

**La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la *femme fatale***

Sara Muñoz

*Princeton University*

Dangerous woman into what an abyss of misery have you plunged me!

(Lewis, *The Monk* 304)

Buñuel siempre declaró que sólo era capaz de entender el deseo masculino (Evans 143). Sus películas lo contradicen. El hombre y la subjetividad masculina componen la voz predominante en el cine de Buñuel y ha sido objeto de estudio en multitud de ocasiones. Sin embargo, muchas de sus películas presentan protagonistas femeninas o conceden un espacio para la libre expresión de temas relacionados con la mujer cuya construcción es compleja, ambigua y merece un estudio propio. Las mujeres de Buñuel suelen caer en dos categorías: por un lado, hay una construcción diabólica e irracional cuyo objetivo es llevar al hombre a un destino fatalista, lo cual queda en la línea de un surrealismo que intenta alejarse de la supremacía de la razón pudiendo parecer una prerrogativa. Por otro lado, encontramos mujeres sumisas, dóciles, bajo el dominio masculino, siempre dispuestas a acatar la voluntad del hombre que tienen a su lado.

Ya en su primera película radicalmente antinarrativa, *Un chien andalou*, la primera escena muestra al propio director cortando el ojo de una mujer aparentemente sumisa y dócil que se sienta en una silla pasivamente. Cabe afirmar que el paso de la segunda categoría a la primera es lo que aporta a la mujer buñuelesca un grado de perversión y fatalidad. Según las investigaciones de Mary Ann Doane en *Femmes Fatales*, cuando la mujer rompe con su condición de objeto y decide explotar su subjetividad, dando rienda suelta a sus deseos, se convierte en un monstruo irracional, un sujeto (a la vez que objeto) de perversión capaz de

destruir la vida de los hombres que la rodean. Este parece ser el caso de las mujeres del cine de Buñuel.

En ambos casos, hay dos condiciones que se cumplen sin excepción. En primer lugar, las mujeres en la filmografía de Buñuel son bien una proyección de la fantasía masculina, bien un personaje por derecho propio, cuya autenticidad emerge de los imperativos de la objetividad artística, pero en este caso, siempre habrá detrás de ella un hombre y una estrategia que busca normalizar y controlar al sujeto femenino, limitando de esta manera el carácter emancipador de la mujer. En segundo lugar, sin importar el grado de sumisión o agencialidad, las figuras femeninas del cine de Buñuel presentan un carácter de mujer fatal que las caracteriza y las identifica, resultando los motivos de ello interesantes para profundizar en la vida y la cinematografía del director aragonés.

Con frecuencia, el amor, el deseo o la necesidad convierten a los hombres en títeres de esas mujeres inadecuadas con las que se relacionan. Hombres jóvenes, de mediana edad o maduros, todos sus personajes terminan sufriendo por causa de esos “oscuros” objetos de deseo. Estas mujeres irresistibles que destruyen la vida y humillan a los hombres buñuelescos merecen una atención y un estudio propio.

El presente trabajo explora la construcción de la mujer en el mundo de Buñuel desde esta perspectiva de la dualidad. Se proporcionan nociones generales sobre la construcción femenina en su discurso fílmico y cómo el paso de la categoría de mujer dócil a la de mujer fatal constituye el modo de trasgresión del orden habitual, tan característico en su cine. Para ello, los estereotipos de lo femenino, de virgen a puta, se traducen en un abandono de la pasividad femenina para tomar una agencialidad propia, con una resistencia al estereotipo que caracteriza la naturaleza de sus heroínas. Finalmente, se explora en detalle el carácter de mujer fatal en algunas de sus películas más reveladoras. A lo largo de este trabajo, los conceptos de mujer fatal, perversión o monstruosidad en Buñuel quedarán suficientemente

definidos, todos ellos situados en el marco de la sexualidad, el deseo y lo erótico, puesto que la mujer fatal es a menudo definida en términos de su sexualidad.

