la hacienda⁴⁰⁵. Sin embargo, a través de las siguientes escenas, podemos observar cómo es que Susana va a trastocar el orden establecido, no sólo en términos religiosos, sino morales, familiares y jerárquicos; mediante acciones cada vez más atrevidas y provocativas.

⁴⁰² Buñuel, *Susana*, op. Cit.

⁴⁰³ La historia de Susana y de los ancianos está contada al final del Libro de Daniel 13:

“Dos ancianos lúbricos observan a Susana, esposa del rico Joaquín, que se está bañando en el jardín. Le exigen que ceda a sus deseos, pero Susana se niega y, para vengarse, los dos ancianos, personajes importantes, la acusan y pretenden que la han sorprendido en brazos de un hombre joven, debajo de un árbol de su jardín. Daniel consigue demostrar la inocencia de Susana. Desde los tiempos paleocristianos, se consideró a la casta Susana como el símbolo del alma salvada.”

⁴⁰⁴ José Ignacio Albentosa, *Almodóvar: el cine como pasión*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 96

⁴⁰⁵ Ginzburg, op. Cit., p. 118

3.8 Armas y deseos.



Figura 16: Susana limpia los vidrios de un estante, mientras Don Guadalupe limpia una escopeta.

Aunque Susana se sabe deseada por Jesús y por Alberto, esto no evitará que ella intente seducir al patrón, Don Guadalupe; como en esta escena en la que nuevamente, podemos ver a Susana en una posición superior a la del hombre que la desea, limpiando los cristales, mientras que Don Guadalupe limpia afanosamente una escopeta, metiendo y sacando la baqueta del cañón de su arma⁴⁰⁶.

Sin embargo, al igual que en la imagen donde los muslos de Susana se encuentran cubiertos de huevos, que son una asociación inconsciente dentro de la película, en la figura 16, debemos considerar el carácter fálico que tiene este objeto, pues de nueva cuenta, Buñuel asocia imágenes comunes, que le sirven para representar los impulsos inconscientes vinculados al deseo, propios de la actividad onírica⁴⁰⁷.

A pesar de que nos encontramos frente a una metáfora visual sobre el carácter fálico de las armas, que se enriquece con el regaño que hace el hacendado a Susana por su vestimenta:

- Don Guadalupe: Susana.
- Susana: Dígame señor.

⁴⁰⁶ Cabe destacar que Luis Buñuel fue aficionado de las armas de fuego.

⁴⁰⁷ Burke, *op. Cit.*, p. 216

- Don Guadalupe: Será mejor que cuides más de...
- Susana: ¿De qué, señor?
- Don Guadalupe: De tu ropa, no me gusta cómo vistes.
- Susana: Es ropa que me dieron aquí, señor. ¿Tan mal me queda? Como es para el trabajo...
- Don Guadalupe: Está bien, pero no hablo de eso.
- Susana: Ya sé que no me queda bien, pero...
- Don Guadalupe: ¡Está bien! Pero yo sólo quiero decirte que uses blusas más recatadas, aquí hay muchos hombres, y los hombres son como potros mal domados, nunca sabes cuándo van a reparar.
- Susana: Así es mi suerte, señor. Cada vez que quiero hacer algo bien, lo hago mal. Usted mandará.
- Don Guadalupe: No has hecho nada malo, no es tuya la culpa. Sólo quería decirte que... te fijes un poco más en... anda, vete, la señora te lo dirá mejor.
- Susana: Con permiso, señor⁴⁰⁸.

De esta manera, en esta escena, mientras Don Guadalupe limpia la escopeta, le habla de moral a la protagonista, en una reprimenda que devela el deseo que siente hacia ella, mismo que es difícil ignorar ante los hombros descubiertos de la joven⁴⁰⁹; en este sentido, resulta notable la relación que existe entre los instrumentos de muerte y el erotismo, que está vinculada con la necesidad moral de reprimir los instintos⁴¹⁰.

Si bien, Don Guadalupe desea a Susana, debido a que el funge el papel, no sólo del patrón, sino del esposo y padre de familia, debe proyectar la imagen de hombre moral, respetuoso, justo y serio; por lo que la seducción de Susana hacia él, será más lenta, en incluso, más sutil, en comparación con el juego sensual que establece con Jesús y Alberto.

Asimismo, debemos destacar que en varias de las escenas en que Susana intenta seducir a Don Guadalupe, él suele estar acompañado de armas, pues así como los huevos evocan a la satisfacción sexual, las armas se vinculan con una idea de virilidad, al ser un elemento fálico; ya que Don Guadalupe, a pesar de ser el mayor de los tres

⁴⁰⁸ Buñuel, *Susana*, op. Cit.

⁴⁰⁹ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, op. Cit., p. 72

⁴¹⁰ Martínez, "Susana. De La...", op. Cit., p. 34

hombres, esto no le impide sentir un deseo hacia la joven, pero su edad y jerarquía dentro de la hacienda, le exigen reafirmar su carácter viril.

Con mecanismos diferentes de seducción, los tres hombres terminarán cayendo ante los encantos de Susana, al punto de destruir todo lo que la idílica hacienda representa: se confrontan sirviente y patrón, padre e hijo; el caos lo ocasiona el deseo que todos sienten por Susana, y ella goza al saberse deseada por los hombres, en un entorno como el campo, en el que el deseo sexual pareciera no existir, faltaba la entrada destructora de esta joven, para que todos mostraran sus debilidades, como analizaremos en escenas posteriores.

3.9 Un escondite para el deseo.



Figura 17: Susana y Alberto se esconden en un pozo.

Para Luis Buñuel, no existiría el erotismo sin la sensación de pecado o culpa, como un aliciente para éste; de esta manera, el hecho de que en esta escena, Alberto y Susana se escondan al interior de un pozo, le comparte al espectador esta noción, que lo remite a lo prohibido y lo refiere hacia la trasgresión de las normas⁴¹¹.

En este sentido, el deseo es la raíz del pecado, pues anhela la cercanía de los cuerpos; de tal manera, para Buñuel, la pasión estaba vinculada con la noción cristiana

⁴¹¹ Fuentes, *Los mundos de..., op. Cit.*, p. 90

del mal, que se contrapone a la decencia, la bondad y la ingenuidad, que en esta película, están representados por Alberto⁴¹².

Desde esta perspectiva, debemos destacar que es Susana la primera en ingresar a este pozo, engañando a Alberto para que éste la siga; una vez más, las acciones de los varones están dirigidas por las decisiones de la protagonista, quien representa la idea surrealista de “la niña-mujer”: un personaje que a través de la inocencia e ingenuidad es capaz de provocar a los hombres, y de esta manera, complacer sus deseos. Esta forma de concebir a la mujer, según los surrealistas, nos sirve para comprender porqué Susana “... siempre huye del acoso con cualquier pretexto, por mínimo que sea; sin embargo, lo hace dejando la esperanza de la recompensa⁴¹³”, como si todo representara un juego para ella.

Según el propio Buñuel, esta escena estuvo inspirada en el pasaje del libro *El ingenioso Hidalgo, Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, en el que el protagonista desciende a la cueva de Montesinos, un lugar oscuro y desconocido, para enfrentarse a los enemigos que crea su imaginación. Gracias a este acercamiento cultural, el director pudo materializar la idea surrealista de que el amor y sus pasiones deben desarrollarse en un ambiente íntimo, como si fuera “una ceremonia secreta que debe celebrarse a oscuras en el fondo de un subterráneo⁴¹⁴”.

De tal manera, que a Susana, sólo le falta corroborar el deseo que siente Don Guadalupe hacia ella, pues no hay duda de que Jesús y Alberto están interesados en la joven; sin embargo, sabemos que una de las características de las mujeres fatales, es el interés económico, que en esta película, podría satisfacer el hacendado: último objetivo de la seducción de Susana.

⁴¹² Albentosa, *op. Cit.*, p. 99

⁴¹³ Ávila, *op. Cit.*, p. 64

⁴¹⁴ Martínez, “Susana de...”, *op. Cit.*, p. 126

3.10 No hay deseos inocentes.



Figura 18: *Still* para la película, en el que Susana finge una caída para atraer y provocar a Don Guadalupe

A pesar de que Don Guadalupe debe mantener la rectitud ante Susana, ella busca los medios para atraer la atención de su patrón, como en esta escena, en la que la finge una exagerada caída para acercarlo a ella, y de esta manera, consigue mostrarle las piernas, que el hacendado, además de poder ver de cerca, toca insistentemente (aunque siempre hasta donde la protagonista se lo permite).

A través de una escena intempestiva, y del uso exagerado del cuerpo, del tono de voz, de la ropa y de la sobreinterpretación, es que Buñuel logra una “representación plástica de la emoción⁴¹⁵”. Repitiendo la noción surrealista de la “niña-mujer”, a través de una dicotomía en la que, mediante una aparente travesura, Susana puede corroborar el deseo que Don Guadalupe siente hacia ella, y la pasión que despierta en él, uno de los tópicos predilectos del cine buñueliano:

... lo que más me interesa es la pasión por sí misma. Es una fuerza que no puedes controlar, que es muy superior a ti mismo y que es origen tanto de dolor como de placer⁴¹⁶.

⁴¹⁵ Williams, *op. Cit.*, p. 58

⁴¹⁶ Albentosa, *op. Cit.*, p. 95

Como mencionamos anteriormente, la manera en que Susana seduce al hacendado, aunque en un principio es sutil, lentamente se torna más evidente, pues en la figura 18⁴¹⁷, además de la insistente mirada de Don Guadalupe, hay contacto entre ellos, mismo que provoca el deseo y la excitación en el varón, como lo señala Rubén Redondo:

El patriarca no podrá contener su pulsión sexual tras observar las maravillosas y estilizadas piernas de Susana, que en un arranque de fingimiento no dudará en destaparlas ante la presencia del veterano cabeza de familia. De este modo el huésped se transformará en un parásito que fagocita la rutinaria vida familiar, exteriorizando la lujuria presente en los personajes varoniles⁴¹⁸.

Algo que debemos destacar del cine mexicano de la época, y que Buñuel representó en varios de sus filmes, es que la figura del viejo que desea a la joven, es una constante. Lo que nos acerca a varios puntos: en primer lugar, que tanto los amantes jóvenes, como los maduros, están propensos a sucumbir a una pasión ardiente, propia del “amor loco” surrealista⁴¹⁹; por otro lado, los hombres maduros no representan en el cine de Buñuel al padre tierno o protector, por el contrario, suelen ser personajes que se encuentran en pugna con otros varones por alcanzar a la mujer deseada; por último, a pesar de su edad, el viejo, constantemente saldrá triunfante en esta competencia, como en el caso de Don Guadalupe que, pretextando un sentido de protección hacia Susana, hará valer sus deseos hacia ella⁴²⁰. Así, Susana ha logrado atraer la atención y el deseo de los tres varones, estas pulsiones que despierta en la hacienda, estarán encaminadas a destruir el orden establecido y las estructuras jerárquicas de la hacienda, incentivando su carácter y connotación de mujer fatal.

⁴¹⁷ Esta figura, no corresponde a un fotograma de la película, sino a un *still*, es decir, fotografías que se realizaban antes de la filmación, con el propósito de ubicar una buena iluminación y acomodo de los actores; de igual manera, sirvieron como recurso para la publicidad de las cintas.

⁴¹⁸ Rubén Redondo, *Susana*, s.l., s.e., 2013, (DE 18 de julio de 2013 <http://literaturacinemusica.blogspot.com.es/2013/06/susana.html>)

⁴¹⁹ Williams, *op. Cit.*, p. 91

⁴²⁰ Césarman, *op. Cit.*, p. 50

3.11 Un constante recurso de seducción.



Figuras 19, 20, 21 y 22: Diferentes momentos en los que Susana se baja el escote, siempre con el objetivo de seducir a alguno de los hombres de la hacienda.

Algo que es importante destacar de Susana, como representación de la mujer fatal, es su rebeldía, sobre todo en relación con la ropa y lo que su piel expuesta puede llegar a provocar en los hombres de la hacienda, pues como señala el historiador Aurelio de los Reyes, durante la producción cinematográfica de la *Época de Oro*, el vestuario era parte indispensable de los discursos fílmicos, pues representa una contextualización del folclorismo mexicano, que Buñuel transgrede mediante las acciones de Susana⁴²¹; pues, como podemos ver en las figuras 19 a 22, en múltiples ocasiones (a pesar de que sus patronos le indican que debe cubrir su cuerpo), cada vez que ella va a encontrarse con alguno de los protagonistas masculinos, descubre maliciosamente sus hombros⁴²²; en este sentido, debemos entender los hombros como una zona erógena, y como una parte del cuerpo que en el cine mexicano, poseía una fuerte carga sexual.

⁴²¹ Reyes, *Medio siglo de..., op. Cit.*, p. 156

⁴²² En la entrevista que José de la Colina y Tomás Pérez Turrent hicieron a Buñuel, señalaban que estas acciones de Susana, evocaban a la frase del Ministro de Propaganda de la Alemania Nazi, Joseph Goebbels: "Cuando oigo hablar de moral, enseño la tetas".

De esta manera, las acciones de Susana se entienden como eróticas, pues tienen el objetivo de excitar sexualmente a los varones de la hacienda; pero también buscan atraer visualmente al espectador, que se identifica con los personajes de la película, y que comprende la connotación sexual de las partes del cuerpo que la protagonista decide mostrar⁴²³.

A pesar de que es un acto repetitivo, como señala Francisco Aranda: “Cuanto más limitado es el vocabulario más desenvuelto es el lenguaje. Susana no sabe hacer mucho más que bajar las hombreras de su vestido para aumentar el escote⁴²⁴”; de esta manera, gracias a esta acción, además de que, como mujer fatal, se empeña en imponer su sensualidad en el entorno que la rodea, transgrediendo las leyes del recato sexual, de la misma manera que ha logrado esquivar las de la justicia⁴²⁵.

Otro rasgo de la peligrosidad de Susana, es la imposibilidad que tienen los hombres para poseerla, pues juega con cada uno de ellos, lo que los llevará a confrontarse, sin importarles las consecuencias de sus actos, todo con el único objetivo de alcanzar su objeto de deseo, como lo señala Victor Fuentes:

El deseo no expone al riesgo total de buscar lo imposible, la imposibilidad es el puente sobre el abismo que separa la realidad del deseo. Cada deseo satisfecho nos acerca a un nuevo deseo insatisfecho, cada escalón de la posibilidad nos acerca a la imposibilidad total, a la muerte...⁴²⁶.

