

El Buñuel transgresor: entre la dialéctica del erotismo y la muerte

SARA MARÍA
GÁLVEZ MANCILLA

samagama@comunidad.unam.mx

*Universidad Nacional
Autónoma de México,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 21, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 6, 2018

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i18.306](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i18.306)

RESUMEN / Luis Buñuel fue un gran maestro del lenguaje cinematográfico. Realizó películas con producciones de distintas nacionalidades. Este estudio se enfoca en su etapa mexicana. Para esta investigación se realizó un análisis de contenido de dos de sus filmes: ***Susana (Carne y demonio)*** (1950) y ***Ensayo de un crimen*** (1955). A través de la herramienta de la matriz categorial se hizo la identificación de categorías y unidades de análisis dentro del discurso fílmico para poder encontrar aquellos elementos del lenguaje cinematográfico que revelaran los conceptos de erotismo y muerte, así como su indisolubilidad, lo anterior con el fin de comprobar que son estos elementos ejes fundamentales en las líneas argumentales de su etapa mexicana. Por medio de este análisis se pudo advertir en ambas películas la dialéctica que conforman el erotismo y la muerte bajo la luz de teóricos como Georges Bataille, Herbert Marcuse y Sigmund Freud, y cómo a través de las fuerzas destructivas de esta relación Buñuel hace una propuesta reflexiva transgresora y emancipadora.

PALABRAS CLAVE / Cine mexicano, Luis Buñuel, análisis fílmico, erotismo, muerte.

ABSTRACT / Luis Buñuel was a great maestro in cinematographic language. He made films with productions of different nationalities. This study focuses on his Mexican period. In this investigation, a content analysis was performed on two of his films: ***Susana (The Devil and the Flesh)*** (1950) and ***The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*** (1955). In order to detect the elements of film language that are used to express the concept of eroticism and death and its indissolubility, a categorial matrix was used to identify categories and analysis' unities in the movie discourse. The finality was to demonstrate that those elements are fundamental axis in the movies' argument of his Mexican period. Through this analysis it can be seen the dialectic of eroticism and death enlightened by theorists like Georges Bataille, Herbert Marcuse and Sigmund Freud and how Buñuel proposes a transgressive and emancipatory reflexive motion.

KEYWORDS / Mexican cinema, Luis Buñuel, film analysis, eroticism, death.



EL ORIGEN

Este artículo se basa en la tesis titulada “El erotismo y la muerte en la etapa fílmica mexicana de Luis Buñuel” que realicé en el año 2018 para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

En dicho trabajo se presenta un análisis de contenido de *Susana (Carne y demonio)* (1950) y *Ensayo de un crimen* (1955), ambos filmes de producción mexicana, con el objetivo de demostrar la importancia del erotismo y la muerte en la óptica buñueliana durante su periodo mexicano.

Dada la complejidad y subjetividad que implican ambos conceptos, es importante mencionar que dicho análisis no pretende una explicación exacta o irrefutable de la obra del cineasta, sino brindar una propuesta interpretativa que permita al

espectador una nueva lectura del discurso filmico que un realizador tan inquietante como Buñuel realizó en su periodo mexicano.

La totalidad de la obra de Luis Buñuel se circunscribe a producciones de distintas nacionalidades. Tanto su etapa española como francesa han sido consideradas por múltiples críticos de cine como las más importantes en tanto que en ellas se sientan las bases para el desarrollo personal y estilístico del director, el cual se inscribió en el movimiento artístico del surrealismo.

Tal es el caso de su obra francesa, considerada por algunos críticos como el momento de madurez plena en el ejercicio de la subjetividad y libertad propias del surrealismo. La obra hecha durante este tiempo se caracterizó por mostrar y criticar la decadencia de un modelo de Estado que empezaba a entrever el comienzo del fin del capitalismo y su vástago predilecto, la burguesía.

El alcance e incidencia en la realidad que logró durante su producción europea es indudable. En su tiempo estas películas subvirtieron el orden establecido y abrieron camino para la renovación no solo del arte sino de la sociedad en su conjunto. Pero, ¿qué pasa con su etapa mexicana? ¿Dónde radica su importancia? ¿Desde qué perspectivas puede ser valorada o revalorada?

Como parte de los objetivos de la investigación en que se basa este artículo se encuentra ofrecer ciertos elementos que puedan reforzar la importancia de su periodo mexicano, identificado por muchas carencias e incluso censura, pero también por la manera en que lograba superar dichos obstáculos.

Pese a todo, la obra mexicana logró trascender incluso al propio Buñuel, quien nunca tuvo el propósito de vivir en este país; sin embargo, las circunstancias personales y externas de un mundo definido por la posguerra lo llevaron a residir en México como muchos otros españoles que huían del franquismo, al igual que importantes humanistas, economistas, literatos, artistas plásticos, entre otros.

Tras la guerra civil española y la derrota de la República, muchos españoles se vieron obligados a exiliarse debido a una fuerte persecución por parte del dictador Francisco Franco. México, que en ese entonces tenía como presidente al general Lázaro Cárdenas del Río, abrió sus puertas generosamente a los exiliados y les brindó las condiciones necesarias para vivir con cierta paz.

En ese contexto la vida intelectual mexicana se enriqueció por el intercambio cultural consecuencia del exilio. Hubo grandes avances en la ciencia, la educación y en la producción editorial.

Buñuel llega a México en 1946 en compañía de su amiga Denise Tual, con quien pretendía trabajar dirigiendo *La casa de Bernarda Alba* –obra de Federico García Lorca– en Francia. Sin embargo, ella tenía que hacer una parada en México por lo que Buñuel no tuvo opción y se vio obligado a pisar suelo mexicano.

Debido a circunstancias ajenas a ellos el proyecto no pudo llevarse a cabo por lo que Tual regresó a Francia mientras Buñuel permaneció en México, donde había conocido al productor de origen ruso Oscar Dancigers, quien le permitió dirigir varios proyectos filmicos.

Observé cosas que me conmovieron y quise transportarlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo hacia lo instintivo y lo irracional, que pueden aparecer en cualquier parte. Siempre me ha atraído ese lado desconocido o extraño que me fascina sin que sepa por qué (Buñuel citado en Bazin, 1991, p. 23).

