



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

MUJER O DEMONIO. ANALISIS DE TRES
PERSONAJES FEMENINOS DE LA FILMOGRAFIA
DE LUIS BUÑUEL (SUSANA, VIRIDIANA Y
BELLA DE DIA).

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

ALEJANDRA HERNANDEZ PADILLA



ASESORA: LIC. MARTHA LAURA TAPIA CAMPOS

MEXICO, D.F.

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*El sexo es subversivo, ignora clases y jerarquías,
las artes y las ciencias, el día y la noche;
duerme y sólo despierta
para fornicar y vuelve a dormir.*

Octavio Paz

Deseo agradecer a la profesora Martha Laura Tapía su interés, apoyo y paciencia para la elaboración de esta tesis, gracias por sus consejos y opiniones aportados no sólo en éste trabajo sino a un nivel más personal, lo que me ha llevado a valorarla como mujer y amiga.

A mi padre, por que con su cariño me ha enseñado el valor del esfuerzo, la responsabilidad y el respeto hacia el trabajo, pero sobre todo la sinceridad para con uno mismo y la humildad ante los demás.

A Eduardo, mi hermano, por su ayuda y consejos, antes y durante la realización de éste proyecto así como su ejemplo de tenacidad; a Daniela, mi pequeña hermana, por el regalo de amor que me brinda todos los días con su presencia; a Mónica por su apoyo y entusiasmo que siempre mostró hacia mi trabajo, pero sobre todo por su amistad y ejemplo de valor ante la vida.

Para Miguel Angel cuya ayuda en éste trabajo representa la mitad del esfuerzo, por instarme a seguir adelante, sobre todo su apoyo brindado desde que nos conocimos, su paciencia, comprensión, respeto y amor, gracias por enseñarme a disfrutar la vida, por ser mi amigo.

Finalmente, pero con mayor gratitud, a mi madre por depositar en mí su confianza y el amor más maravilloso que se puede experimentar, por enseñarme el valor de una mujer, así como brindarme su ejemplo de amor a la vida y lucha hasta el fin.

CONTENIDO

	<i>pág.</i>
Introducción	1
Capítulo 1 “Mujer”	
1.1 La mujer en el presente siglo.	9
1.2 La mujer vista a través del cine.	17
1.3 La mirada de Buñuel.	26
Capítulo 2 “Luis Buñuel”	
2.1 Biofilmografía.	32
2.2 Panorama general de sus películas.	41
2.3 El amor según Buñuel en tres películas: Susana, Viridiana y Bella de día.	50
Capítulo 3 “Susana”	
3.1 Sinopsis filmica.	59
3.2 Generalidades de la cinta.	61
3.3 Susana: Seducción, narcisismo y maldad.	67
Capítulo 4 “Viridiana”	
4.1 Sinopsis filmica.	75
4.2 Generalidades de la cinta.	77
4.3 Viridiana: Fetichismo, religión y desilusión.	84
Capítulo 5 “Bella de día”	
5.1 Sinopsis filmica.	93
5.2 Generalidades de la cinta.	95
5.3 Séverine: Frigidez, masoquismo y prostitución.	101

COROLARIO. “ Ese oscuro objeto del deseo ”	
SINOPSIS.	109
EL FIN DE UNA ESCUELA.	111
CONCLUSIONES.	115
ANEXO.	
POEMAS DEL LIBRO UN PERRO ANDALUZ .	124
HEMEROGRAFÍA CINEMATográfica	133
FILMOGRAFÍA DE LUIS BUÑUEL	135
BIBLIOGRAFÍA.	143

El cine es el arte de contemplar a la mujer
Zachary angelo

INTRODUCCIÓN

Con un poco más de cien años el cine es más joven de lo que era cuando inició. La tecnología y las diferentes temáticas lo han convertido en algo más que un medio de comunicación y entretenimiento, lo ha transformado en una mágica ventana hacia otras épocas y culturas.

Considerado un arte, el cine es un magnífico campo de manifestación humana. A través de él los cineastas abren la ventana a un mundo muy personal donde muestran sus más profundos sentimientos, y todas aquellas sensaciones que el ser humano necesita expresar de alguna forma.

En un principio las “vistas” cinematográficas fueron el entretenimiento de algunos privilegiados. Posteriormente surgieron las películas mudas con argumento que tenían más éxito entre el público. Finalmente aparece el cine sonoro y el interés popular que despertó a su vez creó otros intereses, sobre todo el económico.

Las primeras tramas cinematográficas que se realizaron estuvieron basadas en obras, literarias. En México el tema de la Revolución fue muy recurrente, posteriormente se inician las historias que contaban situaciones de la vida, la familia, las costumbres, religión etc.

Así surge el cine comercial, conformándose en un negocio lucrativo donde lo más importante es recaudar en taquilla el doble de lo invertido en cada película.

Con el cine comercial también surgen los estereotipos, principalmente en torno a la mujer, básicamente dos tipologías la han marcado cinematográficamente: la madre y la puta manejadas siempre con una moraleja condenatoria.

La mujer como tema ha sido tratado por muchos realizadores cinematográficos. La temática femenina se polariza en torno a la mujer pura y la mujer puta.

Marcela Lagarde, en su libro *Los cautiverios de la mujer*, señala que debido a las condiciones culturales la mujer, por el simple hecho de serlo, tiene ciertos caminos ha seguir, independientemente de su aceptación. Desde que nace se le destina a jugar un rol en la sociedad, pero si por alguna razón no llegase a desempeñarlo tiene otros papeles que puede cumplir.

La mujer pura está destinada a ser *madresposa*. Conyugalidad y maternidad, agrega la autora, van unidas. En este sentido tipificamos cuatro estructuras: la hija pudorosa, la novia virgen, la esposa fiel y la madre santa; con esta tipología quedan desexualizadas dando pauta, las mismas, a no provocar reacciones de deseo. El hombre (padre, hermano, novio, esposo e hijo) acuerda esta condición femenina y trata de mantenerla intacta lo más posible.

Si por algún motivo no encaja en la castidad y fidelidad será una puta concretando así el deseo negado femenino y sirviendo eróticamente a los hombres. La mujer se convertirá en el objeto de deseo del hombre por el cual será capaz de cualquier cosa sólo para poseerla. Siendo ella la culpable de la pérdida masculina.

La puta en el cine se ha visto de esta manera, es como la Eva del paraíso: es villana, infiel, provocadora, mentirosa, ambiciosa, intrigosa e incita al pecado al hombre para que realice actos de abandono familiar, caer en el vicio, robar o matar.

En cuanto a la mujer monja, señala la autora, encarna la negación de *madresposa* y prostituta, para constituirse en madre universal, su pulsión de mujer se crea en el momento de abrazar la religión para establecer una unión divina con Dios.

El tema de este trabajo es analizar las imágenes femeninas que fueron tratadas en la pantalla del cine de Luis Buñuel.

El cineasta Luis Buñuel ha sido uno de los directores que supo ver el complejo mundo de las pasiones que pulsán en la mujer. Que mejor análisis que su cine donde llevó la imagen de la mujer hasta la seducción.

El concepto de mujer que tiene Buñuel a través del cine es diferente a los estereotipos establecidos.

En sus cintas encontramos las tipologías de la mujer dentro del cine, madreposa, prostituta y monja, pero de forma muy distinta a la acostumbrada.

Al cine de Buñuel lo componen la violencia y la ironía combinado con lo absurdo. Es un cine controvertido capaz de ofender hasta la censura. A través de este cine polémico Buñuel logró expresar del hombre el maravilloso mundo onírico que experimenta el ser humano, por una parte nos presentó un mundo etéreo, y por otra, la realidad de la manera más cruda.

Su filmografía consta de treinta y dos películas, de las cuales el escritor John Kobal en su libro *La cien mejores películas*, considera a cuatro de ellas dentro de las cien mejores que se han realizado en la historia del cine: *La Edad de Oro* (1930), *Viridiana* (1960), *El Ángel Exterminador* (1962) y *El Discreto Encanto de la Burguesía* (1972), cada una de ellas es la más pura manifestación del surrealismo, movimiento que influyó a su autor, y que con ello golpeó a la sociedad puritana durante casi seis décadas.

La realización de sus guiones es destacable, su calidad de escritor no sorprende ya que su primera, y única obra literaria, es un libro de poesía surrealista, que parece haber salido de sus sueños, llamado *Un perro andaluz*, de ahí el título de su primera película (1929).

Esta *Opera Prima* es quizás la más surrealista y violenta de todas sus películas. Surge del ingenio de Salvador Dalí y el propio Buñuel. La cinta se convirtió en un shock

revolucionario para el cine, y en una ventana que el controvertido director abriría para mostrar su obra a lo largo de su vida.

Detrás de la cámara Buñuel se sentía a gusto, la imagen fue su mejor poesía, basta conocerla para poder comprender algunos de sus filmes en donde podemos ver plasmados muchos de sus poemas.

A pesar de las continuas restricciones dentro de su producción, supo sacar provecho de su ingenio al dirigir obras clásicas como *Robinson Crusoe* (1952) de Daniel Defoe, *Nazarín* (1958) y *Tristana* (1969) ambas de Benito Pérez Galdos, o crear las suyas propias tales como *El Bruto* (1952), *El Ángel Exterminador* (1962), *El Fantasma de la Libertad* (1974) entre otras. El cine de Buñuel se ha convertido en sinónimo de lo incoherente, lo ilógico y lo irreal. Sin embargo ¿Qué tan lógico, coherente y real es la vida del hombre?

Durante cincuenta años de carrera tuvo diferentes etapas en distintos países Francia, Estados Unidos, en España produciendo pequeños filmes y México en donde su carrera fue fructífera.

Rebelde empedernido Buñuel manifestó cierto desprecio por todas aquellas instituciones sociales que reglamentan la vida, como la iglesia, la política y la familia. Esa dura crítica la encontramos en cada una de sus películas: una burguesía hipócrita, el antifaz que en muchas ocasiones utiliza la religión católica para disfrazar sus debilidades y el velo de “supuesta decencia” que hace feliz a la “familia perfecta”. Muchas de sus obras fueron rechazadas y censuradas por incluir esta temática (*La Edad de Oro*, *Los Olvidados*, *Viridiana*).

Ése espíritu destructivo y revolucionario convirtió a Buñuel en un Anticristo del Séptimo Arte. El “demoledor”, como lo llama Enrique Lizalde en su libro *La odisea del demoledor*, no sólo terminó con tabúes de la sociedad bien pensante sino que los sepultó en su fangosa hipocresía, eso es lo que en realidad significó el director español para el cine, quien

desarrolló una blasfemia contra la sublimación de lo antihumano, contra todo aquello que rebaja y envilece al hombre.

De su vasta obra he seleccionado tres filmes que más me han interesado, porque el personaje central es una mujer cuya personalidad trasciende a lo largo de la cinta y su comportamiento es sólo una respuesta a las condiciones sociales que la rodean: *Susana* (1950), *Viridiana* (1960) y *Bella de día* (1966).

Cada una de éstas películas fue realizada en diferentes países y épocas. La primera filmada durante su estancia en México en los años cincuenta; la segunda en España a principios de los años sesenta; y la última, que es su obra más representativa del cine francés, a finales de esa década.

El trabajo de tesis inicia con una ubicación de la mujer en el período histórico que vivió Buñuel: sus luchas, logros, situación social y económica, así como el papel que ha desempeñado dentro de la industria cinematográfica, lo que el director español observó y los hechos a los que no fue ajeno para formarse una visión personal de la figura femenina.

También se ubica su posición a nivel producción y dirección, la influencia de la personalidad de ciertas actrices para la representación femenina y su evolución, ya que los papeles sociales que desempeñan los personajes femeninos en la pantalla, proporcionan y retroalimentan las normas de conducta a seguir de una sociedad. Pero bien éste no es el tema de mi tesis.

Por otra parte se mencionan las actrices con las que trabajó Buñuel, su desempeño dentro del personaje en cada película y sus características más importantes. El segundo capítulo comprende la biofilmografía del director español, los hechos más importantes en su vida y su desarrollo como cineasta hasta su muerte ocurrida en el año de 1983.

Tercero, cuarto y quinto capítulo comprenden el análisis crítico de las tres películas seleccionadas. Para cada una de ellas se ha incluido ficha técnica y artística, una sinopsis para adentrarnos al tema de la cinta, en que condiciones fueron filmadas, las generalidades de la cinta como lo son el análisis de personajes, las escenas más significativas, el lenguaje utilizado, tanto visual como oral, así como los elementos más figurativos del cine de Buñuel.

Al final de cada capítulo se realizó un estudio psicoanalítico de cada personaje en torno a su discurso filmico de sus relaciones con los demás: sus pulsaciones sexuales, su evolución a través de la trama, lo que influye para su transición y la imagen manejada por el director.

Para llevar a cabo dicho análisis se tomo como referencia los conceptos freudianos sobre narcisismo, fetichismo, frigidez, sadismo y masoquismo, identificándolos en la naturaleza del protagonista femenino de cada película y aplicándolos en su estudio.

En la cinta de *Susana*, se aborda el fenómeno de la hipocresía en el ámbito social que es la familia. *Viridiana* muestra las debilidades y pecados de la Iglesia y *Bella de día* expone los problemas sexuales femeninos. Estos tres filmes tienen la característica de mostrar las pasiones veladas de un mundo de engaño llevado por una falsa moralidad.

La última parte incluye el análisis general de la última cinta que realizó Luis Buñuel, *Ese Oscuro objeto del deseo* 1977, y que a juicio personal representa no sólo la culminación del trabajo del controvertido director sino la consolidación de la imagen femenina de su parte. El propósito de su análisis es conocer no sólo la visión de la mujer en el cine legada por el director español, también su prototipo de relación hombre-mujer.

Se ha incluido, además, la filmografía de las treinta y dos películas realizadas, así como unos poemas extraídos de los libros de Francisco Aranda, Luis Buñuel. *Biografía Crítica*; y de Genaro Talens, *El ojo tachado*, y que a su vez pertenece al libro de poemas *Un perro*

andaluz del propio Buñuel. Este anexo nos acerca a la otra imagen de Luis Buñuel, la de escritor y poeta surrealista.

Como se señaló anteriormente el objetivo de este trabajo es lograr un acercamiento al maravilloso mundo surrealista de Luis Buñuel, para disfrutarlo, comprenderlo y contribuir a conocer más a fondo las causas de las tipologías de la mujer en el cine y la visión personal de éste controvertido director.

Por otra parte contribuye a brindar una investigación entorno a un polémico personaje del siglo XX que no existe en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

El cine es sueño, es belleza, es temor, es arte, en él vemos reflejados nuestros miedos, ilusiones, deseos. En él podemos odiar, amar y hasta matar, viajar a otros mundos, otras épocas, pretender ser otras personas, el cine es magia, el cine puede ser mejor que la vida misma.

CAPITULO 1

“LA MUJER EN EL ÚLTIMO SIGLO”

*Hay un principio bueno que ha creado
el orden, la luz y el hombre, y un principio malo
que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer.*

Pitagóras.

1.1 La mujer en el presente siglo.

En el siguiente apartado se presenta la condición, tanto histórica como social, que ha tenido la mujer en el último siglo. No se pretende un riguroso estudio histórico simplemente ubicar el período en el que vivió el director español Luis Buñuel como sujeto real, sin ser ajeno a los sucesos históricos y sociales más relevantes entorno a la mujer, principalmente de occidente. Lo anterior revelará el carácter de Buñuel en cuanto a su visión de la figura femenina.

“La condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico.”¹

El antecedente de la Revolución Francesa sirvió para que precisamente el movimiento feminista surgiera en ese país, en la primera mitad del S. XIX, encontrando su mejor medio de expresión en la prensa escrita, cuya principal demanda era la igualdad de derechos.

Los hechos ocurridos en el siglo XIX sirvieron para que la mujer definiera su situación en el siglo actual. Las primeras décadas se vieron marcadas por el surgimiento de sociedades pacifistas en Inglaterra, 1820 y Estados Unidos, en 1830. Este siglo fue crucial por la participación de las mujeres dentro de movimientos filantrópicos, religiosos, culturales y políticos.

Tanto en los Estados Unidos, como en Inglaterra, surge en 1904 The International Woman Suffrage Alliance (IAW), dirigida por Emmeline Pankhurst, que iniciaba la lucha por el voto.²

¹ Marcela Lagarde, Los cautiverios de la mujer, p. 65

² Andree Michell, El feminismo, p. 97

Los años que preceden a la Primera Guerra Mundial se basaron en la lucha de la mujer por el voto y la creación de organizaciones como el ICW (International Council of Women), y en Francia el Consejo Nacional de Mujeres Francesas, 1901.

Pero no sólo políticamente la mujer se encontraba reprimida, la sociedad de principios de siglo la catalogaba como un objeto decorativo, convirtiéndola en víctima de absurdas ideologías, una de ellas el uso del corsette para conseguir una figura más esbelta, el desposarse, tener hijos y guardar absoluta fidelidad a su consorte, así como soportar las infidelidades por parte de él.

De la misma manera que la virginidad y monogamia se convierten en requisitos indispensables para casarse, la conyugalidad lo es para ser madre.

A su lado la mujer siempre tendrá un hombre que la “cuide” primero será el padre y los hermanos, tíos o primos; después el esposo y los hijos, y por último los nietos. Siendo víctima de un patriarcado del que le será muy difícil librarse.

Las mujeres de la clase burguesa eran más reprimidas en comparación con las de la clase baja, ya que estas últimas podían aspirar a un trabajo como obreras y a no casarse. Su educación se basaba principalmente en ser una buena esposa, de hecho la existencia de escuelas del hogar colaboraba en ello enseñando labores domésticas como el cocinar, limpiar etc. Más allá de ese mundo no existía la posibilidad alguna de realizar estudios o desarrollarse en algún empleo.

A finales de la primera década del siglo la joven mujer burguesa podría aspirar a un puesto de telefonista o secretaria.

Durante la Primera Guerra Mundial, las mujeres fueron reclutadas en las fábricas francesas e inglesas de armamento para remplazar a los hombres llamados al campo de batalla. Así la ausencia del hombre se vuelve necesaria para que la mujer demuestre su capacidad.

Algunas participaron activamente en las trincheras como enfermeras, por su parte las pertenecientes a la clase burguesa lo harían como agentes de información, en la atención de enfermos, desaparecidos y prisioneros. Además se proporcionaron guarderías como apoyo para aquellas que eran madres.³

Al terminar la guerra, y como un triunfo femenino, el Consejo Internacional de Mujeres logró que se incluyera en el Tratado de Versalles, 1918, el principio de Trabajo igual, Salario igual.

Mientras las mujeres de occidente se debatían por la lucha de sus derechos políticos y civiles, las mujeres rusas se preparaban para la revolución Comunista de 1917 que les daría el acceso a esos derechos.

La Revolución Bolchevique ayudó a que la mujer tuviera derecho a la educación, empleo, deportes y cultura, sin embargo la contracepción no era muy difundida, y menos aceptada, por lo que la familia era muy numerosa y la mujer no tenía posibilidades de salir del hogar en busca de nuevas oportunidades, de esta manera cuanto “más empeño se ha visto a la mujer como madre, más se le ha negado como persona.”⁴ Sin embargo algunas hijas de burgueses y aristócratas rusos lograron entrar en las filas comunistas.

En los países fascistas se vivía una situación muy difícil, Alemania, Italia y España continuaban viendo en la mujer a un ser inferior que debía servir al hombre y al estado nacionalsocialista.

“Los movimientos fascistas eran antifeministas y elevaban las supuestas cualidades varoniles a la categoría de valores morales. Pero necesitaban para triunfar del apoyo

³ Idem, p. 98

⁴ Selma James, El poder de la mujer y la subversión de la comunidad, p. 95

femenino y por esto organizaron a muchas mujeres en las escuadras *fasci*, grupos de choque o secciones femeninas. Para atraerlas se valieron en algunos casos del nacionalsocialismo, en otros del tradicionalismo, en otros incluso de un desafío a los valores cristianos.”⁵

En Italia el fascismo se apoyó en tradiciones católicas, mientras que en Alemania el nazismo lo hizo en anticristianas, la supremacía de la raza aria y una nueva civilización basada en los valores masculinos, además de disolver todas las organizaciones femeninas para que no ocuparan cargos administrativos.

En Alemania se adoptó el lema de las tres k (hijos-cocina-iglesia, según el idioma alemán) con estas medidas apartaban a las mujeres jóvenes de la educación y la cultura.

En España gracias al triunfo de la República la mujer había obtenido derecho al voto y al aborto, en algunas ciudades como Cataluña, al llegar el régimen de Franco esos logros fueron abolidos. Esta vez la mujer centraba su lucha contra el fascismo.

Con el inicio de los años veinte la mujer adopta una figura más libre, el corte de cabello al estilo *garçon** era sinónimo de rebeldía, la diseñadora francesa Coco Chanel se atreve a cortar el largo de la falda hasta la rodilla y el cigarrillo empieza acompañar a la mujer moderna.

Durante la Segunda Guerra Mundial nuevamente las mujeres son reclutadas a través de campañas en radio y prensa para colaborar en la industria del armamento y servicios auxiliares de la defensa civil.

La división del trabajo siempre ha sido de dos formas por la edad y por el sexo lo que perjudica a la mujer. Al terminar la guerra muchas de ellas aceptaron salarios muy inferiores a los del hombre para conservar su empleo. Se continuaba con la visión de la

⁵ Víctor Alba, Historia Social de la mujer, p.223

* Tipo muchacho

mujer como un instrumento “Se las utiliza en el tiempo de guerra en la producción y el ejército, pero se las envía a casa, cuando ya no se tiene la necesidad de ellas.”⁶

Es importante reconocer que el trabajo doméstico es una labor muy difícil y muchas mujeres en los años cuarenta no sólo trabajaban en las fábricas de armamento, después de su jornada laboral llegaban a su hogar para atender a sus hijos, aún así se les consideraba incapacitadas para efectuar cualquier labor que no fuera la de ama de casa.

Esta controversia en cuanto al trabajo siempre ha existido, la mujer realiza trabajo intelectual, manual y corporal, esto último por el esfuerzo físico que requiere el embarazo y el alumbramiento.

“Todo el trabajo de la mujer es trabajo útil porque conduce a la formación de valores de uso y por ello es condición necesaria para la existencia humana. El trabajo de la mujer tiene como fin la mediación entre ella y la naturaleza, y entre los otros y la naturaleza.”⁷

Pero con todo su esfuerzo el trabajo femenino se sigue caracterizando por su devaluación económica y cultural, así como su anulación conceptual.

Durante los años conocidos como el período de posguerra (1945-65) muchas mujeres lograron sobresalir en los campos científico y tecnológico dando inicio a la reconstrucción del feminismo.

Durante los años de 1965-85 la lucha se centra por el control de la natalidad y el aborto legalizado, principalmente en algunos estados de la Unión Americana, más no así en los países subdesarrollados donde hasta la fecha es considerado un delito grave. La concepción no es un asunto exclusivamente femenino, mucho menos lo es la anticoncepción. “El

⁶ Andree Michell, Op cit, p.118

⁷ Marcela Lagarde, Op cit, p.116

problema no es abortar. El problema es tener la posibilidad de ser madres todas las veces que queramos.”⁸

La creación de la “Liga de las Mujeres”, presidida por Simone de Beauvoir⁹, fue uno de los logros obtenidos por mujeres nacidas entre 1935-1945, gracias a una mejor educación; principalmente mujeres de los Estados Unidos, Francia e Inglaterra quienes tuvieron la oportunidad de asistir a la Universidad. Resultado de ello es que hoy en día, en busca de su emancipación, menos mujeres se casan, el matrimonio ya no es un deber, ahora es sólo una opción entre muchas otras que se pueden elegir.

Por supuesto la situación en otras partes del mundo como Asia, África y Latinoamérica fue muy distinta.

En los países latinoamericanos la influencia cultural y política ha sido la española, prevaleciendo el patriarcado. “Otra explicación de la existencia del patriarcado ha sido la objetivación sexual de la mujer. De acuerdo con esta perspectiva, mientras la mujer sea objeto sexual antes que persona existirá el patriarcado.”¹⁰

Esta condición de la mujer se encuentra regida por el conjunto de relaciones que establezca, independientemente de su voluntad, y por todas aquellas instituciones que las normen, así como por la concepción que tienen los demás. La mujer indígena siempre se ha visto oprimida por el patriarcado en el que vive y por los ideales de su tenia.

No es extraño que la mujer siempre halla estado relegada al hombre, en México esta situación es muy antigua y marcada: durante el período de conquista se le consideró como parte del botín, “la esclavitud de las mujeres no fue sino un elemento en el proceso general de sometimiento de los indígenas por parte de los españoles en el S. XVI.”¹¹

⁸ Selma James, *Op cit*, p. 101

⁹ Simone de Beauvoir (1908-1986) Escritora francesa, autora de ensayos, novelas y poemas.

¹⁰ Carmen Ramos Escandón, Género e Historia, p.16

¹¹ *Idem*, p. 24

El período de conquista afectó tanto a blancos como indígenas, lo que provocó que las relaciones entre ambos grupos se vieran alteradas, surgiendo nuevos grupos étnicos sociales y, por consecuente, la reglamentación de sus relaciones, así como los ordenamientos para las funciones femeninas y masculinas. Nuevamente la injusta división del trabajo

La situación no cambio y en el siglo XIX el papel de la mujer dependió de su posición social: las pertenecientes a la clase baja tenían como actividades el cuidado del hogar y los hijos, por otra parte aquellas que pertenecían a la clase burguesa tenían un papel más bien decorativo, no obstante hubo algunas que tomaron parte en los movimientos de conspiración que dieron paso a la Independencia.

El S. XX inicia con la guerra de Revolución, ello significó un cambio profundo en la vida de las mujeres, su participación fue importante. Prolifera la imagen de las famosas “adelitas”, quienes ayudaron a los revolucionarios brindando atención a los heridos y cuidando de su hombre, incluso sustituyéndole durante los enfrentamientos.

Después del conflicto revolucionario la mujer regresa a su papel de esposa y madre. Todas las mujeres por el hecho de serlo son madresposas.

Pero durante los años cuarenta y cincuenta muchas de ellas se vieron influenciadas por ideas del exterior. Algunas salieron a buscar empleo como secretarias u obreras, otras que tenían la oportunidad y posibilidades económicas acudieron a la universidad.

Con los movimientos estudiantiles del 68 muchas mujeres ampliaron sus horizontes y han luchado por una participación más abierta en los campos políticos, culturales y científicos.

Con la mujer contemporánea existe variedad de historias, tipos de vida y experiencias, hay quienes experimentarán la maternidad, otras no; unas tendrán mayor independencia, otras se han pasado su vida criando hijos, pero esta diversidad no implica una diferencia de necesidades vitales como lo son las relaciones con los hombres y con otras mujeres.

La asistencia a la universidad, el estudio de una profesión o el desempeño de algún oficio ha colaborado a que existan más profesionistas, escritoras, artistas etc.

Todo este esfuerzo las ha llevado a afirmar que *no existe democracia sin nosotras*.

1.2 LA MUJER VISTA A TRAVÉS DEL CINE

El paso de la mujer dentro de la industria cinematográfica ha dejado huella, actuando, dirigiendo o produciendo es indudable que su presencia ha sido, y es, necesaria. A través del tiempo el cine nos ha mostrado diversas imágenes femeninas caracterizadas por actrices cuya personalidad ha quedado sellada significativamente en la pantalla.

Seductoras, frágiles, independientes, rebeldes, divas o no divas, son sólo estereotipos que reflejan la condición social de su época y que han evolucionado en los 100 años que tiene de vida el Séptimo Arte.

Sin embargo esos estereotipos los ha realizado el sexo masculino “La visión de la mujer en el cine se ha realizado exclusivamente a través del hombre, ya que son los guionistas, directores y productores los que dirigen la industria aunque es la imagen de las representaciones de la actriz la que dejará rasgos de su personalidad.”¹²

Curiosamente la primera estrella del cine mudo fue una mujer, Mary Pickford, cuyo descubrimiento fue muy particular: En 1912 el director David Wark Griffith ordenó que la cámara abandonase su habitual posición estática para acercarse a su actriz, el resultado fue que al proyectarse en el filme el rostro de la Pickford llenaba la pantalla: el primer plano hacia su aparición para convertir a la actriz en toda una estrella y ganar el primer premio Oscar por su actuación en la cinta *Coqueta*, 1929. Por supuesto ello sólo podía ocurrir en una industria tan poderosa como lo es Hollywood *star system*.

Mary Pickford fue la imagen de la chica buena, dulce e inocente al igual que otra luminaria, Clara Bow (*It*, 1927). El mito dentro del cine Hollywoodense, y por ende una de sus divas más importantes, fue Gloria Swanson: la actriz encarnó en la pantalla a la mujer seductora

¹² Fernando Alonso Barahona, *Antropología del cine*, p. 36

en películas como *Male and Female* de Cecil B. de Mille, 1919 y *Sadie Thompson* de Roul Wash, 1927; y convirtiéndose en una *vampiresa*.

