

Universidad Nacional Autónoma de
México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

*Buñuel de Susana (carne y demonio):
una mirada erótica femenina de los cincuenta*

Tesina

Que para obtener el título de
Licenciada en Ciencias de la Comunicación

Presenta:

Lizbeth Quiñones Moreno

Asesor: César Illescas Monterroso

México, D. F.

Mayo 2006



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.

A mi mejor amiga y consejera, por darme la vida, por tus valores, tu amor incondicional, y por mostrarme el significado del respeto en todos los sentidos. Te adoro. Gracias mamá.

Papá gracias lograr que mi infancia fuera tan valiosa, por enseñarme el mundo de la lectura y del conocimiento, y por escucharme en todo momento. TQM

A mis hermanos: Erick y David, con quienes he aprendido el valor de la amistad, la confianza, y el amor. Por hacer que cada momento que compartimos juntos sea realmente especial.

A mis abuelitas: Leonor y Cristina por ser mis mejores guías y aprender tantas cosas de ustedes.

A mis tíos: Florita, Josefina, Cristina, Juan Francisco, Paty, Memo, Lilia, Fito porque siempre están cuando los hemos necesitado.

A mis primos: Wendy, Rocío, Javier, Rodrigo y Edgar, por todo el tiempo que hemos estado juntos y seguir fomentando el significado de la familia.

A Paty: por nuestra amistad de toda la vida, que aunque la vida nos ha llevado por rumbos distintos siempre estaremos juntas.

A Ileana, Igor y Javier: mis amigos de la entrañable prepa 6, con quienes aprendí a reírme de las cosas más inverosímiles y disfrutar la vida.

A Lola y Ana: por hacer que los días que pasamos en la universidad fueran tan divertidos y definitivamente inolvidables, junto con aquellos amigos a los cuales ya no vemos pero que jamás olvidaremos.

A mi esposo: por fin cumplí con lo prometido, gracias por haber llegado a mi vida e iniciar nuestro proyecto de vida juntos. Te amo pequeño.

A la Universidad Nacional Autónoma de México: por haberme dado el conocimiento, los mejores profesores y los mejores amigos. Cada día estoy más orgullosa de pertenecer a ella.

Y a Dios...

Con cariño Liz

"El misterio es el elemento clave en toda obra de arte."

Luis Buñuel

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I.La mujer mexicana y la mujer vista por Buñuel ..	5
1.1 La mujer mexicana y el erotismo en el año 1950.....	5
1.2 Cinematografía Mexicana y su representación de la mujer.....	10
1.3 Imagen de la familia. Figura femenina y su erotismo, en Buñuel.....	13
1.3.1 Su familia.....	13
1.3.2 Figura materna.....	14
1.3.3 Despertar erótico.....	16
1.3.4 Relación con la mujer	17
1.3.5 Erotismo, fantasía, deseo.....	20
1.4. Buñuel y el Psicoanálisis.....	24
Capítulo II. La mujer en <i>Susana (carne y demonio)</i> ...	26
2.1 Camino hacia <i>Susana</i>	26
2.1.1 De Zaragoza a México.....	26
2.1.2 Y después de <i>Susana</i>	31
2.2 Ficha técnica y artística.....	35
2.3 Sinopsis argumental.....	36
2.4 El erotismo en la película <i>Susana</i>	37

Capítulo III. Propuesta para entender cómo es que desde una obra cinematográfica proyecta el director un erotismo femenino hacia la sociedad.....	49
---	----

3.1 Imagen del erotismo femenino dentro del contexto social de la cinta <i>Susana</i>	50
3.1.1 Influencia de las mujeres y su erotismo hacia el director en <i>Susana</i>	55
Conclusiones.....	60
Bibliografía.....	65

Introducción

A través de la historia y a todo nivel, dentro de diversas culturas y con distintos grados de severidad, podemos percatarnos de cómo la mujer ha sido reprimida en cuanto al ejercicio de su sexualidad¹ y su erotismo², entre otros hechos. Esto representa un estancamiento social e intelectual de dimensiones tan considerables que, aún en pleno siglo XXI, en muchas poblaciones es difícil vislumbrar algún avance ante dicha problemática.

Es mi intención analizar este dilema en la cinematografía porque, con respecto a la licenciatura en que me formé, se trata de uno de los medios de comunicación que más me han cautivado, tanto por su forma y discurso narrativo como por sus posibles alcances en cuanto a contenidos. Además, el cine por ser un medio que narra relatos a través de aspectos visuales por sí solo puede enriquecer una historia y dejar algún aprendizaje en el espectador, según la interpretación que éste le dé a lo que observa y escucha.

¹ Los seres humanos se conciben agrupados, asociados entre sí y con múltiples relaciones, forman los diversos grupos donde satisfacen sus necesidades sociales básicas y la sexualidad constituye una de estas. González Núñez, José de Jesús. *Expresiones de la sexualidad masculina*. Ed. Instituto de Investigación Clínica y Social. A. C. México. 1998. Pág. 19.

² El erotismo puede ser para el hombre algo sublime o algo catastrófico. La extensión del carácter sexual a otros objetos puede revestir en algunos un carácter obsesivo que les transforma profundamente y les puede impedir estar disponibles para otras actividades. El erotismo tampoco es humanamente sano si polariza totalmente al hombre en torno a la búsqueda narcisista del placer o si, le impulsa a perseguir el placer en el dolor de los demás (sadismo) o en el suyo propio (masoquismo). Bastin, Georges. *Diccionario de Psicología Sexual*. Ed. Herder. Barcelona. 1979. Pág. 575.

Para tal fin, decidí enfocar mi estudio en la obra de un cineasta con gran presencia en los ámbitos nacional e internacional, que además sobresaliera por la manera de representar a la mujer y de abordar la sensualidad en sus películas. Fue por estos motivos que elegí a Luis Buñuel (quien nació en Calanda, provincia de Teruel, Aragón, España en 1900). Se le considera como uno de los más importantes cineastas del mundo por su peculiar forma de expresión.

De acuerdo con lo anterior, me parece importante subrayar el papel que desempeñan las mujeres en sus obras y la manera en que éstas se desenvuelven en cada historia, ya que Buñuel, lejos de exponer personajes femeninos “clásicos”, es decir, sumisos, introvertidos y sin carácter, les otorga un perfil seductor y subversivo en gran parte de su filmografía.

En concreto, la película que he elegido para este trabajo es *Susana (carne y demonio)*, la cual fue producida en México, por Óscar Dacingers, en 1950. Tuvo gran reconocimiento por parte de la crítica, que la recibió como un destacado melodrama pasional

¿Por qué *Susana*?, porque a mi parecer la cinta cuenta con los elementos necesarios para abordar el estudio del erotismo femenino de su época y nos ofrece, a la vez, un interesante acercamiento al enfoque del director con relación a sus vivencias, como veremos más adelante.

En efecto, aunque dicha obra fue una experiencia que por estar dirigida al gran público dio pocas posibilidades para que Buñuel desarrollara las propuestas estéticas que realmente le interesaban, la mayoría de los

críticos coinciden en señalar que el mayor mérito de *Susana* radicó en el empleo del erotismo, la ironía y el humor como elementos que hicieron temblar a las convenciones genéricas.³

Cabe mencionar que los principales temas que Luis Buñuel abordó durante el transcurso de su obra fueron la crítica social, la teología y el deseo, y éstos giraban alrededor de la exhibición de una carnalidad fina y discreta que en la mayoría de los casos adoptaba la forma de una mujer. Por lo tanto, en las siguientes páginas se muestra cómo Buñuel daba preponderancia al género femenino, el porqué se centró en el aspecto erótico-sexual, y cómo era de su agrado jugar con los papeles de madre, prostituta, mujer reivindicadora o fiera, entre otros.

De esta manera, el presente trabajo cuenta con una línea principal de análisis, la cual está encaminada a comprender cómo es que Luis Buñuel asume el erotismo femenino a través de una determinada obra cinematográfica mexicana. Sin embargo, a lo largo de la investigación se encontró un segundo punto a considerar; la visión del director y la relación que mantuvo a lo largo de su vida con la figura femenina. Así, al lado de este segundo razonamiento se permitió enriquecer y comprender mejor el objetivo de esta Tesina.

El recurso elegido para estudiar el desarrollo del personaje central femenino y su sensualidad, siempre en relación con el ambiente en que se encuentra, fue el de tomar algunos aspectos sociológicos y psicoanalíticos. Es de

³ De la Colina, José. Pérez Turrent, Tomás. *Prohibido asomarse al interior. Luis Buñuel*. Ed. Juan Mortiz/Planeta. México. 1986. Pág. 66

imaginar que esto ha conllevado a la observación exhaustiva de detalles en la película, lectura de textos y artículos vinculados con el tema y, por supuesto, un ejercicio de reflexión para entender y descifrar el mensaje profundo que el autor transmite a través de su obra.

Asimismo, es importante considerar que a lo largo de la historia del cine mexicano se ha reflejado, proyectado e incluso, inducido la imagen socialmente aceptada de la mujer, que reforzada por la Iglesia Católica y la cultura, ha orillado a muchas féminas a tratar de alcanzar los estereotipos impuestos, por lo que quedan sumergidas en la frustración. No es extraño que algunas lleguen a revelarse para volverse “malas mujeres”, como es el caso de *Susana*.

Al tomar lo anterior en cuenta, es necesario partir del contexto social de la época analizada, por lo que en el primer apartado de este trabajo consiste en una descripción de la mujer mexicana durante el año 1950, su relación con la familia, su vida en pareja y su desempeño laboral. También, se estudian los aspectos más trascendentes en cuanto al cine nacional de dicho periodo, principalmente el papel que representa la mujer en lo concerniente con su hogar y comunidad, cómo se relaciona esto con su sexualidad.

El tema de discusión pasa de lo general a lo particular, y es por esto que en el segundo capítulo se desarrolla propiamente el estudio sobre el personaje protagónico de *Susana*, además de que se mencionan las constantes en la obra de Buñuel, cómo llegó el director a la realización de dicha cinta, el abordaje que hizo del erotismo en la protagonista y sus consecuencias.

En el tercer capítulo se muestra como propuesta y objetivo general de este trabajo una investigación, por medio del análisis del séptimo arte y de uno de sus creadores con mayor renombre, para entender como él percibe el rol de la mujer en relación a su erotismo a mediados del siglo XX, y esto a su vez nos conlleva a observar cómo era juzgada, castigada y condenada por un círculo familiar y cultural, al que le caracterizaba una doble moral.

Capítulo I

La mujer mexicana y la mujer vista por Buñuel

1.1 La mujer mexicana y el erotismo en el año 1950

Las ideas sobre el ejercicio de la sexualidad y el erotismo femenino han variado en cada época, por lo que es importante contextualizar estos conceptos y saber cómo se concebían dentro de nuestro territorio a mediados del siglo pasado.

En dicho período la promoción de los derechos y la capacidad laboral de la mujer eran todavía muy discretos; apenas se percibía una apertura en tales temas que hoy día son notablemente más comunes gracias al importante avance en el nivel educativo de la población femenina y la independencia económica lograda mediante el trabajo profesional.

Para entender mejor este punto podemos partir de la forma en que era educado el sexo femenino alrededor de los cincuenta. Algunas mujeres todavía eran sumisas y su preparación tenía el objetivo de hacer de la mujer un “objeto de adorno”, es decir, un personaje que carecía de la facultad de tomar decisiones pero que se especializaba en la limpieza del hogar, las actividades de cocina y la práctica de tejido, bordado o costura; además, se

acostumbraba que aprendiera alguna actividad artística, por ejemplo, interpretar melodías en el piano.

Sin embargo, ya empezaba a dislumbrarse en algunas mujeres otras actividades como profesionistas por ejemplo; enfermería, secretariado, magistero, etc.

Por otra parte, la relación que tenía la mujer con la Iglesia Católica y sus prácticas era muy estrecha. Tal institución ejercía una influencia determinante en el establecimiento de valores éticos y morales de la mujer, a través de su enseñanza directa o mediante colegios e internados, y contribuía especialmente en la prohibición del erotismo femenino. Al respecto, se menciona que “uno de los paradigmas más utilizados por la religión católica para censurar a la mujer es la llamada virginidad, la cual deja ver la religión como la ofrenda del cuerpo (y el alma intacta a Dios) en ahorro de los sentimientos y de los actos amorosos para invertirlos cuando llegue el negocio matrimonial que es muchas veces más contrato que sacramento.”¹

De esta forma, la virginidad era considerada como un requisito para que la mujer contrajera nupcias “decentemente”, ya que de lo contrario sería indigna para el hombre y la sociedad, es decir, se convertiría en una “perdida”.