Fue en México donde Buñuel adquirió una gran destreza en lo administrativo, crítico, técnico, metodológico, filosófico, político y hasta en lo económico. El esfuerzo con que trabajaba le permitió la oportunidad de conocer a mucha gente de todos los ámbitos sociales, así como de adentrarse profundamente en el carácter y costumbres de la formación del moderno Estado mexicano.

Cada uno de sus filmes son un gran compendio de comportamientos humanos. Su obra es heterogénea, amplia y

profunda. Esto hace que su análisis y síntesis sea sumamente complejo. “El éxito de Buñuel como autor tiene que ver con esa capacidad de integrar una obra personal en un producto de industria” (Sanderson, 2007, p. 43).

Las películas realizadas en el periodo mexicano reflejan en un alto grado las costumbres de los tiempos en que se realizaron. Se advierten en ellas los ámbitos locales rurales y/o urbanos, las clases sociales, el desarrollo de la familia y la influencia de la Iglesia en la vida cotidiana. Las películas que se eligieron para este análisis también ilustran la insatisfacción, moral, soledad, violencia, destrucción y, de manera sobresaliente, el erotismo y la muerte.

EL CAMINO

Explicaré la estrategia metodológica que llevó a la consecución de los objetivos generales y particulares planteados en la investigación en que se basa este artículo.

La vastedad y diversidad del lenguaje cinematográfico hacen del cine un medio con la capacidad de construir múltiples realidades y en consecuencia infinitas posibilidades de estudio.

Dicha heterogeneidad es bien arropada por el método cualitativo si se toma en cuenta que “la investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones” (Martínez Miguélez, 2004, p. 66).

Si a esto sumamos su naturaleza flexible resulta un método más que favorable para una investigación cuyos objetivos parten de la observación y exploración de escenarios diversos en tanto que el cine implica una experiencia estética y por lo tanto su valor sobresaliente es la subjetividad.

Por otro lado, “el carácter recursivo de este enfoque proporciona a la investigación la facultad de continuar transformándose absorbiendo dentro de ella información que en un

inicio no se tenía contemplada y que, sin embargo, puede coadyuvar en enriquecer el trabajo” (Gálvez, 2018, p. 16).

En este sentido, la investigación lejos de pretender el establecimiento de modelos se enfocó en el estudio del mensaje a través de un proceso constantemente reflexivo e interpretativo, para lo cual fue la técnica de análisis de contenido la que facilitó la disociación de ciertos elementos dentro del discurso fílmico para una mejor captación de datos relevantes. Dicha técnica es “la identificación y explicación de las representaciones cognoscitivas que otorgan el sentido a todo relato comunicativo” (Antonio Muñoz citado en Bardin, 1991, p. 5).

El análisis de contenido no existe por sí mismo como un compendio de reglas que forzosamente deben de llevarse a cabo al pie de la letra. Si bien es cierto que tiene sus fundamentos y lineamientos generales bien planteados, también lo es que permite una cierta maleabilidad al estudioso para que este pueda por medio de la creatividad encontrar, elegir y forjar los caminos necesarios que lo acerquen a la consumación de sus propósitos. “Cuanto más abierto se esté a los detalles, matices y sutilezas del mismo, más fácil será la captación de un nuevo conocimiento” (Martínez Miguélez, 2004, p. 260).

Localizar conceptos tan abstractos como erotismo y muerte dentro de un discurso fílmico es una tarea que requiere llevarse a cabo con iniciativa, imaginación y lo más ordenadamente posible de manera que este resulte un análisis integral.

Una herramienta fundamental para este estudio fue la Matriz categorial. Esta herramienta permite la fragmentación del discurso con fines organizativos y al mismo tiempo posibilita la visualización completa de todos los elementos que fueron separados para su observación, de manera que el manejo, búsqueda y análisis de los datos obtenidos sea más práctico y certero.

Por medio de la matriz categorial se diseñó un esquema en el que se establecieron categorías (de las más generales a las más particulares) que procedieron en la determinación

de unidades de análisis a través de las cuales se sistematizó la información y datos obtenidos de la observación.

Del universo de filmes de Luis Buñuel se hizo una selección de dos películas: **Susana (Carne y demonio)** y **Ensayo de un crimen**. De dicha selección se elaboró una matriz categorial por cada película para extraer de cada una los elementos conceptuales tipológicos que las caracterizaban.

Es importante mencionar que para esta investigación previamente se estudió (quizás de manera más somera) toda la filmografía de la etapa mexicana. Dado que dicho periodo es el más prolífero, con un total de 21 filmes, fue necesario tomar una muestra representativa con el fin de poder realizar un análisis más profundo y riguroso.

Se eligieron dos películas que no son ni las más reconocidas, como pudiera ser **Los olvidados** (1950), película que incluso en 2003 fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO; ni las consideradas como menos sustanciales, tal sería el caso de **Gran casino** (1946), protagonizada por Jorge Negrete y Libertad Lamarque en una suerte de comedia ranchera.

Para la consecución de los objetivos generales de la investigación en que se basa este artículo, se consideró que en **Susana (Carne y demonio)** y **Ensayo de un crimen** se podían extraer más fácilmente elementos expositivos y demostrativos que comprobaran la hipótesis primera en la que se supuso que el erotismo y la muerte eran ejes fundamentales en las líneas argumentales de las películas mexicanas de Buñuel.

Si se parte del hecho de que del erotismo y la muerte se desprenden muchos otros conceptos propios de la existencia humana como el amor, la destrucción, el deseo, los celos o la insatisfacción, es necesario asentarlos dentro de la matriz categorial en los distintos niveles que corresponda para conseguir un panorama más amplio y no disminuir la complejidad de la obra.

Se puede observar en sus películas que aparecen un tanto desordenados todos estos elementos y otros más que no han sido

aquí consignados, que se entremezclan y que no son dictados por un discurso lineal ni evolutivo, ni siquiera transformativo, sino un discurso que pudiera parecer caótico y absurdo, como absurdas pudieran ser las imágenes que en diferentes órdenes artísticos nos legó el surrealismo (Gálvez, 2018, p.19).

