

# Violencia y deseo sexual en Luis Buñuel: estudio de caso de *Él* (1953) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)

*Violence and Sexual Desire in Luis Buñuel: Case Study of *Él* (This Strange Passion, 1953)  
and *Ese Oscuro Objeto del Deseo* (1977)*

*Violência e desejo sexual em Luis Buñuel: um estudo de caso de *Él* (1953)  
e *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)*

Arturo Serrano Álvarez<sup>1</sup>  
ORCID: 0000-0002-6470-2402

Luis Finol<sup>2</sup>  
ORCID: 0009-0002-6472-895X

<sup>1</sup>TAI Escuela Universitaria de Artes, España.  
<sup>2</sup>Universidad Complutense de Madrid, España.  
Correspondencia: luisefinol@gmail.com

DOI: 10.22235/d.v38.3870  
Recepción: 07/02/2024  
Revisión: 08/04/2024  
Aceptación: 15/04/2024

**RESUMEN.** La violencia originada por un deseo desmedido es uno de los temas más importantes en la filmografía buñueliana. La hipótesis de este artículo es que Luis Buñuel maneja una concepción platónica-psicoanalítica del deseo como un sentimiento destinado a una constante frustración, en el sentido de que es siempre deseo de lo que no es poseído en el presente. A partir del análisis de las películas *Él* (1953) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) se observa que, a través del manejo de personajes llenos de inseguridades y carencias, la violencia se convierte en moneda de curso diario y elemento característico que atraviesa no solamente los filmes objeto de estudio, sino la extensa obra del realizador aragonés.

**Palabras clave:** Luis Buñuel; cine español; sexualidad; violencia; cine mexicano.

**ABSTRACT.** Violence originated by excessive desire is one of the most important themes in Buñuel's filmography. The hypothesis of this article is that Luis Buñuel handles a platonic-psychoanalytic conception of desire as a feeling destined to constant frustration, in the sense that it is always desire for what is not possessed in the present. From the analysis of the films *Él* (*This Strange Passion*, 1953) and *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) it is observed that, through the handling of characters full of insecurities and deficiencies, violence becomes a daily currency and a characteristic element that crosses not only the films under study, but also the extensive work of the Aragonese filmmaker.

**Keywords:** Luis Buñuel; Spanish cinema; sexuality; violence; Mexican cinema.

**RESUMO.** A violência originada pelo desejo desmedido é um dos temas mais importantes da filmografia de Buñuel. A hipótese deste artigo é que Luis Buñuel lida com uma concepção platônico-psicanalítica do desejo como um sentimento destinado à frustração constante, no sentido de que é sempre um desejo pelo que não se possui no presente. A partir da análise dos filmes *Él* (1953) e *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), observa-se que, por meio da manipulação de personagens cheios de inseguranças e carências, a violência se torna uma moeda cotidiana e um elemento característico que atravessa não apenas os filmes em estudo, mas também a extensa obra do cineasta aragonês.

**Palavras-chave:** Luis Buñuel; cinema espanhol; sexualidade; violência; cinema mexicano.

## Introducción

La carrera artística de Luis Buñuel se extiende a lo largo de 48 años repartidos en cuatro países diferentes (España, Estados Unidos, México y Francia) con una producción de una treintena de películas. Desde su primera incursión en el séptimo arte, con el cortometraje surrealista *Un perro andaluz* (1929), hasta su última obra, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), el director abordó conceptos propios del movimiento surrealista como lo son los sueños, el inconsciente y lo irracional. Así mismo, se acercó de una manera descarnada y realista a la precaria situación de los marginados y desfavorecidos en filmes como *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) y luego, en su etapa mexicana, con *Los olvidados* (1950) o *Nazarín* (1959).

Los últimos años de su carrera transcurrieron en Europa, primero en un fallido intento por volver a desarrollar su trabajo en España con la polémica *Viridiana* (1960) y, luego, en Francia, con una serie de películas realizadas con el renombrado escritor francés y amigo personal Jean Claude Carrière. *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), su última película, condensa varios de los temas recurrentes de su dilatada filmografía.

Uno de los asuntos más interesantes que trata Buñuel es el de la violencia que se origina como producto de la tensión entre el deseo de poseer al otro y la imposibilidad de esta posesión. Temas estos que a su vez implican a otros asuntos como las relaciones de poder entre hombre y mujer, el rol del hombre y la mujer en la relación de pareja o la masculinidad. Aquí intentaremos encontrar algunas de las señas de identidad de la presencia de la violencia como un elemento fundamental del cine buñueliano y sus ineludibles relaciones con el deseo.

En declaraciones recogidas en la revista *Newsweek* y publicadas póstumamente, Buñuel afirmó que “cuando era joven, el movimiento surrealista en Francia era el movimiento artístico más violento del mundo. Usábamos la violencia como un arma contra lo establecido” (citado en Gascón-Vera, 1993, p. 155). Es palmaria la influencia del revolucionario movimiento cultural de principios del siglo XX en el cine del director aragonés. Su participación en el grupo de los surrealistas, aunque breve, fue determinante y tuvo su punto más álgido al inicio de su carrera cinematográfica, sobre todo al momento de realizar un filme tan polémico como *La Edad de Oro* (1930). Sin embargo, a lo largo de los años, el germen surrealista fue atenuándose en la filmografía de Buñuel y dio paso a un estilo más personal que incluiría otras

temáticas, además de incorporar un creciente interés por el comportamiento de los individuos desde una perspectiva psicológica más compleja y profunda entre las que destacarían las complejas relaciones de deseo que, inevitablemente, implican relaciones de poder. Buñuel comentó en su famosa biografía, *Mi último suspiro*:

Durante toda mi vida he conservado algo de mi paso —poco más de tres años— por las filas exaltadas y desordenadas del surrealismo. Lo que me queda es, ante todo, el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo. Llamamiento que sonaba por primera vez con tal fuerza, con tal vigor, en medio de una singular insolencia, de una afición al juego, de una decidida perseverancia en el combate contra todo lo que nos parecía nefasto. De nada de esto he renegado yo (Buñuel, 1982, p. 121).