¹ Aranguren, José Luis. *Erotismo y liberación de la mujer*. Ed. Ariel. Barcelona. 1972. Pág. 40

Por si fuera poco, la mujer tenía que responder a ciertas virtudes para ser aceptada dentro de cualquier círculo social, entre ellas la pulcritud, la limpieza, el orden, la seriedad, la honradez y, por supuesto, ser una persona respetable.

En este marco de ideas, la mujer casada era vista como la formadora de una familia con la que debería llevar una vida “plena y feliz”, en tanto que aquella que no tenía pareja e hijos era señalada por la sociedad; se decía que era una “solterona” o una “quedada” que “vestía santos”.

La vida íntima en el matrimonio se restringía prácticamente a la reproductividad o a la satisfacción unilateral del varón, e incluso en algunos casos con goce de violencia. Sin embargo, esto no era considerado como problema social importante, dado que las mujeres “no tenían el derecho legal de rechazar sexualmente a sus cónyuges, de hecho las legislaturas estatales comenzaron a castigar la violación marital sólo hasta 1970.”²

Por lo tanto, era perceptible que dentro de los matrimonios de aquellos años existía una doble moral basada en dos tipos de educación muy diferentes, una para la mujer y otra para el hombre, que fomentaban una diferenciación sexista en cuanto a derechos, posibilidad de crecimiento personal y creación de proyectos de vida.

La psicología tiene una interpretación que añadir sobre este punto. Dos de los grandes obstáculos que ha enfrentado el género femenino en todos los

² UNICEF, *Mujeres latinoamericanas*. Instituto de la Mujer. Ministerio de Asuntos Sociales. Chile. 1995. Pág. 73

tiempos han sido, por un lado, el que muchos hombres se autoproclamen superiores en contraparte del sexo opuesto, y, por otro, la sumisión ancestral que padecen las mujeres, misma que les ha llevado a dejar de empeñarse en lo que realmente anhelan e independizarse.

Así, todavía algunas mujeres, cualquiera que sea su posición en el orden socioeconómico, enfrentan todo tipo de obstáculos materiales e ideológicos que la esteriotipan como alguien con menor capacidad que un hombre y que necesita de su protección. De acuerdo con estos prejuicios, los mayores méritos femeninos residirían en contar con un vientre fértil y en ejercer la maternidad.

Al volver al momento histórico que nos ocupa (los años cincuenta) aún existen ciertas creencias en las que, las únicas vías de realización para el sexo femenino eran el matrimonio (aunque no hubiese amor) y, por supuesto, la maternidad (entre mayor número de hijos tuviera, mejor vista por la sociedad). Sobre esto hay que mencionar que una de las características de la mujer mexicana era su alto grado de fecundidad, que ha pasado de un promedio de “siete hijos por mujer al comienzo de los cincuenta a tres hijos cuando inician los noventa”.³

La vida de la mujer (que no llegaba a realizar otra actividad profesional) quedaba enlazada irremediabilmente a su marido y sus hijos, y en ellas descansaba la misión fundamental de dirigir sus hogares con rectitud; para lograrlo, tenía que permanecer todo el tiempo en su casa y ser amable con

³ Ibidem. Pág. 8

su esposo y sus niños, aunque con éstos también podía ser enérgica pues, principalmente, en ella descansaba la educación moral de los pequeños.

Está claro que en muchas de las familias mexicanas de entonces se justificaba que el hombre llevara una vida pública activa mientras su consorte quedaba confinada al ambiente hogareño.

También era notable que algunas mujeres tenían la responsabilidad de crear estereotipos de belleza, dulzura y seducción hacia su marido. De esta manera, se presentó un claro desarrollo de la industria de la belleza y los cosméticos a favor del erotismo femenino, sólo que el objetivo de estos bienes de consumo consistía, más que en disfrutar de una vida íntima plena, en convertir a la mujer en un objeto deseable, atractivo y hermoso.

Por otro lado, no hay que dejar de mencionar la destacada labor de las organizaciones mundiales femeninas que existieron durante las primeras décadas del siglo XX. Muchas de las mujeres que formaron parte de estas agrupaciones se integraron a instituciones políticas y sociales, tales como partidos políticos, sindicatos, organizaciones de gobierno y universidades, entre otras, y su labor fue determinante en la obtención de condiciones igualitarias. Fue así como, en 1953, y como resultado de un importante movimiento global, se proclamó (gracias al partido priista y durante el gobierno de Ruiz Cortines) el derecho de las mujeres mexicanas a votar, por lo que quedaron integradas a la vida política nacional.

Tampoco se debe dejar de mencionar que la población rural tenía una importante presencia en el panorama demográfico, aunque los pasos hacia

la urbanización de México eran ya irreversibles. También existía un gran analfabetismo, especialmente en el campo y en las clases bajas de los centros urbanos.

Gracias al contexto anterior podemos lograr un mayor entendimiento del erotismo de la mujer mexicana en los cincuenta. Pese a que los avances que se han dado respecto a estos puntos, en décadas recientes son significativos, es mucho camino el que queda por recorrer.

1.2 Cinematografía Mexicana y su representación de la mujer

Desde los años treinta del siglo XX comenzó a estructurarse una industria fílmica sólida y competitiva que a la postre, junto con otros factores, hizo posible la Época de oro del cine nacional. Sin embargo, el origen de los estereotipos femeninos que tanto se explotaron se dio entre los años cuarenta y cincuenta.

Los primeros cineastas de los cincuenta invertían sus esfuerzos en producciones que iban de la comedia ranchera al melodrama, a las películas humorísticas, las epopeyas del barrio, algunas historias de añoranza porfiriana o las evocaciones de las gestas de la Revolución con un característico folclor mexicano. Dentro de este amplio abanico, el cine nacional poco a poco empezó a enfocarse en dos perfiles de la figura

femenina: la madre santa y la prostituta, que con el tiempo variaron y adquirieron diversos matices.

Es importante mencionar que en muchas cintas el papel principal lo tuvo el núcleo familiar. “La familia como sagrada institución esta ahí, salvaguardada de todos los embates del mundo exterior”⁴. Al respecto se puede añadir que a esta organización biológica y social se le solían atribuir una honestidad y un honor inviolables, mismos que eran avalados por la monogamia y la Iglesia Católica, y cuyo mantenimiento era vigilado por sus numerosos integrantes.

La madre ocupaba un papel muy importante en estas historias. Representaba el lazo que tenía que unir, procurar, fomentar y mantener la unión del grupo a costa del dolor, la abnegación, el sacrificio, el sufrimiento y hasta su vida. La mayor exponente de esta figura fue Sara García, madre que ofrecía amor incondicional a sus hijos, marido y nietos, mientras se resignaba a asumir las limitaciones de su género. Algunas cintas que mostraban lo anterior eran: *La gallina chueca* (1941), de Fernando de Fuentes; *Madre adorada* (1948), de Rene Cardona, y *Mamá Inés* (1945), de Fernando Soler.

Por otro lado, la imagen de la prostituta en la cinematografía mexicana “establece un equilibrio familiar, compensa la insatisfacción del macho, sublima el heroísmo civil y desencadena la pasiones melodramáticas; tras haber amenazado el *estatus*, terminará sirviéndolo”⁵.

⁴ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Ed. Era. México 1968. Pág. 49

⁵ Ibidem. Pág. 128

Así, el cine de prostitutas creó el estereotipo de la mujer como objeto de deseo, pero que permanecía atrapada por la voluntad del otro, resignada a su destino y abnegada a cualquier tipo de condena, como lo presenta la cinta *Salón México*, de Emilio “El Indio” Fernández (1948), en la que Marga López interpreta a una prostituta que odia su oficio y baila por la necesidad de mantener a su hermana.

En sí, las obras cinematográficas que surgieron durante el gobierno de Miguel Alemán (1947-1952) presentaban, por un lado, a la mujer sumisa y “decente”, y por otro, a la rumbera y el arrabal. Más de cien películas sobre el tema se rodaron durante este sexenio.

El género de rumberas o de arrabal tuvo la capacidad de mostrar la vida de los barrios pobres, con lo que reflejó el trascendental fenómeno de la urbanización del país. Al respecto, cabe recordar que la población de la ciudad de México tuvo un gran crecimiento demográfico entre 1940 y 1950⁶.

En lo económico, esta categoría representó una opción atractiva y rentable para una industria cinematográfica ansiosa de encontrar fórmulas para incrementar el número de producciones por menos dinero. Casi todos estos filmes, aunque con algunas variantes, presentaban la misma historia: una humilde chica provinciana llegaba a la ciudad, era “devorada” por la maldad imperante de la urbe y quedaba condenada a bailar en el *cabaret* hasta encontrar la redención.

⁶ Página web: www.e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eMex_La_Salud_en_Mexico

Durante 1950 se realizaron 123 largometrajes, muchos de los cuales mostraban la imagen de la mujer con las características ya mencionadas, pero no hay que dejar pasar que durante el año en cuestión se rodó la cinta *Los olvidados*, de Luis Buñuel, considerada por algunos críticos como la película en castellano más importante que se haya realizado⁷.

Aunque en aquel momento existieron filmes baratos y mediocres, muchos otros títulos destacaron por su calidad y ahora son memorables. Además de *Los olvidados* y *Susana*, de Buñuel, recordamos a *Un día de vida*, *Islas Marías*, *Víctimas del pecado* y *Siempre tuya*, de Emilio Fernández; *Rosaura Castro*, *En la palma de tu mano* y *Deseada*, de Roberto Gavaldón; *Doña Perfecta*, de Alejandro Galindo; *Sobre las olas*, de Ismael Rodríguez; *El hombre sin rostro* y *La loca de la casa*, de Juan Bustillo Oro; *Tierra baja*, de Miguel Zacarías; *Por la puerta falsa* y *Crimen y castigo*, de Fernando de Fuentes; *Sensualidad*, de Alberto Gout; *Muchachas de uniforme*, de Alfredo B. Crevenna; *El gavián pollero* y *Amar fue su pecado*, de Rogelio A. González; *Pecado y María Montecristo*, de Luis César Amadori, y el documental *Memorias de un mexicano*, de Carmen Toscano. Dentro de un cine más ligero, Fernando Méndez realizó *El suavecito*, en tanto que Gilberto Martínez Solares nos entregó *¡Hay amor... cómo me has puesto!*, con la actuación de Tin Tan⁸.

⁷ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, volumen V. Ed. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Mexicano de Cinematografía. México. Pág. 169.

⁸ *Ibidem*. Pág. 169.

En el sexenio de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) la cinematografía empezó a proyectar a la mujer como objeto, sólo que dentro de un nuevo género: el desnudo artístico, con el que los hombres enloquecieron. Debido a su actuación en *La fuerza del deseo* (1955), de José Díaz Morales, se considera que Ana Luisa Peluffo fue la primera actriz nudista nacional; en este filme caracterizaba a la modelo de un pintor, por lo que apareció ante las cámaras sin ropa. No está por de más decir que esto fue un verdadero escándalo para la época.

A finales de los años cincuenta, el cine mexicano avanzó hacia una profunda crisis que se acentuó por la ausencia de nuevos directores y la ambición de los productores privados que, frente a un mercado cautivo, se olvidaron del cine de calidad.

1.3 Imagen de la familia. Figura femenina y su erotismo en Buñuel

1.3.1 Su familia

El núcleo familiar de Buñuel fue relativamente numeroso, pues tuvo cuatro hermanas y dos hermanos. Los varones recibieron el apoyo necesario para que gozaran de estudios especializados y prosperaran como profesionistas, en tanto que a ellas se les otorgó una educación de señoritas de buena familia.

En cuanto a su padre (Leonardo Buñuel González), siempre lo definió como un hombre bueno, que perdonaba rápido pero que al mismo tiempo era muy severo. Podría decirse que era un liberal de la época, más no un revolucionario, que le alarmaba demasiado la situación política del país, (España) y las huelgas (la primera gran huelga socialista de España fue en 1917). Buñuel nunca pudo entablar alguna discusión con él sobre política o religión, ya que a su progenitor le simpatizaba más platicar acerca de su juventud o los estudios de sus hijos.

Era un hombre fornido, con bigote blanco. Trató de decidir la carrera que debería estudiar su hijo; sin embargo, falleció antes de que la elección fuera definitiva y Luis Buñuel pudo cambiar de carrera para prepararse en el arte cinematográfico.

En torno a su niñez y adolescencia, Buñuel siempre tuvo presente a la figura femenina como símbolo de protección y seguridad, pues su madre y hermanas hacían mucho por cuidarlo y procurarle bienestar, e incluso, cuando salía a la escuela o algún otro lugar sin sus familiares, lo acompañaba su nana.