Sin embargo la primer *vamp* del cine fue la actriz Theda Bara (1890-1955), esta actriz norteamericana obtuvo la fama con la película *A fool there was*, 1914 interpretando a la mítica mujer fatal que destruye a los hombres que la desean. Pese a su corta carrera 1914-1920 sobresalen dos de sus cintas *Carmen*, 1915 y *The Serpent*, 1916.

Si bien el cine mudo se prolongó hasta 1929, en 1927 ya se había filmado la primera película sonora, *El cantor de Jazz*, protagonizada por Al Jolson; como consecuencia muchas estrellas desaparecen, ya que su voz no correspondía a la imagen que proyectaban dentro de la pantalla. En cambio otras se consolidan, entre ellas Greta Garbo, la actriz sueca no sólo llegó a mostrar sus capacidades histriónicas en las películas habladas; su porte elegante, delgada figura y rasposa voz impondrían una imagen muy peculiar de la mujer dentro del cine.

Las diversas imágenes femeninas dentro del cine se deben básicamente a las distintas características personales de las actrices para interpretar determinado papel.

Hubo quienes mostraron una fascinación especial, no sólo por su belleza sino por el sentido viril que poseían, nuevamente Greta Garbo (*La Reina Cristina de Suecia*, 1936) y Marlene Dietrich (*El ángel azul*, 1930) lograron transmitir pasión en la pantalla, a pesar de su belleza gélida.

Jeanette MacDonald (*San Francisco*, 1932) fue una de las que representaron la apariencia frágil, que resultaba seductora para algunos hombres, sin embargo en un momento dado de la historia mostraban su valor, aunque siempre buscando la protección masculina.

Actitudes agresivas como las de Joan Crawford (*Alma en suplicio*, 1945), Paulette Godard (*Memorias de una doncella*, 1946) y Jennifer Jones (*Duelo al sol*, 1946) resultaban atractivas tanto para hombres como mujeres.

La imagen seductora y refinada de bellezas clásicas, Ava Gardner (*Mogambo*, 1953) y Hedy Lamarr (*Sansón y Dalila*, 1949), contrastaban fuertemente con aquellas mujeres de cuerpos voluptuosos, muy sexuales la más famosa Marilyn Monroe (*Con faldas y a lo loco*, 1959).

Katherine Hepburn (*Gloria de un día*, 1933), Maureen O'Hara (*El Cisne Negro*, 1942), Susan Hayward (*¡Quiero vivir!*), 1958), Bette Davis (*La Loba*, 1941 y *All About Eve*, 1959), Vivien Leigh (*Lo que el viento se llevó*, 1939) y Sofia Loren (*Bocaccio 70*, 1961) son las antecesoras de una imagen de mujer independiente que se consolidaría en la década de los ochenta con actrices como Sigourney Weaver (*Alien*, 1979), Meryl Strep (*Kramer vs Kramer*, 1980) y Sally Field (*Norma Rae*, 1980).¹³

La representación cinematográfica de la mujer, aquella impuesta por el hombre, ha variado según la época. En sus primeros treinta años de vida el cine proyectó una imagen femenina de inocencia y víctima de los malos, una mujer de familia siempre apoyada por un hombre.

“Si una mujer adopta un papel no normativo en el mundo de la producción y del control económico, cederá ese control a un hombre al final de la película. El amor romántico parece ser el papel normativo que influye con más fuerza en su decisión. En Hollywood existe una tendencia narrativa de restituir a la mujer a su sitio.”¹⁴

En el cine negro de los años cuarenta abundaban las historias que giraban alrededor de un crimen y su resolución por un detective astuto quien encontraba a una mujer envuelta en ese misterio. Lauren Bacall y Humphrey Bogart fueron la pareja por excelencia en cintas

¹³ Idem, p. 37

¹⁴ Anette Khun, *Cine de mujeres*, p. 48

como *La senda tenebrosa*, 1948. Los años cincuenta se caracterizaron por los papeles de mujeres con personalidades seductoras e independientes.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial Europa se encuentra devastada, en Italia se inicia un nuevo tipo de cine: El neorrealismo refleja la condición de la sociedad italiana después del conflicto bélico.

Bastaron dos películas del director Roberto Rosellini, *Roma ciudad abierta*, 1945 y *Paisá*, 1946, para que este nuevo cine se consolidara dando paso a otras películas que nos brindaron un tipo de mujer bella, fuerte, independiente que había superado el dolor de vivir la guerra y dispuesta a enfrentar la vida, aunque con temor.

Las actrices más representativas de éste género fueron Ana Magnani (*Roma città aperta*, 1945) Silvana Mangano (*Arroz amargo*, 1949), e Ingrid Bergman (*Stromboli*, 1949 y *Te querré siempre*, 1953).

Por su parte Giuletta Massina (*La strada*, 1954) mostró la personalidad de una heroína muy diferente, a la manera de un Charlot femenino, atractiva sin ser bella y con un rostro melancólico se enfrentaba a situaciones poco comunes enterneciendo con sus actuaciones incluso en papeles de prostituta.

Es en los años sesenta cuando las películas se volvieron cada vez más violentas, sobre todo para las mujeres donde adquieren el papel de víctimas, así llega el fin de la época del estrellato femenino y de que la mujer independiente sea la protagonista de las historias. Ejemplos son *Seducida y abandonada* de Pietro Germi (1963), *Julieta de los espíritus* de Federico Fellini (1964) y *Belle de jour* de Luis Buñuel (1967).

“Cuanto más nos acercamos al momento en que las mujeres empiezan a reclamar sus derechos y a lograr su independencia en la vida real, con mayor fuerza y mayor estridencia nos dicen las películas que el mundo es de los hombres.”¹⁵

El director inglés Alfred Hitchcock fue un experto convirtiendo en víctima a las protagonistas de sus filmes donde la imagen femenina era como un objeto fetichista, donde no se fragmentaba el cuerpo de la mujer en la imagen filmica sino en la narración de sí misma, donde solía ser asesinada, sometida y amenazada con violencia física. Tal y como sucedía en *Psicosis* (1960), *Los pájaros* (1962) y *Cortina rasgada* (1966).

A mediados de los años setenta las protagonistas ya no son las mujeres atractivas o seductoras, sin embargo dentro de la historia entrarán en un proceso de autodescubrimiento para lograr su independencia, ello se puede observar en cintas como *Hannah y sus hermanas* de Woody Allen (1977) y *Julia* de Fred Zinneman (1977).

Con la década de los ochenta la imagen femenina sufre un cambio, aparecen dentro de la pantalla mujeres de tipo masculino, la femineidad está en declive: Cynthia Rothrock en las cintas de artes marciales, y Sigourney Weaver en la serie de cuatro películas de *Alien*. Ya no son las mujeres sufridas sometidas al hombre, ahora se enfrentan a situaciones poco comunes en medio de un clima de acción donde resultan vencedoras.¹⁶

La presente década, y a un paso del nuevo milenio, tenemos una imagen más variada de la mujer, no se sigue un estereotipo en cuanto a personalidad o apariencia. Se desenvuelve lo mismo dentro de historias de amor, drama y acción, resaltando su inteligencia y astucia sobre cualquier cualidad física.

No conforme con la actuación la mujer también ha explorado el campo de la dirección, dominado casi siempre por los hombres, es importante nombrar con mérito especial a

¹⁵ Idem, p. 149

¹⁶ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies*, p. 14-19

aquellas mujeres que intentaron proyectar la realidad femenina a través de sus cintas: Dorothy Arner, Ida Lupino, Claudia Eweill, Doris Derrie, Liliana Cavani, Bo Widerberg, Agnes Varde, Pilar Miró y Leni Riefensthal, quien irónicamente en sus películas exaltaba la imagen masculina dentro de la campaña nazi de Hitler.¹⁷

Dentro del cine mexicano la imagen de la mujer básicamente ha girado en dos polos: la madre y la prostituta, lo cual no ha variado mucho. Al terminar la Revolución la presencia de la mujer ya no resulta tan indispensable y se le recluirá en el hogar al cuidado de los hijos y del marido. Nuevamente la mujer se considera incapacitada para efectuar otras labores que no sean las domésticas.

“No obstante existe otro lugar en el que podía desenvolverse o integrarse: el burdel. Y así de esta forma surge la gran división, la injusta división, la fatal división de la mujer: la buena, la abnegada, la virtuosa, la casi asexual, la hogareña, la madre estereotipada, la sumisa a su papel social injusto y la mujer mala, la rebelde, la sexual, la prostituta, la perdición de los hombres.”¹⁸

En las décadas de los años veinte y treinta se dan los primeros pasos hacia lo que será la época de oro del cine nacional. Es a partir de los años cuarenta cuando se inician los verdaderos estereotipos femeninos.

Con la consolidación de la clase media se considera a la familia como lo más importante “la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior.”¹⁹

¹⁷ Fernando Alonso Barahona, *Op cit.*, p. 36-43

¹⁸ Héctor Tamez, *La mujer en el cine mexicano*, p. 19

¹⁹ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 19

Dentro de la familia la madre tiene un papel fundamental, es la unión de este pilar de la sociedad, es la fuerza que la mantiene unida, ella soporta con abnegación y amor todo lo malo que ocurra a los suyos.

La máxima representante del estereotipo materno en el cine mexicano fue la actriz Sara García, a quien ni las vicisitudes de la historia, los insultos y desprecios de sus propios hijos y nietos la alejan de su incondicional amor.

Pero si la mujer intenta salirse del molde que se le ha asignado, está expuesta a sufrir un castigo, a ser repudiada socialmente. “Si la hija es una hija que se atreve a desertar elige al canalla que ama esta maldita inmeséricordemente se transformará en la madre soltera, en la esposa golpeada por el marido o en la futura prostituta que asedia el cine mexicano al concluir los años cuarenta.”²⁰

La mujer buena, de familia, sufrirá pero al final tendrá su reconocimiento como esposa y madre, pero ¿Qué sucede con aquellas que no encajan en este estereotipo? Para ellas sólo queda el camino del mal.

“El cine a partir de Theda Bara y de las divas italianas nos enfrenta a un nuevo icono de la mujer-pecado, después del impuesto por la Biblia: Eva. Estas imágenes forman parte de nuestro concepto cinematográfico de lo que es un personaje femenino de los años 30 a los 50. Fueron en su mayoría mujeres malas, perversas que arruinan a los hombres de su alrededor pero que sucumben por los lazos de temor o de amor ante un ser más malo y abyecto a ellas y que simboliza, digámoslo así, a Mephisto. La forma que encarna este incubo es la de un cínico disfraz de gángster o vidvidor.”²¹

Efectivamente la aparición de la prostituta en el cine nacional fue tan relevante que continúa hasta nuestros días. Se ha hablado mucho de la prostitución pero nunca se ha

²⁰ Idem, p. 51

²¹ Fernando Muñoz Castillo, Las Reinas del Trópico, p.14

tratado la verdadera causa del problema, lo cierto es que ha sido necesaria en nuestro cine. En palabras de Jorge Ayala Blanco “La cinematografía nacional comienza relatando la biografía de una prostituta y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje.”²²

Si bien es cierto que el papel de la prostituta es vender placer y caricias también lo es que no todas son iguales, aún así todas ellas tienen en común su trágico final, las más famosas en nuestro cine han sido:

Santa (1931), de Antonio Moreno, interpretada por Lupita Tovar, nos muestra a la joven provinciana que por su mala fortuna cae en el mencionado oficio y a lo largo de la historia sufre como una mártir, sin embargo nunca pierde la pureza espiritual, esa que tanto agrada a los hombres. Anteriormente en 1918 Luis G. Peredo había filmado la primera versión muda con Elena Sánchez Valenzuela en el papel de Santa. Una versión más fue en 1933 bajo la dirección de Norman Foster y con Esther Fernández en el papel principal.

Con *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, Andrea Palma nos brinda la imagen de la primera mujer fatal del cine mexicano. En *Salón México* (1948), de Emilio “Indio” Fernández, Marga López interpreta a la prostituta que odia su oficio, pero se resigna a ello para poder mantener económicamente a su familia.

Aventurera (1949), de Alberto Gout, con Ninón Sevilla abre un nuevo espacio cinematográfico a las rumberas quienes tendrán un gran éxito: cuerpos voluptuosos y derroche de sensualidad en el baile, dejaron huella en la memoria de muchos hombres. María Antonieta Pons, Meche Barba y Rosa Carmina, hicieron escuela al final de los años 40.²³

²² Jorge Ayala Blanco, Op cit., p.128

²³ Jorge Ayala, Op cit., p.131-136

La década de los setenta se hizo famosa por el cine de ficheras: mujeres de cuerpos exuberantes, albures y vida nocturna, son las características de este cine, Sasha Montenegro y Lyn May fueron las actrices más conocidas. Las cintas más relevantes de esta categoría son: *Bellas de Noche* (1974) y *Las Ficheras* (1976) de Miguel M Delgado, *Las del talón* (1977) de Alejandro Galindo y *Noches de Cabaret* (1977) de Rafael Portillo.²⁴

Los ochenta son el inicio de las sexicomedias, donde el humor y el sexo, aunado a situaciones complejas y chuscas son el ingrediente básico de la historia, tristemente la mujer es sólo un objeto sexual.

En los últimos años los papeles femeninos son más variados y relevantes incluso, algunas mujeres han incursionado en la dirección. Las directoras se han preocupado por transmitir los problemas sociales a los que se enfrenta la mujer, a través de su obra: *Lola*, 1989 y *Danzón*, 1991 de María Novaro; *El secreto de Romelia*, 1988 y *Serpientes y escaleras*, 1991, de Busi Cortes y su muy particular punto de vista son sólo el inicio de lo que podemos esperar de la mujer mexicana y su papel dentro del cine.

“La presencia de las mujeres es un elemento indispensable del espectáculo en una narrativa filmica normal, tradicionalmente la exhibición de las mujeres ha funcionado en dos niveles: un objeto erótico para los personajes del interior de la historia que se desarrolla en la pantalla, y el mismo objeto erótico para el espectador que se halla entre el público. Una división pasiva/activa de la tarea ha controlado la estructura narrativa de un modo similar. El hombre controla la fantasía filmica y también emerge con la representación del poder.”²⁵

²⁴ Hugo Aguilar Santoyo, Análisis de la mujer en las películas del tipo sexi comedias.

²⁵ Visual Pleasure and Narrative Cinema Screen 16/3 1975 p. 10-12 en Pierre Sorlin *Cinemas Europeos, Sociedades Europeas 1939-90.*

1.3 LA MIRADA DE LUIS BUÑUEL

En su vida privada Luis Buñuel tuvo un matrimonio feliz con Jeanne Rucar hasta el final de sus días, quien parece haberlo impresionado desde su primer encuentro. “Apenas una semana después de mi llegada a París, estando en aquel estudio, vi llegar a tres simpáticas muchachas que estudiaban anatomía en el barrio. Una se llamaba Jeanne Rucar. A mí me pareció muy guapa. Era natural del norte de Francia, conocía ya los medios españoles de París gracias a su costurera y practicaba la gimnasia rítmica. Incluso había ganado una medalla de bronce en los Juegos Olímpicos de París de 1924, bajo la dirección de Irene Poppart.”²⁶

Su infancia parece haber sido tan peculiar como toda su vida, y él lo expresaba así “En mi infancia conocí los sentimientos amorosos más intensos, ajenos a toda atracción sexual, hacia niñas de mi edad, y también hacia niños. Me sentía enamorado a la manera como un fervoroso monje puede amar a la Virgen María. 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. Estos amores románticos duraron hasta mi iniciación sexual que se realizó con toda normalidad en un burdel de Zaragoza y dejaron paso a los deseos sexuales habituales, pero sin desaparecer nunca por dentro.”²⁷

Muchas de sus vivencias en esta etapa de su vida las proyectó en sus cintas, por ejemplo el redoble de los tambores de Calanda, que conoció en su infancia, se escucha en *La edad de oro* y *Nazarín*. Pero lo más interesante es que una de sus mejores obras, *Viridiana*, surgió de una fantasía que Buñuel solía tener de joven inspirado por el amor que sentía hacia la Reina Victoria Eugenia.

Sus encuentros ocasionales con mujeres no siempre culminaron en sexo, y muchos de ellos dejaron huella en la memoria del cineasta por las circunstancias en que se dieron. “Por

²⁶ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, p. 27

²⁷ Idem, p.169

aquel entonces conocí a una muchacha menuda y morena, una francesa llamada Rita. La encontré en el “Sélect”. Tenía un amante argentino al que no llegué a ver y vivía en un hotel de la rue Delambre. Salíamos a menudo para ir al cabaret o al cine. Nada más. Yo notaba que ella se interesaba por mí y, a su vez tampoco me dejaba indiferente.”²⁸

Sin embargo algunos encuentros se vieron frustrados como las orgías planeadas en la casa de Chaplin, cuando Buñuel ya se encontraba dentro de la industria filmica.

En su vejez declaró “libre de las perversiones que acechan a los viejos impotentes, recuerdo con serenidad y sin nostalgia a las putas madrileñas, los burdeles parisienses y las Taxi Girls de Nueva York.”²⁹

Dentro de su cine Buñuel no estableció un estereotipo definido respecto a la imagen femenina, por lo menos no como Alfred Hitchcock que prefería a las actrices rubias de apariencia serena, tampoco las desgarraba psicológicamente dentro de la trama como solía hacer el director inglés (*Rebeca*, 1940 y *Los pájaros*, 1962). Aunque el director francés Eric Rohmer llegó a afirmar una vez que “Buñuel se parece a Hitchcock como el polo norte al polo sur.”³⁰

Sin embargo prevalece la mujer como objeto de deseo sin importar su posición social o cualidades físicas.

Cuando en México se proyectó su cinta *Los olvidados* 1950 fue duramente criticado, por que uno de sus personajes, la madre de Pedro, interpretada por Stella Inda, daba una imagen maternal muy distinta de la que supuestamente existe en nuestro país y que se reflejaba melodramáticamente en el cine.

²⁸ Idem, p. 169

²⁹ Idem, p. 57

³⁰ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel* p. 199

Aún así “Los olvidados fue la primera película mexicana que trascendió los valores del costumbrismo de la intuición popular o de la buena artesanía. Fue la primera obra de un autor consecuente a la vez con su ternura y su inteligencia, con su humor y su indignación, la primera auténtica obra de genio que se producía en el marco del cine nacional.”³¹

Buñuel dirigió 32 películas, en algunas de ellas el personaje femenino sobresale por sus características y el sabio manejo que le dio el director español.

En sus dos primeras cintas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), las actrices Simone Mareuil y Lya Lys, respectivamente, brindan la imagen de deseo y seducción, acompañadas por grotescas escenas sugerentes de erotismo, las cuales quedaron inmortalizadas en la pantalla.

La adolescente capaz de despertar los instintos sexuales está presente en *Los olvidados* (1950) con Alma Delia Fuentes, y *La joven* (1960) con Kay Meersman, quienes con su inocencia a flor de piel, y a un paso de convertirse en mujeres, son víctimas del abuso y acoso sexual. La contracara de ellas sería *Susana* (1950), que como el título de la cinta lo dice “Carne o demonio”, sabedora de sus cualidades físicas las explotará al máximo para seducir a los hombres.

En *Subida al cielo* (1952) Buñuel nos presenta el dilema al que se enfrenta un hombre: Por una parte aquella mujer que le brinda la imagen sexual, y por otra una imagen dulce y etérea que lo invita a soñar. La voluptuosa Lilia Prado- Raquel seduce al recién desposado y lo inicia sexualmente, mientras su fiel mujer Carmen González-Albina lo espera en su hogar. “El seductor que sólo desea ir aumentando el número de conquistas es aquí una mujer que al lograr poseer carnalmente al objeto de sus pasiones le dice que ya no le interesa.”³²

³¹ Francisco Sánchez, *Todo Buñuel*, p. 51

³² *Idem*, p. 75

En *El bruto* (1952) Kathy Jurado-Paloma y Rosita Arenas-Meche se encuentran en situación similar, Pedro Armendariz se debate entre el amor delicado que le brinda Meche y que contrasta con la pasión irracional que siente por Paloma “la posesiva y apasionada mujer que es capaz de destruirlo todo con tal de no ver al macho deseado en manos de otra hembra.”³³

Todos estos contrastes se repetirán en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) donde dos actrices, Carole Bouquet y Angela Molina, interpretaron el mismo papel, el de la joven Conchita, Buñuel decidió que fuera así ya que para él “una mujer no es siempre la misma tiene muchas caras, muchos momentos.”³⁴

Así la sensual Angela Molina representó a Conchita en las escenas más pasionales de seducción, mientras que la imagen espiritual de Carole Bouquet lo haría en los momentos más platónicos y de restricciones, ambas fundidas en un sólo personaje fueron el objeto de deseo perseguido a lo largo de la cinta por el maduro actor Fernando Rey.

Las películas de Buñuel tienen sin duda marcados toques psicológicos, en muchas de ellas la mujer es objeto de obsesiones por parte de los hombres, lo cual no la convierte en una víctima; por el contrario el sabio manejo de la historia llevado a cabo por el director las transforma en heroínas, saliendo libres de la situación.

En *Él* (1953), perfecto estudio psicológico de un hombre perseguido por sus dudas, Delia Garcés-Gloria sufre los terribles celos y paranoia de su marido, quien además es un fetichista de los pies de su esposa, finalmente ella encuentra la felicidad y tranquilidad en brazos de otro hombre.

Ensayo de un crimen (1955) nos muestra como Miroslava Stern-Lavinia es la obsesión homicida de Archibaldo de la Cruz para finalmente convertirse en una esperanza para su

³³ Idem, p.81

³⁴ Agustín Sánchez, Op cit., p. 305

vida. Mientras que Jeanne Moreau-Celestine en la cinta *Diario de una recamarera* (1964) es el medio de satisfacción de “un fetichista cuya fijación son las botas femeninas que hace calzar a Célestine mientras le pide que lea algún libro de la biblioteca.”³⁵ Sabiamente Célestine cambia su situación social de doncella a esposa burguesa.

Por último se encuentran aquellas mujeres que, por las circunstancias dentro de la trama, sufren una transformación radical en su personalidad y el desenlace de la cinta no es el clásico *happy end*.

En *Viridiana* (1960) una joven novicia, al inicio de la cinta piensa seriamente en tomar los votos, las vicisitudes que se van dando a lo largo de la historia la obligan a aceptar una relación de tres entre su primo, la criada y ella misma, dejándonos con la duda respecto a su futuro.

En *Belle de jour* (1967) a Catherine Deneuve-Séverine la insatisfacción sexual que sufre dentro de su matrimonio la llevará a transformarse de una respetable señora burguesa a una prostituta de un burdel de lujo, sacrificando no sólo su posición ante su marido sino la vida de éste mismo.

A *Tristana* (1970) la seducción de la que es objeto por parte de su tío, y la mutilación de su pierna, la transforman de una joven alegre a una mujer de carácter amargado que establece una morbosa relación con un sordomudo, y deja morir a su tío deliberadamente. Tristana es la historia también de “una mujer que por culpa de una sociedad cerrada y de circunstancias particulares adversas, termina por encajar literalmente en esa definición. Y esa mujer honrada en un infierno que se consume en sí mismo.”³⁶

³⁵ Agustín Sánchez Op cit., p. 241

³⁶ Francisco Sánchez; Op cit., p. 196

CAPITULO 2

“ LUIS BUÑUEL ”

Il était une fois...

(Erase una vez...)

2.1 BIOFILMOGRAFÍA *

La España del año de 1900 se encuentra en una situación estable bajo la regencia de María Cristina, esposa del rey Alfonso XII, a quien su hijo Alfonso XIII le sucedería al cumplir 16 años. Ese mismo año el 22 de febrero, nace en Calanda, provincia de Aragón, Luis Buñuel Portoles en el seno de una familia agraria.

Hijo de Leonardo Buñuel, un guapo español de 43 años, sin educación, que regresó de la guerra de Cuba para establecerse y formar una familia; y de María Portoles, una de las mujeres más bellas del pueblo. Luis sería el mayor de siete hermanos: María 1901, Alicia 1902, Conchita 1904, Leonardo 1910, Margarita 1912 y Alfonso 1915.

Posteriormente la familia se traslada a Zaragoza, donde se convertirán en una de las más ricas de la zona. Ahí la vida de campo brindaría a Buñuel la oportunidad de conocer el trabajo duro, los animales y sobre todo a comprender más a fondo al hombre. Ese paisaje rural de su infancia quedó plasmado en muchas escenas de sus películas. “Era un niño tranquilo, aprendió a ayudar en la misa y cantaba en el coro y se le quedó grabada la angustia que sentía en las misas de difuntos, con el cadáver presente y la recitación del *Liberame Domine* y del *Dies Irae*.”¹

Es precisamente en la ciudad de Calanda donde Buñuel conoce la procesión de Semana Santa acompañada con los redobles de los tambores, los cuales incluiría en la banda sonora de cintas como *La edad de oro* y *Nazarin*.

* NOTA ACLARATORIA: Para la elaboración de la biografía de Luis Buñuel se tomaron en cuenta principalmente dos libros: el de Agustín Sánchez Vidal “Luis Buñuel”, por el preciso manejo de datos y la autobiografía de Buñuel “Mi último suspiro” por ser la recopilación de hechos de su autor.

¹ F. Aranda, *Biografía Crítica*, p. 22

La educación que recibió es el mejor reflejo de la situación social en la que se encontraba, ya que hasta los 15 años estudió en colegios religiosos. “Sin tener en cuenta esta educación es difícil entender las complejas relaciones del cineasta con la religión, que van mucho más lejos y calan más hondo que el tosco anticlericalismo que en ocasiones se le atribuye.”² La religión se convirtió en una preocupación angustiosa de la que se liberó a los 16 años.

En el año de 1917 la Primera Guerra Mundial se encuentra en su punto más crítico y Buñuel ingresa en la Residencia de Estudiantes de Madrid para cursar la carrera de Ingeniero Agrónomo, pero su afición a la lectura de Darwin, en especial la obra “El Origen de las Especies”, y su pasión por la entomología originan el cambio de la agronomía por la Facultad de Ciencias Naturales.

Al iniciar los años veinte, una vez terminada la guerra y firmado el Tratado de Versalles, América comienza su progreso económico, mientras que en Europa se darían una serie de revoluciones artísticas y culturales. Por estos años Buñuel dirige su interés a la literatura; motivo que lo llevará a cambiar de carrera y finalmente titularse en Filosofía y Letras; precisamente es aquí donde conoce a Federico García Lorca y Salvador Dalí.

El año de 1923 es determinante para él, en España se implanta la dictadura del General Miguel Primo de Rivera, la cual terminaría con la monarquía de Alfonso XIII para posteriormente abrir camino a la Segunda República Española.

En ese mismo año muere su padre dejando una profunda impresión en Buñuel “Aquella muerte fue una fecha decisiva para mí. Mi viejo amigo Manteón todavía recuerda que a los pocos días me puse las botas de mi padre abrí su escritorio y empecé a fumar sus habanos. Había asumido la jefatura de la familia. Mi madre tenía apenas 40 años. Poco después me compré un coche, un Renault.”³

² Agustín Sánchez, Luis Buñuel, p. 34

³ Luis, Buñuel, Mi último suspiro, p.84

En París, a mediados de los años veinte, se dieron cita artistas de la talla de Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Pablo Picasso, Paul Klee, entre otros. Precisamente Buñuel se traslada a la Ciudad Luz en el año de 1925, ahí el pianista Ricardo Viñes le propone dirigir la obra *El retablo de Maese Pedro*, la cual se estrena en 1926 en Amsterdam con gran éxito. El interés de Buñuel por la puesta en escena crece y después de ver la película *Der müde tod (Las tres luces)* de Fritz de Lang, toma la decisión de dedicarse al cine.

Ingresa a la Academié de Cinema, dirigida por Jean Epstein* quien le brinda la oportunidad de colaborar como ayudante de dirección en las cintas *Mauprat* 1926 y *La Chute de la Maison Usher* 1928.