Así, se resolvió que las dos categorías más generales y de las que se desprenderían las subcategorías serían “erotismo” y “muerte” (Categoría A). Como resultado de la repetida observación se fueron estableciendo subcategorías hasta llegar a las unidades de análisis que, en este caso, son los elementos del lenguaje cinematográfico que dotan de significantes al discurso (construcción del personaje, diálogo, escena, secuencia de escenas, plano, fotograma).

Dada la generalidad que puede haber en conceptos como estos, se estableció que en la siguiente columna (Categoría B) se colocaría alguno de los dos principios que según Freud rigen el proceder humano: el principio de placer y el de realidad.

Las categorías siguientes (C y D) no fueron limitadas como las dos anteriores, sino que estas se asentaron después de observar el momento de interés en la película y respondiendo a una serie de preguntas que llevaran al trasfondo de la acción. De manera que el concepto elegido para la Categoría D fuese el más específico tratando de apegarse lo más posible a lo medular del suceso, a lo inmediato. Mientras que la Categoría C sostendría en un plano más general a dicho concepto.

Lo procurado para la matriz categorial fue que cada categoría fuese sostenida y contenida por la precedente, lo anterior con el propósito de no alejarse de los conceptos perseguidos. La tarea fue localizar a través de las unidades de análisis aquellos elementos que revelaran los conceptos de erotismo y la muerte.

Por último, en la columna de observaciones se hicieron pequeñas anotaciones que describen brevemente la relación entre las categorías de las demás columnas. Este apartado fue fundamental para el vaciado de datos obtenidos y la

redacción de las conclusiones. Son estas observaciones las que se encuentran descritas con amplitud en el resto del artículo. De esta manera se desmenuzó cada uno de los momentos de ambas películas donde se pudo identificar algún indicativo de la presencia de erotismo-muerte.

A continuación, un pequeño fragmento de las matrices categoriales realizadas para las películas ***Ensayo de un crimen*** y ***Susana (carne y demonio)*** para ejemplificar el proceso descrito, cabe mencionar que no se añaden las tablas completas debido a que la información recabada en ellas se encuentra descrita y detallada en el resto del artículo.

Como puede observarse en la TABLA 1, tomando como ejemplo la fila 1, la matriz también puede ser leída y construida de derecha a izquierda, es decir, de lo específico a lo general como se explica a continuación:

→ Hallazgo y unidad de análisis. Se identifica un momento de interés en la película: el rostro del maniquí de Lavinia siendo quemado en un horno mientras Archibaldo observa fascinado. Se especifica cuál es la unidad de análisis o elemento del lenguaje cinematográfico donde se haya contenida la fuerza de la acción: *plano* corto del rostro del maniquí alterado con el rostro de Archibaldo. Por motivos de operatividad se añade el minuto de la película en el cual sucede la acción: **69:58**.

→ Categoría D. Identificación de la esencia primera de la acción, es decir, ¿qué es lo que sucede en ese momento? Del pronunciado instinto de muerte de Archibaldo proviene su deseo y fascinación por la *destrucción*.

→ Categoría C. Dado que Archibaldo no pudo asesinar a Lavinia, fantasea con que el maniquí al que quema en un acto destructivo es la verdadera Lavinia. La *fantasía* funge como una instancia que permite descargar la tensión generada de la represión o frustración.

→ Categoría B. ¿Qué obtiene a través de la fantasía? La procuración de su placer imaginando que lleva a cabo la acción deseada y marcada por su *principio de placer*.

→ Categoría A. ¿Erotismo, muerte o ambos? Muerte.

La construcción de la matriz realizada para ***Susana (carne y demonio)*** se construyó de la misma manera como se muestra en la TABLA 2 tomando de ejemplo la fila 1:

→ Hallazgo y unidad de análisis. El momento de interés en la película: Susana llega a la hacienda en medio de una tormenta, la recuestan en un sillón y a través de su ropa sucia y rota se pueden ver sus piernas. Se especifica cuál es la unidad de análisis o elemento del lenguaje cinematográfico donde se haya contenida la fuerza de la acción: *escena* de Susana en el sillón con las piernas enlodadas y descubiertas que de inmediato notan los hombres presentes, especialmente Don Guadalupe. Minuto de la película en el cual sucede la acción: **10:20**.

→ Categoría D. Identificación de la esencia primera de la acción, es decir, ¿qué es lo que sucede en ese momento? Don Guadalupe nota la belleza de las piernas de Susana y las mira con *atracción*.

→ Categoría C. Don Guadalupe aparentemente es un jefe de familia ejemplar que se conduce conforme el “deber ser” por lo que *reprime* su deseo por Susana y voltea para otro lado.

→ Categoría B. ¿Qué lo conduce a optar por la represión de su deseo? Que como persona con mecanismos de control introyectados en su psique sabe que no puede desear a otra mujer que no sea su esposa, procura comportarse conforme dicta su *principio de realidad*.

→ Categoría A. ¿Erotismo, muerte o ambos? Erotismo.

TABLA 1. Fragmento de matriz categorial para *Ensayo de un crimen*. Fuente: Elaboración propia.

Categoría A	Categoría B	Categoría C	Categoría D	Hallazgo	Localización en el filme	Unidad de Análisis	Observaciones
Muerte	Principio de placer	Fantasía	Destrucción	Archibaldo quema el maniquí de Lavinia en un horno. Por una rendija se ve en un primer plano el rostro del maniquí desconfigurado por el fuego mientras Archibaldo disfruta.	69'58"	Plano	Las fuerzas destructivas del instinto de muerte son fatales. Observamos el rostro del maniquí que se desconfigura por el fuego mientras inevitablemente pensamos en la verdadera y viva Lavinia. El juego de la confusión entre la Lavinia viva y la inanimada también lo juega el espectador. Archibaldo no pudo asesinar a Lavinia como lo deseaba por lo que descarga su tensión en la realidad por medio de una fantasía. La fantasía funciona como un mecanismo de autodefensa para liberar la tensión en la realidad que se produce al no poder actuar conforme dicta el principio del placer.
Erotismo	Principio de placer	Violencia	Deseo	La institutriz cae al piso después de que una bala perdida la hiriera. Archibaldo (niño) observa fascinado las piernas semidesnudas de la mujer muerta.	7'17"	Escena	Archi se observa sumamente seducido por la escena. Sonríe ante la muerte. A partir del momento en el que Archibaldo desea la muerte de la institutriz y se cumple, comenzará su obsesión por asesinar a otras mujeres, en parte porque lo relaciona con la imagen que le causó tanta fascinación de niño. Desde pequeño el principio del placer se superpone al de realidad y su deseo es altamente violento. Relación entre la fatalidad de la muerte y la belleza y voluptuosidad de la vida.