1.3.2 Figura materna

La relación que mantuvo el director con su madre fue sumamente estrecha; se sabe que Luis era el consentido y que su progenitora era poco severa con él. Al principio, ella no estaba conforme con la idea de su hijo de irse a estudiar fuera de Zaragoza, la ciudad en que residían, pues temía por las distintas costumbres a la que se enfrentaría. Aún así, Luis Buñuel fue

inscrito en la Residencia de Estudiantes en Madrid, gracias a la recomendación de un senador.

Aunque la madre de Buñuel tampoco concebía que su hijo se inclinara por la cinematografía, se sabe que lo apoyó económicamente en sus primeros proyectos, y aún al tener él 46 años de edad cumplidos, le ayudó durante una crisis.

El cineasta describía a su progenitora como una mujer morena, muy ágil y fuerte, pero también refería que en los últimos diez años de su vida perdió la memoria; llegó un momento en que no reconocía a sus hijos, ni a ella misma. De ahí que Buñuel le otorgara un lugar muy importante a la memoria. “Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada”⁹, decía.

A pesar de lo antes mencionado, Luis Buñuel no hablaba de cómo era la relación con su madre; de hecho, a ella la mencionaba muy poco, y por tal motivo no es posible tener un análisis más detallado al respecto. Lo que el director permitía observar era que su apoyo fue muy importante durante toda su vida ya que, al ser el varón primogénito, recibió una protección especial. Tal fue la percepción que el director manifestó hasta su etapa adulta.

Al tomar en cuenta lo anterior, es importante mencionar que de acuerdo con el psicoanálisis, la figura materna se considera como la más importante y trascendente en la vida de todo individuo. La madre asume en primera

⁹ Buñuel, Luis. Mi último suspiro. Ed. Plaza & Jánés, S. A. México. España 2001. Pág. 11

instancia, la función de aparato de pensar, de sentir y de actuar de su hijo.¹⁰

Así, aún con lo poco que Luis Buñuel mostró de su vida en relación con su madre, es posible concluir que la influencia de ésta llegó hasta su labor cinematográfica. Un ejemplo de esto es la película a analizar, *Susana*, donde el personaje de la madre podría verse como un reflejo de su progenitora: una mujer conservadora, con fuertes bases católicas, protectora de su familia y de las “buenas” costumbres burguesas. De esta relación madre-hijo se hará un análisis más explícito en líneas posteriores.

1.3.3 Despertar erótico

Luis Buñuel se formó dentro de un ambiente totalmente conservador y de opresión sexual. De niño vivió con la idea de que los bebés venían de París, hasta que un amigo dos años más grande que él le hizo descubrir el gran misterio. En su educación también le hicieron ver que la castidad era una gran virtud para tener una vida digna.

Como cualquier niño tuvo distintos amores platónicos, pero pensar en tener algún acercamiento más intenso con una niña le hacía sentir un gran desagrado pues, comentó en alguna ocasión, “la sola idea de que yo podía tocar el sexo de una muchacha o sus senos, o sentir su lengua contra la mía, me repugnaba”¹¹.

¹⁰ González Núñez, José de Jesús. *Expresiones de la sexualidad masculina*. Ed. Instituto de Investigación Clínica y Social. A. C. 1998. Pág. 23

¹¹ Buñuel. Op. cit. Pág. 17

En relación al descubrimiento sexual, hizo la siguiente acotación: “La muerte junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia.”¹²

A partir de los catorce años de edad y hasta sus últimos días, el deseo sexual no lo abandonó. El artista fue acompañado siempre por innumerables imágenes eróticas, y en cuanto tenía un momento de descanso, por ejemplo, durante un viaje en tren, su erotismo surgía impetuosamente.

Así, su infancia y parte de su adolescencia transcurrieron en un ambiente casi medieval, como en todos los pequeños pueblos españoles de ese período, en tanto que sus sentimientos fundamentales se relacionaban con una profunda sensualidad y deseo carnal, en un principio sublimados por la fe religiosa, así como con una permanente conciencia de la muerte.

Su perspectiva cambió al leer *El origen de las Especies*, pues los sólidos argumentos de Carlos Darwin acabaron con su fe. También en fechas cercanas perdió su virginidad en un pequeño burdel de Zaragoza. Ambos hechos coincidieron con un periodo de muchos cambios en España, pues acababa de terminar el siglo XIX y, debido a la guerra (Primera Guerra Mundial 1914-1918), todo era un constante cambio.

1.3.4 Relación con la mujer

Para entender mejor el trato del cineasta con el sexo femenino, se debe explicar cómo se veía a la mujer dentro del contexto social en los primeros años de su vida, es decir, en la España de principios del siglo XX. El

¹² Ibidem. Pág. 170

machismo era sumamente fuerte, las clases sociales se encontraban muy marcadas.

En tal ambiente la mujer empezaba a desarrollarse en otras actividades que no fueran en hogar, como se menciono anteriormente.

Por otro lado, es importante reiterar la fuerte influencia con que contaba la Iglesia Católica, por un lado, para consolidar al machismo existente, y por el otro, para ser una fuerte promotora en la censura del erotismo de la mujer.

Luis Buñuel se alejó de su familia y de Zaragoza en 1917. En este momento se enfrentó a un mundo totalmente distinto respecto al que conocía, y descubrió un ambiente más liberal en sus costumbres y cosmopolita. El futuro cineasta se acopló paulatinamente a sus nuevas circunstancias, pero sobre todo aprendió a llevar una nueva existencia.

Mientras estudiaba en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, se reunía con sus compañeros en los cafés y bares. Las mujeres no frecuentaban estos lugares y el contexto era dominado por los hombres. Las jóvenes que salían en las noches eran las prostitutas que trabajaban en los burdeles y, por cierto, ésta era la única vía mediante la que Buñuel establecía contacto con el sexo femenino.

En sus primeros relatos acerca de su círculo intelectual, el artista siempre habla de un ambiente masculino; no mencionó a ninguna joven que perteneciera a este ámbito, no porque las mujeres letradas fueran

inexistentes, sino porque el medio era muy cerrado. Las féminas que llegó a mencionar eran las esposas de sus amigos letrados.

Asimismo, dentro de su grupo de amistades adeptas al surrealismo involucró muy poco a quien sería su esposa, Jeanne. Al parecer, no le gustaba relacionar a sus amigos con su vida sentimental para no verse vulnerable ante ellos en aquella época tan machista. Sin embargo, cuando contrajo nupcias, su cónyuge comenzó a trabajar en una librería gracias a que el dueño era amigo del cineasta (más tarde, el comerciante de libros actuó como contable en la película *La Edad de Oro*, de 1930).

Debido al poco trato que tuvo con las mujeres desde chico, Buñuel era un hombre muy reservado con ellas o no tenía idea de cómo relacionarse. En muchas ocasiones mencionó que tuvo conflictos con alguna mujer si ésta no coincidía con sus ideas, y en tales circunstancias se mostraba como una persona violenta y agresiva. Narró en alguna oportunidad: “Impulsado por esa torpeza que suele marcar mis relaciones con las mujeres, yo me enfrasqué enérgicamente en una discusión política sobre Rusia, el comunismo y la revolución [...]. Me enfadé, la llame reaccionaria y asquerosa...”¹³. De hecho, un psicoanalista mencionó sobre este punto que el cineasta era misógino, a lo que Buñuel respondió que no se creía así y que, más bien, no entendía a las mujeres y se sentía mejor en compañía de hombres.

Igual que como sucedió con su madre, a Jeanne la mencionaba escasamente y, aunque aseguró que se trataba del amor de su vida, no

¹³ Ibidem. Pág. 136

detalló cómo fue su vida con ella. Cabe recalcar que fue lo contrario con sus amigos pues, por citar algún ejemplo, mencionó con frecuencia a Salvador Dalí y a Federico García Lorca, reconociéndolos apasionadamente como artistas y personas. A Lorca lo describió con gran pasión y encanto: “por la fuerza de nuestra amistad, él me transformó, me hizo conocer otro mundo. Le debo más de cuanto deba expresar”¹⁴.

A pesar de lo anterior, Buñuel fue un cineasta que destacó, entre otras cosas, porque el contenido de su trabajo fue dedicado en gran parte a la mujer. Incluso por los títulos de sus obras es posible sustentar dicha observación: *Susana (1950)*, *La hija del engaño (1951)*, *Una mujer sin amor (1951)*, *La joven (1960)*, *Viridiana (1961)*, *Bella de día (1967)* y *Tristana (1979)*. Esto ocurrió, probablemente, porque en el tema central de su filmografía fue el deseo.

1.3.5 Erotismo, fantasía y deseo

Como se ha mencionado durante este capítulo, la religión católica influyó a Buñuel tanto en su formación humana como en la profesional. Esto es discernible por el tratamiento que dio a la conducta sexual-erótica, y en la gran importancia que tuvieron la censura y la prohibición. En efecto, Buñuel rompió con las ataduras de la religión, pero sólo en términos de fe y no en términos de cultura, por lo que se ha considerado que, pese a todo, su obra se vinculó profundamente con la civilización cristiana.

¹⁴ Ibidem. Pág. 184

De manera paralela, el artista se mostró como un hombre romántico; creía que el amor era un sentimiento tan fuerte que podría cambiar la vida y, a lado de él, concebía al deseo sexual como un proceso de aproximación, de conquista y de participación. “Amar nos parecía (se refiere a su grupo surrealista) indispensable, para toda la vida, para toda acción, para todo pensamiento, para toda búsqueda”¹⁵, enfatizó.

Entre sus recuerdos de infancia guardó la imagen de una mujer que, al subir al tranvía, mostró ligeramente el tobillo y la pantorrilla. Aunque la pierna cubierta con una media oscura apenas fue visible, tal hecho representó para el cineasta una aventura erótica extraordinaria, más que el desnudo completo.

Él mismo consideraba que su erotismo tenía una presencia muy fuerte dentro de sus sueños, fuese dormido o despierto, ya que constantemente fantaseaba con mujeres que lo seducían, pero jamás llegaba a la culminación sexual.

En este mismo orden, dentro de las teorías psicoanalíticas se considera que la fantasía es el proceso de generación de imágenes a partir de deseos inconscientes, insatisfechos y reprimidos en la vida consciente del sujeto. Por lo tanto, “la fantasía erótica es la vivencia imaginativa que ocupa gran parte de la actividad sexual como preludio, componente o como actividad exclusiva sin llegar al acto sexual en sí”¹⁶.

¹⁵ Ibidem. Pág. 173

¹⁶ González. Op. cit. Pág. 95

Para el cineasta, la fantasía tenía un papel fundamental en el erotismo y se podía jugar con ella abiertamente; además, pensaba que en la creación fílmica era viable dejar que la imaginación fluyera con libertad hacia el misterio para sugerirle al espectador la existencia de algo más allá de lo que veía.

Como se ha dicho, Buñuel se desarrolló dentro de una sociedad moralista y conservadora, y se aterraba por sus “malos pensamientos” cuando imaginaba que tenía relaciones con su madre o asesinaba a su hermano. No entendió esta parte del inconsciente sino hasta que tuvo 60 años de edad, cuando dejó de martirizarse y aceptó tales fantasías: “bueno me acuesto con mi madre ¿y qué?, las imágenes del crimen y del incesto huyen de mí, expulsadas por la indiferencia”¹⁷.

Así, se puede afirmar que muchas de las fantasías que Buñuel tenía en sus ensoñaciones le permitían manejar su realidad de forma segura, ya que le daban la oportunidad de representar infinidad de dramas humanos sin que afectaran su autoestima o fueran peligrosos para él. También eran una manera de ganarle la partida a la prohibición y la censura de sus deseos insatisfechos, pues le permitían hablar de éstos en su obra cinematográfica, aunque fuera inconscientemente. No por nada, el cineasta mencionó que la fantasía nos libera de miedos, angustias y deseos inconfesables, para enfocarlos en la realización de una película, un libro, una pintura, una obra musical u otra obra artística ¹⁸.

¹⁷ Buñuel. Op. cit. Pág. 205

¹⁸ De la colina, Pérez. Op. cit. Pág. 80

A su vez, Buñuel hizo mención frecuente de sus sueños y lo que éstos le provocaban. Dichas imágenes oníricas se han identificado como un parteaguas en su formación como hombre y director cinematográfico, ellas introdujeron su visión surrealista y en su mayoría recalcan con insistencia su gran carga erótica.