En *Ese oscuro objeto de deseo* es donde se conjugan con mayor claridad las dos temáticas que nos ocupan y que podemos decir son los pilares fundamentales de su cine: la violencia generada por la inherente imposibilidad de la posesión del otro y sus manifestaciones tanto físicas como psicológicas. Estas grandes preocupaciones que han acompañado a Buñuel durante los 48 años de su carrera cinematográfica le terminan llevando de manera lógica hacia el inevitable cierre de su discurso filmico, en el que fusiona de manera *sui generis* estas dos grandes problemáticas.

Esta violencia, que aparece como tema recurrente en sus largometrajes, en algunos casos se hace explícita en forma de violencia física y material y, en otros, se disfraza de gestos, miradas, interacciones y todo tipo de sutilezas que apuntan hacia una violencia psicológica que deviene posteriormente en violencia física. Pero sin importar su naturaleza, la estrecha relación con el deseo sexual (deseo de posesión) es un hecho inevitable. Esto revela que el estilo del director va sufriendo un refinamiento y depuración que destila la representación de la violencia hasta sintetizarla en una esencia potente y universal. El escritor y teórico del surrealismo André Breton dijo:

El anticonformismo absoluto, la rebelión contra todo lo que existía entonces, creo que no había marco más apropiado para su natural violencia. El genio

de Buñuel siempre me ha parecido que radicaba en lo que de exaltado y exasperado hasta el límite tiene en él el conflicto entre el instinto sexual y el instinto de muerte (Breton, 1996, p. 35).

En este artículo estudiaremos las relaciones entre violencia y deseo en dos filmes que ocupan un lugar esencial en su filmografía: *Él* (1953) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), descubriendo que la violencia que vemos en el cine de Buñuel escapa progresivamente de la evidente violencia física que se traduce visualmente en el daño al cuerpo y pasa a convertirse en una violencia más abstracta, que podríamos llamar violencia psicológica y que es ejercida por unos personajes hacia otros.

La violencia en el cine ha sido tradicionalmente estudiada como violencia física, y es a ella que casi toda la atención ha sido dirigida (Horsley, 1999; Jay Schneider, 2004; Kendrick, 2009a, 2009b; Oeler, 2009; Prince, 1998, 2000, 2003; Slocum, 2001). Siguiendo la definición de la Organización Mundial de la Salud (2002), se entiende como violencia el uso de la fuerza física o el poder para dominar o dañar a otro. En el caso del cine de Luis Buñuel, la violencia psicológica ocupa un lugar mucho más importante como herramienta del ejercicio del poder ya sea del hombre sobre la mujer, como en *Él*, o de la mujer sobre el hombre, como en *Ese oscuro objeto del deseo*.

Cuando los críticos o teóricos discuten la violencia cinematográfica, generalmente tienen en mente lo que podríamos llamar violencia física: asesinatos, palizas, mutilaciones y similares. Sin embargo, lo que podríamos llamar violencia psicológica, aunque carente de sangre, no puede ser menos brutal ni menos devastadora para quienes la sufren (Rothman, 2001, p. 40).

La hipótesis de este artículo es doble: primero, que la naturaleza de esta violencia no es solo física, sino también (y sobre todo) psicológica; segundo, que el origen de la violencia en las dos películas estudiadas es la índole paradójica del deseo tal como la entiende Platón en *El banquete* (ca. 385-370 A.E.C./2022) y *Fedro* (ca. 385-370 A.E.C./2022).

El deseo puede ser definido como el ánimo de poseer. Esta definición trae dos consecuencias: la primera es que el deseo es siempre de lo no poseído: “¿Y quién desearía”

—pregunta Sócrates en *El Banquete*— “tener lo que ya tiene?” (Platón, ca. 385-370 A.E.C./2022) —pues es absurdo pensar que puedo desear lo que tengo— y la segunda, consecuencia de la anterior, que el deseo está destinado a un constante estado de frustración proveniente de que el sentimiento de posesión es una utopía. Quien desea nunca se siente ya satisfecho por la posesión en el presente. El deseo es mucho más complejo, pues implica un estado de constante tensión entre la posesión (que solo puede ocurrir en el presente) y el deseo de poseer en el futuro; es decir, de seguir poseyendo. “Examina, pues, si cuando dices ‘deseo lo que tengo’ no quieres decir en realidad otra cosa que ‘quiero tener también en el futuro lo que en la actualidad tengo’” (Platón, ca. 385-370 A.E.C./2022). Por otro lado, tendremos en cuenta las posturas psicoanalíticas que abundan en estas nociones platónicas desde una perspectiva similar, aunque más ligada a los procesos psíquicos del sujeto. Para Freud (1895/1991), “el deseo es por definición insatisfecho, nunca puede colmarlo ningún objeto, siempre queda un resto de insatisfacción. Lo que no quiere decir que no haya momentos de plenitud. Pero también puede haber alucinaciones”.

Esta tensión, origen de la frustración, se agrava cuando lo deseado es un ser humano. Si tengo en mis manos una tijera (objeto inanimado), puedo suponer que si bien existe la mencionada tensión entre la posesión presente y la futura (pueden robármela o puedo perderla), el hecho de que la tijera es un objeto inanimado hace que mi frustración producto de la tensión sea mínima. Pero en el caso de los seres humanos, estamos ante entes con voluntad que es imposible poseer por completo como sí es el caso de la tijera. Un ser humano puede estar conmigo, pero en su libertad siempre puede irse o inclusive no estar seguro de si quiere o no seguir conmigo.

Todo lo dicho hace obvio que el deseado está en un puesto de ventaja emocional que le da el poder de llevar al deseante a situaciones extremas, en las que la inseguridad de su deseo lo convierte en un ser siempre hambriento y dispuesto a lo que sea por sentir el consuelo de una posesión que se pueda proyectar al futuro. Frustración que, en el caso de las películas objeto de estudio, se traduce en personajes que rayan en la locura y que, además, intentan llevar a la locura a sus deseantes.

Según la psicoanalista Eva Susperregui, el deseo es una pulsión que nunca puede ser satisfecha definitivamente y, por lo tanto, es una fuente de placer y de sufrimiento.

El deseo es como aquel niño que quiere meter el agua del mar en el pozo que ha excavado en la arena de la playa. Cada vez que vuelve corriendo con el cubo lleno de agua se encuentra con el pozo vacío. Arroja un caldero y otro y el pozo siempre se llena por un breve momento para, al poco tiempo, volver a estar vacío (Susperregui, 2017).