Las mujeres fatales se caracterizan por abolir las nociones de la represión sexual, pues como Susana, se saben deseadas, temidas, perseguidas y prohibidas, lo que deleita a estas mujeres es su capacidad para evocar los deseos masculinos⁴²⁷; ellas son deseadas y repelidas por el mismo orden social en el que han surgido, pues este orden, al reprimir los impulsos sexuales, potencializa el deseo cuando se presenta, tornando aún más peligrosas a estas mujeres, como señala Sara Muñoz:

⁴²³ Ginzburg, *op. Cit.*, p. 118

⁴²⁴ Aranda, *op. Cit.*, p. 210

⁴²⁵ Williams, *op. Cit.*, p. 59

⁴²⁶ Albentosa, *op. Cit.*, p. 100

⁴²⁷ *Loc. Cit.*

Cuando la mujer rompe con su condición de objeto y decide explotar su subjetividad, dando rienda suelta a sus deseos, se convierte en un monstruo irracional, un sujeto (a la vez que objeto) de perversión capaz de destruir la vida de los hombres que la rodean⁴²⁸.

De esta manera, la peligrosidad de Susana no radica únicamente en la sensualidad que proyecta y los instintos que despierta en los varones; ya que también es una mujer cambiante, que no es lo que aparenta ser, pues a través de sus mentiras, es que puede esconder la amenaza que representa para el orden⁴²⁹; como decía el propio Buñuel: “Una mujer no siempre es la misma, tiene muchas caras, muchos momentos”. De esta forma, la manera de comportarse de Susana, es entendida de una manera negativa, pues las imágenes corresponden a las asociaciones del espectador, mismas que están vinculadas a los valores morales de su contexto⁴³⁰.

Sin embargo, pese a que las acciones de Susana se conciben como peligrosas, la repetición constante de un mismo gesto, le otorga una carga de humor negro, muy propia del cine de Luis Buñuel, y de los artistas del surrealismo, como lo retoma Aurelio de los Reyes en su texto “El surrealismo en el cine”:

La mujer despliega su deseo animal, tiene la forma de su deseo, el parpadeo fantasmagórico del instinto que la empuja a ser una y distinta, sin cesar diferente, en sus constantes metamorfosis⁴³¹.

Así, el hecho de que Susana descubra su cuerpo con obstinación, representa un rasgo cómico, pero también un rechazo a los convencionalismos morales y fílmicos en que se gestan estas películas; de esta manera, el juego para Buñuel representa una transgresión al orden establecido en la hacienda⁴³².

De tal forma, que cada acción de Susana engendrará nuevos actos de transgresión y provocación; pues no se conforma con seducir tan sólo a uno de los varones de la hacienda, sino que se divierte atrayendo al mayor número de pretendientes.

⁴²⁸ Muñoz, *op. Cit.*, p. 1

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 8

⁴³⁰ Burke, *op. Cit.*, p. 54

⁴³¹ Reyes, “El surrealismo en...”, *op. Cit.*, p. 37

⁴³² Fuentes, *Los mundos de...*, *op. Cit.*, p. 79

Pese a que estas acciones significarán el enfrentamiento entre los varones, pero también el desenlace de la película⁴³³.

3.12 La evocación de lo reprimido.



Figura 23: Imagen en la que se puede apreciar el desenfado y la sensualidad de Susana, mientras fuma un cigarro.

Además de la resistencia de Susana respecto a cubrir su cuerpo, existen otros aspectos que debemos considerar y explicar, pues le otorgan a este personaje, nociones que vinculan a la protagonista con el concepto de mujer fatal que se representó en el cine mexicano, como los vicios y la voluptuosidad.

En este sentido, dentro de la Época de Oro, el acto de fumar estuvo vinculado casi exclusivamente a los varones; esto debido a que la moral representada en el cine de este periodo, establecía como una acción propia de “malas mujeres” (como cabareteras, amantes o prostitutas), realizar esta acción. De tal manera, que Susana, como mujer fatal, no se detiene tan sólo en trastocar el orden a través de su belleza y sensualidad, sino que al fumar, traslada al escenario rural, uno de los vicios propios de la urbe, que se agrava debido a su condición de mujer.

Por otra parte, el cuerpo voluptuoso de la protagonista, es explotado visualmente por Buñuel en numerosas ocasiones. Así, Susana, además de encarnar la belleza y

⁴³³ Aranda, *op. Cit.*, p. 209

sensualidad, representa el deseo carnal, que debido a su voluptuosidad, le es imposible reprimir⁴³⁴.

Gracias a la sensualidad y belleza de la protagonista, Buñuel tiene la oportunidad de mostrar la debilidad del varón ante la mujer, en una película en la que la perspicacia femenina es más fuerte que la de los varones, lo que le facilita a Susana, cumplir sus deseos; además de la dificultad que tienen los varones para reprimir sus pulsiones sexuales, ante un objeto de deseo prohibido⁴³⁵.

Es así, como los personajes femeninos de Buñuel, representan mujeres con una moralidad muy cuestionable; pues en el ideario del cine mexicano, si la mujer no es un reflejo de castidad y fidelidad, se convierte en un objeto de deseo, responsable del desorden y la pérdida masculina⁴³⁶. Sin embargo, la autonomía de estas mujeres fatales, siempre va acompañada de una condena moral, que las obliga a regresar a la esfera del orden que han transgredido⁴³⁷.

Las iniciativas que amenazan los imperativos del orden burgués surgen, significativamente, de mujeres, que en las películas de Buñuel son más a menudo víctimas que agentes de la ley patriarcal y, como tales, sus más prestas saboteadoras, al menos en potencia. Sin embargo, el director tendrá que vincular su historia a los parámetros del cine nacional, y en este sentido, Susana deberá sufrir un castigo por el desorden que causó entre los miembros de la familia, y en la hacienda⁴³⁸.

⁴³⁴ Hernández, *op. Cit.*, p. 68

⁴³⁵ Martínez, "Susana. De La...", *op. Cit.*, p. 41

⁴³⁶ Hernández, *op. Cit.*, p. 2

⁴³⁷ Muñoz, *op. Cit.*, p. 4

⁴³⁸ Williams, *op. Cit.*, p. 32

3.13 La voluptuosidad y su destrucción.



Figuras 24 y 25: Doña Carmen golpea violentamente a Susana, en un acto sadiano.

Es de tal magnitud la fuerza de atracción y destrucción de Susana, que no afecta sólo a los varones, sino que también arrastra a la esposa de Don Guadalupe: Doña Carmen; quien representa el estereotipo cinematográfico de la madre mexicana: abnegada, sumisa, mártir, asexual; mismo que Buñuel romperá, pues aunque Doña Carmen obedece a estos parámetros, el desorden que ocasiona la protagonista, la orilla cobrar venganza contra la joven, a través de la violencia, pues la golpea, como podemos apreciar en las figuras 24 y 25; como el último recurso que posee esta mujer para deshacerse de su enemiga:

... el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta el interdicto cristiano, ese exceso que se opone a la ley de la decencia y que es la expresión del retorno de la libertad sexual amenazadora⁴³⁹.

En el imaginario que se representaba a través del cine de la Época de Oro, las esposas soportaban estoicamente las infidelidades de sus maridos, pues en su carácter matriarcal residían la prudencia, el sacrificio y la abnegación; además, el matrimonio se encuentra cobijado bajo las normas de la decencia y la religión, por lo que se consideraba “deshonroso” que una mujer disputara por su marido, pues él siempre volvería al seno familiar, o pagaría con creces el no hacerlo; sin embargo, Buñuel supo plasmar en

⁴³⁹ Albentosa, *op. Cit.*, p. 99

Susana, la vulnerabilidad de la familia, aflorando a través de las imágenes los instintos más salvajes y violentos del ser humano⁴⁴⁰.

Gracias a esta construcción respecto a la figura materna, y a su popularización a través del cine, los espectadores podían comprender el malestar de Doña Carmen, pues las imágenes reflejan las ansiedades, no sólo individuales, sino de las colectividades en distintos contextos, como en este caso, la preocupación por el orden familiar representado por medio de la cinematografía nacional⁴⁴¹.

Pese a esta construcción tradicional, Buñuel transgrede este ideario, y confronta a Doña Carmen con su rival, que ante la impotencia que le genera el desorden que ha ocasionado la joven, decide golpearla, con un gesto de gozo y satisfacción, en una reminiscencia a la literatura del “Divino⁴⁴²” Marqués de Sade, donde los personajes disfrutaban con el dolor que le infligen a los demás; sin embargo, el sufrimiento al que será sometida Susana, no puede ser entendido como un acto bondadoso, por lo que el director tuvo que introducir en esta secuencia, un elemento piadoso, con la finalidad de justificar las acciones de Doña Carmen, como bien lo señala Ávila Dueñas:

Al final, de nuevo la plegaria constituye el elemento que desata los acontecimientos. Aunque opuesta a aquella primera oración menos piadosa que rezó Susana para escapar de la correccional, la plegaria desesperada de Carmen es un juego, puesto que rezada por una mujer tan católica como ella, tiene la intención de justificar ante Dios la furia que va a desatar contra Susana⁴⁴³.

De esta manera, debemos comprender que Doña Carmen golpea a la joven, más que por haber seducido a su esposo e hijo, por atentar contra el orden que Susana representa en el seno familiar, como baluarte de la decencia, la moralidad, y los buenos valores que toda madre mexicana debe poseer⁴⁴⁴.

Pese al sentido transgresor de diversas escenas de esta película, que están enfocadas a criticar las normas de la moral burguesa; Buñuel no rompe del todo los

⁴⁴⁰ Redondo, *op. Cit.*

⁴⁴¹ Burke, *op. Cit.*, p. 69

⁴⁴² El Marqués de Sade fue uno de los autores preferidos de los surrealistas, fue André Bretón quien le otorgó la categoría de “Divino”, por sus múltiples relatos eróticos y transgresores.

⁴⁴³ Ávila, *op. Cit.*, p. 79

⁴⁴⁴ Césarman, *op. Cit.*, p. 51

convencionalismos del cine mexicano, pues aunque presenta como una mujer cruel a Doña Carmen, respeta las jerarquías y no altera aún más, el ya de por sí convulso, orden social de la hacienda. De esta manera, la esposa, que representa tantos valores exaltados a través del cine nacional, tiene que degradarse a una confrontación con la amante de su esposo, y pese a esto, logrará restablecer el orden de su hogar, como veremos en las siguientes escenas⁴⁴⁵.

3.14 El demonio es devuelto a su sitio.



Figura 26: Susana, sin mostrar ningún arrepentimiento, es devuelta al reformatorio.

A pesar de que Doña Carmen violenta su propia imagen de esposa abnegada, y golpea sádicamente a Susana, con el fin de restablecer el orden en la hacienda; por un breve instante, Buñuel le da un giro a la trama de la película, en un rasgo que hubiera resulta innovador para el cine de la época: Don Guadalupe defiende a su amante, decidido a echar a su legítima esposa de la hacienda. Sin embargo, los parámetros morales de ese momento, no podían permitir que la maldad se antepusiera a la virtud; por lo que, en el punto más tenso del desenlace de la película, el capataz, Jesús, llega acompañado de la policía, y denuncia a la protagonista, quien es devuelta al reformatorio de donde escapó.

En este sentido, debemos destacar que Susana, regresa a la prisión de la misma manera en que la vemos al comienzo del filme: arrastrada, violenta, envuelta en gritos, sin mostrar ninguna señal de remordimiento. A diferencia de otras mujeres fatales del cine mexicano, que al final de las películas, alcanzan la redención a su vida pecaminosa, ya

⁴⁴⁵ Williams, *op. Cit.*, p. 116

sea a través del amor, o de la decepción; en Susana no aparecen estas nociones de cambio, pues como ya lo mencionamos anteriormente, la mujer fatal tiene un motivo para su actuar, pero no así la mujer fatal buñueliana, que goza con la maldad que emana de manera innata de ella.

En este orden de ideas, Susana, forma parte del grupo de personajes buñuelianos, que terminan su historia de la misma manera como esta comenzó, y que corresponden mayoritariamente a la etapa mexicana de este cineasta, como “el Jaibo”, en *Los Olvidados*; “Raquel”, en *Subida al cielo*; “Paloma”, en *El bruto*; “Francisco Galván de Montemayor” en *Él*, o “Archibaldo de la Cruz”, en *Ensayo de un crimen*. De igual manera, en esta película, no hay ningún elemento que nos haga suponer que Susana ha cambiado su forma de ser; sobre todo, si consideramos que esta joven es conducida de regreso a la prisión, no por el caos que originó en la hacienda, sino por haberse escapado del reformatorio⁴⁴⁶.

Sin embargo, esta inexistente transformación no es exclusiva de la protagonista, pues todos los personajes son exactamente los mismos al comienzo y al final del filme, de tal manera, que tras la salida de Susana de la hacienda, ésta vuelve a ser el entorno idílico, ordenado, apacible y moral, que era antes de que se presentara el demonio, encarnado en la sensual Susana⁴⁴⁷.

Es así, que la sátira de Buñuel respecto al final del filme, no concluye con la partida de Susana, pues la figura religiosa de Cristo, dentro de esta hacienda respetuosa de la fe y la moralidad, renueva la idea de salvación; pues es Jesús, el capataz, quien denuncia a la joven, y con esto, aleja al demonio de la idílica hacienda⁴⁴⁸.

A través del deseo, Buñuel pudo representar la fragilidad de las instituciones y de las convenciones sociales; pues la represión de la sexualidad, que es un producto de la religión y de la moral burguesa, se despierta de manera intempestiva ante una mujer, que por romper las normas sociales, adquiere un rol fatalista y peligroso; si bien, Susana resulta derrotada al final de la película, tuvo la capacidad suficiente para transgredir el

⁴⁴⁶ Radillo, *op. Cit.*, p. 53

⁴⁴⁷ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 168

⁴⁴⁸ Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí..., op. Cit.*, p. 215

orden de una familia ejemplar, exhibiendo así las debilidades e instintos que sobrepasan la moral rural representada en el cine mexicano⁴⁴⁹.

En este sentido, debemos considerar que en casi todas las películas que Buñuel realizó en nuestro país, hay una aceptación de los convencionalismos formales del cine de la época, y *Susana* no es la excepción; sin embargo, el director calandino supo transgredir estas normas, a través de personajes y acciones libertadoras, que por obedecer a los instintos, recuerdan las bases del surrealismo bretoniano⁴⁵⁰.

3.15 La pura verdad de Dios.



Figura 27: El orden regresa a la hacienda, y la familia goza de su recuperada tranquilidad.

Al final de la película, Susana es devuelta a la prisión, y la familia decide olvidar todo, como si hubiese sido un sueño, o en palabras de la propia Felisa: “una pesadilla del demonio”. Esta noción, vinculada a las bases del surrealismo, convierte la presencia de Susana y el caos que generó dentro de la hacienda, en un pasaje onírico, algo fuera de la realidad, marcado por la irracionalidad y los instintos, propio de los estados inconscientes⁴⁵¹.