Para aclarar lo anterior, podemos citar un sueño de Buñuel en el que “se le presentó” la Virgen Santísima. “Inundada de luz que me tendía dulcemente las manos, su presencia fuere indiscutible. Ella me hablaba con toda la ternura del mundo... este sueño permanecía dentro de los castos límites del amor platónico. Pero tal vez si el sueño se hubiera prolongado, aquella castidad habría desaparecido para dejar paso a un verdadero deseo”¹⁹.

Para las teorías psicoanalíticas, los sueños constituyen el mejor camino para descubrir y entender el inconsciente, y por esta razón tienen un gran valor para conocer algunos elementos del psiquismo.

Así, por medio del análisis de los sueños, que son una vía para satisfacer un deseo inconsciente reprimido, se permite crear una visión de las leyes estructurales y del modo de operar del inconsciente. Por ello, se podría considerar que el sueño anteriormente descrito bien podría hacer referencia de la imagen materna, la cual fue muy fuerte para el director, y la idealización de que es objeto.

¹⁹ Ibidem. Pág. 108

Otro aspecto importante sobre los sueños del artista consistió en que Buñuel nunca recordó que pudiera hacer el amor de forma completa y satisfactoria. “El obstáculo más fuerte consiste en las miradas”²⁰, dijo en algún momento, y esto le llevó a sufrir una frustración. Es importante tener en cuenta que, cuando el sujeto sufre, es posible que satisfaga deseos masoquistas, sin dejar de lado que, en algunos casos, el sueño esté al servicio del *superyó*²¹, que castiga y angustia al *yo*²².

De manera simultánea, el cineasta también mencionó en varias ocasiones la relación que a su juicio existía entre el erotismo y la muerte; por ejemplo, recordaba la comparación que muchas veces se ha hecho entre el éxtasis erótico y el momento de la agonía de la muerte, y aseguró en su momento que: “esto es algo que todos podemos sentir”²³. A su vez, estableció que el acto de matar podía tener dos funciones para el asesino: lograr una posesión erótica simbólica y liberar las represiones que se presentan desde la infancia, tal como lo presentó en su cinta *Ensayo de un crimen* (1955).

²⁰ Ibidem. Pág. 110

²¹ Superyó: Instancia psíquica inconsciente nacida de la introyección de las interdicciones impuestas por la autoridad paterna y por la sociedad. Tiene por función juzgar los productos del núcleo pulsional, aprobarlos o condenarlos, inhibirlos o canalizarlos. Se trata de una censura moral. Bastin, Georges. *Diccionario de Psicología Sexual*. Ed. Herder. Barcelona. 1979. Pág. 372

²² Yo: Elemento funcional del Psiquismo que tiene por objeto esencial la adaptación del individuo a la realidad. Se encuentra en la conjunción de sus instancias opuestas: el Ello (los deseos instintivos, las exigencias pulsionales) y el Superyó (conjunto de interacciones internas parentales y culturales). El equilibrio psíquico de un individuo depende de un Yo fuerte y apto para desempeñar su función de autoconservación. Demasiado sensible al juego de las pulsiones, las sexuales y las demás, o las excitaciones del mundo exterior, o bien excesivamente culpabilizado por interdicciones internas, el Yo resulta débil y esta debilidad se traduce en un compartamiento neurótico. Bastin, Georges. *Diccionario de Psicología Sexual*. Ed. Herder. Barcelona. 1979. Pág. 402

²³ De la colina, Pérez. Op. cit. Pág. 109

Para ir un poco más a fondo en esta relación entre sensualidad y fatalidad, Luis Buñuel consideraba que la fornicación tenía algo terrible en su naturaleza. La cópula le parecía risible y a la vez trágica. “Era lo más parecido a la muerte: los ojos en blanco, los espasmos, la baba. Y la fornicación es diabólica: siempre veo el diablo en ella”.²⁴

Llegado a su vejez, a los 75 años de edad, el cineasta mencionó que se sentía feliz por haberse librado del deseo sexual y de todos los deseos en general. “Me digo, renegando de los gritos de mi juventud: ¡Abajo el amor desenfrenado!, ¡viva la amistad!”²⁵.

Para finalizar con este apartado, se concluye que en la cinematografía de Buñuel se retratan personajes femeninos que, sobre todo en la cinta que se analizará en el siguiente capítulo, viven una evidente censura social y autolimitación en relación a su erotismo. Dicho aspecto se acentúa porque forma parte de las vivencias personales de director y es proyectado en sus creaciones.

1.4 Buñuel y el Psicoanálisis

Es de notable importancia entender la perspectiva que tenía Luis Buñuel de la teoría psicoanalítica, por lo que se exponen algunos conceptos con el fin de lograr un mejor resultado de esta investigación.

²⁴ Ibidem. Pág. 135

²⁵ Buñuel. Op. cit. Pág. 299

“Este psicologuismo fácil llega a ser risible. Freud abrió una ventana maravillosa hacia el interior del hombre, pero el freudismo se ha convertido en una iglesia con respuesta para todo. Quizá algún freudiano vea como símbolos fálicos todas las pistolas que aparecen en el *film...*”²⁶, expresó el artista.

Luis Buñuel afirmó que no le gustaban la psicología ni el psicoanálisis, debido a que le parecían disciplinas arbitrarias e inútiles, aunque reconoció tener muy buenos amigos psicoanalistas, que las aportaciones de Freud y el descubrimiento del inconsciente contribuyeron de manera importante en su desarrollo como individuo.

También consideraba a la práctica psicoanalítica como un sustituto contemporáneo de la confesión católica. Recalcaba que para descargar su conciencia durante 20 o 30 minutos no se necesitaba tener a alguien enfrente, por lo que tal acción la podía hacer solo.

Empero, él mismo se reconocía como una persona contradictoria, poseedora de una ambigüedad natural y adquirida. Esto explica en parte el por qué de su “indiferencia” al análisis psicoanalítico de sus películas, a la vez de que opinó que muchas de sus obras tal vez pudieran manifestar mensaje del inconsciente.

²⁶ De la Colina, Pérez. Op. cit. Pág. 106

Capítulo II

La mujer en *Susana* (carne y demonio)

2.1 Camino hacia *Susana*

La combinación de hechos y casualidades que permiten la realización de una obra *filmica* es sumamente compleja, por lo que es importante conocer la manera en que Luis Buñuel fue conquistado por el *séptimo arte*, su trayectoria en él y algunos acontecimientos personales que marcaron el camino que le llevó a realizar la cinta que es objeto de estudio en este trabajo, *Susana*.

2.1.1 De Zaragoza a México

El primer acercamiento que tuvo el director con la cinematografía se dio en una sesión del Cine Farrusini, en la ciudad de Zaragoza, cuando apenas era un niño, en 1908. Desde entonces quedó maravillado y sumamente inquieto en relación con el mencionado arte.

La inclinación respecto al arte cinematográfico se acentuó mientras radicaba en París y tuvo la oportunidad de ver la película, *Les trois lumieres* (*Las tres luces*, 1921), del director Fritz Lang der Müde Tod. El joven

Buñuel quedó impactado e ingresó a la *Académie de Cinéma* (*Academia de Cine*), donde trabajó como ayudante de dirección en *Mauprat* (1926) y *La chute de Masion Usher* (*La caída de la casa Usher*, 1928). Al mismo tiempo, colaboraba como crítico cinematográfico en *La Gaceta Literaria de Madrid* y en la revista parisina *Cahiers d'Art* (*Cuadernos de arte*).

En 1928 realizó tres guiones en colaboración con Salvador Dalí¹, que se titulaban *El marista de la ballesta*, *Es peligroso asomarse al interior* y *Un chien andalou* (*El perro andaluz*). Este último fue rodado en 1929 y el filme resultante se estrenó el 6 de junio en el *Studio des Ursulines* (creado en el año 1926, como la primera sala de Arte y Prueba en París). Su éxito fue notorio, ya que se exhibió durante 9 meses consecutivos en el *Studio 28* (primera sala de cine independiente fundada en 1928 en Montmartre, París).

Buñuel empezó a mostrar interés por los surrealistas cuando leyó sus obras, sobre todo las de Benjamín Péret, quien provocó un evidente entusiasmo en el director por su humor poético. Disfrutaba junto con Dalí de su literatura y admiraba su novedoso enfoque de la realidad.

Gracias a la crítica que Buñuel obtuvo de su primera cinta, *El perro andaluz*, el grupo surrealista se interesó por el cineasta y le invitaron para que

¹ Salvador Dalí: (Figueiras, España 1904-1989). Reconocido pintor español. Al radicar en París desde 1928, es parte fundamental del grupo surrealista. En el mismo año realizó el filme *Un Chien Andalou* con Luis Buñuel, más adelante también realiza con el mismo director *L'Âge d'Or* (1930). La principal característica de su obra es la evocación onírica. *Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*. Salvat Editores, S. A. Tomo VI Barcelona España. 1983. Pág. 308

publicara su guión en una revista de dicha corriente. Así fue como incursionó dentro de tal tendencia.

Buñuel definía al surrealismo de la siguiente forma: “Es el libre acceso de las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo. Llamamiento que sonaba por primera vez con tal fuerza, con tal vigor, en medio de una singular insolencia, de una afición al juego, de una decidida perseverancia en el combate contra todo lo que nos parecía nefasto”².

De esta forma, el director llevó dicha corriente a su trabajo al rechazar la búsqueda de los matices de las películas y evade cualquier asociación que pudiera establecer un significado de primera instancia o un racionamiento cultural, puesto que el surrealismo no se entendía como un movimiento literario estético, sino como una forma de expresión instintiva e irracional.

El ingreso de Buñuel a tal grupo suponía, ante todo, una opción ética cuyos deberes se encaminaban hacia la subversión de los valores burgueses para sustituirlos por otros nuevos, más respetuosos con el incontaminado motor del deseo. El surrealismo que le reveló el pensamiento de El Marqués de Sade, quien tuvo gran influencia sobre el cineasta por el impacto que le produjo la lectura de *Las 120 jornadas de Sodoma*, fue una escuela de razón: su poesía, sin dejar de ser poesía, se volvió crítica.

² Buñuel. Op. Cit. Pág. 140

Así comenzó su tendencia a *filmar* con un estilo totalmente inusual en el que manejó un culto por los objetos, con una enorme carga fetichista en la que las cuerdas, los zapatos, los armarios, las cajas y muchos otros elementos se volvieron protagonistas.

Posteriormente, en 1929, escribió junto a Salvador Dalí el guión de *L'Áge d'Or (La edad de oro)*, una película que se caracterizó por ser una de las primeras con sonido del cine francés. Cabe señalar que en esta producción no hubo tanta fraternidad entre Buñuel y Dalí, sobre todo por la poca empatía que surgió entre ellos como consecuencia del enorme amor que el segundo profesaba a Gala. A pesar de todo, la obra se estrenó el 28 de noviembre de 1930 en el *Studio 28* de París, y resultó tan provocadora que algunas bandas de extrema derecha atacaron la sala cinematográfica, el 3 de diciembre, y nueve días después se prohibió su exhibición.

Ese mismo año, y en el marco de una delicada situación política en Europa, el cineasta se embarcó a los Estados Unidos. En Hollywood empezó a relacionarse con el sistema de producción local, en donde permanece cerca de 4 meses. Entre 1931 (víspera de la proclamación de la República en España) y 1934 alternó sus estancias en España con trabajos de doblaje para la Paramount, en los estudios parisinos de Joinville.

En 1932 se separó del grupo surrealista por acentuarse varias diferencias respecto a sus ideales artísticos y morales. Durante el mismo año rodó la película *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, trama que hace referencia a una región

de Las Hurdes³. Fue censurada por el gobierno Lerrouxista por considerarla denigrante para España.

Durante ese momento Buñuel no estaba seguro de *filmar* por miedo a caer en la trampa de la producción industrial. También decidió unirse en matrimonio con Jeanne Rucar, a quien conoció desde 1925 y era ocho años menor que él. La ceremonia ocurrió el 23 de junio de 1934, al norte de Francia, y el 9 de noviembre tuvieron a su primer hijo, Jean Luis.

En España se asoció con Ricardo María Urgoiti para crear la *Compañía cinematográfica comercial*. Fue entonces que produjo y dirigió cintas de toque populista, mismas en las que pedía que no apareciera su crédito. En lo personal, el cineasta empezó a tener problemas auditivos.

La Guerra Civil española estalló mientras Buñuel se encontraba en Madrid. Durante los primeros días del conflicto se reunió con un grupo de intelectuales para colaborar en la defensa de la República, y aunque se ofreció para participar activamente, no llegó a poner los pies en la trinchera pues fue enviado como agregado de la embajada española en París. De este modo, supervisaba la propaganda cinematográfica.

