

Susana. De La edad de oro al universo ranchero.

Amparo Martínez Herranz*

A partir del estudio del guión técnico de *Susana* (1950)¹, de Luis Buñuel, y su cotejo con el montaje final de la película es posible recuperar elementos visuales y temáticos presentes en el texto preparatorio que finalmente no llegaron a la pantalla, además de subrayar otros elementos que pasan prácticamente desapercibidos. Hay abundantes indicaciones, frases o anotaciones relacionadas con temas como la muerte y el erotismo, las mujeres costureras y encajeras, el “polisoir milagroso” y, sobre todo, el papel concedido a los animales como expresión de la libertad del instinto, que conectan con el universo visual y significativo manejado por Buñuel desde el principio de su filmografía, analizado extensamente por Agustín Sánchez Vidal en *El mundo de Buñuel* (1993)². Asuntos todos ellos que, como ya había hecho en sus producciones previas dentro de la industria del cine mexicano,³ Buñuel trató de rescatar en *Susana*. El objeto del presente artículo es localizar e identificar todos estos elementos en el guión técnico y en la película, para estudiar y entender su origen, su significado y el desarrollo que merecen dentro del conjunto de la producción de este cineasta.

Ya se ha señalado en otros trabajos previos que Buñuel se propuso en *Susana* la revisión del melodrama como género cinematográfico y convención narrativa instrumentalizada para justificar y sostener el orden establecido, asociado en México frecuentemente con

* AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ es Doctora en Historia del Arte y profesora titular de Historia del Cine en la Universidad de Zaragoza. Ha investigado sobre distintos aspectos relacionados con la arquitectura para el ocio, publicando varios libros acerca de este tema: *Los cines en Zaragoza, 1896-1936; El Teatro Principal; La arquitectura teatral en Zaragoza. 1875-1939; Los cines de Zaragoza 1939-1975*. También ha trabajado sobre la historia del cine en Aragón, los vínculos entre cine y literatura, cine e historia o los orígenes del cine en España, labor que se ha materializado en forma de capítulos para libros o artículos en revistas científicas. Desde el año 2001 trabaja como coordinadora de la investigación en un Proyecto I+D centrado en el estudio de los fondos documentales españoles sobre Luis Buñuel, tarea que ha dado como resultado la publicación de varios artículos, entre los que merece la pena destacar: “*Gran Casino* de Luis Buñuel”; “*El Gran Calavera* y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine Mexicano”; o “El método de trabajo de Luis Buñuel: en torno al guión técnico de *Él*”.

¹ Este artículo es el resultado de las investigaciones que se están llevando a cabo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza dentro del proyecto I+D financiado por el Ministerio de Educación dedicado al *Estudio de los fondos documentales españoles sobre Luis Buñuel: los guiones* (HUM2004-02255ARTE).

² Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel* (Zaragoza, CAI, 1993).

³ El estudio del proceso creativo de Luis Buñuel a partir del análisis de sus guiones técnicos y la revisión de los recursos visuales y significativos más frecuentes en su obra, han sido expuestos en: Amparo Martínez Herranz, “*Gran Casino* de Luis Buñuel” (*Artígrama*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n° 17, 2002), pp. 517-551; Amparo Martínez Herranz, “*El Gran Calavera* y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine Mexicano” (*Artígrama*, n° 18, 2003), pp. 641-675, y Agustín Sánchez Vidal, “El largo camino hacia *Los olvidados*”, en Agustín Sánchez Vidal, Gabriel Figueroa Flores, Rafael Aviña y Carlos Monsiváis, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, (México D.F., Fundación Televisa, 2004), pp.11-93.

los códigos propios de la comedia ranchera⁴. Además, es necesario señalar que con esta película también quiso construir una nueva reflexión sobre el poder liberador del deseo como fuerza capaz de rescatar al ser humano de los lastres que le impiden vivir su vida de una forma sincera. En *Susana*, como sucederá en otras ocasiones, el deseo es un elemento de distorsión que permite transitar desde la convención a la realidad⁵. Se trata en definitiva de un melodrama a la mexicana en el que terminan filtrándose los juegos y efectos del *amour fou*, una pulsión erótica que iguala socialmente a padres e hijos, a patronos y obreros⁶. De manera que la protagonista de esta película —entendida como una evolución del Modot de *L'âge d'or* (*La edad de oro*, 1930) y una variante femenina del Jaibo de *Los olvidados* (1950)— anticipa con su actitud situaciones que iban a repetirse amplificadas en obras posteriores de Luis Buñuel, donde los de abajo se rebelan para dejar en evidencia lo incongruente y poco sólido de las estructuras sociales establecidas, tal y como once años más tarde iban a hacer los mendigos de *Viridiana* (1961)⁷.

Buñuel en 1950: condicionantes, gestación y devenir de la película

En 1950, tras el éxito de crítica y público de *El gran calavera* (1949), Buñuel empezaba a tener en México una situación laboral más alentadora, aunque todavía no se sentía plenamente seguro dentro de la maquinaria industrial del cine mexicano, condicionado, sin duda, por la sucesión de desengaños y la incertidumbre que había marcado su vida profesional a lo largo de la década de los cuarenta. El 6 de febrero de 1950 comenzó el rodaje de *Los olvidados*, un proyectó en el que venía trabajando desde la primavera de 1949 y que terminó de filmar el 9 de marzo de 1950. Su estreno se retrasó hasta finales de año, en buena medida como consecuencia de la desconfianza del productor Oscar Dancigers, que recelaba de los resultados financieros y profesionales de una película de contenido muy crítico y nada complaciente. Mientras tanto, Buñuel, que sabía que todavía tenía mucho terreno por ganar en la industria del cine mexicano, aceptó intervenir en dos proyectos cinematográficos ajenos, vinculados a Fernando Soler, afamado actor que ocasionalmente también se dedicó a la dirección, la producción y la creación de argumentos, con el que Buñuel había establecido una buena relación profesional a raíz su colaboración en *El gran calavera*⁸. De paso, Buñuel conseguía afianzar su posición profesional, aceptando los trabajos que le encomendaba un hombre como Fernando Soler, socio fundador del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), desde el que se controlaba con mano férrea la actividad cinematográfica de los distintos gremios en México. En este contexto hay que situar el encargo a Buñuel de la escritura del guión de *Si usted no puede yo sí* (1951)⁹, que redactó

⁴ Lo relativo a los códigos del melodrama y de la comedia ranchera manejados por Luis Buñuel en la construcción del guión para *Susana* pueden consultarse en Amparo Martínez Herranz, "Susana de Luis Buñuel. Subversión y renovación del melodrama" (*Latente. Revista de cine de la Universidad de la Laguna*, n° 5, 2007), pp. 117-143.

⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. 1949/1951*, Tomo IV, (México DF, Ediciones Era, 1973), p. 230.

⁶ Antonio Mahieu, "Buñuel en México", en VV. AA., *Camino y encuentro con Luis Buñuel. XXIII Encuentro Internacional de cine*, (Burgos, ENINCI, 1994), p. 20.

⁷ Víctor Fuentes, *La mirada de Buñuel* (Madrid, Tabla Rasa, 2005), p. 98.

⁸ Emilio García Riera, *Los hermanos Soler*, (México D.F., Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1990).

⁹ Algunas fuentes hablan de que Buñuel no quiso hacerse cargo de la dirección de esta película: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/luis_alcoriza.html; Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. 1949/1951*, pp.227- 228.

junto a Luis y Janet Alcoriza, y dirigió con escasa fortuna Julián Soler, hermano de Fernando.

Del vínculo con este último nació el encargo de la realización de un nuevo filme: *Susana. Carne y demonio*. Fernando Soler presentó a Buñuel este proyecto en el que tenía previsto participar como actor protagonista, y que iba a ser producido por Sergio Kogan, gerente en México de la Columbia. Era, por tanto, la primera película que dirigía en este país sin contar con el apoyo de Oscar Dancigers, una circunstancia que hizo que sintiera con mucha más virulencia que en *Gran Casino* (1946) o *El gran calavera* la presión generada por la maquinaria industrial mexicana, al exigírsele que construyera un título con el que poder obtener éxito en aquella¹⁰. Además, el productor Sergio Kogan había emprendido este proyecto para permitir el lucimiento de su joven esposa, Rosita Quintana,¹¹ que tras casarse con él acababa de ingresar en el mundo cinematográfico mexicano¹².

En la elaboración del guión literario de *Susana* participó Manuel Reachi —que también actuó como productor asociado— como autor del argumento cinematográfico,¹³ a partir del que Jaime Salvador¹⁴ y Luis Buñuel, en este caso sin acreditar,¹⁵ hicieron la adapta-



Fernando Soler,
Rosita Quintana y
Luis Buñuel durante
el rodaje de *Susana*

¹⁰ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. 1949/1951*, Tomo IV, p. 230.

¹¹ Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel* (Madrid, Plot, 1993), p. 57.

¹² Véase el monográfico dedicado a Rosita Quintana en *Somos*, n° 209 (México D.F., Ediciones Televisa, julio de 2001), pp. 13 y 29.

¹³ Tomás Pérez Turrent, y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, p. 57. Hay quienes hablan de un cuento, incluso de una novela de Reachi como precedentes de la historia de *Susana*. Este es por el momento un asunto poco claro, aunque lo más probable es que no existan ni el cuento ni la novela. Se trataría simple y llanamente de una trama cinematográfica escrita en unos pocos folios donde Reachi señaló las líneas básicas del argumento a partir de las que él mismo, junto a Buñuel y Jaime Salvador, elaboraron el guión literario. Hasta la fecha no hemos podido encontrar ningún texto publicado de Manuel Reachi, ni cuentos ni novelas, lo que nos hace pensar que su actividad literaria estuvo restringida a la escritura de argumentos para películas.

¹⁴ Emilio García Riera, *Ibidem.*, p. 211. Jaime Salvador, como autor de argumentos, guionista y también director de un buen número de películas mexicanas, frecuentó el melodrama familiar en *Mi marido* o *Una mujer sin destino*, películas escritas y realizadas por él y, como *Susana*, producidas a lo largo del año 1950. Insistiendo en esta variante del género melodramático, Jaime Salvador volvería a colaborar con Buñuel durante 1951 en la adaptación de la novela de Guy de Maupassant de la que nacería *Una mujer sin amor*.

¹⁵ Tenemos noticia de la participación de Luis Buñuel en la escritura del guión técnico de *Susana* en Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, p. 57.

ción y urdieron los diálogos, a los que se añadieron otros adicionales de Rodolfo Usigli,¹⁶ cuyo renombre como dramaturgo, poeta y ensayista mexicano, se utilizó para añadir un aire de prestigio a la producción.

Partiendo de este trabajo, Buñuel escribió un detallado guión técnico, utilizando el mismo sistema que había empleado en sus producciones mexicanas previas y que aplicaría hasta bien entrada la década de los sesenta. Hizo un pormenorizado desglose de planos, indicando la escala, el encuadre, las angulaciones y los movimientos de cámara previstos; detalló los enlaces que había que utilizar entre planos o entre secuencias e incluyó una meticulosa descripción de los decorados y de las acciones, reseñando además los gestos más pequeños o la entonación que debían dar los actores a determinadas frases (ver Anexo 1). Esta cuidadosa forma de proceder le permitió tenerlo todo prácticamente preparado en los primeros días de julio de 1950, iniciándose el rodaje el día 10 de este mes en los estudios Churuvusco de México D.F.¹⁷ A comienzos de agosto la filmación de *Susana* se dio por concluida. Quedaba por acometer el montaje, que se llevaría a cabo durante los meses siguientes.