En una primera lectura del desenlace de este filme, Luis Buñuel se acopla a los convencionalismos del cine mexicano de la Época de Oro, y restablece la estructura

⁴⁴⁹ Césarman, *op. Cit.*, p. 121

⁴⁵⁰ Fuentes, *Los mundos de...*, *op. Cit.*, p. 74

⁴⁵¹ Aranda, *op. Cit.*, p. 207

familiar tradicional, en donde impera el orden; aunque éste sólo represente una ilusión, pues se acopla a las imágenes socialmente admitidas, incluso deseables, dentro de la cinematografía nacional, ya que este final idílico corresponde a un ideario aceptado socialmente⁴⁵². De tal manera, que debemos analizar esta narración desde otra perspectiva, pues este desenlace maniqueo nos permite cuestionarnos acerca de la estabilidad de la familia, pues Buñuel supo exhibir las debilidades de ésta, pese a que representa uno de los fundamentos principales de la sociedad⁴⁵³; sin embargo, a pesar de ver debilitadas sus bases, la moral prevalece y triunfa, como respuesta al contexto en el que se gestó *Susana*:

El mito familiar prescribe los roles y los atributos que, si bien falsos o ilusorios, son aceptados por cada uno como cosa sagrada y tabú, que nadie osa examinar y mucho menos desafiar. El mito es una especie de salvaguarda de las relaciones familiares, que actúa cuando éstas corren peligro de romperse o sienten caer al caos⁴⁵⁴.

De esta manera, el final feliz, más que satisfacer los tópicos del cine nacional, resulta, desde la perspectiva de Luis Buñuel, un medio para representar la dimensión hueca, satírica y absurda de las bases morales burguesas; como señala Giles Deleuze, la ilusión de felicidad (que retorna a través del olvido), responde a una noción humorística, más que real:

El olvido interviene con frecuencia en Buñuel. Uno de los ejemplos más claros es el final de *Susana* donde, para todos los personajes, es como si nada hubiese ocurrido. El olvido viene pues a reforzar la impresión de sueño o de fantasma. Pero también nos parece tener una función más importante, la de marcar el final de un ciclo, después de lo cual todo puede volver a empezar (gracias al olvido)⁴⁵⁵.

Es así, que podemos comprender las bases oníricas del surrealismo; pues en el particular caso de *Susana*, todo parecerá un sueño de los protagonistas y del espectador, como un paréntesis dentro de la realidad. Así, como señalaba André Bretón: "(el sueño) tiene por objeto hacer de una cosa que no fue, una cosa que fue⁴⁵⁶"; y que en el caso de *Susana*, Buñuel hizo ver al surrealismo lo que podía ser el paso a la acción directa: "no es

⁴⁵² Aumont, *op. Cit.*, p. 215

⁴⁵³ Seguin, *op. Cit.*, p. 484

⁴⁵⁴ Víctor Alejandro Payá, "Intercambio, deseo y patología del vínculo", en Casas, Armando, *op. Cit.*, p. 161

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 491

⁴⁵⁶ Césarman, *op. Cit.*, p. 36

que se narren sueños, sino que las historias estén estructuradas a la manera de los sueños⁴⁵⁷”.

De esta manera, Buñuel reafirma el carácter hipnótico y, por tanto, surrealista, de las películas, pues le otorgan al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos, mientras el director manipula la experiencia, permaneciendo invisible y otorgando su interpretación de los hechos, misma que puede ser aprehendida de manera distinta por el público, como en el caso del desenlace de *Susana*⁴⁵⁸.

En *Susana*, Buñuel llevó las convenciones del melodrama mexicano al límite, sin rebasar los parámetros tradicionales de la industria; en contraparte, el escenario rural y la jerarquización familiar, le sirvieron como escenario para exponer sus ideas sobre el deseo y la potencia revolucionaria que éste posee, desmitificando desde el interior, los parámetros morales que el cine mexicano había establecido, como lo señala Martínez Herranz:

La incursión de la realidad viva del deseo por el universo idealizado del orden feudal resultó explosiva. La absoluta falsedad de sus postulados quedó puesta en evidencia. *Susana* no tendría ninguna dificultad para hacer que los peones se rebelaran contra los patrones, que éstos riñeran con sus capataces, que el hijo levantara la mano contra el padre, que el padre vejara a la madre, que la fe religiosa se desplomara⁴⁵⁹.

Para finalizar, en muchas ocasiones, Buñuel llegó a comentar que le hubiese gustado marcar más la ironía del final, un aspecto importante dentro del análisis de imagen, pues nos ayuda a vincular al discurso con su creador⁴⁶⁰; en este sentido, el director aragonés, en múltiples ocasiones, manifestó su deseo de haber plasmado un desenlace diferente; pues algún espectador despistado podría tomarse ese fin como algo serio, cuando para él resultaba satírico:

⁴⁵⁷ Useda Miranda, Evelyn, *op. Cit.*, p. 13

⁴⁵⁸ Burke, *op. Cit.*, p. 202

⁴⁵⁹ Martínez, “*Susana de Luis...*”, *op. Cit.*, p. 140

⁴⁶⁰ Burke, *op. Cit.*, p. 146

Susana hubiera sido más interesante si hubiese podido ponerle otro final. Es un filme que hice en veinte días... pero el tiempo no cuenta... cinco meses o dos días, poco importa, lo que cuenta es el contenido, la expresión⁴⁶¹.

Desde luego, le has encontrado el verdadero sentido, y si yo dije que era insatisfactorio es porque no estaba suficientemente subrayado. En el cine tienen que darse a entender las cosas claramente, y si no, pierden todo el valor. Para que el final fuese bueno tenía que haber sido perceptible a todos los espectadores y no sólo a unos pocos como tú⁴⁶².

Finalmente, el desenlace sumamente maniqueo de *Susana*, no sólo nos sirve como referente de los convencionalismos del cine mexicano de la Época de Oro, sino también como un medio para comprender la crítica que hace el director hacia la fragilidad de los valores familiares, ante la presencia de esta fuerza sensual extraña que representaba *Susana*, y ante estos impulsos sexuales que en raras ocasiones se vinculaban con el campo; pues debemos recordar que la familia representada a través del cine, tenía, en la mayoría de los casos, el objetivo de ejemplificar los valores que debían mantenerse dentro de la sociedad⁴⁶³.

Así, con el desenlace de *Susana*, Buñuel consolida su crítica a las normas burguesas y a los convencionalismos del cine mexicano. Y pese a que este filme, forma parte de la "cinematografía menor", es un discurso fílmico digno de analizar, ya que nos sirve para comprender representaciones vinculadas a la figura femenina, la sexualidad, la moral, la justicia estatal y los valores familiares; todo desde la perspectiva de un director que se esforzó por integrar su discurso fílmico a un contexto cultural ajeno a aquel en que se había formado⁴⁶⁴. Pues estos rasgos caracterizaron la filmografía de este director, como señala Aurelio de los Reyes:

... una película debe contener elementos tradicionales y elementos de vanguardia, lo que Buñuel aplicará en toda su filmografía, incluida la de México porque ninguno de sus filmes es igual; en cada uno experimenta y busca, avanza y retrocede⁴⁶⁵.

⁴⁶¹ Aranda, *op. Cit.*, p. 205

⁴⁶² *Ibidem*, p. 208

⁴⁶³ Burke, *op. Cit.*, p. 111

⁴⁶⁴ Reyes, *Medio siglo de...*, *op. Cit.*, p. 162

⁴⁶⁵ Reyes, "El surrealismo en...", *op. Cit.*, p. 38

De esta manera, Buñuel deja abierta una interrogante: ¿qué pasaría si Susana volviera a escapar de la cárcel? Pues el orden y la moral ya se desmoronaron una vez, pues aunque los protagonistas se encontraban en un escenario rural, éste no los salvó de caer en los deseos y juegos de este demonio. De igual forma, Buñuel muestra cómo la tentación ayudó a los varones a romper la represión sexual en la hacienda, (a pesar de que sólo fue una liberación efímera); aunque al final, tuvo que restablecer el orden y la moral en la idílica hacienda, no sólo satirizando esta inocencia, sino confirmando la peligrosidad que representa para la sociedad el “amor loco”, que los surrealistas tantas veces exaltaron:

Ninguna sociedad organizada favorece el amor. Hablo de la pasión total, entera. Que se alimenta de ella y para ella misma: *l'amour fou* (*el amor loco*). Este amor aísla a los amantes, los hace rebeldes a todo deber social o cualquier lazo familiar, los lleva a destruirlo todo. Este amor da miedo a la sociedad y ésta usa todos los medios para separar a los amantes como se separaría a dos perros⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Barbáchano, *op. Cit.*, p. 84

Conclusiones

Conclusiones.

Sería absurdo que nosotros, que somos finitos,
tratásemos de determinar las cosas infinitas.

René Descartes

Realizar conclusiones acerca del estudio desplegado sobre la obra cinematográfica de Luis Buñuel, resulta una labor sumamente ardua, pues su discurso fílmico puede ser analizado en términos estéticos, teológicos, políticos, y como en el caso de la presente investigación, históricos. De tal manera, la obra buñueliana puede ser ponderada desde múltiples horizontes temáticos, por lo que este proyecto sólo logró vincular a uno de sus filmes en el terreno del análisis histórico e historiográfico; y debido a esto, esperamos que futuros estudiosos de nuestra disciplina se acerquen al resto de las películas de este realizador español, y las analicen desde las diversas aristas que poseen.

De tal forma, los discursos fílmicos acercan a los historiares a representaciones visuales que reflejan contextos políticos, morales y culturales; que así como se nutren de la sociedad en que las películas son gestadas, también permean en el ideario social a través de las imágenes que le presentan al espectador. En este sentido, la cinematografía también nos vincula a las miradas de los cineastas, quienes, pueden adaptarse, e incluso, exacerbar, el ideario cultural y nacional a través de las imágenes que construyen; o bien, y como en el caso de Luis Buñuel, pueden romper con los convencionalismos de la industria cinematográfica a través de sus temáticas y representaciones transgresoras.

Así, parte del análisis histórico realizado, se enfocó en explicar el contexto en el que el director calandino, Luis Buñuel, logró gestar la película mexicana *Susana (Carne y demonio)*, con lo que logramos comprender la fortaleza de la industria cinematográfica en nuestro país, durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta; y gracias a esto, pudimos observar, que pese al notorio fortalecimiento de monopolios destinados a la producción y distribución cinematográfica, o a los intereses particulares (en la mayoría de las ocasiones, más económicos que artísticos), de los productores a favor de sus empresas (o inclusive, de sus esposas, como el caso del productor Sergio Kogan y la actriz argentina Rosita Quintana). Buñuel pudo construir un discurso fílmico en el que las imágenes en torno a la mujer fatal, contienen elementos propios de las representaciones del cine mexicano de la Época de Oro; pero también supo cómo incluir nociones de la concepción femenina surrealista, dentro de este particular filme.

Asimismo, logramos ubicar diferentes representaciones visuales del mundo femenino, que en la mayoría de las ocasiones, estuvieron vinculadas a estereotipos de abnegación y sumisión; o como en el caso de *Susana (Carne y demonio)*, de rebeldía y sensualidad, aspectos que debían ser reprimidos. Cabe destacar que estos imaginarios fueron concebidos en un contexto predominantemente masculino, que sirvieron para afianzar en la sociedad mexicana de las décadas de los años cuarenta y cincuenta, a través de la figura femenina, diferentes valores sociales, inmersos en un escenario conservador y moralizante.

Por otra parte, revisamos diferentes textos que versan sobre la vida y trayectoria artística de Luis Buñuel, todos en función de sus bases culturales, vinculadas al surrealismo, pues fueron las bases ideológicas de esta vanguardia, las que traslado a su obra cinematográfica. Esta puntualización de los momentos más trascendentes de su biografía, nos ayuda a comprender el particular discurso cinematográfico de este director, pues no podemos desvincular a las obras de su autor, ya que éstas son producto de una herencia cultural, que en el caso de Buñuel, se nutrió de sus años en la Residencia de Estudiantes de Madrid; de su inclusión al círculo francés de los surrealistas; de su exilio en Estados Unidos, en donde, debido a su carácter crítico y transgresor, no pudo realizar ningún filme; para finalmente, llegar a México, en donde no sólo realizó la mayor parte de su obra, sino que filmó algunas de sus películas más importantes, incluyendo su obra cumbre: *Los Olvidados*; para terminar con su carrera como cineasta en Francia; y finalmente, regresar a nuestro país, en donde pasó sus últimos años de vida.

En este orden, resulta innegable resaltar que todos estos contextos, sumamente diversos entre sí, dieron como resultado que el cine buñueliano fuera definido como “transgresor”, sobre todo para un escenario como el de la Época de Oro, en el que la óptica de Luis Buñuel rompía con los convencionalismos de esta industria. Sin embargo, pese a este supuesto distanciamiento, y a través del análisis de su producción nacional, pudimos constatar cómo este director aragonés, logró, no sólo adaptarse, sino también consagrarse, gracias a su mirada crítica de la realidad mexicana.

De esta forma, podemos asegurar que las bases surrealistas que poseía Luis Buñuel, más que alejarlo del cine mexicano, afianzaron su carrera como cineasta en nuestro país; ya que este director encontró en la industria cinematográfica nacional, un terreno fértil en el que pudo generar discursos fílmicos que, aunque tuvieron que

adaptarse a ciertos convencionalismos del cine mexicano; trasladaron al espectador a una vertiente del surrealismo más tangible y sensorial, en comparación con las películas que realizó en Francia, hacia el final de su carrera, que se caracterizaron por una mayor libertad argumentativa, y que, por lo tanto, refieren a un ejercicio más cognoscitivo que visual.

Así, a través del discurso y las imágenes de *Susana (Carne y demonio)*, Luis Buñuel adaptó algunas nociones, que seguían los artistas del surrealismo, en torno al mundo femenino, para generar dentro de esta película su particular representación de la mujer fatal. Si bien, Susana, comparte ciertas características con otras representaciones femeninas “malvadas” o “pecaminosas”, sobre todo si retomamos el desenlace de la película, en el que la joven es devuelta a la prisión de la que escapó, y la familia opta por el olvido para continuar con idílica vida. Cabe señalar, que la irracionalidad de sus acciones, convierten a este personaje en una concepción mexicana de la feminidad surrealista: por su iniciativa sexual; su dicotomía entre niña y mujer; por el desorden que genera en un mundo machista, jerarquizado y basado en los valores morales burgueses, y por la burla constante a las buenas costumbres.

Debido a todas estas características, con *Susana*, Buñuel pudo construir una ruptura en relación a los estereotipos de mujer fatal que el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, había creado; pues el erotismo que el director impregnó en diferentes escenas de esta película, además de resultar evidente y peligroso, mostró un discurso opuesto a instituciones sociales conservadoras como la familia y la Iglesia, y por ende, a los principios morales de éstas. De tal forma, que Susana no es una mujer sumisa, y mucho menos, una mujer que se arrepienta de sus acciones, como en otros filmes de la época sí sucedía; en cambio, la iniciativa sexual de la protagonista, es tan poderosa, que en el desenlace, las fuerzas de seguridad el Estado, son la única institución que consigue regresarla a prisión, aunque no la castiga por haber ocasionado el desorden y la confrontación entre los hombres de la hacienda, sino por haber abandonado el lugar que le corresponde, y con esto, haber transgredido el orden.

