

SUSANA DE LUIS BUÑUEL. SUBVERSIÓN Y RENOVACIÓN DEL MELODRAMA*

Amparo Martínez Herranz
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Susana es para Luis Buñuel una obra de encargo en la que, pese a todas sus convenciones, este realizador supo aprovechar la ocasión para experimentar con las posibilidades del melodrama. Este género, estrechamente vinculado al mundo de las emociones, siempre le había interesado desde el punto de vista teórico y práctico. La realización de esta película le permitió a Buñuel llevar a extremos, muchas veces absurdos, sus códigos básicos para lograr así una lectura más rica y crítica de las realidades que se exponían y, de paso, proponer la subversión de las fórmulas características del melodrama y de la comedia ranchera, estrechamente unida a él, renovando y actualizando sus posibilidades.

PALABRAS CLAVE. Buñuel, México, Susana, melodrama, género, surrealismo, cine, comedia ranchera, guión, industria.

ABSTRACT

«*Susana* by Luis Buñuel. Subversion and Renovation of Melodrama». In *Susana*, a conventional argument, Luis Buñuel found the opportunity to experiment all the possibilities of the melodrama. This genre, so related with the human emotions, had always been interesting for to him from both the theoretical and practical point of view. Making this film, Buñuel took the genre to the extreme, to the absurd, with a richer and more critical view of the reality and, at the same time, subverting the characteristic formulas of this genre and also of the «comedia ranchera», renovating their possibilities.

KEY WORDS: Buñuel, México, Susana, Melodrama, genre, surrealism, cinema, comedia ranchera, screenplay, industry.

LOS PRIMEROS MESES DE 1950

Con el año 1950 se inició para Luis Buñuel una etapa alentadora durante la que, no obstante, siguió teniendo una actitud recelosa. Todavía no se sentía plenamente seguro dentro de la industria del cine mexicano, atezado sin duda por la década larga de incertidumbres diversas que había vivido. Y todo esto pese a que tras el éxito de crítica y público de *El gran calavera*, estrenada el 25 de noviembre de 1949, parecía abrirse ante él un panorama profesional y personal más halagüeño.

En el México de 1950 se preparaban las primeras emisiones de televisión y triunfaban radionovelas como *El derecho de nacer*¹, dos fenómenos que, combinados entre sí, estaban destinados a engendrar con el paso del tiempo uno de los fenómenos audiovisuales más importantes dentro del ámbito latinoamericano, la telenovela. Por estas mismas fechas Buñuel abordaba nuevas propuestas. El 6 de febrero de 1950 se adentró en el rodaje de *Los Olvidados*, un proyecto tremendamente personal, que había comenzado a preparar en la primavera de 1949 y que terminó de filmar el 9 de marzo de 1950. Su estreno se retrasaría hasta finales de aquel mismo año, en buena medida como consecuencia de la desconfianza de su productor Óscar Dancigers, temeroso ante las consecuencias financieras y profesionales que podía acarrearle llevar a las pantallas un título tan crítico y poco complaciente como éste.

Entretanto, Buñuel, consciente de que todavía tenía mucho terreno que ganar en México, no rehusó entrar en proyectos cinematográficos ajenos. Dos de las propuestas que le mantuvieron ocupado durante la primavera de 1950 vinieron de la mano de Fernando Soler. Este famoso actor, director ocasional y argumentista esporádico, perteneciente a una de las más prolíficas y prestigiosas familias del cine mexicano², había sido el protagonista y productor de *El gran calavera*. Por entonces estaba viviendo el mejor momento de su carrera cinematográfica y se le consideraba uno de los más prestigiosos actores del país. Además, Fernando Soler había sido uno de los socios fundadores del todopoderoso STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) de manera que, gracias a él, Buñuel tuvo la oportunidad de afianzar sus posiciones dentro de la industria del cine mexicana. Durante el trabajo en esta película, director y actor establecieron una cordial relación profesional nacida del respeto y la admiración mutua. De este vínculo entre ambos surgió el encargo a Buñuel de la escritura de un guión, *Si usted no puede yo sí*, y también la realización de un nuevo filme: *Susana. Carne y demonio*.

Buñuel redactó el guión de *Si usted no puede, yo sí*, junto a Luis y Janet Alcoriza, con quienes ya había trabajado en la adaptación al cine de la obra teatral de Adolfo Torrado de la que nació *El gran calavera*³. Se trataba nuevamente de escribir una comedia para la pantalla, producida por Dancigers, aunque en este caso la dirección iba a estar a cargo de Julián Soler, hermano de Fernando Soler⁴. El

* Este trabajo es el resultado de la investigación que se está realizando dentro del proyecto I+D *Estudio de los fondos documentales españoles sobre Luis Buñuel: los guiones* (HUM2004-02255), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ BROCCA, Victoria (julio de 2001): «Doncella de candor infinito», *Somos*, monográfico dedicado a Rosita Quintana, núm. 209, p. 13.

² GARCÍA RIERA, Emilio (1990): *Los hermanos Soler*, México D.F., Universidad de Guadalajara e Instituto Mexicano de Cinematografía.

³ MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2003): «*El gran calavera* y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano», *Artígrama*, núm. 18, pp. 641-675.

⁴ 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.



resultado fue una farsa musical de tono anárquico, sustentada sobre los esquemas de una compleja trama vodevilesca, donde se entrecruzaban actores fracasados y ladrones en busca de ocupación, emigrantes catalanes y vengativos sicilianos, buenas y malas mujeres... todo ello aderezado con juegos de identidades equivocadas y flirteos amorosos⁵. Buñuel y los Alcoriza procuraron divertirse todo lo posible al escribir este guión, introduciendo bromas privadas que, en muchos casos, sólo podían entender algunos amigos de su entorno más directo⁶. En este sentido, merece la pena subrayar la conversación en catalán mantenida al principio de la película entre el actor Pepe Iglesias y Francisco Ledesma (este último de origen español), tal vez una cita soterrada a Salvador Dalí. También es necesario destacar un monólogo en el que se relataban complejas historias de malos hijos que no eran otra cosa que una parodia buñuelesca de los arquetípicos melodramas familiares mexicanos. Chistes y acciones organizadas según un ritmo trepidante emulando las tramas y situaciones del burlesco francés y estadounidense, desde Max Linder a Chaplin, un cine por el que Buñuel siempre sintió un enorme interés, tal y como dejó de manifiesto en algunos de sus escritos cinematográficos de la década de los veinte (*La comedia en el cinema*, 1929⁷). El rodaje de *Si usted no puede, yo sí*, tuvo lugar entre el 12 de junio y el 5 de julio de 1950 en los estudios Tepeyac. Julián Soler llevó a la pantalla como director el texto de Buñuel y los Alcoriza, sin terminar de entender lo que tenía entre manos. El resultado fue un producto híbrido, correcto técnicamente pero mediocre en términos artísticos, que se estrenó en el cine Mariscala de México DF, el 15 de febrero de 1951⁸. Fue la única participación de Buñuel en una película mexicana donde no intervino como director⁹.

En paralelo a este trabajo fue gestándose *Susana*. Al parece Fernando Soler intervino de nuevo presentando a Buñuel un proyecto en el que él mismo iba a participar como actor protagonista y que iba a ser producido por Sergio Kogan, gerente en México de la Columbia. Se trataba del primer trabajo de Buñuel en este país desvinculado de Dancigers, situación que, tal y como ha señalado García Riera, hizo que se sintiera muy presionado por las exigencias comerciales de este cometido, todavía más que en *Gran Casino* o *El gran calavera*¹⁰. Nuevamente tenía que abordar un encargo nacido dentro de los más convencionales y arraigados modos de producción de la industria del cine mexicano. Un condicionante que marcó todo el trabajo en torno a *Susana*.

⁵ GARCÍA RIERA, Emilio (1973): *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. 1949/1951*, tomo IV, México, Ediciones Era, p. 227.

⁶ *Ibidem*, pp. 227-228

⁷ BUÑUEL, Luis (1982): *Obra literaria*, Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, p. 180 y SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: «Introducción y notas a la obra literaria de Luis Buñuel», pp. 280-281.

⁸ GARCÍA RIERA, E.: *op. cit.*, p. 227.

⁹ *Ibidem*, p. 228.

¹⁰ *Ibidem*, p. 230.

El productor Sergio Kogan puso en marcha este proyecto para el lucimiento y promoción de la carrera de su joven esposa, Rosita Quintana¹¹, que tras casarse con él acababa de ingresar en el mundo cinematográfico¹². Esta actriz de origen argentino debutó en el cine en 1948, iniciando una trayectoria que iba a estar marcada por su voluptuosa belleza. Al igual que Buñuel, obtuvo la nacionalidad mejicana en 1949¹³ y, como el director, también contó con la ayuda de Jorge Negrete, quien le facilitó el acceso a la industria del cine mejicano, proporcionándole una carta gracias a la que Rosita Quintana pudo sindicarse y trabajar¹⁴. Entre sus primeros papeles hubo comedias románticas (*El charro y la dama*, 1949) y sobre todo tórridos melodramas pasionales, como *Opio* (1949)¹⁵ o *Mala hembra* (1950)¹⁶, en los que habitualmente se le adjudicó la interpretación de diabólicas *femmes fatales*. *Mala hembra*, dirigida por Miguel Delgado y estrenada el 26 de junio de 1950, cuenta con un argumento que tiene muchos elementos en común con *Susana*. Ambas películas se inician en un entorno delictivo para desembocar en una atmósfera de bienestar material. Marta, la protagonista de *Mala hembra*, es expulsada de ciudad de Juárez por la policía y llega a México capital hambrienta y sin dinero, buscando refugio bajo una falsa identidad en un hotel de lujo. Susana, la protagonista de la obra de Buñuel, escapa de un reformatorio para llegar mojada y malherida hasta un rico rancho, en el que será acogida fingiendo ser una joven ingenua y honesta. A partir de aquí el esquema general de la trama resulta prácticamente idéntico en las dos películas: la historia y los enfrentamientos entre tres hombres seducidos por una mujer con cualidades destructivas. Es evidente que la presencia de Rosita Quintana, quien por entonces contaba con veinticinco años de edad, actuó como un fuerte condicionante en el diseño del proyecto de *Susana*. Pesaron tanto sus vínculos personales con el productor de la película como el perfil cinematográfico con el que había logrado cierta fama y con el que el público la identificaba: el de una sensual y malévola mujer.