Entretanto, el 9 de noviembre de ese mismo año, tuvo lugar el estreno de *Los olvidados*, inicialmente todo un fiasco para Buñuel, ya que sólo estuvo en cartel seis días y fue objeto de críticas muy duras en México. Preocupado por mantener su posición dentro de la industria cinematográfica de este país, decidió seguir trabajando en obras de encargo con los profesionales que le garantizaban una cierta seguridad laboral: el productor Oscar Dancigers y el actor Fernando Soler. Junto a ellos inició en enero de 1951 la filmación de *La hija del engaño* en los estudios Teyepac,¹⁸ una nueva versión de *Don Quintín el Amargao*, de Arniches, que Buñuel conocía muy bien, ya que había estado al frente de su producción en la versión que de esta historia hizo la productora Filmófono en 1935. Tenía trabajo, pero su libertad creativa todavía estaba muy limitada.

Unos meses más tarde, el 11 de abril de 1951, se estrenó *Susana* en el Cine Metropolitana de México D.F.¹⁹ Ese mismo día Octavio Paz escribió una larga carta a Buñuel hablándole del éxito obtenido por la proyección de *Los olvidados* en el Festival de Cannes²⁰. Una buena acogida que finalmente se tradujo en la concesión del premio al mejor director, el de la

¹⁶ Sus contactos con el mundo del cine comenzaron en 1949, cuando escribió el argumento para *Otra primavera*, siguiendo los esquemas del melodrama familiar. Dentro de este mismo género iba a participar en la escritura de dos películas de Luis Buñuel, *Susana* y *Una mujer sin amor*. No obstante, la relación entre ambos daría sus mejores resultados más tarde, en 1955, con *Ensayo de un crimen*, adaptación al cine de la única novela de Usigli, quien afirmó que Buñuel había destrozado su obra hasta hacerla prácticamente irreconocible. Véanse Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, p. 109, y Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, (Madrid, Cátedra, 1999), p. 198.

¹⁷ Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, p. 58. Buñuel había previsto y organizado cuidadosamente los "88 cambios de lugar" o escenario que debían realizarse, tal y como dejó anotado en la misma portada del guión técnico: Luis Buñuel, *Susana* (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel, 538. También se cuidó de dejar constancia en su contraportada del trabajo realizado a lo largo de dieciséis jornadas, anotando el número de escenas que había filmado durante cada una de ellas. Esto le servía para evaluar su ritmo de trabajo. Pero también ponía de manifiesto su preocupación por atenerse a la disciplina productora de la industria mexicana y demostrar (guardando estos apuntes como argumento por si fuera preciso justificarse) que era un realizador riguroso y eficaz, en un momento en el que todavía sentía que debía afianzar su posición profesional. Estas anotaciones son similares a las que hiciera en el guión de *Gran Casino*, donde dejó referencia de las horas de trabajo perdidas durante el rodaje y los motivos. Véase Amparo Martínez Herranz, "Gran Casino de Luis Buñuel".

¹⁸ David Yasha, *¡Buñuel! La mirada del siglo* (Madrid, Ministerio de Educación y Cultura de España / Consejo nacional para la Cultura y las Artes de México, 1996).

¹⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, p. 230.

²⁰ Archivo de Filmoteca Española, Archivo Buñuel, documento 572 (27-28).



Cartel mexicano de *Susana*

crítica y en la recuperación del prestigio internacional de este cineasta. Sin embargo, la trayectoria de *Susana* entre público y crítica fue irregular. Se le concedió en 1952 la Copa Novedades,²¹ aunque en la convocatoria de los Premios Ariel de ese mismo año, correspondientes a la producción mexicana de 1950 y 1951, sólo obtuvo una nominación en la categoría de mejor actuación juvenil por el trabajo de Luis López Somoza (Alberto), premio que finalmente ganó Delia Fuente por su labor en otra película, *Historia de un corazón* (Julio Bracho, 1951)²². Que no se le concediese ningún Ariel a *Susana* era todo un síntoma de la difícil situación de esta obra dentro del panorama general del cine mexicano, donde no terminaba de encajar en ninguno de los moldes establecidos: ni en el formato habitual del melodrama, ni tampoco en el de su variante ranchera.

Además, su recepción en Europa osciló entre la perplejidad y el entusiasmo. *Susana* se benefició económicamente del éxito internacional de *Los olvidados* y su productor, Sergio Kogan, pudo venderla por un alto precio a los distribuidores franceses y británicos²³. Paralelamente, los críticos manifestaron su extrañeza ante un trabajo en el que les costaba reconocer al mismo director de *Los olvidados*. André Bazin lo consideraba como un filme mediocre y comercial, con un guión próximo al absurdo, en el que no se había logrado la eficacia crítica pretendida. No obstante, es posible que su opinión estuviese condicionada por el mismo Buñuel, que en 1952 había escrito una carta a la redacción de *Cahiers du cinéma* previniéndoles acerca de esta película en tono de disculpa²⁴.

²¹ Marisol Carnicero y Daniel Sánchez Salas (eds.), *En torno a Buñuel (Cuadernos de la Academia, Madrid, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, 2000)*, p. 632.

²² Emilio, García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, p. 304.

²³ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/susana.html>

²⁴ André Bazin, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock* (Bilbao, Mensajero, 1977), pp. 79-80.

Pese a todo, el público del viejo continente convirtió a *Susana* en una de las producciones más populares de la filmografía de este director, disfrutando de una acogida especialmente calurosa en lugares como Bélgica, Alemania o Francia²⁵. De hecho, en 1962, era valorada por la Cinemateca francesa como un clásico que se proyectaba al lado de obras de Eisenstein, Griffith, Keaton o Stroheim²⁶.

En *Susana* se advierte, como en buena parte de las producciones de Buñuel en México, una tendencia general a la simplificación del trabajo de la cámara y de la puesta en escena durante el rodaje. Incluso, cabría señalar que en esta película se trata de una tendencia especialmente marcada que, como vamos a tener ocasión de ver, condujo a la eliminación de abundantes motivos (escorpiones, insectos, los dientes de la protagonista mordiendo a Jesús,...). Supresiones que contribuyeron a hacer de esta obra un trabajo mucho más convencional de lo que originalmente se había previsto. Al prescindir de muchas de estas imágenes cargadas de capacidad evocativa, la película perdió buena parte de su significado y disminuyó la contundencia crítica y corrosiva con la que había sido proyectada.

De La edad de oro a *Susana*

Susana es la representación arquetípica del mal dentro de los esquemas del melodrama. Pero, al mismo tiempo, en manos de Buñuel termina desempeñando el papel de un ser humano sacrificado en aras del sostenimiento del orden social²⁷. Sigue así cánones sadianos, al igual que lo había hecho con el Jaibo de *Los olvidados*²⁸. Ambos personajes ignoran las nociones morales asentadas, atienden únicamente a las pulsiones marcadas por el deseo, ya sea de sexo o de poder, y terminan convirtiéndose en elementos corruptores que hacen aflorar las miserias, limitaciones y temores de quienes les rodean. La depravación de *Susana* arroja luz sobre el lado oscuro de Alberto, Jesús, don Guadalupe y doña Carmen. Tal y como ha apuntado Agustín Sánchez Vidal, refiriéndose al personaje de Jaibo en *Los olvidados*, esta capacidad es la que hace que podamos entender también a *Susana* como una figura positiva, como un ser libre y libertario bajo los parámetros del surrealismo, con una entidad que, en algunos aspectos, sería equiparable a la establecida por el Modot de *La edad de oro*. Pero en *Susana* hay también otros elementos que conectan con los temas e imágenes manejados por Buñuel desde el principio de su filmografía.

Ejercicios de transferencia

Algunas prácticas de evidente raigambre surrealista como la transferencia²⁹ iban a ser utilizadas de forma consciente y calculada en esta película. En los círculos vanguardistas fue habitual la celebración de reuniones o la elaboración de encuestas en las que se discutía

²⁵ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/susana.html>

²⁶ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. 1949/1951*, Tomo IV, p. 235.

²⁷ *Ibidem.*, p. 234.

²⁸ Agustín Sánchez Vidal, "El largo camino hacia *Los olvidados*", p. 75-76.

²⁹ Tal y como señala Ralph R. Greenson en su libro *Técnica y práctica del psicoanálisis* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 155), partiendo de la explicación del fenómeno ya identificado por Sigmund Freud: «Entendemos por transferencia un género especial de relación respecto de una persona; es un tipo característico de relación de objeto. Lo que la distingue principalmente es el tener por una persona sentimientos que no le corresponden y que en realidad se aplican a otra». Éste es el mismo sentido que le dieron los grupos vanguardistas en sus investigaciones acerca del subconsciente, al interpretar la transferencia como el acto de proyectar o trasladar las pulsiones emocionales y eróticas suscitadas por una persona a la relación y las prácticas sexuales mantenidas con otra.



Don Guadalupe besa
a su esposa
pensando en Susana

sobre el erotismo y donde se hablaba de la transferencia como un ejercicio en el que se proponía la sustitución de un objeto erótico por otro: «si, por ejemplo, se hacía el amor con la esposa pensando en la amante, o en una prostituta, o en una criadita pizpireta que se había visto por la calle». Buñuel trasladó esta misma idea a la elaboración de la secuencia en la que don Guadalupe, «que acaba de ser excitado por Susana, ve llegar a su esposa... y es ésta a quien besa apasionadamente pero pensando en Susana...»³⁰. Para subrayar esta significación, en la última toma Buñuel introdujo durante el rodaje algunos cambios en relación con lo previsto originalmente en el guión técnico³¹. Finalmente, lo que hizo fue desglosar un plano más largo en dos y suprimir parte del diálogo que quedó reducido a unas pocas frases breves y entrecortadas, para así dar protagonismo al momento en el que «Don Guadalupe, presa de una extraña excitación, ciñe a su esposa brutalmente por la cintura, la atrae hacia sí y la mira ardientemente a los ojos», para terminar besándola «brutalmente en los labios»³². La reiteración del término brutal es buena muestra de la violencia que Buñuel pretendía otorgar a este gesto, que le sirvió para exponer sin necesidad de palabras los verdaderos deseos y pensamientos del patrón del rancho, que besaba a su esposa proyectando en ella su deseo por Susana. A esto hay que añadir, para terminar de entender la función turbadora que Buñuel adjudicó a este arrebato amoroso, el escaso interés, incluso el rechazo, que siempre tuvo por mostrar besos en la pantalla, tal y como queda de manifiesto al repasar el conjunto de su filmografía. De hecho, cuando aparecen no es para gratificar sentimentalmente al espectador, sino para inquietarle por su violencia física o emotiva, tal y como sucede en esta secuencia.

³⁰ Tomás Pérez Turrent, y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, p. 57.

³¹ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel, 538, pp. 20 y 21.

³² *Ibidem.*, toma 63, p. 21.

(...)
Ese paisaje se hiela menos sobre el espejo
que sobre las uñas de los muertos
que han de resucitar
con los dedos convertidos en flores
en flores de agonía extinta y de salvación.

(...)
Luis Buñuel, *Polisoir milagroso*³³

Uñas, dedos, agonía y salvación son términos que nos llevan directamente desde la producción poética de Luis Buñuel a los juegos de manos convertidos en imágenes de *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) y *La edad de oro*. Imágenes como las de la mano tirada en la calle, la aparecida en un anuncio publicitario, el dedo vendado, la manicura ante un espejo o el muñón, dan lugar a la realización de una serie de secuencias construidas mediante una cadena de gestos mínimos y subliminales, que, tal y como ha observado Agustín Sánchez Vidal, se encadenan siguiendo las mismas normas y mecanismo de los gags de trayectoria de Buster Keaton³⁴. La aparición de dedos en distintas circunstancias, agitados por movimientos rítmicos y compulsivos de ascendencia onanista, como los del *polisoir* en el tocador, está directamente relacionada con la agonía y la salvación del poema de Buñuel, con el frenesí erótico como una de las expresiones del deseo.