Asimismo, a través de *Susana*, el director calandino realizó una sátira en torno a la moral exacerbada de la vida rural, pues introdujo un elemento sensual para trastocar el orden: con el cual, logró enfrentar a los protagonistas, en una total desobediencia en cuanto a jerarquías laborales o familiares, para finalmente, regresarlos a su estado idílico,

haciendo uso de un poco convincente olvido. En este sentido, debemos recordar que una de las bases del surrealismo fue la evocación de lo onírico, así, la intromisión de Susana en la hacienda, resulta un paréntesis en la vida de los personajes, casi un sueño (o una “pesadilla”, según las palabras de Felisa, la sirvienta), por lo que todos prefieren actuar como si nada hubiese pasado, reprimiendo a Susana en el mundo de las pulsiones inconscientes.

En este sentido, cabe destacar que a pesar la preponderancia del Estado y sus instituciones durante los múltiples discursos cinematográficos de la Época de Oro, y que, como pudimos observar, trasladaban al público valores éticos y morales, mediante la representación del peligro que significaba para las mujeres, el rebelarse o romper las normas morales establecidas, no sólo por su rol familiar y social, sino por el castigo ante cualquier transgresión; Luis Buñuel, si bien, debe de castigar la conducta de Susana, regresándola a la prisión, para así exacerbar su peligrosidad, no lo hace sin antes, exhibir las debilidades de una sociedad fuertemente conservadora, y por lo tanto, arraigada a una doble moral, misma de la que Buñuel se burla, mediante una sátira que puede pasar desapercibida por el público, pero que, para aquellos que conozcan la vida y trayectoria de este cineasta, resulta evidente.

En esta directriz, la presente investigación nos lleva a comprender la trascendencia que tuvieron los años que Buñuel compartió con los artistas de surrealismo, pues las bases de esta corriente permearon incluso en las películas que han sido consideradas como cintas “menores” o “alimenticias”. Y que en el caso particular de *Susana*, la concepción de los artistas del surrealismo, acerca de la figura femenina y la importancia de la mujer como sujeto y objeto sexual, ayudó a este director a crear una representación personal en torno a la mujer fatal, que pese a los puntos convergentes con otros personajes femeninos de la Época de Oro, resulta transgresora por la irracionalidad, la sátira y la burla que refieren sus acciones, al evocar y mostrar abiertamente las debilidades de un escenario idílico, puro y bucólico como el campo mexicano, en el que se afianzaban la importancia de la familia, la religión y el orden.

Es por esto, que consideramos que resulta un ejercicio digno de ponderarse en términos de análisis históricos e historiográficos, acercarnos a una fuente tan importante como lo es la cinematografía, pues tiene una enorme capacidad de trasladar al espectador a las mentalidades y rupturas de una sociedad determinada. Y que en el caso

del director español Luis Buñuel, aunque resulta innegable la trascendencia histórica y artística, que poseen filmes como *Los Olvidados*, *Nazarín*, *Viridiana*, o *El ángel exterminador*, además de las cintas que realizó en otros países; es importante realizar una revisión de aquellas obras que no poseen un amplio reconocimiento internacional, pues las películas que nutrieron los años creativos de Buñuel en México, nos sirven para comprender la importancia de la cinematografía en los años cuarenta y cincuenta, por el carácter didáctico, moralizante, estético, e incluso, político, que contenían los filmes; y también para comprender cómo este cineasta nunca se alejó del surrealismo, pese a estar inmerso en un contexto cultural ajeno al que vio surgir a esta vanguardia.

De igual manera, debemos considerar que el periodo del “Buñuel mexicano”, nutrió la perspectiva creativa de este cineasta, al verse, en muchas ocasiones, limitado de recursos y supeditado a los intereses de los productores, o de los sindicatos, hechos que lo orillaron a crear películas mayoritariamente comerciales, pero no por esto, perdieran la particular óptica surrealista de este cineasta. Es decir, pese a estas limitantes, Buñuel logró crear discursos visuales, que le sirvieron para trasladar algunas de las bases del surrealismo al escenario mexicano, mediante tópicos, imágenes, evocaciones, concepciones o personajes, propios de esta vanguardia.

Bibliografía.

- Albentosa, José Ignacio, *Almodóvar: el cine como pasión*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 530
- Aranda, José Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Ed. Lumen, 1969, pp. 424
- Aumont, Jacques, *La imagen*, España, Ed. Paidós, 1992, pp. 336
- Ávila Dueñas, Iván Humberto, *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes*, México, IMCINE/CONACULTA, 1985, pp. 304
- Aviña, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano, 2004, pp. 271
- Barbáchano, Carlos, *Luis Buñuel*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 249
- Bartra, Armando, *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano de la época de oro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2010, pp. 412
- Basurto, Jorge, *La clase obrera en la historia de México, del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)*, México, Instituto de Investigaciones Sociales UNAM/ Siglo XXI editores, 1996, pp. 194
- Baxter, John, *Luis Buñuel: una biografía*, México, Ed. Paidós, 1988, pp. 234
- Bikandi-Mejías, Aitor, *El carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*, España, Ediciones Laberinto, 2000, pp. 160
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, España, Visor Libros, 2002, pp. 223
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, España, Ed. Debolsillo, 2008, pp. 284
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, tr. Teófilo de Lozoya, España, Ed. Biblioteca de Bolsillo, 2005, pp. 285
- Caballero Guiral, Juncal, "Mujer y surrealismo", en *Asparkía*, España, Universitat Jaume I de Castellón, 1995, núm. 5, pp. 70-81
- Cela, Julia, "La empresa cinematográfica Filmófono (1929-1936)", en *Documentación de las Ciencias de la Información*, núm. 18, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid, 1995, pp. 59-86
- Césarman, Francisco, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, México, Porrúa, 1976, pp. 284

- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*, tr. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 276
- Cirera, Mariano, *Breve historia del cine*, España, Ed. Alhambra, 1986, pp. 124
- Coria, José Felipe, “La fragilidad del deseo”, en Casas, Armando (Coordinador), *Escenarios del deseo*, México, UNAM, 2009, pp. 33-48
- Cummings, Gerardo, “Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel”, en *Revista de Filología y Lingüística*, s.l., s.e., núm. XXX, 2004, pp. 75-91
- de Andrés, Jesús, *Militaria. Guerra Civil Española*, España, Tikal Ediciones, 2009, pp. 201
- de la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás, *Buñuel por Buñuel*, España, Plot Ediciones, 1993, pp. 540
- _____, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, IMCINE/CONCACULTA, 1996, pp. 536
- _____, *Miradas al cine*, México, CONACULTA, 1997, pp. 178
- Espada, Javier, “El cine será inquietante o no será surrealista”, en Useda Miranda, Evelyn (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, pp. 19-32
- Foucault, Michel, *Arqueología del saber*, tr. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI editores, 1970, pp. 355
- _____, *Scritti letterari*, Milán, Feltrinelli, 1971, pp. 162
- _____, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 188
- Fuentes, Carlos, *Personas*, México, Ediciones Alfaguara, 2012, pp. 265
- _____, *Viendo visiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 511
- Fuentes, Víctor, *Los mundos de Buñuel*, España, Ediciones Akal, 2000, pp. 210
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998, pp. 221
- García, Gustavo, “Buñuel y los otros surrealistas mexicanos”, en Useda Miranda, Evelyn (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, pp. 87-102
- García Estrada, Jaime, “Gunther Gerzso: escenógrafo cinematográfico”, en Dirección artística. Cuadernos de Estudios Cinematográficos, México CUEC : UNAM, núm. 5, 2005, pp. 37-58

- García Riera, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA/IMCINE, 1999, pp. 466
- _____, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1992, vol. 5, pp. 268
- Gibson, Ian, *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, Barcelona, Aguilar, 2013, pp. 939
- Ginzburg, Carlo, "Ticiano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, España, Gedisa, 1989, pp. 186-208
- Gubern, Roman, *Cine español en el exilio 1936-1939*, España, Ed. Lumen, 1976, pp. 239
- Hernández Padilla, Alejandra, *Mujer o demonio. Análisis de tres personajes femeninos de la filmografía de Luis Buñuel (Susana, Viridiana y Bella de día)*, tesis que presentó para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, 2000, pp. 145
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1998, pp. 612
- Jesús Díaz, Miguel Ángel, *Dalí*, Barcelona, Susaeta Ediciones, 2010, pp. 256
- Koselleck, Reinhart, *Esbozos teóricos. ¿Sigue teniendo utilidad la historia?*, tr. Kilian Lavernia, España, Escolar y Mayo Editores, 2013, pp. 147
- Laurent, Jenny, *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*, tr. Manuel Talens, España, Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 2003, pp. 182
- Lillo, Gastón, *Buñuel. El imaginario transcultural*, Ottawa, University of Ottawa, 2003, pp. 287
- Lozoya, Jorge Alberto, *Cine Mexicano*, México, Lunwerg editores/IMCINE, 1992, pp. 297
- Martínez Herranz, Amparo, "Susana de Luis Buñuel. Subversión y renovación del melodrama", en *Revista Latente*, España, Universidad de Zaragoza, núm. 5, abril 2007, pp. 117-142
- _____, "Susana. De La edad de oro al universo ranchero", en *Revista Latente*, España, Universidad de Zaragoza, s.a., pp. 23-54
- Mercader, Yolanda, "La censura en el cine Mexicano: una descripción histórica", en *Anuario de Investigación 2009*, México, UAM-Xochimilco, 2010, pp. 191-215
- Monsiváis, Carlos, "Las mitologías del cine mexicano", en *Intermedios*, México, (jun-jul), 1992, pp. 12-23

- Muñoz, Sara, "La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la *Femme fatale*", en *Hispanet Journal*, (E.U.A.), Diciembre, 2009, pp. 29
- Pardo, Jorge Manuel, *Luis Buñuel. Entre los sueños y la pesadilla*, México, Ed. Panamericana, 2006, pp. 152
- Payá, Víctor Alejandro, "Intercambio, deseo y patología del vínculo", en Casas, Armando (Coordinador), *Escenarios del deseo*, México, UNAM, 2009, pp. 151-170
- Paz, Octavio, *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 80
- Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIDHEM, 2003, pp. 237
- Poniatowska, Elena, *Todo México*, Tomo I, México, Ed. Diana, 1990, pp. 316
- Porto, Juan José, *Buñuel insólito*, España, Ed. Berenice, 2011, pp. 119
- Quiñones Moreno, Lizbeth, *Buñuel de Susana (carne y demonio) una mirada femenina de los cincuenta*, tesina que presentó para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, 2006, pp. 68
- Radillo, Olivia, *Buñuel y las fronteras del deseo*, UAM-Xochimilco, 2004, pp. 110
- Reyes, Aurelio de los, "Crimen y castigo: la disfunción social en el México posrevolucionario", en Aurelio de los Reyes (Coordinador), *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. 2 Siglo XX. *La imagen, ¿espejo de la vida?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 301-343
- _____, "Eisenstein en Nuevo Laredo", en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007, pp. 85-104
- _____, "El surrealismo en el cine", en Useda Miranda, Evelyn (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, pp. 33-50
- _____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Ed. Trilla, 1987, pp. 226
- Rivero Mora, Jorge Alberto, *Wachando a Tin Tan: análisis historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)*, que presentó para obtener el grado de Doctor en Historiografía, México, UAM, 2012, pp. 300
- Rivinius, Volker, "Filmografía", en Useda Miranda, Evelyn (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, pp. 129-149

- _____, "Pensar un surrealismo cinematográfico", en Useda Miranda, Evelyn (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, pp. 117-128
- Rosa, Saúl, "Los placeres prohibidos que nos regaló Luis Buñuel", en *Somos*, México, Ed. Televisa, núm. 197, marzo, 2000, pp. 100
- Rucar de Buñuel, Jeanne, *Memorias de una mujer sin piano*, escritas por Marisol Martín del Campo, España, Alianza Editorial, 1990, pp. 151
- S. A., "Max Aub habla de Buñuel", en *Reseña*, núm. 5, Madrid, julio-agosto, 1972, pp. 55
- Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 286
- Sánchez Mejorada, Alicia, "Resonancias surrealistas en México", en Useda Miranda, Evelyn (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, pp. 51-68
- Sánchez Vidal, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, España, Ed. Planeta, 2004, pp. 491
- _____, *Luis Buñuel. Obra literaria*, España, Ed. Heraldo de Aragón, 1982, pp. 296
- Santaolalla, Isabel, *et. Al., Buñuel. Siglo XXI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 572
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2005, pp. 169
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, Colegio de México/IMCINE, 1998, pp. 218
- Useda Miranda, Evelyn (Coordinadora), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, España, Ediciones El Viso, 2012, pp. 148
- Valdés Peña, José Antonio, *Buñuel. Una mirada del siglo XX. Feliz centenario y Buñuel mexicano, el ciclo.*, México, CONACULTA, 2000, pp. 46
- Valle, Rafael Heliodoro, "Diálogo con André Breton", en *México en el Surrealismo: los visitantes fugaces. Artes de México*, núm. 63, México, enero de 2003, pp. 60-63
- Williams Evans, Peter, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, México, Ed. Paidós, 1995, pp. 281

Referencias electrónicas.