También colabora como crítico en la Gaceta Literaria de Madrid y la importante revista Parisina Cahiers de Art. "En las dos publicaciones Buñuel va desgranando textos de gran importancia para conocer sus concepciones cinematográficas, ya que después se negará casi siempre a hacer declaraciones de este tipo. En una época en que no era nada común hacer tales profesiones de entusiasmo elogiará al cine americano y a Buster Keaton, y atacará las obras pretensiosamente vanguardistas."⁴

En 1928, convence a Dalí para que vayan juntos a París. Allí ambos escribirán el guión de *Un perro Andaluz*. Sin embargo rechazan la idea de realizar una película sobre un guión de Ramón Gómez de la Serna, *El mundo por diez céntimos*. "No obstante siempre quedarán en Buñuel hondas huellas ramonianas sus filmes son a menudo encadenados a greguerías y en ellos se advierte un culto por las cosas que roza el fetichismo y que se refleja en el protagonismo de cajas, zapatos, armarios, cuerdas y otros objetos."⁵

*Jean Epstein (1895-1953) Director cinematográfico francés y uno de los teóricos más importantes del séptimo arte, destacan sus obras escritas: *Bourjour cinèma* (1921), *Le cinèma vu l'etra* (1925) y el póstumo trabajo *L'Esprit du cinèma* (1955). Resaltan sus filmes *L'auberge Rouge* (1923), *La belle nirvaneis* (1924) y *L'or des mers* (1932).

⁴ Agustín Sánchez, Op cit, p.84

⁵ Idem, p. 39

Un chien andalou 1929 fue rodada con 25000 pesetas que la madre de Buñuel facilitó, y se estrenó el 6 de junio en el Studio Ursulines con gran éxito, para posteriormente representar a España en el Congreso de Cine Independiente de La Sarraz. La cinta se convierte en el mejor ejemplo del surrealismo cinematográfico.

En ese mismo año André Bretón publica su Segundo Manifiesto donde señala los conceptos de amor, sueño y revolución como los que regirán el movimiento artístico y cultural del surrealismo dentro de la pintura, el cine, la escultura y la poesía. Los artistas que se encargarían de desarrollar este movimiento, junto a Dalí y Buñuel, serían Max Erns, Man Ray, Germain Durac, Miró, Braque, Alexander Calder, Paul Eluard, Francis Bacon y Henri Moore.

Dalí conoce y se enamora de Gala Eluard, esposa del poeta Paul Eluard, relación que empieza a influir en su amistad con Buñuel la cual se deteriora por lo que no llevan a cabo el proyecto del guión *La edad de oro*. Dicho proyecto Buñuel lo realizaría solo, apoyado económicamente por los condes de Noilles, rueda la cinta en 1930 y se estrena en el Studio 28, pero no tiene el éxito de su antecesora y recibe duras críticas por considerarla anticlerical y obscena.

Posteriormente Buñuel se traslada a Nueva York y de ahí a Hollywood donde trabaja para la Metro Goldwyn Mayer en calidad de observador, pero la peculiar personalidad del español no encaja con el estilo americano y regresa a Europa.

Poco antes de instaurarse la Segunda República Buñuel viaja de París a España y poco a poco se aleja del grupo surrealista, sus motivos serían: “me separé del grupo surrealista, aunque continúe en buena armonía con mis excompañeros. Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual con sus extremos artísticos y morales que nos aislaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia compañía.”⁶

⁶ Idem, p. 41

En 1932 su amigo Ramón Acín le proporciona dinero para que filme la cinta *Tierra sin pan*, sin embargo se prohíbe su proyección por considerarse denigrante para el país. La película mostraba la extrema pobreza en la que vivían los habitantes de la región de Hurdes, de ahí su censura, sin embargo Buñuel sólo se limitó a mostrar la realidad.

En 1934 contrae matrimonio con la francesa Jeanne Rucar, a quien había conocido diez años atrás, y ese mismo año pero en el mes de noviembre, nace su primer hijo Juan Luis. Su estado de salud, siempre atlético, se ve afectado por problemas de audición y la ciática que lo obliga a utilizar muletas.

En España se asocia con Ricardo Mará Urgoiti y fundan la compañía cinematográfica comercial Filmófono, ahí producirá y dirigirá cintas de corte populista, pero con la condición de que su nombre no aparezca, ello para “salvaguardar su prestigio vanguardista”. Las películas producidas serán *La hija de Juan Simón* 1935, *Don Quintín el amargao* 1935; *Centinela Alerta* y *¿Quién me quiere a mí?* 1936.⁷

Varios de sus proyectos no se llevaron a cabo por los hechos políticos en el viejo continente; a lo que él declararía. “Durante varios años, los acontecimientos que hicieron arder Europa me mantendrían alejado del cine.”⁸

En 1937 el gobierno republicano lo envía nuevamente a París con el fin de encargarse de las labores de propaganda. Allí supervisa la película *España Leal en Armas*, con la colaboración de Jean Paul Le Chanois.

En 1939 se traslada a Estados Unidos donde la directora de la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Iris Barry, le consigue un empleo en la Coordinación de Asuntos

⁷ Idem, p. 41

⁸ Idem, p. 44

Interamericanos trabajando en la realización y montaje de documentales bélicos del gobierno Norteamericano, patrocinada por el millonario Nelson Rockefeller. Mientras tanto en Europa, Hitler invade Polonia dando inicio a la Segunda Guerra Mundial y en España termina la República con el triunfo de Franco. En 1940 nace su segundo hijo Rafael.

En 1942, con el fin de conseguir la ciudadanía estadounidense, inicia las gestiones ante un tribunal gubernamental de Washington. Sin embargo se ve forzado a presentar su renuncia en el museo por unas supuestas declaraciones en el libro *Vida Secreta de Dalí*, donde se le acusaba de ateo y autor de *La edad de oro*.

Realmente eran los años de preludio de la llamada “caza de brujas” llevada a cabo por el presidente Joseph McCarthy, y el giro dado en la trayectoria política de Rockefeller que hacían incómoda la presencia de personas con antecedentes políticos comunistas.

Buñuel y su familia se enfrentan a serios problemas económicos, hecho que lo obliga a trabajar como locutor en doblajes de documentales didácticos y del ejército.

La productora Denise Tual le ofrece la oportunidad de rodar en México una adaptación de la *Casa de Bernarda Alba* de Lorca; en un principio la idea fascinó a Buñuel, pero el proyecto no se realizó. Una vez en México, 1946, Oscar Dancigers le propone dirigir la película *Gran Casino*, con Jorge Negrete y Libertad Lamarque, pero resulta un fracaso que le cuesta tres años de inactividad.

En México Buñuel filmará 20 de sus 32 películas, “muchas de ellas simples trabajos profesionales y alimenticios, pero otras partes importantes de una de las obras cinematográficas clave.”⁹

⁹ Filmoteca de la UNAM, 83 Buñuel 83, p. 6

A *Gran Casino* le seguirán *El Gran calavera* (1949), cuyo éxito le permite realizar *Los olvidados* (1950), la hostilidad que produce la cinta en ciertos sectores no impide que en el Festival de Cannes de 1951 obtenga el premio a la mejor dirección.

Posteriormente filma *Susana* (1950); en esta etapa Buñuel llega a realizar hasta tres películas por año: en 1951, *La hija del Engaño* y *Una mujer sin amor*; 1952; *Subida al cielo*, *El bruto* y *Robinson Crusoe*; 1953, *Él* y *La ilusión viaja en tranvía*; y en 1954 *Abismos de pasión* y *El río y la muerte*.

En 1955 la crítica recibió muy bien la cinta *Ensayo de un crimen* que le abrió las puertas al cine francés, en ese mismo año filma *Eso se llama la aurora* y en 1956 *La muerte en este jardín* que filma en colaboración con Luis Alcoriza y Raymond Quenau.

Buñuel tenía tres proyectos en mente *La femme et le patin* de Pierre Louÿs, *Thérèse Etienne* de Joseph Kittel y *Dolores* una producción italo-franco-mexicana, pero en su lugar lleva a cabo en 1958 *Nazarín*, que obtiene la Palma de Oro en el Festival de Cannes. En 1959 dirige *Los ambiciosos* y le sigue una cinta americana *La joven* (1960), en 1961 regresa España para rodar la cinta *Viridiana* que igualmente recibe la Palma de Oro en Cannes pero también ataques por parte del vaticano y 15 años de censura en España debido a su historia.

De regreso en México filma *El ángel exterminador* (1962), y en Francia *Diario de una recamarera* (1964). A partir de esta cinta su ritmo frenético de trabajo se hace más moderado por lo que sus películas serán más espaciadas y trabajará en colaboración con el productor Serge Silberman y el guionista Jean Claude Carrière. En una nueva faceta Buñuel debuta como actor interpretando el papel de un verdugo en la película *Llanto por un bandido* (1964) de Carlos Saura, uno de sus más fieles seguidores.

En 1965 filma bajo la producción de Gustavo Alatriste la cinta *Simón del desierto*, la cual tuvo que acortarse por falta de recursos económicos, pero ello no le impidió obtener el

León de Plata en la muestra de Venecia. Posteriormente tiene otra participación como actor, esta vez será un cura en la película de Alberto Issac *En este pueblo no hay ladrones*.

Con la cinta *de Bella de día* (1967) Buñuel logra un éxito comercial. “A partir de este momento cada nuevo rodaje suyo es seguido con la expectación reservada a los acontecimientos culturales, con puestas en escena mucho más cuidadas desde el punto de vista formal y en cierto modo, con menos garra, perdiendo parte de su obra primitiva en aras de un cierto buen hacer muy francés.”¹⁰

Buñuel desecha el proyecto de filmar *El monje*, que después dirigiría Ado Kyrrou, en su lugar realiza *La vía láctea* 1969 en colaboración con Jean Claude Carriere, ese mismo año desgraciadamente muere su madre en Zaragoza, la mujer que siempre lo considero un santo y “mostraba sus retratos sobre un altar improvisado en un armario ropero rodeado por las fotografías de los últimos Papas.”¹¹

En 1970 filma en Toledo *Tristana*, basada en la obra de Benito Pérez Galdos, y en 1972 en Francia, *El discreto encanto de la burguesía*, la cual gana el Oscar como mejor película extranjera, ¡muy a disgusto de su director!

Buñuel pensaba en el retiro cuando el productor Silberman lo convence de seguir filmando y en 1974 realiza *El fantasma de la libertad*, y *Ese oscuro objeto del deseo* en 1977, antiguo proyecto basado en la obra de Pierre Louÿs *La mujer y el pelee*.

Cuando escribía su guión sobre el terrorismo titulado *El canto del cisne*, así como un proyecto de película con Carlos Saura y José Luis Borau, se ve obligado a interrumpir su labor por problemas de salud.

¹⁰ Agustín Sánchez Vidal, Op cit. P. 53

¹¹ Francisco Aranda, Op cit, p. 21.

En 1982 se publican sus memorias bajo el título de *Mi último suspiro*, libro honesto donde Buñuel habla de su infancia, de los hechos que dejaron una profunda huella en su vida convirtiéndolo en un acercamiento más humano al director español. Un año después Luis Buñuel moría en la ciudad de México el 29 de julio 1983.

2.2 PANORAMA GENERAL DE SUS PELÍCULAS

INFLUENCIA

“El cine de Buñuel es un cine psicológico”.¹² Ha declarado J. Aranda y dicha declaración nos hace pensar ¿Qué influyó en esa obra tan peculiar? En primer lugar hay que mencionar la educación que recibió en su infancia y que fue trascendental, no sólo para su desarrollo personal, sino como cineasta.

El hecho de estudiar en colegios religiosos hasta los quince años provocaría que a partir de esta edad, surgieran en él dudas respecto a la religión que se le había inculcado desde pequeño.

La Residencia de Estudiantes de Madrid fue otro factor fundamental en su formación, el cambio drástico del ambiente rural al cosmopolita en el año de 1917, así como su encuentro con Salvador Dalí y Federico García Lorca influyó tanto a Buñuel que el mismo opinaría que su vida hubiera sido diferente de no haber asistido ahí esos siete años.

Y finalmente la influencia de las lecturas del Marqués de Sade, especialmente *Las 120 jornadas de Sodoma* que tanto le impresionaron y que llegará a plasmar, en algunas escenas de su segundo film *La edad de Oro*. Este sadismo Buñuel ya lo había experimentado desde su infancia cuando él mismo recuerda los juegos que practicaba en su infancia junto con sus hermanos tales como comer sandwiches de hormigas, el sentarse en un hormiguero y el pasarse un cerillo encendido unos a otros y no soltarlo hasta quemarse los dedos.¹³

HIPNOTISMO

Si analizamos detenidamente sus películas observamos que están plagadas de obsesiones, fetichismo y sueños los cuales ejercen un poder hipnótico sobre el espectador. Al respecto Buñuel pensaba así:

¹² En su libro Luis Buñuel Biografía Crítica.

¹³ *Ibid*, p. 23

“Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar a la gente cuando sale a la calle después de ver una película: callados, cabizbajos, ausentes. El público de teatro, de toros o de deportes muestra mucha más energía y animación. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala pero también al cambio de planos y de luz a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta violación.”¹⁴

OBSESIONES

Podemos observar que en su obra “hay dos temas que obsesionaron a Buñuel, el de la niñez y el de la muerte, conciencia del desvalimiento humano.”¹⁵ Buñuel tuvo una infancia feliz y libre, el vivir en el campo le permitió tener contacto más directo con la gente y los animales. De ahí que muchos de sus recuerdos infantiles los veamos representados en sus películas a través de objetos, la música, los animales, y las imágenes religiosas.

Sin embargo los niños dentro de sus películas no tienen una infancia tan feliz, de hecho podría denominarse traumática, aún así ellos parecen no darse cuenta de su situación, no se acongojan y continúan viviendo.

Es como si a través de los ojos de los niños descubriéramos a la sociedad corrompida, el grupo de chicos golfos en *Los Olvidados* que sobreviven en medio de la violencia citadina, la adolescente Evvie de *La joven* y sus diferentes relaciones conflictivas de tipo viril, racial y religioso que establece con los hombres; la pequeña Rita de *Viridiana*, quien ve a un hombre ahorcado en la rama de una árbol, observa por una ventana y asiste a la violación inconclusa de la joven novicia y quema una corona de espinas sin ningún remordimiento, como si no tuviese la menor importancia para ella.

¹⁴ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, p. 79

¹⁵ Francisco Sánchez, *Todo Buñuel*, p. 76

MUERTE

La muerte fue una de las mayores obsesiones de Buñuel que vemos reflejadas en las cintas: el burro podrido que aparece en *Un perro andaluz*, fue la primera imagen de la muerte que tuvo en su infancia. “Calanda primer contacto con la muerte, junto con la fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día mientras paseaba con mi madre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón repugnante...A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez...Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre.”¹⁶

Es quizás por esa obsesión fúnebre que en la mayoría de sus películas encontramos escenas de muerte, algunas incoherentes como el hombre que se pega un tiro y cae hacia el techo en la película *La edad de oro*, otras muy comunes, pero que no dejan de ser dolorosas, como el entierro del niño en *Las hurdes* y la muerte materna en *Subida al cielo*.

Muertes violentas contra la inocencia como el niño asesinado en *Los olvidados* o la pequeña ultrajada en *El diario de una recamarera*; en la primera cinta el asesinato culmina la historia, mientras que en la segunda es el móvil para que se desarrolle la trama.

En cambio en otras películas la historia camina sobre un muerto tras otro como en *El río y la muerte*, o en los frustrados intentos de homicidio de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*. Este trágico fin también se da por suicidio como lo ejecuta el viejo hidalgo español en *Viridiana*, o en los asesinatos cometidos con toda tranquilidad en *La muerte en éste jardín*, *Bella de día* y *Tristana*.

¹⁶ Luis Buñuel, Op cit. p.17

FETICHISMO

El fetichismo es el uso de objetos no vivos cuyo fin es conseguir la excitación y el placer sexual.¹⁷ En este punto Buñuel mostró gran interés por los pies como lo vemos en la secuencia inicial de *El gran calavera*, donde por el tipo de calzado podemos identificar la clase social a la que pertenecen sus dueños. En *Él* son la vía para que Arturo de Cordova conozca a Delia Garcés y se enamore de ella, en *Diario de una recamarera* son el objeto fetichista de un viejo burgués y en *Belle de Jour* los vemos vestidos con los calcetines agujerados de Marcel, o adornados con las botas de cuero que usa Séverine.

El propio Buñuel declaró su interés por el fetichismo “Mi interés por el fetichismo era ya perceptible en la primera escena de *Él* y en la escena de los botines de *Diario de una doncella*, pero debo decir que no experimento hacia la perversión sexual atracción teórica y exterior. Me divierte y me interesa, pero yo personalmente no tengo nada perverso en mi comportamiento sexual. Lo contrario sería sorprendente. Yo creo que aun perverso no le gusta mostrar en público su perversión, que es su secreto.”¹⁸

En el tránsito de una escena a otra los objetos juegan un papel importante; en *Ensayo de un crimen* la caja de música representa las obsesiones homicidas de Archibaldo de la Cruz y se convierte en el punto central de la trama. Anteriormente otra caja, en un *Perro andaluz*, despertaba la duda del público ¿Qué contendrá ese objeto?, duda que se vuelve más enigmática en la cinta *Bella de Día* cuando el cliente asiático muestra a Séverine una caja que emite un zumbido particular provocando su interés; ¿Qué contiene la caja? *Lo que usted guste*, respondía Buñuel cuando se le preguntaba al respecto como si jugará con la mente del espectador.

¹⁷ Et al, DSM III Manual de Diagnóstico de trastornos mentales.

¹⁸ Luis Buñuel, Op cit, p.16

Es probablemente en *Viridiana* donde los objetos toman más relevancia que en las otras películas: el crucifijo-navaja que la novicia saca por las noches de la maleta para rezar y que también le sirve para pelar manzanas en forma espiral, también esta la cuerda que sirve para enlazar las escenas clave: en un principio es utilizada por la niña para brincarla, posteriormente Don Jorge le servirá para ahorcarse con ella, luego a un mendigo la utiliza como cinturón, y finalmente servirá para atar a Viridiana en el intento de su violación.

LOS ANIMALES

El mundo animal siempre está presente en sus filmes como lo estuvo en su niñez. Desde su infancia Buñuel y sus hermanos siempre tuvieron algún animal en su casa monos, lagartos, carneros, ratas y ratones; resulta curioso pero toda la familia del cineasta, incluyéndolo a él padecían de aracnofobia.¹⁹

Las gallinas de *Los olvidados*, el perro Canelo en *Viridiana*, la araña en *Susana y Abismos de pasión*, y es en esta cinta donde más animales aparecen (insectos, aves y toda clase de mamíferos) componen el bestiario filmico de Buñuel.²⁰

SUEÑOS

El cine de Buñuel es el reflejo de muchos de sus sueños tal como él lo expresó “Adoro los sueños aunque mis sueños sean pesadillas y ellos son las más de las veces. Están sembrados de obstáculos que conozco y reconozco, pero me es igual. Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo.”²¹

¹⁹ F. Aranda, Op cit, p. 24

²⁰ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Prohibido asomarse al interior*, p. 98

²¹ Luis Buñuel, Op cit, p. 100

Precisamente de uno de esos sueños surgió *Un perro andaluz*: si Buñuel soñaba que le cortaba el ojo a alguien, Dalí soñaba con dos maristas, hormigas etc., de esa sucesión de ideas y sueños inexplicables surgió la primera película surrealista.

Dentro de su obra filmica se dan toda una serie de manifestaciones oníricas que pueden fascinar a todos aquellos interesados en el psicoanálisis, al respecto una de las más bellas escenas filmadas la encontramos en *Los olvidados* cuando Pedro ve en sus sueños acercarse a su madre y ofrecerle un trozo de carne cruda escurriendo sangre, dicho así resulta grotesco, pero la fotografía de Gabriel Figueroa le hizo justicia.

En *Subida al cielo* Oliverio sueña a Raquel convertida en una seductora Eva que le ofrece la manzana del pecado y lo intenta alejar de su madre a través de un supuesto cordón umbilical que ha formado con la cascara de manzanas peleadas desde lo alto de un árbol, lo cual tiene un significado edípico.

Un ejemplo de la manifestación paternal en un ser humano a través del sueño podemos apreciarlo en la cinta *Robinson Crusoe* donde el protagonista, en su delirio febril, cree ver a su padre negarle agua y después derramarla sobre un cerdo.

Los sueños de Séverine, en *Belle de Jour*, logran involucrar al espectador de tal manera que se pierde la noción de la realidad y no se sabe si lo que se está observado en la pantalla es un sueño o la realidad. Lo anterior podría ser una muestra de lo que Buñuel intentó en sus películas al introducir sueños, y que no era otra cosa más que evitar toda explicación racional en torno a sus cintas.

En la realización de sus cintas Buñuel buscaba ante todo la ofensa, que crearán cierta molestia en el espectador, para que no hubiese conformismo en torno a ellas. Una mezcla de terror, humor, poesía, el aspecto irracional, imprevisto y onírico lograban sacudir a la crítica con cintas como *La edad de oro*, *Los olvidados* y *Viridiana* al grado de ser censuradas y repudiadas por ciertos sectores.

Otras más han provocado intensos análisis de sus personajes, o de los conflictos sociales y políticos que reflejan, *Nazarín*, *Bella de día*, *Él*, *El fantasma de la libertad* son más actuales el día de hoy que cuando se exhibieron por primera vez.

La sencillez con que Buñuel realizaba sus cintas se ha confundido con pobreza técnica, nada más erróneo por que el hecho de que el director español supliera todas aquellas escenas que precisarían algún efecto especial no lo demerita, por el contrario siempre estaba consciente de la capacidad de manipulación de la imagen en movimiento.

La selección del encuadre y al ángulo más adecuado era uno de los puntos fundamentales: siempre tener la cámara en movimiento, pero claro, sin que se notarán esos movimientos lo convirtieron en un gran técnico, “creo en el poder hipnótico de la imagen dinámica, lo que yo llamo adormecer al espectador.”²²

Y sin duda lograba que esa hipnosis se apoderara de su espectador, por que después de ver una película como *Viridiana* o *El ángel Exterminador*, intentamos explicarnos qué ha sucedido, qué fue lo que presenciamos.

Hasta las llamadas películas menores, aquellas que no fueron tan trascendentales, o no tuvieron tanto éxito, son disfrutables, basta con observarlas desde un punto de vista muy particular, donde, a pesar de su convencionalismo, algún detalle las convierte en destacables.

Pero no todo es sueño e incoherencia, cada película esta cargada de un realismo especial. Al iniciar su carrera hace un acercamiento al documental: *Un perro andaluz* define un objeto, una pasión y un desquiciamiento, que se consolida en *La Edad de oro*; y finalmente lo aplica a un caso concreto en tiempo y espacio en *Las Hurdes*.²³

²² Agustín Sánchez; Op cit, p. 23

²³ En Agustín Sánchez Vidal, Luis Buñuel.

Posteriormente, y ya dentro del cine comercial, utiliza a éste como un documento de exposición de todas aquellas obsesiones humanas y conflictos políticos: La exposición del estado psicológico del protagonista de *Él y Ensayo de un crimen*; el estudio de la soledad del hombre y de cómo derivan sus relaciones humanas con un ser de diferente raza y moral se pueden presenciar en *Robinson Crusoe*.

Los olvidados que además de la historia muestra la situación social en que se encuentran los niños de la calle. La cinta al inicio podría confundirse con un documental, la voz en off explica la vida en las grandes urbes para después centrar el tema en la Ciudad de México.

El estudio de la sociedad burguesa y de como un elemento ajeno a ella puede desmoronarla hacen de *Susana* y *Diario de una recamarera* su tema central. *Eso se llama la aurora*, *La muerte en este jardín* y *Los ambiciosos* muestran el proceso político que puede experimentar cualquier país.

Nazarín, *Viridiana* y *La Vía Láctea* nos hablan de la fe religiosa de cada individuo y los que factores podrían alterarla.

Pero no sólo aspectos sociales y psicológicos mostraba en sus cintas, para acercarse a las relaciones humanas introducía trozos de documentales en cada una de ellas: en *El bruto* vemos el trabajo en un matadero, en *Subida al cielo* el folklore nacional y en *El río y la muerte* los ritos funerarios.²⁴

También se muestra pasión por la música, desde niño fue un aficionado al violín, lo hizo ser muy consciente del papel que ésta desempeñaba en el trabajo filmico, era muy meticuloso al respecto, trataba de incluir en la banda sonora de cada película melodías clásicas que dejarán huella, y que fueran acordes a la situación; o por el contrario, que no tuviesen nada que ver con lo que sucediera en la pantalla.

²⁴ En José Fco. Aranda, Luis Buñuel. Biografía Crítica.

Obras clásicas de Brahms, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Wagner, Haendel, valeses y por supuesto el redoble de los Tambores de Calanda componen el repertorio musical de la filmografía de Luis Buñuel.

2.3 EL AMOR SEGÚN BUÑUEL EN TRES PELÍCULAS: SUSANA, VIRIDIANA Y BELLA DE DÍA.

Dentro de su cine Buñuel siempre rechazó la imagen del *amor fou*, ese amor meloso y romántico que acompaña a las parejas en las relaciones más apasionadas, en su lugar optaba por remplazar dichas escenas por algo más surrealista. Ejemplo de ello es en la cinta *Gran Casino* (1949) cuando el personaje de Jorge Negrete besa a Libertad Lamarque, y la cámara en vez de mostrarnos a los dos amantes se dirige a un fango lodoso donde el personaje masculino hunde una rama

Anteriormente el director español había mostrado su concepto del amor y la pasión en *Un perro andaluz* (1929), donde el sexo entra como elemento básico en una relación incluso lo llega a unir a la muerte.

“Por razones que no me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, en una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir ese sentimiento inexplicable a imágenes en *Un perro andaluz*, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer, y de pronto, se le pone cara de muerto. ¿Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la opresión sexual más feroz que haya conocido la historia?”²⁵

Este concepto de amor erótico lo precisaría en *La edad de oro* (1930) que se convirtió en una exaltación del amor total y en una muestra de rechazo a las instituciones morales impuestas por el orden burgués.

“La película no sólo es una comedia antisolemne muy gozable sino también una película grave en cuanto a su contenido moral último. No sólo es un film *anti*, por más que esté rabiosamente en contra de la hipocresía y el fariseísmo sociales, sino también un filme *pro*,

²⁵ Agustín Sánchez Vidal, *Op cit*, p. 128

puesto que medularmente está a favor del amor y de la libertad asumidos como los más altos atributos del ser humano.”²⁶

De esta manera el cine de Buñuel se inunda de amor, libertad, erotismo y una pasión desmedida por el objeto amado. En las tres películas seleccionadas *Susana*, *Viridiana* y *Bella de día* las protagonistas se enfrentan a la pasión de diferente forma, hay amor, erotismo y sensualidad.

En *Susana* la diferencia de clases se mezcla con la seducción terminando con la fortaleza familiar, mientras que en *Viridiana* la religión queda muy por debajo de la sensualidad de su protagonista, finalmente en *Bella de día* el erotismo y la prostitución destruyen a la moral burguesa.

A continuación revisaremos cómo y en qué condiciones se filmaron estas tres películas.

SUSANA

Entre los años de 1916 y 1923 el cine mudo mexicano ha prosperado favorablemente, las cintas *Sobre las olas* 1925, de M. Zacarías y Rafael Sevilla; y *Allá en el rancho grande* 1936, de Fernando de Fuentes, le permiten a México su entrada a los mercados internacionales.

Los años 1935-1950 son considerados como La Edad de Oro del Cine Mexicano. Es a partir de 1940 cuando surge una expansión industrial y artística que lo coloca en el primer lugar de los mercados hispanos.

Entre los directores más representativos de éste período se encuentran Emilio “Indio” Fernández quien debutó en el cine con la cinta *La isla de la pasión* 1941, le seguirían exitosamente *Enamorada*, *Río escondido*, *La perla*, *Bugambilia* y *Las abandonadas*.

²⁶ Francisco Sánchez, Op cit, p.23

A través de estas cintas se darían a conocer a los actores Pedro Armendariz y Dolores del Río (quien eventualmente había regresado de Hollywood con éxito), la calidad de los actores, aunado al profesionalismo de Gabriel Figueroa (fotógrafo), los temas de conflictos rurales, amores imposibles y el nacionalismo serían el sello indiscutible de las películas de Fernández exitosamente premiadas en los festivales cinematográficos de Francia, Italia, Alemania, etc.

Por otro lado se encuentra Alejandro Galindo cuyas cintas básicamente manejaban temas relacionados con la problemática de la ciudad, la pobreza y la moral familiar (*Campeón sin corona, Una familia de tantas y Esquina bajan*).²⁷

Luis Buñuel llega a México en 1946, junto con la inmigración de republicanos españoles, a pesar del acelerado proceso de industrialización, llevado a cabo por el presidente Miguel Alemán Valdés, ese mismo año el cine nacional entra en crisis, y surge una nueva temática cinematográfica.

Buñuel inició su carrera con el filme *Gran Casino*, después vino la aceptación de *El Gran Calavera* y el éxito internacional obtenido con su cinta *Los olvidados*, para enfrentarse al reto de dirigir otra película que superara, o por lo menos igualara su anterior película.