Esta sería *grosso modo* la dinámica o la forma en que funciona nuestro deseo. En su renovación continua reside nuestra salud psíquica. Nos hace falta algo de vacío para poder desear. Por esto, la violencia que se genera a raíz de la frustración o insatisfacción es la manifestación del instinto de muerte, esa pulsión innata que procura la destrucción del otro y que emerge ante la consciencia del vacío, de ahí que exista una relación intrínseca y cercana entre violencia y deseo.

### Él

*Él* se distribuyó por primera vez en 1953. Perteneció al período mexicano de Buñuel, que comenzó en 1947 con *Gran Casino* y terminó en 1964 con *Simón del Desierto*. El guion de la película fue escrito por Buñuel y Luis Alcoriza, y se basó en una novela de 1926 de Mercedes Pinto (1929), escritora española que se basó en sus propias experiencias con su marido, quien sufría de esquizofrenia paranoide (Cummings, 2004).

Cuando *Él* se presentó en Cannes los críticos no fueron muy indulgentes. A la cabeza del grupo de críticos que veían esta película como una obra menor estaba André Bazin, quien calificó a este filme, de manera muy despectiva, como “melodrama desolado”, “una obra inmensamente anticuada derivada del peor teatro de calle” y, yendo más allá, declaró que la actuación de Arturo de Córdova solo había servido “para agregar a la típica torpeza de la estrella hispana” (Bazin, 1977, p. 82).

*Él* cuenta la historia de Francisco Galván (Arturo de Córdova), quien aparenta ser el ejemplo perfecto de un hombre de recursos, un católico devoto, admirado por su comunidad y un hombre de valores. Un día, durante la celebración del lavatorio del Jueves Santo, ve a Gloria (Delia Garcés) y se enamora instantáneamente de ella. Esta escena, en la que Francisco se apercibe de Gloria, es concebida como el momento del nacimiento del deseo que Francisco siente por ella.

El hecho de que todo esto ocurre durante la ceremonia del lavado de pies es un dato esencial, pues los pies son el indicador de que este deseo es un deseo fetichista, es decir, no un deseo por la mujer Gloria, sino por la Gloria cosificada. Francisco asiste al padre Velasco (Carlos Martínez Baena) vertiendo agua en el cuenco donde se lavarán los pies de la primera persona. El sacerdote procede a lavar y besar el pie del primer monaguillo, acción que vemos en un plano medio del sacerdote que incluye el pie que besa, después de lo cual pasa al segundo monaguillo en una repetición de las acciones y el plano. De ahí pasamos a un plano medio de Francisco, quien observa con atención la acción.

Figura 1

Fotogramas de la película *Él* (Buñuel, 1953)



Hasta aquí pudiésemos ingenuamente pensar que la mirada de Francisco es inocente y no conlleva deseo sexual. Pero si hacemos un análisis siguiendo el esquema planteado por Lev Kuleshov (Bordwell & Thompson, 2010, p. 108), para entender el poder del montaje como generador de sentido, nos damos cuenta de la intención buñueliana por quitarle ingenuidad a esta mirada y dotarla de sexualidad.

Al observar la secuencia de planos, vemos que Francisco cambia su ángulo de mirada lo cual le lleva a ver los pies calzados de quienes se encuentran en la primera fila en la iglesia. El siguiente plano es un plano detalle de los pies de los feligreses, los cuales se van revelando en un travelling paralelo hacia la derecha. Este movimiento se detiene repentinamente y es seguido por un rápido paneo hacia la izquierda que busca regresar a los pies de la última mujer. Ahí, en una panorámica vertical hacia arriba, vamos pasando por cada parte del cuerpo para ir descubriendo el cuerpo de Gloria y, finalmente, su cara. Él la mira fijamente y ella, dándose cuenta de esto, baja la mirada avergonzada para volver a subirla y bajarla sin saber cómo reaccionar. Esta secuencia termina en un primer plano de Francisco que parece revelar el deseo que inmediatamente siente por Gloria.

Figura 2

Fotogramas de la película *Él* (Buñuel, 1953)



A la luz de estos nuevos planos podemos suponer que el deseo de Francisco se extiende no solo a los pies de Gloria, sino a los del monaguillo que hace de apóstol en la ceremonia. Como nota al margen, podemos decir que, si bien no es un tema relevante en este artículo, la posible homosexualidad de Francisco es algo mencionado ya por varios críticos del filme.

El hecho de que Francisco vea primero los pies de Gloria es ilustrativo del hecho de que la fetichiza, objetiviza y cosifica. Para el hombre, la mujer es un objeto a poseer y Buñuel enfatiza esto haciendo que el apereamiento de la existencia de la mujer se haga a través de un fragmento de ella, en este caso, los pies. Es imposible no recordar lo que dice Laura Mulvey cuando define la “para-ser-mirabilidad” del personaje femenino como el proceso de transformación de esta en mero objeto de la mirada masculina. Esto se logra destruyendo el espacio renacentista dando paso a una bidimensionalidad que, a su vez, sirve para la deshumanización.

De igual modo un primer plano de unas piernas o de un rostro integran dentro de la narración una forma diferente de erotismo. Una parte de un cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad que exige lo narrativo; proporciona a la pantalla una calidad plana, como de recortable o de icono, en lugar de darle verosimilitud (Mulvey, 2001, p. 371).

Es como si para Francisco se hiciera más fácil lidiar con Gloria si ella fuese tan solo un par de pies calzados. La mujer real completa lo amenaza en su ego masculino y su sexualidad y, al convertirla en objeto, facilita la posesión. En su texto *Fetichismo*, Freud (1927/1992) afirma que hay

cierta preferencia por los pies y los zapatos como objetos de fetiche y lo atribuye a “la circunstancia de que la curiosidad del varoncito fisgoneó los genitales femeninos desde abajo, desde las piernas” (Freud, 1927/1992, p. 150). Es interesante ver en la descripción de Freud algo que pudiéramos identificar con el típico paneo vertical hacia arriba (*tilt up*) usado con tanta frecuencia en el cine *mainstream* de Hollywood para revelar la figura femenina.