Bravo, Jorge, en *Entrevista de Jorge Bravo al Dr. Aurelio de los Reyes*, México, s.e., s.a., (DE 25 de mayo de 2014 <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2011/04/01/entrevista-a-aurelio-de-los-reyes/>)

de la Vega, Eduardo, *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*, España, s.e., s.a., (DE 23 de octubre de 2011 <http://www.publicacions.ub.es/biblioteca digital/cinema/filmhistoria/Art.DeLaVega.pdf>)

Espada, Javier y Llórens, Antonio, *Ciclo de Cine 22xDon Luis*, España, s.e., 2005, (DE 01 de agosto de 2012 http://www.cbcvirtual.com/cine_05.html)

Lozano, Elisa, "A don José Ortiz Ramos, in memoriam", en *Cuartoscuro*, México, s.e., 2010, (DE 22 de mayo de 2014 <http://cuartoscuro.com.mx/2010/02/a-don-jose-ortiz-ramos-in-memorian/>)

Marraco, Manuel, "Garzón ordena abrir 19 fosas de la Guerra Civil, incluida la del poeta García Lorca", en *El mundo.es*, España, 2008, (DE 27 de mayo de 2014 <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/16/espana/1224152783.html>)

Redondo, Rubén, *Susana*, s.l., s.e., 2013, (DE 18 de julio de 2013 <http://literaturacinemusica.blogspot.com.es/2013/06/susana.html>)

Ripstein, Arturo, *El naufrago de la calle providencia*, México, s.e., 1971 (DE 11 de junio de 2013 <https://vimeo.com/68212181>)

S.A., *Acerca del CBC*, España, s.e., s.a., (DE 01 de agosto de 2012 http://www.cbcvirtual.com/1_CBC.html)

S.A., *Dan a conocer el destino de los restos de Luis Buñuel*, México, Corre Cámara, 2012, (DE 28 de abril de 2013 http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3602)

S.A., *Directores del cine mexicano*, México, Tecnológico de Monterrey, 2006, (DE 30 de mayo de 2012 <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores.html>)

S.A., *Festival de Punta del Este*, Uruguay, s.e., 2014 (DE 27 de mayo de 2012 <http://cinepunta.com/>)

S.A., *Historia de CANACINE*, México, s.e., s.a., (DE 14 de enero de 2013 <http://canacine.org.mx/index.php/nuestra-camara/historia.html>)

S.A., *Historia del Ariel*, México, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, s.a., (DE 24 de octubre de 2011 <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/historiaAriel.asp>)

- S.A., *María Félix... Una conversación... La diva habla de Luis Buñuel*, México, s.e., 2010, (DE 04 de agosto de 2012 <http://www.youtube.com/watch?v=2NnLwuwEvnw>)
- S.A., *Robinson Crusoe*, México, AMACC, 2011, (DE 27 de mayo de 2014 http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver_ariel.asp?tipo=pelicula&idPelicula=425)
- S.A., *Se inaugura la Casa Buñuel en México*, España, s.e., 2011, (DE 03 de agosto de 2012 http://www.cbcvirtual.com/5_NotyAct.html)
- Valero Martínez, Tomás, "Las Hurdes, tierra sin pan", en *CineHistoria* España, CineHistoria, s.a., (DE 28 de octubre de 2011 www.cinehistoria.com)
- Verdugo, Eduardo, "Carlos Fuentes reúne a sus "personas"", en *El mundo*, España, 2012 (DE 24 de agosto de 2012 <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/04/cultura/1341424245.html>)
- Volpi, Jorge, *Los ricos también ríen*, México, Diario Reforma, 12 de mayo de 2013 (DE 25 de junio de 2013 <http://aristeguinoicias.com/1205/kiosko/los-ricos-tambien-rien-texto-de-jorge-volpi-sobre-los-nobles/>)

Referencias filmográficas.

- Allen, Woody, *Annie Hall* (para Latinoamérica se tituló *Dos extraños amantes*), con Woody Allen (Alvy Singer), Diane Keaton (Annie Hall), Tony Roberts (Rob), Carol Kane (Allison), Paul Simon (Tony Lacey), Shelley Duvall (Pam), Janet Margolin (Robin), Colleen Dewhurst (Madre de Annie Hall), Christopher Walken (Padre de Annie Hall), Estados Unidos, Producción Charles H. Joffe y Jack Rollins, 1977, 94 min.
- Buñuel, Luis, *Susana (Carne y demonio)*, Rosita Quintana (Susana), Fernando Soler (Don Guadalupe), Víctor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Doña Carmen), María Gentil Arcos (Felisa), Luis López Somoza (Alberto), México, Internacional Cinematográfica, 1950, 86 min.
- Huerga, Manuel, Buffil, Juan, *Buñuel*, Barcelona, Virginia Films y La Sept, 1989, 63 min.
- López Linares, José Luis, y Rioyo, Javier, *A propósito de Buñuel*, España-México, Amaranta/Arte para Cero en Conducta, 2000, 103 min.
- Maillé, Emilio, *The Mexican Buñuel (Un Buñuel mexicano)*, Francia-México, Productores Emilio Maillé y Alain Pancrazi, 1997, 56 min.
- Morrison, Paul, *Little ashes* (para España y Latinoamérica se tituló *Sin límites*), Robert Patisson (Salvador Dalí), Javier Beltrán (Federico García Lorca), Matthew McNulty (Luis Buñuel), Arly Jover (Gala), Reino Unido-España, Factotum Barcelona S.L.-Aria Films-Met Film-APT Films, 2008, 107 min.

Saura, Carlos, *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, con José Miguel Monzón Navarro (Luis Buñuel mayor), Pere Arguillué (Luis Buñuel joven), Ernesto Alterio (Salvador Dalí), Adriá Collado (Federico García Lorca), España, Rioja Films-CPI-Les Films Sans Frontières-Hora Mágica-Altavista Films, 2001, 105 min.

Anexos

Lista de nombres:

Abbott, John E. "Dick" (1893-1958)
Acín, Ramón (1888-1936)
Aguilar, Luis (1918-1997)
Alatríste, Gustavo (1922-2006)
Alazraki, Carlos (1947)
Alazraki, Gaz (1978)
Alcoriza, Luis (1918-1992)
Alemán Valdés, Miguel (1900-1983)
Allen, Woody (1935), su verdadero nombre es Allan Stewart Königsberg.
Alonso, Ernesto (1917-2007), su nombre completo era Ernesto Ramírez Alonso.
Altolaquirre, Manuel (1905-1959)
Apollinaire, Guillaume (1880-1918)
Arau, Alfonso (1932)
Arenas, Rosita (1933)
Armendáriz, Pedro (1912-1963)
Armin, Ludwig von (1781-1831)
Arp, Hans (Jean) (1886-1966)
Arriaga Jordan, Guillermo (1953)
Aub, Max (1903-1972)
Auric, Georges (1899-1983)
Ávila Camacho, Manuel (1897-1955)
Ayala Blanco, Jorge (1942)
Baker, Josephine (1906-1975), su verdadero nombre era Freda Josephine McDonald.
Barbachano Ponce, Manuel (1925-1994)
Barry, Iris (1895-1969)
Batcheff, Pierre (1901-1932)
Baudelaire, Charles (1821-1867)
Berard, Christian (1902-1949)
Bergamín, José (1895-1983)
Berger, Pablo (1963)
Bertram, Hans (1906-1993)
Bloch, Marc (1886-1944)
Borges, Jorge Luis (1899-1986)
Boytler, Arcady (1895-1965)
Bracho, Julio (1909-1978)
Braudel, Fernand (1902-1985)
Braunberger, Pierre (1905-1990)
Breton, André (1896-1966)
Brontë, Emily (1818-1848)
Bufill, Juan (1955)
Buñuel González, Leonardo (1855-1923)
Buñuel Portolés, Luis (1900-1983)
Buñuel Rucar, Juan Luis (1934)
Buñuel Rucar, Rafael (1940)
Burke, Peter (1937)
Bustillo Oro, Juan (1904-1988)
Caballero, Miguel (1959)
Camus, Germán (1886-1934)
Cansinos Assens, Rafael (1882-1964)
Carrière, Jean Claude (1931)
Carrington, Leonora (1917-2011)
Cayatte, André (1909-1989)
Certeau, Michel de (1925-1986)
Cervantes Saavedra, Miguel de (1517-1616)
Chaplin, Charles (1889-1977)
Chartier, Roger (1945)
Chiappe, Jean Baptiste (1878-1940)
Chirico, Giorgio de (1888-1978)
Claudel, Paul (1868-1955)
Cocteau, Jean (1889-1963)
Colina, José de la (1934)
Córdova, Arturo de (1905-1973)
Cortés, Busi (1950), seudónimo de Luz Eugenia Cortés Rocha
Crosland, Alan (1894-1936)
Cuevas, José Luis (1934)
d'Ors, Eugenio (1882-1954)
Dalí, Salvador (1904-1989)
Dancigers, Óscar (1902-1976)

Darwin, Carlos (1809-1882)

Defoe, Daniel (ca. 1659-1731)

Delgado, Miguel (1904-1994)

Deneuve, Catherine (1943), su verdadero nombre es Catherine Fabienne Dorléac.

Dietrich, Marlene (1901-1992), su verdadero nombre era Marie Magdalene Dietrich.

Domínguez, Columba (1929)

Eisenstein, Sergei (1898-1948), su nombre completo era Serguéi Mijáilovich Eizenshtéin.

Elizondo, Salvador (1903-1976)

Éluard Dalí, Gala (1894-1982), su nombre de nacimiento era Elena Dimitrievna Diakonova.

Éluard, Paul (1895-1952)

Epstein, Jean (1897-1953)

Ernst, Max (1891-1976)

Espada, Javier (1969)

Etiévant, Henri (1870-1953)

Félix, María (1914-2002)

Fernández, Emilio "El Indio" (1904-1986)

Fernández, Julián Pablo (1940)

Fevbre, Lucien (1878-1956)

Figueroa, Gabriel (1907-1997)

Fleming, Victor (1889-1949)

Foronda y Cubillas, Juan Manuel de (1880-1936)

Foucault, Michel (1926-1984)

Franco, Francisco (1892-1975)

Freud, Sigmund (1856-1939)

Fuentes, Alma Delia (1937)

Fuentes, Carlos (1928-2012)

Fuentes, Fernando de (1894-1958)

Galindo, Alejandro (1906-1999)

Gamboa, Federico (1864-1939)

Gámez, Rubén (1928-2002)

Gance, Abel (1889-1981)

Garbo, Greta (1905-1990)

García Lorca, Federico (1898-1936)

García Márquez, Gabriel (1927-2014)

García Riera, Emilio (1931-2002)

García, Sara (1895-1980)

Garfias, Pedro (1901-1967)

Garzón, Baltazar (1955)

Gaulle, Charles de (1980-1970)

Gavaldón, Roberto (1909-1986)

Gentil Arcos, María (1896-1965)

Gerzso, Gunther (1915-2000)

Ghislain, Camille (1900-1950)

Ginzburg, Carlo (1939)

Girardon, Michele (1938-1975)

Godard, Jean Luc (1930)

Goebbels, Joseph (1897-1945)

Gómez de la Serna, Ramón (1888-1963)

Gómez Mena, María Luisa (1907-1959)

González Casanova, Manuel (1934-2012)

González-Sinde, Ángeles (1965)

Gorostiza Alcalá, Celestino (1904-1967)

Goya, Francisco (1746-1828)

Grémillon, Jean (1901-1959)

Gubern, Román (1934)

Hakim, Raymond (1909-1980)

Hakim, Robert (1907-1992)

Hölderlin, Friedrich (1770-1843)

Huerga, Manuel (1957)

Huidobro, Vicente (1893-1948)

Inda, Stella (1917-1995)

Infante, Pedro (1917-1957)

Isaac, Alberto (1925-1998)

Jenkins, William Oscar (1878-1963)

Jiménez, Juan Ramón (1881-1958)

Jodorowsky, Alejandro (1929)

Jurado, Katy (1924-2002)

Kessel, Joseph (1898-1979)

Klee, Paul (1879-1940)

Kogan, Sergio (1923-1996)

Koselleck, Reinhart (1923-2006)

Lacan, Jacques (1901-1981)

Lamarque, Libertad (1908-2000)

Lang, Fritz (1890-1976), cuyo nombre completo era Friedrich Christian Anton Lang.

Laudy Lawrence, Ludovic (1899-1956)

Lautreamont, Conde de (1846-1870), título nobiliario de Isidore Lucien Ducasse.

Lavista, Raúl (1913-1980)

Le Fanú, Joseph Sheridan (1814-1973)

Leduc, Paul (1942)

López Moctezuma, Juan (1932-1995)

López Somoza, Luis (1932)

López-Linares, José Luis (1955)

Louÿs, Pierre (1870-1925)

Lumiere, Auguste Marie Louis Nicolas (1862-1954)

Lumiere, Louis Jean (1864-1948)

Mage, Jacques (1909-1986)

Magritte, René (1898-1967)

Maillé, Emilio (1963)

Marquina, Luis (1904-1980)

Marx, Carlos (1818-1883)

Masson, André (1896-1987)

Matouk, Antonio (1920-2003)

Maupassant, Henry René Albert Guy de (1850-1893)

McCarthy, Joseph Raymond (1908-1957)

Mendoza, Víctor Manuel (1913-1995)

Mirbeau, Octave (1848-1917)

Miró, Joan (1893-1983)

Molina, Ángela (1955)

Monsiváis, Carlos (1938-2010)

Moreno Reyes, Mario Fortino Alfonso (1991-1993), mejor conocido como "Cantinflas".

Morrison, Paul (1944)

Nalpas, Mario (1873-1961)

Negrete, Jorge (1911-1953)

Noailles, Charles de (1891-1981)

Novalis (1772-1801), su verdadero nombre era Georg Friedrich Phillip Freiherr von Hardenberg.

O'Herlihy, Dan (1919-2005)

Ortiz Ramos, José (1911-2009)

Palma, Andrea (1903-1987), cuyo verdadero nombre era Guadalupe Bracho Gavilán.

Palou, Matilde (1902-1973)

Paz, Octavio (1914-1998)

Peredo, Luis G. (1892-1950)

Pérez Galdós, Benito (1843-1920)

Pérez Turrent, Tomás (1935-2006)

Philippe, Gérard (1922-1959)

Picasso, Pablo (1881-1973)

Pinal, Silvia (1931)

Pinto, Mercedes (1883-1973)

Poe, Edgar Allan (1809-1849)

Poniatowska, Elena (1932)

Portolés Cerezueta, María (1881-1969)

Pozner, Vladimir (1905-1992)

Prado, Lilia (1928-2006), su nombre completo era Leticia Lilia Amezcua Prado.

Quintana, Rosita (1925)

Rabal, Francisco (1926-2001)

Ray, Man (1890-1976), su verdadero nombre era Emmanuel Rudzitsky.

Reachi, Manuel (1900-1955)

Renau, Josep (1907-1982)

Renau, Juan (1913-1990)

Revue, Silvestre (1899-1940)

Rey, Fernando (1917-1994), su verdadero nombre era Fernando Casado Arambillet.

Reyes, Aurelio de los (1942)

Ricoeur, Paul (1913-2005)

Riefenstahl, Helena "Leni" (1902-2003)

Rimbaud, Arthur (1854-1891)

Río, Dolores del (1904-1983), su nombre completo era María Dolores Asúnsolo y López Negrete de Martínez del Río.

Rioyo, Javier (1952)

Ripstein, Arturo (1943)

Rivera, Diego (1886-1957)

Robles, Emmanuel (1914-1995)

Rocha, Ricardo (1950)

Rockefeller, Nelson (1908-1979)

Rodríguez, Ismael (1917-2004)

Romero, José Rubén (1890-1952)

Rosales, Luis (1910-1992)

Rousseau, Juan Jacobo (1712-1778)

Rucar Léfebvre, Jeanne (1908-1994)

Ruiz Cortines, Adolfo (1889-1973)

Rulfo, Juan (1917-1986), su nombre completo era Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno

Sabines, Jaime (1926-1999)

Sade, Marqués de (1740-1814), título nobiliario del escritor francés Donatien Alphonse François de Sade.

Sáenz de Heredia, José Luis (1911-1992)

Sánchez Vidal, Agustín (1948)

Sanjurjo, José (1872-1936)

Saura, Carlos (1932)

Sica, Vittorio de (1901-1974), su nombre completo era Vittorio Domenico Stanislao Gaetano Sorano De Sica.