Es así como se encuentra ante *Susana*, una producción de Sergio Kogan, la temática moral de la historia llegó a molestar tanto al director español que posteriormente declararía el deseo de haber incluido más toques de ironía y sensualidad dentro de la cinta.

Con la proyección de la cinta *Allá en el rancho grande* el cine mexicano mostró la imagen idílica del campo: la hacienda con sus patrones y peones, cada cual en el lugar que le

²⁷ George Sadoul, *Historia del cine mundial*, p. 377-378

correspondía, no existían las injusticias sociales mucho menos las represiones sexuales, claro es que no se podía hablar de sexo, como si ese tema no existiera.²⁸

Susana termina con esa fantasía del campo mexicano, la película de Buñuel viene a demostrar que en las haciendas la clase burguesa es hipócrita, que hay inmoralidad y por supuesto existen los deseos sexuales.

En México durante los años cincuenta la familia era considerada como el principal pilar de la sociedad, la moral y los principios inculcados dentro de ésta significaban el camino correcto a seguir y todo aquello que amenazara su unión era censurable.

La madre y esposa, siempre unidos estos conceptos, era la encargada de vigilar la educación de los hijos y el respeto al hogar paterno. El patriarcado es muy marcado por ende el machismo en la sociedad prevalecía.

Antes de *Susana* el cine mexicano se vio sorprendido por cintas de mujeres fatales teniendo como su mejor representante a María Félix, películas como *La devoradora* 1946, de Fernando de Fuentes; *La mujer de todos* 1946, de Julio Bracho; *La diosa arrodillada* 1947, de Roberto Gavaldón; *Que dios me perdone* 1947 y *Doña Diabla* 1949 de Tito Davison. Títulos que nos pueden dar una idea de la historia que se manejaba en aquellas cintas.

Incluso las rumberas entran en este selecto grupo de mujeres devora-hombres, María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Ninón Sevilla, etc., quienes arrepentidas, o no, de su modo de vida, casi siempre terminan asesinadas por uno de sus amantes o, si corren con mejor suerte, quedan pobres viviendo en la calle.

²⁸ Francisco Sánchez, Op cit, p. 57

Susana se filmó a partir del 10 de julio de 1950 y se puede considerar entre las mejores películas que Buñuel realizó en México, a pesar de sus carencias técnicas y el bajo presupuesto que requirió.

VIRIDIANA

El año de 1960 significa un renacer para el cine español, varios jóvenes cineastas deseaban tratar temas contemporáneos dentro de la pantalla, sin embargo se enfrentan con problemas económicos y la censura, algo a lo que Buñuel estaba acostumbrado.

Las cintas que se llegaron a rodar en el año de 1959, y que marcaron la pauta de este Nuevo Cine Español fueron: *Los Golfos* y *Llanto por un bandido* de Carlos Saura, *Bello amor* de Francisco Regueiro, *La Tía Tula* de Pizarro y *Fatal Morgana* de Vicente Aranda. En medio de este clima cinematográfico Luis Buñuel se incorpora con su proyecto *Viridiana*.²⁹

Después de 32 años de exilio, y aprovechando la amnistía del gobierno franquista, Buñuel regresa a España, hecho que molesto a algunos exiliados republicanos: “Hasta ahora teníamos tres fortalezas, Pablo Casals, Pablo Picasso y Luis Buñuel. Estabamos seguros de que ninguno de estos tres hombres volvería nunca a Madrid mientras durará el régimen franquista. Y ahora la ciudadela de Buñuel ha cedido”³⁰ exclamaron en su tiempo algunos, lo que no sabían era el significado que tendría la cinta para el gobierno franquista.

La última película que Buñuel dirigió en su país fue *La edad de oro* en 1930, que causó un gran escándalo, y esta vez no sería la excepción.

²⁹ En George Sadoul, Historia del cine mundial

³⁰ Francisco Sánchez, *Op cit*, p. 241

Viridiana surge de una fantasía en la adolescencia de Buñuel:

“Cuando tenía trece o catorce años estaba muy enamorado de la reina de España, Victoria Eugenia. Era una belleza de tipo nórdico que siempre estaba presente en mis fantasías. Pero, ¿Cómo llegar hasta ella? Había un abismo entre nosotros: yo, un plebeyo; ella, una reina rodeada de cortesanos. Entonces imaginaba que entraba en su habitación, le ponía un narcótico en la leche, ella lo bebía, se dormía y quedaba a mi merced.”³¹

La filmación de la cinta se realizó por medio de asociación de imágenes, como hiciera con su primer film *Un perro andaluz*, pero jamás fue intención de Buñuel el escribir un guión sobre la caridad cristiana, como se juzgó hace 36 años.

El nombre de *Viridiana* fue tomado de una religiosa franciscana de la edad media cuyo retrato se puede observar en el Museo de la Ciudad de México.

La cinta requirió un presupuesto de cinco millones de pesetas, cifra absurda sobre todo si la comparamos con el presupuesto de 250 millones de pesetas para la cinta *Rey de reyes*, de Nicholas Ray. Y se filmó a partir del 14 de febrero de 1960 en los estudios Cea de Madrid en locaciones cercanas a esa ciudad. En México se estrenó el 10 de octubre de 1963 en los cines Chapultepec y Continental, permaneciendo tres semanas en exhibición.

BELLA DE DÍA

Después de 1956, en Francia, jóvenes cineastas entran en escena, Roger Vadim dirige *Et dieu cré a la femme*, surge el mito, y un tipo de imagen femenina Bridgit Bardot. Posteriormente entre los años 1958 y 1960 se integra al cine francés un movimiento que se denominaría La nueva Ola (Nouvelle Vague).

Los representantes de este movimiento cinematográfico fueron Claude Chabrol *Lebeu Serge* y *Les Cousins*, 1959; Louis Malle *Les amants*, 1958; Francois Truffaut *Los 400*

³¹ Agustín Sánchez Vidal, Op cit, p. 226

golpes, 1959; Jean Luc Godard *Al final de la escapada*, 1959; y Alain Renais *Hiroshima mon amour*, 1959.

De esta manera el cine francés de la década de los sesenta se podría definir como “erótico, el triángulo amoroso esta en la mayoría de sus películas. Se hunde en un pesimismo derrotista y decadente. Es cínico, brutal, desagradable, en ocasiones tampoco real, elimina toda posibilidad de salvación y optimismo. Nos presenta a una sociedad sin ánimo para revelarse. Los temas se desarrollan basándose en problemas sexuales, contrabando y vicio. La vida es una mezcla de lo bueno y lo malo.”³²

De esta manera Luis Buñuel dirige para la casa productora de Robert y Raymond Hakim una adaptación de la novela de Joseph Kessel, *Belle de Jour*, título original, la cual se convertirá en el mayor éxito taquillero de su carrera, y el cuarto film de color que dirigió (anteriormente había filmado *Robinson Crusoe*, *La mort en c’e Jardin* y *Los ambiciosos*) después no abandonaría esta técnica.

En *Bella de día* vemos la sexualidad de una manera más libre, tal y como la proclamaba la sociedad de la década de los sesenta, se habla de prostitución, infidelidades, amantes violentos, sueños eróticos y fantasías hasta entonces vedadas, sobre todo a las mujeres.

Andrew Sarris opina que *Bella de día* no sólo es la mejor película de Buñuel, sino también “la expresión más pura del surrealismo en la historia del cine.”³³ Así *Belle du jour* se convierte en la mejor representante del cine francés de los años sesenta y del cine surrealista de Buñuel, las imágenes oníricas, los objetos, el erotismo y las pulsiones humanas se funden en un film bello y sensual.

³² Adriana Cosío Pascal, El cine y su relación con algunos rasgos de la personalidad, p. 10-11

³³ Francisco Sánchez, Op cit, p.183

◦

CAPITULO 3

“SUSANA”

*La femme objet de passion, la femme porte-reves
et-brise cours, la femme que fait le malheur de hommes
et d'abord la sien pproper la femme fatale.*

Nino Frank

SUSANA 1950**FICHA TÉCNICA**

- Producción: Internacional Cinematográfica, para Columbia.
- Guión: Luis Buñuel, Jaime Salvador y Rodolfo Usigli.
- Argumento: Manuel Reachi.
- Fotografía: José Ortíz Ramos.
- Operador: Manuel González.
- Decorados: Gunter Gerszo.
- Música: Raúl Lavista.
- Montaje: Jorge Bustos.
- Ayudante de Dirección: Ignacio Villaroel.
- Jefe de Producción: Fidel Pizarro.
- Sonido: Nicolás de la Rosa.
- Maquillaje: Ana Guerrero.
- Duración: 90 minutos.

FICHA ARTISTICA.

Fernando Soler (Don Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Víctor Manuel Mendoza (Jesús), Matilde Palou (Doña Carmen), María Gentil Arcos (Felisa), Luis López Somoza (Alberto).

3.1 SINOPSIS fílmica.

En una noche tormentosa la joven Susana es introducida en una celda de la Correccional de Mujeres por las celadoras, ante su desesperación suplica al Dios omnipotente que la ayude a salir libre. En el suelo se proyecta la sombra de una cruz, la joven se inclina para tocarla pero una araña se acerca y Susana retrocede hacia la pared logrando desprender los barrotes y salir de su encierro.

En su huida logra llegar a la hacienda de Don Guadalupe, hombre rico y honorable que gobierna de manera patriarcal, tanto a su familia como sus propiedades, al lado de su sumisa esposa Carmen; su hijo Alberto, estudiante de agronomía, la criada Felisa y el fiel capataz Jesús.

Susana es bien recibida por Carmen, quien le cree una buena muchacha y le brinda cuidados como una madre, no así por Felisa quien se muestra inconforme con la joven.

Pronto la presencia de Susana resulta inquietante para los hombres de la hacienda, su belleza y continuas provocaciones, como bajarse el escote del vestido cada vez que se encuentra con un hombre, provocan pleitos entre ellos, pero es Jesús quien resulta la primera conquista de la seductora joven.

Posteriormente logra seducir a Alberto en la biblioteca y finalmente a don Guadalupe, mientras él caza en el campo ella finge caerse y lastimarse un tobillo.

Los hombres parecen estar fuera de sí: Jesús tiene un altercado con su patrón cuando éste lo ve besar a la fuerza a Susana y es arrojado de la hacienda.

A instancias de Felisa, Carmen empieza a sospechar sobre la actitud de Susana y ruega a Dios porque la paz regrese a su hogar.

Carmen le ordena a Susana que vaya a dormir con los peones a los jacales, pero llega Don Guadalupe y la defiende ante su esposa quien se molesta con él.

Mientras Susana llora en la casa Don Guadalupe la consuela y Carmen los sorprende besándose.

Guadalupe decide enviar a Alberto a la ciudad, pero éste se niega a marcharse, ante la negativa su padre amenaza con golpearlo y Alberto le responde, Carmen quien ha presenciado todo trata de convencer a su hijo pero este le responde que esta enamorado de Susana.

Carmen arroja a Susana a latigazos y Guadalupe corre a su esposa de la casa, entonces llega Jesús con unos oficiales del reformatorio quienes se llevan arrastrando a la joven.

La paz vuelve al hogar: Jesús regresa a la hacienda, Alberto obedece a su padre, una yegua da a luz a su cría y una manada de ovejas cruza por enfrente de la cámara, simbolizando la vuelta al redil de todos.

3.2 GENERALIDADES DE LA CINTA.

LA TRAMA. UNA REBELDE EN LA HACIENDA.

Susana es una película que nos muestra las consecuencias que el deseo puede ocasionar, de cómo un elemento ajeno a una estructura social determinada puede derrumbarla, si se lo propone, con toda su moral y principios.

Desde el inicio la historia nos muestra a la protagonista como la encarnación del mal, la joven se fuga de una celda y nunca llegamos a saber que fechoría cometió para llegar a ese lugar. En su loca huida encuentra refugio en la hacienda de Don Guadalupe, ahí la joven cae en contradicciones, por una parte habla de un pasado cruel donde su padrastro la maltrataba, pero su imagen con el vestido mojado y ceñido al cuerpo muestran a una mujer voluptuosa.

Susana es una mujer joven y bella, relegada por la sociedad en una cárcel, lo que ha provocado un rencor y odio a todo aquello que indique un régimen social.

Con sus juegos de seducción Susana perturba la apacible vida en el campo, su primer víctima será el capataz Jesús, hombre bien parecido, trabajador y respetuoso de sus patrones, prototipo del macho mexicano dominador del sexo femenino y con el deseo de que la joven mujer ceda a sus impulsos.

Una vez conquistado Jesús, Susana fija su atención en Alberto, el hijo del patrón, joven estudiante de veterinaria, serio, amable, respetuoso de sus padres y de los valores morales que le han inculcado. La seducción resulta en una cómica escena que se lleva a cabo en la biblioteca: al caer de una silla ambos quedan acostados en el suelo, Susana suaviza el tono de su voz y cuando él está a punto de besarla ella lo rechaza y huye.

Escalando rangos, y corrompiendo poco a poco, Susana finalmente vuelve la mirada hacia Don Guadalupe, el hombre déspota, autoritario y enérgico, que impone su moral y sus

principios, dándose el lujo de despreciar a Jesús y Alberto. Porque él representa la seguridad del hogar que ella busca.

Lo cierto es que cada hombre que seduce se confronta ante sus valores y principios, quebrando su papel dentro de la Hacienda: Jesús en su deseo por poscer a la joven se rebela ante su patrón acción que le cuesta su puesto; el siempre respetuoso Alberto al confesarse enamorado, y con la intención de casarse con Susana se vuelve en contra de su padre.

Como resultado de las pasiones que desata Susana Don Guadalupe, el jefe de la familia, se enfrenta a su mujer, la humilla y corre de su propio hogar para poder quedarse con la joven. Incluso doña Carmen, siempre coherente y lógica, típica mujer de hacienda, pierde la cabeza al ver a su familia trastornada y responde con violencia golpeando a Susana. Su misión en la vida es proteger a su familia de todo aquello que amenace su unión.

El único apoyo de doña Carmen es Felisa, la criada, ella no cede ante los engaños de Susana, respondona y metiche no se deja amedrentar desconfiando de todo lo ajeno a su mundo.

Al final la justicia se lleva a la pecadora y todos quedan felices como si nada hubiese pasado, como si la presencia de Susana no hubiera descubierto a cada uno de ellos, con sus debilidades y defectos.

LA ESCENA. LA HACIENDA Y SUS ALREDEDORES.

La historia se desarrolla en dos lugares, en un principio la correccional de la que sólo se conoce la tétrica celda donde se encuentra Susana; y la hacienda la cual parece alejada del pueblo, de toda civilización mostrándose indefensa ante la presencia de la joven prófuga.

La hacienda es bastante grande rodeada por extensos terrenos de campo que nos hablan de la riqueza familiar, una especie de feudo alejado de la civilización donde la felicidad es sólo aparente.

El decorado esta colocado de una manera estratégica para que facilite el tránsito de los personajes: las puertas de la casa dan al patio lo que nos permite ver la constante entrada y salida de los hombres al acecho de Susana.

LOS VALORES. EL FIN DE LA FAMILIA COMO SAGRADA INSTITUCIÓN

La llegada de Susana a la hacienda significa el cuestionamiento de aquellos valores morales implantados por la familia, su presencia viene a despertar la sexualidad adormecida de los habitantes de la hacienda y encaminada al placer. La hipocresía de la supuesta familia feliz queda develada, si en un principio mostraron que no carecían de nada, finalmente nos muestran que sus carencias morales son mayores que las materiales.

Mejor dicho aún “Partiendo de la reconstitución final de la Sagrada Familia: la esposa reconciliada con el marido, el hijo respetuoso del orden y la obediencia, la hipocresía reencontrada, Susana es una violenta desmitificación de la mítica trilogía Familia-Patria-Religión. ”¹

De hecho varios críticos, entre ellos Francisco Aranda, coinciden que la cinta puede ser vista a la inversa sin que se vea afectada la historia: se llevan a Susana a la cárcel y todo sigue igual, la familia feliz ¡Cómo si la presencia desinfectante de Susana no hubiese quitado la mascara todos!²

La relación amo-sirviente, que había sido tan fiel, es la primera en verse afectada por la presencia de la joven. Jesús, el capataz, representante de la clase trabajadora, aquella que se debe a su patrón, muestra que puede hacerse valer como hombre y es despedido de la hacienda por pretender a la provocativa Susana, pero con su regreso, al final de la cinta, más que un triunfo resulta humillación.

¹ E. Bruno, Rosellini, Antonioni, Buñuel, en 83 Buñuel 83 p. 13

² Francisco Aranda, Luis Buñuel. Biografía Crítica, p. 231

Posteriormente padre e hijo caen en la trampa de la seducción de Susana. Don Guadalupe, el padre, se revela con más falsedad que los demás, el saberse querido por una mujer más joven lo lleva a faltar a sus principios, esos que tanto se afanaba por que se cumplieran.

Al igual que todos los directores de cine Buñuel también transmitió a través de sus personajes sus deseos y obsesiones, con Guadalupe el déspota padre de familia mostró su afición por las armas, al igual que el personaje el director español tenía su preciada colección en un armario de su casa.

Otra afición del director español, la entomología, también queda demostrada en la cinta pero a través del personaje del hijo, Alberto, aspirante a la imagen paterna. El siempre respetuoso joven se enfrenta su padre y antepone la pasión que siente por Susana sobre los principios que le han sido inculcados.

Felisa, la sirvienta, es quizás el único personaje que no se resquebraja, muestra de lo antiburgués por parte del director, al resto Buñuel los trata como si los observase minuciosamente, pero es la madre quien recibe un trato cruel, no sólo en la historia de la película, sino también por parte del director; de ser la señora de la casa, el pilar de la familia termina en la humillación y el desprecio. En su desesperada lucha por recuperar a su familia pierde los estribos, se olvida de su nobleza y la emprende a latigazos contra Susana.

Así el deseo es principal causante de los hechos que se dan en la película, desencadena pasiones y violencia "El deseo como en otras películas de Buñuel, devela mucho mejor que cualquier otra instancia las estructuras reales de la sociedad."³

³ Agustín Sánchez Vidal, Luis Buñuel, p162

EL LENGUAJE. REFRANES Y DICHOS

El vocabulario que se maneja en la cinta es limitado, pero el lenguaje es desenvuelto, encontramos refranes mexicanos y proverbios españoles. No olvidar que es en una hacienda donde se desarrolla la trama. Están frases de insinuación entre Susana y los hombres, la manera en que ella habla, como una niña desvalida sólo con el fin de seducir.

La criada Felisa, que desde el inicio de la película no se fía de Susana, se desarrolla como comentador de los hechos a través de los refranes que continuamente menciona, de su boca salen frases ciertas y presagios de lo que sucederá con ese demonio llegado de fuera: "*Cria cuervos y te sacarán los ojos*", "*De la calle llega quien de tu casa té echa*", son sólo las frases más repetidas por la imprudente sirvienta.

LO SIMBÓLICO. TORMENTAS, INSECTOS, GALLINAS Y HUEVOS.

El cine de Buñuel posee uno de los lenguajes visuales más ricos, lo simbólico de su contenido lo ha convertido en tema de análisis por valerse de recursos tan lógicos y en otras ocasiones de elementos incoherentes.

Desde un principio la cinta nos da a conocer la importancia de los animales, la araña que atraviesa la imagen de la cruz reflejada en el suelo dentro de la celda, presagia la maldad de la joven. Ya en la hacienda la yegua favorita del patrón no puede dar a luz, y la preocupación evidente de su dueño demuestra la importancia del animal.

En *Susana* encontramos todo un bestiario, algo que ha Buñuel siempre le gustó demostrar en sus cintas: el gallo, el murciélago, la araña, gallinas y ovejas se hacen presentes en las escenas, brindando ironía y humor.

Junto a los animales se encuentran los elementos naturales como el lodo y la tormenta, que son los presagios de la maldad de Susana dentro de la hacienda. Irónicamente cuando ésta es llevada de vuelta a la correccional el sol vuelve a salir, las aves cantan y los animales se

pasean por el patio con mucha paz. La flagelación y los jadeos son sólo ingredientes que le dan ese toque buñueliano a la cinta, para enfatizar el carácter sexual de la historia.⁴

Eventos repetitivos como el hecho de que Susana se baje continuamente el escote cuando se encuentra frente a un hombre, enriquece el guión y enfatizan al personaje femenino en su rol de vampiresa.

SECUENCIAS MÁS SIGNIFICATIVAS.

Las películas de Buñuel siempre muestran elementos interesantes que le dan un toque personal a cada una y *Susana* no es la excepción. Con un argumento sencillo el director tuvo el acierto de enriquecerlo con imágenes visuales: la seductora Susana y Jesús se encuentran en el granero, él desea besarla y ella lo rechaza, como si jugasen al gallo y la gallina, juego que culmina con la clara de los huevos rotos escurriendo entre las piernas de la joven.

En otra escena vemos a Susana seduciendo a Alberto dentro de un pozo, bajan la voz para que nadie los escuche, cuando el joven desea besarla ella huye, dejándolo con el deseo latente; para Buñuel esta escena le recordaba al pasaje en la cueva de Montesinos en el Quijote de la Mancha.⁵ *

Susana se convierte en el objeto deseado por los hombres de la casa, y si no logran poseerlo lo sustituyen por otro objeto erótico: en una escena Don Guadalupe limpia su arma en forma masturbatoria mientras mira a Susana lujuriosamente, y precisamente ese deseo que le provoca la joven quiere suplirlo besando apasionadamente a su esposa: *Después de vejez viruela* exclamará su mujer.

⁴ Michel Stève, "Luis Buñuel Etudes Cinematographiques", p.175

⁵ Jose de la Colina, *Prohibido asomarse al interior*, p. 67

*En la novela de Miguel de Cervantes Saavedra, *Don quijote de la Mancha*, el protagonista desciende a una cueva deshabitada de la cual vuelve diciendo haber encontrado allí personajes y peripecias propias de las novelas de caballería.

3.3 SUSANA. SEDUCCIÓN, NARCISISMO Y MALDAD

¿Qué pecado habrá cometido Susana para ser encerrada en una celda de esa manera? Es la primera cuestión que tenemos al inicio de la película, poco a poco nos enteramos que la vida de Susana no ha sido muy satisfactoria, su libre conducta sexual nos hace especular sobre ello para deducir que ella es la encarnación del mal.

Las celadoras nos lo confirman al sentenciarle *Ahí aprenderás a ser buena, ya tiene más de dos años aquí y cada vez esta peor*. De esa manera descubrimos que Susana no solo ha sido mala, sino que también es una rebelde.

Pero como cualquier criatura, suplica piedad al Todo Poderoso para que la libre de su encierro: *Dios mío tu me creaste como soy como los alacranes, las ratas... o esa araña*, parece tan arrepentida, que sus ruegos son escuchados en medio de la noche tormentosa, y como si Dios le diera una oportunidad, los barrotes de la celda ceden ante las manos de la joven y logra escapar a su añorada libertad.

De esta manera Susana llega mojada por la lluvia, y arrastrándose como la serpiente bíblica, a la hacienda de Don Guadalupe.⁶ El comentario atinado de Felisa, la sirvienta, ante los fuertes rayos por la tormenta: *Jesús el diablo anda suelto*, es un presagio de lo que la joven va a significar para esa familia. Las miradas de lujuria que le prodigan Don Guadalupe y Jesús, al verla tendida en el sillón con el vestido mojado que se pega a su cuerpo, nos dicen más que cualquier palabra que Susana será la manzana de la discordia entre ellos.

Es bien recibida por la familia, su triste historia del padrastro que quería abusar de ella es creída y provoca lástima, todos desean ayudarle, menos Felisa ella siempre dudará de Susana. Si aplicamos un refrán a la actitud de Susana, esos que comúnmente menciona el personaje de Felisa sería *las monedas falsas siempre suenan falsas*.

⁶ Idem, p. 67

La impresión que brinda la joven mujer es ambivalente, de sensualidad e inocencia, su rostro angelical contrasta con su voluptuoso cuerpo, al cual el vestido húmedo se le ciñe sensualmente convirtiéndola en un objeto de deseo. Su figura es digna representante de los cánones de belleza de la década de los cincuenta, piernas carnosas, caderas anchas y busto generoso, no hay fragilidad en esa silueta.

Susana es la imagen de la vampiresa filmica de los años veinte, la *femme fatale* que causó estragos en los hombres, incluso sus ademanes le valieron ser comparada con la mítica actriz Theda Bara; uno de ellos es la manera de bajarse el escote de su vestido cada vez que se encuentra delante de un hombre, sin duda un gesto extraño pero que le resulta efectivo.

Vemos a Susana como una rebelde en contra de todos aquellos que han establecido reglas sociales que la excluyen de la sociedad misma. Ella llega a una familia que aparentemente no carece de nada, donde todo se hace como Dios manda, y a través de sus acciones maldades les demuestra de lo que son capaces orillados por el deseo.

“El mal se nos revela en su carácter de acción mala de crimen o de adversidad, de perversión o destino, como pasión o como acción pasional, como culpa o confesión.”⁷

Susana es una huérfana de la vida, y quizás no este consciente de su situación, aún así busca denodadamente un hogar, una familia; para lograrlo fingirá ser lo que no es, incluso llegará a la prostitución, todo es valido para sus fines.

Lo primero que advertimos en ella es su narcisismo. Ella busca ganar el afecto de los hombres de la hacienda, se sabe bella y su juventud le ayuda a sentirse controladora de la

⁷ Martha Laura Tapia Campos, La dramática del mal, p. 2

situación. "Sentirse mujer es sentirse objeto, es creerse deseada y amada." ⁸ En su constante lucha de seducción busca el elogio masculino y alardea de ello ante la sirvienta.

Como toda narcisista busca la admiración de los demás "una narcisista envidiosa desea exhibirse de la manera más rara y variada." ⁹

Distinta de las demás mujeres de la hacienda, en este caso Carmen y Felisa, las otras imágenes femeninas que desempeñan un rol distinto en la hacienda, y que constantemente le llaman la atención por su provocadora forma de vestir delatándola, para ellas, como una mujer indecente.

Ella no planea sus maldades, las situaciones se presentan y ella las aprovecha como seducir al patrón para poder quedarse con todo.

El juego de seducción de Susana con los hombres de la hacienda parece una prueba a la que se somete ella misma, primero seduce a Jesús, el caporal, el cual parece no disgustarle. Aún así lo deja con el deseo de poseerla, aunque posteriormente en el granero cede a su placer en una escena por demás erótica. En respuesta a ese deseo Jesús se rebela ante su patrón.

Después seduciendo a Armando, el hijo del patrón, finge inocencia y timidez en un principio: *Jesús un hombre desnudo*, exclama ella cuando él le muestra un libro, después cuando él cae en sus redes lo busca y provoca en una escena muy particular adentro de un pozo vacío y dejándolo también con el deseo latente. El hijo, siempre respetuoso de sus padres, también se rebelará contra ellos y se enfrentará a la figura paterna como un hombre.

Por si esto no fuera suficiente Susana busca a Don Guadalupe, quien representa el poder y la máxima autoridad dentro de la hacienda, de esta manera estaría asegurándose un lugar respetable. Pese a su rectitud el patrón cede a la seducción de la chica, incluso llega a creer

⁸ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 410

⁹ *Idem*, p. 407

que lo ama, situación que lo lleva a enfrentarse con su propia esposa, obviamente también le ha perdido el respeto. La rebelión de Susana trastorna a los de la hacienda.

Doña Carmen no es ajena a ese contagio, pero claro primero suplica a Dios, tal como lo hiciera Susana al inicio de la película, para que la ayude a mantener la armonía en su hogar; tal parece como si esperara la autorización celestial porque inmediatamente tiene un enfrentamiento con su rival.

De esta manera las dos mujeres en la hacienda se enfrentan en un mano a mano: Por una parte la señora de la casa, mujer respetada por todos, y en especial por su marido, hacendosa, callada y sumisa; por otra parte la joven tentadora, el deseo encarnado mujer, la rebelde, la vulgar, la malvada. Obviamente la primera resulta vencedora, nuevamente la censura y el respeto a los valores familiares se imponen y quien mejor para hacerlos respetar que la madre de familia.

Susana es castigada abruptamente por la verdadera dueña de la casa, el despecho de Jesús, quien la ha delatado, ha vencido.

Después de esto, y de divertirse seduciendo a los hombres de la hacienda, la rebelde es arrastrada vilmente por los policías y llevada de vuelta al reformatorio como un animal que se niega a regresar a su encierro.

Con *Susana*, Buñuel destruye no sólo la imagen idílica del campo mexicano, sino también la de la mujer rural: rubia, bella y joven no encaja en ese ambiente de patrones, peones, mujeres con trenzas, dulces y sumisas. Su primera rebeldía en ese mundo campirano será en su forma de vestir con la cual incita al deseo, ese deseo sexual que se había intentado ocultar, como si las necesidades de la carne no existiesen en el mundo campirano.