Luego, cuando le presentan a Gloria, descubre que es la novia de su mejor amigo, pero, a pesar de esto, a partir de ese momento hace todo lo que está en sus manos para que se enamore de él. Terminan casándose y desde el primer día los celos patológicos de Francisco se hacen evidentes: hace la vida de Gloria miserable y muestra una cara suya que nadie había visto. *Él* es la historia de la tortura de Gloria por parte de Francisco, así como luego veremos que, en *Ese oscuro objeto del deseo*, es la tortura de don Mateo por parte de Conchita.

Francisco se ve a sí mismo como un hombre justo y un ejemplo a seguir, y así se presenta ante los demás, pero el verdadero Francisco que irá revelándose poco a poco permanece oculto a la vista. Tiene una doble cara: la que todo el mundo ve y la que nadie conoce. Su rostro oculto solo saldrá a la superficie cuando esté bajo un ataque de celos. El tema de lo que está oculto a la vista también se toca cuando Francisco organiza una cena (la fiesta donde finalmente logra seducir a Gloria). Mientras un invitado toca el piano, Francisco oye un ruido proveniente de una habitación adyacente. Él va a ver lo que está sucediendo y encuentra a su mayordomo buscando algo en una habitación oscura llena de muebles viejos, polvo y basura, todo arrojado caóticamente por la habitación. Francisco le grita: “¿Qué estás haciendo aquí? ¿Cómo te atreves? ¡Sal inmediatamente y cierra la puerta!”. Debido a que esta escena en realidad no agrega nada a la secuencia, podemos concluir que se refiere a la ocultación de la verdadera cara del personaje. Más adelante, cuando Gloria le dice a Raúl (su exnovio) que tiene miedo, él le pregunta por qué se casó con Francisco, a lo que ella responde: “Me engañaron como a los demás. Todos lo aman y lo respetan. Nadie puede imaginar lo que realmente es”.

La verdad es que Francisco siente desprecio hacia todos los que no pertenecen a su círculo íntimo. En una escena —que más tarde inspiraría la escena del campanario en *Vértigo* de Hitchcock— Francisco lleva a Gloria a una torre y desde allí le dice:



¿No es maravilloso? Me gusta aquí, alto, libre de las preocupaciones de un mundo malvado. ¡He aquí la gente! Desde aquí se puede ver lo que realmente son: gusanos arrastrando sus cuerpos. Siento la necesidad de aplastarlos con mis pies ... Desprecio a los hombres, ¿no entiendes? Si yo fuera Dios, nunca los perdonaría.

Hasta el momento en que Francisco y Gloria se casan, todo parece ser normal. Pero, como dice la propia Gloria, “la primera sorpresa llegó en nuestra noche de bodas”. Fue entonces cuando Francisco mostró su verdadero rostro: el de un hombre mórbidamente celoso. En la cama, inclinándose sobre ella con una sonrisa en su rostro, le pregunta qué está pensando. Ella dice que está pensando en él, pero él comienza un ataque violento en el que la acusa de ocultar algo. Este es solo el primero de una serie de episodios de violencia psicológica en los que Francisco muestra su inseguridad y su obsesión con la idea de que Gloria lo está engañando.

Por mucho que Francisco intente cosificar a Gloria, pronto se da cuenta de que la mujer no es solo pies, fácilmente controlables y poseídos tanto en el presente como en el futuro, sino que estos forman parte de un sujeto con voluntad propia a quien poseer con seguridad es imposible.

En una secuencia posterior, durante la luna de miel en Cuernavaca, Francisco ve que Ricardo (un amigo de Gloria que Francisco cree que está interesado en ella) se hospeda en la habitación contigua. Esto despierta los celos de Francisco, quien está erróneamente convencido de que Ricardo los está espiando a través del ojo de la cerradura. Francisco introduce un cable a través del ojo de la cerradura pensando que cegará a Ricardo, pero cuando esto falla, va a la habitación de Ricardo y comienza una pelea a puñetazos que termina con Francisco en el suelo y con Ricardo siendo expulsado del hotel. Después de esto regresa a la habitación y, mientras Gloria cura sus heridas, la mira con odio y le dice: “La culpa de lo que acaba de suceder recae en ti. Nunca te perdonaré”. Es entonces cuando Gloria se da cuenta de que se ha condenado a sí misma a una vida de violencia y abuso. “Fue entonces cuando comprendí la vida que me esperaba en mi matrimonio con Francisco”.

La imposibilidad de la posesión total vuelve loco a Francisco, quien somete a Gloria a toda clase de violencia psicológica. Hay dos escenas fundamentales para entender esta violencia. La primera ocurre después de que Gloria ve

a un sacerdote que es amigo de Francisco. Ella le cuenta todo el abuso (físico y psicológico) al que Francisco la ha sometido. Cuando Francisco se entera de esto, va a su habitación con rabia y le grita por atreverse a contarle a alguien sobre su vida privada. Saca una pistola de su bolsillo y le dispara tres tiros, después de lo cual ella cae al suelo, aparentemente muerta. Más tarde nos enteramos por Gloria de que el arma tenía balas de fogeo y que Francisco dijo que solo quería darle una lección.

Otra escena importante llega después de que Gloria, harta de la actitud de Francisco, responde a una pregunta que le ha planteado muchas veces en la película: “¿Estás siendo infiel? ¿Confiesas?”. Ella replica: “Sí. ¿Por qué no?... Puedes creer lo que quieras. Desearía que lo que estás pensando fuera verdad para poder decírtelo a la cara y de esa manera pudiera vengarme de todo el sufrimiento que me has hecho soportar”. Ella sale de la habitación y lo deja solo. Luego él se dirige a las escaleras principales de la casa y, con una barra de hierro, comienza a golpear incesantemente la barandilla, en lo que Paulo Antonio Paranaguá (2001) llama una cadencia masturbatoria. El ruido recorre toda la casa recordándole a Gloria que Francisco está allí, con una barra de hierro en la mano, enojado con ella, pensando que ella le fue infiel. Una vez más, la terrible amenaza de la violencia física es la forma en que Buñuel utiliza para dar la sensación de violencia psicológica. El golpe en los rieles no es solo una forma de desahogar sus frustraciones, sino una forma de atormentar a Gloria y hacerla pensar que será lastimada.