### **Incursiones teóricas**

Gran parte de la teoría feminista tiende a concebir la relación de la mujer con la mercancía en términos de “ser” en lugar de “tener”; es el objeto de intercambio más que el sujeto que lo posee. El carácter de objeto de una mujer, su susceptibilidad a fenómenos tales como el fetichismo o la exposición pública (ambos presentes en el cine de Buñuel) la sitúan en una relación de semejanza a un producto, una mercancía.<sup>1</sup> Las palabras de Luce Irigaray al respecto son ilustradoras:

In our social order, women are “products” used and exchanged by men. Their status is that of merchandise, “commodities”... So women have to remain an “infrastructure” unrecognized as such by our society and our culture. The use, consumption, and circulation of their sexualized bodies underwrite the organization and the reproduction of the social order, in which they have never taken part as “subjects”. (84)

Como ya apuntó Sandro, el cine de Buñuel rompe muchas de las convenciones que motivan y naturalizan la representación narrativa (12). Buñuel juega con las limitaciones formales de la narrativa clásica de forma perturbadora. Esta tarea conlleva una necesaria corrupción: es impura, perversa, pues invoca y ejemplifica aquellas actitudes y prácticas que busca transformar. Cabe recordar aquí la etimología del término “perverso” (del latín, *pervertere*, corromper): un cambio, un giro deliberado de lo esperado, de “lo natural”, una ruptura deliberada de expectativas en sus películas (Sandro, 1). Es sobre esta concepción de perversión que el presente trabajo se encuentra articulado. El conocimiento por parte del director de los códigos formales del cine de Hollywood le permitió desviarse de las normas del cine narrativo clásico. Bajo dichas normas yace la concepción histórica de la no identidad

de la mujer, su no existencia como sujeto dentro de un discurso falocéntrico. Joan Mellen recuerda que el cine contemporáneo insiste en representar a la mujer como dependiente del deseo masculino: “Hollywood has long delighted in exposing the new woman as sexually confused, self-destructive when it comes to the possibility of fulfilling her deepest desires, and masochistically at home in relationships where she can preserve control by renouncing feeling” (55).

En su constante búsqueda de ruptura de expectativas, Buñuel muestra una agencialidad femenina en la mayoría de los casos monstruosa, un objeto de perversión, que conduce al sujeto masculino a un destino fatalista. Por cada dócil Viridiana (Silvia Pinal en la película del mismo nombre) hay una desafiante Djin (Simone Signoret en *La mort en ce jardin*) y así, el número de mujeres fuertes e independientes se equipara al de sumisas, validando la afirmación de Foucault que donde hay poder hay también resistencia (92-102). Sin embargo, las mujeres autoritarias y firmes a menudo terminan siendo vencidas, víctimas de las exigencias retóricas o narrativas de la propia película: algunas son castigadas con la muerte (Catherine en *Abismos de pasión*), mutiladas (Tristana), devueltas al reformatorio (Susana) o abandonadas a su suerte por la figura masculina protectora (Conchita en *Ese oscuro objeto de deseo*). Ahora bien, en la medida en que la agencia, autonomía o libertad se atribuye a las mujeres “malas” o “fatales”, va acompañada de una condena moral que limita su dimensión emancipadora. Una cuestión que escapa a los límites de este trabajo es si esta condena existe efectivamente en la obra de Buñuel. Una de las particularidades de estas figuras fatalistas es este castigo en consonancia con la tradición patriarcal: “Her textual eradication involves a desperate reassertion of control on the part of the threatened male subject. Hence, it would be a mistake to see her as some kind of heroine of modernity” (Doane, *Femmes Fatales* 2).