Tal y como figura en la portadilla del guión técnico, en la elaboración del texto que se utilizó para la filmación de *Susana* intervinieron Manuel Reachí, como autor del argumento cinematográfico a partir del que Jaime Salvador (y Luis Buñuel en este caso sin acreditar) hicieron la adaptación y urdieron los diálogos, a los que se añadieron otros adicionales de Rodolfo Usigli. Finalmente, figura como responsable del guión técnico y de la dirección de la película Luis Buñuel. Este documento es fiable pero no definitivo, sobre todo teniendo en cuenta que habitualmente se le asignaba la función de servir de referencia para los títulos de crédito. Además de-

¹¹ PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José (1993): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, p. 57.

¹² *Somos* (julio de 2001), monográfico dedicado a Rosita Quintana, número 209, pp. 13 y 29.

¹³ BROCCA, V.: *op. cit.*, p. 21.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ GARCÍA RIERA, E.: *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ *Ibidem*, p. 151.

bían ser sancionados por el todopoderoso sindicato del cine mexicano que impedía trabajar en la industria de las películas de este país a todo aquel que no fuese miembro del STPC. Para Buñuel no quedaba muy lejos el conflicto con los créditos musicales del *Los olvidados*, que tuvo que adjudicar a Rodolfo Halffter porque su verdadero autor, Gustavo Pittaluga, no estaba sindicado¹⁷. De hecho, en el caso de *Susana*, sabemos gracias a distintos testimonios¹⁸ que Luis Buñuel participó junto a Jaime Salvador y Manuel Reachí en la escritura del guión literario, aunque no figure nominalmente. Casi con toda seguridad se trataba de una cuestión relacionada con el texto de su contrato. En esta obra de encargo a Buñuel se le encomendó únicamente la dirección de la película aunque, tal y como estableció por costumbre, también intervino en la redacción del guión. De modo que en lo que se refiere a *Susana* conviene aclarar con cierto detenimiento la labor desempeñada por cada una de las personas que figuran en los créditos, para de este modo entender mejor la génesis de la película y sus resultados.

Se partió de un argumento dado por Manuel Reachí (c.1900-1955) que en este proyecto también actuó como productor asociado. Al parecer se trataba de una sinopsis de tres o cuatro páginas en la que se contemplaban las líneas básicas del argumento: «una muchacha ‘malá’ llega a una hacienda y seduce al padre de familia, al hijo, al mayoral»¹⁹. No obstante, hay quienes hablan de un cuento, incluso de una novela, de Reachí como precedentes de la historia de *Susana*. Éste es por el momento un asunto poco claro, aunque lo más probable es que no existan ni el cuento ni la novela²⁰. Se trataría simple y llanamente de una trama cinematográfica escrita en unos pocos folios donde Reachí señaló las líneas básicas del argumento a partir de las que él mismo, junto a Buñuel y Jaime Salvador, elaboraron el guión literario. Ésta era la manera habitual de proceder de Reachí, quien solía alternar y en muchos casos compatibilizar las tareas de productor con las de argumentista para películas. Su carrera literaria es poco significativa. De hecho sólo volvió a destacar junto a Luis Buñuel y Manuel Altoaguirre como autor del argumento de *Subida al cielo*. Durante la década de los treinta empezó a trabajar como productor y escritor de guiones ya dentro de la industria mexicana, en la que quedan constancia de sus tareas desde 1934. También comenzó a establecer importantes acuerdos de cofinanciación con la industria del cine en los EEUU (con la Columbia, por ejemplo²¹), al mismo tiempo que se dedicaba a la escritura de tramas para algunos de sus proyectos cinematográficos. Esta doble ocupación es la que mantuvo hasta su muerte en

¹⁷ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2004): «El largo camino hacia *Los olvidados*», *Los olvidados, una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa, Turner.

¹⁸ Tenemos noticia de la participación de Buñuel en la escritura del guión técnico de *Susana* en PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, p. 57.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 57.

²⁰ Hasta la fecha no hemos podido encontrar ningún texto publicado de Manuel Reachí, ni cuentos ni novelas, lo que nos hace pensar que su actividad literaria estuvo restringida a la escritura de argumentos para películas.

²¹ GARCÍA RIERA, E.: *op. cit.*, p. 392.



1955. Si la elección de la protagonista de *Susana* estuvo mediatizada por uno de sus productores, Sergio Kogan que quería lanzar como estrella a su esposa Rosita Quintana, el argumento también estuvo condicionado por otro de los encargados de la producción, Manuel Reachi, un hombre singular, con veleidades literarias.

A partir de la sinopsis de Reachi y con la participación de éste, Luis Buñuel y Jaime Salvador pusieron en pie el guión literario de *Susana*. Es posible que Buñuel contase con Jaime Salvador por mediación de Luis y Janet Alcoriza con quienes había escrito por entonces el guión para la comedia cinematográfica *Siete machos*, protagonizada por Cantinflas²². 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 *Pierre et Jean*, de la que nacería *Una mujer sin amor*.

Finalmente, para imprimir un sello de calidad a todo el trabajo, se contó con la participación de Rodolfo Usigli (1905-1979), dramaturgo, poeta y ensayista mexicano que estuvo en contacto con las grandes figuras literarias de su tiempo (entre ellos José de Vasconcelos y Alfonso Reyes). Usigli fue un experto retratista de los problemas de la clase media de su país, aunque siempre desde una perspectiva crítica²³. Impulsor de una suerte de regeneracionismo teatral, su producción dramática estuvo frecuentemente rodeada de escándalos por la elección de los temas y el tratamiento que les dio, profundamente irónico. Sus contactos con el mundo del cine comenzaron en 1949, cuando escribió el argumento para *Otra primavera*, siguiendo los esquemas del melodrama familiar²⁴. 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 irreconocible²⁵. A este insigne intelectual, al que Max Aub retrató como un hombre rencoroso, alcohólico y malhumorado²⁶, se le encomendó, posiblemente debido a la fama que como dramaturgo disfrutaba en torno a 1950, la revisión de los diálogos ya escritos y la redacción de algunos otros adicionales para terminar de ajustar así el guión literario de *Susana* y adornar con su prestigio esta producción.

A partir de aquí Buñuel escribió un riguroso guión técnico, siguiendo la fórmula de trabajo que a estas alturas ya se había convertido en su modo habitual de proceder. Una fórmula que, por otro lado, mantendría hasta bien entrada la década

²² *Ibidem* p. 211.

²³ OLIVA, César: «Una dramaturgia propia», *ABC cultural*.

²⁴ GARCÍA RIERA, E.: *op. cit.*, p. 109

²⁵ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1999): *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, p. 198.

²⁶ AUB, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, p. 405.

de los sesenta. Realizó un detallado desglose de planos indicando su escala, los encuadres, las angulaciones y los movimientos de cámara previstos; también señaló los enlaces que debían utilizarse ente uno y otro plano o entre secuencias; a lo que añadió una cuidadosa descripción de los decorados y de las acciones, deteniéndose en la especificación de los más pequeños gestos, incluso de los cambios de entonación con los que debían recitarse los diálogos. Una labor que le permitió tenerlo prácticamente todo preparado a comienzos de julio de 1950 para poder emprender la filmación de *Susana*.

LA PRODUCCIÓN DE *SUSANA*. DEL PAPEL A LA PANTALLA

El rodaje se inició en los estudios Churubusco de México DF, el lunes 10 de julio de 1950. Apenas duró veinte días²⁷. 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 técnico²⁸. Y 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 ellas²⁹. 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 justificarse³⁰) que era un realizador riguroso y eficaz, en un momento en el que todavía sentía que debía afianzar sus posiciones profesionales.

Tras los títulos de crédito que se suceden sobre un fondo de paisaje cargado de nubes como preludio de la tormenta que se avecina, la primera secuencia, que funciona como prólogo, nos muestra a la joven Susana arrastrada hasta una celda de castigo del reformatorio en el que está recluida. Desesperada, increpa a la divinidad para que la auxilie y acto seguido consigue forzar los barrotes de la ventana de la prisión, escapando campo a través en medio de la tormenta.

Las siguientes imágenes nos llevan al rancho de don Guadalupe y a una pormenorizada presentación de sus habitantes. En el guión técnico Felisa aparece descrita como «una vieja gruñona que ya estaba al servicio de la familia de doña Carmen cuando esta nació. Debido a la confianza que le da su largo trato con la señora, no duda nunca en responderla y aún regañarla si la ocasión se presenta»³¹.

²⁷ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, p. 58.

²⁸ BUÑUEL, Luis, *Susana*, (guión técnico), Filmoteca Española, Archivo Buñuel, p. 538.