Esta es la misma significación que quiso adjudicarles en *Susana*. Hacia la mitad de película la joven protagonista provoca la ira de Felisa haciendo alarde de la influencia que tiene sobre don Guadalupe y del modo en que éste la defiende. El duelo verbal entre ambas debía haber sido acompañado de un gesto mediante el que Susana afirmaba su poder (sexual) y que Buñuel describió en el guión técnico con las siguientes palabras: «Finge hacer el 'polisoir' frotando una mano en las uñas de la otra»³⁵. Se trata de una nueva cita visual a *La edad de oro* y a la producción literaria de este director, que es, al mismo tiempo, el precedente inmediato de otras escenas similares de su filmografía, como la protagonizada por Paloma en *El Bruto* (1952). Sin embargo, esta acción fue suprimida durante el rodaje. Probablemente lo que sucedió es que Rosita Quintana no contempló en su interpretación las anotaciones hechas en este sentido por el guión. Ante lo que Buñuel decidió prescindir de este pequeño gesto para economizar en tiempo y dinero, renunciando a repetir de nuevo la toma³⁶.

³³ Luis Buñuel, *Obra literaria* (Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982), p. 134.

³⁴ Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, p. 62.

³⁵ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 276, p. 80.

³⁶ La misma Rosita Quintana en una entrevista firmada por Héctor Argente ("Diosa de eterno esplendor", en *Somos*, n.º 209, 1 de julio de 2001, p. 48), reconoció que Buñuel le dio una libertad de acción a la hora de encarnar su personaje que no tuvieron el resto de los actores del reparto. Refiriéndose a todas estas cuestiones y al personaje de Susana declaró: «Entenderlo? Sí, lo entendía, pero físicamente no lo sentía, no lo daba... Poco a poco me convencieron, sobre todo cuando veía la cara de Luis cuando me dirigía con ternura, con infinita aprobación. Nunca me marcó nada, excepto una escena: se trató de algo técnico, era un *big close-up* donde me abrazaba Víctor Manuel Mendoza, y tenía que bajar lentamente mis ojitos. Eso es todo lo que recuerdo que me haya marcado. Vi que a otros sí les daba instrucciones. Para mí fue gratificante haber actuado en esta cinta en cuanto a relación actriz-director. Buñuel era un hombre 'querible', admirable, con una ternura infinita». Estas declaraciones apoyan la hipótesis según la cual la supresión del gesto del *polisoir* previsto por escrito, se debió a la interpretación que la actriz hizo del texto del guión en esta secuencia.



La mano de Jesús, el caporal, queda atrapada en la ventana de Susana

También se introdujeron en *Susana* otros juegos de manos. Manos atrapadas para expresar la castración del deseo, como las que recorren buena parte de la obra de este director desde *Un perro andaluz* hasta *Belle de jour* (1966). Durante la discusión que Jesús y Susana sostienen en medio de la tormenta hay varias anotaciones cuidadosamente calculadas en el guión que en el desglose de los planos tenían mayor peso del que finalmente se les dio durante el rodaje. Tras el beso arrebatado por el caporal con violencia a la joven, ésta se revuelve fieramente mordiéndole la mano. Una secuencia de imágenes para la que se había proyectado un primer plano que no figura en el montaje final y en el que debían apreciarse «los dientecillos de Susana hundiéndose en la mano de Jesús hasta hacerle brotar sangre»³⁷. Las referencias al gag trágico de *La edad de oro* —que, a su vez, están tomadas de *Greed* (*Avaricia*, 1925), de Von Stroheim— en el que la mano de Modot es mordisqueada libidinosamente por su compañera hasta convertirse en un muñón son claras y sirven para apuntalar el eje temático fundamental de la película, que no es otro que el deseo entendido como una fuerza instintiva y revolucionaria que altera el orden feudal del rancho. Pero, además, esta imagen hubiera servido para subrayar uno de los rasgos esenciales de la protagonista: el perfil animal de Susana, que muerde como una “perra de raza”, respondiendo así a la definición que había hecho de ella Jesús, su agresor. Acto seguido, la joven cierra la ventana, atrapando entre sus batientes la mano del caporal. En esta ocasión la cita visual nos lleva hasta *Un perro andaluz*, a una imagen y una situación muy similar. De hecho, en el guión de *Susana* estaba previsto que la mano apresada entre los postigos permaneciese así prácticamente hasta el final de la secuencia, de manera que Jesús pudiera seguir hablando con la joven a través de la rendija que sus dedos abrían

³⁷ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 185, p. 54.

Alberto, quejoso, por
su mano dolorida



entre los batientes de la ventana³⁸. En lo que finalmente se filmó y editó todavía es posible reconocer la impronta de las primeras producciones surrealistas de Buñuel, aunque bastante recortada.

Algo parecido es lo que sucedió con la escena durante la que Susana, primero, permite a Alberto la entrada en su habitación para, inmediatamente después, echarlo. En el guión técnico se especificó que la secuencia debía terminar del siguiente modo:

310.- CONTINUA

SUSANA

¡No, no, no! ¡Eso no! ¡Aquí no!

Se libera de sus brazos y le agarra uno de ellos con su mano derecha. Lo lleva hacia la puerta.

SUSANA

Váyase. Déjeme pensar. Se lo ruego. Hasta mañana.

ALBERTO (resistiendo)

No.

SUSANA

Mañana, mañana hablaremos.

Le sonríe y le da un beso en la mejilla. Luego abre la puerta y lo saca fuera.

INT. PATIO. NOCHE.

³⁸ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 185, p. 54.

311.- FULL SHOT³⁹. Por la parte exterior de la puerta todavía entreabierta se ve a Alberto. Susana empuja por dentro para cerrarla, cosa que impide él con su mano.

ALBERTO

¡Susana! Te lo suplico. ¡Déjame!

SUSANA

¡Váyase!

Da un portazo que aplasta los dedos de Alberto. Este no puede reprimir un gesto de dolor. Se lleva las manos a la boca⁴⁰.

En la película el juego de sugerencias con manos y dedos previsto para esta secuencia pasa casi desapercibido. Lo que puede verse es un ligero forcejeo, tras el que Susana saca a Alberto de su habitación. El joven ya desde el patio (y en plano general) empuja la puerta tratando de volver junto a Susana, momento en el que sus dedos quedan atrapados, aunque en realidad el espectador no lo vea. Tan sólo lo deduce cuando Alberto agita la mano dolorida y fugazmente se la lleva a la boca para calmar el dedo más lastimado. La rapidez con la que se suceden todas estas acciones hace que pasen como gestos irrelevantes. A lo que hay que añadir por encima de todo que en este juego de sugerencias de estirpe surrealista se impone la tensión generada por la escena que sigue, con la sorprendente aparición de don Guadalupe y el violento enfrentamiento verbal y emocional entre padre e hijo que se produce a continuación.

En cualquier caso, la lectura detenida del guión técnico nos permite rescatar la intención subyacente en estas secuencias y descubrir el peso visual y poético que Buñuel quiso dar a los dedos y a las manos en la construcción significativa de este filme. Aunque, al final, parece evidente que durante el rodaje se impuso la agilidad en la resolución de las acciones y la seguridad profesional que le proporcionaban los usos cinematográficos más convencionales.

Muerte y erotismo

En *Susana* incluso los instrumentos de muerte terminan adquiriendo un cariz erótico⁴¹. Resulta obvio en la escena durante la que el patrono limpia sus escopetas mientras recrimina a la joven protagonista por su atuendo. Una asociación que vuelve a repetirse de forma más sutil al comentar don Guadalupe con el veterinario la posibilidad de matar a la yegua Lozana si no mejora de las fiebres que la aquejan. Es en este momento cuando de forma cuidadosamente calculada se pone en boca de don Severino la sentencia: «Es duro matar lo que se quiere»⁴². Buñuel insiste unas pocas líneas después en esta misma idea al escribir para referirse al plano con el que debía arrancar la siguiente secuencia: «Entra don Guadalupe todavía entregado a sus pensamientos de 'amor y muerte'» (ver Anexo 2). Esta asociación formaba parte del mundo temático de Buñuel desde los inicios de su carrera creativa y fue una constante reiterada a lo largo de toda su obra. En este caso enlaza de manera natural con el argumento y el sentido de la película, porque a estas alturas de la historia está claro que la figura de Susana para don Guadalupe está vinculada al mundo de los caballos que es lo que él más ama. De paso, dichas frases pueden interpretarse como

³⁹ Expresión equivalente a plano general o "toma abierta" según la definición dada en Rodolfo Santovenia, *Diccionario de cine* (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1999), p. 213.

⁴⁰ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 311, p. 89.

⁴¹ Juan Antonio Pérez Millán, "Buñuel en México: un largo viaje por el erotismo y la muerte", en VV.AA., *Luis Buñuel* (Venecia, XLI Mostra Internazionale di Cinema, 1984), p. 76.

⁴² Luis Buñuel, *Susana* (guión técnico), toma 265, p. 77.

sentencias que invitan al patrono del rancho, y también al espectador, a reflexionar acerca de la necesidad de matar lo que se quiere, es decir, reprimir los instintos. Un conjunto de sugerencias que debían haberse subrayado mediante un plano medio de don Guadalupe sacando su pistola para examinarla pensativo⁴³. Esta imagen, a la que nuevamente era posible adjudicar un valor fálico, habría servido para destacar la violencia de la acción que pensaba cometerse e incidir en la tensión emocional que todo ello generaba. Pero la toma parece que no llegó a rodarse y, por tanto, no formó parte del montaje final de la película, lo que terminó dificultando la lectura de los significados adjudicados originalmente a en esta escena.

Costureras y encajeras

A lo largo del texto del guión, doña Carmen es cuidadosa y reiteradamente perfilada como una costurera. Nada más comenzar la película, esperando a su esposo, aparece preparando su labor con un ovillo, actividad que interrumpe cuando éste entra en la casa. En el guión técnico todo esto no estaba previsto, de manera que la hacendosa actividad mediante la que se presentaba a doña Carmen con la labor en la mano se improvisó durante el rodaje⁴⁴. En cambio, en la secuencia siguiente, se procedió de forma contraria. En el guión estaba escrito que en la sobremesa doña Carmen estuviese haciendo ganchillo:

«En el interior del comedor se ve al grupo formado por los tres familiares. Don Guadalupe fuma con una gran parsimonia su puro. La señora hace ganchillo. Alberto de pie junto a la ventana, mira caer la lluvia»⁴⁵.

Pero finalmente esta toma se eliminó (posiblemente ni se rodó) y lo que se hizo en su lugar fue presentar al matrimonio y a su hijo jugando a las cartas. En cualquier caso, todas estas anotaciones acerca de las labores de costura y punto de doña Carmen sirven para entender el interés de Buñuel por presentarla como una tejedora, imagen y símbolo que le resultaban enormemente útiles para la construcción de este personaje⁴⁶.

La esposa del rancho aparece de nuevo caracterizada como costurera en la secuencia en la que reprende a la sirvienta Felisa por desconfiar y tratar mal a Susana⁴⁷. Tras haberle llamando la atención y mientras la vieja criada plancha, doña Carmen organiza y toma entre sus manos un cesto de costura. Algunas escenas más adelante, justo antes de despedirse de Jesús, el caporal que ha sido expulsado del rancho por su esposo, se la presenta de nuevo haciendo punto, tal y como se especificaba en el guión: «... está haciendo una labor de costura. Sin dejar de trabajar mira a la vieja y sonríe»⁴⁸. Conviene añadir que una de las secuencias de más intenso conflicto de la película va a tener lugar precisamente en el cuarto de costura de la casa. Susana discute sobre sus obligaciones en el rancho con Felisa, presentada también como costurera frente a la máquina de coser. La llegada de doña Carmen para dirimir esta cuestión termina con el despido de la muchacha. Es entonces cuando don Guadalupe irrumpe en la estancia para desautorizar a su mujer, readmitir a la joven en el servicio de la hacienda y evidenciar así la quiebra del armónico orden establecido hasta entonces, al invadir física

⁴³ Luis Buñuel, *Susana* (guión técnico), toma 266, p. 77.

⁴⁴ *Ibidem.*, toma 25, pp. 7 y 8.