TABLA 2. Fragmento de matriz categorial para *Susana (carne y demonio)*. Fuente: Elaboración propia.

Categoría A	Categoría B	Categoría C	Categoría D	Hallazgo	Localización en el filme	Unidad de Análisis	Observaciones
Erotismo	Principio de realidad	Represión	Atracción	Cuando Susana llega desvalida a la hacienda y la recuestan en un sillón, se ven sus piernas enlodadas y descubiertas.	10'20"	Escena	Don Guadalupe (jefe de familia) observa las piernas de Susana. Siente atracción pero se reprime y voltea para otro lado. Procura actuar conforme "lo correcto", lo que dicta su principio de realidad y eso es: no desear a otra mujer que no sea su esposa.
Muerte	Principio de placer	Gratificación	Venganza	Carmen implora a Jesús que le dé la fuerza para mantener a su familia y posteriormente se dirige a la habitacion de Susana, donde la azota.	80'00"	Secuencia	Carmen se dice cristiana pero azota a Susana y lo disfruta. Goza de la venganza, de la violencia. Susana provoca un cambio de comportamiento en todos los personajes, no solo en el de los hombres.

Por último, en la columna de observaciones se hicieron pequeñas anotaciones que describen brevemente la relación entre las categorías de las demás columnas. Este apartado fue fundamental para el vaciado de datos obtenidos y la redacción de las conclusiones. Son estas observaciones las que se encuentran descritas con amplitud en el resto del artículo. De esta manera se desmenuzó cada uno de los momentos de ambas películas donde se pudo identificar algún indicativo de la presencia de erotismo-muerte.

La realización de estas matrices fue fruto de un constante proceso reflexivo a la luz de teóricos como Sigmund Freud, George Bataille y Herbert Marcuse (principalmente), quienes a lo largo de su quehacer teórico indagaron en el conocimiento de la psique humana, la filosofía y la sociología.

A partir de categorías y conceptos establecidos y explicados por estos autores se pudo advertir que en las películas de la etapa mexicana de Buñuel no solo hay variados componentes que pueden ser analizados desde distintas perspectivas como elementos aislados, sino que también pueden contenerse o conformarse en una totalidad que en buena medida evidencia la compleja y profunda cosmovisión del cineasta en torno a la relación entre Eros y Tánatos, así como los múltiples conflictos, absurdos y contradicciones que se desprenden de esta dialéctica.

ENTRE EL EROTISMO Y LA MUERTE

Aunque se desconoce el momento exacto en que el ser humano comenzó a relacionar el erotismo con la muerte existen algunos documentos de la prehistoria que suponen dicha consciencia. Tal es el caso de una pintura encontrada en las profundidades de las Cuevas de Lascaux, Francia.

Esta pintura retrata un bisonte herido del vientre, desangrándose, con las entrañas saliendo de su cuerpo; frente a él se observa un hombre paralizado ante el horror de la muerte con el sexo erguido y una máscara de pájaro. Bataille describe esta imagen como una escena trágica y al mismo tiempo

cómica que revela la violenta relación entre el erotismo y la muerte.

Esta imagen se encuentra en una de las cavidades más inaccesibles y oscuras de Lascaux. Lo anterior resulta relevante dado que con esto se presume que el hombre que la pintó no lo hizo respondiendo a necesidades prácticas del trabajo, sino a su contraparte: el juego, a la suerte de expresar con pasión un sentimiento profundo y complicado sin ningún fin utilitario.

Así, en esta cavidad poco accesible, se revela—aunque oscuramente— este drama olvidado desde hace milenios: reaparece, pero no sale de la oscuridad. Se revela y, sin embargo, se oculta. Desde el mismo instante en que se revela, se oculta. Pero, en esta cerrada profundidad, se afirma un acuerdo paradójico; acuerdo que se hace más patente a medida que se confirma en esa inaccesible oscuridad. Este acuerdo esencial y paradójico es el existente entre la muerte y el erotismo (Bataille, 2014, p.72).

Ahora bien, este antecedente que data del paleolítico superior forzosamente amplía la visión que se tiene con respecto al enigma que significan ambos conceptos en su incidencia en el comportamiento humano y que han sido de gran interés para ciencias como el psicoanálisis y la filosofía, así como la materia prima de grandes artistas en la realización de sus obras, entre ellos Luis Buñuel Portolés.

Para Freud, cada experiencia en la vida del ser humano —consciente o inconscientemente— va definiendo su personalidad. Para poder adentrarse en los terrenos de la mente y tener un mejor conocimiento sobre la parte subjetiva desarrolla un modelo teórico-metodológico para el cual la libido o energía sexual constituye una base esencial en el funcionamiento de la psique. “Su verdadera importancia radica en su doctrina de la transformación de los instintos, que permite atribuir a una fuente libidinosa, la mayoría de los rasgos de carácter, los impulsos y las actitudes hacia uno mismo y los demás” (Horney, 1957, p. 39).

El propio Buñuel en su autobiografía titulada *Mi último suspiro* narra su primer acercamiento con la muerte con una fuerte carga erótica.

En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez (...) Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre (1982, pp. 11-12).

Aunque no la única, es quizás esta experiencia uno de los móviles más significativos en el desarrollo creativo del cineasta, quien además desde pequeño tuvo una formación católica severa que con ingenio desafiaba cada que se presentaba la oportunidad. “Los placeres, siempre deseados, se saboreaban mejor cuando podía uno satisfacerlos. Los obstáculos aumentaban el gozo” (p. 14). Esta inquietud por la estrecha relación entre erotismo-muerte lo acompaña toda su vida, lo cual, no pasa desapercibido en su primer experimento cinematográfico, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), cortometraje hecho en colaboración con Salvador Dalí. Bajo la técnica del automatismo –técnica recurrente de los surrealistas– se observa en el filme una serie de imágenes y sucesos aparentemente inconexos que muestran algunas inquietudes de los artistas como el amor, el desamor, la insatisfacción sexual, la represión o la religión.