²⁹ *Ibidem*, reverso p. 102.

³⁰ 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 MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2002): «Gran Casino», *Artignama*, núm. 17, pp. 517 -551.

³¹ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, toma 19, p. 4.

Queda así dibujado el perfil de la que será una típica criada buñuelesca, amiga de los refranes, de una intuición y sentido común natural, que desempeñará frecuentemente la función de coro o conciencia defensora de la moral y el orden establecido³². Doña Carmen es definida como «una matrona que ha pasado ya de los cuarenta y que conserva aún vestigios de una gran belleza. Viste con cierta elegancia campesina y se nota un gran esmero en el cuidado de su persona. Es de carácter dulce y amable y de gran candor y buena fe»³³.

Finalmente entra en escena Alberto, a quien Buñuel retrata en el guión del siguiente modo: «joven de unos 18 años, hijo de doña Carmen, de carácter sencillo, estudioso, buen hijo»³⁴. Para introducir y definir al dueño del rancho, don Guadalupe, había prevista una secuencia completa, que finalmente no se incluyó. En ella unos peones de la finca llegaban hasta el comedor del patrón para informarle de la avería de una bomba de agua. Don Guadalupe los acogía generosamente, agradeciendo su dedicación y proporcionándoles cobijo y comida para la noche, mientras Felisa refunfuñaba. De esta manera se dibujaba el perfil de don Guadalupe como un hombre razonable, entregado a su finca y generoso con sus trabajadores, un padrepatrón característico del melodrama ranchero. La secuencia se rodó, si atendemos a las señales e indicaciones anotadas en el guión técnico, pero no se introdujo en el montaje final de la película. Es posible que una vez revelada a Buñuel no le gustasen los resultados. Su supresión también pudo deberse a que dilataba en exceso el planteamiento de la historia y alargaba el metraje por encima de lo habitual innecesariamente. Además, el perfil como intérprete de Fernando Soler bastaba para definir a don Guadalupe, una nueva variante de patriarca de mediana edad³⁵ vinculado en su esencia al resto de los papeles que este actor pondría en escena para Luis Buñuel de *El gran calavera* o *La hija del engaño*.

Buñuel no había realizado hasta entonces en sus guiones mexicanos unas descripciones de los personajes tan explícitas. Probablemente las introdujo para reforzar la parodia del melodrama ranchero que quería construir. Pero también le sirvieron como medio con el que definir por antagonismo a Susana, acerca de la cual no se da ninguna explicación sobre el papel. Buñuel, que sabía quién iba a ser la intérprete antes de redactar el guión, consideró que el prólogo en el reformatorio, el físico de Rosita Quintana y las historias de mujeres fatales en las que se había especializado eran suficientes para dibujar a su protagonista femenina.

Tras la presentación de los personajes y la descripción de las rutinas de la vida en el rancho (los trabajos domésticos, la asistencia al difícil parto de una yegua, la tertulia familiar de sobremesa), llega Susana, mojada, malherida y exhausta, interrumpiendo la dinámica cotidiana. Es acogida generosamente por los patronos e

³² SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones JC, p. 138.

³³ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, toma 19, p. 4.

³⁴ *Ibidem*, toma 21, p. 4.

³⁵ EVANS, Peter William (1998): *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós, p. 48.

instalada en una estancia anexa a su vivienda, un cuarto en el que además de trastos y aperos de labranza hay colgadas ruedas de bicicleta. Subraya de este modo tan sutil la idea de erotismo asociada con Susana durante toda la película, mediante la introducción en la puesta en escena de esta pieza del atrezo, que los surrealistas calificaban como una *machine célibataire*. Así es como convierte en extraña la realidad material de la bicicleta para dotar de una atmósfera significativa a la estancia en la que yace Susana, al igual que haría años después en la habitación del mayordomo de *Él*.

A partir de aquí las tres secuencias siguientes le sirven para exponer el modo en el que Susana altera y excita a los hombres del rancho, trastornando su intimidad y su modo habitual de proceder. Don Guadalupe, después de cruzar algunas palabras con Susana, besa apasionadamente a su esposa, recordando, mediante este acto de transferencia, uno de los juegos practicados por los surrealistas, que proponían la sustitución de un objeto erótico por otro. Volveremos a encontrarnos con comportamientos similares en otros personajes buñuelescos, por ejemplo en la Paloma de *El bruto*, cuando besa con un cariño inusitado a su esposo Andrés, tras haber conocido al vigoroso y atractivo Pedro³⁶.

A continuación Jesús perseguirá a Susana hasta el gallinero, donde tratará de seducirla y Alberto se distrae de sus estudios hablando con la joven a través de la ventana. Incluso después de que Jesús se encuentre casualmente con la policía y descubra que la muchacha ha escapado de un reformatorio, su proceso de seducción y alteración de la vida en el rancho continúa. De forma calculada y simultánea despierta el instinto de protección y el deseo sexual de don Guadalupe, para ponerlo a su favor, todo esto mientras limpia voluptuosamente los cristales de su despacho. Engatusa, haciéndose la ingenua, al joven Alberto con quien termina por besarse apasionadamente sobre el suelo de su habitación, e inmediatamente después, accede a las demandas de Jesús, cuando éste la chantajea, amenazándola con desvelar el secreto de su procedencia. Tres tomas completas de esta última secuencia que sugerían con mucha claridad el vínculo sexual que iba a establecerse entre ellos fueron rodadas y eliminadas después del montaje final. Con esta supresión Buñuel intentó evitar un alargamiento innecesario del metraje a la vez que esquivaba el uso de imágenes excesivamente enfáticas o explícitas dramáticamente, prefiriendo jugar con el sobrentendido acerca de lo que iba a ocurrir entre Jesús y Susana.

Susana no cesa en su interés por conquistar al joven Alberto y sale a su encuentro para seducirlo en un pozo, despertando al mismo tiempo los recelos de Jesús, con lo que termina de construirse el conflicto latente entre Alberto y el caporal por el amor de la muchacha. Lo más interesante del caso es que toda esta secuencia fue fruto de una atrevida y reconocida improvisación³⁷ en la que Buñuel cambió los escenarios, variando, de paso, buena parte de las acciones y diálogos escritos en

³⁶ FUENTES, Víctor (2005): *La mirada de Buñuel*, Madrid, Tabla Rasa Libros y Ediciones, p. 103.

³⁷ MAZAS, Maximiliano: *Cien años de cine mexicano*, en <http://cinema16.org>.





el guión. Originalmente estaba previsto que la secuencia tuviese lugar en «un paisaje semi-tropical, con árboles, atravesado por un río no muy caudaloso»³⁸. Tras el encuentro entre Susana y Alberto, se iniciaba una persecución como un juego amoroso casi infantil, que terminaba con la caída de Susana en el río, su rescate por Alberto y un tórrido beso en medio de las aguas³⁹. Pero Buñuel, probablemente para evitar la pérdida de dinero y tiempo que representaba un rodaje en exteriores, decidió utilizar un escenario que ya estaba construido para una secuencia posterior. Se trataba de las ruinas del claustro de un convento de carmelitas con su correspondiente pozo, donde estaba previsto que, algunas secuencias más tarde, don Guadalupe sorprendiese a Susana y Jesús juntos, en pleno litigio amoroso. Los cambios se hicieron poco antes del rodaje improvisando a partir de unas sucintas anotaciones sobre el guión técnico: algunas palabras subrayando el protagonismo del pozo⁴⁰, un croquis, señalando los movimientos de Alberto sobre el decorado⁴¹ y tres frases escritas a vuelapluma para completar el diálogo sostenido en el interior de la sima. En apariencia los contenidos argumentales son los mismos. En la película vemos sucederse acciones muy similares a las proyectadas inicialmente en el guión: el coqueteo de Susana con un Alberto celoso, el juego al escondite, los escarceos amorosos entre los dos jóvenes, la aparición de Jesús al acecho y la huida de Susana haciéndose desear nuevamente. Estamos ante un significativo e intencionado cambio de escenario que obligó a variar por completo la planificación de la secuencia y a introducir frases nuevas pero que permitió construir imágenes cargadas de sugerencias. Cuando Buñuel decidió prescindir de los exteriores pensó que la acción debía trasladarse a un lugar secreto, oculto, como «el nicho que había en el interior de la cueva de Montesinos»⁴² del Quijote. Así fue como consiguió materializar su idea, compartida con Breton, del amor entendido como un acto íntimo, como «una ceremonia secreta que debe celebrarse a oscuras en el fondo de un subterráneo»⁴³. Y de paso, tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal, este nuevo entorno le sirvió para erigir una atractiva metáfora visual sobre el sexo femenino y el aturdimiento de un joven adolescente ante el universo de las mujeres. Una fórmula que volvería a desarrollar todavía con más vigor durante la secuencia de la cripta de *Abismos de pasión*⁴⁴. Buñuel había conseguido de este modo hacer de la necesidad, virtud. A partir de un cambio de escenario obligado por las limitaciones de la producción construyó una de las secuencias más ricas e inquietantes de toda la película, recuperando de paso alguno de sus gestos de ascendencia surrealista.

³⁸ BUÑUEL, L., *op. cit.*, toma 152, p. 46.

³⁹ *Ibidem*, pp. 45-49.

⁴⁰ *Ibidem*, toma 152, p. 46.

⁴¹ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, toma 152, p. 47 reverso.

⁴² PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, p. 58-59.

⁴³ BUÑUEL, Luis, citado por SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1993): *El mundo de Buñuel*, Zaragoza, CAI, p. 71.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 71-72.