Como paréntesis, no está por demás mencionar que la Guerra Civil española se caracterizó por ser el conflicto bélico que inició el 18 de julio de 1936 y que se prolongó hasta el 1o de abril de 1939, cuando el General Francisco

³ Las Hurdes: Comarca de España, situada al norte de la provincia de Cáceres entre las sierras de Gata y Béjar. Región montañosa de pobres recursos y subdesarrollo crónico. *Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*. Salvat Editores, S. A. Barcelona España. 1983. Tomo VII. Pág. 1745

Franco logró la victoria militar y política. La causa inmediata de dicho movimiento fue la atmósfera de creciente tensión e incertidumbre política que reinaba en la primavera de 1936⁴.

Buñuel realizó un segundo viaje a Hollywood en pleno conflicto, pues fue invitado como supervisor de varias películas que se realizaban acerca del conflicto en España. Tales cintas contenían errores y el director se encargaba de corregirlos. Junto con la guerra terminaron los rodajes y el cineasta se quedó en los Estados Unidos sin trabajo; empero, pudo vivir gracias al dinero que le mandaban.

Hacia el final de la guerra española, en 1938, redactó en Los Ángeles su autobiografía curricular con el fin de ingresar a la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Logró ganar la plaza cuando iniciaba la Segunda Guerra Mundial, y en el mismo año, el 1 de junio, nació su segundo hijo, Rafael.

Entre 1941 y 1943 trabajó como supervisor de jefe de montaje de documentales para la Coordinación de Asuntos Interamericanos, que patrocinaba Nelson Rockefeller. Su gestión en dicho puesto terminó a causa de una campaña en su contra, misma que le señalaba como adepto al comunismo y al ateísmo.

⁴ Descola, Jean. Historia de España. Ed. Juventud. Barcelona. 1973. 450 págs.

El cineasta sobrevivió al hacer doblajes como locutor para documentales didácticos y del Ejército, pero perdió el empleo porque la calidad del trabajo no era muy buena. Ante tantas adversidades, decidió trabajar en México gracias a la influencia de Dense Tual, quien era la esposa del protagonista de *El perro andaluz* y tenía la idea de rodar una obra de García Lorca.

Así, Buñuel llegó a nuestro país en 1946, y a pesar de que el proyecto original que le hizo cambiar de residencia nunca se concretó, el 19 de noviembre comenzó el rodaje de *El Gran Casino* (o *En el viejo Tampico*). Francamente, el filme fue un fracaso que le costó 3 años de inactividad, pero desde esa fecha permaneció 36 años en nuestro país, en donde produjo 20 de sus 36 películas e, incluso, adoptó la nacionalidad mexicana en 1949.

En ese mismo año *filmó El Gran Calavera*, logró ser un gran éxito comercial, y entre el 6 de febrero y el 9 de marzo de 1950 realizó *Los olvidados*. La idea era filmar una historia en la que no se embellecieran las imágenes de la realidad, y a pesar de que su estreno generó una hostilidad casi generalizada, al obtener los premios a la mejor dirección y de la crítica internacional en el Festival de Cannes, en 1951, volvió a ser reconocido en Europa.

Finalmente, Buñuel inició el rodaje de *Susana* (o *Carne y demonio*) en 1950. Curiosamente, se lamentó de no haber resaltado más la ironía y el humor, aunque fue notable que el director propuso un erotismo más simple en comparación con sus otras películas. El estreno sucedió en 1951, año en

que rodó tres filmes: *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor*, y *Subida al cielo*.

2.1.2 Y después de *Susana*...

En 1952 realizó tres películas: *El bruto*, *Robinson Crusoe* (su primer filme en inglés y a color, que le llevó tres meses de rodaje) y *Él*, que tenía un valor especial para Buñuel, pues se identificaba en varias situaciones con el protagonista.

Al año siguiente rodó *Abismos de pasión*, con la que los surrealistas se entusiasmaron por su clima de pasión y en la que el amor loco arrasó con todo. También dirigió *La ilusión viaja en tranvía*, con la que evocó al neorrealismo italiano debido al trayecto que mostraba al espectador diversos aspectos de la realidad mexicana: los barrios pobres, los carniceros del rastro y los acaparadores de alimentos.

Un año más tarde filmó *El río y la muerte*, con la que sentía cierto remordimiento por considerarla una película con “mensaje social”, según se lee en el libro *Prohibido asomarse al interior*, porque el director se manifestaba en contra de este tipo de *filmes*.

En 1955 realizó *Ensayo de un crimen*, cinta basada en la obra homónima del escritor Rodolfo Usigli y con la que se le abrieron las puertas del cine francés. Particularmente, Buñuel se interesó por la obsesión y la vocación de asesino frustrado expuesta por el personaje principal de esta cinta, que también mostraba un peculiar erotismo al excitarse con una cajita musical que le traía recuerdos de su infancia.

Le siguió *Cela s'appelle l'aurore* (*Eso se llama la Aurora*, de 1955), una adaptación de Emmanuel Robles que tuvo numerosos comentarios de la crítica por remarcar su posición ante el cambio de personalidad del protagonista burgués.

Más adelante dirigió *La mort en ce jardin* (*La muerte en este jardín*, 1956), cinta que representó numerosas dificultades para Buñuel porque tuvo que modificar algunas escenas en las que el productor temía por la censura.

Dos años más tarde rodó *Nazarín*, su versión de la novela de Benito Pérez Galdós con la que recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes y el premio André Bazin en Acapulco, entre otros galardones. En 1959 filmó *La fièvre monte à El Pao* (*Los ambiciosos*), que fue la última cinta en que actuó el cineasta, y en 1960 realizó, en inglés, *The young one* (*La joven*), de escasa aceptación.

En 1961 comenzó a trabajar en España sobre *Viridiana*, obra con la recreó un erotismo muy bien estructurado a través del fetichismo y que el 17 de mayo ganó la Palma de Oro en Cannes (1962). Durante la filmación murió su hermano menor, Alfonso. Como dato curioso, esta producción se estrenó en España hasta 1976, y en realidad fue hasta después la muerte de Franco (1975) cuando el artista volvió a alcanzar un lugar importante en la Península Ibérica.

Con *El ángel exterminador*, que fue rodada del 29 de enero al 9 de febrero de 1962, reafirmó su capacidad creadora. La película muestra la creciente

dificultad de los hombres para ponerse de acuerdo y creó gran controversia al mostrar la condición de encierro de sus personajes.

La película *Le journal d'une femme de chambre (El diario de una camarera)*, que *filmó* en octubre de 1963, en Francia, marcó un nuevo período en su carrera, ya que empezó a producir cintas de forma más espaciada. Al año siguiente interpretó el papel de un verdugo en *Llanto por un bandido*, de Carlos Saura, pero el gobierno franquista hizo que se cortara parte del inicio.

En 1965 comenzó el rodaje de *Simón del desierto*, el cual fue interrumpido por la falta de fondos de su productor, Gustavo Alatriste; aún con estas limitaciones, ganó el León de Plata en Venecia y el mismo director la consideraba como una de las filmaciones en que tuvo más libertades. El mismo año realizó *Belle de jour (Bella de día)*, la cual tuvo gran triunfo en su exhibición y significó la primera colaboración entre Buñuel y Catherine Deneuve (con quien después trabajó para estelarizar *Tristana*).

La Voie Lactée (La vía láctea) fue rodada en 1965. En ésta cinta el director se involucró con las herejías del cristianismo por medio de la peregrinación de unos mendigos, quienes discutían sobre la existencia de Dios.

Su madre, María Portolés, murió en Zaragoza el 29 de junio de 1968. En dicho año, entre noviembre y diciembre, realizó *Tristana* (un viejo proyecto que pudo concretar hasta entonces) en la ciudad de Toledo, sin importarle los escándalos que trajo *Viridiana* (el escándalo se disparó por las críticas de un padre dominico que estaba como corresponsal de *L'Observatore*

Romano en el Festival de Cannes en 1962, al decir que el cine estaba moralmente perdido). En esta obra, la mutilación volvió a presentarse como un tema básico que acrecentaba la importancia del erotismo.

Buñuel obtuvo el premio Óscar a la mejor película extranjera por *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*), en 1972, con lo que gozó de un gran prestigio y una importante reputación a nivel internacional. Aunque en ese momento decidió no realizar más películas, en 1974 fue convencido para llevar a cabo *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*), nombre que viene de la primera línea del *Manifiesto Comunista* de Carlos Marx y Federico Engels: “Un fantasma recorre Europa...”.

El cineasta tuvo el ánimo de dar vida a un viejo proyecto llamado *La femme et le pantin* (*Ese oscuro objeto del deseo*), en 1977, y fue éste su último filme, pues su estado de salud le obligó a desechar varios proyectos. En esta obra, la realidad de la frustración del protagonista, al no tener a la mujer deseada, excita más su deseo.

En 1980 accedió a revisar y publicar su obra literaria, misma que fue presentada en el marco de un homenaje que le rindieron, en París, El Centro Pompidou y La Casa de cultura en México, durante 1982. Ese mismo año tuvo gran éxito su libro de memorias, *Mi último suspiro*.

Luis Buñuel murió en la ciudad de México, el 29 de junio de 1983.

2.2 Ficha técnica y artística

Susana (Carne y demonio)

Producción: Internacional Cinematográfica.

Género: Melodrama pasional.

Duración: 82 minutos.

Año: 1950.

Dirección: Luis Buñuel.

Asistente de Dirección: Ignacio Villarreal.

Producción: Sergio Bogan; productor asociado: Manuel Reachi; jefe de producción: Fidel Pizarro.

Guión: Manuel Riachi; adaptación: Jaime Salvador y Luis Buñuel; diálogos adicionales: Rodolfo Usigli.

Fotografía: José Ortiz Ramos; operador de cámara: Manuel González; alumbrador: Luis García.

Escenografía: Gunther Gerszo.

Maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Jorge Bustos y Luis Buñuel (sin crédito); edición de sonido: Antonio Bustos.

Sonido: Nicolás de la Rosa, James L. Fields y Galdino Sampiero.

Música: Raúl Lavista.

Reparto: Fernando Soler (*don Guadalupe*), Rosita Quintana (*Susana*), Víctor Manuel Mendoza (*Jesús*), Matilde Palou (*Carmen*), María Gentil Arcos (*Felisa*), Luis López Somoza (*Alberto*), Rafael Icardo (*Don Severiano, veterinario*) y Enrique del Castillo (*oficial del reformatorio*).

2.3 Sinopsis argumental

La historia, con tendencia moral bastante sólida, se desarrolla en una hacienda de México en los años cincuenta. *Susana* es una mujer rubia, joven, atractiva, quien se muestra exaltada, ya que se encuentra encerrada en la correccional de mujeres.

Una noche le sucede algo inesperado, pues en medio de su desesperación logra escapar de su encierro. Durante la fuga empieza a caer una lluvia torrencial.

Mojada y abatida, la joven llega a una hacienda donde vive una familia rica y católica, que le da cobijo. *Susana*, tras una serie de mentiras, logra la aceptación de la madre (Doña Carmen), que le manifiesta un gran afecto. El resto de los habitantes de la casa son su hijo (Alberto), sus fervientes sirvientes (Jesús y Felisa) y su marido (Don Guadalupe), quien al principio desaprueba la estancia de la joven.

Durante los primeros minutos del filme, los habitantes de la hacienda viven en una paz que parece inamovible. *Susana* se involucra en los quehaceres domésticos, se gana rápidamente a la familia, que la llega a considerar como una mujer muy trabajadora y eficiente.

Empero, con su actitud seductora provoca paulatinamente que los hombres de la casa, es decir, Jesús, Alberto y, finalmente, Don Guadalupe, se interesen en ella, lo que hace que lleguen a un punto de conflicto.

Doña Carmen y la sirvienta, Felisa, que se han percatado de la conducta de *Susana*, tratan de que la cordura vuelva a la casa, al pedirle a *Susana* que se vaya de la hacienda, pero se vale del poder que ha adquirido sobre los hombres para negarse. Doña Carmen se encuentra sola ante esta situación, al lado de la fiel criada.

Finalmente, *Susana* es delatada por Jesús, quien al sentirse decepcionado hace saber a la policía dónde se encuentra la fugitiva. Ante tal situación se incita una riña familiar, pese a lo cual la chica es llevada de regreso al correccional. De esta forma, retorna la anhelada paz a la hacienda, tal como ocurría con anterioridad.

2.4 El erotismo en la película *Susana*



Para comprender adecuadamente las características de esta historia, es importante efectuar un recorrido por las características principales de cada uno de sus personajes.