⁴⁵ *Ibidem.*, toma 37, p. 11.

⁴⁶ *Ibidem.*, toma 25, pp. 7 y 8.

⁴⁷ *Ibidem.*, toma 109, p. 35.

⁴⁸ *Ibidem.*, toma 225, p. 65.



Doña Carmen
presentada como
costurera

y psicológicamente este espacio de costura, feudo exclusivo de las mujeres. Doña Carmen, caracterizada en su papel de costurera laboriosa y casta matrona, va a reaccionar “como picada por una víbora” cuando su marido la corrija en público, poniendo en cuestión su decisión de despedir a Susana⁴⁹.

Es bien sabido que *La encajera* de Vermeer fue una de las imágenes fetiches de la creación daliniana. Una obsesión cuyo rastro puede seguirse también en la producción de Luis Buñuel, desde su obra literaria, con poemas como *La caballería rusticana*, poblados por doncellas que cosen, hasta sus películas. En *Un perro andaluz* la imagen de *La encajera* de Vermeer se convertirá en manos de este cineasta en la primera formulación subliminal de una sexualidad destinada a la reproducción, un papel que adjudicó a otras mujeres costureras de su filmografía mexicana inicial, como a Milagros en *El gran calavera* y, todavía con más claridad, a doña Carmen en *Susana*. Sin embargo, por estas mismas fechas iba a producirse una variación en el significado que Buñuel venía adjudicando a esta iconografía. Tan solo unos meses después del estreno de *Susana*, coincidiendo con el creciente distanciamiento personal de Dalí⁵⁰ y durante la producción de *Una mujer sin amor* (1951), Buñuel comenzó a utilizar la imagen de la encajera-costurera con otro sentido, asociándola con las tramas y argucias de la mujer infiel y engañosa. Un cambio que le serviría en adelante para explorar el ámbito de las pulsiones emocionales y eróticas que se producen en el seno de la familia⁵¹ y también para reflexionar visualmente acerca de la personalidad femenina.

⁴⁹ Luis Buñuel, *Susana* (guión técnico), toma 281, p. 82.

⁵⁰ Pare entender la evolución y la controversia en las relaciones de amistad entre Buñuel y Dalí puede consultarse: Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin* (Barcelona, Planeta, 2000), pp. 294 a 320.

⁵¹ Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, pp. 156-166.

Los animales y el instinto

Los animales en la obra de Buñuel son a menudo el medio a través del que expresó la esencia espontánea de sus protagonistas, de modo que Sade y Fabre resultasen complementarios. Tal y como ha indicado certeramente Agustín Sánchez Vidal:

«Buñuel utiliza los animales y sobre todo los insectos como sustrato instintivo en el que se asientan las pulsiones de sus personajes. Un sustrato del que brota el deseo como rescoldo último, y reprimiendo el cual se procede a implantar la primer piedra de la sociedad y de la Iglesia como se nos muestra en *La edad de oro*, donde la pareja protagonista es separada y, casi como un comentario a esa violación del instinto, Modot patea un perro y aplasta un escarabajo»⁵².

Esto es exactamente lo que Buñuel quiso hacer en *Susana* de manera calculada y a conciencia. Los vínculos de la protagonista con el mundo de los instintos animales quedan claramente establecidos desde la primera escena, cuando en la celda descubre que está rodeada de bestias: un murciélago, una araña, un alacrán y una rata que finalmente no se introdujeron. Todos ellos seres cuidadosamente contemplados en el guión técnico de *Susana*, provenientes del universo temático y significativo de la obra de Buñuel y de sus primeras producciones surrealistas, tanto literarias como cinematográficas. Algunos de ellos forman parte de la película, otros muchos no pasaron del papel.

A este último grupo pertenecen varias tomas previstas para la escena en la que Susana se encuentra en su celda al principio del filme. Originalmente se había pensado que, además de la araña y el murciélago, se incluyese entre las bestias que habitaban la celda una rata que debía ser atacada en el hocico por un alacrán:

6.- CLOSE SHOT⁵³. Una gruesa rata avanza por uno de los lados que forma el ángulo del banco. SWING PAN a

7.- CLOSE SHOT. SWING PAN⁵⁴ al alacrán que avanza por el otro ángulo del mismo lado del banco

8.- Encuentro del alacrán y de la rata. Aquel pica a ésta en el hocico, una, dos, tres veces y la rata con las patas se frota la parte herida⁵⁵.

Una toma que no llegó a rodarse, posiblemente por las presiones del productor, Sergio Kogan, de quien sabemos ya había puesto muchos problemas a la introducción de los planos de la araña⁵⁶. Buñuel quería haber iniciado esta película, que aborda el tema del deseo y la puesta en cuestión del orden establecido, con una cita directa a *La edad de oro*, recuperando la temática y los motivos visuales con los que comenzaba este filme realizado en 1930. Pero

⁵² Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, p. 103.

⁵³ «Voz angloamericana equivalente en español a primer plano», definición dada por Rodolfo Santovenia, *Diccionario de cine*, p. 50.

⁵⁴ «Paso de una escena a otra mediante un paneo tan rápido que la toma inicial desaparece como si fuera un borrón. Esta técnica se emplea mayormente para sugerir que dos acciones ocurren al mismo tiempo. Ver Barrido». Rodolfo Santovenia, *Diccionario de cine*, p. 225.

⁵⁵ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), tomas 6, 7, 8, p. 2.

⁵⁶ Tal y como relató Luis Buñuel, Sergio Kogan trató de impedir el rodaje del plano de la araña, preocupado porque el cineasta perdiese el tiempo con tomas que para él, como productor, eran irrelevantes. Véase Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Barcelona, Plaza & Janés, 1996), p. 237.



La araña en la celda de Susana

por entonces ya tuvo que hacer frente a algunas dificultades para obtener estas imágenes. En principio, *La edad de oro* debía arrancar con el plano de un escorpión sobre una roca preparado para atacar una mano que se acercaba demasiado, todo esto en el paisaje del cabo de Creus. Sin embargo, en febrero de 1930, para economizar gastos, decidió prescindir del rodaje de exteriores en España y, para construir la primera secuencia, aprovechó el material de un documental mudo sobre el escorpión del Langedoc, el mismo estudiado por Fabre⁵⁷. En *Susana* las supresiones fueron más drásticas y lo único que finalmente queda del alacrán y la rata es la mención a ambos en una frase de la protagonista, cuando interpelando a la divinidad exclama: «¡Dios mío! Tu me creaste como soy, como a los alacranes, como a las ratas...»⁵⁸. No obstante, la previsión de tomas como ésta en el guión representa toda una declaración de intenciones por parte de Buñuel, quien nada más iniciar la película trató de enriquecer un argumento melodramático altamente convencional, abordándolo desde la perspectiva del deseo entendido como una convulsa y potente fuerza revolucionaria. Además, la presencia en el texto del escorpión, cuya hembra, al igual que la mantis religiosa, devora al macho tras la cópula, conecta con la primera escena de *La edad de oro* y con la última de *Un perro andaluz*, y evidencia la disposición de este cineasta para recuperar y desarrollar en México los temas y motivos visuales planteados en sus primeras producciones surrealistas.

Por otro lado, en alguna de las entrevistas hechas a Buñuel parece sugerirse que la aparición de la araña habría sido fruto de la improvisación⁵⁹. Sin embargo, no fue así. Desde el primer momento quedó indicada con todo detalle la presencia de este animal:

10.- CLOSE SHOT, Una gran tarántula atraviesa la cruz que proyecta la reja contra el suelo, ante la que se haya orando Susana. (Intercalar este SHOT en el corte, en el lugar adecuado del número 9 y al terminar este)⁶⁰.

⁵⁷ Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, pp. 121-122.

⁵⁸ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 9, p. 2.

⁵⁹ Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, p. 57.

⁶⁰ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 10, p. 3.

Y él mismo en sus memorias reconoció el interés que había puesto en introducir esta imagen al comienzo de la obra:

«En una de las primeras escenas de la película, cuando Susana se encuentra en la cárcel, estaba prevista en el guión la presencia de una gran migala que debía atravesar la sombra de los barrotes de la celda proyectada en el suelo, donde dibujaba una cruz. Cuando pedí la migala, el productor me dijo: “no, no hemos encontrado ninguna”. Disgustado, me disponía a pasarme sin ella cuando el encargado de atrezzo me comunicó que ciertamente había una migala en una cajita. El productor me había mentido pues temía verme perder tiempo»⁶¹.

Narraciones como ésta refuerzan la idea de un Buñuel empeñado en establecer desde el principio los lazos entre la sensual Susana y el mundo de los instintos a través de animales que, como la araña, se convierten en seres sacrílegos al transitar sobre la cruz⁶².

Por otro lado, la reivindicación buñuelesca del instinto animal como un impulso positivo, vivo y no mediatizado por la convención, le llevo a jugar con la idea de la animalización de algunos de sus personajes en diversas ocasiones. Una práctica que cuenta con unos largos precedentes que merece la pena recuperar. Las artes gráficas del siglo XIX ya habían evidenciado todas las posibilidades de la animalización satírica de las actitudes humanas. Entre algunos de los creadores más destacados de dichas reflexiones dibujadas estuvo J.J. Grandville, autor de las ilustraciones de *Les papillons. Métamorphoses terrestres des peuples de l'air* (1852) o *Les Métamorphoses du jour* (1869)⁶³. En sus obras caricaturizaba situaciones diversas, desde grandes celebraciones religiosas o políticas a actividades cotidianas, sustituyendo la figura humana por la de todo tipo de seres vivos, frecuentemente insectos, tratando así de ridiculizar, o al menos poner en cuestión, muchas de las conductas que en ellas se describían. Buñuel acarició un proyecto semejante para el cine. A mediados de los años cuarenta, durante su tercera estancia en Hollywood, al quedarse sin trabajo, pensó en la posibilidad, aunque muy teórica, de rodar un cortometraje en el que los personajes, de apariencia completamente normal, reproducirían los hábitos instintivos de algunos de los insectos tratados en los *Recuerdos entomológicos* de Fabre⁶⁴. Buñuel siempre lo consideró un proyecto imposible en el que «inventaría personajes tan realistas como los de mis películas normales, pero poseyendo las características de algunos insectos. La protagonista por ejemplo se comportaría como una abeja, el galán joven como un escarabajo, etc.»⁶⁵. No llegó a hacerlo, pero, tal y como ha advertido Agustín Sánchez Vidal, algunas de estas ideas pasaron a sus películas, donde es posible encontrar muchas veces a personajes cuyos rasgos se inspiran en las características de los insectos descritos por Fabre.

En *Susana*, el parentesco de la protagonista con la espontaneidad de la naturaleza se ratifica a través de los diálogos o de la descripción que se hace de su perfil y sus acciones a lo largo del texto del guión. Se habla de ella como una gata, un grillo, una corza,⁶⁶ una perra

⁶¹ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, p. 237.