A continuación asistimos al baño de Susana en el río y a su fingido accidente destinado a continuar con el proceso de seducción de don Guadalupe, que la conducirá hasta el rancho perturbado por la proximidad física de la joven. Al anochecer estalla la tormenta. Mientras las mujeres y algunos peones rezan, don Guadalupe sube a su habitación desde donde espía a Susana. No es el único. Alberto en su cuarto y Jesús bajo la lluvia observan la silueta de la joven proyectada sobre el cristal. Será el caporal quien primero se acerque hasta ella, intentando entrar en su habitación, para ser finalmente rechazado. La convergencia de miradas sobre Susana es el resultado de una nueva improvisación de Buñuel sobre el plató. Transformó lo que según el guión debía ser una panorámica⁴⁵ en un rápido barrido, llevando nerviosamente la cámara de un personaje a otro, de la ventana de don Guadalupe a la ventana de Susana y desde ella a Alberto. La introducción de este elemento acelerado ayudó a acentuar la tensión latente en esta escena y la violencia psicológica, que así se traducían también en violencia visual mediante ese brusco movimiento de cámara. Una cámara que no espera sino que busca a los actores⁴⁶. Todo esto apoyado por la lluvia, que tal y como señaló Buñuel, le permitió «dar cuerpo al espacio»⁴⁷, además del viento y la tormenta, expresión visual de la tempestad íntima de sus personajes. Recursos que no le eran extraños y que podemos encontrar con una función similar en otros títulos de su filmografía (*La edad de oro*, *Los olvidados*, *Abismo de pasión* o *La Vía Láctea*). Gracias a ellos conseguía construir secuencias de un dramatismo tenebroso⁴⁸ como marco propicio para la exposición de los terrores y miedos más recónditos de la psique de sus personajes⁴⁹. Buñuel buscaba dar forma a la idea de «lo furtivo»⁵⁰, y para ello aprovechó las posibilidades que le ofrecía una calculada puesta en escena. Tres hombres fingen haberse ido a dormir, pero en realidad se esconden unos de otros para espiar a Susana en medio de la tormenta. La convergencia de sus miradas clandestinas sirve para conducir y explicar al espectador la eclosión de conflictos que van a ir sucediéndose a lo largo de las secuencias siguientes.

Alberto contesta mal a su madre cuando ésta intenta averiguar qué es lo que le preocupa. Don Guadalupe discute con doña Carmen al sentirse interrogado. Y también se produce un enfrentamiento directo entre Jesús y Alberto, preparándose de este modo la disolución del orden reinante en el rancho.

La primera ruptura va a tener lugar en la secuencia que muestra el encuentro entre Susana y Jesús en las ruinas del convento de los carmelitas, donde son

⁴⁵ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, p. 53.

⁴⁶ ARANDA, Francisco (1975): *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Editorial Lumen.

⁴⁷ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, p. 60.

⁴⁸ FUENTES, Víctor (1993): *Buñuel en México*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses y Gobierno de Aragón, p. 68.

⁴⁹ Una labor para la que en esta ocasión contó con el apoyo de un director de fotografía experimentado, José Ortiz Ramos, que trabajó junto a Buñuel en los proyectos que estuvieron vinculados a iniciativas de Fernando Soler (*Si usted no puede yo sí*, *La hija del engaño*).

⁵⁰ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, p. 60.



sorprendidos por don Guadalupe, que despacha al caporal por acosar a la joven. En este punto de la película Buñuel dejó sin rodar varios planos generales del conjunto del rancho, tanto de noche como de día, indicados en el guión técnico⁵¹. Hacerlos implicaba la localización de una finca agraria que poder filmar desde lejos y el traslado de parte del equipo para obtener unos pocos segundos de imágenes que en realidad funcionaban como meros enlaces. Una inversión de tiempo y dinero que se consideró innecesaria. Esta eliminación y los cambios en la secuencia ubicada también a campo abierto, en el río donde debían caer Susana y Alberto, perfilan la imagen de un Buñuel preocupado por prescindir en la medida de lo posible del trabajo en exteriores, que resultaba más costoso que el de estudio, y muy arriesgado por lo que podía suponer de dispendio extraordinario de horas y presupuesto.

Jesús se despidió apesadumbrado de doña Carmen, también preocupada por la actitud taciturna de su hijo Alberto, que esquiva las preguntas de su madre para acudir a hurtadillas a la habitación de Susana, justo antes de que don Guadalupe llegue al rancho y vuelva a discutir con su esposa, esta vez a causa del despido de Jesús. En este punto de la historia, con el guión en la mano, Buñuel decidió durante la preparación del rodaje retrasar la pugna entre padre e hijo. Con esta intención hizo pequeñas modificaciones en la puesta en escena y eliminó algunos planos. Cuando don Guadalupe llega de noche al rancho, lo que inicialmente estaba proyectado en el guión era que se acercase hasta la puerta de la muchacha y pusiese la mano en el picaporte para retirarla bruscamente, evidenciando su tormentosa lucha interior. A continuación, debía pasar por la habitación de su hijo Alberto, para descubrir que no estaba en su cama, despertándose en él ciertos recelos⁵². Finalmente, estas tomas fueron suprimidas durante la preparación del rodaje y no llegaron a filmarse. Unos cambios y omisiones que le sirvieron a Buñuel para retratar de forma más contenida la pasión despertada en don Guadalupe por Susana y, sobre todo, para aplazar el conflicto entre Alberto y su padre, que es llevado al final de la película, encadenándose con el enfrentamiento entre los esposos. Así es como consiguió que la eclosión del caos provocado por Susana resultase más rotunda e inquietante.

Tras la expulsión de Jesús, Susana gandulea en la cama aprovechándose de la posición de privilegio que le proporcionan sus conquistas masculinas en el rancho. Por este motivo, discute primero con Felisa y después con doña Carmen que, irritada por la actitud de la muchacha, decide mandarla a dormir lejos de la casa principal, con el resto de la peonada. Buñuel procedió en esta secuencia del mismo modo que lo hizo en otras anteriores y posteriores a lo largo de la película. Mediante leves desplazamientos de cámara convirtió una acción resuelta según el guión técnico en varias tomas, en un único plano⁵³. Así es como, a lo largo de toda esta película, se

⁵¹ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, tomas 235 y 251, en pp. 68 y 73 respectivamente.

⁵² *Ibidem*, p. 69.

⁵³ A lo largo de toda la película esta forma de proceder es reiterada, destacando de manera muy especial la forma en que resuelve algunas secuencias: discusión entre Alberto y su madre (BUÑUEL, L.: *op. cit.*, pp. 55-56) y discusión entre don Guadalupe y su esposa Carmen (*Ibidem*, p. 56), cuan-

advierde un uso cada vez más hábil y frecuente de los movimientos de cámara, para seguir el discurrir de los personajes por la escena, dando lugar en muchas ocasiones a tomas largas, algunas de ellas planos secuencia. Esta autocorrección ya se había dado en otros trabajos anteriores de Buñuel en México, desde *Gran Casino* a *Los olvidados*. Pero en *Susana* adquiere mayor peso, configurándose como rasgo estilístico de este autor, que manifestó abiertamente su preferencia por el uso de dicho recurso. «Tiendo a la toma larga, a eliminar cortes dentro de la secuencia. Así la película se hace más fluida ¿verdad? Claro que es más difícil hacer un plano seguido en lugar de tres cortos: es un poco un lujo si hay que filmar rápidamente. El plano largo tiene que estar más conectado con la acción y el escenario, pero es más rico»⁵⁴.

Tras ser informado del mal estado de la yegua Lozana, don Guadalupe, caviloso, se encuentra con Susana fregando los suelos de la casa y determina que la joven no debe desempeñar trabajos tan duros. Esto da lugar a una discusión entre Susana, Felisa y doña Carmen, quien finalmente despide a la joven. Pero don Guadalupe vuelve a mediar, discutiendo en público con su esposa para defender a Susana y disponiendo que la muchacha se quede en el rancho, en contra de lo determinado por doña Carmen, que, extraordinariamente disgustada, se retira a sus habitaciones.

Consciente de su victoria, Susana coquetea casi simultáneamente con Alberto y don Guadalupe mientras les sirve la cena y rechaza a Jesús, que acude a escondidas a la casa para llevarla con él. La ausencia de la madre en la mesa y la actitud de los hombres en la misma respecto a Susana evidencian claramente el modo en que el deseo se ha impuesto al orden establecido.