El padre de familia, Don Guadalupe, es un hombre maduro, de aproximadamente cincuenta años de edad, que al ser el “señor de la casa” es quien dicta las órdenes. Todos le guardan un gran respeto, desde su esposa, Doña Carmen, hasta su hijo, Alberto y por supuesto que los sirvientes. De este modo se refleja la jerarquía del patriarcado⁵ en dicho hogar.

El contrapeso femenino de *Susana* recae en la figura de Doña Carmen, quien asume el cuidado de la casa, de su esposo-amo y de su hijo, tal como haría cualquier mujer de su época. Su papel es de protección, y con él es feliz. No se percibe en ella ningún tipo de frustración, tal vez porque su primogénito y único hijo fue varón, y mediante él obtuvo su falo (poder)⁶.

Junto a ella se encuentra Felisa, su sirvienta, una mujer mayor que también toma el papel de cuidadora de toda la familia. Además de realizar el trabajo

⁵ Dominio del padre. Tipo de autoridad o dominación de una sociedad en la que los valores, normas y pautas de conducta válidas y determinantes para la organización y desarrollo de las relaciones sociales son establecidos por los varones mayores, los padres. Henz Hillmann, Karl. Diccionario Enciclopédico de Sociología. Ed. Herder. Barcelona, 2001. Pág. 683

⁶ En psicoanálisis, el concepto *falo* es, en sí, aquello que siempre se trata de obtener por el valor simbólico que se le otorga: el poder. En este contexto, la palabra falo no hace referencia al pene, sino al valor que se le ha depositado. La teoría psicoanalítica freudiana hace una clara diferenciación entre pene y falo, al ser éste preponderante para ambos sexos. Nasio, Juan David. *Enseñanza de 7 Conceptos Cruciales del Psicoanálisis*. Ed. Gedisa. España, 1992, página 46.

doméstico obligatorio, es la acompañante y consejera inseparable de Doña Carmen. Su singularidad reside en su capacidad para presagiar; por ejemplo, cuando comenta “anda suelto el diablo”, aparece el rostro de *Susana* en la ventana, abatida por la lluvia.

El papel de Alberto, el hijo, es un tanto indiferente al principio, pero a lo largo de la historia se vuelve más trascendente. Se trata de un chico joven, de unos 20 años de edad, que estudia en la Universidad; destaca por ser responsable, afectuoso y respetuoso con su familia. Por ser el único hijo es un tanto mimado, en especial por su madre.

El sirviente, Jesús, es un hombre trabajador, soltero, un poco más maduro que Alberto e incondicional a sus amos, sobre todo a Don Lupe, de quien depende directamente. Su figura recuerda a la del típico macho mexicano.

Susana, en esencia, es expuesta por Luis Buñuel desde el inicio del *filme* como una mujer atractiva, joven (alrededor de 20 años de edad), rubia, de la que no conocemos antecedentes familiares, de educación o costumbres; nunca se revelan los motivos por los que llegó al reformatorio. A su vez, manifiesta una personalidad notablemente desvariada.

Dicho lo anterior es posible analizar aquellas escenas que son trascendentes para la presente Tesina, por orden de aparición. De esta forma es viable realizar un estudio adecuado de la forma en que se conduce el filme *Susana* en relación a su fuerte carga erótica.

El inicio de esta obra cinematográfica parte de una imagen en la que vemos a *Susana* encerrada en prisión, sumida en la desesperación y con ansias de salir de su encarcelamiento. Conforme transcurre la escena observamos a una mujer perturbada, oprimida y que se desprecia a sí misma, llega al punto de implorarle al creador en un tono singular: “Dios mío, déjame salir de aquí... tú me creaste como soy... como los alacranes, como las ratas”. Y como si fueran escuchadas sus súplicas, logra escapar.



Las siguientes escenas muestran a una familia mexicana tradicional, de buena posición económica, conservadora y católica, que es modelo de su época. Poco a poco, se muestra el papel de cada uno de los integrantes con su respectiva jerarquía y condición.

Ejemplo de lo anterior es cuadro en el que Don Guadalupe y su sirviente están al cuidado de la yegua del primero. En ese momento podemos ver un poco de la personalidad del padre de familia, cuya preocupación por el animal es tan perceptible, que su asistente reitera: “Ese amor que siente

usted por los caballos se parece mucho al de los hombres por las mujeres”. De alguna forma, con esto se percibe que Don Lupe deposita el amor y la pasión por las mujeres hacia otro sujeto-objeto, en este caso la yegua.

Una escena clave en la película se presenta cuando *Susana* llega a la hacienda, abatida por la lluvia. Asoma su rostro mojado en la ventana del hogar al que irrumpirá, como si escogiera de alguna forma a sus víctimas.



Una vez dentro de la hacienda, la joven cae desvanecida; Don Lupe y Alberto recorren el cuerpo mojado de la chica con su mirada, así muestran un interés hacia la sensualidad que emana y de la que se sienten atrapados desde ese instante, casi sin darse cuenta. Buñuel deja un breve silencio en ese instante, y con esto aumenta la tensión erótica del momento. Él mismo afirmó en su momento: “El agua hace que los vestidos se ciñan al cuerpo, poniéndolo más en evidencia que si estuviera desnudo... Detalles que resultan más eróticos que el desnudo total”.⁷

⁷ De la Colina, Pérez. Op. Cit. Pág. 68

La primera impresión que tiene Doña Carmen de *Susana* es la de una joven inocente, desamparada, que ha sufrido mucho, y esto le lleva a pensar que necesita del apoyo de una familia. Doña Carmen brinda esa protección maternal sin dudarle, ya que ésa es la función para la que ha sido educada y con la que mantiene un lugar asegurado en la sociedad.



Susana se gana audazmente a la familia con su dulzura y, al mismo tiempo, con su sensualidad; la única persona que percibe la doble personalidad escondida de la chica es la sirvienta Felisa, que desde el primer encuentro señaló la naturaleza maligna de la presencia que penetraba en el hogar. Conforme transcurre la historia, el mal presagio que tuvo Felisa deja poco a poco su marca en los habitantes de la hacienda, en especial sobre los varones.

Como muestra de lo anterior, Don Lupe, después de haber visto a *Susana*, besa apasionadamente a su esposa, y esta acción le molesta a Doña

Carmen. Sobre este punto, Buñuel afirmó que lo que expuso en este momento fue un reemplazo del objeto del deseo: “En ciertas reuniones surrealistas... yo pregunté si a veces se sustituía mentalmente el objeto erótico por otro... casi todos respondieron que sí, que en el acto de amor habían cambiado imaginariamente a su mujer por otra”.⁸

Con esta escena, sin necesidad de decir mucho, el director deja entrever el tipo de vida conyugal que llevan Doña Carmen y Don Guadalupe, aunque tampoco resultaba difícil de suponer dentro de su contexto. Cabe recordar que en aquella época (como se mencionó en el capítulo I) la mujer que se desempeñaba como esposa, madre y ama de casa era muy limitada en lo relacionado con su sexualidad. En cambio, quienes empezaban a disfrutar más de su erotismo eran las “perdidas” de la sociedad.

Otro hombre seducido por *Susana* fue el sirviente, Jesús. Buñuel nos presenta una secuencia donde ambos personajes se encuentran en el gallinero y él trata de seducirla; al negarse, ella deja caer los huevos que tenía en las manos y se levanta la falda debido a que se le escurren las yemas. El director aprovecha para hacer un encuadre directo a sus piernas.

En relación a lo anterior, Buñuel expuso: “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 tocándola.”⁹

⁸ Ibidem. Pág. 66

⁹ Ibidem. Pág. 68

Un momento de la obra con el que algunos críticos han coincidido sobre su connotación fálica, a pesar de que Buñuel aseguró que no lo hizo con esa intención, es en el que *Susana* sacude el polvo de una vitrina; Don Lupe se acerca a ella y comienza a limpiar su rifle para explicarle a la joven que no debe de vestirse así. José de la Colina argumentó al respecto: “Casi siempre que vemos a Fernando Soler en relación con la muchacha, él tiene en sus manos una pistola o escopeta, un símbolo fálico, diría un psicólogo”¹⁰.



Don Guadalupe hace ese comentario a la chica porque se siente atraído y, por ende, utiliza este recurso para quitarse la tentación o tratar de desplazar su culpabilidad a la joven. Sin embargo, ella no comparte ese sentimiento y, al contrario, una vez que conoce la opinión de su interlocutor se complace por el poder que comienza a ejercer gracias a su erotismo.

¹⁰ Ibidem. Pág. 66



Complacida por la situación, comienza a cautivar también al hijo del hacendado, Alberto. Él, al principio, no deseaba involucrarse mayormente con la joven, pero en una ocasión *Susana* se ofrece para ayudarlo a organizar su alcoba, caen de una escalera y ella aprovecha ese instante para provocarlo. Desde ese momento el joven queda perturbado y embobado por el súbito encuentro.

Más adelante, la protagonista pierde gran parte de su poder con Jesús (incluso se siente amenazada ante su presencia) debido a que él se entera de que *Susana* es una fugitiva del reformatorio. Como consecuencia, la joven se deja conquistar por él, aunque está claro que se siente incómoda ante la situación, pues ella prefiere el papel de seductora al de mujer seducida.

Pero así como se ha dejado halagar por Jesús, *Susana* provoca a Alberto y a su padre para que hagan lo propio. Esto se puede apreciar en varias escenas donde se descubre los hombros para verse más excitante a los ojos de los hombres.



A Buñuel le agradan las escenas en donde el erotismo es complejo, es decir, poco explícito y concreto. Un ejemplo de esto ocurre cuando la joven y Alberto se esconden en el pozo para besarse sin ser descubiertos. “El erotismo de esta escena se intensifica tal vez con la idea del escondite. La idea me vino del capítulo de la Cueva de Montesinos en el Quijote, aunque ahí no hay erotismo”¹¹, añadió el director en referencia a este pasaje.

Otro cuadro de relevancia ocurre cuando la chica finge que se ha lastimado una pierna y hace que Don Guadalupe la acaricie para atraparla aún más con su erotismo.



¹¹ Ibidem. Pág. 6

Empero, el momento climático se presenta cuando los tres personajes masculinos, desde lugares distintos, observan cómo se desviste la chica en su cuarto. Sobre dicho instante el cineasta afirmó: “Ese momento es intenso y brillante porque es como si las tres miradas se enlazaran en una sola, en un solo deseo, y finalmente en la mirada del espectador”¹².

Paralelamente a esto, la protagonista sostiene una lucha de poder con Doña Carmen, quien confronta a la joven al darse cuenta de su comportamiento, los problemas que se viven en la hacienda y el cambio de conducta de su esposo y de su hijo. Tal situación alcanza un punto de tensión mayor cuando su marido le concede el lugar a *Susana* en frente de ella.

La joven advierte con esta actitud hasta dónde ha sido proyectada gracias a su seducción y erotismo, por lo que aprovecha las circunstancias para tratar de fincar más su poder; llega al límite de besar a Don Guadalupe y luego le confiesa: “Perdón, señor, pero si dejara de verlo no sé lo que haría”. El hacendado es totalmente vulnerable y se siente enganchado dentro de tal incertidumbre.



¹² Ibidem. Pág. 68

Los mismos recursos lascivos que le sirvieron a *Susana* para penetrar en la paz de aquel hogar son los mismos que emplea para enfrentar a Don Lupe con su propio hijo cuando se enteran de que están enamorados de la misma mujer. Del mismo modo, Doña Carmen también es arrastrada por las pasiones que se han desatado y, al reconocer que sus dos hombres se han trastornado por el deseo inalcanzable hacia la joven y por la impotencia que siente ante la situación, rebasa sus límites, su educación, y golpea a la que ve como su rival.



Para concluir este capítulo, vale reiterar que el erotismo utilizado por *Susana* impacta con el contexto social de la época y del país, hasta el punto de fragmentarlos. A través de la sensualidad, la joven tiene la capacidad de crear situaciones límite en las que los integrantes de la familia muestran “el lado oscuro” de su personalidad, que ellos mismos ignoraban y que se escondía detrás de las apariencias. De ahí que el argumento presentado por Luis Buñuel sea interesante y novedoso para espectador.

Capítulo III

Propuesta para entender cómo es que desde una obra cinematográfica proyecta el director un erotismo femenino hacia la sociedad

Cabe aclarar que la presente Tesina no tiene la intención de calificar al personaje de *Susana* como una persona “buena” o “mala”, pues lo que pretende es estudiar y comprender la imagen de la figura femenina que Buñuel muestra en esta obra.

El objetivo principal propuesto a través del análisis de este trabajo es entender óptimamente el discurso del director con relación a cómo él asume el erotismo femenino por medio de una cinta cinematográfica.