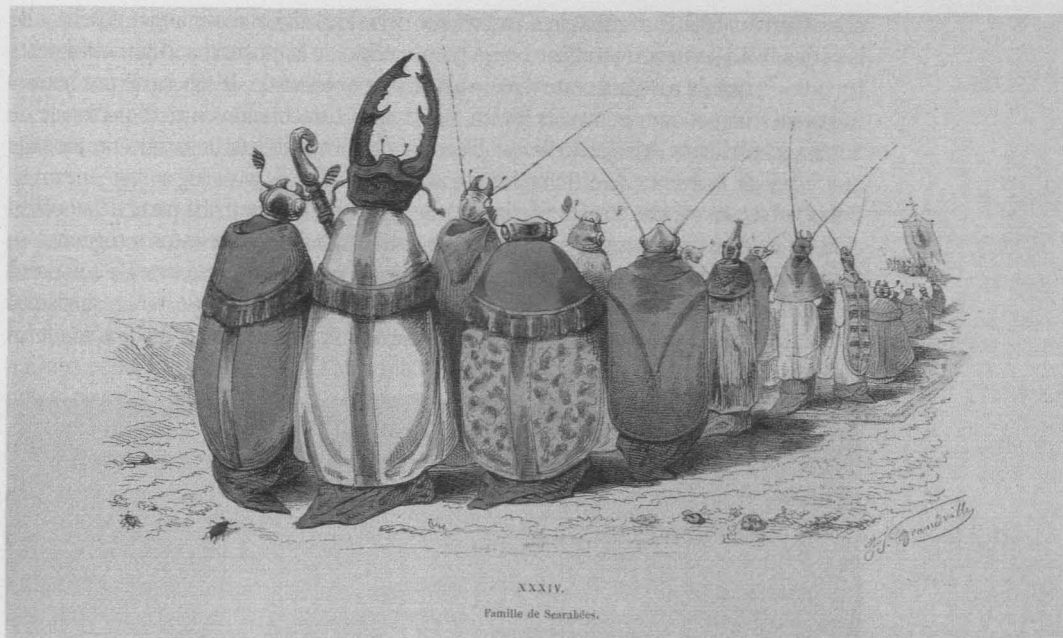
⁶² Antonio Mahieu, “Buñuel en México”, p. 20.

⁶³ VV.AA., *Visioni del Fantastico e del Meraviglioso Prima dei Surrealisti* (Milán, Fondazione Antonio Mazzota, 2005), pp. 371-376.

⁶⁴ Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, p. 99.

⁶⁵ François Truffaut, *Les films de ma vie*, (París, Flammarion, 1975), p. 147.

⁶⁶ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 152, p. 47.



J.J. Grandville,
ilustración para *Les
Métamorphoses du
jour*, (con texto de M.
M. Albéric Second,
Louis Lorine, Clément
Carguel, Taxile
Delord, H. De
Beaulieu, Louis
Huart, Charles
Monselet, Julián
Lemer, Garnier) Paris,
1869

de raza,⁶⁷ una ternera,⁶⁸ una cucaracha,⁶⁹ un cuervo⁷⁰ o una arpia⁷¹. Tras escapar del reformatorio se la parangona directamente con la serpiente bíblica cuando: «se echa al suelo e intenta reptar su cuerpo por entre el suelo y uno de los alambres»⁷². Una condición que Jesús ratificará algunas secuencias más tarde cuando la llame víbora⁷³. Está claro el significado que se le adjudica a esta asociación si tenemos en cuenta la tradición judeocristiana donde la serpiente, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, es la materialización del Demonio y de los pecados asociados con la lujuria y la voluptuosidad. Pero también merece la pena recuperar el papel que se le ha asignado a la serpiente en las culturas arcaicas como símbolo de lo subterráneo, por su forma de vivir oculta bajo tierra, y en las culturas precolombinas de Centroamérica, donde fue el signo del quinto día del calendario con un eminente valor negativo, que tenía que ver con la pobreza y la carencia de un hogar estable,⁷⁴ exactamente igual que el personaje de Susana perfilado por Buñuel.

Todas estas analogías entre Susana y el territorio animal permiten elaborar sugerencias muy interesantes, generalmente previstas al milímetro desde el mismo guión técnico. Con tanta claridad como sucede hacia el último tercio de la película, en la escena en la que

⁶⁷ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 186, p. 54.

⁶⁸ *Ibidem.*, toma 205, p. 60.

⁶⁹ *Ibidem.*, toma 252, p. 73.

⁷⁰ *Ibidem.*, toma 255, p. 74.

⁷¹ *Ibidem.*, toma 343, p. 96.

⁷² *Ibidem.*, toma 16, p. 3.

⁷³ *Ibidem.*, toma 296, p. 86.

⁷⁴ En las teorías interpretativas del psicoanálisis se le dio también una significación fálica. Asimismo, en la interpretación de los sueños dentro de la cultura china se le asigna a la serpiente una significación sexual. Para todas estas cuestiones conviene consultar, Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Paidós, 2004), pp. 420-423.

doña Carmen y Felisa comunican a Susana que debe trasladarse a vivir a los aposentos de la peonada. La secuencia termina con un primer plano de la muchacha, cuyos «ojos destilan odio»⁷⁵, que da paso por corte directo a otro primer plano de «la cabeza de una hermosa yegua»⁷⁶ con el que se inicia la escena siguiente. La vinculación entre el personaje de Susana y la hembra del caballo se establece así de forma directa utilizando un montaje asociativo de imágenes que Buñuel dominaba y con el que sabía jugar (ver Anexo 3). Conocía bien las teorías soviéticas y la obra de Kulechov, que formaba parte de su colección de escritos cinematográficos⁷⁷. La combinación significativa de estos fotogramas en *Susana* es apenas inteligible en una primera lectura del filme. Pero se desvela como una metáfora cuidadosamente construida y plenamente intencionada al observar la asimilación que se hace de la protagonista con la yegua desde las primeras líneas del guión, en los diálogos o en las acotaciones redactadas por el director. Una idea reiterada que se convierte de este modo en uno de los ejes significativos de la relación entre la joven y don Guadalupe, el hombre enamorado de los caballos⁷⁸.

La condición animal de Susana también se define por oposición, a través del personaje de Felisa, que aparece constantemente enfrentada al mundo de los instintos, recitando refranes que funcionan como el ideario normativo del orden establecido. En su primera aparición en escena, se la muestra quejándose de la gata del rancho porque le ha hecho un rasguño. Un comentario que funciona como mal augurio, adelantando sagazmente lo que va a suceder. Porque la llegada de la joven Susana, a la que se definirá en el guión como gata, va a terminar generando también una profunda herida en el equilibrio familiar. Será asimismo Felisa quien para gastar una broma a Alberto le pregunte, aludiendo indirectamente a Susana, si «va a seguir trayendo bichos del campo con tanta cucaracha como hay por casa»⁷⁹. Inmediatamente después, reprende la haraganería de la muchacha pronunciando el refrán «Cría cuervos y te sacarán los ojos»⁸⁰. Y más adelante, en una de las acotaciones escritas para definir el gesto de esta vieja criada, se recoge el siguiente texto: «Mira a la 'pobrecita' Susana como el gavián a la inocente paloma»⁸¹. En la parte final de la película llega a exclamar: «¡Virgen Santísima! ¡A mí dame los dientes de un tigre!»⁸², invocando la fuerza de un animal poderoso y depredador para hacer frente a Susana y al caos familiar que su presencia ha generado. Felisa es, además, el comentarista de los sucesos cotidianos o extraordinarios del rancho. Hace las veces de coro investido de un pragmatismo propio de la más recia tradición literaria española, a caballo entre el gracioso de *La Celestina* y el Sancho Panza de *El Quijote*⁸³. Pero es, sobre todo, el personaje que encarna de manera más explícita en sus acciones y en sus diálogos los

⁷⁵ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 261, p. 76.

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 76.

⁷⁷ Leon Kulechov, *Tratado de la realización cinematográfica* (Buenos Aires, Futuro, 1947). En el ejemplar conservado en Filmoteca Española (Archivo Buñuel, 784), hay incluso anotaciones manuscritas en los márgenes hechas por Luis Buñuel.

⁷⁸ A juicio de Durgant, los paralelismos entre la yegua Lozana y Susana prefiguran la estructura de *Au hasard Balhazar* (*Al azar de Baltasar*, 1966), de Robert Bresson, la historia de la vida de un asno martirizado por quienes le rodean, la cual sirve para hablar y reflexionar acerca de distintas actitudes y prototipos humanos. Raymond Durgant, *Luis Buñuel* (Madrid, Fundamentos, 1976), p. 70.

⁷⁹ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 252, p. 73.

⁸⁰ *Ibidem.*, toma 255, p. 74.

⁸¹ *Ibidem.*, toma 277, p. 80.

⁸² *Ibidem.*, toma 332, p. 95.

⁸³ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, p. 234.

principios del sistema establecido y la preocupación por su continuidad. Su antagonismo con los animales funciona como una inteligente estratagema mediante la que Buñuel presenta el convencionalismo oficial resistiéndose y plantando cara al mundo de los instintos.

Resulta todavía más interesante la identificación animal que se propone para los protagonistas masculinos. Cada uno de los hombres de la película aparece vinculado por su carácter y sus gustos a una especie: don Guadalupe, el amo del rancho, con los caballos; Jesús, el caporal, con los gallos y las gallinas; Alberto, el hijo del patrón, con los insectos. Susana es para cada uno de ellos su animal favorito o identitario (yegua, gallina o grillo). Así es como Buñuel subraya uno de los rasgos definitorios de los hombres que pueblan su obra cinematográfica: la dificultad que éstos tienen para reprimir sus pulsiones eróticas, especialmente cuando el objeto deseado es inalcanzable o está prohibido⁸⁴.



Don Guadalupe junto a la yegua Lozana

Don Guadalupe, aparte de algunos detalles de la puesta en escena que lo describen como cazador (las armas, los animales disecados que adornan su despacho...), está asociado clara e insistentemente al mundo de los caballos. Al principio de la película, cuando la yegua Lozana cae enferma, el veterinario comenta al patrono del rancho: «Ese amor de usted por los caballos se parece mucho al de los hombre por las mujeres»⁸⁵. Una frase que no pasa desapercibida y que sirve para establecer desde el primer momento el juego de paralelismos entre los animales y Susana, el instinto y el deseo, reiterado bajo distintas formulaciones a lo largo de toda esta obra (ver Anexo 4). Sugerencia que se expresa de forma mucho menos sutil poco después, cuando Jesús, el caporal, tras intentar seducir infructuosamente a Susana, es objeto de las burlas de los peones del rancho, dando lugar a

⁸⁴ Peter William Evans, *Las películas de Luis Buñuel* (Barcelona, Paidós, 1998), p. 95.

⁸⁵ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 24, p. 7.

un comentario en el que se compara a la joven con el animal preferido del amo: «No creo que sea usted el que le ponga el freno a esa yegua. Es más brava que la Lozana»⁸⁶. En esta misma línea Buñuel escribió una frase para el personaje de don Guadalupe que finalmente fue suprimida durante el rodaje. Después de hablar con su esposa sobre el mal estado de la Lozana, el ranchero debía decir: 'Y hablando de yeguas, ¿qué has pensado hacer con la muchacha que recogimos?'⁸⁷; una expresión con la que insistía en el ejercicio de pulsiones transferidas que Buñuel estaba proponiendo.

Aunque la relación entre don Guadalupe y Susana queda definitivamente vinculada al mundo de los caballos y las yeguas durante la escena de la limpieza de las armas, cuando el patrono amonesta a la joven por lo poco decoroso de sus ropas argumentando: «Hay muchos hombres aquí, y los hombres son como los potros mal domados: nunca sabes cuando van a reparar»⁸⁸. Para no dejar lugar a duda al respecto, varias secuencias más tarde don Guadalupe se referirá a su hijo Alberto definiéndolo como un potrillo⁸⁹. Insistiendo en esta misma idea se redactaron algunos diálogos para la secuencia en la que doña Carmen bromea sorprendida cuando su marido la reprende por la indumentaria que lleva Susana: «Pero ¿te fijas tu en esas cosas? A ti no te interesan más que los caballos y yo tengo ya mis buenos celos de la Lozana. A la muchacha la hemos vestido a la trompa talega, como decía tu abuela. Pero me fijaré mejor»⁹⁰. Finalmente, el personaje de Carmen no pronuncia esta frase completa, suprimiéndose la referencia a la Lozana. Sin embargo, la reiteración de estas argumentaciones localizadas en el texto del guión ayuda a entender la preocupación constante de Buñuel por establecer un vínculo claro y pretendido entre el mundo de los caballos y el instinto sexual de don Guadalupe. Un personaje que es tratado en el guión y en la película como un caballo noble e inevitablemente atraído por la yegua-Susana. Tanto es así que cuando los conflictos comiencen a aflorar, justo después de haber despedido al capataz, celoso de su relación con la muchacha, la mirará alejarse mientras azota «sus piernas levemente con el fuste que traía en las manos»⁹¹.