Finalmente, don Guadalupe sucumbe a la calculada seducción de Susana y termina besándola apasionadamente en su despacho, en medio de una penumbra gracias a la que se construye una atmósfera a medio camino entre el terror y el erotismo. Aunque no se dan cuenta, son vistos por doña Carmen. Poco después Alberto acude nuevamente a la habitación de Susana pero es sorprendido por don Guadalupe, lo que da lugar a una virulenta discusión entre padre e hijo que concluye gracias a la intervención de doña Carmen. Ésta va a descubrir horrorizada que el motivo de los desvelos y el enfado de su hijo es también Susana. Consciente de la influencia negativa que la joven, ejerce sobre los hombres de la casa decide, aconsejada por Felisa, que esgrime argumentos religiosos, echarla del rancho por la fuerza. Acude a la habitación de la joven que se resiste desafiante. Carmen reacciona azotándola violentamente con una fusta, como a una yegua rebelde, mientras sonrío complacida, una actitud que fue fruto de una improvisación introducida durante el

do Jesús se despide de doña Carmen, una secuencia en la que indica sobre el guión que se deje la ventana abierta, gracias a lo cual se logra rodar toda la secuencia en un solo plano; doña Carmen comunica a Susana que la va a trasladar a vivir a las estancias de los peones; don Guadalupe habla con el veterinario de la posibilidad de dar muerte a la yegua Lozana si no mejora de su enfermedad. BUÑUEL, L.: *op. cit.*

⁵⁴ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, p. 60.



rodaje. Este gesto resulta sorprendente en el perfil maternal adjudicado a doña Carmen y, por esto mismo, es de una eficacia turbadora. La detiene don Guadalupe, que expulsa a su mujer del rancho, decidiendo que sea Susana quien se quede. Justo en ese momento llega Jesús, el caporal, con los oficiales del reformatorio del estado, que se llevan a la joven fugada. La secuencia termina con un plano descrito en el guión técnico en los siguientes términos: «Susana, gritando, blasfemando, arrastrada por los guardias hacia la puerta de salida. Esta imagen recuerda la que vimos al principio, cuando era arrastrada por sus celadoras»⁵⁵.

Entendemos gracias a estas frases que la intención de Buñuel fue la de construir una historia circular, trazada en torno al universo cerrado del rancho, una idea que quiso subrayar visualmente insertando al final de la película un plano muy similar al que había empleado al comienzo.

La última secuencia está concebida con toda claridad como un epílogo. Buñuel pretendía que en ella se consiguiese, mediante un juego de ironías visuales, invitar al espectador a recapitular acerca del forzado y antinatural retorno al orden establecido que se impone tras la marcha de Susana. Parte de un bucólico rompimiento celeste, equiparable a los que en la tradición pictórica occidental representaban el advenimiento de la divinidad, el *Deus ex Machina* o la ejecución de hechos milagrosos. Conviene no olvidar que la película había comenzado con la imagen de un cielo cargado de nubes, auspiciando la tormenta. Inmediatamente después se había previsto en el guión un plano general descrito como «una vista alegre sobre un fondo de paisaje. Un pastor con su rebaño o un tema bucólico cualquiera»⁵⁶. Toma que pasa fugazmente frente a los espectadores y donde de nuevo Buñuel prescindió del rodaje en exteriores para trabajar en los decorados del estudio que recreaban el rancho. La presencia de las ovejas y el tono idílico que se le adjudicó están cargados de una fina y pretendida ironía que habla mediante imágenes de la vuelta al redil⁵⁷. De hecho, a continuación, asistimos a la sucesión de reconciliaciones entre madre e hijo, marido y mujer y padre e hijo que se materializan cuando todos se sientan a la mesa, mientras Felisa les sirve el desayuno proclamando las bondades del nuevo día. Operado el primer milagro de la pacificación familiar, llega Jesús a informar del segundo: la curación repentina de la yegua Lozana, momento que don Guadalupe aprovecha para readmitir al caporal a su servicio. Todos vuelven a ocupar su lugar. En el guión técnico, estaba previsto que la película terminase con un fundido en negro sobre los dueños del rancho sentados a la mesa⁵⁸. Pero lo que finalmente se hizo, como resultado de una nueva improvisación sobre el plató, fue concluir con un plano de Alberto y Jesús vistos en actitud amistosa a través de la ventana cerrando sus batientes. Una imagen que sirve para incidir en la necesidad de preservar el universo cerrado y el equilibrio del rancho.

⁵⁵ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, toma 363, p. 100.

⁵⁶ *Ibidem*, toma 365, p. 101.

⁵⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *op. cit.*, p. 140.

⁵⁸ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, toma 576, p. 103.

Pese a todo el resultado es una secuencia de fallida ambigüedad, en la que adquieren más peso las acciones (la curación de la Lozana o la reconciliación entre esposos, padres, hijos, obrero y patrón) que las imágenes de los corderos o del rompimiento celeste a las que se les había adjudicado un sutil y por eso mismo difícil juego de sarcasmos. Lo que queda es un precipitado y gratificante final feliz, donde se pierde buena parte de la eficacia corrosiva a la que Buñuel aspiraba. Una conclusión que no satisfizo a su autor. «Podía haber estado bien, pero me falló el final porque el final parece serio. Podría haber tenido algo la película, según algunos aún lo tiene»⁵⁹.

SUSANA Y LA PUESTA EN CUESTIÓN DEL MELODRAMA

DESDE EL MELODRAMA

Efectivamente *Susana* tiene algo. Entre sus valores más destacados se encuentra el cuidadoso ejercicio de reflexión acerca del melodrama como género que se propone en la película.

Desde la década de los veinte es posible detectar un marcado interés de Buñuel por definir las esencias y cualidades del melodrama cinematográfico. Lo hizo criticando negativamente títulos como *Cuando la carne sucumbe*, de Victor Fleming, al señalar la necesidad de no confundir «emoción» con «sensiblería»⁶⁰. Y también subrayando la importancia que debía concederse a la puesta en escena al elogiar la adaptación de *La dama de las camelias* hecha por Fred Niblo. «Hasta en el detalle más insignificante se nota el deseo de componer el campo visual. Sin él no hay buen film posible: es la gran preocupación del cineasta actual. Compone plásticamente y psicológicamente los interiores, el plano aproximado, las naturalezas muertas...»⁶¹.

De hecho, consideraba que este género tenía sus máximas posibilidades de desarrollo en el medio cinematográfico por la sutileza y la capacidad de sugerencia que podía proporcionarle el juego con la imagen. En estos escritos críticos de juventud Buñuel estaba definiendo sus propios principios en torno al melodrama, a la vez que exponía una controversia sobre este género que años después, dentro de la cinematografía mexicana, iba a ser objeto de especulación y revisión práctica a través de sus películas. Buñuel entendió muy pronto que el melodrama era una fórmula transcultural básica para explicar el mundo⁶². Una «ideología» estética y a la

⁵⁹ AUB, M.: *op. cit.*, p. 119.

⁶⁰ BUÑUEL, L. (1982): *op. cit.*

⁶¹ *Ibidem*, p. 162

⁶² BURTON-CARVAJAL, Julianne (1994): «La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 16, p. 52



vez una estructura de significado capaz de reproducirse en todo tipo de formas narrativas⁶³ y dentro de ellas a su vez en los distintos géneros, de modo que podía servir como esquema de partida para la construcción de cualquier historia.

Buñuel utilizó los andamiajes propios del melodrama para hacerse un sitio en la cinematografía mexicana con títulos como *Gran Casino* o *El gran calavera*. Pero hubo que esperar hasta su trabajo en *Los olvidados* para encontrarse con un premeditado ejercicio de alteración de los principios de este género. Tal y como ha destacado Agustín Sánchez Vidal⁶⁴, subvirtió los códigos del melodrama maternal para, desde las convenciones establecidas, proponer rupturas que facilitasen una nueva lectura crítica de la realidad. En *Susana* Buñuel hizo equilibrios entre la exaltación de las pasiones⁶⁵ y la parodia de los melodramas rancheros. Es decir, trató de reivindicar la emoción a la vez que criticaba la sensiblería. Extremó las convenciones del melodrama para llevarlas al límite y ponerlas en evidencia pero no rompió con ellas porque le proporcionaban un esquema eficazísimo mediante el que exponer sus ideas acerca del deseo y su potencia revolucionaria.

Esta forma de proceder se advierte ya en la actitud que adoptó al abordar un argumento repleto de tópicos melodramáticos: un idílico universo familiar, malas hembras y madres resignadas, adulterio, celos, perdón... Buñuel era consciente de ellos y los manipuló a fondo. «Pero no traté de ser astuto haciendo lo contrario de lo que indicaba el argumento. No me gustan los guiños a los ‘entendidos’»⁶⁶.

Tenía tan claro que estaba trabajando con los argumentos tradicionalmente asociados al melodrama, que decidió introducir en el guión una frase mediante la que le era posible establecer y subrayar los vínculos entre este género y la canción popular. Al principio de la película, doña Carmen y don Guadalupe hablan sobre Susana, acerca de si es conveniente o no que permanezca en el rancho. Doña Carmen intercede para que la joven se quede y su esposo duda. Justo en este momento, tal y como figuraba en el guión, el patrón debía decir «...no sabemos quién es ni de dónde viene como Flor de Té»⁶⁷. Se trataba de una expresión hecha, y es posible que Buñuel jugase también con esa baza. En cualquier caso, Flor de Té es la protagonista de un cuplé escrito por el maestro Padilla que comienza con una estrofa cuyo contenido coincide con la historia planteada en el inicio de *Susana*:

Flor de té es una linda zagala
que a estos valles ha poco llegó.
Nadie sabe de dónde ha venido
ni cuál es su nombre, ni dónde nació.

⁶³ RODOWICK, David N.: «Madness Authority and Ideology in the Domestic Melodrama of de 1950's», citado por BURTON-CARVAJAL, J.: artículo citado.

⁶⁴ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *op. cit.*

⁶⁵ DURGNAT, Raymond (1976): *Luis Buñuel*, Madrid, Editorial Fundamentos, p. 70.

⁶⁶ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J.: *op. cit.*, p. 58.

⁶⁷ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, toma 58, p. 19.

Durante el rodaje se prescindió de esta referencia, para evitar que el diálogo resultase artificioso o tal vez porque fuese una expresión propia del ámbito español y difícil de entender en el latinoamericano. En cualquier caso, su presencia en el guión técnico demuestra cómo Buñuel comprendía muy bien el ámbito genérico en el que se estaba moviendo y, sobre todo, ayuda a entender su concepción del melodrama como una forma de expresión popular que podía dar lugar a una novela por entregas, una película o una canción, ya fuera ésta un tango, un bolero o un cuplé.