Signoret, Simone (1921-1985)

Silberman, Serge (1917-2003)

Soler, Andrés (1889-1969), su verdadero nombre era Andrés Díaz Pavia.

Soler, Domingo (1901-1961), cuyo verdadero nombre era Domingo Díaz Pavia.

Soler, Fernando (1895-1979), su nombre verdadero era Fernando Díaz Pavia.

Spencer, Herbert (1820-1903)

Stern, Miroslava (1926-1955), su nombre completo era Miroslava Sternova Beka.

Svankmajer, Jan (1934)

Tanguy, Yves (1900-1955)

Tolstói, Liev Nikolaievich (1928-1910)

Truffaut, François (1932-1984)

Tual, Denise (1906-2000)

Ugarte, Eduardo (1901-1955)

Urgoiti, Ricardo María (1900-1979)

Usigli, Rodolfo (1905-1979)

Valdés "Tin Tan", Germán (1915-1973)

Valle, Rafael Heliodoro (1891-1959)

Valls, Jaime Salvador (1901-1976)

Veyre, Gabriel (1871-1936)

Vorágine, Jacobo de (1230-1298)

White, Hayden (1928)

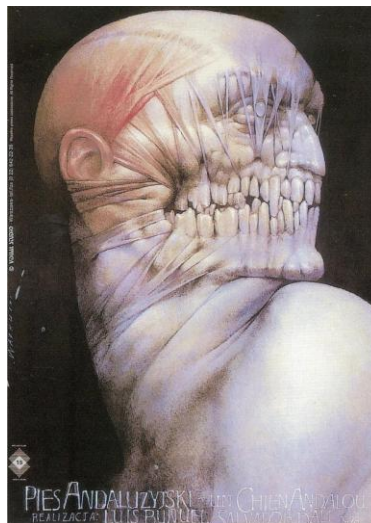
Filmografía de Luis Buñuel

Un chien andalou (Un perro andaluz) (1929)

Guión	Salvador Dalí y Luis Buñuel
Producción	Luis Buñuel, París, 1929, coste: 25,000 pts.
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Pierre Batcheff
Decorados	Pierre Schildknecht
Fotografía	Albert Duverger
Regidor	Marval
Montaje	Luis Buñuel
Duración	432 m, 17 min. (16 imágenes/seg), blanco y negro, muda

Intérpretes:

- *El hombre del prólogo* Luis Buñuel
- *La chica* Simone Mareuil
- *El personaje* Pierre Batcheff
- *El andrógino* Fano Messan
- *Los hermanos de las escuelas cristianas* Jaime Miravittles, Salvador Dalí y Marval



L'Age d'Or (La edad de oro) (1930)

Guión	Luis Buñuel y Salvador Dalí
Producción	Vizconde y Vizcondesa de Noailles, París, 1930, coste: 715,500 francos
Secretaria	Jeanne Rucar
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Jacques-Bernard Brunius y Claude Heymann
Decorados	Pierre Schildknecht y Serge Pimenoff
Maquetas	André Vigneau
Fotografía	Albert Duverger
Montaje	Luis Buñuel
Duración	1,575 m, 63 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *El hombre* Gaston Modot
- *La chica* Lya Lys
- *El capitán* Max Ernst
- *Péman* Pierre Prévert
- *El gobernador* Josep Llorens Artigas
- *El guarda forestal* Manuel Ángeles Ortiz
- *El marqués* Ibáñez
- *La marquesa* Germaine Noizet
- *El duque de Blangy* Lionel Salem
- *El jefe de orquesta* Duchange
- *La camarera* Caridad de Laberdesque



Las hurdes (Tierra sin pan) (1933)

Producción Luis Buñuel y Ramón Acín, Madrid, 1933, coste: 20,000 pts

Dirección Luis Buñuel

Ayudantes Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura

Fotografía Eli Lotar

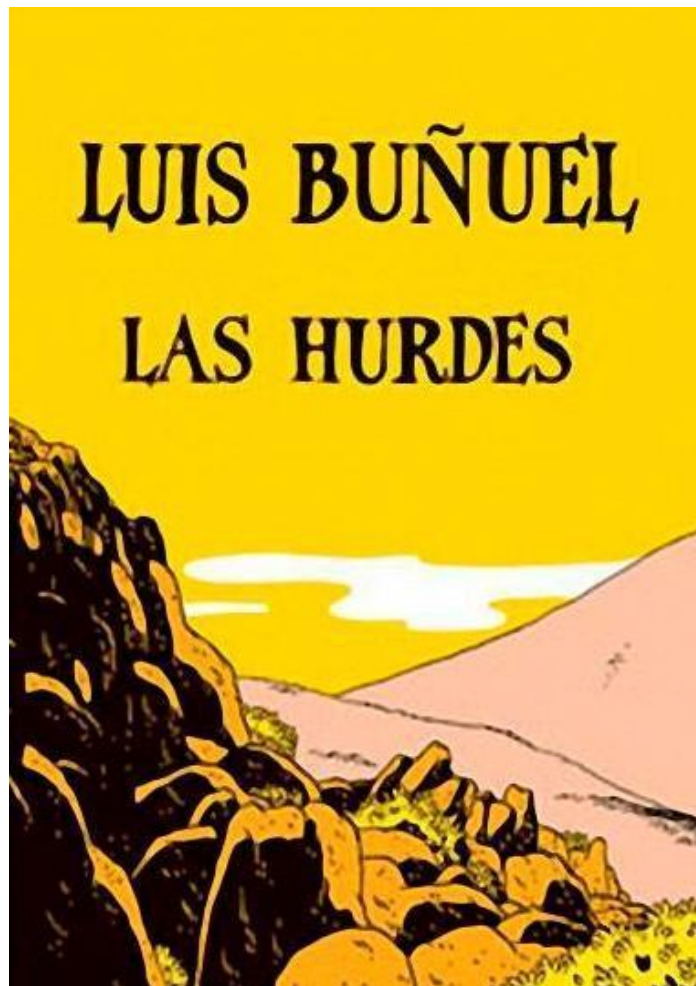
Montaje Luis Buñuel

Duración 799 m, 30 min, blanco y negro, muda

Intérpretes:

- Habitantes de la región de La Alberca y de la región de Las Hurdes.

Versión española: Nueva sonorización en español realizada en 1996 por la Filmoteca Española, con la voz de Francisco Rabal.



La hija de Juan Simón (1935)

Guión Nemesio M. Sobrevila, basada en su obra *La hija de Juan Simón*

Producción Ricardo Urguioiti y Luis Buñuel, Filmófono, Madrid, 1935

Dirección José Luis Sáenz de Heredia y Luis Buñuel

Ayudante Honorio Martínez

Decorados Mariano Espinoza

Fotografía José María Beltrán

Duración 1,965 m, 72 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Ángel* Angelillo
- *Carmen* Pilar Muñoz
- *Soledad* Carmen Amaya
- *Juan Simón* Manuel Arbó
- *Angustias* Ena Sedeño
- *La Roja* Porfiria Sánchez
- *Trini* Cándida Losada
- *Don Severo* Emilio Portes



***Don Quintín, el amargao* (1935)**

Guión Eduardo Uguarte y Luis Buñuel, según la obra *Don Quintín, el amargao*, de Carlos Arniches y José Estremera

Producción Ricardo Urgoiti y Luis Buñuel, Filmófono, Madrid, 1935

Dirección Luis Marquina y Luis Buñuel

Ayudantes José Martín

Decorados José María Torres

Fotografía José María Beltrán

Duración 2,365 m, 86 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Don Quintín* Alfonso Muñoz
- *Teresa* Ana María Custodio
- *Felisa* Luisita Esteso
- *Paco* Fernando de Granada
- *María* Porfiria Sánchez
- *Angelito* Luis de Heredia



¡Centinela, alerta! (1936)

Guión Eduardo Ugarte y Luis Buñuel, según la obra *La alegría del batallón*, de Carlos Arniches

Producción Ricardo Urgoiti y Luis Buñuel, Filmófono, Madrid, 1936

Dirección Jean Grémillon y Luis Buñuel

Ayudante Domingo Pruna

Decorados Mario Espinoza

Fotografía José María Beltrán

Duración 2,103 m, 77 min, blanco y negro

Intérpretes

- *Angelillo* Angelillo
- *El hijo de Angelillo* Ángel Sampedro
- *Candelas* Ana María Custodio
- *Tiburcio* Luis de Heredia
- *Los niños* Mari-Tere Pacheco, Mario Pacheco



Espagne 37 (España 1936) (1937)

Producción Luis Buñuel, Cine Liberté, París, 1937
Dirección Luis Buñuel
Fotografía Roman Karmen, Manuel Villegas López y otros operadores no identificados
Montaje Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois)
Comentario Luis Buñuel y Pierre Unik
Duración 917 m, 34 min, blanco y negro



Gran Casino (1947)

Guión Mauricio Magdaleno, según la novela *El rugido del paraíso* de Michel Veber

Producción Óscar Dancigers, Películas Anáhuac, México, 1947

Dirección Luis Buñuel

Ayudante Moisés M. Delgado

Decorados Javier Torres Torija

Fotografía Jack Draper

Montaje Gloria Schoermann

Sonido Javier Mateos

Duración 2,611 m, 96 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Mercedes Irigoyen* Libertad Lamarque
- *Gerardo Ramírez* Jorge Negrete
- *Camelia* Mercedes Barba
- *Beriberto* Agustín Isunza
- *Demetrio García* Julio Villarreal
- *Fabio* José Baviera
- *José Enrique* Francisco Jambrina
- *Van Eckerman* Charles Rooner



El gran calavera (1949)

Guión	Luis y Janet Alcoriza, basado en la obra de Adolfo Torredo
Producción	Fernando Soler y Óscar Dancigers, Ultramar Films, México, 1949
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Moisés M. Delgado
Decorados	Luis Moya
Fotografía	Ezequiel Carrasco
Montaje	Carlos Savage
Sonido	Jesús González Gancy
Duración	2,501 m, 92 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Ramiro* Fernando Soler
- *Virginia* Rosario Granados
- *Ladislao* Andrés Soler
- *Pablo* Rubén Rojo
- *Eduardo* Gustavo Rojo
- *Milagros* Maruja Grifell
- *Alfredo* Luis Alcoriza
- *Gregorio* Francisco Jambrina



***Los Olvidados* (1950)**

Guión	Luis Buñuel y Luis Alcoriza
Producción	Óscar Dancigers, Ultramar Films, México, 1950
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Ignacio Villarreal
Decorados	Edward Fitzgerald
Fotografía	Gabriel Figueroa
Montaje	Carlos Savage
Sonido	José B. Carles y Jesús González Gancy
Duración	2,199 m, 80 min, blanco y negro

Intérpretes:

- | | |
|------------------------------------|--------------------|
| • <i>Don Carmelo</i> | Miguel Inclán |
| • <i>Pedro</i> | Alfonso Mejía |
| • <i>El Jaibo</i> | Roberto Cobo |
| • <i>La madre de Pedro</i> | Estela Inda |
| • <i>Meche</i> | Alma Delia Fuentes |
| • <i>El director de la escuela</i> | Francisco Jambrina |
| • <i>Julián</i> | Javier Amézcuca |
| • <i>Pelón</i> | Jorge Pérez |
| • <i>Cacarizo</i> | Efraín Arauz |



Susana (Carne y demonio) (1950)

Guión	Manuel Reachí, Jaime Salvador y Luis Buñuel
Producción	Manuel Reachí y Sergio Kogan, Internacional Cinematográfica, México, 1950
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Ignacio Villarreal
Decorados	Gunther Gerzso
Fotografía	José Ortiz Ramos
Montaje	Jorge Bustos
Sonido	James L. Fields y Nicolás de la Rosa
Duración	2,359 m, 86 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Don Guadalupe* Fernando Soler
- *Susana* Rosita Quintana
- *Jesús* Víctor Manuel Mendoza
- *Doña Carmen* Matilde Palou
- *Felisa* María Gentil Arcos
- *Alberto* Luis López Somoza



La hija del engaño (1951)

Guión	Janet y Luis Alcoriza y Juan de la Cabada, basado en la obra <i>Don Quintín, el amargao</i> , de Carlos Arniches y José Estremera
Producción	Óscar Dancigers, Ultramar Films, México, 1951
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Mario Llorca
Decorados	Edward Fitzgerald
Fotografía	José Ortiz Ramos
Montaje	Carlos Savage
Sonido	Jesús González Gancy
Duración	2,181 m, 78 min, blanco y negro

Intérpretes

- *Quintín Guzmán* Fernando Soler
- *Martha* Alicia Caro
- *Paco* Rubén Rojo
- *Angelito* Fernando Soto "Mantequilla"
- *Jonrón* Nacho Contla
- *Jovita* Lily Acleamar
- *María* Amparo Garrido
- *Julio* Álvaro Matute



Una mujer sin amor (1951)

Guión	Jaime Salvador y Luis Buñuel, basado en la novela corta <i>Pierre et Jean (Pedro y Juan)</i> de Guy de Maupassant
Producción	Sergio Kogan, Internacional Cinematográfica, México, 1951
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Mario Llorca
Decorados	Gunther Gerzso
Fotografía	Raúl Martínez Solares
Montaje	Jorge Bustos
Sonido	Rafael Ruiz Esparza
Duración	2,328 m, 86 min, blanco y negro

Intérpretes:

- | | |
|-----------------------------|------------------|
| • <i>Rosario</i> | Rosario Granados |
| • <i>Julio Mistral</i> | Tito Junco |
| • <i>Don Carlos Montero</i> | Julio Villarreal |
| • <i>Carlitos</i> | Jaime Calpe |
| • <i>Carlos</i> | Joaquín Cordero |
| • <i>Miguel</i> | Javier Loyá |
| • <i>Luisa</i> | Elda Peralta |



Subida al cielo (1951)

Guión	Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre, Manuel Reachí y Juan de la Cabada, según una historia de Manuel Altolaguirre
Producción	María Luisa Gómez Mena y Manuel Altolaguirre, Producciones Cinematográficas Isla, México, 1951
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Jorge López Portillo
Decorados	Edward Fitzgerald
Vestuario	Georgette Somohano
Fotografía	Alex Phillips
Montaje	Rafael Portillo
Sonido	Eduardo Arjona y Jesús González Gancy
Duración	2,025 m, 74 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Raquel*
 - *Albina*
 - *Oliverio Grajales*
 - *Silvestre*
 - *Juan*
 - *Eladio González*
 - *Don Nemesio Álvarez y Villalbaz*
 - *Elisa*
- Lilia Prado
 - Carmelita González
 - Esteban Márquez
 - Luis Aceves Castañeda
 - Roberto Cobo
 - Manuel Dondé
 - Roberto Meyer
 - Beatriz Ramos