Es al final de la cinta cuando podemos sentir un poco de compasión por Susana y desprecio por Don Guadalupe y los suyos, se han llevado a la malvada mujer y ellos quedan tan

tranquilos como si nada hubiese pasado, como si esa presencia maligna no hubiese puesto a todos de cabeza, y los orillará a la falta de respeto y agresión.

“Si en términos de tragedia representa la fuerza del mal que se extiende en progresión matemática, en sentido determinista representa la lucha sin fin y sin esperanza de un ser humano perteneciente a una condición social cuya estructura no le permite vivir sino en la humillación.”¹⁰

El papel de mujer fatal le quedó perfecto a Rosita Quintana, intérprete de Susana, sobre todo si tomamos en cuenta que ya había participado en cintas de corte cómico, mostrando su belleza, como *Calabacitas tiernas* 1948, de Gilberto Martínez Solares; *Yo quiero ser tonta* 1950, de Eduardo Ugarte y *Mi querido capitán* 1950, también de Martínez Solares.

Incluso llegó a interpretar papeles de mujeres ligeras como en la cinta *La santa del barrio* 1948, de Chano Urueta; donde era la chica que se encargaba de llevar a Esther Fernández (Santa) por el mal camino. Sin duda lo más cercano a su personaje en Susana es el papel de Martha o Julia Reyes en la película *Mala Hembra* 1950, de Miguel M. Delgado, el título es más que significativo, y dicha producción también estuvo bajo la batuta de su Sergio Kogan.

La ironía del supuesto final feliz puede parecernos absurda, triunfa el bien pero nos queda la duda de quienes fueron los verdaderos malos, si bien Susana hizo sus maldades los hombres de la hacienda permitieron que ese juego de seducción continuara hasta sus últimas consecuencias, mostraron su hipocresía, se rebelaron contra sus reglas sociales, mintieron y aún así continuaron viviendo bajo el mismo techo.

¹⁰ José Francisco Aranda, Op cit, p. 233

Susana no es el claro ejemplo de la comedia ranchera mexicana, pero sí de las costumbres campiranas y del resultado de confrontar una vida disipada con una rebelde sin ningún principio que la reglamente.

En los años cincuenta la sociedad mexicana se encontraba en una especie de sueño ideal en lo que a la familia se refiere, esa actitud le provocaría descabros al ver la realidad teniendo como respuesta la censura.

Susana se encarga de establecer una relación que bien tuvo acierto Raymond Drugnat en llamar el Triángulo amo-sirviente-rancho erótico. ¹¹

¹¹ Raymond Drugnat, Luis Buñuel, p. 70

CAPITULO 4

“VIRIDIANA”

El más alegre de los actos es entregarse a Dios
Observación de Teresita Saavedra a José Mojica Geraldo
en Yo pecador

VIRIDIANA 1960

FICHA TÉCNICA:

- Producción: Producciones Alatraste, Uninci Films 59.
- Productores: Gustavo Alatraste, Pere Portabella.
- Productor Ejecutivo: Ricardo Muñoz Suay.
- Guión : Luis Buñuel y Julio Alejandro.
- Argumento: Luis Buñuel.
- Fotografía: José F. Aguayo.
- Decorados: Francisco Canet.
- Música: fragmentos del Mesías de Haendel, del Réquiem de Mozart y de Beethoven, arreglados por Gustavo Pitaluga.
- Montaje: Pedro del Rey.
- Ayudantes de Dirección. Juan Luis Buñuel y José Puyol.
- Jefe de Producción: Gustavo Quintana.
- Duración: 90 minutos.

FICHA ARTISTICA

Silvia Pinal (Viridiana), Francisco Rabal (Jorge), Fernando Rey (Jaime), Margarita Lozano (Ramona), Victoria Zinny (Lucía), Teresa Rabal (Rita), José Calvo (Don Amalio), Luis Heredia (El Poca), Joaquín Roa (Don Ezequiel), José Manuel Martín (El Cojo), Juan García Tienda (José, El Leproso), Lola Gaos (Enedina), Sergio Mendizabal (El Pelón), María Isbert, Joaquín Mayol, Palmira Guerra, Milagros Tomás y Alicia Jorge Barriga (mendigos).

4.1 SINOPSIS filmica.¹

Poco antes de empezar a profesar Viridiana, joven novicia, la madre superiora le pide que vaya a visitar a su tío Don Jaime, quien se ha encargado de pagar sus estudios, y vive en su vieja hacienda teniendo como única compañía a su criada Ramona y la hija de ésta, Rita.

Al llegar a la hacienda Don Jaime se muestra fascinado por el parecido que tiene su sobrina con su esposa muerta hace treinta años, curiosamente en la noche de bodas, por lo cual él intenta retenerla incluso le pide matrimonio pero sus suplicas no bastan y Viridiana se niega.

Una noche antes de que la joven se marche Don Jaime le pide que utilice el vestido de novia de su esposa, la joven acepta. Ayudado por Ramona mezclan un narcótico al café de Viridiana al caer dormida él intenta poseerla, pero no se atreve y sólo la besa; mientras la pequeña Rita los observa a través de una ventana.

Al día siguiente Don Jaime hace creer a su sobrina que la ha poseído, ésta horrorizada decide marcharse. Cuando va a tomar el autobús que la llevará al convento, llegan unos gendarmes quienes le informan que su tío se ha suicidado colgándose de un árbol.

Don Jaime hereda sus propiedades a su sobrina y su hijo natural Jorge. Viridiana decide quedarse en la hacienda y renunciar al convento, ya que se siente culpable por la muerte de su tío y desea expiar su culpa.

Jorge llega a la hacienda con su amante Lucía y se dedica a trabajar para que el lugar resulte productivo; por su parte Viridiana practica la caridad llevando a vivir a unos mendigos a la hacienda y dándoles de comer pretendiendo regenerarlos con el trabajo, lo que crea problemas entre los primos.

Lucía se da cuenta del interés de Jorge por Viridiana y decide marcharse. Mientras tanto él seduce a Ramona quien al verlo por primera vez se sintió fuertemente atraída.

Un día los dueños tienen que ir a la ciudad a realizar unas gestiones, los mendigos creen que regresarán al día siguiente y entran en la casa, cenan, bailan, se emborrachan, pelean y usan el velo de novia de la mujer de Don Jaime como disfraz, todo ello se convierte en una orgía.

Sorpresivamente Jorge y Viridiana vuelven antes de la hora prevista y los mendigos huyen al pueblo pero dos de ellos se quedan, *El cojo* y *El leproso*, quienes golpean a Jorge poniéndolo fuera de combate e intentan violar a Viridiana, Ramona aprovecha la confusión y va en busca de auxilio.

Jorge le pide al *Leproso* que mate a *El Cojo* y le ofrece dinero, Ramona llega con la policía y todo se arregla.

Ya en calma nuevamente Viridiana intenta en vano recomenzar su vida de sacrificios, al darse cuenta que resulta inútil decide ir a buscar a Jorge en su habitación, quien juega a las cartas con Ramona, tímida e inquieta entra a la habitación. Ramona quiere retirarse y dejarlos solos pero Jorge la detiene e invita a Viridiana a sentarse con ellos. Se reanuda la partida mientras Jorge comenta: " *No me lo va a creer, pero la primera vez que la vi me dije: Mi prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo.* "

4.2 GENERALIDADES DE LA CINTA

LA TRAMA. UNA MONJA REDIMIDA.

La historia de Viridiana es muy peculiar, y tenía que serlo puesto que le costó la censura y crítica por parte del gobierno español a su director. Una joven novicia va a visitar a su tío antes de ir al convento, él se enamora de ella por el enorme parecido con su esposa muerta y le propone matrimonio, al verse rechazado, y con la partida de su sobrina decide suicidarse, lo que provoca un gran complejo de culpa en la joven.

Viridiana es una película de sentimientos, de deseos frustrados, de culpa y de vuelcos en la personalidad. Con los acontecimientos de la historia los personajes ven transformada su esencia, Viridiana sufre una transición en su personalidad: La muerte de su tío provoca en ella un gran complejo de culpa que intenta suplir practicando la caridad, deja el noviciado y su vida de sacrificios, ve desmoronado su orgullo y se entrega a su primo.

Jorge deja a su amante Lucía y comparte su pasión entre su prima y Ramona, quien ha dejado de ser la sirvienta fiel del amo para convertirse en una concubina conforme. Los mendigos abandonan la hacienda, ellos siguen con su vida airada sin verse afectados por los sucesos, como si la presencia de Viridiana no les hubiese afectado en lo más mínimo.

En la cinta no existe un protagonista en concreto, todos los personajes se integran perfectamente para conformar la historia: en primer lugar está Don Jaime un hombre viejo, rico y solitario, que al ver a su sobrina se enamora de ella y hará todo lo posible por retenerla a su lado, incluso recurrir a la muerte.

Está la joven novicia que por un infortunio del destino cambia su vida, para sufrir posteriormente un desengaño; Ramona, una sirvienta fiel, sumisa y callada pero apasionada; Jorge, el joven inmoral y seductor; y los mendigos oportunistas, sinceros, libres de tabúes y viviendo a su modo.

LA ESCENA. UNA FINCA EN MEDIO DE LA NADA

Básicamente la cinta se desarrolla en la hacienda, en un ambiente medieval y lúgubre, que es la propiedad que Don Jaime hereda a su sobrina y su hijo ilegítimo; es enorme y se encuentra descuidada, da la impresión de estar en un feudo; a su alrededor hay vastas tierras que necesitan hacerse productivas, ello nos habla de la amargada vida de su dueño y el poco interés en su territorio.

Francisco Canet fue el encargado de la escenografía, la cual resultó muy acertada, el costoso y burgués decorado de la hacienda ambientaba perfectamente la cinta. Otro factor que contribuía a ese ambiente fue la música en donde se incluyeron obras de Mozart, Händel (El Mesías) y Beethoven (Novena Sinfonía). Sobria y oscura la escenografía parece hablarnos de la melancolía de su protagonista y de su incierto futuro.

LOS VALORES. LA CULPA, EL ARREPENTIMIENTO, LA CARIDAD Y LA FRUSTRACIÓN.

En su primera parte la cinta no trata de conflictos de clase, sino de moral. Entre Viridiana y su tío no hay diferencias sociales pero sí de edad; sobre todo el hecho de que ella sea novicia, hace que el deseo por poseerla se incremente en Don Jaime.¹

Jorge, el primo de Viridiana, e hijo ilegítimo de don Jaime, parece tomar la vida muy a la ligera, después de la muerte de su padre se presenta en la casa, en compañía de su amante, con el fin de reclamar parte de su herencia, parece muy interesado en las propiedades y con él llega la modernidad a la finca, agua para riego, instalación eléctrica, tractores, etc.

Sin embargo su prima se muestra disgustada por la manera de vivir de Jorge, y éste continuamente la critica respecto a lo inútil que le parece la caridad cristiana cuando da asilo a los mendigos. Sin embargo él contradice su actitud al comprar un perro que camina amarrado al lado de una carreta, e irónicamente después vemos pasar a otro animal en las mismas condiciones.

¹ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, Prohibido asomarse al interior, p. 137

A Jorge parece no importarle nada, pero se da cuenta que su prima Viridiana le importa más de lo que pensaba, ello no le impide hacerse amante de Ramona, ella es la contraparte de Viridiana, se enamora perdidamente de Jorge desde el primer momento en que lo ve. También la inocencia está presente en la cinta con Rita, la pequeña hija de Ramona, y que a través de su mirada vemos desarrollarse la historia.

Posteriormente las dificultades de clase comienzan con la llegada de los mendigos, quienes representan al pueblo español. Para el resto de las personas ellos resultan repulsivos y grotescos, pero entre ellos mismos son seres normales “psicológicamente engañados y explotados, de ahí su mala fe y desconfianza, su orgullo.”²

Para el escritor Homero Alsina, Buñuel compuso *Viridiana* como “una deliberada ocasión de afrontar al mundo burgués, al régimen español, a la moral convencional, probablemente a la iglesia, su actitud es la de un enorme desafío, lanzado por un luchador solitario que seguramente no cree en nada.”³ Efectivamente el ateísmo de Buñuel sólo le permitía creer en su propio trabajo.

Viridiana viene a ser la réplica femenina de *Nazarín*, ambos sufren un desengaño después de varios intentos por hacer el bien, por reformar la vida de los demás, y con tristeza descubren que son seres humanos, que tienen errores y que la vida no es tan perfecta.

De esta manera la película se convierte en una visión muy personal de su director, quizás no resulte tan realista, pero muestra de una manera cruda a una sociedad empobrecida.

“*Viridiana* es ciertamente una obra libre, no sólo de esas que toman libertades y se buscan sus licencias, sino su propio placer, el placer de satisfacer una necesidad interior.

² Homero Alsina, *Crónicas de Cine*, p. 197

³ Francisco Aranda, *Luis Buñuel Biografía crítica*, p. 271

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Inspiraciones y aspiraciones emanan como una fuente, generosamente. Viridiana es otra *Edad de oro*, la de los sueños de la infancia de que Buñuel reencuentra como en un poema.”⁴

Muchos consideraron a la cinta como un trabajo de destrucción y blasfemia, pero también de humanismo. Hay arte puramente español, sobre todo en la escenografía encontramos elementos pictóricos: Goya, Vélezquez, Rivera y El Greco están presentes en la cinta que es estética por definición propia.

Con *Viridiana* Buñuel expresó, en su particular punto de vista, que la religión conduce a la represión sexual. Las marcadas diferencias sociales se notaran en algún momento. A pesar de la moralidad inculcada existen los triángulos amorosos, hijos ilegítimos y parejas unidas sin la bendición del matrimonio.

Salvador Canals en su libro *La iglesia y el cine* menciona que “para tratar católicamente al sacerdocio hace falta conocer su esencia teológica.”⁵ Pero Buñuel no se preocupó, o no se interesó, por dirigir una película que mostrara una tesis sobre lo inútil de la caridad humana y mucho menos condena la actitud de la protagonista, contrario a lo que Canals sugiere: “Es necesario que el cine trate al mal como lo que es, como mal, que no lo apruebe, ni lo justifique en la trama de la película y que no lo represente en forma atractiva, complacida o persuasiva.”⁶

EL LENGUAJE. ESPAÑA HABLA.

Viridiana y Jorge, los representantes de la clase burguesa se conducen de manera apropiada con un lenguaje sutil.

⁴ Jean Semoulé, *Etudes Cinématographiques*, p. 271

⁵ Salvador, Canals, *La Iglesia y el Cine*, p. 119

⁶ Idem, p. 122

Los mendigos resultan parte fundamental en la historia y Buñuel siempre se mostró muy satisfecho con ellos, el director se preocupó por proyectarlos lo más cercano a la realidad, incluso llegó a vestirlos con verdaderos harapos. Para el papel de *El Leproso* contrató a un verdadero pordiosero. Ese paupérrimo grupo se encuentra tan bien representado que su lenguaje es latente, es como si a través de ellos el pueblo español hablará y se diera a conocer.

Sus diálogos nos muestran su orgullo y desconfianza a todo aquello que no sea de su grupo: Cuando Viridiana le ofrece quedarse al ciego éste le responde: *No más porque uno es pobre si no...* En la controvertida secuencia de La última cena Enedina se dispone a tomar una foto a sus compañeros y les dice: *Les voy a tomar una foto con una camarita que mi madre me dio*, se alza la falda e inclina su pelvis hacia delante.

LO SIMBÓLICO. CRUCIFIJOS, ESPINAS, CUERDAS Y PORDIOSEROS.

Curiosamente la película no muestra las imágenes oníricas que vimos en las anteriores cintas de Buñuel como, *Los olvidados* y *Subida al cielo*, donde a través de ellas se presentan las características más íntimas de los personajes. En su lugar encontramos la presencia de objetos perfectamente ubicados en determinadas escenas convirtiéndolas en memorables.

El crucifijo navaja que utiliza Viridiana para pelar una manzana en forma espiral; y la cuerda que pasa por un proceso: primero la pequeña Rita la utiliza para saltar, después Don Jaime la usa para ahorcarse con ella, luego a un mendigo le servirá como cinturón y finalmente para atar a Viridiana con la intención de violarla.

Los animales no podían faltar, está el perro Canelo que viaja atado a la carreta y que inspira lástima a Jorge, también se encuentra la paloma que el Leproso atrae con engaños para después matarla y finalmente el gato atrapando al ratón que simboliza el inicio de la relación entre Jorge y Ramona.

También está el vestido de novia que representa la melancolía de Don Jaime por su esposa muerta y el placer que le produce ponerse sus ropas.

LAS IMÁGENES. UNA NOVIA DORMIDA, LA ÚLTIMA CENA Y UN FINAL CONTROVERTIDO

Las imágenes resultan más significativas que los diálogos, nos hablan de lo que sucede en la vida de cada uno de los protagonistas, así cuando Viridiana desempaca su equipaje, y muestra sus objetos personales, nos damos cuenta de su interés religioso, mientras que en la escena de su sonambulismo parece predecir el destino de su tío al arrojar cenizas en su cama, de alguna manera le anuncia su muerte.

Cuando vemos a Don Jaime poniéndose las ropas de su esposa lo identificamos como un fetichista, el acto le resulta placentero y excitante, el hombre se encuentra solo, su sobrina viene a ser su única salvación.

Vemos a Rita arrojando la corona de espinas al fuego con mucha inocencia, como presagiando el final de la novicia.

Al encontrarse Viridiana narcotizada y a merced de su tío, vestida con el traje de novia de su difunta tía, la pequeña Rita los observa a través de una ventana; la escena parece recordarnos lo que ha sido el cine de Luis Buñuel, siempre observado a través de una mirada, que dio inicio con la alucinante escena del ojo seccionado por una navaja en 1929 con *Un perro andaluz*. Es como si a partir de esa escena cada película del cineasta estuviese observada por un sujeto en particular, en este caso una niña.

Sin embargo las escenas que han sobresalido de la cinta son la orgía-cena de los mendigos y el polémico final. En la primera se acusaba a Buñuel de blasfemo por que en un momento de la escena se congela la imagen aludiendo al cuadro de *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci, en este caso ¡un ciego estaría representando a Jesús!

En cuanto al controvertido final de la película éste resultó mucho mejor y más sugerente que el original, el cual era: Viridiana toca la puerta de la habitación de Jorge, él abre y ella entra a ocupar el lugar de Ramona en la cama. En su lugar la censura sugirió que Viridiana entrará a la habitación de Jorge y junto con Ramona terminarán jugando al tute juntos, de esta manera se sugería un *ménage a trois* muy sutilmente.

El crítico Andrew Sarris lo interpretó así “pensando que dos vidas son demasiado precio por su castidad, Viridiana arroja a las llamas su crucifijo y corona de espinas y se dispone a entregarse a Jorge.”⁷

⁷ Agustín Sánchez, Luis Buñuel, p. 231

4.3 VIRIDIANA: FETICHISMO, RELIGIÓN Y DESILUSIÓN

“Viridiana tiene una mirada de santa, un hábito blanco immaculado, lleva consigo una caja (como el ciclista de *El perro andaluz*), donde guarda los símbolos de la pasión.”⁸

Las palabras anteriores son una breve descripción de Viridiana, pero más que una imagen mística ella es una mujer sensual, como la mayoría de los personajes femeninos de Buñuel, su juventud contrasta con la eterna melancolía que transmite su mirada, la blanca piel del rostro más que frialdad denota tristeza.

Hay en la cinta una escena erótica, pero triste a la vez, la joven novicia se encuentra en su habitación, se quita las medias y muestra sus blancas y bien torneadas piernas, lo que nos viene a la mente como espectadores es pensar en lo triste que resulta que una mujer joven y bella acepte esa vida de encierro y soledad.

En el principio de la cinta Viridiana se encuentra en el convento y poco antes de partir, la madre superiora le aconseja visitar a su tío pero ella rehusa, así muestra detrás de su orgullo el miedo de enfrentarse a la vida y al mundo exterior, de lo cual su superiora se da cuenta, quizás por ello la envía al mundo para que descubra si su verdadera vocación es el camino de Dios.

De esta manera Viridiana llega a la hacienda de su tío, para descubrir que él está tan solo como ella, al igual que su fiel criada Ramona.

Don Jaime se enamora de su sobrina, por el parecido tan grande con su difunta esposa, a la que trata de recordar con su fetichismo de ponerse sus ropas, fetichismo que también practica Viridiana pero con los ya mencionados símbolos de la pasión, que de alguna manera sirven para su flagelación y sentirse más cerca de Dios. “El ritualista acaba por no

⁸ M. Martínez Gil, *Luis Buñuel*, p. 69

amar a su dios, sino tan sólo acumular rezos y objetos que le dan la irreal conciencia de que posee a su Dios.”⁹

Lo que alimenta el deseo de Don Jaime por su sobrina son los obstáculos para tener una relación al respecto, no hay diferencias de clase entre ellos, aunque sí en términos morales. En primer lugar ella es su sobrina; segundo, es mucho más joven que él; y tercero es una novicia, quizás el tabú que más pesa en esa relación.

El director nos propone dos visiones femeninas, Ramona es la otra cara de Viridiana. “Ramona como el eterno femenino de Buñuel es terrenal y fiel, ignorante y buena, humilde y silenciosa, capaz de entregarse al hombre, de amarlo, de no comprenderlo, de dar la vida por él.”¹⁰

Viridiana es distinta porque ella desea entregarse a Dios, pero aún no está convencida de ello y siente que debe sufrir en lugar de rendirse al placer de vivir la vida. “La mujer está acostumbrada a vivir de rodillas.”¹¹, y espera que su salvación le venga del cielo.

Al morir su tío, y ante la sola idea de haber sido violada por él, la joven novicia tiene que abandonar su pureza y orgullo mostrados al inicio de la cinta para entrar en una realidad más concreta. Don Jaime le hereda su fortuna, la aparta del convento y la obliga a aceptar el mundo que se le presenta, de alguna manera la está imponiendo a madurar.¹²

Pero Viridiana no renuncia del todo a su mundo místico; como no puede volver a él decide santificarse renunciando a la vida común, ahora se dedicará a la caridad, a hacer el bien al prójimo, para ella está vedado el amor terrenal, sin embargo opta por el amor celestial.

⁹ Carlos Castilla del Pino, *La incomunicación*, p. 81

¹⁰ Jorge Ayala Blanco, *Nuevo cine*, p. 17

¹¹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 433

¹² José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Op cit*, p. 142.

Se siente impura, se cree mancillada y no puede volver al convento. "Si las circunstancias le impiden el amor humano, si es engañada o exigente elegirá adorar la divinidad en dios mismo." ¹³

En otras palabras busca refugio en la religión como los demás; para Sigmund Freud "La religión tiene su origen en la impotencia del hombre para enfrentarse con las fuerzas naturales exteriores y las fuerzas naturales interiores." ¹⁴

Apoyada en su religión, y a manera de penitencia, Viridiana decide ayudar a los pordioseros como una caridad, la cual es criticada por su primo, ese hijo ilegítimo de Don Jaime, y que de alguna manera ha trastornado la personalidad de la joven, ¿Será que se ha dado cuenta que es una mujer terrenal y que también siente deseos?

Pero ella opta por sacrificarse "frígida, masoquista o sádica se santifica al renunciar a la carne, al hacer el papel de víctima, al sofoçar en torno a ella todo impulso viviente cuando se mutila y aniquila." ¹⁵

Aprovechará la herencia y llevará a sus mendigos a la casa, creará hacerles un bien, que su caridad los reformará, pero en realidad no está preparada para lo que va sufrir. "Si bastan a menudo un poco de belleza y de inteligencia para que la mujer se sienta revestida de un carácter sagrado, con mayor razón se piensa encargada de una misión cuando se sabe elegida por Dios predica entonces doctrinas inciertas y funda sectas de buena gana, lo cual le permite operar a través de los miembros de la colectividad que inspira una embriagadora multiplicación de su personalidad." ¹⁶

¹³ Simone de Beauvoir, Op cit, p. 443

¹⁴ Idem, p. 391

¹⁵ Erich Fromm, Psicoanálisis y religión, p.24

¹⁶ Simone de Beauvoir, Op cit, p. 451

Viridiana es una cinta muy representativa de la cultura española, tan es así que le ha valido ser comparada con la obra literaria *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. *Viridiana* y *Don Quijote*, ambos quieren hacer el bien y sufren grandes desilusiones.

La aventura que vive el Quijote con los doce galeotes* es evocada por Buñuel en *Viridiana*. Tanto los galeotes, como los mendigos, no están interesados en cambiar su modo de vivir, el Quijote recibe piedras y palos por gratitud, mientras que *Viridiana* un intento de violación y el corazón destrozado.

El Quijote posee una fuerza íntima y una grandeza humana, mientras que *Viridiana* no está preparada para padecer, ella parece ceder a las tentaciones que le pone el destino. En vez de crecer como ser humano parece querer mermar su vida, aniquilarse poco a poco, sufrir para seguir viviendo, se entrega a Dios y al dolor.

Sin embargo su personaje no es pobre, por el contrario ella es valiosa en un sin fin de detalles: su fetichismo por las reliquias, su sonambulismo, su orgullo y pureza absurdos, su inocencia.¹⁷

Así *Viridiana* se convierte irremediamente en un Nazarín femenino, “Como el padre Nazario ella aspira a hacer el bien y sólo produce desastres porque el bien absoluto no existe.”¹⁸Lo único que consigue es humillar más a los mendigos, provocar su ira, ellos no hacen ningún mal, dentro de su grupo actúan de una manera normal y sólo sienten desprecio por todo aquel que les arroja migajas de pan. Ella trata de enmendarlos pero no lo logra porque para ellos no existe enmienda alguna, así son felices.

*Galeotes eran los hombres que remaban forzados en las galeras, embarcaciones de vela y remo, y que en 1671 en la batalla de Lepanto desempeñaron un papel importante.

¹⁷ Carlos Latorre, *Don Quijote y Viridiana*, p. 80

¹⁸ M. Martínez Gil, *Opcit*, p. 76

“Viridiana es más oscura y bella que Nazarín, mediatizada por su condición de mujer en un paraje feudal, incapacitada para disfrazar su fascinación carnal, terrenalizada por su condición física e ideológica más pura y más impura que Nazarín, urgida de mayores cuidados personales para la preservación de su absurda castidad provinciana enferma, devota sin la más mínima resquebrajadura sobrenatural limitada y alienada por los clásicos tabús sexuales. Viridiana se convirtió sin remedio en la réplica salvajemente humana de Nazarín.”¹⁹

Sin duda su decepción es mayúscula no sólo han mordido la mano que les daba de comer, con tristeza admite que su primo tenía razón, que el hecho de practicar la caridad con unos cuantos no salvaría al mundo de la miseria en la que se encuentra inmerso. Después todo su orgullo se desploma, y no encuentra una vía de salida, “después su deseo de compromiso instintivo la llevan a establecer un *mènagé a trois*.”²⁰

“De la misma forma que la humildad de Nazarín ocultaba cierta frialdad, el orgullo de Viridiana lleva implícito un miedo justificado de su propio inconsciente.”²¹ Precisamente ya se mencionó que es ese miedo a vivir lo que existe afuera del mundo en el cual ella ha estado recluida por años.

Ambos son seres inocentes, no conocen la vida “Nazarín es ajeno a la presencia de una mujer deseable y desnuda, Viridiana se consterna ante la sólo inocua aparición de las ubres de una vaca.”²²

¹⁸ M. Martínez Gil, *Opcit*, p. 76

¹⁹ Eduardo Lizalde, *La Odisea del demoledor*, p. 30-31

²⁰ Raymon Drugnat, *Luis Buñuel*, p.128

²¹ *Idem*, p. 130

²² Eduardo Lizalde, *Op cit.*, p. 31

La joven novicia sólo busca hacer el bien, una enmienda para el pecado que ha cometido, para sentirse mejor, porque “en verdad la religión sirve de pretexto a la mujer para satisfacer sus deseos.”²³

Y como oveja rumbo al sacrificio, Viridiana deja su habitación y se dirige nerviosa a la de su primo, hay angustia más no temor en su acción, sólo resignación. Al ver a Ramona ahí comprende que aunque diferentes, las dos tienen mucho en común; ella al final ha decidido entregarse al hombre, ha dejado su orgullo, ha comprendido que no es mejor que nadie y lo toma como un sacrificio.

Viridiana comprende que no puede compararse con Cristo, que no hay ser supremo más que él, cede a las tentaciones de la carne descubriendo sus debilidades. “En la religión autoritaria Dios es el símbolo del poder y la fuerza, por que tiene un supremo poder y el hombre en yuxtaposición, es totalmente impotente.”²⁴

Después de ganar el primer lugar en el festival de Cannes junto a *Una larga ausencia* de Henri Colpi la cinta resultó censurada junto a *Madre Juana de los Angeles* de Kawalarowicz, acto seguido el director de cinematografía española, José Muñoz, resulta cesado de su cargo. Franco se encargó de prohibir la exhibición de la cinta en España.