Aunque Celestine (Jeanne Moreau) en *Diario de una camarera*, el Diablo (Silvia Pinal) en *Simón del desierto* o Inés (María Félix) en *Los ambiciosos* sucumban en cierto

modo a fetiches o imágenes femeninas construidas desde el punto de vista masculino, en su presencia perturbadora en la narrativa (trabajando tanto consciente como inconscientemente a través de mecanismos diegéticos y no diegéticos), estos personajes representan constantes impulsos femeninos que tratan de autodefinirse más allá de los límites del prejuicio convencional masculino.<sup>2</sup> Es decir, tratan de pasar de la pasividad a la agencialidad, consiguiéndolo la mayoría de las veces, pero nunca apartando del todo la sombra del hombre que las vigila y las domina.

En la teoría psicoanalítica clásica, Freud expuso con dolorosa claridad la fugacidad de la agencialidad sexual de la mujer y propuso que la feminidad está construida en base a la aceptación de la pasividad sexual. La renuncia de la mujer a una agencialidad sexual y la aceptación de su condición de objeto constituyen las características distintivas de lo femenino. En la predominancia atribuida a la subjetividad masculina, Buñuel conforma esta definición freudiana (*Él, Un chien andalou, Ensayo de un crimen*), pero al mismo tiempo la desafía, uniendo bajo lo femenino pasividad y actividad, sumisión y rebelión (*Belle de Jour, Tristana, Diario de una camarera*). En *Belle de jour*, Severine es una figura al servicio de una sociedad burguesa hipócrita, la cual, en un intento de encontrar su identidad femenina y dar rienda suelta a sus placeres más perversos, decide romper con las convenciones sociales y ejercer de prostituta en un prestigioso burdel. Su continua exposición en ropa interior, la cual, el propio Buñuel reconoció, es fuente de excitación (Pérez Turrent, 60), está expuesta como objeto de deseo para el hombre, pero al mismo tiempo muestra un comportamiento nada convencional de la mujer.

En la línea freudiana, Juliet Mitchell propone que debemos lógicamente aceptar la singularidad del falo en la representación del deseo: “Only by acknowledging the power of the phallus can we finally uncover the origins of woman’s submission, the deep psychic roots of patriarchy. For the mother, the phallus represents her lack, what she desires for her

completion; for the father it represents what he has and is and does. Thus it stands for both male and female desire” (45). No existe una imagen o un símbolo femenino para equilibrar el monopolio del falo en su representación del deseo. La imagen de la mujer está asociada a la maternidad y la fertilidad, pero la madre no se articula como sujeto sexual que desee activamente, sino todo lo contrario; es una figura profundamente desexualizada. Buñuel busca una identificación del deseo femenino y la encuentra en la imagen alternativa de la *femme fatale*, que vendría a interpretar la subjetividad activa. Por tanto, aquí yace una primera definición de mujer fatal en Buñuel: la mujer sexy, atractiva, activa e intimidatoria. Sin embargo, esta figura de la que se ocupa el presente trabajo sigue componiendo un objeto más que un sujeto: no expresa tanto su deseo propio como su placer en ser deseada (Conchita, en *Ese oscuro objeto de deseo*; Celestine, en *Diario de una camarera*). Lo que realmente la deleita es su capacidad para evocar deseo en el sujeto masculino. Por lo tanto, es esta figura perversa y fatal la que más se acerca en Buñuel al poder de un sujeto sexual, que nunca podrá situarse al nivel del sujeto masculino.

Como bien recuerda Mary Ann Doane (*Desire to Desire* 9), las representaciones cinematográficas y las representaciones proporcionadas por el psicoanálisis de la subjetividad femenina coinciden: ambos especifican que la relación de la mujer con el deseo es difícil si no imposible. Paradójicamente, el único acceso de la mujer al deseo es mediante el deseo al deseo (Conchita). En algunos casos, la búsqueda de su propio deseo puede tomar la forma de una renuncia o sacrificio (Catherine en *Abismos de pasión*; *Viridiana*). La búsqueda de un amor ideal de la que somos testigos en *Él* por parte de Gloria o en *Viridiana* (donde ella se entrega completamente a Dios, un ser superior que domine su vida y la proteja) no son más que un ávido deseo de existir donde, tanto Gloria como Viridiana, se pierden en la identificación con el otro, un poder masculino portador del deseo y de la agencialidad. Simone de Beauvoir analizó esta función del amor ideal en gran detalle, y sus palabras