Un perro andaluz debe verse como lo que es: una serie de imágenes cargadas de erotismo y crueldad, inusitadas siempre, dentro de una atmósfera densa de angustia. El espectador queda a merced del poder “activo” de la imagen que no le deja un punto en reposo. La sensualidad de este film es algo vivo y lúgubre al mismo tiempo. El ojo cortado por un navajazo y las hormigas en la mano son, entre otras muchas, verdaderas metáforas realizadas (Xavier Villaurrutia citado en Buñuel, 1971, p.170).

Es importante mencionar que este interés por mostrar en sus películas una fuerte carga erótica en su relación con la muerte es visible no solo en la etapa mexicana, sino también en la española y francesa, países donde incluso tuvo mucho mayor libertad de expresión que en México, lugar donde se vio obligado a enfrentar la censura con mayor creatividad.

DE LO PROHIBIDO A LA TRANSGRESIÓN. *SUSANA (CARNE Y DEMONIO)* Y ENSAYO DE UN CRIMEN

Tanto en *Susana (Carne y demonio)* como en *Ensayo de un crimen* hay dos protagonistas contruidos con características fisiológicas y sociológicas muy distintas, sin embargo, se observan en ellos algunas similitudes en su construcción psicológica.

Los valores destacados de Archibaldo de la Cruz y Susana son muy parecidos a pesar de ser de sexos distintos, clase social diferenciada y edad. En ambos es notable su acrecentado principio de placer por sobre el de realidad.

El ser humano se encuentra lidiando constantemente entre lo que Freud describe como el “principio de placer” y el “principio de realidad”, mismos que ordenan el funcionamiento psíquico. El primero se refiere a la actividad psíquica que se rige por las pulsiones del inconsciente, actúa únicamente en función de la búsqueda de la gratificación del placer por medio de la liberación de tensión en la realidad (...) En el principio de realidad es la realidad misma la que funciona como un aparato regulador de la psique que actúa sobre el principio de placer (Gálvez, 2018, p. 47).

Esta preponderancia del principio de placer hace actuar a los personajes en función de lo que les produce placer inmediato sin importar las consecuencias que puedan tener sus actos. Así Archibaldo de la Cruz está dispuesto a asesinar a mujeres a las que se va acercando sin importar que de lograrlo pueda terminar en la cárcel.



FIGURA 1. *Susana (Carne y demonio)*
(Luis Buñuel, 1950).

Susana, por su parte, es una mujer que no tiene ataduras morales ni de ningún otro tipo para ir seduciendo a todos los hombres del entorno al que llega, incluso si eso pueda poner en riesgo lo más valioso que puede tener el ser humano: su libertad. Susana ya había estado recluida en un reformatorio y un comportamiento conflictivo le significaría el posible regreso a su encierro. “Tienden a la consecución de placer, y la actividad psíquica se retrae de aquellos actos susceptibles de engendrar displacer (represión)” (Freud, 1993, p. 630).

La presentación del personaje de Susana en el filme es muy reveladora de lo que será la protagonista en el resto de la película. Se ve a Susana encerrada en un reformatorio que en medio de la oscuridad y suciedad de su celda llora, grita y exige a Dios que la deje salir argumentando que ella fue creada así como es y tiene los mismos derechos que cualquier otra criatura. “Dios mío, tú me creaste como soy, como los alacranes, como las ratas. Dios de las cárceles, ten piedad de mí. Echa pa’abajo las rejas, las paredes, déjame salir al aire, al sol. Tengo tanto derecho como si fuera una víbora o esa araña”.

Desde ese momento deducimos que Susana es una mujer que se reconoce a sí misma tal cual es, con todos los vicios y defectos que pueda tener, no se arrepiente ni piensa cambiar.



FIGURA 2. *Ensayo de un crimen*
(Luis Buñuel, 1955).

Incluso, pide a Dios un milagro sin prometerle su arrepentimiento –como pudiera pensarse comúnmente.

En esta primera secuencia es advertible el sello irónico de Buñuel, no solo por la actitud de Susana, sino también por la presencia de un Dios que lejos de castigar “el mal”, le concede un milagro dejándola escapar.

El caso de Archibaldo de la Cruz no es muy distinto. Después de haber deseado la muerte de varias mujeres decide presentarse ante la justicia como un asesino. Archi, como pocos, reconoce su parte “oscura” y no piensa negarla ni ocultarla.

La naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón (Bataille, 2007, p.44).

Ambos personajes trastocan su entorno por medio de la violencia que encarna el erotismo. Son altamente seductores y arrasadores. A pesar de que el resto de personajes están conscientes del peligro que representan se dejan arrastrar por ellos a un mundo extraordinario donde incluso los propios valores que daban sentido a su vida pueden ser destruidos [FIGURAS 1 y 2].

Los personajes secundarios, quienes anteriormente a su contacto con los protagonistas eran capaces de ajustar y controlar su principio de placer para actuar conforme al de realidad, son llevados por los protagonistas a situaciones límite.

El filósofo y sociólogo Herbert Marcuse explica de dónde proviene la necesidad de controlar el principio de placer para poder supervivir en la civilización. A pesar de lo seductivo que pueda resultar actuar conforme a nuestras pulsiones más originarias, hay una promesa tentadora que hace la civilización al individuo para que este se adapte y funcione dentro de los mecanismos de control, esta es la seguridad a largo plazo.

En la TABLA 3 se observa cómo Marcuse aclara la transformación instintual que debe ser efectuada por el individuo para poder desarrollarse en la sociedad. En términos generales consiste en pasar del placer inmediato a la represión.

Se trata entonces, no de una eliminación, sino de una transformación de voluntad que permita coexistir con el otro.

La sustitución del principio de placer por el principio de realidad no significa una exclusión del principio del placer, sino tan sólo un afianzamiento del mismo. Se renuncia a un placer momentáneo, de consecuencias inseguras, pero tan solo para alcanzar por el nuevo camino un placer ulterior y seguro (Freud, 1993, p. 635).