Irónicamente años atrás *Nazarín* había sido propuesta para el premio de la Oficina Católica Internacional de Cine, pero con *Viridiana* Buñuel le atestaba un duro golpe al Vaticano. Afortunadamente la obra también era una producción del mexicano Gustavo Alatríste lo que permitió su distribución mundial. Sin duda la censura hubiera agradado mucho al grupo surrealista y resultó mejor propaganda que cualquier publicidad. Alberto Issac le dedicó una caricatura a la cinta aludiéndola como una bomba para el gobierno de Franco.

²³ Simone de Beauvoir, Op cit., p. 391

²⁴ Erich Fromm, Op cit, p.71

Con *Viridiana* el cine, no sólo el español, de la década de los sesenta muestra una actitud más libre en cuanto a sus temas tratados, aún con la censura.

Básicamente el escándalo de la cinta se podría interpretar como un atrevimiento a la religión católica al pretender que una monja, considerada como el mito viviente de la Virgen María, se entregue de una manera despreocupada a un hombre y con ello a los placeres terrenales.

Aunque Buñuel no planteó teoría alguna al respecto queda claro la duda sobre la santidad, pureza y castidad de la Iglesia y de todos sus miembros.

“Él buscó una vez el escándalo y lo encontró. Ahora lo encuentra sin buscarlo. Parece como si por definición, Buñuel fuese el escándalo.”²⁵ Con estas palabras Francisco Aranda define acertadamente la personalidad de Luis Buñuel, sus obras podrán ser aceptadas o repudiadas, pero nunca ignoradas.

²⁵ Francisco Aranda, Op cit, p. 275

CAPITULO 5

“BELLA DE DÍA”

El eterno ideal femenino inconfesable del hombre es la prostituta.

D.H. Lawrence.

BELLA DE DÍA 1967

FICHA TÉCNICA.

- Producción: Paris Films Production, Five Films.
- Productores: Robert y Raymond Hakim.
- Productor Ejecutivo: Robert Demollière.
- Guión: Luis Buñuel y Jean Claude Carrière, basado en la novela de Joseph Kessel.
- Fotografía: Sacha Vierny, en eastmancolor.
- Operador: Philippe Brun.
- Decorados: Robert Clavel.
- Montaje: Louiseette Taverna-Hautecour.
- Ayudantes de Dirección: Pierre Lary y Jacques Fraenkel.
- Jefe de Producción: Henri Baum.
- Sonido: René Longuet.
- Vestuario: Hélène Nourry e Yves Saint-Laurent.
- Maquillaje: Janine Jarreau.
- Duración: 100 minutos.

FICHA ARTÍSTICA

Catherine Deneuve (Séverine), Jean Sorel (Pierre), Michel Piccoli (Henri Husson), Geneviève Page (Anís), Francisco Rabal (Hypolite), Pierre Clemente (Marcel), Georges Marchal (El Duque), Françoise Fabian (Charlotte), Marie Lotour (Mathilde), Francis Blanche (Sr. Adolphe), Macha Meril (Renée), Dominique Dandrieux (Catherine), Bernard Musson (El Mayordomo), Iska Khan (El cliente asiático), Marcel Charve (Henri) Francois Maistre (El Profesor), Muni (Pallas), Brigitte Parmentier (Séverine Niña).

5.1 SINOPSIS fílmica.

Pierre y Séverine Sérizy son un joven matrimonio que aparentemente tienen todo para ser felices, viven en un lujoso departamento y no les falta nada, lo que causa la envidia de sus supuestos amigos Renée y Henri Husson, especialmente éste último quien constantemente galantea a Séverine.

Pierre es cirujano en un hospital y su esposa sola en la casa no sabe que hacer; pronto se descubre que la felicidad sólo es aparente, ya que debido a un trauma de la infancia Séverine es frígida con su marido, aún así se entrega a toda clase de fantasías eróticas; en una de ellas viaja con su marido en un carruaje, éste intenta besarla y ella se niega, al verse rechazado le dice al cochero que pare y le ordena que junto con el palafrenero aten a su mujer a un árbol, la azoten y después hagan de ella lo que les plazca.

Un día Renée comenta a Séverine que una amiga mutua se dedica a ir por las tardes a una casa de citas. A través de Henri, Séverine se entera de la dirección y decide ir al lugar, ahí es recibida amistosamente por Madame Anaïs, quien la llama Belle de Jour, ya que sólo trabajará de dos a cinco de la tarde.

Pronto Séverine encuentra agradable la casa de citas y termina yendo todos los días, llevando así una doble vida: la de señora burguesa y prostituta de lujo por las tardes.

En el burdel Séverine conoce a varios clientes quienes se dan cuenta que le gusta ser tratada con rudeza, uno de ellos, un ginecólogo masoquista, no queda satisfecho con su trabajo, en cambio un enorme hombre asiático parece fascinado con el comportamiento de Belle.

Un día Henri Husson se aparece en el burdel para descubrir la doble vida de Séverine y está encantado de poder humillarla, ya que en su vida de señora burguesa ella se muestra muy esquiva con él.

Belle de Jour conoce a Marcel, un joven delincuente que logra brindarle algo más que satisfacciones físicas. Marcel se obsesiona tanto con Séverine que no soporta que se acueste con otros hombres y le pide que abandone a su marido y se vaya a vivir con él, pero ella se niega y decide no volver más a la casa de citas.

Al no soportar la ausencia de Séverine, Marcel descubre su dirección y decide visitarla: Cuando se retira de la casa se encuentra con Pierre y le dispara, en su huida cae muerto a manos de la policía.

Pierre es atendido en el hospital donde trabaja, sobrevive pero queda paralítico; Husson lo visita y decide contarle toda la verdad, cuando se marcha Séverine se acerca a su marido y ve que una lágrima se desliza por su mejilla. De pronto se quita las gafas oscuras, se para de su silla de ruedas y pide a su esposa un whisky mientras le pregunta: "*¿En qué piensas?*", y ella le responde "*En ti*".

5.2 GENERALIDADES DE LA CINTA

LA TRAMA. LA PROSTITUCIÓN COMO SACERDOCIO.

Séverine, la protagonista, es una mujer joven y bella, a pesar de la vida cómoda que lleva se aprecia aburrimiento en su persona. En su hogar sólo ejerce una función decorativa por lo que su única vía de escape son los sueños masoquistas a los que se entrega. Su orgullo le impide relacionarse con otras personas, las relaciones maritales son nulas, pero detrás de esa apariencia tranquila, se esconde una pasión desmedida por el sexo desenfrenado. A través de la historia su personalidad sufrirá una transición en la búsqueda por romper su monótona vida de esposa burguesa.

Resulta atractiva la historia de la joven esposa aburrída de su vida burguesa, de su pasivo marido, de su frigidez y que por curiosidad visita un burdel de lujo. Mientras sube las escaleras del edificio dos recuerdos de su infancia asaltan su mente, esos antecedentes nos hacen empezar a comprender a Séverine.

Dentro de la cinta los hechos reales se confunden con los imaginarios, hasta llegar un momento en que el espectador se confunde, y no sabe si lo que observa es real o sólo un sueño de la protagonista.

Una vez iniciada como prostituta Séverine da rienda suelta a sus fantasías y su masoquismo, irónicamente lo que parece ser malo mejora su vida marital, pero conoce a un joven ladrón que se enamora perdidamente de ella, cuyos celos lo llevan hasta el marido de Séverine y el intento por asesinarlo.

Con su marido paralítico y muerto Marcel, Séverine continúa entregándose a sus sueños, aunque tal vez nunca se hagan realidad.

Cada personaje de la cinta muestra su matiz por el deseo. Buñuel nos presenta a Séverine como la fría mujer de un hogar burgués, sin ninguna otra ocupación que la de cuidar su casa y atender a su marido, joven médico entregado a su trabajo y en conquistar a su esposa, quien no le satisface sexualmente. Sin embargo, se nos demuestra que puede ser apasionada y que para disfrutar del placer finge en todo momento, en su hogar, en el burdel y hasta con ella misma.

Husson, el supuesto amigo de la pareja, es un hombre hipócrita y mezquino que gusta de Séverine y adivina las insatisfacciones en su vida. Pero el ser constantemente rechazado por ella lastima su orgullo. Su envidia a Pierre es notoria, al conocer la doble vida de su esposa no pierde la oportunidad de humillarla contando todo a su marido. Buñuel nos presenta al elegante Husson como el villano de la película.

Marcel es un joven impulsivo, loco, delincuente, celoso y posesivo con Séverine, sin embargo es uno de los personajes sinceros de la cinta, el otro es Pierre: Su inocencia y necesidad de protección las oculta con su imagen violenta y actitud fanfarrona.

La cinta está construida de una manera bilateral, así se presentan varias escenas o elementos: dos visitas de Séverine al hospital, dos visitas a la estación invernal, dos veces se escucha el sonido de los cascabeles, dos flash back, etc.

LA ESCENA. UN ELEGANTE BURDEL.

Todos los lugares donde se desarrollan las escenas son elegantes y selectos desde el decorado en la casa de Séverine que demuestra la posición social y buen gusto de sus moradores. Lo mismo sucede con el burdel el cual es solamente visitado por clientes selectos como médicos, comerciantes o el propio Husson.

El exclusivo café y el chalet son visitados sólo por gente con mayores recursos, hasta en las calles parisinas sólo vemos transitar gente de la burguesía.

Gracias a Sacha Vierny *Belle de Jour* se convirtió en una de las películas más bellamente fotografiadas, la belleza de la actriz Catherine Deneuve resplandecía en cualquier ambiente donde se realizara la escena, la identificamos tanto con su personaje que es imposible imaginarse a Séverine sin Catherine Deneuve.

LOS VALORES. SEXO Y MENTIRAS.

Resulta interesante que con *Bella de día* muchas mujeres se sintieran identificadas, de hecho el público femenino fue el que más asistió a presenciar la cinta. Además de ser un estudio psicológico en torno a la mujer la cinta es una obra de sueños cargada de erotismo, quizás la película más sensual que Buñuel haya filmado.

La película se convierte en un muestrario de aquellos defectos y virtudes que puede padecer el ser humano; la falta de respeto, la mentira, la hipocresía, y hasta desviaciones sexuales son representadas por cada personaje de *Bella de día*.

La historia no muestra ningún respeto por el matrimonio, ¿Pero qué película de Buñuel lo hizo? Aunque también está la nobleza y desinterés por parte de Pierre, él es un hombre guapo y elegante que espera pacientemente a que su mujer se entregue por amor.

Con la cinta se pone en entredicho los valores y la falsa de la familia burguesa perfecta, sustentada en la apariencia y formalidades. Nuevamente Buñuel mostraba a la burguesía como un elemento falso de la sociedad, la desenmascara señalando sus defectos y errores.

La hipocresía tiene su mejor representante en Husson, el supuesto amigo del matrimonio Sérizy, que para desgracia de Séverine descubre su doble vida, y aprovecha la oportunidad de humillarla cuando la encuentra en el burdel. Su alardeo de nobleza no es más que una farsa para contarle todo a Pierre, destrozando el corazón de éste y de Séverine.

La mentira como vía de escape es usada por Séverine, ella miente en todo momento en su casa, en el burdel, hasta ella misma pone en duda su existencia. Aún así ella se siente a gusto con esa doble vida que le permite dar rienda suelta a sus sueños.

Un personaje exento de mentiras en la cinta es Marcel, el joven a quien Séverine conoce en el burdel. Él se entrega por pasión, es impulsivo, violento, sádico y criminal, de hecho su apariencia difiere mucho de la del esposo de su amante, y es precisamente su pasión la que lo arrastra al homicidio, y su propia muerte, convirtiéndolo en un mártir.

Los clientes del burdel: el ginecólogo masoquista, el gordo vendedor de bombones, el enorme asiático y el elegante caballero, nos muestran las diferentes desviaciones sexuales que pueden padecer los seres humanos: masoquismo, sadismo, necrofilia, etc.

Las lecturas del Marqués de Sade, principalmente *Las 120 jornadas de Sodoma*, sirven al director español como guía de actos sádicos contra la protagonista. Las escenas oníricas donde dos hombres arrojan lodo a Séverine gritándole improperios impactan al espectador y nos dan una introducción del tema de película.

Con *Bella de día* la moral de la clase burguesa se ve aplastada, una vez más Buñuel desmorona los principios sobre los que está cimentada una supuesta sociedad honesta y respetable.

LO SIMBÓLICO. CAJA, ZUMBIDO. LODO BOTAS Y LATIGOS.

Como en todas sus películas Buñuel muestra que los objetos juegan un papel importante: cuerdas, cadenas y látigos nos hablan del masoquismo manejado en la historia.

Elementos como el sonido de los cascabeles, el lodo y las botas de cuero enfatizan el tema de la prostitución, frigidez sexual y sadomasoquismo.

Hay un carruaje que parece ser el que conduce a la protagonista a un viaje por los sueños, con él inicia la cinta y también con él termina, como si el verdadero sueño apenas diera inicio.

Existe una caja, anteriormente Buñuel ya había mostrado otras en *Un perro andaluz* y *Ensayo de un crimen*. Esta vez la caja es más enigmática, en una escena un enorme hombre asiático, rudo cliente en el burdel, la muestra y emite un zumbido particular, las demás prostitutas se aterrorizan pero Séverine se muestra intrigada, el director español jamás confesó el contenido y queda a la imaginación del espectador cual pueda ser.

LAS IMÁGENES.

La cinta inicia con un viaje en carruaje de Séverine y su marido, él le pide un beso y ella lo rechaza, en castigo ordena al chofer que la arrastren y le arrojan lodo gritándole improperios. Este primer sueño de la protagonista nos refiere su masoquismo.

Empleando su experiencia técnica, y a través del flash back, Buñuel nos muestra dos escenas básicas para entender el comportamiento de la protagonista: en una de ellas vemos a Séverine-adulta subir las escaleras del burdel, se detiene, y después aparece en escena Séverine-niña rechazando la hostia. Cuando el padre le da la orden de acercarse Séverine-adulta continúa subiendo las escaleras del burdel, como si recibiera la orden celestial de continuar.

En otra escena vemos nuevamente a Séverine-niña siendo manoseada por un adulto, de esas dos escenas se deriva Séverine-mujer, así "para Buñuel, las infancias de ayer producen las realidades de hoy."¹

¹ Francisco Sánchez, *Todo Buñuel*, p. 183

A través de las escenas vemos como se va desdoblado la personalidad de la protagonista Séverine en Belle de jour, en cuerpo y alma se convierte en prostituta la joven burguesa masoquista.

Dentro del burdel, o cuando Séverine ejerce su profesión, es donde se dan las escenas más interesantes:

- En la primera una prostituta le pincha el trasero al cliente ginecólogo masoquista.
- El necrófilo se encuentra llorando bajo el ataúd donde esta Séverine y la escena culmina con una misa negra y gatos en la habitación.
- Después de atender al cliente asiático Séverine se encuentra en la cama exhausta donde hay una toalla manchada de sangre de un rojo profundo. ² (Esta última fue censurada)

² Francisco Aranda, Luis Buñuel. Biografía Crítica, p, 298-299

5.3 SEVERINE: FRIGIDEZ, MASOQUISMO Y PROSTITUCIÓN

Resulta difícil creer que una mujer joven y bella, con un marido guapo que es médico, un matrimonio perfecto en apariencia, sin ninguna carencia, tenga que recurrir a la prostitución para curar sus frustraciones sexuales.

La historia resulta atractiva, pero sobre todo *Bella de Día* es un film bello y sensual, quizás el más sensual que Buñuel haya filmado. La belleza visual de la cinta compaginaba perfectamente con la fría belleza que proyectaba su protagonista, Catherine Deneuve.

La actriz francesa ya había participado en papeles similares en películas como *Repulsión* (1965) de Roman Polanski, curiosamente con esta cinta había llamado la atención del director español quien pensó que resultaría perfecta para el personaje de Séverine y su proceso de transformación de frígida burguesa en prostituta masoquista. De hecho la mayoría de los personajes interpretados por la actriz francesa sufren un proceso que desencadena una lucha interna que invariablemente cambia su personalidad.

Como la protagonista se entrega a sus sueños de placer, la cinta resulta un largo sueño para el espectador a través del cual Séverine ve hecho realidad el suyo, el del placer sexual.

Lo primero que advertimos de Séverine es su juventud y belleza, esa hermosura un tanto glacial que se oculta en una mujer educada y fina, que viste elegantemente, el diseñador francés Yves Saint Laurent fue el encargado del vestuario de la actriz, de apariencia frágil y tranquila pero ante todo Séverine parece aburrida del estilo de vida que lleva.

“La sociedad y la clase social a la que pertenece le han impuesto sus frustraciones, pero ella sobrevive a las ideas de pecado, culpa, expiación y condena.”³

³ M. Martínez Gil, Luis Buñuel, p. 62

El personaje de Séverine surge de su propia infancia, a través de la técnica del flash back Buñuel nos muestra el porqué de la personalidad de Séverine, una pequeña niña manoseada por un fontanero, y el día de su primera comunión rechazando la hostia, son los antecedentes de la complicada personalidad de la protagonista.

Una mujer-niña que no acepta la hostia el día de su comunión, porque quizás se siente culpable por provocar un abuso del que no lo es, pero del que se siente liberada cuando sube las escaleras hacia el burdel como si ascendiera al cielo libre de culpa.

Séverine parece llevar dos vidas: por una parte la que representa la esposa burguesa y respetable mujer de sociedad, por otro lado la de una prostituta de burdel de lujo capaz de aceptar toda clase de vejaciones, con el único fin de satisfacer sus sueños masoquistas. Pero en realidad son tres vidas las que representa, una decente al lado de su marido, la imaginaria que vive en sus sueños, y la del propio Buñuel que una vez más nos refleja su personalidad a través de sus personajes.

A través de Séverine, Buñuel nos muestra sus obsesiones, de la misma manera que lo hizo con el personaje de Don Jaime en *Viridiana*, donde mostró el fetichismo por las ropas femeninas, en cierta ocasión Buñuel declaró que de niño gustaba de vestirse con la ropa de su madre. Esta vez son los pies, el fetichismo entorno a esta parte del cuerpo humano es una de las características más sobresalientes de sus películas; las botas de cuero que utiliza Séverine son tan llamativas que pueden resultar atractivas o repulsivas, pero no se pueden ignorar.

José de la Colina tuvo el acierto de llamar a Luis Buñuel un cineasta de mujeres y ello se debió a que el director español vivía a través de sus personajes femeninos.

Al matrimonio de Séverine y Pierre el escritor George Sadoul tuvo a bien identificar como "el matrimonio perfecto con su dosis de sueño."⁴

⁴ George Sadoul, *Historia del cine mundial*, p.474

Parece ser que de ahí arrancan los sueños de Séverine, ella no lleva una vida sexual activa, su matrimonio sólo es en apariencia, no se ha consumado y el más afectado es Pierre, porque ella puede entregarse a sus sueños masoquísticos, pero él ¿En qué sueña? Quizás en que su esposa se le entregue completamente olvidando su temor de hacerlo sin reservas.

“La mujer casada muestra rasgos de masoquismo en su matrimonio, ella imagina que la violan, que le pegan, que su marido no es su marido sino otro.”⁵

Pero Séverine está sola con su frigidez, el amor que le profesa su marido no es suficiente para alimentar su existencia, en ocasiones el abandono del marido causa frustración en las mujeres frías orillándolas a obsesiones o actitudes extrañas, en este caso la protagonista de la cinta busca refugio en la prostitución.

“El drama del matrimonio no consiste en que no se asegura a la mujer la dicha que le promete, no hay seguridad valedera en materia de felicidad sino que la mutila, pues la destina a la repetición y la rutina.”⁶

Séverine no acepta abiertamente su problema, no admite que su frigidez es el resultado de un incidente ocurrido en su niñez y que ello está afectando su vida y la de su esposo.

“La objetividad de la mujer fría es mínima o casi nula, los estados de ánimo, sentimientos, emociones e impulsos, así como sus reacciones de atracción o repulsión son huracanes violentos que conforman sus ideas.”⁷

Lo anterior explica porqué la apariencia serena de Séverine se altera en ocasiones, sobre todo cuando se encuentra al lado de Husson, y es quizás porque él es el único que ha

⁵ Simone de Beauvoir, El segundo sexo, p. 198

⁶ Idem, p. 249

⁷ Fernando Medrano Trueba, Revelación de la frigidez, p. 232

adivinado la insatisfacción de Séverine dentro de su matrimonio. Ella como mujer frígida se muestra en aparente normalidad, sabe distinguir entre el bien y el mal, las reglas de la moral, pero conforme su problema se acentúa sus actos se vuelven contradictorios, sufre depresiones, angustia, se aleja de amigos y familiares, y sobre todo sueña con situaciones poco convencionales, necesidad de convivir con otras personas en especial con hombres.

“Ella vive el sentimiento de ser víctima de todos y de todo, así como sus impulsos latentes de agresividad y destrucción que en muchos casos culminan en la autodestrucción.”⁸

Pero Séverine no sólo es frígida también es masoquista, sola o con su marido se entrega a toda clase de sueños flagelantes que nos pueden confundir y no saber si es la realidad o un nuevo sueño. Masoquista soñadora se forma un mundo de sueños en donde le son infligidas toda clase de humillaciones y crueldades que ella disfruta. “Las urgencias masoquísticas parecen ser un componente del instinto sexual femenino.”⁹

No hay que olvidar al cliente del burdel, el prestigioso ginecólogo masoquista y ante el cual Séverine se muestra tan inerte que tiene que llamar a su compañera. Al ver como la otra meretriz lo humilla se muestra un tanto avergonzada, ese voyeurismo la avergüenza pero también le atrae.

“La preferencia masoquística de la mujer tiene antecedentes naturales y biológicos de distorsiones de impulso sumiso.”¹⁰

Por eso ella disfruta la visita con el cliente asiático, porque a pesar de estar extenuada se encuentra satisfecha.

⁸ Idem, p. 272

⁹ Walter Braun, Sadismo, masoquismo y flagelación, p. 120

¹⁰ Idem, p. 120

Ella goza su vida de meretriz, cree haber recibido la orden de Dios al subir las escaleras, por eso no se siente culpable "Séverine reemplaza la decencia por la realización de lo erótico al subir las escaleras el espectador la insta a seguir." ¹¹

Ya en el burdel Séverine se da cuenta de la vida que le había estado vedada para ella como maniquí de lujo de la sociedad, parece que la degradación la humaniza, así "en la degradación encuentra un morboso placer." ¹²

"Puede tratarse de un caso psicológico del estilo de Lubitsh*, ya que las costumbres burguesas son de cualquier forma psicopáticas." ¹³

Para Séverine la prostitución no es un castigo, ni una obligación, ella "practica la prostitución como si fuese un sacerdocio y lo hace porque de alguna manera obtiene el permiso de un cura de seguir adelante en la escena cuando sube las escaleras." ¹⁴

Sin duda la víctima directa de la frigidez de Séverine es su propio marido Pierre, él representa el amor espiritual, la tranquilidad y estabilidad de su esposa después de su trastocada vida en el burdel.

Contrario a Pierre se encuentra Marcel, el joven a quien Séverine conoce en el burdel: sin embargo es precisamente él quien logra curar a Séverine de su frigidez. Marcel se muestra

¹¹ Raymond Drugnant, Luis Buñuel, p. 160

¹² Emilio García Riera, Historia documental del cine mexicano, p. 545

*Ernest Lubitsh (1892-1947) Director cinematográfico estadounidense de origen alemán, en sus obras manejó con maestría el estilo original y elegante basándose en fantasía, gracia e ironía. Entre sus filmes sonoros más destacables se encuentran, El desfile del amor 1929, Un ladrón en la alcoba 1932, To be or not to be 1942 y El diablo dijo no 1943.

¹³ Raymond Drugnant, Op cit., p. 161

¹⁴ M. Martínez Gil, Luis Buñuel, p. 92

tal cual es ante Séverine, con su apariencia grotesca, su descuidada manera de vestirse, agresivo y tierno a la vez. No hay elegancia en él, no tiene la clase de Pierre, y hasta cierto punto Séverine actúa como su protectora; por supuesto ella está muy por encima de él por su sentido de clase, tanto social como cultural.

Con todo y esto muere a manos de la policía como un sacrificio, Marcel enamorado y violento se convierte en el héroe negro de la cinta. No tolera que Séverine esté con otros hombres, la quiere sólo a su lado, no obstante, en un principio la rechaza por un lunar que ella tiene en la espalda y que a él le parece repugnante.

Contrario a lo que podemos pensar Séverine no resulta la villana de la película por entregarse a la prostitución para que su vida tuviera algún sentido, ni Marcel por amarla y dejar paralítico a su marido, el único villano resulta ser Husson.

Irónicamente se presagia el final de Pierre al encontrarse una silla de ruedas en la calle, a él le parece bonita, pero a su esposa le desagrada y se aleja lo más pronto posible ignorando el interés de su marido.

El elegante y respetable Husson realiza el acto más cruel de la cinta al contarle todo a Pierre: el hecho de verse rechazado constantemente por Séverine pesa en su orgullo masculino y en un alarde de buen samaritano aniquila a Pierre, quien paralítico en su silla de ruedas y sin la esperanza de volver a caminar, tiene que soportar la noticia de que su esposa se prostituía en un burdel y que, precisamente, un excliente de ésta es el causante de su desgracia.

A pesar de esta crueldad el motivo parece justificado porque Husson pierde todo interés en Séverine, incluso se siente decepcionado, al saberla impura en el burdel.

La dueña del Burdel, Madame Anaïs parece querer entablar una relación lésbica con Séverine, pero ello sólo se insinúa en una escena: cuando ella se despide del burdel

Madame Anaïs intenta besarle los labios pero Séverine se niega entre molesta y tímida. Por supuesto esta relación no sólo es sexual, sino también afectiva, las demás prostitutas del burdel se cuidan entre sí y profesan un especial cariño por la hija de la sirvienta.

Al final de la cinta Séverine logra liberarse de la asfixiante moral que perturba a los demás personajes y con su marido en silla de ruedas puede dar rienda suelta a sus perversiones, sus sueños flagelantes, porque "en la vida hay situaciones que no terminan, que no tienen solución."¹⁵

Belle de Jour es un claro ejemplo del cine francés de los sesenta, de su violencia y sexualidad tratadas libremente, pero sobre todo de la sociedad burguesa europea que intenta cerrar los ojos a una realidad que desea vivir.

En sus películas Buñuel rara vez toma el punto de vista de la mujer, el deseo es presente y toma forma de mujer invariablemente, esto se consolidará en su última cinta *Ese oscuro objeto del deseo*.

¹⁵ Agustín Sánchez Vidal, Luis Buñuel, p. 81

COROLARIO

“CET OBSCUR OBJECT DU DÉsir”
(Ese oscuro objeto del deseo)

*Una mujer no siempre es la misma
tiene muchas caras, muchos momentos*

Luis Buñuel.

SINOPSIS

Un hombre maduro; Mateo, se encuentra en su residencia de Sevilla preparando sus maletas, está apunto de salir de viaje, su criado Martín ha comprado unos boletos para viajar a París en ferrocarril.

Cuando toma el taxi para ir a la estación sucede el primero de una serie de atentados terroristas que hay en la cinta.

Ya en la estación, el criado ocupa un lugar en los vagones de segunda clase y Mateo en los de primera, teniendo por compañeros de viaje a una vecina de París, un magistrado y un enano que es psicólogo.

Una joven intenta subir al tren, al verla Mateo pide al revisor de boletos un balde con agua que arroja a la joven.

Sus compañeros de compartimento se sorprenden de la acción y él se disculpa diciendo: "Es que ustedes ignoran, ella es la mujer más mala del mundo". Y comienza a narrar su historia de fallidos intentos por conseguir el amor de Conchita, en medio de un marco de violencia y actos terroristas, los cuales parecen no inquietar a nadie y mucho menos alterar el argumento de la película. Mientras tanto la joven ha subido al tren sin que Mateo se entere.

Mateo cuenta su paso por distintos estados de ánimo, del deseo a la frustración, de las caricias a la violencia, de como la joven parece entregársele para después rechazarlo. Al terminar de narrar su historia Conchita lo encuentra y le devuelve el cubetazo de agua.

La escena final los muestra caminando juntos por el pasaje Jouffroy, Mateo de pronto se detiene fascinado enfrente de uno de los escaparates donde una mujer surge, en un bastidor, un precioso encaje manchado de sangre. Desde el interior del escaparate la cámara nos

muestra a Mateo y Conchita a través del cristal, donde se puede leer un rótulo que dice *Reprographie*.