pueden ser aplicadas con gran exactitud al cine de Buñuel: “Many examples have already shown us that the dream of annihilation is in fact an avid will to exist. . . . When woman gives herself completely to her idol, she hopes that he will give her at once posesión of herself and of the universe he represents” (717).

Como ya ha quedado expuesto, la dualidad juega un papel esencial en el cine de Buñuel. Los personajes femeninos siempre participan de esta dualidad que los caracteriza: virgen o puta; víctima de un patriarcado corrupto e hipócrita o rebelde contra dicho sistema. Tristana, por ejemplo, comulga con un sistema del cual es agente y víctima.

Cabe remontarse a la época medieval para explicar dicha representación buñuelesca estereotipada donde la visión que ofrece la literatura de la mujer es la de ese producto problemático de la Creación formado para ser compañera del hombre (*adiutorium*, *Génesis* 2, 18), pero considerado generalmente como compañera sospechosa, “a troublesome helpmate” (Rogers). El culto mariano que llega a su auge en el siglo XII y XIII, y el *fin'amor* que desde el siglo XII implica una sublimación del deseo erótico, eran fenómenos capaces de originar una concepción literaria más elevada e idealizadora de la mujer que inspiró gran parte de la literatura posterior al lado de la antigua y no menos poderosa tradición misógina.

La coexistencia de dos arquetipos femeninos antitéticos se refleja en la literatura eclesiástica donde la mujer es venerada como María, Virgen Inmaculada, Madre de Dios, o es condenada como Eva, *ianua diaboli*, causa de la Caída. Se refleja igualmente en la literatura profana, en la cual la mujer puede ser ídolo y espejo de virtudes para el amante cortés masculino, o aparece como ser inferior y objeto puramente sexual. Santa o pecadora, virgen o prostituta, en esta visión dual de lo femenino se refleja un mecanismo psicológico que traspassa los límites de los períodos literarios y que se explora en estudios de carácter psicológico o psicoanalítico. Esta coexistencia de estereotipos se refleja en el cine de Buñuel, donde la mujer es figura subversiva y lejos de comulgar con las convenciones de madre

virtuosa, esposa fiel o religiosa devota, se distingue la santa virgen (Viridiana, Carlota) o la pecadora prostituta (Patricia, Severine), siendo éste en última instancia el estereotipo imperante en el cine de Buñuel.

El carácter dual de la mujer en Buñuel es también apreciable en su papel de objeto erótico de deseo, pero a la vez inalcanzable y elusivo. Cabe notar una ligera variación en su tratamiento, que pasa de mero objeto de deseo en las primeras películas (*Un chien andalou*, *Abismos de pasión*, *Él*), a un personaje agresivo y antisocial, sujeto de deseo (*Belle de jour*, *Tristana*, *Ese oscuro objeto de deseo*).

### **La *femme fatale* en Buñuel**

La historia del cine está poblada de monstruos femeninos. Esta noción tiene muchas caras, y no sólo se refiere a una monstruosidad física. Las palabras de Ado Kyrrou respecto el cine de Buñuel son esclarecedoras:

Physical (the blind, lame, goitrous) and moral monstrosity (the demented, neurotic, mystical) are the solid basis upon which Buñuel's world is built. Since he is also a moralist, he does not fail to take a position regarding those monsters and to declare his love or hatred toward them. Even in the worst of cases, any monster, however hateful, is much more interesting to Buñuel than petits bourgeois of the kind in *Umberto D.* (214)