Partiendo de lo anterior, la organización de la civilización es y debe ser siempre en función de lo racional y productivo, es decir, el trabajo, escenario donde la sexualidad solo tendrá cabida con fines reproductivos y no de gratificación o consecución de placer.

Los mecanismos de control introducidos por las instituciones en la psique girarán en torno al trabajo enajenado y su valor productivo. “En una sociedad organizada y jerarquizada, el sexo, que no respeta barreras ni leyes, en cualquier momento puede convertirse en factor de desorden y en un verdadero peligro” (Buñuel, 1982, p. 14).

Las fuerzas destructivas que personifican Susana y Archibaldo no son otra cosa sino la contraparte del trabajo, el juego. Este representa lo irracional y lo improductivo. Ninguno de

De:	A:
Satisfacción inmediata	Satisfacción retardada
Placer	Restricción del placer
Gozo (juego)	Fatiga (trabajo)
Receptividad	Productividad
Ausencia de represión	Seguridad

TABLA 3. Fuente: Marcuse, 1999, p. 26.

los dos se rige por la promesa de seguridad. Su constante gasto de energía en lo improductivo los vuelve destructivos y autodestructivos.

El juego y la fiesta traen consigo un retorno a la animalidad o bestialidad que nos recuerda el acto sexual; son transgresiones a lo prohibido que ponen en entredicho las convenciones morales introyectadas en el sujeto y que hacen de él un elemento productivo y enajenado que no derrocha energía, sino que la vuelve útil (Gálvez, 2018, p. 57).

Susana subvierte el orden dado por el trabajo en un entorno con roles muy instituidos. Es capaz de seducir tanto al hacendado y jefe de familia, como al hijo y al caporal,

conduciéndolos a su propia destrucción, a la destitución de los valores sobre los cuales se conducían en la vida.

De manera que el “ejemplar” padre de familia es capaz de ser infiel a su esposa.

¿Qué es en realidad Guadalupe?, nos llegamos a preguntar: ¿el perfecto caballero cristiano (tomo la expresión de *Él* [1953]) que aparenta ser, o ese otro hombre que reprime sus feroces instintos que le llevan a Susana, esa hembra joven, apetitosa, seductora...? (Sánchez Vidal, 1991, p. 169).

Asimismo, el caporal trabajador y leal que gozaba de toda la confianza y beneficios de los patrones pierde su trabajo. Mientras que el hijo, Alberto, piensa abandonar lo máspreciado en su vida que eran sus padres y sus estudios para poder escapar con Susana. Ella despierta en todos su instinto de muerte que aunque nunca ausente, permanecía reprimido.

Los impulsos hacia la muerte son quizá más evidentes en el personaje de Archi, quien vive a través de la muerte. Su deseo constante de asesinar mujeres es lo que lo mantiene vivo. La secuencia de escenas donde junta al personaje de Lavinia con un maniquí idéntico a ella es un ejemplo bastante revelador de esta dicotomía e indisolubilidad entre la vida y la muerte.

En dicha secuencia vemos a dos personajes en un ritual de seducción muy violento, pero, ¿qué es el erotismo sino eso, un arrebato destructivo que pone en intimidad con la muerte? “El único medio para acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento” (Bataille, 2014, p. 87) [FIGURAS 3 y 4].

El maniquí y Lavinia intercambian personalidades en una suerte de juego lúgubre que pone en manifiesto el problema o la dificultad para definir el límite entre la muerte y la vida. Buñuel presenta metafóricamente el enigma que la muerte representa en la existencia.

Freud, a través de años de estudio desarrolló su teoría sobre el instinto de muerte, al cual le atribuye un origen fisiológico:

Puesto que hay una tendencia instintiva a volver hacia atrás, a restablecer etapas anteriores, y puesto que lo inorgánico existió antes que lo orgánico, antes del desarrollo de la vida, debe haber una tendencia innata hacia el restablecimiento del estado



FIGURA 3. *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955).



FIGURA 4. *Susana (Carne y demonio)* (Luis Buñuel, 1950).

inorgánico; puesto que la condición de lo no vivo se verificó antes que la de lo vivo, debe haber un impulso instintivo hacia la muerte (Horney, 1957, p. 91).

Buñuel parece tener muy presente esta coexistencia del principio de muerte y el de vida. “Para el psicoanálisis no hay ninguna preponderancia de uno sobre el otro, aunque Eros sea definido por excelencia como la fuerza preservadora de la vida, la relación que tiene con Tánatos (instinto de muerte) es innegable, inevitable y sobre todo necesaria” (Gálvez, 2018, p. 63).

En sus películas, los personajes secundarios muestran también una tendencia inevitable hacia la muerte. En ***Ensayo de un crimen***, por ejemplo, hay un personaje cuya fuerza encarna de manera dramática y poética la relación de Eros y Tánatos: Patricia.

Patricia tiene una relación destructiva con su pareja, pero, ¿qué pareja no es destructiva? Ellos se aman y se odian al mismo tiempo. Patricia vive intensamente. Tiene una posición social y económica privilegiada por lo cual no tiene necesidad de trabajar, se dedica a la fiesta y los excesos. “Lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y esta es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte” (Bataille, 2007, p. 46).

En su casa tiene una especie de altar a un torero que alcanzamos a ver solo unos segundos. Es sabido que Buñuel, como otros contemporáneos a él, eran amantes de la fiesta taurina por todo lo que simbólicamente representa. Se trata de una convivencia pura con la muerte en un ámbito socialmente permitido.

Federico García Lorca, poeta y amigo muy cercano de Buñuel escribió un poema titulado *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que versa sobre la muerte de un torero en la arena. El poema deja una:

sensación de que la muerte transcurre lenta y desgarradora, pero es placentera e inquietante. Embriaga de belleza. La muerte de Ignacio es dolorosa, dramática y triste, pero por todo

eso es bella. Las personas que presenciaron el desvanecimiento se vuelven muerte también. Hay comunión, hay intimidad. Es una muerte incontenible que sobrepasa y escapa a todo lo explicable, a todos los límites de la razón (Gálvez, 2018, p.123).

Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
¡No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta!
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!
No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.

(García Lorca citado en *Los 25,000 mejores versos de la lengua castellana*, 1973, pp. 414-415).