Paralelamente, Jesús se presenta asociado a los gallos y a las gallinas, que fueron utilizados frecuentemente por Buñuel para expresar el mundo de las emociones. Aunque ocasionalmente se dieron derivaciones en su obra hacia otras especies como las palomas, con todas sus connotaciones sacras, gallos y gallinas fueron a menudo para este cineasta seres de pesadilla relacionados con el lado oscuro de las cosas, desde sus primeros poemas —*No me parece ni bien ni mal*⁹²—, y con sus temores y reticencias hacia el sexo femenino. Contaban además con la ventaja de la cotidianidad, que le sirvió muchas veces a Buñuel de coartada para introducir segundas lecturas dentro de una puesta en escena de apariencia realista⁹³. Esto es precisamente lo que sucede en *Susana*, cuya acción se localiza en un rancho. Una hacienda rural donde los textos, las imágenes y los sonidos enseguida ponen de manifiesto que la presencia de los gallos y las gallinas, junto con Jesús y Susana, tiene valores más allá del atrezzo, altamente significativos. El primer escarceo entre el caporal y la

⁸⁶ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 73, p. 25.

⁸⁷ *Ibidem.*, toma 57, p. 16.

⁸⁸ *Ibidem.*, toma 92, p. 30.

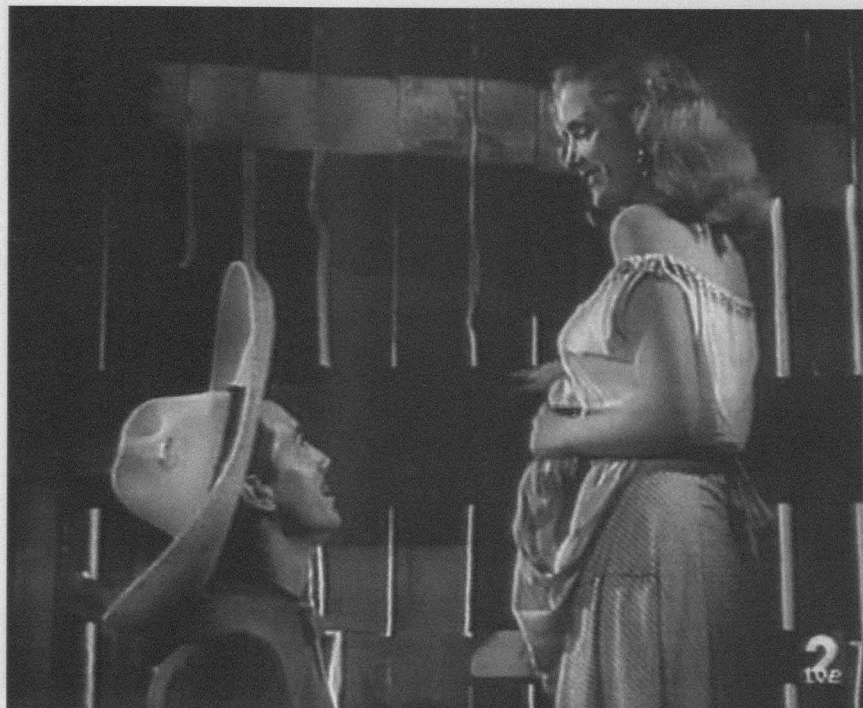
⁸⁹ *Ibidem.*, toma 195, p. 57.

⁹⁰ *Ibidem.*, toma 107, p. 34.

⁹¹ *Ibidem.*, toma 223, p. 64.

⁹² Véase Agustín Sánchez Vidal, "Introducción y notas", en Luis Buñuel, *Obra literaria*, pp. 135 y 265-266, para lo que concierne a este poema.

⁹³ Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, pp. 128-129.



Jesús seduciendo a Susana en el corral de las gallinas

joven criada en el granero da lugar a la introducción de unos diálogos en los que se juega con el mundo de los gallos y las gallinas para construir una escena de galanteo. Una secuencia de imágenes en la que Buñuel trabajó de forma concienzuda marcando al detalle la interpretación de los actores⁹⁴. En el guión estaba previsto inicialmente que fuese Susana, de manera tajante, quien terminase con los toscos tanteos de los peones⁹⁵. Pero durante el rodaje se suprimieron sus frases y se introdujo una nueva resolución de las acciones que otorga finalmente el protagonismo a Jesús, quien defendiendo a la muchacha pasa a convertirse en uno de los “gallos” del rancho. Inmediatamente después Susana responde a los pipos del caporal y a su ambigua oferta de ayuda diciendo que su única colaboración podría ser la de conseguir que las gallinas pusieran más huevos. Es a partir de aquí cuando se establece de forma explícita y clara el uso de dobles sentidos en la conversación, especialmente desde el momento en el que Jesús replica que no son esas las gallinas que a él le gustan. De hecho, al principio de esta escena, cuando la joven rechaza a los peones, Buñuel ya se encargó de caracterizarla como tal escribiendo: «Aquellos zafios, después de todo, son muy poco para ella, cuyas ambiciones pican más alto»⁹⁶. De manera elíptica y más sutil se alude a don Guadalupe como otro de los gallos del corral cuando Susana se defiende de las insinuaciones del caporal advirtiéndole que las gallinas que a él le gustan ya tienen gallo⁹⁷ (ver Anexo 5). El papel de gallo conquistador adjudicado a Jesús se pone nuevamente de manifiesto cuando Susana, al intentar bajar de la escalera, lo increpa llamándole irónicamente

⁹⁴ Héctor Argente, “Diosa de eterno resplandor”, p. 48.

⁹⁵ Luis Buñuel, *Susana* (guión técnico), toma 64, p. 22.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*., toma 65, p. 22.

Don Juan. En el guión estaba previsto que se dirigiese a él en tono de guasa como Don Adelaido,⁹⁸ pero durante el rodaje se cambió la referencia por la de Don Juan, un mito más universal, bien conocido por Buñuel y, sobre todo, más explícitamente sexual.

A partir de este momento, siempre que el contexto lo permita de manera más o menos natural, la aparición de Jesús estará acompañada por el reiterativo cacareo de las gallinas, para recordar al espectador a través de la banda sonora cuál es la posición de este personaje en el rancho. Por un lado, representa la virilidad, la nobleza y la valentía con la que se asocia a los gallos en la cultura latinoamericana⁹⁹. En *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1948), una película con la que *Susana* mantiene algunos vínculos,¹⁰⁰ se dedicó toda una secuencia a desarrollar estas ideas durante la celebración de un día de jugada con peleas entre gallos procedentes de distintos ranchos de la zona. Secuencia que incluye la interpretación por parte de Jorge Negrete de una canción titulada *El gallero*, en la que se identifica a los rancheros con los gallos y se hace apología de las peleas entre estos animales, presentándolas como una actividad noble en la que pueden demostrar y hacer gala de su masculinidad. En *Susana*, Buñuel retoma dicho planteamiento haciendo que Jesús, el caporal del rancho, aparezca emparentado con los gallos, ya sea mediante la presencia de estos en la puesta en escena, a través de referencias explícitas en algunos diálogos o utilizando las sugerentes posibilidades de la banda sonora. Así es como consigue asociar a este personaje con el arquetipo de la virilidad según los más puros cánones rancheros.

Pero además de todo esto, debemos tener en cuenta también que tradicionalmente el canto del gallo está asociado a la traición, en referencia al pasaje del Evangelio en el que se relata la historia de Pedro renegando de Cristo. Y éste es el mismo significado que Buñuel le adjudicó en alguna de sus películas, como sucede en *Los olvidados*, donde se escucha el canto del gallo mezclado con el silbido de una locomotora en el momento en el que el ciego revela a la policía el paradero de Jaibo¹⁰¹. En *Susana*, el gallo también está relacionado con la felonía a través de Jesús, ya que será él, rechazado y desengañado, quien delate a la muchacha y facilite su captura por parte de las autoridades¹⁰².

Por último, conviene señalar cómo se presenta a Alberto asociado a los insectos. Un personaje que, por otro lado, contiene en su diseño distintas notas autobiográficas, ya que se trata, al igual que lo fue el director en su día, de un estudiante de ingeniería agraria muy aficionado a la entomología. Este perfil le sirvió a Buñuel para transitar hasta el mundo de los insectos, estableciendo algunos interesantes paralelismos con los protagonistas de *Susana*. En la reflexión visual que quería proponer acerca de la fuerza de las pulsiones eróticas, la asociación de Alberto con estos animales resultaba muy oportuna, sobre todo teniendo en cuenta que en la filmografía de este director insectos y arácnidos fueron entendidos a menudo como una traducción plástica del hormigueo del deseo¹⁰³. El persona-

⁹⁸ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 72, p. 249.

⁹⁹ Sin ir más lejos, tanto en el uso de la palabra en España como en Latinoamérica, la expresión «gallo» se utiliza para hablar de un hombre fuerte y valiente o de aquel que trata de imponerse a los demás por su agresividad y jactancia. *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid, Real Academia Española, XXI Edición, 1992), p. 718. De hecho, en Puerto Rico, las peleas de gallos están consideradas como “el deporte de los caballeros” porque las apuestas se hacen verbalmente sin que sea obligada la firma de ningún documento, empeñado únicamente la palabra del apostante que ha de cumplir al final del combate.

¹⁰⁰ Véase, Amparo Martínez Herranz, “*Susana* de Luis Buñuel. Subversión y renovación del melodrama”.

¹⁰¹ Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, pp. 128-129.

¹⁰² Desde este momento los gallos y las gallinas poblarán con todo su repertorio de significados buena parte de la producción mexicana de Luis Buñuel, desde *Una mujer sin amor* hasta *Simón del desierto* (1964).

¹⁰³ Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, p. 123.



Alberto sostiene en sus manos el insecto que puede destruir la cosecha del rancho

je de joven hijo del rancharo y su amor por la entomología son el puente que nos conduce hacia todo este conjunto de sugerencias. En una de las primeras secuencias de la película, a la vez que Felisa habla de la tormenta como señal del advenimiento de una desgracia, Alberto entra en el comedor llevando en la mano otro mal augurio: un insecto que describe como el causante de la pérdida de las cosechas de maíz y que, por tanto, puede arruinar la hacienda. Buñuel improvisó este primer plano inserto del animal, que añadió durante el montaje al desglose inicialmente previsto¹⁰⁴. Así, esta secuencia no deja lugar a dudas. Además de presentarnos al personaje de Alberto como un joven estudiante, cariñoso con su madre y con inquietudes científicas, sirve para asociarlo visualmente con el mundo de los insectos, al que estará vinculado desde este momento de manera continuada para trazar la historia de su pasión entomológica por Susana. Una muchacha que, al igual que el animal que lleva Alberto entre sus dedos, puede terminar con la paz del rancho.

Algunas escenas después, cuando Susana ya se ha instalado en la casa, Alberto se congratula de su pronta recuperación y elogia su hermosura con cierta inocencia. En el guión técnico, entendida como un halago, figuraba la frase «saltas como un grillo»¹⁰⁵, una expresión que finalmente no pasó a la película. Tal vez se suprimió para evitar malentendidos acerca de este piropo, algo extraño, y sólo inteligible desde las asociaciones entomológicas de significados manejadas por Buñuel.

Otra supresión significativa es la que se produjo en la escena del pozo. Alberto aparece indagando entre los restos de algunos troncos. Para ese momento se había previsto una toma redactada con un pormenor casi científico:

¹⁰⁴ Luis Buñuel, *Susana* (guión técnico), toma 22, p. 5.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, toma 74, p. 26.

«CLOSE UP. Las manos de Alberto levantando la corteza de modo que puedan verse las galerías trazadas en los haces líbero-leñosos por unos insectos Bostrichidos. Estos cruzan a través de la lupa, mostrando su fantástico aspecto de pequeños hipopótamos»¹⁰⁶.