De esta forma se debe tomar en cuenta un elemento fundamental que se proyecta en la película, a saber: la imagen del erotismo femenino dentro del contexto social de la cinta *Susana*, y como consecuencia del estudio surge el siguiente punto que permite comprender mejor el objetivo principal: la Influencia de las mujeres y su erotismo hacia el director en *Susana*.

3.1 Imagen del erotismo femenino dentro del contexto social de la cinta *Susana*

El momento histórico-social en que se ubica el *filme* presenta elementos importantes a considerar. Uno de ellos es la fuerte influencia que ejercía la Iglesia Católica en la sociedad mexicana como formadora de individuos, ya que tal institución se ha mostrado como fuente de represión en el ser humano, pero más específicamente hacia la mujer seductora.

Desde el inicio de la película es posible vislumbrar el peso que la ideología católica tendrá en el desarrollo de la historia. Una muestra de ello es que, a pesar de la “maldad” que le caracteriza, *Susana* es una fiel creyente del catolicismo. Al encontrarse abatida por su encierro en el reclusorio, a quien implora ayuda y le reclama por su condición es a Dios. “Señor, yo también, aunque sea mala, soy criatura tuya”, implora la joven durante la escena en que Buñuel incluye el símbolo de una cruz.



De esta forma, el director deja al descubierto la influencia que tuvo para él la religión católica a través de *Susana*. Aunque paradójicamente, Buñuel no ejercía ningún culto y, más bien, se inclinaba hacia al ateísmo, pero reflejaba el peso que el catolicismo tenía (y tiene) en las culturas española y mexicana.

Otro punto destacado, del cual ya se ha hecho mención en el primer capítulo, es que el rol de la mujer burguesa mexicana de los años cincuenta tenía el objetivo de lograr la aceptación de la sociedad. Algunas mujeres de entonces deberían contar con una serie de requisitos para su aprobación como hija, esposa y madre, entre ellos, contar con una buena “educación”, gusto por las labores domésticas y excelente cuidado de su imagen; al mismo tiempo, ser católicas, sumisas y tolerantes.

Así, Buñuel ubica a *Susana* dentro de un contexto en el que la mujer mexicana todavía se encontraba reprimida por las pautas sociales expuestas.

En concreto, los personajes de esta película forman parte de la burguesía de la época. Los integrantes de esa familia hacendada cumplen con las características marcadas por la sociedad: religión católica, *estatus* económico, educación y “buenas costumbres”.

El interés de la trama radica en la ruptura que logra de la imagen típica de la mujer mexicana. El director, inconfundible por su estilo controversial y extravagante, juega con las imágenes establecidas y expone a una mujer

que es capaz de quebrantar los límites que se le presentan; es más, los enfrenta como un reto para su voluptuosidad.

El ambiente conservador en que se desarrolla la historia brinda el caldo de cultivo óptimo para que la situación se vuelva más intensa. Esto se aprecia en el estilo de vida y costumbres sumamente tradicionales que posee la familia al recibir a la joven, y que es un claro ejemplo de muchas familias mexicanas de aquella época.

Susana, aparentemente, no tiene una familia; la conocemos desde que escapa del reformatorio (su pasado es una incógnita, no sabemos por qué está recluida) y, a juzgar por su manera de conducirse, no le importa perpetrar la educación familiar que pudo recibir; por lo contrario, busca trastornar lo establecido al utilizar como arma a su sensualidad.

Hay que considerar, por otro lado, que la principal obligación familiar del hombre de aquella época consistía en ser proveedor de bienes, aunque fuera de este núcleo se le permitía tener varias mujeres, ya que con esto creaba una imagen de virilidad que era bien vista por la sociedad; además, además era más fácil para él el acceso a los estudios, a ser profesionista y salir a trabajar. Algunos de estos aspectos pueden apreciarse en la cinta a través de los personajes masculinos, que tenían un claro papel dominante en la hacienda hasta la llegada de *Susana*.

Caso contrario es el de las dos mujeres de esta familia, Doña Carmen y Felisa. La primera de ellas, esposa sumisa y “buena” madre, está al cuidado de la casa y pendiente de lo que se les ofrezca a su esposo-amo y a su hijo.

Tiene sus obligaciones muy bien establecidas, ya que su educación o adiestramiento se encaminó a que cumpliera cabalmente con los requisitos ya mencionados.

Felisa es la persona más cercana a Doña Carmen, algo así como su dama de compañía. Es la única que no cambia su posición desde la llegada de *Susana*; siempre la vio como una presencia negativa, como el demonio que se entromete en un espacio santificado.

En la parte inicial de esta película los roles familiares se cumplen al pie de la letra; dan la apariencia de que se trata de un “hogar feliz”, al que nada le hace falta. Sin embargo Buñuel, como es de suponerse, nos enseña que esa realidad es aparente e hipócrita, pues con la llegada de la intrusa quedan al descubierto los profundos malestares sobre los que este microcosmos de la sociedad se cimienta.

Al respecto es muy interesante apreciar cómo juega *Susana* y envuelve a los varones con su erotismo, al grado de perderse en la locura. Ellos olvidan su papel de hombres de la casa, de proveedores y dirigentes, dejan a un lado las reglas marcadas por su clase cuando llegan a una situación límite.

En tales personajes se manifiesta un cambio radical de conducta, ya que al comienzo de la cinta se trataba de personas incapaces de escapar del papel que socialmente se les había asignado (padre de familia, hijo-estudiante y empleado). Empero, con la llegada de la joven su comportamiento cambia gradualmente y llega a un punto en el que ellos mismos desconocen su conducta. Por momentos, las diferencias entre sus roles dentro de la familia

se desvanecen, se enfrentan entre ellos y dejan a un lado el respeto y su honradez.

Tampoco hay que dejar pasar la actitud que adquirió Doña Carmen en los momentos en que su hogar estaba a punto de resquebrajarse. Lo principal para ella, al ser adiestrada como una mujer mexicana tradicional (con todo lo que eso implica), es su familia y el bienestar en su casa, antes que ella misma. Por eso tiene la capacidad de perdonar (no sabemos si también de olvidar) todo lo sucedido. Mientras su hogar se muestre aparentemente feliz, lo demás en realidad no importa.

Buñuel hace una marcada diferencia entre el rol de Doña Carmen y el de *Susana*, así como un interesante replanteamiento de relación conforme avanza la historia. La joven, al principio, era vista por la hacendada como la hija que nunca tuvo, por lo que Doña Carmen le brinda su protección sin titubear en ningún momento. Sin embargo, al verse relegada por su familia la protagonista pasa a ser su rival.

De esta manera, La esposa-madre se enfrenta con la belleza y juventud de la joven. Pero Doña Carmen es subyugada por su autocensura, que le impide asumirse como una mujer erótica*, y asume que ha perdido la batalla, ya que no puede luchar con los mismos medios para mantener a su familia unida.

* Recordar la escena en que Don Lupe besa apasionadamente a Doña Carmen y ésta lo rechaza.

Aunque Doña Carmen aparenta que la situación no le afecta, también padece de una transformación. Al encontrarse fuera de sus cabales por la impotencia que siente, golpea ferozmente a *Susana*. La serenidad y las buenas costumbres pasan a segundo término y, con esto, Buñuel hace burla de la clase burguesa.

Ya que los integrantes de la familia han roto con sus costumbres, el caporal Jesús delata a *Susana* luego de que ésta lo rechaza, y llega a la hacienda acompañado por policías, que llevan a la joven, como si ella fuera una bestia, de vuelta al reformatorio. De esta forma, todo parece arreglarse.

La “paz” vuelve al hogar. El sirviente Jesús retoma sus deberes y Felisa se encuentra satisfecha al ver que el demonio por fin partió del lugar sagrado. Por su parte, cada uno de los integrantes de la familia dejan a un lado lo ocurrido y vuelven a sumergirse en su aparente felicidad.

Al final, el director muestra irónicamente a la familia como cumple con sus roles anteriores, como si nada hubiera ocurrido, y retoman las obligaciones de su vida “feliz”.

De este modo, podemos considerar que *Susana* es un ejemplo representativo de la obra cinematográfica de Buñuel, misma que se ha caracterizado por su ironía hacia la clase burguesa, a la cual exhibe su doble moral y deja, en la mayoría de los casos, en ridículo. Al mismo tiempo, cuestiona a la religión (a pesar de la educación católica con que contó desde su infancia) y muestra el poder subversivo que puede adquirir, contra

la clase burguesa y la sociedad en general, una mujer que no actúa de manera sumisa, sino rebelde y seductora.

Otras películas que pueden ejemplificar lo anterior son: *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965), *Bella de día* (1965), *Tristana* (1968), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y sobre todo *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

3.1.1 Influencia de las mujeres y su erotismo hacia el director en *Susana*

La figura femenina y su erotismo tuvieron gran relevancia en la vida de Luis Buñuel. Como se señaló anteriormente, el cineasta permaneció rodeado de mujeres en su infancia; tuvo cuatro hermanas, una nana y, por supuesto, su madre, cuya influencia fue palpable hasta los últimos días de su vida.

De ahí que la intención de este apartado sea mostrar cómo trasladó el director esa convivencia con la mujer en general, y lo que él concebía como erotismo femenino, a su trabajo cinematográfico, específicamente en la película examinada.

En esta cinta se presentan dos figuras femeninas importantes. La primera es la protagonista, *Susana*, que es una chica de aproximadamente 20 años de edad, rubia y con un cuerpo bien formado de acuerdo con las convenciones de la época: caderas anchas, cintura estrecha y piernas corpulentas. En su personalidad sobresalen detalles como voluptuosidad y carácter rebelde.

La otra es, evidentemente, la madre-esposa Doña Carmen. Su edad oscila en los cincuenta años de edad, su complexión robusta y su forma de vestir proyecta la imagen de una señora ama de casa, conservadora y sumisa que vive no por ella, sino por su familia. Esto significa que antepone la felicidad de los demás a la suya, y en apariencia es feliz con esta forma de vida.

Con tal descripción se puede presumir que existe cierta relación entre Doña Carmen y la madre¹ de Buñuel, María Portóles.

¿Cómo se llega a esa conclusión? El mismo director expuso en su momento que su madre, al igual que Doña Carmen, era una mujer con buena posición social, con ideas fuertemente basadas en el catolicismo, sumisa y protectora de su hogar. Ella tuvo seis hijos, cuatro mujeres y dos hombres, Luis Buñuel además del primogénito, es su consentido.

Debido a lo anterior se deduce que Buñuel posiblemente pudiera haber proyectado ciertos elementos maternos en Doña Carmen, ante todo por el especial acercamiento que hubo entre su madre y él. Para el director, ella fue un sostén trascendental en toda su vida.

¹ Elizabeth Badinter en *¿Existe el amor maternal?* Ed. Paidós. Barcelona, 1981, define a la madre en "...el sentido dominante del término (es decir, una mujer casada y que tiene hijos legítimos) y que es un personaje relativo y tri-dimensional. Relativo porque sólo se concibe en relación con el padre y el hijo. Tri-dimensional porque además de esa relación doble, la madre también es una mujer, esto es, un ser específico dotado de aspiraciones propias que a menudo no tienen nada que ver con las de su marido ni con los deseos del niño". Esta acepción sociológica se basa en la ideología dominante de la maternidad e incongruente a la realidad, ya que no necesariamente se deben tener hijos para cumplir el rol de la maternidad. La autora identifica una correspondencia de las aspiraciones de la madre con las del esposo y los hijos considerándolos como maternas, sin embargo, ese es el punto cuestionable de la maternidad, ese conjunto de aspiraciones que no permiten desarrollar las aspiraciones de un sujeto femenino individual dentro de la familia.

Doña Carmen era consentidora y protectora con Alberto, al igual que lo fue la mamá de Buñuel con él. Las dos representan a la clásica a la madre que procura estar presente para resolverles los problemas y conflictos a sus hijos, en particular los de los varones mayores.

La madre de Alberto no tuvo más hijos, pero no se pone en duda que, de haber sido así, habría tenido un patrón de conducta muy similar, tanto por el contexto de la historia como por la continuidad que Buñuel expone en su obra al exhibirse el mismo, (por mencionar algunas cintas *Él, Ensayo de un crimen, Viridiana, Tristana, Ese oscuro objeto del deseo*, etc.).

Ella (y lo más probable es que la madre del cineasta también) encarna la represión de su sexualidad y, por supuesto, de su erotismo. Tal represión era un factor cotidiano en la existencia de todavía algunas mujeres de los años cincuenta, como ya se mencionó en el capítulo I.