Si el mundo de Buñuel está construido sobre la monstruosidad, tanto física como moral, sus personajes femeninos van a representar monstruos con una moralidad muy cuestionable. Dicha monstruosidad es más moral que física ya que, curiosamente, la anomalía física es aplicada al personaje masculino: mujeres hermosas pero asesinas (*Tristana*), prostitutas (*Severine*) o manipuladoras (*Celestine*). La *femme fatale* del cine de Buñuel es una figura que transmite un cierto desasosiego discursivo. Una de sus características más llamativas es que

nunca es lo que aparenta ser. Esconde una amenaza que no es enteramente predecible, legible o descifrable.

Resulta curioso que aquellas mujeres subversivas que se consideran rebeldes y reaccionarias, alejándose del posibilismo representacional,<sup>3</sup> hayan sido tachadas por la crítica de perversas y fatales, según la definición de Sandro de perversión como alteración y trasgresión del orden social y habitual de las cosas. Las caracterizaciones de la fémina rebelde y las consecuencias narrativas de su rechazo por parte de los sistemas patriarcales revelan afinidades inesperadas entre Buñuel y algunos puntos de vista feministas.

Un aspecto común a todas las mujeres del cine de Buñuel reside en que, al igual que hay un sujeto masculino detrás de la figura femenina que la controla y la normaliza, la mujer fatal siempre va acompañada de un hombre que determina su fatalidad y su perversidad. Como bien apunta Jeremy Moore en la portada de su traducción de *La Femme et le pantin*, “for a woman to be fatale requires the complicity of a male puppet” (*Woman and the Puppet*). Al igual que Belle de jour, Tristana es una mujer cuya sexualidad ha sido pervertida por la seducción de una intimidatoria figura paterna mayor que ella, con lo que las mujeres “can now respond only to the brutal and the perverse” (Mellen, 194).

La *femme fatale* emerge como figura central en el siglo XIX, en textos de escritores como Théophile Gautier y Charles Baudelaire, y pintores como Gustave Moreau y Dante Gabriel Rossetti. Esta figura constituye una clara indicación de los miedos y ansiedades que surgen de las diferencias sexuales a finales del siglo XIX. ¿En qué reside la fatalidad de la *femme fatale*? ¿Por qué, a la vez que constituye una figura de fascinación, atemoriza? Según Mary Ann Doane:

Her power is of a peculiar sort insofar as it is usually not subject to her conscious will, hence appearing to blur the opposition between passivity and activity. She is an ambivalent figure because she is not the subject of power

but its *carrier*.<sup>4</sup> Indeed, if the *femme fatale* overrepresents the body it is because she is attributed with a body which is itself given agency independently of consciousness. In a sense, she has power *despite herself*.

(*Femmes Fatales 2*)

Estas características se pueden aplicar muy apropiadamente a las heroínas de Buñuel: son mujeres que presentan una oposición entre la pasividad y la actividad, y cuyo atractivo reside en su ambivalencia.

A continuación se examina con detalle el carácter fatal de algunas de las heroínas buñuelescas más reveladoras y se demuestra cómo, tras esa fatalidad, se esconde siempre un sujeto masculino.

*Los olvidados* es una película apropiada para analizar la figura de la madre como influencia implacable en la infancia de sus hijos. En Buñuel, la maternidad es concebida como una traumática experiencia infantil que inhabilita a los protagonistas masculinos a mantener una satisfactoria relación sentimental y sexual en su vida. La aparición monstruosa en el sueño de Pedro coincide con la representación del monstruo femenino como castrador y no como castrado, tal y como aparece en la teoría freudiana clásica. La imagen de la madre como ser afectuoso, protector y cariñoso de la sociedad tradicional es trasgredido por Buñuel y alterado en *Los olvidados* donde ésta niega por tres veces la comida a su hijo; no quiere ir a verlo al reformatorio y demuestra un auténtico desprecio hacia él. Esta trasfiguración de la figura materna en un ser perverso y maligno concuerda con la visión de Estela Welldon según la cual, mientras la perversidad masculina es a menudo expresada a través de un comportamiento agresivo hacia el ser humano (Francisco en *Él*, Modot en *L'age d'or*), la perversidad de la mujer es normalmente expresada mediante diversas formas de auto mutilación, manifestada en un asalto hacia sus propios hijos, ya que éstos son considerados como extensiones de su propio cuerpo (8).