Por último, el final de *Él* es clave en el discurso crítico sobre los roles de género en la película, pues se presenta a la mujer como víctima y al hombre como agresor. Mientras la mujer víctima se vuelve a casar y rehace su vida, el agresor termina convertido en monje en un monasterio franciscano. Como señala Rodríguez-Hage (2002), el final sugiere el delirio del protagonista, especialmente a través de la escena en la que alucina con los feligreses burlándose de él e intenta estrangular al sacerdote. Al representar al protagonista tambaleándose en la última escena, la película alude a su estado de crisis y, por tanto, crea un epílogo notable que destruye el aparente final feliz. Esto enfatiza el discurso crítico del filme y la representación del patriarcado y la dinámica dominación/sumisión en los roles de género, representando las consecuencias catastróficas de las tensiones existentes en una relación tóxica impregnada de violencia tanto física como psicológica.

### *Ese oscuro objeto del deseo*

*Ese oscuro objeto del deseo* (Buñuel, 1977) es el epitafio del director aragonés y un testamento que retoma temáticas anteriormente abordadas en su obra, como la dinámica entre el hombre mayor perverso y la joven inocente y virginal (presente en las películas *Viridiana* y *Tristana*), aunque con nuevos giros y elementos de la puesta en escena que profundizan sobre la psicología de los personajes y la naturaleza de sus acciones. Poco a poco, al avanzar el filme, vemos que ni don Mateo es un viejo perverso controlador ni Conchita una santa virginal e ingenua. Los personajes protagónicos del filme, don Mateo (Fernando Rey) y Conchita (Ángela Molina y Carole Bouquet, ambas interpretando el mismo personaje en una especie de experimento estilístico) construyen el triángulo amoroso que interviene en el melodrama y que encarnan los arquetipos fundamentales que aparecen reiteradamente en el universo de Buñuel. Por ejemplo, Fernando Rey, actor fetiche del director aragonés, representa una suerte de aristócrata anacrónico que vaga por la vida fantaseando con la joven casta y pura, fantasía que funciona como receptáculo de sus deseos más profundos. Deseos que, no está de más recalcar, están condenados a ser insatisfechos.

Lo que realmente deseamos es más deseo –la continuación e intensificación de la experiencia de nuestros deseos– como fundamento subconsciente del Ser humano, o lo que Lacan denomina “sujeto como Impulso”. Sin embargo, incluso cuando logramos apoderarnos del objeto, satisfaciendo así la experiencia consciente del deseo, dicha satisfacción es transitoria. Porque el deseo siempre resurge, poniendo en marcha el regreso del sujeto en busca de un nuevo objeto, por más genial, más avanzado o “deseable” que pueda ser. En este sentido, nuestro deseo de deseo condiciona nuestro deseo de objeto a ser, de hecho, “inalcanzable”, lo que Žižek compara con una ausencia, carencia o vacío –o, en otras palabras, la cualidad de *objet petit a* (Butler, 2014, p. 203).

El objeto de deseo en el caso de don Mateo sería, en términos abstractos, lo femenino. Conchita representa curiosamente dos versiones radicalmente opuestas de lo femenino de acuerdo con la visión del cineasta, lo que le otorga una profundidad peculiar al filme de Buñuel. Por un lado, Conchita toma la forma de la niña, inocente y pura, investida de un halo religioso y, por el otro, se muestra

como un animal pasional y promiscuo, capaz de llevar al hombre hacia la locura y la violencia más irracional. Esa ambivalencia de la figura femenina se hace completamente palpable (estrabóticamente palpable) con la utilización de dos actrices diferentes para interpretar un mismo rol, si bien es cierto que esta situación se dio de forma accidental. Cuando María Schneider (la primera opción de los productores del filme) no funcionó como actriz principal se hicieron varios castings, en los que tanto Ángela Molina como Carole Bouquet destacaron y convencieron a los productores y, sobre todo, a Buñuel. Ante la dificultad de elegir y prescindir de alguna de las dos, fue más sencillo mantenerlas a ambas. El resultado es un hito en la historia del cine en lo que a la propuesta estética se refiere, puesto que el filme no pretende hacer creer al espectador en ningún momento que ambas actrices *son* la misma persona, sino que queda bastante patente que se trata de dos actrices distintas interpretando el mismo personaje. La intención del director es clara: una mujer, en realidad, son dos: la virgen-santa y la furcia-pecadora. Esa distinción es evidente para todos los espectadores del filme, aunque permanece como una situación inadvertida por don Mateo, que está tan embelesado por la belleza, energía y juventud de Conchita que es incapaz de notar lo que es evidente para la audiencia.

El protagonista típico de Buñuel es, entre otras cosas, un hombre que desea a una mujer, abierta o secretamente (secretamente a veces para su propia consciencia) con una pasión muy intensa. Su edad fue variando con la sucesión de sus películas a lo largo de los años. Desde el treintaero de *Un perro andaluz* o de *La edad de oro*, pasando por cuarentones como Francisco de *Él* hasta los hidalgos otoñales de *Viridiana* o *Ese oscuro objeto del deseo*. Pero los principales rasgos de su carácter permanecieron: obsesión en su deseo, violencia o astucia frente a los obstáculos, autoritarismo y paternalismo frente a la mujer (Bermúdez, 2000, p. 77).

Las parejas de Francisco-Gloria por un lado y Mateo-Conchita por otro son el positivo y negativo de la misma situación. Lo que las diferencia es el origen de la violencia ejercida. Mientras que en *Él* es Francisco quien ejerce su poder manipulador sobre Gloria, como resultado de sus celos irracionales producto de la frustración originada por la imposibilidad de la posesión total, en *Ese oscuro objeto del deseo* es Conchita quien ejerce esta fuerza sobre Mateo,

presentándose a veces como objeto de deseo alcanzable en términos carnales y en otras como una virtuosa mujer para quien el sexo no es una posibilidad. Sería muy tentador usar la dicotomía víctima/victimario para describir las dos duplas, pero como iremos viendo el tema es muchísimo más complejo y, alejándose de una paleta moral de colores donde solo hay blanco y negro, nos adentra en una compleja escala de grises que termina siendo el origen del enrevesado mundo que ambos filmes nos muestran.