Una vez asumidas las convenciones del argumento, Buñuel continuó haciendo uso de los mecanismos y rasgos propios de este género, que es posible reconocer en un primer acercamiento a la película. Se le dio un título enfático y grandilocuente. Tras algunos titubeos, apreciables en la portadilla del guión técnico que oscilan entre *Demonio y carne* o simplemente *Susana*⁶⁸, se adoptó finalmente una solución donde estaban comprendidas todas las variantes, *Susana. Demonio y Carne*⁶⁹, que resultaba especialmente atractiva por la sugerencia de un tema escabroso con incentivos sexuales. Los personajes son de apariencia estereotipada. Buñuel puso un cuidado extraordinario en la descripción de algunos de ellos, como ya se ha visto, utilizando arquetipos muy frecuentados en los melodramas de la cinematografía mexicana: la mala hembra, la madre bondadosa y resignada, el patrón justo y paternal o el caporal muy macho y valiente.

Todo esto utilizando una estructura melodramática canónica: tres actos, organizados, tal y como señala Agustín Sánchez Vidal, del mismo modo que un rito iniciático según el cual se establece la necesidad de superar una prueba para ser admitido en el esquema social dominante⁷⁰. La película comienza con el primero de ellos, con la consagración al amor, es decir, el cuidadoso proceso de conquista que va a llevar a cabo Susana, seduciendo a cada uno de los hombres de la casa. Sigue, en un segundo acto, planteando una lucha maniquea entre el bien y el mal, expuesta en la sucesión de conflictos que provoca entre los distintos personajes, cerrando con el más virulento en el que algunos de ellos quedan desplazados de la posición que ocupaban al iniciarse la película (el caporal es despedido, el hijo prepara su marcha de la casa y la madre es expulsada para ser substituida por la amante). Para finalmente resolver todo esto en un tercer bloque con el triunfo de la virtud, la vuelta al orden tras la marcha de la demoníaca Susana donde cada uno recupera su posición gracias al valor balsámico y tranquilizador del arrepentimiento. Se restituye así el orden establecido con el padre a la cabecera de la mesa, como corresponde en todo buen melodrama patriarcal que se precie. Porque *Susana* debe de ser comprendida

⁶⁸ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, portadilla.

⁶⁹ Dependiendo de los lugares y del momento se cambió el título por el de *Susana. Carne y demonio* (FUENTES, V.: *op. cit.*, p. 172).

⁷⁰ Muchas de estas anotaciones e ideas forman parte de la investigación desarrollada por Agustín Sánchez Vidal en relación al tema de los Géneros Audiovisuales. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento por haberme facilitado su consulta y por las referencias hechas sobre este tema.

dentro de esta categoría, componiendo junto a *El gran calavera* y *La hija del engaño* un sugerente tríptico⁷¹.

Se añaden a éstos otros rasgos genuinamente melodramáticos, como la importancia concedida a la puesta en escena que sirve en *Susana* para traducir en términos audiovisuales (cielo plomizo, viento, lluvia, tormenta) las pulsiones del deseo. En esta tarea desempeñó también un papel relevante la música compuesta por Raúl Lavista, autor con el que Buñuel trabajó en aquellas de sus películas donde los códigos propios del melodrama adquirieron un papel más importante (*Una mujer sin amor*, *El bruto* y *Abismos de pasión*). Para *Susana* Raúl Lavista escribió una banda sonora de tintes románticos, inspirada en las armonías del Brahms y Tchaikovski⁷².

A esto se suman las posibilidades del juego con el sobrentendido, constante en toda esta película. Buñuel lo manejó de manera magistral para tejer sin palabras la red de motivaciones e impulsos que construyen la peripecia y el perfil de cada uno de los personajes, evitando la explicitación del sexo, que es el motor latente de toda la historia y sus protagonistas. Lo encontramos sugerido en forma de besos, miradas y sobre todo elipsis. Algunas tan inteligentes como la que nos muestra a Alberto celoso, descubriendo la puerta trasera del gallinero abierta de par en par e imaginando, al igual que los espectadores, el vínculo sexual que acaba de establecerse entre los huidos, Jesús y Susana.

Como género capaz de abordar de forma inteligible y atractiva popularmente las cuestiones centrales de la condición humana, al melodrama se le adjudicó frecuentemente la misión de inocular valores en la sociedad. La producción mexicana al reiterar esta práctica había llegado a convertirse, salvo algunas honrosas excepciones, en un cine de moraleja, tal y como apreció Salvador Elizondo⁷³. Es decir, en un cine más interesado en condenar que en explicar o entender a sus personajes y sus acciones. A mediados del siglo XX las películas en México oscilaban básicamente en torno a dos polos temáticos: la prostituta y la madre. El protagonismo de dichas figuras le servía para reivindicar dos de las instituciones centrales de su estructura social: la castidad y el matrimonio. Es posible localizar estos temas y personajes en *Susana*, que en una primera lectura encaja dentro de todos estos esquemas. Sin embargo, la resignación maternal de doña Carmen o la voluptuosidad desbordante de Susana, perfiles que provienen de la más rancia estirpe del género, no son tan simples ni van a desempeñar una función moralizante en el sentido convencional del término. La habilidad de Buñuel consistió en tomar los instrumentos valiosos que le proporcionaba el melodrama mexicano de la época para aproximarse al público y, a través de ellos, ir más allá de lecturas simplificadoras. Procuró evitar, en la medida de lo posible, la transmisión de una idea de orden, de tranquilidad adormecedora de conciencias, para en su lugar generar un inquietante

⁷¹ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *op. cit.*, p. 146.

⁷² EVANS, P.W.: *op. cit.*, p. 58.

⁷³ ELIZONDO, Salvador: «Moral sexual y moraleja en el cine mexicano».

desasosiego que obligase al espectador a poner en cuestión su entorno. Buñuel consiguió en *Susana* trascender de lo «erótico» a lo «político»⁷⁴, llevar al público por un tortuoso recorrido desde las curvas del escote de la protagonista a interrogarse acerca de la congruencia de los valores morales establecidos.

HACIA LA SUBVERSIÓN

A lo largo de toda su vida Buñuel manifestó reiteradamente bajo distintos enunciados una misma idea que procuró trasladar a su cine con mayor o menor éxito: «Estoy contra la moral convencional, contra el sentimentalismo». Partiendo de esta premisa se sirvió del melodrama para edificar en buena parte de las películas que rodó en México a comienzos de la década de los cincuenta un inteligente retrato de la condición humana enmarcada en el universo familiar (*El gran calavera*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor*), lo que le permitió transitar desde atmósferas idílicas a situaciones opresivas, casi infernales⁷⁵. *Susana* entra de lleno en esta categoría para convertirse en una historia donde las convenciones del melodrama son llevadas al límite, ironizando sutilmente sobre ellas aunque sin pretender llegar a ser una parodia. El amor institucional y mediocre es subvertido en amor pasional. Y la trama familiar termina adquiriendo tintes de drama social, ya que Susana pertenece al mundo de los de abajo y representa, al igual que Jaibo en *Los olvidados*, la rebelión del maldito a través del poder del deseo⁷⁶. Así es como el melodrama termina, convirtiéndose en el vehículo más propicio para ilustrar la consigna sadiana «¡Qué voluptuosidad la de destruir!», asumida por Buñuel desde sus primeros trabajos cinematográficos.

No perdonó a nadie. Huyó de los planteamientos maniqueos⁷⁷ e introdujo en los personajes de *Susana*, inicialmente planteados como arquetipos, comportamientos que los convierten en seres duales, ambiguos e inquietantes. El hijo obediente y estudioso es un enamorado del mundo de los insectos que termina engañando a su adorada madre y levantando la mano a su padre. La bondadosa y caritativa doña Carmen, modelo de las virtudes de la maternidad, va a disfrutar golpeando con una fusta a la joven que ha recogido bajo su techo como a una hija. El venerable don Guadalupe, patriarca justo y magnánimo del rancho, despide movido por los celos a su caporal y termina expulsando de la casa familiar a su hijo y a su esposa, para reemplazarlos por su apasionado amor hacia Susana. Ésta aparece perfilada como el paradigma de la «mala hembra» y, sin embargo, al igual que sucede con

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ EVANS, P.W.: *op. cit.*, p. 53. En *Susana* y también en buena parte de las películas que rodó a comienzos de la década de los cincuenta asistimos a la pugna de los personajes por liberarse de la autoridad paterna (*Ibidem*, p. 49).

⁷⁶ FUENTES, Víctor (1989): *Cine y Literatura*, Barcelona, Salvat, pp. 81-82.

⁷⁷ ALMENDROS, Néstor (1992): *Cinemanía*, Barcelona, Seix Barral, p. 230.



muchos de los pícaros de la filmografía buñuelesca, termina siendo una figura de tintes casi heroicos en la defensa de sus deseos. Por supuesto en todo este panorama los personajes están por encima de los actores⁷⁸. Prevalecen y se imponen en la memoria del espectador, independientemente de la calidad del trabajo de sus intérpretes. Nacen como simplistas prototipos dibujados según mandan las convenciones a los que de improviso la fuerza del deseo va a enfrentar con la realidad haciéndolos más complejos, porque la libertad de los instintos hace insostenible la falsedad del orden establecido que representa el melodrama. Buñuel se convierte de este modo en el primer espectador crítico del género⁷⁹ y en uno de los motores de su renovación.