Después Mateo se arroja un costal a la espalda y mientras ellos se alejan un bombazo se escucha a lo lejos.

EL FIN DE UNA ESCUELA

Con la cinta *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) Luis Buñuel concluye su ciclo filmico que iniciara en 1929 con *Un perro andaluz* y la controvertida escena de la navaja seccionando el ojo.

La cinta era un antiguo proyecto de la novela de Pierre Louÿs*. *La femme et le patin*, la cual era una de las favoritas por los artistas surrealistas.

Se filmaron cuatro versiones en torno a la novela, la primera de ellas fue en 1929 dirigida por Jacques Baroncelli y el papel principal estuvo a cargo de Conchita Montenegro.

En 1935 Joseph Von Sternberg realiza con Marlene Dietrich otra versión que se titulará *The devil is a woman*, la cual lanzaría a la actriz alemana como el prototipo de la *femme fatale*.

El Francés Julien Duvivier dirige en 1958 *La Femme et le patin*, teniendo a Bridgit Bardot en el papel principal, pero la cinta resultó decepcionante; y finalmente en 1977 Luis Buñuel brinda la cuarta versión.

El tema principal, dentro de las cuatro versiones, es la pasión que siente un hombre maduro por una jovencita seductora a la que parece divertirse el hecho de excitarlo y después rechazarlo; esta característica la encontramos más marcada en la película de Buñuel, así "Nos encontramos ante un manejo tan sabio como sádico de las mañas seductoras de la coquetería y seducción."¹

* Pierre Louÿs 1870-1925 Escritor francés en su lírica y en sus novelas, en prosa a veces poética, trata preferentemente asuntos eróticos ambientados en el mundo alejandrino. Compartió con su amigo A. Gide una actitud hedonista y esteticista y recibió el influjo parnisiano. Sus obras principales: *Les chansons Bilitis* 1894, *Aphrodite* 1896 y *Psiché* 1927.

¹ Francisco Sánchez, *Luis Buñuel*, p. 213

Los temas de la seducción y pasiones desbordantes, eran los preferidos por el director español, y nadie mejor que él para retratarlos en la pantalla. El encantamiento y frustración que sufre un viejo por una bella joven y la moral burguesa nos llevan, a través de la película, de la realidad al sueño y nuevamente a la realidad, tal y como sucede en *Belle de Jour*.

El papel de Mateo, el hombre maduro enamorado, lo representó Fernando Rey, un actor que agradaba mucho a Buñuel y se convirtió en uno de sus preferidos; ya con anterioridad había filmado a Don Jaime en *Viridiana* y a Don Lope en *Tristana*, donde también se veía envuelto en las obsesiones letales de una pasión imposible con un triste final.

El rol femenino no recayó en una sola actriz, sino en dos una española y una francesa. Buñuel no tuvo explicación alguna respecto de esta decisión. Aunque se sabe que la actriz que en un principio iba a representar el papel era María Shneider, quien había trabajado junto a Marlon Brando en la controvertida *El último tango en París* (1972) de Bernardo Bertolucci, no gustó al director español, por eso optó por dos actrices, y sin pretenderlo cayó en un estereotipo:

“En la cinta Angela Molina es más carnal y Carole Bouquet más espiritual, según el arquetipo de la morena pasional y la rubia etérea, esa oscilación entre la mujer como puta o como virgen, que tan mecánica resulta en ocasiones en la misógina novela de Lotiys, y que en la película es mucho más azarosa.”²

Entre ambos personajes, Conchita y Mateo, existe un fuerte lazo que los une, probablemente el único: ella es sádica y el masoquista, el sadomasoquismo siempre van de la mano y es difícil que uno exista sin el otro.

² Agustín Sánchez, *Luis Buñuel*, p. 305

Precisamente este factor convierte a la cinta en un film crótico y muy sensual, sin llegar a la burda pornografía que abundaba en la época de los años setenta.

El deseo que siente Mateo por Conchita, tema central de la cinta se convierte en una cárcel para él donde ahoga sus sentimientos, pero no puede abandonarlo porque dejaría de existir.

"El deseo se reprime en una sociedad donde todo lo que significa vida es perseguido. Los seres humanos se ven reducidos a la condición de objetos y obran en consecuencia. Esa estructura social es la verdadera cárcel que agobia a los personajes. Dentro de ellas el deseo representa la revuelta contra el orden establecido: el fantasma de la libertad."³

Ese Oscuro objeto del deseo es una película de comedia en donde el humor malicioso y la ironía Buñuel se hacen presentes, incluso el recurso del pastelazo, muy utilizado por los cómicos del cine mudo, se muestra al inicio y final de la película: el cubetazo de agua.

Los animales, como si presagiaran la última película de Buñuel, están presentes: primero el ratón en la trampa y después la mosca en la copa de vino.

Aún con estos detalles Buñuel consideraba a la película aburrida, larga y *demodee*, por lo menos así lo declaró a Alberto Isacc en una entrevista realizada para el periódico "Esto" en el año de 1977.⁴

En cuanto al título de la cinta no tiene nada que ver con el tema de la historia, algo común en las películas de Buñuel con títulos como *Un perro andaluz*, *La edad de oro*, *El ángel exterminador*, *El fantasma de la libertad*, *La vía láctea*; que sólo buscaban estimular la imaginación.

³ Francisco Sánchez, Op cit, p. 214

⁴ Francisco Sánchez, Op cit, p. 215

La muerte fue una de las obsesiones de Buñuel las reflexiones en torno a ello quedan atrás y ahora el cineasta reencuentra las del deseo, las de la carne, las de la vida.⁵

Esta cinta cierra ese ciclo que inicio con el seccionamiento del ojo precedido por el deseo y las penumbras. Con *Ese oscuro objeto del deseo* Buñuel culmina su carrera cinematográfica y define su visión de la mujer como un ser inocente y sádico a la vez, capaz de despertar los sentimientos más agresivos sólo por poseerla para llevar finalmente una relación autodestructiva, de odio y amor.

Pero no un amor meloso y romántico, más bien un amor agresivo, rebelde de sorpresas sin tabúes, ni convencionalismos, como la personalidad del propio Buñuel.

“El mundo de atentados terroristas donde la pasión amorosa de un hombre se cierra en una cárcel de conceptos honor, virtud, virginidad, prostitución, sociedad, promiscuidad.”⁶ Ese es el cine de Buñuel.

⁵ Idem, p. 216

⁶ Agustín Sánchez, Luis Buñuel, p. 214

CONCLUSIONES

Con el inicio de un nuevo siglo la imagen de la mujer se ha consolidado como un ser independiente, aunque aún existan casos que muestren lo contrario.

En los últimos cien años la mujer se aventuró a salir del hogar en busca de nuevas oportunidades laborales, de estudio, en la política, el arte, el deporte, la ciencia, etc. y su desempeño ha sido fructífero.

Sí en un principio su lucha se centró por obtener el derecho al voto y el reconocimiento de igualdad salarial por su trabajo, misma que aún no se consigue del todo; actualmente lucha por demostrar su capacidad para poder enfrentarse a situaciones en las que anteriormente no era reconocida sin tener a su lado a un hombre.

Uno de los campos en los que ha dejado huella ha sido el cine, dentro del trabajo filmico, ya sea interpretando papeles, produciendo filmes o dirigiéndolos, la mujer ya es una parte fundamental del Séptimo Arte.

Durante años su imagen filmica se ha exhibido de manera ambivalente: la mujer buena conformada por la hija de familia, la novia pura y la madresposa; por otro lado la mujer mala donde se identifica básicamente a la puta, pérfida, ambiciosa, todo lo contrario a los valores inculcados por la sociedad puritana.

Al analizar los personajes femeninos de las películas que conforman este trabajo se devela la visión que tuvo Luis Buñuel de la imagen femenina, y la concepción en torno al amor. No un amor romántico, más bien un amor con la violencia que desata una pasión incontrolable, donde se establezca entre la pareja un vínculo sadomasoquista y, por supuesto, sin unión conyugal.

Para Buñuel la mujer fue algo más que la imagen típica de la sumisión, la dulzura y bondad, esas características no entraban en el concepto femenino del director español. La imagen femenina que brindó al cine iba de la sensualidad de la inocencia, hasta la maldad oculta tras un bello rostro.

Las mujeres de su cine, bellas, confusas y rebeldes en su sexualidad, no juegan un rol social específico, viven de acuerdo a su conveniencia, y si son castigadas por salirse del tradicional papel femenino no se muestran arrepentidas. Rompen esquemas y no están conformes con las condiciones que las rodean, de algún modo muestran una actitud feminista.

Cuando en el año de 1929 sorprendió al mundo con su cinta *Un perro andaluz* y la controvertida imagen de la navaja seccionando el ojo, se iniciaba una película que abría una ventana a los espectadores para mostrar lo que su cine sería a lo largo de seis décadas.

El cine de Buñuel violento, irreal, incoherente y onírico se convirtió en una amenaza a las instituciones burguesas, y a los elementos que las componen, sobre las que está cimentada la sociedad. Familia, iglesia y gobierno no escaparon de la mirada insolente del aragonés, mostrando sus defectos quedó al descubierto la hipocresía de dichas instituciones sociales.

Esa extraña mezcla de erotismo, muerte y violencia se convirtió en el principal elemento de su cine a lo largo de su carrera.

Las lecturas del Marqués de Sade, la poesía de García Lorca y la pintura de Salvador Dalí están presentes en su obra y en el manejo que dio a la imagen femenina en medio de un clima de violencia, pasiones incontrolables y frustradas, muy lejos de las historias color de rosa y del *amour fou* con finales felices, que básicamente prevalecían en el cine Mexicano de los años cincuenta, década en la que filma *Susana*.

Susana es sinónimo de seducción, de maldad y mentiras, las cuales se convierten en su medio de sobrevivencia; con ello ocasiona el desmoronamiento de un pilar social tan importante como lo es la familia. Aunque, aparentemente, al final de la cinta todo resulta bien, sus bases morales se esfuman y ello es la evidencia de la hipocresía en la que han vivido. La familia perfecta ya no tiene más esa coraza de dignidad y decencia que se afanaba por conservar.

Susana, mentirosa, narcisista, perversa y seductora pone en práctica su plan, no para apoderarse de la hacienda. Lo material parece no interesarle a esta huérfana de la vida, sólo desea ocupar un sitio respetable en ese lugar tan aparentemente perfecto. Su personalidad se deriva de las condiciones a las que ha estado expuesta, no es más que una respuesta a esa sociedad que la ha negado, de ahí su odio y rencor.

En un principio intenta parecerse a las demás mujeres, sumisa y dócil, pero pronto se da cuenta de su ventaja sobre ellas, con su juventud y belleza sale a flote su rebeldía. El primer acto de desobediencia será en su forma de vestir, después irá más lejos al seducir al caporal, el hijo y finalmente el patrón de la hacienda.

Susana pese a ser una de las películas "menores" de Buñuel, ha trascendido por lo significativo de sus escenas y por el contenido de violencia en su trama: tres hombres muy diferentes, en apariencia y clase social, se disputan el amor de la joven y cada uno de los miembros de la familia llegan a un estado en el que están dispuestos a matarse unos a otros.

Con esta película Buñuel demuestra como un objeto externo, y totalmente ajeno a cualquier estructura social, puede destruir algo tan sólido y sagrado como lo es la familia mexicana, considerada en los años cincuenta como un cimiento de la sociedad, donde se vigilaban el cumplimiento de los valores y las buenas costumbres, y que el cine mexicano exhibía orgullosamente.

Susana también devela la sexualidad en el campo, sin ningún tabú se muestran, y se sugieren, los deseos sexuales así como los más perversos sentimientos, donde antes no existían, como si la vida en el campo fuera asexual.

Por otro lado el director confronta las dos imágenes femeninas más representativas del cine mexicano: la madre, sumisa y abnegada respetuosa de su marido, y por otro la mujer joven y bella, pero perversa, capaz de incitar a cometer los actos más despreciables, como lo es el hecho de relegar la figura materna por una mala mujer que seduce e invita al pecado.

Susana se refugia en el deseo sexual y ofrece su cuerpo a los hombres, crimen y castigo resultan en la película, ella paga cara su osadía: intentar profanar el lugar sagrado de una madre y regresa a la cárcel como si fuera una fiera acorralada.

El supuesto final feliz deja al espectador un sentimiento de incomprensión y de rechazo a los "buenos" de la película, una joven maligna que sólo buscaba un hogar los desenmascara para mostrarnos sus debilidades y defectos.

Con *Viridiana*, Buñuel provocó un duro enfrentamiento con la Iglesia Católica y el Estado Español que originó la censura de su obra, que sin duda fue de las más representativas de la cultura española en cuanto a sus costumbres, lenguaje y paisajes.

Así el pueblo español se ve representado por el grupo de mendigos, a través de sus diálogos escuchamos hablar a la España popular, mientras que la Iglesia se ve reflejada en la infortunada Viridiana, y la burguesía en el tristemente célebre Don Jaime.

Lo primero que advertimos en *Viridiana* es su orgullo y rebeldía, no es como las demás novicias que acatan las órdenes de su superiora, y aunque llega a cumplirlas lo hace de mala fe y con molestia.

También descubrimos dos piezas clave de su personalidad: su sensualidad y su fetichismo. Viridiana es la triste imagen de una mujer bella que tiene que reprimir sus pulsaciones sexuales debido a la elección que ha hecho.

Sus objetos personales, en la mayoría usados para la flagelación, nos presentan a una vida oscura, sin rumbo y masoquista. Ella se refugia en la religión por su miedo a enfrentarse al mundo exterior.

Lo que más irritó a la Iglesia, y a algunos fieles creyentes, fue el hecho de mostrar a una novicia con una fe tan frágil que la hace caer en pecados tan humanos como el orgullo, y faltar a sus votos de castidad, tal y como lo sugiere el final de la cinta. Sin embargo la tesis de Buñuel parece ser mostrar a una mujer que en cualquiera de sus formas no pierde su esencia ni sus deseos.

Y aunque el director español jamás pretendió mostrar la hipocresía eclesiástica, queda claro su punto de vista al respecto. El hecho de que un hombre o una mujer sean miembros de la Iglesia Católica, como sacerdotes o monjas, no los libra de defectos, pecados, ni culpas, como seres humanos experimentan temores, deseos, odio y otros sentimientos terrenales.

Como mujer Viridiana despierta el deseo en su tío, a éste no le importa la barrera que hay entre los dos por ser su sobrina una novicia, por el contrario le resulta más atrayente. Como si fuera una venganza, por el rechazo de Viridiana, Don Jaime se suicida obligando a su sobrina a quedarse en la hacienda y pagar sus culpas por lo menos así lo interpreta ella.

En ese lugar medieval pone en práctica la caridad cristiana con un grupo de pordioseros que no están interesados en cambiar de vida, además se enfrenta a la atracción física por su primo Jorge que sólo la inquieta y confunde más en su vocación.

De ésta manera Viridiana paga sus pecados cometidos, el malagradecimiento de los pordioseros la llevan a un camino sin salida, y al no encontrar otra opción en su vida decide entregarse a su primo Jorge.

Aquí Buñuel también enfrenta dos imágenes femeninas muy distintas, la sumisa Ramona, la criada de la hacienda, que es una mujer que se entrega al hombre sin reservas, lo ama y lo venera; mientras que Viridiana ve cómo su orgullo va desapareciendo poco a poco y no teniendo otra opción decide entregarse al hombre como su única salvación.

En un principio parece que el hecho de entregarse a Dios la salvaguardara de los males del mundo, al descubrir la maldad del hombre decide entregarse a uno de ellos a manera de sacrificio.

Viridiana no puede ser monja pero quizás sea madre, aunque no gozará de la conyugalidad, si puede experimentar el placer.

Bella de día es una cinta en la que se exhiben las aburridas costumbres burguesas, donde Séverine se libera de su vida monótona y de encierro a través de la prostitución. Todo lo contrario a la prostituta en el cine mexicano, quien cae en el mencionado oficio por una desgracia, u obligada por las circunstancias para sobrellevar su miseria, pero jamás por placer.

La primera impresión que nos da esta bella mujer es de aburrimiento y llena de complejos, con un grado de desesperación que es capaz de recurrir a un oficio tan escandaloso como la prostitución.

Séverine se cautiva en la prostitución porque no ha experimentado satisfacción sexual alguna, además se siente culpable de haber sido manoseada por un fontanero cuando era niña; así busca refugio en un burdel donde se libera de la cárcel que representa su matrimonio burgués.

Bella, fría y soñadora Séverine pone a juicio la conducta de una mujer para llevar dos vidas, la de casada, para estar en paz con la sociedad; y la del burdel, para ser feliz ella misma. En castigo a su doble vida Séverine es descubierta, no sólo pierde el respeto y credibilidad de su marido, su amante cae muerto a manos de la policía y parece que su vida como prostituta de lujo llega a su fin.

Sin embargo su vida de sueños continúa y se entrega a ellos como vía de escape a su monotonía. En medio de escenas con lodo y objetos significativos Buñuel nos lleva de la mano a través de un sueño femenino: el de ser una mujer mala, una puta, quizás no todas las mujeres sueñen con eso, sin embargo resulta una fantasía muy atrayente y escandalosa.

Con la cinta *Ese oscuro objeto del deseo* culmina no sólo la carrera del director español, sino que dentro de esta película se reúnen todas las características de su imagen de la mujer: bella y joven, un objeto de deseo que se convierte en obsesión y que para obtenerlo el hombre recurra a la humillación y la violencia.

Aquí el amor es mostrado por Buñuel como un juego de provocación y rechazo, que sólo alimenta más el deseo. Conchita disfruta seduciendo a Mateo cuando él logra acercarse más ella lo rechaza, la frustración del hombre parece excitarla.

Pero cuando al final Mateo, cansado de sus negativas, decide abandonarla, ella se humilla y hasta acepta ser golpeada sólo para que él vuelva a su lado. Ese sadomasoquismo parece ser, más que el amor, la base de esa destructiva relación.

Las películas citadas tienen un final muy peculiar, que despierta la duda sobre el futuro de sus protagonistas. El supuesto final feliz de *Susana* nos hace pensar sobre el futuro de la protagonista, si quedará para siempre en el reformatorio, o si escapará para vengarse de Don Guadalupe y los suyos.

El caso de *Viridiana* resulta más inquietante, el sugerente final fue todo un escándalo en España cuando se exhibió la película, y es que el hecho de insinuar una relación donde dos mujeres comparten al mismo hombre resulta atractivo para algunos y repulsivo para otros, sobre todo si una de ellas es una novicia.

Bella de día presenta un final confuso, desde el inicio la cinta recrea los sueños de su protagonista, así que no sabemos finalmente lo que ocurre, si Séverine sueña que su esposo se recupera, o si en realidad sucede; lo que sí es seguro es que ella seguirá entregándose a sus sueños, no es necesario que duerma, estando despierta crea en su mente la manera como desea que las cosas sucedan para poder satisfacer sus deseos. Aunque sus sueños son masoquistas, no deja de mostrar una actitud romántica al respecto.

En *Ese oscuro objeto del deseo* vemos finalmente juntos a Mateo y Conchita, aunque no felices, la violencia de la última escena: sangre en un lienzo y el ruido de un cañonazo, no es más que la conclusión del inicio de la historia y por consecuente de la obra filmica de Buñuel.

Sin ser juez ni verdugo Buñuel dirige a sus protagonistas a un camino, quizá no el que merezcan pero sí el más atractivo en cuanto a la historia de la cinta.

Susana seduce y se atreve a entrar a un medio al que no pertenece, regresa a la cárcel a manera de castigo pero logra su cometido en cuanto desequilibrar emocionalmente a una familia. Viridiana no se encierra en un convento, ni se dedica a la caridad y el celibato, no es derrotada desea experimentar nuevas emociones, deseos de mujer y entregarse a un hombre; y Séverine se dirige a un burdel para curar sus males sexuales, aunque debe llevar una doble vida que la convierte de esposa respetable a prostituta humillada, pero que disfruta mucho.

Es interesante observar como a través de los años Buñuel fue entregándose más y más al erotismo en sus cintas, pero sin caer en lo grotesco. Para *Susana*, filmada al inicio de los

años 50s, el director siempre pensó en una versión más erótica que la original, pero lo más que se le permitió fue el hecho de ver a la protagonista bajarse continuamente el escote como señal de seducción entre otros desplantes de mítica *vamp*.

Con *Viridiana* fue aún más lejos, no sólo el sugerente final de *ménagé a trois*, sino también el mostrar a una novicia desnudándose las bellas piernas y acariciarlas con sensualidad mostrando el pecado de la vanidad.

Para finales de los 60s cuando filma *Belle de jour* no restringe tema alguno al hablarnos de prostitutas en burdel, de una burguesía inconforme y actos masoquistas.

De todo lo anterior se concluye que Buñuel logró un cine sin extravagancias, único donde el contenido era lo más importante; dio a cada personaje su importancia, y aunque no fuese el protagonista le brindó su justo valor dentro de la historia.

Estas cuatro películas, *Susana*, *Viridiana*, *Bella de día* y *Ese oscuro objeto del deseo* son una muestra del rechazo de Buñuel a las instituciones sociales, sus personajes se mueven en un mundo impuro, de hipocresía, de falsedad religiosa y de valores morales ocultos.

Estos filmes proyectan a mujeres confundidas que chocan con la imagen femenina impuesta, y asumen otras conductas mal vistas. Cada una a su manera expresa un acto de rebelión, pero a pesar de su supuesto castigo no se arrepienten.

La genialidad de Buñuel permitió que sus películas, a través del amor erótico y la mujer se convirtieran en una bofetada a la sociedad puritana, partidario de la verdad sólo se dedicó a mostrar el mundo tal cual era, y la verdad invariablemente siempre incomoda.

ANEXO

POEMAS DEL LIBRO "UN PERRO ANDALUZ"

NO ME PARECE NI BIEN NI MAL

Yo creo que a veces nos contemplan
 por delante por detrás por los costados
 unos ojos rencorosos de gallina
 más temibles que el agua podrida de las grutas
 incestuosos como los ojos de la madre
 que murió en el patíbulo
 pegajosos como un coito como la gelatina que tragan los buitres

Yo creo que he de morir con las manos hundida en el lodo de los caminos

Yo creo que si me naciese un hijo
 se quedaría mirando eternamente las bestias que copulan en los atardeceres.

* *

PÁJARO DE ANGUSTIA

Un pleisiosauro dormía entre mis ojos mientras
 la música ardía en una lámpara
 y el paisaje sentía una pasión de Tristán e Iseo.

Tu cuerpo se ajustaba al mío
 como una mano se ajusta a lo que quiere ocultar
 (...)

 todos los diálogos de amor se parecen,
 todos tienen acordes delirantes (..)

 luego viene la oración y el viento,
 el viento que teje, sonidos en punta

de una dulzura de sangre.

De aullidos hechos carne (...)

¿qué anhelos, que deseos de mares rotos

convertidos en níquel

o en un canto ecuménico de lo que pudo ser tragedia,

nacerán, los pájaros de nuestras bocas juntas,

mientras la muerte nos entra por los pies?

Tendida como un puente de besos de piedra dio la una.

Las dos volaron con las manos cruzadas sobre el pecho.

Las tres se oían más lejanas que la muerte.

Las cuatro ya temblaban de alba.

Las cinco se trazaban con compás el círculo transmisor del día.

A las seis se oyeron las cabrillas de los Alpes

conducidas por los monjes del altar.

(Del libro *Un perro andaluz*, Hélix núm. 4, mayo de 1929.)

**

CABALLERÍA RUSTICANA

En medio de la tarde truncada sin paisaje ni remota luna un árbol seco crispaba sus implorantes ramas, tendiéndolas hacia el espejo inflexible del cielo que reproducía hasta el infinito aquel atroz gesto.

Sobre la cuerda intacta del horizonte, tres pastores inmóviles sin conciencia ni cayado, ponían una enigmática viñeta al increíble atardecer.

¿Por qué los dos sutiles remos de la tarde -luz y sombras- no surcan aires ni estilizan formas?

La desolación sollozaba entrecortadamente y en el más lejano rincón del cielo una estrella exhalaba su último suspiro.

Ni una casa, ni un vuelo ni un arroyo.

Eramos tres hermano. El, Ella y Yo.

ÉL= ELLA

ELLA= YO

ÉL= YO

Eramos tres gemelos. Bajo nuestro techo nunca besos de cristal florecieron en nuestras frentes. Es triste y humillante hablar de ello pero éramos tres gemelos partenogenéticos.

He aquí lo que sucedió una tarde, mejor aún *aquella* tarde truncada sin pasaje ni remota luna:

Durante largo tiempo hasta casi perderlo de vista, mi hermana asomada al gótico ventanal, única luz solitaria de la estancia le había dicho adiós con la blanda caricia de sus pañolinos.

Luego se había sentado junto al hogar con sus miradas, siempre con rumor de arroyos, siempre vírgenes como convenía a su convicción de doncella.

Sin embargo, de su corazón pesaba el negro presentimiento de la tarde, con el monótono e inflexible oscilar de un péndulo.

De pronto ladró el jardín. Alguien marchaba por la avenida.

¡ Ah !... Por fin.

Volvió Él. Eran las seis y pico del tiempo. Pero volvió sin ELLA.

¿Dónde la había dejado? ¿Qué hizo de su casta alegría? ¿En qué hosco minuto se unió ELLA para siempre con la tarde hermética, escalofriante, irremediable como el pasado?

Despavorido, conteniendo la respiración debí entrar sin preguntárselo. En sus ojos temblaba aún el último estertor del día.

Mi hermano dejó caer en un rincón su viejo fusil árabe y se puso a sollozar junto al fuego.

¡ Que angustia Dios mío!

-Hermano es posible que tu, a ELLA a nuestra hermana...

Sin exhalar un grito, retorciase de dolor. Las lágrimas rodaban caudalosas por su rostro, más antes de caer a tierra se le iban cuajando por las mejillas, por el pecho. Eran lágrimas ardientes, lágrimas de cera el arrepentimiento vivo como una llama temblando sobre su cabeza. Ya todo él se derretía como un grueso cirio.

Atadas, codo con codo, estaban en la estancia las tinieblas.

Recogido en Agustín Sánchez Vidal, Luis Buñuel Obra literaria, De. Heraldo de Aragón, Zaragoza. 1982

UNA HISTORIA DECENTE

Carmencita era muy dócil. La inocencia de Carmencita era proverbial. Su madre velaba por ella noche y día, y ponía frente a su hija la muralla de su vigilancia, contra las añagazas del mundo. La madre, al llegar Carmencita a los doce años, se mostraba preocupadísima. « El día que mi hija menstrúe por primera vez -pensaba- adiós su dorada inocencia». Pero llegó a resolver el problema. Cuando vio ponerse pálida a Carmencita por primera vez, se echo a la calle como una loca y al poco volvía con un gran ramo de flores rojas.

« Toma, hija mía, toma, ahora empiezas a ser mujer.» Y Carmencita engañada y contenta con aquellas maravillosas flores rojas, se olvido de menstruar. Todos los meses doce veces por año, durante muchos años, Carmencita era así engañada y preservada de la ruin verdad. Con las ojeras precursoras del 30 de cada mes, su madre le ponía en la mano las flores rojas.

Carmencita cumplió los cuarenta años. Su madre, ya muy anciana, le llamaba aún Carmencita, pero todos la nombraban doña Carmela. En esa edad, llegó un mes en que Carmencita no tuvo ojeras y entonces su madre le regalo un *bouquet* de flores blancas. «Toma, hija mía, es el último ramo que te ofrezco ya que has dejado de ser mujer.» Carmencita se sublevo. « Pero mamá si no me he enterado de que lo he sido.» A lo que la madre respondió: « Tanto peor para ti, hija mía. » Aquel *boquet* blanco, ya marchito, deshojado, esparcido, seco, fue el que pusieron en el ataúd de Carmencita.

HISTORIA INDECENTE

Con Mariquita, cuando le llegó la edad crítica, su madre quiso hacer lo mismo que hicieron con Carmencita, y cuando la vio ponerse ojerosa y pálida, le regalo un *bouquet* de rosas rojas. Pero Mariquita era mucho más descarada que Carmencita. Cogió el *bouquet*, abrió la ventana, arrojó por ella las flores y se puso a menstruar.

PALACIO DE HIELO

Los charcos formaban un dominó decapitado de edificios, de los que uno es el torreón que me contaron en la infancia de una sola ventana, tan alta como los ojos de la madre cuando se inclinan sobre la cuna.

Cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de la eternidad, aullando de espacio. SOY YO. Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos. Tan pronto sonríen, tan pronto bizquean, tan pronto SE VAN COMEN UNA MIGA DE PAN EN EL INTERIOR DEL CEREBRO. La ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas, sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada.

Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico en 1856 y lee con voz emocionada:

“ Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un barco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos.”

(Del libro *El perro andaluz*, publicado en Hélix, núm. 4, mayo de 1929, con Pájaro de angustia.)

José Francisco Aranda. Luis Buñuel, *Biografía Crítica*, p. 335

•*

REDENTORA

Me hallaba en el jardín de un convento. Desde un claustro próximo me contemplaba curiosamente un monje de San Benito, que llevaba sujeto por una cadena un gran mastín rojo. Sentí que el fraile quería lanzarlo contra mí, por lo que, lleno de temor, me puse a danzar sobre la nieve. Primero, suavemente. Luego, a medida que crecía el odio en los ojos de mi espectador, con furia, como un loco, como un poseído. La sangre me afluía a la cabeza, cegándome en rojo los ojos, un rojo idéntico al mastín. Terminó por desaparecer el fraile y por fundirse la nieve. El rojo carnicero se había desvanecido la en un inmenso campo de amapolas. Por entre los trigos, bañados en luz primavera, venía ahora, vestida de blanco, mi hermana, trayéndome una paloma de amor en sus manos alzadas. Era justo mediodía, el momento en que todos los sacerdotes de la tierra levantan la hostia sobre los trigos.

Recibí a mi hermana con los brazos en cruz, plenamente liberado, en medio de un silencio agosto y blanco de hostia.

(La gaceta literaria, núm. 50, enero 1929.) Aranda p. 336

* *

EL ARCOIRIS Y LA CATAPLASMA.

¿Cuántos maristas caben en una pasarela?

¿Cuatro o cinco?

¿Cuántas corcheas tiene un tenorio?

1.230.424

Estas preguntas son fáciles.

¿Una tecla es un piojo?

¿Me constiparé en los muslos de mi amante?

¿Excomulgará el Papa a las embarazadas?

¿Sabe cantar un policía?

¿Los hipopótamos son felices?

¿Los pederastas son marineros?

Y estas preguntas, ¿son también fáciles?

Dentro de unos instantes vendrán por la calle

dos salivas de la mano

conduciendo un colegio de niños sordomudos.

Del libro *Un perro andaluz* 1927 inédito. José Francisco Aranda, *Biografía Crítica*, p.338

Aranda, p. 195

*

PROYECTO DE CUENTO.

(inédito)

Se trata de una soirée que doy en mi casa y que termina catastróficamente. Me veo obligado a ir a casa de un sabio amigo mío, donde pasan cosas gordas. De allí voy a caer al Hospital de Afuera de Toledo, donde también pasa lo suyo. Por fin muero, no sin hacer antes testamento -¡verás qué testamento!- y, por fin...

Apenas fue dicho y hecho, para que me quedase tiempo de morir decorosamente. Cuatro sepultureros se apoderaron de mi cuerpo, llevándome a la iglesia de al lado para efectuar mi entierro. Levantaron la infecta tapa del sepulcro del cardenal Tavera y, sacando su inmundicia, que hubieron de echar a un muladar porque ya ni los pobres la quería, me metieron para siempre allí.

iii DESCANSEN EN PAZ LOS TAPARRABOS !!!

Aranda, p. 338.

HEMEROGRAFÍA CINEMATográfica

PRODUCCIONES

Filmes como asistente y colaborador

1926 *Mauprat*, Director Jean Epstein

1927 *La sirène de tropiques*, Dir. Mario Nalpas

1928 *La chute de la Maison Usher*, Dir. Jean Epstein

Como guionista

1950 *Si usted no puede yo sí*, Dir. Julián Soler

1972 *El Monje*, Dir. Ado Kyrou

Filmes como actor en apariciones especiales

1928-29 *Un perro andaluz*

1964 *Llanto por un bandido*, Dir. Carlos Saura

1965 *En este pueblo no hay ladrones*, Dir. Alberto Issac

1973 *La chute de un corp*, Dir. Michel Polac

TRABAJOS TÉCNICOS

ESPAÑA, 1937. (España leal en armas) España-Francia, 1937. Documental sobre la guerra española supervisado por Luis Buñuel. También redactó los comentarios con Pierre Unik y seleccionó la música.

TRIUMPH OF WILL. Estados Unidos, 1939. Producida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York sobre la destrucción de Polonia.

THE BEAST OF FIVE FINGERS. Estados Unidos, 1945. Producida Warner Bros., Dirigida por Robert Foley. En esta cinta Buñuel planificó una secuencia.

FILMES SOBRE BUÑUEL

1963 *Luis Buñuel*- Dir. Robert Valéry

1966 *Calanda*- Dir. Juan Luis Buñuel

1967 *Luis Buñuel*, Dir. André S. Labarté

1971 *El naufrago de la calle Providencia*- Dir. Arturo Ripstein y Rafael Castanedo

1975 *Una entrevista con Luis Buñuel*- Dir. Toni Sbert

FILMES DEDICADOS A BUÑUEL

1968 *Patsy mi amor*. Dir. Manuel Michel

1968 *Los recuerdos del porvenir*. Dir. Arturo Ripstein.

1983 *El día que murió Pedro Infante*. Dir. Claudio Issac

1983 *Ensayo Fílmico* sobre Luis Buñuel, Dir. Toni Sbert

1984 *Historias violentas*. Dir. Victor Saca, Carlos García Agraz, Daniel Gónzales Dueñas, Diego López, Gerardo Pardo, Dedicatoria del guionista Pedro F. Miret

FILMOGRAFÍA DE LUIS BUÑUEL

UN CHIEN ANDALOU (UN PERRO ANDALUZ) Producción: Luis Buñuel; Francia 1928-1929. Dirección: Luis Buñuel. Argumento: Salvador Dalí. Fotografía: Abert Duverger. Música: Tristán e Isolda de Wagner, y tangos argentinos. Edición: Luis Buñuel. Escenografía: Schillzneck. Intérpretes: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Zaume Miravittles. Duración: 17 minutos.

LA AGE D'OR (LA EDAD DE ORO) Producción: Vizconde de Noilles; Francia. 1930. Dirección: Luis Buñuel. Argumento y guión: Luis Buñuel (colaboración de Salvador Dalí). Fotografía: Albert Duverger. Música: Georges Von Parys, Mozart, Beethoven, Debussy, Mendelssohn, Wagner, redoble de los tambores de calanda y un pasodoble, en montaje de Buñuel. Edición: Luis Buñuel. Escenografía: Schillzneck. Intérpretes: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévert, José Artigas, Jacques B. Brunius, Caridad de Laberdesque, Pancho Cosío, Valentine Hugo. Duración: 60 minutos.

LAS HURDES (TIERRA SIN PAN) Producción: Ramón Acín; España 1932. Dirección: Luis Buñuel. Argumento y guión: Luis Buñuel, basado en un libro de Maurice Legendre. Fotografía: Eli Lotar. Comentario: Texto de Luis Buñuel y Pierre Unik. Música: Cuarta sinfonía de Brahms. (El texto y la música se incorporaron a la banda sonora hasta 1937, cuando la película se distribuyó por Pierre Braunberger. Edición: Luis Buñuel. Duración: 27 minutos.

GRAN CASINO (EN EL VIEJO TAMPICO) Producción: Películas Anáhuac, Oscar Dancigers; México, 1946. Dirección: Luis Buñuel. Argumento y guión: Luis Buñuel y Mauricio Magdaleno, sobre la novela "El rugido del paraíso", de Michel Weber. Fotografía: Jack Drape. Música: Manuel Esperón. Edición: Luis Buñuel y Gloria Schoemann. Escenografía: Javier Torres Torija. Intérpretes: Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Baraba, Agustín Isunza, Julio Villarreal, José Baviera, Alberto Bedoya, Francisco Jambrina, Charles Rooner, Trío "Los Calaveras". Duración: 85 minutos.

EL GRAN CALAVERA. *Producción:* Ultramar Films, Fernando Soler, Oscar Danciger; México, 1949. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis y Janet Alcoriza sobre pieza homónima de Adolfo Torrado. *Fotografía:* Ezequiel Carrasco. *Música:* Manuel Esperón. *Edición:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Escenografía:* Luis Moya. *Intérpretes:* Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Maruja Grifell, Francisco Jambrina, Luis Alcoriza, Antonio Bravo, Nicolás Rodríguez. *Duración:* 90 minutos.

LOS OLVIDADOS. *Producción:* Ultramar Films, Oscar Dancigers, Jaime Menasce; México, 1950. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Max Aub y Pedro de Urdimalas. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Música:* Rodolfo Halffter con temas de Gustavo Pittaluga. *Edición:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Escenografía:* Edward Fitzgerald. *Intérpretes:* Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, Jesús García Navarro, Efraín Arauz, Javier Amezcua, Mario Ramírez, Charles Rooner. *Duración:* 80 minutos.

SUSANA (CARNE Y DEMONIO) *Producción:* Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan, Manuel Reachí; México, 1950. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento:* Manuel Reachí, con adaptación de Luis Buñuel, Jaime Salvador y Rodolfo Usigli. *Fotografía:* José Ortiz Ramos. *Música:* Raúl Lavista. *Edición:* Luis Buñuel y Jorge Bustos. *Escenografía:* Gunther Gerszo. *Intérpretes:* Fernando Soler, Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza, Matilde Palou, María Genil Arcos, Luis López Somoza. *Duración:* 82 minutos.

LA HIJA DEL ENGAÑO *Producción:* Ultramar Film, Oscar Dancigers. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y adaptación:* Luis y Janet Alcoriza, sobre el sainete "Don Quintín el Amargao" de Carlo Arniches. *Fotografía:* José Ortiz Ramos. *Música:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Escenografía:* Edward Fitzgerald. *Intérpretes:* Fernando Soler, Alicia Caro, Fernando Soto "Mantequilla", Rúben Rojo, Nacho Conzola, Amparo Garrido, Lily Acelemar, Álvaro Matute, Roberto Meyer, Conchita Genil Arcos. *Duración:* 80 minutos.

UNA MUJER SIN AMOR. *Producción:* Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan; México, 1951. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y adaptación:* Jaime Salvador, sobre la novela "Pierre y Jean", de Guy de Maupassant. *Fotografía:* Raúl Martínez Solares. *Música:* Raúl Lavista. *Edición:* Jorge Bustos. *Escenografía:* Gunther Gerszo. *Intérpretes:* Rosario Granados, Julio Villarreal, Tito

Junco, Jaime Calpe, Joaquín Cordero, Xavier Loyá, Elda Peralta, Miguel Manzano, Eva Calvo.
Duración: 90 minutos.

SUBIDA AL CIELO. *Producción:* Producciones Isla. Manuel Altoaguirre y María Luisa Gómez Mena; México. 1951. *Argumento y guión:* Juan de la Cabada, Luis Buñuel, Lilia Solano Galeana. *Fotografía:* Alex Phillips. *Música:* Gustavo Pittaluga. *Edición:* Luis Buñuel y Rafael Portillo. *Escenografía:* José Rodríguez Granada y Edward Fitzgerald. *Intérpretes:* Lilia Prado, Carmen Gonzalez, Esteban Márquez, Luis Aceves Castañeda, Manuel Dondé, Roberto Cobo, Francisco Reiguera, Roberto Meyer, Beatriz Ramos, Paula Rendón, "Pitouto". *Duración:* 85 minutos.

EL BRUTO. *Producción:* Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan; México, 1952. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Luis Alcoriza. *Fotografía:* Agustín Jimenez. *Música:* Raúl Lavista. *Edición:* Luis Buñuel y Jorge Bustos. *Escenografía:* Gunther Gerszo. *Intérpretes:* Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Rosita Arenas, Andrés Soler, Beatriz Ramos, Paco Martínez, Roberto Meyer, Gloria Mestre, Paz Villegas. *Duración:* 83 minutos.

ROBINSÓN CRUSOE. *Producción:* Ultramar Films, Oscar Dancigers, OLMEC (United Artists), Henry F. Erlinch; México-EUA, 1952. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Phillip Ansel Roll, sobre la novela de Daniel Defoe. *Fotografía:* Alex Phillips. *Música:* Luis Hernández Bretón y Anthony Collins. *Edición:* Luis Buñuel, Carlos Savage y Alberto Valenzuela. *Escenografía:* Edward Fitzgerald. *Intérpretes:* Dan O'Herlihy, Jaime Fernández, Felipe de Alba, Chel López, José Chávez y Emilio Garibay. *Duración:* 89 minutos.

ÉL. *Producción:* Ultramar Films, Oscar Dancigers; México, 1952. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Luis Alcoriza, sobre la novela homónima de Mercedes Pinto. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Música:* Luis Hernández Bretón. *Edición:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Escenografía:* Edward Fitzgerald, Pablo Galván. *Intérpretes:* Arturo de Córdoba, Delia Garcés, Luis Beristáin, Aurora Walker, Carlos Martínez Baena, Rafael Banquells, Manuel Dondé. *Duración:* 100 minutos.

ABISMOS DE PASIÓN. *Producción:* Producciones Tepeyac, Oscar Dancigers; México, 1953. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel, Julio Alejandro, Arduino Maiuri, sobre la novela "Cumbres borrascosas" de Emily Brontë. *Fotografía:* Agustín Jimenez. *Música:* Raúl

Lavista, sobre temas de Tristán e Isolda, de Richard Wagner. *Edición:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Escenografía:* Edward Fitzgerald. *Intérpretes:* Irasema Dilián, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Luis Aceves Castañeda, Francisco Reiguera, Hortensia Santoveña. *Duración:* 90 minutos.

LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA. *Producción:* Clasa Films Mundiales, Armando Orive Alba; México, 1953. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Mauricio de la Serna, José Revueltas, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada. *Fotografía:* Raúl Martínez Solares. *Música:* Luis Hernández Bretón. *Edición:* Luis Buñuel y Jorge Bustos. *Escenografía:* Edward Fitzgerald. *Intérpretes:* Lilia Prado, Carlos Navarro, Fernando Soto "Mantequilla", Agustín Isunza, Miguel Manzano, José Pidal, Paz Villegas, Conchita Gentil Arcos. *Duración:* 90 minutos.

EL RÍO Y LA MUERTE. *Producción:* Clasa Films Mundiales; México, 1954. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Luis Alcoriza, sobre la novela "Muro blanco en roca negra" de Miguel Álvarez Acosta. *Fotografía:* Raúl Martínez Solares. *Música:* Raúl Lavista. *Edición:* Luis Buñuel y Jorge Bustos. *Escenografía:* Gunther Gerszo. *Intérpretes:* Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordro, Jaime Fernández, Víctor Alcocer, Silvia Derbez, José Elías Moreno, Carlos Martínez Baena. *Duración:* 90 minutos.

ENSAYO DE UN CRIMEN. *Producción:* Alianza Cinematográfica, Alfonso Poatiño Gómez; México, 1955. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Eduardo Ugarte, sobre la novela homónima de Rodolfo Usigli. *Fotografía:* Agustín Jiménez. *Música:* Jorge Pérez. *Edición:* Luis Buñuel y Jorge Bustos. *Escenografía:* Jesus Bracho. *Intérpretes:* Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Ariadna Welter, Rodolfo Landa, Andrea Palma, José María Linares Rivas, Carlos Riquelme, Leonor Llausás. *Duración:* 91 minutos.

CELA S'APPELLE L'AURE (ESO SE LLAMA LA AURORA). *Producción:* Les films Marceu (París), Laetitia Films (Roma); Francia-Italia, 1955. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Jean Ferry, sobre la novela homónima de Emmanuel Robles. *Fotografía:* Roberto Le Febvre. *Música:* Joseph Kosma. *Edición:* Marguerite Renoir y Luis Buñuel. *Escenografía:* Max Douy. *Intérpretes:* George Marchal, Lucía Bosé, Gianni Esposito, Julien Bertheau, Nelly Borgeaud, Jean-Jacques Delbo, Robert Le Fort, Brigitte Elloy, Henri Nassiet, Gaston Modot. *Duración:* 108 minutos.

LA MORT EN CE JARDIN (LA MUERTE EN ESTE JARDIN) *Producción:* Producciones Tepeyac, Oscar Dnacígers, Films Dismage; México-Francia, 1956. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel, Raymond Queneau y Luis Alcoriza, sobre la novela de José André Lacour. *Fotografía:* Jorge Stahl jr. *Música:* Paul Misraki. *Edición:* Luis Buñuel y Marguerite Renoir. *Intérpretes:* Simone Signoret, George Marchal, Charles Vanel, Tito Junco, Jorge Martínez de Hoyos, Michele Girardon, Raúl Ramírez, Luis Aceves Castañeda, Michel Piccoli. *Duración:* 97 minutos.

NAZARÍN. *Producción:* Producciones Barbachano Ponce, Manuel Barbachano Ponce; México, 1958. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Julio Alejandro, sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdos. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Música:* Vals "Dios nunca muere" de Macedonio Alcalá y redoble de los tambores de Calanda. *Edición:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Escenografía:* Edward Fitzgerald. *Intérpretes:* Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmain, Luis Aceves Castañeda, Noé Murayama, Rosenda Monteros, Jesús Fernández, Pilar Pellicer, Aurora Molina, David Reynoso, Edmundo Barbero, Raúl Dantés. *Duración:* 94 minutos.

LA FIEVRE MONTE A EL PAO (LOS AMBICIOSOS). *Producción:* Filme, Gregorio Wallerstein, Films Borderie, Groupe des Quatre; México-Francia, 1959. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat y Henri Castillou sobre la novela homónima de éste. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Música:* Paul Misraki. *Edición:* Rafael Ceballos (versión mexicana) y James Cuenet (versión francesa). *Escenografía:* Jorge Fernández y Pablo Galván. *Intérpretes:* Gérard Philip, María Félix, Jean Servais, Víctor Junco, Roberto Cañedo, Andrés Soler, Domingo Soler, Luis Aceves Castañeda, Miguel Ángel Ferriz, Augusto Benedico, Raúl Dantés, Pilar Pellicer. *Duración:* 97 minutos.

THE YOUNG ONE (LA JOVEN). *Producción:* Producciones Olmeca, George P. Werker; México-EUA, 1960. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y H:B: Addis (Hugo Butler), sobre cuento de Peter Mathiesen, "Travelling Man". *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Música:* canción "Sinner Man", de Lein Bibb, cantada por él mismo. *Edición:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Escenografía:* Jesús Bracho. *Intérpretes:* Zachary Scott, Bernie Hamilton, Kay Meersman, Graham Denton, Claudio Brook. *Duración:* 95 minutos.

VIRIDIANA *Producción:* Gustavo Alatríste (México). Uninci- Films 59. Pedro Portabella (Madrid); México-España, 1961. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Julio Alejandro. *Fotografía:* José Fernández Aguayo. *Música:* El Mesías de Haendel, la Novena Sinfonía de Beethoven, seleccionadas por Gustavo Pittaluga. *Edición:* Luis Buñuel y Pedro del Rey. *Escenografía:* Francisco Canet. *Intérpretes:* Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal, José Calvo, Luis Heredia, Joaquín Roa, José Manuel Martín, Lola Gaos, Juan García Tienda, Maruja Isbert. *Duración:* 90 minutos.

EL ÁNGEL EXTERMINADOR. *Producción:* Gustavo Alatríste; México, 1962. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Luis Alcoriza. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Música:* trozos de Scarlatti, Beethoven y Chopin, de diferentes Te deum, de una sonata Paradiso y cantos gregorianos, con asesoría de Raúl Lavista. *Edición:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Escenografía:* Jesús Bracho. *Intérpretes:* Silvia Pinal, Enrique Rambal, Jacqueline Andere, José Baviera, Augusto Benedico, Luis Beristáin, Claudio Brook, Antonio Bravo, César del Campo, Rosa Elena Durgel, Lucy Gallardo, Enrique García Álvarez, Ofelia Guilmain, Nadia Haro Oliva, Tito Junco, Xavier Loyá, Xavier Massé, Ángel Merino, Ofelia Montesco, Patricia Morán, Berta Moss, Enrique del Castillo. *Duración:* 95 minutos.

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (EL DIARIO DE UNA RECAMARERA). *Producción:* Speva Films-Ciné Alliances Filmsonor/ Dear Film Produzione, Serge Silberman y Miichel Safra; Francia-Italia, 1963. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, sobre la novela homónima de Octave Mirbeau. *Fotografía:* Roger Fellous. *Edición:* Louisette Hautecoeur. *Escenografía:* George Wakhevitch. *Intérpretes:* Jeanne Moreau, George Géret, Michel Piccoli, François Lugagne, Jean Ozanne, Daniel Ivernal, Gilberte Geniat, Bernard Musson, Jean Claude Carrière, Muni, Claude Jaeger. *Duración:* 98 minutos.

SIMÓN DEL DESIERTO. *Producción:* Gustavo Alatríste; México, 1964. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Julio Alejandro, sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdós. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Música:* El himno de los peregrinos, de Raúl Lavista, y los tambores de Calanda. *Edición:* Luis Buñuel y Carlos Savage. *Intérpretes:* Claudio Brook, Hortensia Santoveña, Silvia Pinal, Jesús Fernández, Enrique Álvarez Félix, Enrique García Álvarez, Luis Aceves Castañeda, Antonio Bravo, Eduardo MacGregor. *Duración:* 43 minutos.

BELLE DU JOUR (BELLA DE DÍA) *Producción:* Henri Baum, Paris Film Production (Robert y Raymond Hakim); Francia-Italia, 1966. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, sobre la novela homónima de Joseph Kessel. *Fotografía:* Sacha Vierny. *Edición:* Louisette Hautecoeur. *Escenografía:* Robert Clavel. *Intérpretes:* Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Genevieve Page, Francisco Rabal, Pierre Clemente, Françoise Fabian, Maria Latour, Francis Blanche, François Maistre, Macha Meril. *Duración:* 100 minutos.

LA VOIE LACTÉE (LA VIA LÁCTEA). *Producción:* Serge Silberman, Greenwich Films, Fraia Films; Francia-Italia, 1968. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. *Fotografía:* Christian Matras. *Edición:* Luis Buñuel y Louisette Hautecoeur. *Escenografía:* Pierre Guffroy. *Intérpretes:* Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Bernard Verley, François Maistre, Jean-Claude Carrière, Jean François Fosani, George Marchal. *Duración:* 100 minutos.

TRISTANA. *Producción:* Época Film y Talía Film, Selenia Cinematográfica, Les Films Corona; España-Italia-Francia, 1969. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Julio Alejandro, sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdós. *Fotografía:* José F. Aguayo. *Edición:* Luis Buñuel y Pedro del Rey. *Escenografía:* Enrique Alarcón. *Intérpretes:* Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Jesús Fernández, Antonio Casas, Sergio Mendizábal. *Duración:* 100 minutos.

LE CHARME DISCRET DE LA BURGEOISIE (EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA). *Dirección:* Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. *Fotografía:* Edmund Richard. *Edición:* Helene Plemiannikov. *Escenografía:* Pierre Guffroy. *Intérpretes:* Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Bulle Ogier, Jean-Pierre Cassel, Paul Frankeur, Julie Bertheau, Claude Pieplu, Michel Piccoli, Muni. *Duración:* 106 minutos.

LE FANTOME DE LA LIBERTÉ (EL FANTASMA DE LA LIBERTAD) *Producción:* Serge Silberman, Greenwich Films; Francia, 1974. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. *Fotografía:* Edmond Richard. *Edición:* Helene Plemiannikov. *Escenografía:* Pierre Guffroy. *Intérpretes:* Adriana Asti, Michel Piccoli, Monica Vitti, Jean-Claude Brialy, Adolfo Celi, Milena Vukotic, Jean Rochefort, Michel Lonsdale. *Duración:* 103 minutos.

CET OBSCUR OBJET DU DÉsir (ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO) *Producción:* Greenwich Films, Les Films Galaxie, Incine; Francia-España, 1977. *Dirección:* Luis Buñuel. *Argumento y guión:* Luis Buñuel y Jean-Claude Carrère, sobre la novela de Pierre Louÿs "La femme et le pantin". *Fotografía:* Edmond Richard. *Edición:* Luis Buñuel y Helene Plemiannikov. *Intérpretes:* Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina, Julien Bertheau, André Weber, Milena Vukotic. *Duración:* 103 minutos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abruzzese, Alberto y Massi Stefano. *I film di Luis Buñuel*. Roma, Grenese, 1981.
- Aguilar Santoyo, Hugo. *Análisis de la mujer en las películas de tipo sexi-comedia en el cine mexicano 1981-87*. Tesis de licenciatura Ciencias de la Comunicación. F.C. P. y S-UNAM, 1990.
- Alsina Thevenet, Homero. *Crónicas de cine*. Argentina, La flor, 1973.
- Alvarez Alfredo, Juan. *Sade y el sadismo*, México, Grijalbo, 1972.
- American Psychiatric Association. *DSM III, Manual diagnóstico y estadístico de los Trastornos Mentales*, Barcelona, Masson, 1983.
- Aranda, J. Francisco. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. México, Lumen, 1975.
- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México, Era, 1968.
- Baena Paz Guillermina, *Manual para elaborar trabajos de investigación documental*. UNAM, México, 1977
- Barahona, Fernando Alonso. *Antropología del cine*. España, Centro de Investigaciones Españolas e Hipanas Literarias, 1991.
- Braun, Walter. *Sadismo, masoquismo y flagelación*. México, Diana, 1972.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes, 1993.
- Buñuel, Luis. *Viridiana. Guión cinematográfico*. México, Era, 1976.
- Canals Navarrete, Salvador. *La iglesia y el cine*, Madrid, RIALP, 1965.
- Castilla del Pino, Carlos. *La incomunicación*, Barcelona, EDICIONS 62, 1983
- Cineteca Nacional. *¡Buñuel! La mirada del siglo*, Programa, Mensual, #157 México, Enero, 1997.
- Cosio Pascal, Adriana. *El cine y su relación con algunos rasgos de la personalidad*, Tesis Doctorado en Psicología, Facultad de Psicología-UNAM, 1960.
- De La Colina, José. *Miradas al cine*, México, Sepsetentas, 1972.
- De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, Joaquín Mortíz/Planeta, 1986.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*, México, Patria, 1990.

- Drugnant, Raymond. *Luis Buñuel*, Madrid, Fundamentos, 1973
- Equipo Reseña. *Cine para leer. Historia de un año de cine*, España., Mensajero, 1979.
- Estève, Michel. *Luis Buñuel, Etudes Cinématographiques*, Francia. 1963.
- Freud, Sigmund. *Introducción al narcisismo*, México, Alianza, 1973.
- Fromm, Erich. *Psicoanálisis y Religión*, Buenos Aires, Psique, 1975.
- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*, México, Era, 1978.
- Gomez Jara, Francisco. *Sociología de la prostitución*, México, Fontamara, 1988.
- Gubern, R. *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1971.
- James, Selma y María Rosa Dalla Costa. *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*, México, S. XXI, 1980.
- Khun, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y Cine*, Catedra, España, 1991.
- Kobal, John. *Las 100 mejores películas*, México, Alianza, 1991.
- Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Coordinación de estudios de posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. 1990.
- Latorre, Carlos. *Don Quijote y Viridiana*, México, Patria, 1965.
- Lizalde, Eduardo. *La odisea del demoleedor*. México. Dir. General de difusión cultural UNAM. Cuadernos de cine # 2, 1967.
- Martínez Gil, M. *Luis Buñuel*, Uruguay, Cinelibros 1984.
- Medrano Trueba, Fernando. *Revelación de la frigidez*. Valle de México. México, 1969.
- Michel, Andree. *El Feminismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Michel Wolfromm, Hélène. *Los conflictos sexuales de la mujer*. México, Extemporáneos, 1973.
- Múñoz Castillo, Fernando. *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1993.
- Ramos, Escandón Carmen. *Género e Historia. La historiografía sobre la mujer*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- Reed, Evelyn. *Sexo contra sexo y clase contra clase*, México, Fontamara, 1987.
- Sadoul, George. *Historia del cine Mundial*, México, S. XXI, 1984.
- Sánchez, Francisco. *Todo Buñuel*, México, Cineteca Nacional, 1978.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel*, Madrid, Catedra Signo e Imagen/Cineastas, 1991.
- Sorlin, Pierre. *Cines Europeos, Sociedades Europeas. 1939-90*. España, Paidós, 1996.

- Talens, Jenaro. *El ojo tuchado*, Madrid, Catedra, 1986.
- Tamez Martínez, Héctor. *La mujer en el cine mexicano. Breve historia del cine mexicano*, Delegación Venustiano Carranza, 1983.
- Tapia Campos, Martha Laura. *La dramática del mal en el cine mexicano*, UNAM-F.C.P. y S. Cuaderno de Ciencias de la Comunicación #3.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular bodies*, London and New York, Roudlege, 1993.
- UNAM. *Buñuel 83*, México, Filmoteca UNAM, 1983.
- Visual Pleasure and Narrative Cinema Screen*, Núm.16/3, Estados Unidos, 1975