El objetivo de don Mateo es simple y claro: poseer carnalmente a Conchita y realizar su fantasía sexual; sin embargo, atendemos a lo largo del largometraje al continuado y repetitivo fracaso del protagonista en la persecución de su meta que, a su vez, también constituye una de las estrategias más famosas desplegadas por Buñuel en diversas ocasiones. Una manifestación del objeto causa de deseo u *objeto petit a*, es decir, el deseo imposible o irrealizable. Daniel Gerber realiza un buen análisis de este artificio propio del estilo del director aragonés:

En todos los casos siempre surge el obstáculo inesperado, insólito y absurdo, pero lo suficientemente efectivo como para impedir la consumación del acto que se espera realizar. Hay allí algo inexplicable, fuera de toda lógica, algo que no es posible representar por medio del lenguaje y las imágenes, y que sin embargo tiene un poder verdaderamente contundente. Es eso que Lacan llama lo real y que define como lo imposible. Lo real no es la realidad tal como convencionalmente se la entiende, sino ese núcleo traumático, resistente a toda simbolización, producto del carácter equivoco e incompleto del lenguaje que es fundamento de la realidad, pero que no puede decirlo todo (Gerber, 1978, p. 58).

Buñuel había elogiado ya al psicoanalista Jacques Lacan cuando este afirmó que *Él* (1953) era un filme que abordaba el tema de la paranoia de una manera bastante fiel desde una perspectiva psicológica. Esta cuestión no hizo más que incentivar al cineasta a continuar profundizando en trastornos y desviaciones de la percepción cuyas manifestaciones tangibles suponen un reto para el medio cinematográfico, pero que probablemente no encuentren otra forma tan adecuada como el cine para abordar la complejidad de los procesos psíquicos propios de los seres humanos.

Ese oscuro objeto de deseo es una adaptación de la novela *La mujer y el pelele* (Louys, 2005) escrita en 1898. En

contraposición con las dinámicas de parejas representadas por Buñuel en filmes anteriores, en este caso, y a partir de lo que refleja la novela, la violencia se manifiesta en mayor medida como consecuencia del sadismo de Conchita y el masoquismo de don Mateo, cuestión que invierte la dirección de la violencia cuya configuración tradicional apunta hacia una opresión por parte del hombre hacia la mujer.

En ambos casos, lo que tenemos es una lucha de poder o, como señala una frase atribuida a Oscar Wilde: “Todas las cosas del mundo están relacionadas con el sexo, excepto el sexo; el sexo es poder”. Sin embargo, lo interesante de la propuesta del filme es que el rol femenino se rebela escapando del papel de víctima y ejerciendo el poder que supone poseer lo que don Mateo desea al negárselo. Es decir, la mujer, consciente del poder que tiene, tortura a don Mateo postergando indefinidamente la consumación del acto sexual, a sabiendas de que en el momento en que este se materialice perderá todo control sobre el otro, en este caso, la figura masculina. En una de las escenas más célebres, Conchita le dice a don Mateo:

¿No puedes amar todo lo que te doy de mí misma? Tienes mis senos, tienes mis labios, mis piernas ardientes, mis cabellos olorosos, todo mi cuerpo en tus abrazos y mi lengua en un beso ¿No es bastante todo eso? Entonces no es a mí a quien amas, sino solo lo que yo te niego.

A esta confesión de Conchita, Daniel Gerber (2007, p. 62) añade: “Y es cierto: para un hombre, la causa de su deseo y de su amor estará siempre localizada en eso que se le niega, ese oscuro objeto cuya posesión le resulta imposible”. Desde una perspectiva lacaniana se podría afirmar que la estrategia de Conchita pasa por adueñarse del falo en tanto que autoridad dentro de la relación, adquiriendo la capacidad de imponer su normativa sobre una figura masculina débil. Conchita demuestra constantemente, y a lo largo de todo el filme, que ella tiene el poder y somete a don Mateo a sus caprichos. Por otra parte, podríamos reflexionar sobre esta interrogante:

Formulado como pregunta se trata de encontrar alguna respuesta medianamente válida a la pregunta “¿Qué desea el otro sujeto de mí?”. Del desfase entre lo que el otro desea realmente de un sujeto y la interpretación que este sujeto hace nace su deseo, un deseo que es móvil y estará en un continuo intento



por atrapar el deseo del otro. Aquello que se supone que le falta al otro, aquello que el otro desea, recibe la denominación técnica de “falo”. El tan polémico “falo” no es más que el significante que marca que hay algo de lo que el otro carece y que el sujeto cree poder tener o incluso ser. Cualquier interpretación sexual de este concepto es una pura vulgarización que lo pervierte totalmente. El falo no es más que una interpretación, un velo que cubre el deseo del otro. Más que un objeto concreto de deseo es la marca de que hay algo que el otro no tiene, es decir, que lo convierte en un sujeto sometido a la castración como cualquier otro (Conde Soto, 2019, p. 972).

Buñuel gustaba de representar las relaciones amorosas entre un hombre mayor y una mujer joven cuya diferencia de edad es notoria. En estas relaciones, el hombre suele desempeñar una función casi paternal que en ocasiones deviene en una malsana sensación de posesión sobre la mujer con una nula libertad para el disfrute fuera del marco normativo y en ocasiones autoritario del padre. En la biografía del director podemos encontrar pistas sobre la fijación del cineasta con esta idea: “A su regreso a Calanda, a los cuarenta y tres años, mi padre se casó con una muchacha de dieciocho, mi madre, compró muchas tierras y mandó construir la casa y La Torre” (Buñuel, 1982).

Žižek afirma que esta dinámica de pareja –entiéndase: hombre mayor que actúa como figura paternalista sobre una mujer/niña– se convierte en una dinámica perniciosa en tanto que la autoridad puede llegar a ser totalitaria y posesiva (como se cita en “Slavoj Žižek”, 2016), como ocurre en el largometraje *Él*. Según Žižek, el que ejerce la autoridad siempre debe dejar algún resquicio para la transgresión si no quiere convertirse en una figura patriarcal dictatorial que aniquila al otro impidiendo que emerja el mismo deseo de una figura normativa.

Lacan explica el rol del padre en la configuración patriarcal tradicional como una imagen que está detrás de la madre y que es capaz, a pesar de su autoridad, de hacer la vista gorda hacia los deseos del otro. Esto marca la verdadera función del padre, que es fundamentalmente unificar y no oponerse al deseo de la ley. La autoridad paterna que prohíbe nunca es una autoridad total, permitiendo la existencia de ciertas áreas de transgresión y placer para mantener el equilibrio (como se cita en “Slavoj Žižek”, 2016).