***El bruto* (1952)**

Guión Luis Buñuel y Luis Alcoriza
Producción Sergio Kogan, Internacional Cinematográfica, México, 1952
Dirección Luis Buñuel
Ayudante Ignacio Villarreal
Decorados Gunther Gerzso
Fotografía Agustín Jiménez
Montaje Jorge Bustos
Sonido James L. Fields
Duración 2,207 m, 81 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Pedro* Pedro Armendáriz
- *Paloma* Katy Jurado
- *Meche* Rosita Arenas
- *Andrés Cabrera* Andrés Soler
- *Carmelo González* Roberto Meyer
- *Doña Marta* Beatriz Ramos
- *Don Pepe* Paco Martínez
- *María* Gloria Mestre

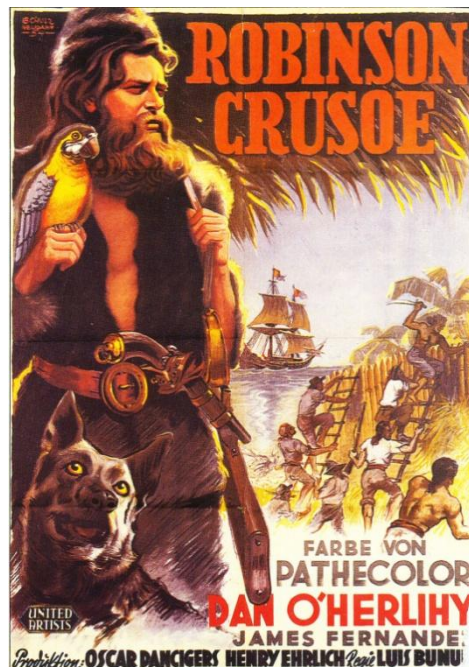


Robinson Crusoe (Realizada en 1952, pero registrada hasta 1954)

Guión	Luis Alcoriza, Luis Buñuel y Phillip Ansel Roll, basado en la novela de Daniel Deföe
Producción	Óscar Dancigers y Henry PP. Ehrlich, Tepeyac Production, United Artists, Los Ángeles, 1952
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Ignacio Villarreal
Decoración	Edward Fitzgerald
Fotografía	Alex Phillips
Montaje	Carlos Savage y Alberto Valenzuela
Sonido	Javier Mateos y Jesús González Gancy
Duración	2,442 m, 89 min, Pathécolor

Intérpretes:

- *Robinson Crusoe* Daniel O'Herlihy
- *Viernes* Jaime Fernández
- *El capitán Oberzo* Felipe de Alba
- *Bosun* Chel López
- *Los amotinados* José Chávez y Emilio Garibay

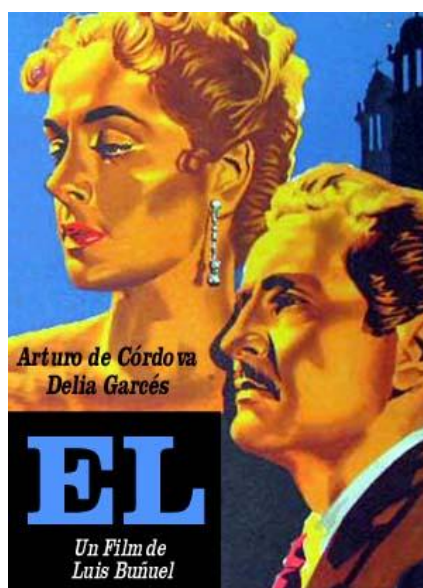


ÉI (1952)

Guión Luis Buñuel y Luis Alcoriza, según la novela *ÉI*, de Mercedes Pinto
Producción Óscar Dancigers, Producciones Tepeyac, México, 1952
Dirección Luis Buñuel
Ayudante Ignacio Villarreal
Decorados Edward Fitzgerald
Fotografía Gabriel Figueroa
Montaje Carlos Savage
Sonido Jesús González Gancy
Duración 2,511 m, 92 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Francisco Galván de Montemayor* Arturo de Córdova
- *Gloria* Delia Garcés
- *Raúl Conde* Luis Beristáin
- *Esperanza Peralta* Aurora Walker
- *Padre Velasco* Carlos Martínez Baena
- *Pablo* Manuel Dondé
- *Ricardo Luján* Rafael Banquells
- *Beltrán* Fernando Casanova

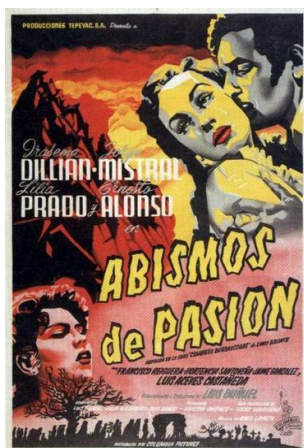


Abismos de pasión (1953)

Guión	Luis Buñuel, Julio Alejandro y Dino Miuri, basado en la novela <i>Cumbres Borrascosas</i> , de Emily Brontë
Producción	Óscar Dancigers y Abelardo L. Rodríguez, Producciones Tepeyac, México, 1953
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Ignacio Villarreal
Decorados	Edward Fitzgerald
Vestuario	Armando Valdés Peza
Fotografía	Agustín Jiménez
Montaje	Carlos Savage
Sonido	Eduardo Arjona
Duración	2,478 m, 91 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Catalina* Irasema Dilián
- *Alejandro* Jorge Mistral
- *Isabel* Lilia Prado
- *Eduardo* Ernesto Alonso
- *Ricardo* Luis Aceves Castañeda
- *José* Francisco Reiguera
- *María* Hortensia Santoveña
- *Jorge* Jaime González



La ilusión viaja en tranvía (1953)

Guión	José Revueltas, Mauricio de la Serna, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada, basado en la novela corta de Mauricio de la Serna
Producción	Armando Orive Alba, Clasa Films Mundiales, México, 1953
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Ignacio Villarreal
Decorados	Edward Fitzgerald
Fotografía	Raúl Martínez Solares
Montaje	Jorge Bustos
Sonido	José D. Pérez y Rafael Ruiz Esparza
Duración	2,236 m, 82 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Lupita* Lilia Prado
- *Juan Caireles* Carlos Navarro
- *Tarrajás* Fernando Soto "Mantequilla"
- *Papá Pinillos* Agustín Inunza
- *Don Manuel* Miguel Manzano
- *Braulio* Guillermo Bravo Sosa
- *El profesor* José Pidal

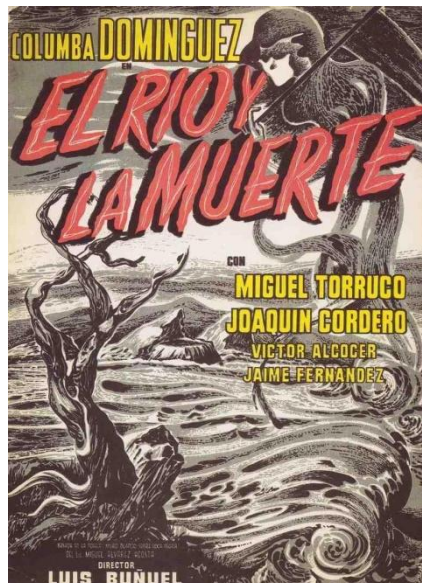


El río y la muerte (1954)

Guión	Luis Buñuel y Luis Alcoriza, basado en la novela <i>Muro blanco sobre roca negra</i> , de Miguel Álvarez Acosta
Producción	Armando Orive Alba, Clasa Films Mundiales, México, 1954
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Ignacio Villarreal
Decorados	Gunther Gerzso
Fotografía	Raúl Martínez Solares
Sonido	José D. Pérez y Rafael Ruiz Esparza
Duración	2,501 m, 91 min, blanco y negro

Intérpretes:

- | | |
|------------------------------|-----------------------|
| • <i>Mercedes</i> | Columba Domínguez |
| • <i>Felipe Anguiano</i> | Miguel Torruco |
| • <i>Gerardo Anguiano</i> | Joaquín Cordero |
| • <i>Rómulo Menchaca</i> | Jaime Fernández |
| • <i>Polo Menchaca</i> | Víctor Alcocer |
| • <i>Crescencio Menchaca</i> | Humberto Almazán |
| • <i>Elsa</i> | Silvia Derbez |
| • <i>Don Nemesio</i> | José Elías Moreno |
| • <i>Don Julián</i> | Carlos Martínez Baena |



Ensayo de un crimen (1955)

Guión	Luis Buñuel y Eduardo Ugarte, basado en la novela <i>Ensayo de un crimen</i> , de Rodolfo Usigli
Producción	Alfonso Patiño Gómez, Alianza Cinematográfica, México, 1955
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Luis Abadie
Decorados	Jesús Bracho
Fotografía	Agustín Jiménez
Montaje	Jorge Bustos
Sonido	Rodolfo Benítez
Duración	2,464 m, 90 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Archibaldo de la Cruz* Ernesto Alonso
- *Lavinia* Miroslava Stern
- *Patricia Terrazas* Rita Macedo
- *Carlota* Ariadna Welter
- *Willy Corduran* José María Linares Rivas
- *Alejandro Rivas* Rodolfo Landa
- *Señora Cervantes* Andrea Palma
- *El comisario* Carlos Riquelme



Cela s'appelle l'aurore (Así es la aurora) (1955)

Guión	Luis Buñuel y Jean Ferry, basado en la novela de Emmanuel Roblés
Producción	Claude Jaeger, Les Films Marceau, París, Laetitia Film, Roma, 1955
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Marcel Camus y Jacques Deray
Decorados	Robert Le Febvre
Montaje	Marguerite Renoir
Sonido	Antoine Petitjean
Duración	2,791 m, 102 min, blanco y negro

Intérpretes:

- | | |
|------------------------------|--------------------|
| • <i>Doctor Valerio</i> | Georges Marchal |
| • <i>Clara</i> | Lucía Bosé |
| • <i>Ángela</i> | Nelly Borgeaud |
| • <i>Sandro Galli</i> | Gianni Esposito |
| • <i>El comisario Fasaro</i> | Julien Bertheau |
| • <i>Gorzone</i> | Jean-Jacques Delbo |
| • <i>Señora Gorzone</i> | Simone Paris |
| • <i>El padre de Ángela</i> | Henri Nassiet |

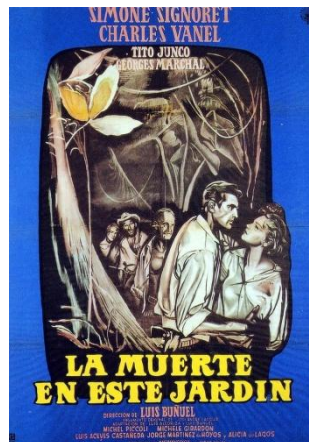


Le Mort en ce jardin (La muerte en el jardín) (1956)

Guión	Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Raymond Queneau y Gabriel Arout, basado en la novela corta de José-André Lacour
Producción	Óscar Dancigers y Jacques Mage, Producciones Tepeyac, México, Dismage, París, 1956
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Ignacio Villarreal y Dossia Mage
Decorados	Edward Fitzgerald
Vestuario	Georgette Somohano
Fotografía	Jorge Stahl Jr.
Montaje	Marguerite Renoir
Sonido	José D. Pérez y Maurice Laroche
Duración	2,842 m, 104 min, color

Intérpretes:

- *Djin* Simone Signoret
- *Castin* Charles Vanel
- *Chark* Georges Marchal
- *Padre Lizzardí* Michel Piccoli
- *María* Michele Girardon
- *Chenco* Tito Junco
- *Álvaro* Raúl Ramírez
- *Alberto* Luis Aceves Castañeda

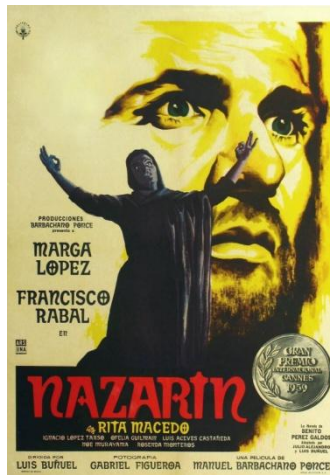


***Nazarín* (1958)**

Guión	Luis Buñuel, Julio Alejandro y Emilio Carballido, basado en la novela de Benito Pérez Galdós
Producción	Manuel Barbachano Ponce, Producciones Barbachano Ponce, México, 1958
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Ignacio Villarreal y Juan Luis Buñuel
Decorados	Edward Fitzgerald
Vestuario	Georgette Somohano
Fotografía	Gabriel Figueroa
Sonido	José D. Pérez
Duración	2,576 m, 94 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Padre Nazario* Francisco Rabal
- *Beatriz* Marga López
- *Andara* Rita Macedo
- *El ladrón* Ignacio López Tarso
- *Chanfa* Ofelia Guilmáin
- *El parricida* Luis Aceves Castañeda
- *Pinto* Noé Murayama
- *Ujo* Jesús Fernández
- *La Prieta* Rosenda Monteros



La Fiebre monte a El Pao (Los ambiciosos) (1959)

Guión	Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Charles Dorat y Louis Sapin, basado en la novela de Henri Castillou
Producción	Raymond Borderie, Cité Film, Indus Film, Terra Film, Cormoran Film, París, Cinematográfica Filmex, México, 1959
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Ignacio Villarreal y Juan Luis Buñuel
Decorados	Jorge Fernández
Fotografía	Gabriel Figueroa
Montaje	James Cuenet
Sonido	Robert William Sivel
Duración	2,718 m, 100 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Ramón Vázquez* Gérard Phillippe
- *Inés Vargas* María Félix
- *Alejandro Gual* Jean Servais
- *Mariano Vargas* Miguel Ángel Ferriz
- *García* Raúl Dantés
- *Juan Cárdenas* Domingo Soler
- *López* Luis Aceves Castañeda
- *Indarte* Tito Junco



The Young One (La joven) (1960)

Guión	Luis Buñuel y Hugo Butler Addis, basado en la novela <i>Travelin' Man (El viajero)</i> , de Peter Matthiessen
Producción	George PP. Werker, Olmec, México, 1960
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Ignacio Villarreal y Juan Luis Buñuel
Decorados	Jesús Bracho
Fotografía	Gabriel Figueroa
Montaje	Carlos Savage
Sonido	James L. Fields
Duración	2,603 m, 95 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Miller* Zachary Scott
- *Evelyn* Key Meersman
- *Travers* Bernie Hamilton
- *Jackson* Graham Denton
- *Reverendo Flettwood* Claudio Brook

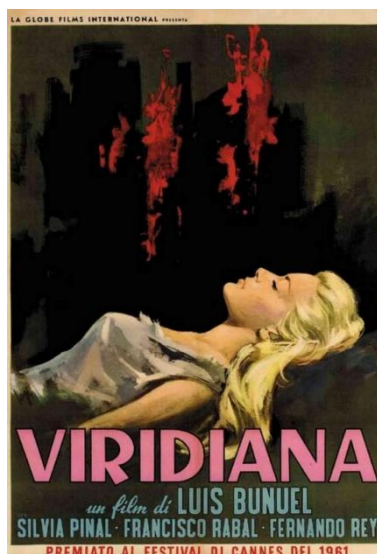


Viridiana (1961)