El mimo y el detalle con el que se describió este plano hablan de la predilección de Buñuel por introducir a través de algunas imágenes temas y sugerencias con los que enriquecer el desarrollo y las posibles lecturas de la película (ver Anexo 6). Pero, además, también ponen de manifiesto sus profundos conocimientos acerca de esta materia. La elección de la *bostrichidae* no tiene que ver sólo con una cuestión estética, es una decisión muy meditada. Una de las familias de esta especie es la *bostrychopsis* jesuita, que coincide con la descripción dada por Buñuel en el guión. Variante con la que tal vez quiso contar para construir una broma aludiendo a la orden religiosa en cuyo colegio había estudiado y haciendo de paso una caricaturesca y animalizada referencia a sus educadores. De hecho, el jesuita Longinos Navás,¹⁰⁷ uno de los entomólogos más prestigiosos del mundo durante las primeras décadas del siglo XX, y descubridor de cerca de 1.400 especies desconocidas para la ciencia, fue durante varios años el confesor de un adolescente Luis Buñuel en el Colegio de El Salvador de Zaragoza y quien lo introdujo en la afición por el mundo de los insectos, tal y como el cineasta llegó a reconocer años más tarde.¹⁰⁸ La *bostrichidae* es, además, una especie xilófaga que, en algunas de sus variantes y en forma de plaga, no sólo puede atacar al grano, sino que incluso es capaz de taladrar la madera de las estructuras donde se almacena. Jugando con estos significados podrían llegar a establecerse otros paralelismos, como el que nos presenta al otro amor de Alberto, Susana, capaz de echar por tierra las jerarquías patriarcales y las tradiciones establecidas en el rancho. La supresión de esta toma pudo estar relacionada con los abundantes cambios que se dieron en la realización de toda la secuencia, con la estrecha vigilancia a la que parece lo sometió el productor y también con la natural tendencia de Buñuel a la simplificación del trabajo. Todas estas circunstancias pudieron llevarlo en esta ocasión a sacrificar una de sus imágenes más queridas, la de un insecto y las significaciones que suponía, para agilizar el trabajo en una secuencia que tuvo que ser modificada casi por completo durante el rodaje.

Esta claro que el interés de Alberto por Susana es equiparable a su pasión por la entomología, de ahí que sus piropos o sus impulsos eróticos se traduzcan en el texto del guión en forma de frases o imágenes en las que aparece vinculado a los insectos. Pero lo cierto es

¹⁰⁶ Luis Buñuel, *Susana*, (guión técnico), toma 146, p. 45.

¹⁰⁷ Este naturalista y jesuita español (1858-1938) se dedicó fundamentalmente al estudio de los neurópteros y fue fundador de la Sociedad Entomológica de España. En la actualidad existen ejemplares clasificados por Longinos Navás en el British Museum de Londres, en el Museum National d'Histoire Naturelle de París y en los museos de ciencias de Bruselas, Bélgica y Turín. Se incorporó como profesor de Ciencias Naturales del Colegio El Salvador de los jesuitas en el año 1892. A comienzos del siglo XX centró su interés científico en los insectos, especialmente en los neurópteros. Un trabajo que en 1920 ya había dado lugar al descubrimiento de más de 1.300 nuevas especies. Fue precisamente en este periodo de tiempo cuando Luis Buñuel entró en contacto con él, mientras fue alumno del Colegio El Salvador entre 1908 y 1915. Una obra calve para entender la importancia de las aportaciones de Longinos Navás al mundo de la entomología de principios del siglo XX es la escrita por Juan José Bastero Monserrat, *Longinos Navás, científico jesuita* (Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989).

¹⁰⁸ La documentación que ratifica estos hechos se encuentra depositada en el Archivo del Colegio de El Salvador de Zaragoza dónde estudió Buñuel y se complementa con los artículos escritos por Valentín Arteta Luzuriaga, "Para una autobiografía de Luis Buñuel" (*Cinestudio* nº 109 a 113, mayo a septiembre de 1972), en los que Luis Buñuel hace referencia abiertamente a la influencia que la figura de Longinos Navás tuvo en su afición por la entomología.

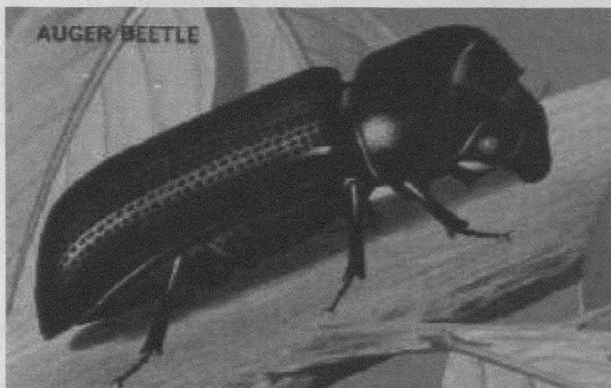
que en la película las referencias a estos animales tuvieron un protagonismo mucho menor del originalmente deseado al suprimirse, finalmente, algunos planos o las alusiones al tema en muchos de los diálogos. La presencia de esta especie animal quedó reducida a una breve toma inserta y unas pocas notas acerca de la afición de Alberto por la ciencia que los estudia, perdiendo así buena parte del sentido conjunto que se les había adjudicado. Es por esto que la complementariedad entre Sade, como defensor de la libertad moral del ser humano, y Fabre, como sociólogo del mundo de los instintos animales,¹⁰⁹ resulta difícil de identificar en *Susana*. Pero quedan rastros suficientes en el guión como para reconocer la huella dejada por *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, y por el papel adjudicado en ambas al mundo de los insectos.

Algunas conclusiones

Así es como en *Susana* serpientes, gatas, ratas, caballos, yeguas, gallos, gallinas e insectos de todo tipo fueron utilizados por Buñuel para implantar en el guión técnico y en menor medida en la película, frases, acciones e imágenes destinadas a entretejer una sutil subtrama de referencias al mundo animal. El resultado final, después de numerosas supresiones lógicas en un trabajo de encargo como éste, sobre el que no tenía la última palabra, fue una reflexión cinematográfica en torno a la condición instintiva y espontánea del deseo que terminó siendo mucho más epidérmica de lo que originalmente se había pensado.

Para entender muchas de las supresiones hechas en *Susana* —no solo las vinculadas al mundo animal, sino también las relacionadas con temas como el “*polisoir* milagroso”, los lazos entre la muerte y el erotismo o la significativa presencia de laboriosas mujeres costureras— no hay que olvidar que esta película se rodó y montó antes del estreno de *Los olvidados*, cuando Buñuel todavía no estaba seguro de cuál era su posición dentro de la industria del cine mexicano y en un momento en el que todavía seguía fuera de los circuitos internacionales. El éxito de *El gran calavera* no era garantía suficiente y Buñuel tampoco estaba seguro de la acogida que pudieran tener otras propuestas cinematográficas más elaboradas y personales, de modo que se censuró a sí mismo, sobre todo porque en esta ocasión se trataba de una obra de encargo.

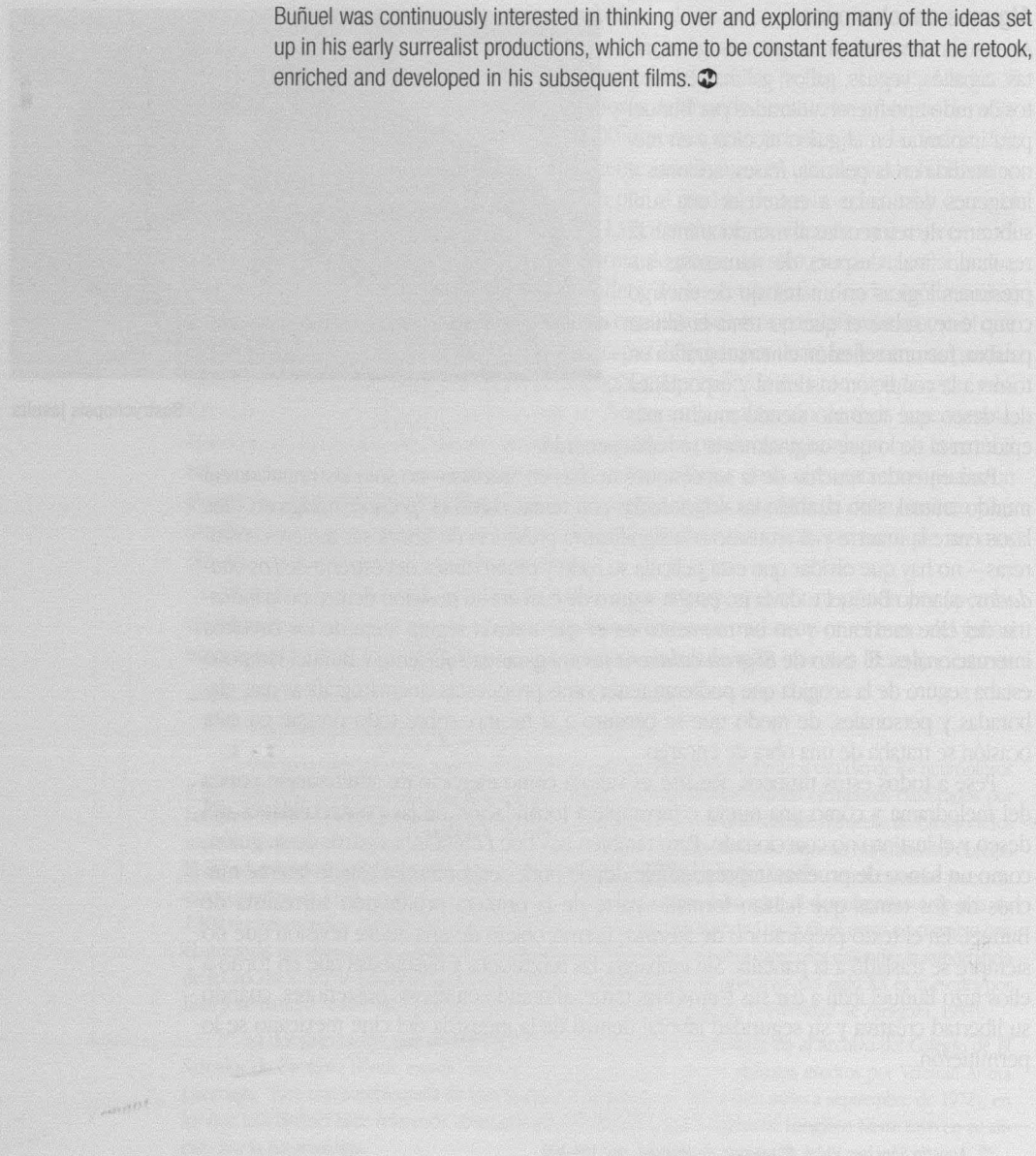
Pese a todos estos titubeos, *Susana* es valiosa como ejercicio de adulteración crítica del melodrama y como una nueva e incompleta formulación de las potencialidades del deseo y el instinto no coaccionado. Pero también hay que entenderla a partir de su guión, como un banco de pruebas imprescindible donde poder encontrar en estado latente muchos de los temas que habían formado parte de la primera producción surrealista de Buñuel. En el texto preparatorio de *Susana*, fueron objeto de una nueva revisión que no siempre se trasladó a la pantalla. Sin embargo, las reflexiones y búsquedas que en torno a ellos hizo Buñuel iban a dar sus frutos más tarde, aflorando en títulos posteriores, cuando su libertad creativa y su seguridad laboral dentro de la industria del cine mexicano se lo permitieron.



Bostrychopsis jesuita

¹⁰⁹ Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Buñuel*, pp. 103-104.