En la película *Él*, Buñuel proyecta una visión machista, tradicional y conservadora, prácticamente arquetípica de las representaciones masculinas latinoamericanas: el protagonista hace gala de su temperamento explosivo, subyugado por los celos y el entendimiento del amor como posesión, y construye una dinámica masoquista en la que se atormenta por sus delirios paranoicos, alucinaciones e infundadas sospechas sobre una posible traición de su esposa. Mientras tanto, en *Ese oscuro objeto del deseo*, el director aragonés parece intercambiar los roles de sus personajes y, en este caso, es la mujer, Conchita, la que manipula y atormenta a don Mateo con sus juegos y desplantes, ejerciendo su poder para decir “no” ante la insistencia de don Mateo por poseerla carnalmente. Ambas películas plantean tanto violencia psicológica como violencia física, pero la naturaleza de quien ejerce el poder es diametralmente opuesta. Francisco es, hasta cierto punto, poco sofisticado y demasiado directo en el ejercicio de su poder; sin embargo, Conchita despliega estrategias más complejas e indescifrables que confunden a don Mateo, dejándolo, en la mayoría de los casos, desarmado ante la astucia femenina y con la única posibilidad de reaccionar ejerciendo la violencia física, como se puede observar en los últimos compases del filme. Daniel Gerber comenta que Freud señalaba una actitud semejante en el niño. En un artículo de 1908 sobre las teorías sexuales infantiles, Freud afirma que cuando el niño está confrontado ante el enigma del sexo femenino, desata un “impulso oscuro hacia un obrar violento, a penetrar, abrir en alguna parte un agujero” (como se cita en Gerber, 2007, p. 64)

Cabe destacar que don Mateo representa otra versión de la figura masculina un tanto alejada del galán mexicano de mediados de siglo XX, este último bien interpretado por Arturo de Córdova en el mítico personaje Francisco de *Él*. Fernando Rey, a diferencia de Arturo de Córdova, interpreta a un hidalgo venido a menos, una especie de personaje anacrónico que pertenece a otra época y que termina siendo convertido en un “pelele” por una joven atractiva, seductora y pérfida como lo es Conchita.

Ambas dinámicas constituyen dos versiones de la tensión entre los amantes. En la primera, el poder lo ejerce el macho alfa, que actúa en un contexto sociocultural que incluso le legitima y ofrece libertades y permisos que hoy en día serían difícilmente reproducibles, y que están marcados por un profundo respeto por la religión. En la segunda dinámica, la figura masculina pierde poder en detrimento de una figura femenina emancipada que se rebela en contra del rol sumiso (es importante destacar que Conchita comparte

intereses con los jóvenes terroristas que asaltaron a don Mateo en Suiza, lo que le convierte en un agente activo y reactivo ante el *statu quo*). Por lo tanto, su carácter esquivo y anárquico supone un obstáculo insalvable para las pretensiones de don Mateo. En *Ese oscuro objeto del deseo* lo femenino se muestra como un misterio inexpugnable sobre el que Buñuel vierte todo su humor negro y violencia verbal, y cuya función dentro de la narración es la de someter a un martirio interminable —con una gran dosis de violencia psicológica— el vetusto y decrepito espíritu de don Mateo. La escena de sexo con el Morenito pone en evidencia la impotencia/masochismo de don Mateo y el sadismo de Conchita ejercido a través del asalto del falo, lo que refleja la violencia psicológica que trae como consecuencia la interacción entre una mujer que se rehúsa a ser dominada y un pelele incapaz de lograr su cometido.

Figura 3  
Fotogramas de la película *Ese oscuro objeto del deseo* (Buñuel, 1977)



De fondo está el tema del terrorismo, que acompaña la trama principal del filme como un fantasma que acecha en las esquinas. Este es el telón de fondo frente al que deambulan don Mateo y Conchita, y cuya aparición no es más que la constatación de una violencia normalizada que ha pasado a formar parte de la esfera cotidiana. Este elemento lo incorpora Buñuel al universo de la novela de Louys para enfatizar la explosión final de don Mateo, cuya violencia física se manifiesta en una paliza a Conchita. Sin embargo, en palabras de Gerber (2007, p. 65), “los golpes no parecen humillarla; por el contrario, son para ella la ‘prueba’ del intenso amor que Mateo le profesa. Verdaderos ‘golpes de significante’ destinados a encauzar su goce —al menos momentáneamente— dentro del orden”. Los golpes de Mateo, señala el autor, “pueden procurarle un cierto goce” porque constatan la emergencia del instinto de muerte en la figura masculina como expresión de la frustración en su intento por satisfacer su deseo. “Es la razón que la llevará a exclamar un ‘¡Oh Mateo, cómo me amas!’” (Gerber, 2007, p. 65). Esta eclosión final, que cierra la filmografía del director aragonés, demuestra la presencia de la violencia a lo largo de su obra como un estallido resultante de las tensiones surgidas entre un deseo

sexual instintivo que lucha contra la imposibilidad de ser satisfecho y la pulsión de muerte que nos arrastra hacia la destrucción de todo cuanto nos rodea como reacción espontáneo e inevitable.

## Conclusiones

El cine de Luis Buñuel, específicamente sus obras *Él* y *Ese oscuro objeto del deseo*, constituyen dos versiones opuestas de las relaciones de dominación y sumisión dentro de la pareja. La emergencia de la violencia que se genera como producto de la frustración ante la imposibilidad de poseer al otro y la constante insatisfacción o no-realización del deseo son tropos que se desarrollan en la filmografía del director tanto por una determinante influencia del movimiento surrealista como por inquietudes personales que encuentran en el medio cinematográfico un medio apropiado para desplegar estas ideas.

Es importante destacar la evolución de los personajes protagónicos del cine de Buñuel, que de alguna manera representan distintos *alter ego* del director, desde el arquetípico macho ibérico-latino joven, propio de los primeros años de su carrera, hasta los hidalgos anacrónicos de avanzada edad que se resisten a desaparecer y vagan por el mundo como fantasmas del pasado que intentan realizar una última aventura y que, a pesar de todo, mantienen las señas de identidad de su concepción masculina: obsesivos en sus deseos, autoritarios, déspotas y paternalistas. Esta visión tradicional de la masculinidad se ve puesta a prueba por la evolución del contexto en el que se desarrollan sus obras. Entre los años 50 y 70 del siglo XX hubo una emancipación de la participación femenina, quizá más evidente en el escenario europeo, que permitió al director plasmar una visión revolucionaria y transgresora que invierte y cuestiona las dinámicas entre el hombre y la mujer.