El esqueleto proporcionado por las estructuras narrativas del melodrama parece quebrarse cuando al final el triunfo sensiblero de la virtud resulta forzado por excesivo y anodino. La confrontación con la realidad que imponía el instinto ha desaparecido con la marcha de Susana. Pero queda su huella, de manera que el repentino retorno al orden ranchero y familiar da lugar a una situación poco verosímil e irónica, aunque mucho menos incisiva de lo que Buñuel deseaba: «lamento no haber subrayado la caricatura en el final, cuando termina milagrosamente bien. Un espectador no avisado puede tomarse en serio este desenlace»⁸⁰.

Tal y como ha reivindicado Claude Guateur⁸¹, este reiterado y continuo juego de contradicciones entre apariencia y realidad invita a interpretar el film como un elaborado ejercicio de antifrasis. En *Susana* Buñuel lleva los usos melodramáticos y las convenciones sociales al extremo, para que resulten absurdos, demostrando que es posible asumir las estructuras y esquemas dominantes para, extremándolos, darles la vuelta⁸². Toda la película puede ser leída como una creación artística que significa lo contrario de lo que es. Su autor dejó constancia de ello implantando esta ambigüedad al elegir el nombre de la protagonista, el mismo que el de la casta esposa retratada en el Libro de Daniel que defendió su honra frente a los dos viejos lujuriosos que la acosaron física y moralmente. Llamar a su protagonista Susana le sirvió a Buñuel para recordar constantemente al espectador que nada es lo que aparenta. En la redacción del guión ya quiso dejar constancia de esta contradictoria dualidad. Cuando escribió la secuencia en la que la muchacha, al explicar su azarosa llegada al rancho, miente inventando la historia de su familia y la de un padrastror maltratador y libidinoso, Buñuel detalló cuidadosamente cómo debía ser la interpretación de la actriz Rosita Quintana en este momento indicando que: «Susana baja los ojos con el mismo aire de pudor con que debió bajarlos, en circunstancias parecidas, su homónimo de la Biblia»⁸³.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 236.

⁷⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *op. cit.*, p. 136.

⁸⁰ BUÑUEL, Luis (1996): *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 237.

⁸¹ GAUTEUR, Claude (hiver 1962-1963): «Buñuel et l'antiphrase», *Études cinématographiques*, núms. 20-21, pp. 79-97.

⁸² GARCÍA RIERA, E.: *op. cit.*, p. 236.

⁸³ BUÑUEL, L.: *op. cit.*, toma 53, p. 15.

El desarrollo posterior de la película continua incidiendo en esta misma idea, en la falsedad de la apariencia. Algunas secuencias más adelante, Alberto, mientras ordena su habitación, galantea con Susana haciendo alarde de su biblioteca y de sus conocimientos, al tiempo que trata de instruirla explicándole, condescendiente, que su nombre es el símbolo de la Castidad. Todo esto justo antes de que ambos terminen besándose tórridamente sobre el suelo. Poco después, el baño de la joven en el río funciona como una nueva cita a la casta Susana bíblica, cuando en realidad no es otra cosa que el preámbulo de otra calculada maniobra de seducción mediante la que la muchacha, fingiendo que se ha lesionado la rodilla, intenta seducir al único hombre que todavía no ha sucumbido a sus encantos, don Guadalupe.

Es evidente la existencia de dos niveles de lectura. Por un lado identificamos el del argumento, que se desarrolla dentro de las más trilladas convenciones del melodrama. Y por otro asistimos a la construcción de una puesta en escena, de una praxis cinematográfica, que contiene la negación del primer nivel o, mejor dicho, su puesta en cuestión. Pérez Turrent advirtió cómo en *Susana* «La exaltación se convierte en oprobio, la aceptación, rechazo violento; la bendición a ciertos valores, sarcasmo. El autor parece someterse y aceptar, sólo para dimitir, para mostrar mejor la indecencia de todo aquello que se está —aparentemente— exaltando. Estamos pues ante la ‘desmitificación desde dentro’»⁸⁴.

Es por esto que el doble milagro final (la reconciliación familiar y la curación de la yegua) roza lo absurdo. La controversia que se plantea desde el mismo título de la película hace que el mensaje redentor contenido en la última secuencia no funcione como moraleja.

Porque Buñuel, al contrario de lo que venía haciendo el cine mexicano de mediados de siglo XX, no pretendía inculcar valores a través del melodrama. No buscaba dar respuestas elaboradas. Todo lo contrario, lo que verdaderamente le interesaba era interrogar al espectador. *Susana*, como obra de encargo, le permitió adentrarse en la revisión de un género que siempre le había interesado y al que procuró asignar nuevas funciones y posibilidades, revalorizándolo. Así es como consiguió plantear un formato de doble alcance que también es posible reconocer en muchos de los melodramas realizados por Howard Hawks, Vincente Minnelli o Douglas Sirk⁸⁵.

EN TORNO A LA COMEDIA RANCHERA Y EL MELODRAMA

Partiendo de la premisa según la cual debemos entender el melodrama como una forma de experiencia y una estructura narrativa fundacional, no resulta difícil

⁸⁴ PÉREZ TURRENT, Tomás (junio 1972): «Buñuel ante el cine mexicano», *Revista de la Universidad de México*.

⁸⁵ ALMENDROS, N.: *op. cit.*, pp. 234-235.



establecer sus estrechas relaciones con un subgénero llamado a tener un enorme desarrollo en México, la comedia ranchera. Este formato iba a fraguar durante la década de los treinta, cuando todavía era muy reciente el triunfo de la revolución mexicana y se hacía necesaria la reivindicación nacionalista para consolidar el nuevo orden establecido bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas. La comedia ranchera extendió su vigencia hasta bien entrada la década de los cincuenta, aunque experimentando mutaciones que la desposeyeron de su papel primigenio como instrumento popular para la construcción del nuevo estado.

En el caso mexicano la imaginación melodramática se infiltra prácticamente en todas las películas y a todos los géneros, algo que resulta especialmente cierto en el caso de la comedia ranchera. Los arquetipos del patriarca, la madre y la prostituta son personajes recurrentes en este cine. Figuras que Buñuel supo congregarse con enorme acierto en *Susana*, un melodrama ambientado en el universo ranchero. Al igual que la variante del melodrama matriarcal, el melodrama patriarcal iba a disfrutar de un gran éxito en México, ya que la industria del cine en este país se dirigió a un público tanto masculino como femenino y de todas las edades, pues la asistencia al cine constituía un fenómeno mayoritariamente familiar hasta el triunfo definitivo de la televisión en los sesenta⁸⁶. Y dentro de esta tendencia, el padre, en su acepción de patriarca rural, iba a ser otra de las líneas de afianzamiento de la comedia ranchera, que con las condiciones sociales y políticas descritas estaba llamada a disfrutar de un enorme éxito en los años centrales del siglo XX. En la versión de *Allá en el rancho grande* filmada por Fernando Fuentes en 1948, el patriarca dice a su hijo al principio de la película: «...ve aprendiendo Felipe cómo el dueño de un rancho tiene que ser para sus pobres peones padre, médico, juez y, a veces, hasta enterrador». Toda una declaración de principios que establece con claridad el parentesco entre el melodrama patriarcal y la comedia ranchera y que, de paso, define la posición de los personajes femeninos en estas películas como seres pasivos y subsidiarios del hombre. La habilidad de Buñuel en *Susana* consistió en alterar por completo este esquema.

Jorge Ayala Blanco localiza las fuentes extracinematográficas de las que parte el melodrama ranchero en el sainete, la zarzuela, el teatro clásico y romántico universal, el burlesco de los años veinte y la recuperación de la artesanía y las tradiciones populares mexicanas promovida a comienzos del siglo XX. Y a todo esto añade otras referencias puramente cinematográficas entre las que se cuentan el melodrama rural y la relación directa con títulos españoles como *Nobleza baturra* (1935) de Florián Rey, que sirvió de modelo argumental y narrativo a buen número de comedias rancheras mexicanas. En *Allá en el rancho grande* (tanto en la versión de 1936 como en la de 1948) o *Nobleza ranchera* (1937), por ejemplo, vemos reiterarse la idea del conflictivo triángulo amoroso, el papel desempeñado por la pareja de graciosos o la forma en la que se produce la difamación de la honra de la protagonista.

⁸⁶ BURTON-CARVAJAL, J.: artículo citado, p. 54.

La comedia ranchera debe entenderse por tanto como una variante local del melodrama, aderezada con ingredientes folklóricos y musicales. Un formato caracterizado por la puesta en pie de amables y artificiosos cuadros de costumbres con canciones, indumentarias y escenarios tópicos mediante los que se presenta la realidad de la vida rural o provinciana de manera esquemática y fuertemente idealizada. Éste es el marco propicio para retratar un sólido régimen de castas, presentado desde la perspectiva de quien ostenta el poder, de manera que no se pone en cuestión, y en el que impera una concepción de las relaciones humanas hondamente machista. En medio de esta estructura ordenadamente jerarquizada se concede un papel fundamental a la familia cuyo papel y organización no se discuten. Y a partir de aquí asistimos a un diseño de personajes movidos fundamentalmente por sus pasiones de atracción y de repulsión. Quienes ganan, por supuesto, son los «buenos», seres adornados con todo tipo de virtudes, mientras que los «malos» siempre pierden, aunque detrás de su derrota se ofrece habitualmente la posibilidad de redención⁸⁷. Muchos de estos rasgos son variantes de los elementos constitutivos del melodrama debidas a especificidades propias de la situación y de la cultura mexicana de las primeras décadas del siglo xx. En líneas generales observamos cómo, al igual que el melodrama, la comedia ranchera se caracteriza por la aceptación de la existencia de un orden establecido donde el individuo debe integrarse y cuya base y esencia es el universo familiar. No resulta difícil entender así el éxito de esta fórmula cinematográfica durante el periodo en el que México trataba de asentar un nuevo esquema social y político después de los conflictivos años revolucionarios.