Guión	Luis Buñuel y Julio Alejandro
Producción	Gustavo Alatríste, Pedro Portabella y Ricardo Muñoz Suay, Uninci, Films 59, Madrid, Producciones Alatríste, México, 1961
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Juan Luis Buñuel y José Puyol
Decorados	Francisco Canet
Fotografía	José Fernández Aguayo
Montaje	Pedro del Rey
Sonido	A. García Tijeras
Duración	2,452 m, 90 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Viridiana* Silvia Pinal
- *Don Jaime* Fernando Rey
- *Jorge* Francisco Rabal
- *Ramona* Margarita Lozano
- *Rita* Teresita Rabal
- *Lucía* Vitoria Zinny
- *La madre superiora* Rosita Yarsa
- *El alcalde* José María Lado

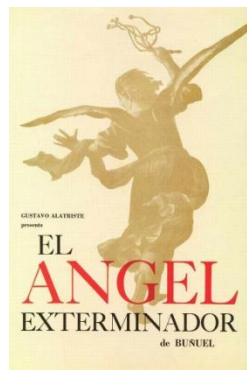


El ángel exterminador (1962)

Guión	Luis Buñuel y Luis Alcoriza, basado en su drama cinematográfico <i>Los naufragos de la calle Providencia</i> , inspirado en la obra inédita de José Bergamín.
Producción	Gustavo Alatraste, Uninci, Films 59, Madrid y Producciones Alatraste, México, 1962
Dirección	Luis Buñuel
Ayudante	Ignacio Villarreal
Decorados	Jesús Bracho
Vestuario	Georgette Somohano
Fotografía	Gabriel Figueroa
Montaje	Carlos Savage
Sonido	José B. Carles
Duración	2,547 m, 93 min, blanco y negro

Intérpretes:

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| • <i>Leticia, "La Walkiria"</i> | Silvia Pinal |
| • <i>Edmundo Nobile</i> | Enrique Rambal |
| • <i>Alicia Roc</i> | Jacqueline Andere |
| • <i>Alberto Roc</i> | Enrique García Álvarez |
| • <i>Leandro Gómez</i> | José Baviera |
| • <i>El doctor Carlos Gómez</i> | Augusto Benedico |
| • <i>Christian Ugalde</i> | Luis Beristáin |
| • <i>Rita Ugalde</i> | Patricia Morán |
| • <i>Russel</i> | Antonio Bravo |



Le Journal d'une femme de chambre (Diario de una camarera) (1964)

Guión	Luis Buñuel y Jean-Claude Carriere, basado en la novela de Octave Mirbeau
Producción	Serge Silberman y Michel Safra, Speva Films, Ciné Alliance, Filmnsonor, París, Dear Film Produzione, Roma, 1963
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Juan Luis Buñuel y Pierre Lary
Decorados	Georges Wakhevitch
Vestuario	Jacqueline Moreau
Fotografía	Roger Fellous
Montaje	Louissette Hautecoeur
Sonido	Antoine Petitjean
Duración	2,659 m, 98 min, blanco y negro, Franscope

Intérpretes:

- *Celéstine* Jeanne Moreau
- *Monsieur Monteil* Michel Piccoli
- *Joseph* Georges Géret
- *Madame Monteil* Françoise Lugagne
- *El Capitán Mauzer* Daniel Ivernel
- *Señor Rabour* Jean Ozenne
- *Rose* Gilberte Géniat



***Simón del desierto* (1965)**

Guión Luis Buñuel y Julio Alejandro

Producción Gustavo Alatraste, Producciones Alatraste, México, 1965

Dirección Luis Buñuel

Ayudante Ignacio Villarreal

Decorados Jesús Bracho

Fotografía Gabriel Figueroa

Montaje Carlos Savage Jr.

Sonido James L. Fields

Duración 1,234 m, 47 min, blanco y negro

Intérpretes:

- *Simón* Claudio Brook
- *El demonio* Silvia Pinal
- *La madre de Simón* Hortensia Santoveña
- *El pastor enano* Jesús Fernández
- *Trifón* Luis Aceves Castañeda
- *Hermano Matías* Enrique Álvarez Félix
- *Hermano Daniel* Eduardo Mac Gregor
- *Hermano Zenón* Enrique García Álvarez



Al finalizar la presente tesis, logramos ubicar los restos de la columna que utilizó Luis Buñuel para el rodaje de esta película. Cabe señalar que pese al hermetismo de los habitantes de la comunidad de Taxadhó, en el municipio de Ixmiquilpan, Hidalgo; varios de los pobladores nos compartieron algunas experiencias que tuvieron durante la filmación de la cinta, entre estas, muchos evocan que los miembros de la producción, actores y hasta el propio director, regalaban comida a los niños del pueblo; asimismo, nos señalaron que les permitían jugar en las columnas, durante el tiempo que no se estaba filmando; por lo que el rodaje no representó para ellos, una invasión o ruptura a su cotidianidad.

De igual manera, recuerdan que la llegada y partida del equipo de trabajo de Buñuel, fueron inesperadas, que sólo realizaron el filme y dejaron en la comunidad las dos columnas que aparecen en el mediometraje. Fue hasta el año 2000, que la Filmoteca de la UNAM trasladó el capitel de la columna mayor, hacia Ciudad Universitaria (aunque el resto del monumento fue dinamitado años atrás), dejando en Taxadhó la columna pequeña, misma que en 1996 fue colocada en el centro de la comunidad, frente a la iglesia.



En el centro de Taxadhó, se encuentran los restos de la columna “pequeña”, cuya altura alcanza poco más de dos metros; sin embargo, al trasladarla a este lugar, la base sufrió una ruptura, por lo que el monolito debió ser enterrado para mantenerlo en pie.



Detalle del capitel, dos de las caras de éste presentan perforaciones, debido a que al terminar el rodaje, un grupo de abejas hicieron su panal dentro de la estructura, aprovechando una pequeña perforación que tiene en la parte superior; por lo que, para deshacerse del enjambre, uno de los habitantes abrió parte del monolito con un cincel.



Dentro de la comunidad, se están llevando a cabo tareas para inaugurar un foro-cine con el nombre de "Luis Buñuel", con la finalidad de conmemorar el 50º aniversario de la filmación de *Simón del desierto*, mismo que comenzará a operar a partir del 29 de julio del presente año.



Gracias al sistema de riego que ha nutrido el Valle del Mezquital, el paisaje árido que Buñuel retrató en *Simón del desierto*, se ha transformado notablemente; el día de hoy, el terreno en el que se filmó esta película, es un campo de cultivo.



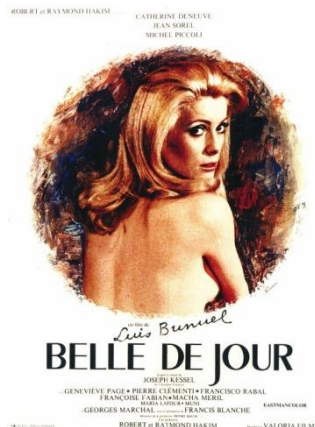
Durante años, la columna “pequeña”, permaneció en el lugar donde fue dejada por la productora; según el dueño del terreno, construyó una pequeña casa junto a la columna, con la finalidad de colocar sobre ésta un tinaco para abastecerse de agua; si bien, este hubiese sido un guiño surrealista, afortunadamente se abandonó esta idea y se trasladó la estructura al centro de la comunidad.

Belle de jour (Bella de día) (1966)

Guión	Luis Buñuel y Jean-Claude Carriere, basado en la novela de Joseph Kessel
Producción	Robert y Raymond Hakim, París Film Production, París, Five Film, Roma, 1966
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Pierre Lary y Jacques Fraenkel
Decorados	Robert Clavel
Vestuario	Hélène Nourry e Yves Saint-Laurent
Fotografía	Sacha Vierny
Montaje	Louissette Hautecoeur
Sonido	René Longuet
Duración	2,730 m, 101 min, color

Intérpretes:

- *Séverine* Catherine Deneuve
- *Pierre* Jean Sorel
- *Henri Husson* Michel Piccoli
- *Anaïs* Genevieve Page
- *Hyppolyte* Francisco Rabal
- *Marcel* Pierre Clémenti
- *El duque* Georges Marchal
- *El mayordomo* Bernard Musson
- *Charlotte* Françoise Fabian

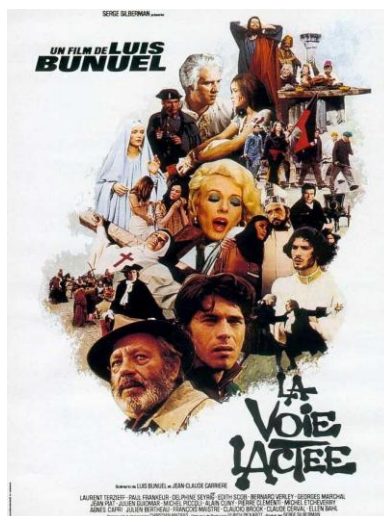


La Voie lactée (La Vía Láctea) (1969)

Guión	Luis Buñuel y Jean-Claude Carriere
Producción	Sege Silberman, Greenwich Film Production, París, Fraia Film, Roma, 1969
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Pierre Lary y Patrick Saglio
Decorados	Pierre Guffroy
Vestuario	Jacqueline Guyot
Fotografía	Christian Matras
Montaje	Louissette Hautecoeur
Sonido	Jacques Gallois
Duración	2,780 m, 102 min, color

Intérpretes:

- *Pierre* Paul Frankeur
- *Jean* Lauren Terzieff
- *El hombre de la capa* Alain Cuny
- *Marie* Edith Scob
- *Jesús* Bernard Verley
- *El diablo* Pierre Clémenti
- *El Marqués de Sade* Michel Piccoli
- *La prostituta* Delphine Seyrig



***Tristana* (1970)**

Guión	Luis Buñuel y Julio Alejandro, basado en la novela de Benito Pérez Galdós
Producción	Juan Estelrich, Época Films, Talia Film, Madrid, Selenia Cinematográfica, Roma, Les Films Corona, París, 1970
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	José Pujol y Pierre Lary
Decorados	Enrique Alarcón
Vestuario	Rosa García
Montaje	Pedro del Rey
Sonido	José Nogueira y Bernardino Fonzetti
Duración	2,704 m, 100 min, color

Intérpretes:

- *Tristana* Catherine Deneuve
- *Don Lope* Fernando Rey
- *Horacio* Franco Nero
- *Saturna* Lola Gaos
- *Saturno* Jesús Fernández
- *Don Cosme* Antonio Casas

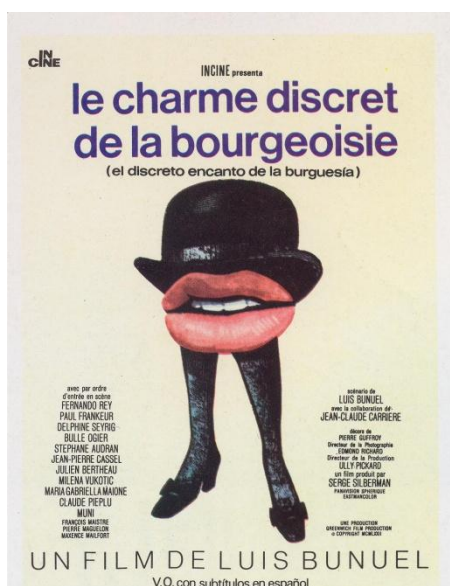


Le Charme discret de la bourgeoisie (El discreto encanto de la burguesía) (1972)

Guión Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière
Producción Serge Silberman, Greenwich Film Production, París, 1972
Dirección Luis Buñuel
Ayudantes Pierre Lary y Arnie Gelbart
Decorados Pierre Guffroy
Vestuarios Jacqueline Guyot
Montaje Hélène Plemiannikov
Sonido Guy Villette
Duración 2,780 m, 102 min, color

Intérpretes:

- *El embajador* Fernando Rey
- *Señor Thévenot* Paul Frankeur
- *Señora Thévenot* Delphine Seyrig
- *Florence* Bulle Ogier
- *Señora Sénéchal* Stéphane Audran
- *Señor Sénéchal* Jean-Pierre Cassel
- *La criada* Milena Vukotic
- *El ministro* Michel Piccoli

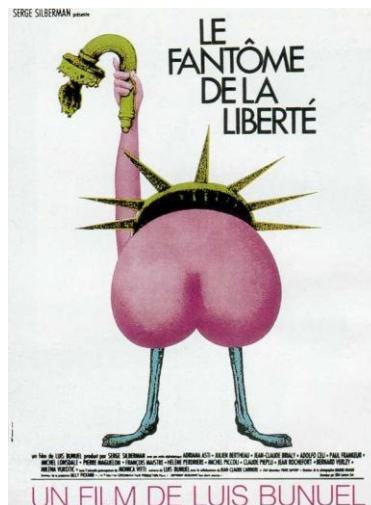


Le Fantôme de la liberté (El fantasma de la libertad) (1974)

Guión	Luis Buñuel y Jean-Claude Carriere
Producción	Serge Silberman, Greenwich Film Production, París, 1974
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Pierre Lary y Jacques Fraenkel
Decorados	Pierre Guffroy
Vestuario	Jacqueline Guyot
Fotografía	Edmond Richard
Montaje	Hélène Plemiannikov
Duración	2,842 m, 105 min, color

Intérpretes:

- *El capitán* Bernard Verley
- *El sátiro* Philippe Brigaud
- *La criada* Muni
- *Madame Foucauld* Monica Vitt
- *Monseieur Foucauld* Jean-Claude Brialy
- *La enfermera* Milena Vukotic
- *El posadero* Paul Frankeur
- *Padre Gabriel* Paul Le Person
- *Los fusilados* Serge Silberman, José Luis Barros, José Bergamín y Luis Buñuel



Cet obscur objet du désir (Ese oscuro objeto del deseo) (1977)

Guión	Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, basado en la novela <i>La Femme et le pantin</i> , de Pierre Louÿs
Producción	Serge Silberman, Greenwich Film Production, París, 1977
Dirección	Luis Buñuel
Ayudantes	Pierre Lary y Juan Luis Buñuel
Decorados	Pierre Guffroy y Enrique Alarcón
Vestuario	Sylvie de Segonzac
Montaje	Hélène Plemiannikov
Sonido	Guy Villette
Duración	2,820 m, 103 min, color

Intérpretes:

- *Mathieu* Fernando Rey
- *Conchita* Ángela Molina y Carole Bouquet
- *Edouard* Julie Bertheau
- *Martin* André Weber
- *La mujer* Milena Vukotic
- *La niña* Valérie Bianco
- *El psicólogo* Pieral
- *El magistrado* Jacques Debarry