Por último, la violencia como componente esencial de su discurso cinematográfico subyace en sus obras como una tensión constante entre los impulsos y pulsiones más profundas del ser humano, que se manifiestan primordialmente a través del instinto sexual (vinculado al instinto de vida) y el instinto de muerte. Esta tirantez deviene en estallidos violentos climáticos que amenazan con destruirlo todo, en especial cuando la inagotable voluntad que nos empuja a la satisfacción de los deseos sufre un revés o es postergada en el tiempo, en forma de una promesa que nunca será cumplida, lo que constata la imposibilidad de hacerse efectiva o real y nos enfrenta al inexorable vacío o falta primordial.

## Referencias

- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. Mensajero.
- Bermúdez, X. (2000). *Buñuel: espejo y sueño*. Ediciones de la Mirada.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film History. An Introduction*. McGraw Hill.
- Breton, A. (1996). *Buñuel la mirada del siglo*. Museo Nacional de Arte Reina.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Debolsillo.
- Butler, R. (2014). *The Žižek's Dictionary*. Routledge.
- Conde Soto, F. (2019). El objeto del deseo: producción deseante en el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari o falta en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan. *Pensamiento*, 75(285) 963-982. <https://doi.org/10.14422/pen.v75.i285.y2019.009>
- Cummings, G. (2004). Él: De Mercedes Pinto a Luis Buñuel. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 30(1), 75-92. <https://doi.org/10.15517/rfl.v30i1.4455>
- Freud, S. (1991). *Proyecto de psicología para neurólogos*. Alianza. (Obra original publicada en 1895)
- Freud, S. (1992). Fetichismo. En S. Freud, *Obras completas. Tomo XXI* (pp. 147-152). Amorrortu. (Obra original publicada en 1927)
- Gascón-Vera, E. (1993). La imaginación sin límites: Sade en Buñuel. *Turia*, (26), 154-168.
- Gerber, D. (2007). Pierre Louys, Buñuel y la mujer. *Tramas*, (8), 57-66. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/146>
- Horsley, J. (1999). *The Blood Poets (vol. 1-2)*. The Scarecrow Press.
- Jay Schneider, S. (2004). *New Hollywood Violence*. Manchester University Press.
- Kendrick, J. (2009a). *Film Violence. History, Ideology, Genre*. Wallflower
- Kendrick, J. (2009b). *Hollywood Bloodshed. Violence in 1980s American Cinema*. Southern Illinois University Press.
- Louys, P. (2005). *La mujer y el pelele*. Cátedra. (Obra original publicada en 1898)
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365-377). Akal.
- Oeler, K. (2009). *A Grammar of Murder*. The University of Chicago Press.
- Organización Mundial de la Salud. (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. <https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/67411/?sequence=1>
- Paranaguá, P. A. (2001). *Él*. Paidós.
- Pinto, M. (1929). *Él*. Editorial de la Casa del Estudiante.
- Platón. (2022). *Diálogos III. Fedón, Banquete y Fedro*. Gredos. (Obra original publicada ca. 385-370 A.E.C.)
- Prince, S. (1998). *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Films*. University of Texas Press.
- Prince, S. (2000). *Screening Violence*. The Athlone Press.
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. Rutgers University Press.
- Rodríguez-Hage, T. (2002). Buñuel, Pinto y las fuentes del film *Él*. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bunuel-pinto-y-las-fuentes-de-film-el--0/html/ffa6367c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bunuel-pinto-y-las-fuentes-de-film-el--0/html/ffa6367c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Rothman, W. (2001). *Violence and Film en: Slocum, J. D. (2001). Violence and American Cinema*. Routledge.
- Slavoj Žižek on the Desert of Post-Ideology. (2016, 1 de enero). *TIFF*. <https://www.tiff.net/the-review/slavoj-zizek-on-the-desert-of-post-ideology/>
- Slocum, J. D. (2001). *Violence and American Cinema*. Routledge.
- Susperregui, E. (2017, 23 de octubre). ¿Qué es el deseo? *Eva Susperregui López Psicóloga-Psicoanalista*. <https://psiqueayuda.com/que-es-el-deseo/>

### Filmes

- Buñuel, L. (Director). (1929). *Un chien andalou/Un perro andaluz* [Película]. Luis Buñuel.
- Buñuel, L. (Director). (1930). *L'âge d'or / La edad de oro* [Película]. Vicomte de Nouailles.
- Buñuel, L. (Director). (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan* [Película]. Luis Buñuel.
- Buñuel, L. (Director). (1947). *Gran Casino* [Película]. Anahuac.
- Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [Película]. Ultramar Films.
- Buñuel, L. (Director). (1953). *Él* [Película]. Ultramar Films.
- Buñuel, L. (Director). (1959). *Nazarín* [Película]. Producciones Barbachano Ponce.
- Buñuel, L. (Director). (1961). *Viridiana* [Película]. Unión Industrial Cinematográfica.
- Buñuel, L. (Director). (1965). *Simón del Desierto* [Película]. Gustavo Alariste.
- Buñuel, L. (Director). (1970). *Tristana* [Película]. Época Films.
- Buñuel, L. (Director). (1977). *Ese oscuro objeto del deseo* [Película]. Les films Galaxie.
- Hitchcock, A. (Director). (1959). *Vertigo* [Película]. Paramount Pictures.

**Contribución de los autores (Taxonomía CRediT):** 1. Conceptualización; 2. Curación de datos; 3. Análisis formal; 4. Adquisición de fondos; 5. Investigación; 6. Metodología; 7. Administración de proyecto; 8. Recursos; 9. Software; 10. Supervisión; 11. Validación; 12. Visualización; 13. Redacción: borrador original; 14. Redacción: revisión y edición. A. S. A. ha contribuido en 1, 3, 5, 6, 7, 8, 13, 14; L. F. en 1, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 14.

Editor responsable: L. D.