En *Susana* Luis Buñuel construyó un melodrama marcado por las peculiaridades de la comedia ranchera, aunque desprovisto de canciones vernáculas. El vestuario, los decorados y en general la puesta en escena fueron pensados para recrear la idealización tópica del ámbito rural mexicano. Don Guadalupe es patrón no sólo del trabajo sino también de la vida de sus empleados. Y al mismo tiempo ejerce como cabeza de familia de este espacio patriarcal en el que el poder de las mujeres queda inicialmente restringido a la organización de las tareas domésticas. Todos estos elementos construyen el marco propicio para generar los conflictos como resultado de las pasiones, fruto del deseo libidinoso que Susana «la perversa» despierta en los hombres del rancho. Hasta aquí las coincidencias con los usos de la comedia ranchera son evidentes.

Pero Buñuel en *Susana* no sólo subvierte los códigos de género matriz que es el melodrama sino que también cuestiona, tal y como ha señalado muy acertadamente Francisco Sánchez, la formulación que éstos habían adquirido aplicados al universo rancharo⁸⁸, para situarnos frente al mítico rancho grande y dinamitarlo. Fernando Fuentes dirigió en 1936 la primera versión de *Allá en el rancho grande*,

⁸⁷ AYALA BLANCO (1968): *La aventura del cine mexicano*, México, Cine Club Era, México, pp. 64-70.

⁸⁸ SÁNCHEZ, Francisco (1977): *Todo Buñuel*, México, Cinemateca Nacional de México, pp. 57-58



una de las referencias más exitosas y conocidas del formato al que nos venimos refiriendo y una película que contribuyó extraordinariamente a la idealización cinematográfica del mundo rural mejicano estableciendo estereotipos de personajes, decorados y canciones. En 1948 volvió a rodar una nueva versión de este argumento protagonizada esta vez por Jorge Negrete, Lilia del Valle y Eduardo Noriega, dejando así fijados los códigos de la comedia ranchera. Un espacio cinematográfico donde se expone la equilibrada armonía de los ranchos concebidos como haciendas feudales en las que cada uno ocupa obedientemente su lugar, ya que se da por sentado que no existen injusticias sociales ni pulsiones eróticas impropiedades⁸⁹.

Buñuel conocía de primera mano los fundamentos temáticos y los mecanismos narrativos de la comedia ranchera. Su primer trabajo en México, *Gran Casino*, había sido junto a Jorge Negrete, protagonista y productor de la película y considerado por entonces como una gloria nacional, precisamente por el modo en que había sabido encarnar en la pantalla y en su propia vida el arquetipo masculino del charro. De hecho, gracias a Negrete y a su mediación, Buñuel tuvo la oportunidad de ingresar dentro de la restrictiva industria del cine mexicano⁹⁰. Cuando después de cinco años de vida y experiencias mexicanas se le encomendó la dirección de *Susana*, Buñuel entendió que pese a ser un encargo podía aprovechar la ocasión para exponer sus reflexiones y juicios acerca de la comedia ranchera en la praxis de la película, cuestionando este formato en términos genuinamente cinematográficos.

Esta historia le permitía otorgar un enorme protagonismo al deseo carnal capaz simultáneamente de esclavizar y liberar a sus personajes y también de hacer saltar por los aires el sosiego conformista propugnado desde la comedia ranchera. «La incursión de la realidad viva del deseo por el universo idealizado del orden feudal resultó explosiva. La absoluta falsedad de sus postulados quedó puesta en evidencia. Susana no tendría ninguna dificultad para hacer que los peones se rebelaran contra los patrones, que éstos riñeran con sus capataces, que el hijo levantara la mano contra el padre, que el padre vejara a la madre, que la fe religiosa se desplomara...»⁹¹.

De hecho, su posicionamiento crítico se puso ya de manifiesto en algunos de los textos contenidos en el guión. En la secuencia de la tormenta, durante la conversación entre Susana y Jesús a través de la ventana y bajo la lluvia, éste debía replicar al rechazo y a las burlas provocadoras de la joven diciendo airado: «Yo no soy un charro de barro, ni de película»⁹². En el proceso de preparación del rodaje, esta frase fue suprimida, tal vez porque podía resultar extraña. Desconocemos los motivos que condujeron a su eliminación pero la presencia de un enunciado como éste en el guión técnico de *Susana* evidencia el interés que desde la misma gestación

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2000): *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.

⁹¹ SÁNCHEZ, F.: *op. cit.*, p. 57.

⁹² BUÑUEL, L.: *op. cit.*, toma 183, p. 54.

del proyecto puso Buñuel en revisar los códigos propios del formato ranchero, por entonces muy exitoso en México.

Los vínculos genéricos entre *Susana* y *Allá en el rancho grande* están claros. Pero además de éstos, tienen un enorme interés las citas concretas que Buñuel hizo en *Susana* a determinados elementos de *Allá en el rancho grande*. Empezando por algunas de las claves del argumento, como el enfrentamiento entre el patrono y el caporal por el amor de una mujer de condición social inferior. Y siguiendo por otros valores de carácter metafórico, como la asociación entre la virilidad del ranchero mexicano y la nobleza y valentía de los gallos. 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 jactancia⁹³. 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. En *Allá en el rancho grande* 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 éstos en la puesta en escena, a través de referencias explícitas en algunos diálogos, o utilizando las sugerentes posibilidades de la banda sonora y los cacareos. 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, ambas películas ponen en escena sendas palizas que coinciden con el clímax y la resolución de sus tramas. En *Allá en el rancho grande*, el padrino de Crucita propina una importante tunda de palos a su mujer para castigarla por haber intentado vender la virtud de la joven al patrón del rancho a cambio de dinero. Se trata de una acción sorprendentemente violenta, pese a su tono cómico, que busca gratificar al espectador dando su merecido física y psicológicamente a la malévola y ambiciosa responsable de las desdichas que han desestabilizado la bucólica armonía del rancho. Una conducta que sirve, además, para reintegrar la autoridad a un hombre presentado a lo largo de toda la película como un alcohólico pusilánime, que remata las bofetadas y puñetazos propinados a su compañera con la frase «y a partir da ahora ya sabes quién lleva los pantalones en esta casa». Una sentencia que resulta escalofriante, incluso en el contexto de parodia que se pretende construir. En *Susana* es doña Carmen, la patrona, quien con gesto de

⁹³ *Diccionario de la lengua española* (1992): Madrid, Real Academia Española, vigésimo primera edición, p. 718.



complacencia, sonriendo, infringe su correspondiente paliza a la muchacha que ha burlado su autoridad y que amenaza con desplazarla del lugar que como esposa, madre y ama ocupa en el rancho. No obstante, en este caso la paliza no pretende contentar al espectador. Más bien todo lo contrario. Es un gesto de rebeldía de la madre frente a quien pone en cuestión el sentido de todas sus renunciadas, mucho más natural y común de lo que se ha querido reconocer. Y se trata además de una reacción que encierra en sí misma una dicotomía porque representa: de un lado la tiranía del orden establecido y su carácter impositivo; y al mismo tiempo significa la ruptura de la madre con el papel y la actitud que tradicionalmente se le ha asignado, permitiéndole exteriorizar de forma violenta la defensa irracional y liberadora de aquello en lo que cree firmemente y protegiendo con fiereza a las personas a las que quiere y a sí misma. Buñuel busca intencionadamente generar desasosiego y quebrar las certezas de un público que no termina de sentirse cómodo (ni justificar) este brusco cambio de actitud en el perfil de una amorosa y abnegada madre. Y todo ello pese a que ambas palizas, la propinada en *Allá en el rancho grande* y la de *Susana*, nacen de una misma motivación: castigar a quien ha puesto en peligro el orden establecido en la granja.

Susana fue uno de los títulos que más contribuyó a comienzos de la década de los cincuenta a hacer evolucionar los códigos de la comedia ranchera. La visión idealizada de la vida en una arquetípica hacienda mejicana saltó por los aires gracias al personaje de esta joven voluptuosa. No es casualidad que durante los años siguientes se asistiese a la paulatina pérdida de la ingenuidad primitiva en este tipo de películas. La incorporación de notas picarescas y situaciones de vodevil, la puesta en cuestión de principios morales e instituciones como el matrimonio, para el que se proponía manga ancha con la infidelidad, y el asentamiento de nuevos prototipos como el patrono injusto y libidinoso, que ya se encontraban en estado embrionario en *Allá en el rancho grande*, fueron los síntomas más claros de dicha evolución. Todo esto es lo que nos encontramos en 1952 en títulos como *Dos tipos de cuidado* de Ismael Rodríguez, donde se hace mofa del matrimonio razonando, mediante una compleja trama de enredo, lo oportuno y necesario de la infidelidad de sus protagonistas⁹⁴. Entre ambas, *Susana* de Luis Buñuel había introducido las primeras señales de cambio tanto en la comedia ranchera como en el melodrama.

⁹⁴ AYALA BLANCO: *op. cit.*, pp. 77-83.