Patricia encarna este ritual, ama a la muerte, la reta, vive constantemente con ella. No la niega, la busca. “La muerte no es nunca el final del proceso de la vida, sino el eterno acompañante. Morimos desde el momento en que nacemos, aunque solo llamamos muerte al final del proceso, y a ese final que en ocasiones se alarga interminablemente” (Bernhard, 2014, p. 79).

Tanto Patricia, como Susana y Archibaldo son los mismos personajes de principio a fin de la película, es decir, no cambian sus comportamientos ante alguna situación de amenaza. En todos ellos vive la energía del Eros y Tánatos que se traduce en pasión. “El ejercicio de esta función no resulta siempre útil y provechoso para el sujeto, sino que, por



FIGURA 5. *Ensayo de un crimen*
(Luis Buñuel, 1955).



FIGURA 6. *Susana (Carne y demonio)*
(Luis Buñuel, 1950).

el contrario, le expone, a cambio del extraordinario placer que puede procurarle, a graves peligros, fatales a veces para su existencia” (Freud, 1999, p. 432).

Patricia se suicida dejando una nota para su amante donde le desea que lo horrible de su muerte le pese toda la vida. “Aún en aquellas relaciones en que el amor o la amistad deberían prevalecer, los factores determinantes resultan ser tendencias ocultas de hostilidad” (Horney, 1957, p. 89).

El desprecio que tienen estos personajes por la seguridad que promete la represión hace que vivan constantemente en los límites de la muerte. La vida existe en tanto que existe la muerte y viceversa. El instinto de vida y de muerte actúan juntos otorgándose sentido recíprocamente. Ambos son inherentes al ser humano. “La esencia de la vida es el intento de ceñir la incompresibilidad de la muerte” (Carse, 1987, p. 12). Estos entrañables personajes, al igual que Buñuel, son altamente seductores y no precisamente por sus atributos físicos, sino porque dan vida a lo prohibido obsequiando a los otros la posibilidad de transgredir. “Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de su atracción maligna y seductora” (Bataille, 2014, p. 86) [FIGURAS 5 y 6].

SOÑAR OTRAS REALIDADES

El cine mexicano ha construido desde los principios del siglo XX una gran tradición en la historia de la cinematografía mundial. En esos tiempos el cine representaba la modernidad, esa que verdaderamente sorprendía a todos independientemente de las clases sociales. El cine pretendió construir una realidad en donde la virtualidad fotográfica del celuloide borraba aquella interacción directa con el espectador en el teatro.

México en ese tiempo fue definido por la crisis de una dictadura casi eterna y por los múltiples estallidos de la revolución

mexicana, primera revolución social en el mundo. En ese ámbito en México se construyó un cine basado fundamentalmente en la apología de los héroes, caudillos, benefactores y reivindicadores de los desvalidos, villanos y explotadores que vivían en la provincia, en el medio rural, apartados de las grandes ciudades y actuados en grandes territorios casi desconocidos de la montaña, la selva, las playas, etcétera.

Por mucho tiempo el cine mexicano tuvo ese carácter que exigió un discurso panegírico a esa Revolución y al nuevo Estado nacional. Las grandes salas cinematográficas se llenaban para ver contenidos que participaran eminentemente de la Revolución ahora institucionalizada y al nuevo carácter de un Estado nacionalista.

En ese tenor, el cine nacional fue intensivo y extensivo de esas formas que derivaron en una crisis en donde los símbolos nacionales por un lado se degradaron y por el otro, se favoreció la aparición del sistema del Estado benefactor que además propiciaba la aparición fundamental ya no de las clases polarizadas, sino de una clase media emergente, moderna y más vinculada a lo que exigía la modernidad, principalmente norteamericana.

Con ello apareció el ámbito de una crítica fuerte al caudillismo, al bandolerismo justiciero, al heroísmo sublime, a la venganza divina, al reduccionismo de las clases sociales, al ocio improductivo del capital y a la credulidad de una religión inamovible.

Esto último es lo que fundamentalmente representó la presencia de Buñuel en México; un crítico feroz del nuevo orden en el mundo derivado de las guerras mundiales, de la supuesta felicidad que daban el capitalismo y la religión y algo muy importante: la representación de todo esto frente a los nuevos estudios sobre la psique.

Buñuel vino con una nueva óptica a presentar una crítica rigorista, despiadada, sarcástica y a veces hasta inexplicable para los postulados de la razón. Luis Buñuel Portolés arribó a México y aunque tuvo que adaptarse a la comedia

ranchera y otros subgéneros desarrollados en el cine nacional, los retomó y los trastocó en un producto enteramente nuevo e incluso subversivo.

Personajes del medio como Jorge Negrete, Emilio “El Indio” Fernández, fotógrafos como Gabriel Figueroa o escritores como Mauricio Magdaleno que exaltaron con una gran altiveza los valores de la esencia de lo mexicano se confrontaron a la presencia del diestro ojo crítico de Buñuel.

La etapa mexicana de Buñuel le permitió adelantar a grandes zancadas y multiplicar los juegos complejos de su creatividad sin desperdiciar las aportaciones de la cultura popular ni hacerle ascos a las convenciones de la industria: prefirió ironizar y subvertir a costa de ella (Sanderson, 2007, p. 51).

Buñuel fue un profundo humanista. No le interesó juzgar al “malo” y premiar al “bueno”, para él eso no existía. En su obra se observa en los personajes seres humanos desnudos con todas las posibilidades que se pueden desprender de su mente. Llenos de incertidumbres, absurdos, miedos u obsesiones.

Para Buñuel todo debe de sorprender porque nada es lo que parece. Destruye expectativas y estereotipos. Subvierte a través de sus personajes el orden de las cosas. Es leal a su formación surrealista. “Buñuel lleva al espectador, no solo a sus personajes, a un desengaño de la realidad” (Gálvez, 2018, p. 86) [FIGURAS 7 y 8].

Esto es muy característico de él, su cine es considerado de autor justamente por su capacidad de imprimir un sello personal congruente con sus ideas, siempre emancipadoras y desenajadoras.

La construcción de personajes, temáticas, diálogos, planos y las líneas argumentales en general en la obra mexicana de Buñuel representan una propuesta reflexiva verdaderamente subversiva para todos los tiempos. Artistas como él son los que el mundo necesita para mantener viva la esperanza en la humanidad, una cada vez más deshumanizada, más enajenada y encadenada a cartabones del “deber ser” que alejan al ser de la libertad, del gozo del espíritu y la posibilidad de poder soñar con otras realidades.