ABSTRACT. The comparison between the technical screenplay and the final cut of *Susana* enables us to deepen in Luis Buñuel's creative process and to understand the circumstances that determined his work during the early 1950s in Mexico. This effort contributes to the understanding of some of his motivations and constraints during a period of his professional career in which he did not feel yet fully integrated in Mexican industry. Moreover, the screenplay analysis clearly shows the reflections of Buñuel on certain subjects, such as transference, the fetishism of hands, the sewing woman, the devilish woman, the connection between animals and instinct as a freeing urge, or the potentialities of desire. In many cases, these ideas and images found in the screenplay did not reach the final cut. However, their identification in the text enables us to follow the way that took Buñuel from *La edad de oro* to *Susana*. This evolution reveals that Buñuel was continuously interested in thinking over and exploring many of the ideas set up in his early surrealist productions, which came to be constant features that he retook, enriched and developed in his subsequent films. ☉



- 30 -

89.- MEDIUM SHOT. Susana, vista por el hacendado. Está subida en el taburete sobre el que se apoya con el pie izquierdo. La pierna derecha, está un poco más alta y tiene el pie puesto sobre el reborde que forma la vidriera. El busto inclinado hacia su patrón, deja descubrir parte del seno. Y todo esto con aire manso, cándido, de persona ajena a todo, si no es su trabajo.

90.- MEDIUM SHOT. ^{comienza} Don Guadalupe, atraído a pesar suyo por lo que ve, pero reacciona y sigue su trabajo.

91.- ^{3/4} FULL-SHOT. El hombre en P.T. La muchacha al fondo. Esta continúa con su improvisado "ballet". El se vuelve hacia la CAMARA y toma una bayeta de encima de la mesa, para frotar el arma. Mira de reojo a la sirvienta. Al fin, se decide y volviéndose de nuevo, le dice:

GUADALUPE

Un momento, Susana. Sería mejor que cuidaras más de...

Ella cesa de trabajar. Subida en el taburete le escucha.

SUSANA (extrañada)

¿De qué, señor?

~~Don Guadalupe se aproxima a ella. Tiene todavía el fusil en las manos.~~

92.- MEDIUM SHOT de cabes. ~~Ya cerca de Susana el señor la mira con un aire que intenta ser severo.~~

GUADALUPE

De tus ropas. No me gusta como vistes.

SUSANA (con infinito candor)

Es ropa que me dieron aquí, señor.

¿Tan mal me queda? Es para el trabajo.

GUADALUPE (turbado)

Está bien. No te hablo de eso.

^{lingüístico} ^{que se cae en sus brazos} Se vuelve para ~~dejar el arma en la vitrina.~~ Susana baja del taburete.

SUSANA

Ya sé que no me queda bien, pero ~~la señora~~ ^{me va a decir}

93.- MEDIUM SHOT. ~~Don Guadalupe cierra la vitrina y se vuelve hacia la joven.~~

GUADALUPE

Quiero decir que debes usar blusas más... recatadas. Hay muchos hombres aquí, y los hombres son como los potros mal domados: nunca sabes cuándo van a repasar.

94.- MEDIUM SHOT. Susana pone cara compungida, como de niña en contrada en falta.

- 78 -

INT. COMEDOR, DIA.

267.- FULL SHOT. Entra don Guadalupe todavía entregado a sus pesamientos de "amor y muerte". CAMARA ATRAS. El hacendado que iba hacia la escalera, se detiene y mira a su derecha. PAN. Susana lava mansamente los dos escalones que unen el vestíbulo al comedor. Entra don Guadalupe en cuadro. La mira trabajar en silencio, con la expresión conmovida.

GUADALUPE

Me parece que esos trabajos son demasiado pesados para ti...

Susana levanta la vista, los ojos húmedos de llanto. Hablaré con la señora para que te dé otras labores más propias de...

SUSANA

Es usted tan bueno conmigo, señor.

GUADALUPE

Me desagrada ver a la gente fuera de su lugar. ¿Qué ibas a decir? Termine.

SUSANA

Nada. Nada. Bastantes molestias he dado ya.

Sigue lavando, alejándose de don Guadalupe.

268.- MEDIUM SHOT. GUADALUPE. Frunce el ceño. Avanza hacia Susana

GUADALUPE

Susana; ¡te ordeno que me lo digas!

269.- MEDIUM SHOT SUSANA (Sug. Guadalupe). Susana deja de lavar. Mira a su amo con ternura.

SUSANA

A usted no puedo negarle nada, señor; pero cómo va a querer la señora que haga yo labores más delicadas, cuando me ha mandado a vivir en los jacales de los peones? Ella es muy buena y tengo que obedecerla.

Lava.

270.- MEDIUM SHOT GUADALUPE (Sug. Susana). El señor se da cuenta de la contradicción de sus órdenes con las de su esposa, pero trata de arreglar el incidente.

GUADALUPE

Me parece raro. Ella es incapaz de ... Han de ser cosas de Felisa, como si lo viera. Vaya, no te preocupes.

Voltea su cabeza y ve a alguien que está a su izquierda.
¡Rosario!

- 76 -

258.- CONTINUA.

Felisa asiente rotundamente con la cabeza. Susana, al oír eso se pone de pie, alarmada.

SUSANA

Pero señora, yo allí...

CARMEN

Todos nos sentimos más cómodos cuando estamos en el lugar que nos corresponde.

SUSANA

Sólo quisiera preguntarle si me he portado mal, si...

CARMEN

Precisamente al pedir explicaciones te sales de tu lugar.

259.- MEDIUM SHOT SUSANA. Mira con rencor a Felisa.

SUSANA

Ya sé que no faltan por aquí gentes que me tengan entre ojos, señora. No es culpa mía si soy diferente de ellas y hacen chismes porque...

260.- MEDIUM SHOT. DOÑA CARMEN Y FELISA.

CARMEN (tajante)

Me harás favor de hacer lo que te dije. Anda, Felisa, nosotras a lo nuestro.

Se van caminando hacia la puerta del planchador, muy estirada y digna Felisa, que por fin ha sido vengada.

261.- MEDIUM SHOT SUSANA. La CAMARA AVANZA sobre ella. Sus ojos destilan odio.

CORTE A:

INT. PATIO. DIA.

262.- CLOSE UP. La cabeza de una hermosa yegua. CAMARA ATRAS hasta que entran en cuadro, contemplándola, don Guadalupe y el Veterinario. Mientras, el peón que sostiene las riendas hace dar media vuelta al animal.

GUADALUPE (al peón)

Puedes llevártela, Pascual.

DON SEVERIANO

Magnífico ejemplar, sin duda. Pero no hay dos como la Lozana.

Dan media vuelta y van hacia la casa.

263.- FULL SHOT. DOLLY.

- 6 -

21.- MEDIUM SHOT. Doña Carmen está abriendo con sus llaves una de las puertas del armario que está junto a la mesa.

23

DOÑA CARMEN (sonriendo)
Eres imposible, Alberto: haciendo desaparecer siempre a Felisa. Déjala en paz. Y tú Felisa...

22.- MEDIUM TWO SHOT. Felisa y Alberto. La mujer comienza a indignarse.

24

FELISA
Yo no empecé; fué el niño...

Alberto riendo se acerca a ella y le hace un carño.

ALBERTO
No te enojas y hagamos las paces.

FELISA
(todavía a regañadientes, pero complacida en el fondo).
Y siempre ha de salirse con la suya...

Alberto deja a la vieja y viene a sentarse a la mesa. Agarra una de las nueces que cubren el pastel.

23.- FULL SHOT. Doña Carmen, Alberto. Ella lo mira extrañada. Por lo visto lo que acaba de ver ocurre raras veces en la casa.

CARMEN
¡Niño! ¡Sentándote a la mesa antes que tu padre!

Alberto se pone de pie.

ALBERTO
Perdona, mamá... Mi me acordaba. ¿Dónde ha ido papá?

CORTE A:

INT. CABA LERITAS. NOCHE.

24.- MEDIUM SHOT. Don Guadalupe, el dueño de la hacienda, hombre de unos cincuenta años, está sentado en un taburete junto a una hermosa yegua tendida en el suelo. El animal se halla en los prolegómenos del parto. El hacendado acaricia la cabeza de su favorita. CÁMARA ATRÁS y entran en cuadro el veterinario y Jesús, el caporal de la hacienda, de unos treinta años, de aspecto varonil; parece tallado de una sola pieza. El veterinario prepara sus instrumentos de "torture", mientras el caporal, ayudado por otro peón, deposita en el suelo un gran caldero de agua hirviendo. El albeitar termina de limpiar un instrumento y mira al patrón. Sonríe.

VETERINARIO
Va a ser un parto normal, don Guadalupe, paciencia y....

- 22 -

64.- CONTINUA

FEON II

No te mandes. Así me las recató el doctor.

Susana adopta un aire serio y ofendido. Aquellos zafios después de todo, son muy poco para ella, cuyas ambiciones pican mucho más alto.

SUSANA

¡Déjenla pasar o llamo al señor! ¡Mugrosos! ¡Rayos!

Los peones rien pero obedecen. Ella sigue su camino.

65.- FULL SHOT de Jesús; a la puerta de las caballerizas está ensillado su caballo. Al ver a Susana sonríe y dejando su tarea sale a su encuentro. DOLLY con ellos.

JESUS

¡A ver si vamos dándonos ya los buenos días, Susana, como personas decentes!

SUSANA

¡Buenos días, Jesús!

Su manera de hablar es ya mucho más amable que con los peones. Susana distingue muy bien con quién debe estar arisca o amable o más que amable.

JESUS

No se cómo le hizo usted niña, pero ya salió el sol. ¿Puedo ayudarla en algo? ¡Usted mandal!

SUSANA (con ironía)

No creo, gracias. Vengo por blanquillos. A menos que pueda usted ayudar a las gallinas...

JESUS

Nada de líos: tienen gallo y son ponedoras de verdad.

SUSANA

Pues vaya con cuidado con las que tienen gallo.

La muchacha se ríe al ver la cara que pone Jesús ante su réplica, y entra en el granero. El galán queda un instante parado en la puerta.

INT. GRANERO. DIA.

66.- MEDIUM LONG SHOT. La CAMARA situada detrás de los ponederos. Hacia ellos se dirige Susana. Deja la cesta en el suelo y comienza a mirar si hay puesta.

67.- FULL SHOT. Jesús entrando. PAN con él que llega y se detiene junto a Susana. Habla, mientras camina:

- 45 -

F A D E I N:

PAISAJE CON RIO,EXT. OTRO DIA.

144.- LONG SHOT. Un paisaje semi-tropical, con árboles, atravesado por un río no muy caudaloso. PAN.

DISOLVENCIA.

EXT. RIO. DIA.

145.- FULL SHOT de Alberto que está arrodillado junto a un árbol. Tiene una navajita con la que levanta la corteza del tronco. A sus pies hay un libro y una caja metálica. Mira con lupa la parte del árbol desprovista de corteza.

146.- CLOSE UP. Las manos de Alberto levantando la corteza de modo que puedan verse las galerías trazadas en los haces libero-leñosos por unos insectos Botrychidos. Estos, cruzan a través de la lupa, mostrando su fantástico aspecto de pequeños hipopótamos.

147.- FULL SHOT. (OTRO ANGULO). Alberto, dando la espalda a la CAMARA sigue muy atareado en su observación. De pronto y andando cautelosamente entra Susana en cuadro y se aproxima al joven. Ya casi su cabeza junto a la de él, exclama:

SUSANA (por los insectos)

¡Qué feos son!

Alberto vuelve sorprendido la cabeza. Parece disgustado al verla.

ALBERTO

¡Susana!

Se pone de pie.

SUSANA *Rie**¿Se ha asustado?*

No se enfade. Pero al verlo buscando bichos pensé que parece un sabio, y como todos los sabios son viejos...

ALBERTO (con disgusto)

Bueno; ¿y qué?

El joven da unos pasos y va a sentarse junto a su libro. Susana lo sigue y se sienta a su lado.

SUSANA (con mimo)

Que no quiero que parezca viejo.

Alberto la mira por primera vez a la cara.

ALBERTO (displaciente)

Según eso... te importo un poco.

SUSANA

Un poco, no... señor.