Como por desgracia para muchas mujeres de entonces, Doña Carmen se percibe a sí misma como una mujer deserotizada que se proyecta hacia los demás de esta misma manera, como objeto asexuado que deja en el olvido su genitalidad y su derecho de ejercer una vida íntima plenamente.

Así, en *Susana* se percibe que el director tiene cierto sentimiento de nostalgia e idealización hacia la figura materna. La ubica en un lugar muy especial. Expone cómo ella percibe su propio erotismo sin llegar a exhibírselo directamente al espectador, ya que el aragonés goza de mostrar su obra sin caer en lo absurdo.

Por lo que respecta a *Susana*, Buñuel siempre manifestó timidez hacia el sexo femenino pese a que, al mismo tiempo, se sentía atraído y perturbado por las mujeres. Empero, el temor parecía ser más fuerte, por lo que procuraba mantenerse alejado.

Su interés hacia las mujeres se amplificaba por la manera en que éstas manifiestan su erotismo, ya sea a través su forma de vestir o hablar, pero en especial por su forma de caminar. Tal inquietud es una constante en su obra cinematográfica y, por supuesto, en *Susana*.

No faltan en esta película escenas donde sobresalen las piernas femeninas. Una de ellas es en la que *Susana* y Jesús discuten, y cuando esto sucede a ella se le caen unos huevos y escurren sobre sus piernas; el director aprovecha la ocasión para enfocar a las piernas de la joven*.

En esta cinta hay, además, una persistente presencia de la sensualidad de la protagonista cuando se descubre los hombros para atraer el sexo masculino, reitera además que Buñuel gozaba al observar a la mujer desde lejos, al ser él un espectador del erotismo en la mujer.

Al director le llamaba mucho la atención el erotismo femenino, pero sin caer en ningún tipo de obviedad. Él nunca mostró un desnudo total, ya que le parecían más interesantes las imágenes que dejan algún tipo de misterio (como las anteriormente mencionadas). Para el artista, los detalles son más

* Una escena muy semejante es la que se presenta en *Los Olvidados* (1950), cuando la chica bebe leche y ésta se le escurre por las piernas.

eróticos que el desnudo total: “el desnudo total es puro, no erótico”,² aclaró el director.

Por todo lo anterior es posible comprender que, mediante el personaje de la joven usurpadora de la paz, el cineasta expone la imagen de la “mala” mujer erotizada, ya que culturalmente no podía haber una “buena” mujer erótica. Así lo asumió Buñuel en su vida, y así es como lo transmite.

² De la Colina, Pérez. Op. Cit. Pág. 68

Conclusiones

El objetivo principal de este trabajo ha sido exponer, cómo es que el director Luis Buñuel entiende y proyecta, a través de una obra cinematográfica, el erotismo femenino, esto en un lugar (México) y periodo determinados (los años cincuenta).

Para esto hay que partir que el director era español de nacimiento y, años más adelante, se nacionalizó mexicano. Él provenía de una familia sumamente conservadora y católica, además de que le tocó vivir en una España costumbrista en donde la mujer era totalmente relegada y el catolicismo ejercía enorme poder en todos los ámbitos de la sociedad.

Su mirada evolucionó gracias a la gente que conoció en su camino, en especial dentro de la Residencia de Estudiantes de Madrid y en los lugares en donde vivió más tiempo, como París y México.

Todas estas peculiaridades hicieron que el aragonés tuviera una singular percepción con respecto al erotismo femenino.

De tal forma que las figuras femeninas creadas por el cineasta sobresalían del estereotipo de la mujer que tradicionalmente presentaba la cinematografía mexicana (e internacional) en ese entonces, ya que las mujeres de Buñuel, y en específico *Susana*, tienen un matiz único en lo que a su erotismo se refiere.

Como se ha mostrado, al director le importaba exhibir a una mujer que no fuera sumisa, sometida a los deseos del hombre, sino todo lo contrario. A él le interesaba la mujer que no estuviera involucrada con los estereotipos establecidos de la época y del lugar. De ahí que jugara con el papel de la mujer y, por supuesto, con su erotismo, misma que utilizó para desafiar a instituciones sociales fuertemente establecidas, por ejemplo, la familia y la Iglesia Católica.

Al hacer un recuento de la forma en que se percibía al erotismo femenino en el México del período señalado, se han encontrado la represión, la falsa imagen que asumía la sociedad (en específico la clase burguesa) y la mujer misma en cuanto a la manera de manifestar su sexualidad y concebirse como un sujeto erótico.

Para tener más claro lo anterior, propongo el ejemplo de otra cinta mexicana del mismo año en que se produjo *Susana*, la cual también ha sido considerada como una de las mejores películas comerciales de esa época, y gracias a la cual se podrá entender mejor el propósito de esta investigación.

Dicha cinta es *Azahares para tu boda*, del productor Julián Soler, en donde la imagen de la mujer es muy distinta a la de *Susana* y sirve como punto de referencia para la creación de muchos de los personajes femeninos que surgieron en el cine nacional de esa época.

En tal historia se presenta a una familia burguesa, igual de conservadora y católica que la mostrada en *Susana*. La figura femenina es tradicionalista y basada en las “buenas” costumbres, y por supuesto, impera el machismo.

Para lograr un mejor entendimiento del objetivo que se persigue al hablar de esta obra, basta con comparar a Felisa, el personaje femenino en que se centra la historia de *Azahares para tu boda*, mismo que representa a la hija subyugada por sus progenitores, sobre todo por el padre, en contraposición con el personaje protagónico de *Susana*.

Por un lado, Felisa es el claro ejemplo de la mujer burguesa dedicada a cultivar su imagen, a realizar labores domésticas y a desarrollar ciertas actividades con enfoque artístico (tocar el piano), a la vez que espera al príncipe azul que la saque de su círculo familiar de origen para ingresar a uno nuevo. Y por el otro lado esta *Susana*, quien, como lo hemos visto a lo largo de la presente Tesina, rompe con todo lo establecido por la sociedad burguesa de ese período.

La diferencia entre gran parte del cine nacional que se proyectaba en esa época y la filmografía buñueliana es discernible mediante la imagen de la mujer. El estereotipo común se encontraba sostenido por las instituciones y solía mostrar cómo “debían” comportarse las mujeres, de acuerdo con las convenciones sociales. Por lo tanto, parte de la cinematografía tradicional creaba imágenes que reforzaban inconscientemente la tendencia de las féminas a reprimirse, a vivir sometidas y con miedo a la culpa si violaban los códigos culturales.

De este modo, el cine nacional se ha mostrado como uno de los vehículos ideológicos para formar, reforzar y manipular la imagen de la mujer.

De regreso con *Susana*, dentro de los personajes que se presentaron en la cinta, el análisis se centró en la protagonista porque ella fue la responsable de alterar el típico cuadro familiar de la clase burguesa. El elemento que permitió que *Susana* lo lograra fue su erotismo; gracias a él tuvo la capacidad de transgredir con las normas establecidas de una sociedad fuertemente conservadora.

Como consecuencia de lo anterior, al finalizar la obra, *Susana* fue condenada por la familia, sobre todo por la figura materna de la historia, la madre abnegada y sumisa, Doña Carmen, que veía en la joven a su propio deseo reprimido. Esta figura era la clara imagen de la mujer desexualizada, que era considerada como sinónimo de bondad y virtuosismo.

Podemos suponer que el mensaje que proyectó Luis Buñuel, aunque a él no le interesaba dejar uno como tal, fue que la moral impuesta por la sociedad es frágil por definición, y termina burlándose del concepto de la familia al resquebrajarse por la conducta de una mujer.

Buñuel “castiga” a *Susana*, pero al mismo tiempo sanciona a una sociedad hipócrita y falsa, dejándola al descubierto, ya que el director criticaba severamente sus simulaciones.

Se debe recalcar que el cine mexicano en ese período mostraba dos perfiles de mujeres. Por un lado, la mujer burguesa y sumisa, de “buenas

costumbres”, educada, católica y asexuada; por el otro, la prostituta, la “mala mujer”, erótica y sensual, quien es la perdición de los hombres y de la sociedad.

Al mismo tiempo, dentro del recorrido de la presente Tesina surgió otra interrogante que permitió enriquecer la investigación, ya que se ha plasmado que Buñuel presentó un erotismo femenino subversivo (trastorno especialmente en lo moral) , rebelde y atrevido. Tal visión fue aprendida por el director, asumida como parte de sus vivencias, y por lo tanto así lo proyectó en su obra.

El director percibe desde siempre cómo la mujer distingue su erotismo y así lo refleja. En cada una de sus cintas existe una huella de su vida; expone ciertos momentos trascendentales que lo han marcado y éstos contribuyen a crear un perfil único de su arte cinematográfico.

La aportación de este trabajo consiste en presentar una premisa que, como se explica en el capítulo III, fue creada a partir de elementos particulares de *Susana*, la cual ofrece parámetros para entender, con bases establecidas, la obra de Luis Buñuel.

Sólo se necesitó de un tema que sirviera como hilo conductor. Dicho tema fue el erotismo en la mujer, y de ahí se extrajeron los elementos necesarios de análisis.

Con base al tema elegido, se concluyó una premisa fundamental: el contexto en que se desarrolla la cinta y, que por otro lado, surgió una

secundaria: lo vivido por el director en relación al tema a analizar y como fue plasmado en su labor *filmica*, en este caso en *Susana*.

Por lo tanto, al considerar dichos parámetros se tendrá la capacidad suficiente para comprender cómo desde una sola cinta se puede llegar a conocer la visión de un director notable sobre un tema en específico, en este caso del erotismo femenino; cómo es que el mismo autor lo vivió y cómo lo distinguió dentro de un cierto contexto, el mexicano, en un periodo establecido, los años cincuenta.

Bibliografía

Aranguren, José Luis. Erotismo y liberación de la mujer. Ed. Ariel. Barcelona. 1972. Págs 151.

Ávila Dueñas, Iván Humberto. El cine mexicano de Luis Buñuel. Ed. IMCINE-CONACULTA. México, D. F. 1994. Págs. 299.

Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. Ed. Era. México 1968. Págs. 422.

Baena Paz, Guillermina. Instrumentos de investigación. Ed. Editores Mexicanos Unidos. México. 1986. 134 págs.

Bastin, Georges. Diccionario de Psicología Sexual. Ed Herder. Barcelona. 1979. Págs. 740.

Bosch García, Carlos. La técnica de la investigación documental. 12a. Ed. Ed. Trillas. Págs. 74.

Buñuel, Luis. Mi último suspiro. Ed. Plaza & János, S. A. México. España 2001. Págs. 302.

Carfaga, Gabriel. Erotismo, violencia y política en el cine. Ed. Mortiz. México. 1981. 154 págs.

De la Colina, José. Pérez Turrent, Tomás. Prohibido asomarse al interior. Luis Buñuel. Ed. Juan Mortiz/Planeta. México. 1986. Págs. 388.

Descola, Jean. Historia de España. Ed. Juventud. Barcelona. 1973. 450 págs.

Diccionario Enciclopédico Salvat. Universal. Salvat Editores, S. A. Barcelona. Tomos varios. España. 1983.

Elizabeth Badinter. ¿Existe el amor maternal?. Ed. Paidós. Barcelona 1981, Págs 426.

García, Brigida. Mujer, género y población en México. Ed. El Colegio de México. México. 1999. 544 págs.

García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Vol. V Ed. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Mexicano de Cinematografía. México. Págs. 365.

González Núñez, José de Jesús. Expresiones de la sexualidad masculina. Ed. Instituto de Investigación Clínica y Social. A. C. 1998. Págs. 310.

Henz Hillmann, Karl. Diccionario Enciclopédico de Sociología. Ed. Herder. Barcelona. 2001. Págs. 814.

Metz, Christian. Psicoanálisis y cine. Ed. Gustavo Gili, S. A. Págs. 265.

Namakforoosh, Mohammad Naghi. Metodología de la investigación. México. Ed. Limusa. 1984. 531 págs.

Nasio, Juan David. Enseñanza de 7 Conceptos Cruciales del Psicoanálisis. Ed. Gedisa. España. 1992. Págs. 240.

Tafallero, Alberto. Curso básico de Psicoanálisis. Ed. Paidós. México. 1994. Págs. 326.

UNICEF, Mujeres latinoamericanas". Instituto de la mujer. Ministerio de asuntos sociales. Chile. 1995. Págs. 524.

Direcciones electrónicas

http://e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eMex_La_Salud_en_Mexico

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>

<http://historiadelcinemexicano.com/>

http://mexico.udg.mx/arte/cinemexicano/peliculas_texto04.html

http://www.geocities.com/pantherprousa/bunuel_films/html