FIGURA 7. *Susana (Carne y demonio)* (Luis Buñuel, 1950).



FIGURA 8. *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955).



Susana (Carne y demonio) y ***Ensayo de un crimen*** son solo una pequeña muestra representativa de la gran capacidad crítica y analítica de un realizador como Buñuel. Basta ver los finales de ambas películas que a manera de sarcasmo muestra con un *happy end*. Susana vuelve a ser encerrada y en automático la familia, cuyas relaciones estaban destruidas, se perdonan y vuelven a ser lo que eran antes de la aparición del “Demonio”, mientras que Archibaldo olvida su deseo de muerte al tirar a un lago la cajita musical a la que atribuía el poder de asesinar.

Todo el mundo que se había puesto de cabeza por estos personajes vuelve a la calma y al orden, como si las llamas ardientes del deseo nunca hubiesen incendiado sus emociones y perturbado sus horizontes.

Buñuel deja ver todo eso a través de detalles que pueden ser leídos de manera distinta dependiendo del espectador. “Tal vez la película puede funcionar de distintas maneras, según el público sea inocente o tenga malicia” (Buñuel citado en De la Colina y Pérez Turrent, 1986, p. 65).

Es quizás su formación surrealista lo que lo insta a mostrar múltiples realidades en una misma por muy absurdas que pudieran parecer. Buñuel encuentra por medio del cine y la poesía la forma de comunicar un pensamiento complejo y humanista. Aunque se separa del movimiento surrealista nunca deja de serlo. Para el surrealismo la poesía era un elemento libertador con la que se podía establecer contacto con la otredad, con todo aquello que queda fuera de los límites de la razón.

La poesía, que lleva en sí misma la compensación perfecta de las miserias que soportamos. Puede hasta convertirse en ordenadora, a poco que bajo los efectos de una decepción menos íntima se decida a tomarla por lo trágico. ¡Llegará el tiempo en que ella decreta el fin del dinero y parta sola el pan del cielo para la tierra! (Breton, 2014, p. 35).

Por difícil que pueda ser lograr comunicar el apasionante vínculo del erotismo y la muerte para cualquier manifestación artística, Buñuel lo logra con agudeza en un medio tan generoso como lo es el cine. De manera irónica, creativa y rebelde consigue dejar la sensación de que hay algo más en este mundo que no se puede expresar con palabras pero que sin duda trastoca nuestras vidas y puede ser un elemento emancipador en un mundo enajenado y cosificado. “El surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía” (Paz, 1980, p. 44).

En la narrativa fílmica de Buñuel se observa el erotismo y la muerte en unidad inseparable como elemento organizativo y articulador de los argumentos de sus filmes y que invita a la reflexión sobre las múltiples posibilidades que puede tener una misma realidad.

Si bien es cierto que son muy pocas las obras cinematográficas inscritas en el surrealismo, también lo es que habría elementos para discutir si algunas de sus películas de la etapa mexicana podrían contener principios propios de la vanguardia ya que como lo dijo el propio cineasta: “El surrealismo no es un estado de ánimo. Es una manera de ver la vida. No se deja de ser surrealista” (Cabrera Infante, 2012, pp. 1367-1368). 🧠

Bibliografía

- ÁLVAREZ-GAYOU Jurgenson, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós.
- BARDIN, L. (1991). *Análisis de contenido*. Madrid, España: Akal.
- BAZIN, A. (1991). *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid, España: Fundamentos.
- BERNHARD, T. N. (2014). (La muerte no es nunca el final del proceso de la vida...). En G. J. Díaz (Comp.), *El problema de la muerte: perspectivas de estudio*. Bogotá, Colombia: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- BRETON, A. (2014). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argentina: Argonauta.
- BATAILLE, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona, España: Tusquets.
- BATAILLE, G. (2014). *Les larmes d'Eros*. Saint-Amand-Montrond, Francia: 10/18.
- BROWN, N. O. (1967). *Eros y Tánatos: el sentido psicoanalítico de la historia*. México: Joaquín Mortiz.
- BUÑUEL, L. (1971). *Un perro andaluz; La edad de oro*. México: Era.
- BUÑUEL, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona, España: Plaza & Janes.
- CABRERA Infante, G. (2012). *El cronista de cine. Un oficio del siglo XX y otros escritos cinematográficos*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- CARSE, J. P. (1987). *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE LA COLINA, J. y Pérez Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. México: Planeta.
- FREUD, S. (1993). *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, España: Altaya.
- FREUD, S. (1999). *Introducción al psicoanálisis*. Barcelona, España: Altaya.
- GÁLVEZ, S. (2018). *El erotismo y la muerte en la etapa filmica mexicana de Luis Buñuel* (Tesis de grado). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- HORNEY, K. (1957). *El nuevo psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Los 25,000 mejores versos de la lengua castellana*. (1973). Barcelona, España: Círculo de lectores.
- MARCUSE, H. (1999). *Eros y civilización*. Barcelona, España: Ariel.
- MARTÍNEZ Miguélez, M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.
- PAZ, O. (1980). *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*. México: Fundamentos.
- SÁNCHEZ Vidal, A. (1991). *Luis Buñuel*. Madrid, España: Cátedra.
- SANDERSON, J. D. (2007). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- TALLAFERRO, A. (1999). *Curso básico del psicoanálisis*. Barcelona, España: Paidós.

Filmografía

BUÑUEL, L. (Director) & Kogan, S. y Reachi, M. (Productores). (1950). *Susana (Carne y demonio)*. México: Internacional Cinematográfica.

BUÑUEL, L. (Director) & Patiño, G. A. (Productor). (1955). *Ensayo de un crimen*. México: Alianza Cinematográfica.

SARA MARÍA GÁLVEZ MANCILLA (México) es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Hizo la especialidad en Producción audiovisual. Ha participado en la realización de cortometrajes, cineminutos y documentales independientes, así como en proyectos fotográficos. Recientemente publicó un guion literario en el libro titulado *Sur* de la editorial Jíbaro.