La piedra angular de la argumentación es la absoluta ausencia de un modelo masculino que sea la representación del padre en esta sociedad invertida. Más aún, la película desarrolla ese tema nuclear a lo largo del discurso, siendo la figura (ausente) del padre el eje del texto y el motor de las acciones. La madre de Pedro es, en efecto, una mujer desquiciada porque le falta el apoyo de su marido. Ese es el origen de todos los males y la razón de la censurable manera de educar a su hijo. Así vemos que aún cuando la presencia de la madre es esencial en el desarrollo del comportamiento de los hijos, Buñuel la sitúa por detrás de la construcción masculina, o en este caso, la falta o ausencia de dicha construcción.

En *Diario de una camarera*, Celestine, la criada doméstica, objeto de deseo de los sujetos masculinos de la película, se rebela ante el asesinato de una niña y es el único personaje que muestra compasión por esta brutalidad. Con la misión de descubrir al culpable, Celestine adopta un nivel de perversión que se manifiesta en su provocación, la explotación del poder sexual que ejerce sobre los hombres y la actividad sexual a la que se presta con Joseph, lo que la sitúa bajo el arquetipo de Eva, mujer tentadora, fuente de pecado. Confirmando la tesis de que tras los actos de una mujer se encuentra la acción previa de un hombre, Celestine desarrolla este comportamiento tras el acto brutal de Joseph. Sin embargo, a pesar de tener una misión, una razón para sus actos, Buñuel consigue restablecer el orden patriarcal al final de la película, ya que todos los intentos y sacrificios de Celestine para encerrar a Joseph son fallidos, quedando éste en libertad. Mediante este hecho y los gritos xenófobos de fascistas que ahogan la voz femenina de compasión y racionalidad, Buñuel relega a la figura femenina a un segundo plano, situándola por detrás del sujeto masculino y del discurso patriarcal.

*Ensayo de un crimen* muestra los estereotipos femeninos más diabólicos del cine de Buñuel, pues en ella se dan cita la madre que determina la vida sexual frustrada de su hijo, la virgen que representa su redención, y la prostituta que lo tienta y a la que debe por ello

eliminar. Las representaciones femeninas de ambos arquetipos aparecen bien delineadas: la virgen, materializada en cierto modo en la figura de Carlota, y la prostituta, en Patricia. Ambas mujeres terminan muriendo, asesinadas a manos de un hombre. Carlota es la mujer sumisa que está dispuesta a casarse con Archibaldo contra su voluntad y sus sentimientos, pues esto es lo que, según las teorías psicoanalíticas, lo que debe hacer la mujer: “Woman is to accept the abrogation of her own will, to surrender the autonomy of her body, to live for another. Her own sexual feelings, with their incipient threat of selfishness, passion, and uncontrollability, are a disturbing possibility that even psychoanalysis seldom contemplates” (Benjamin, 89). Por ello, cuando Carlota toma posesión de su deseo sexual y manifiesta unos sentimientos propios hacia otro hombre deja de representar la salvación, la redención para Archibaldo, abandonando el papel de virgen pura e inocente en la dualidad para pasar al otro extremo. El propio Archibaldo reconoce “usted es para mí un ideal; sé que su pureza y su ingenuidad podrían salvarme”. Por primera vez, la mujer parece ser dueña de un destino puro y redimido. Buñuel incluso nos ofrece la visión de una virgen: “Carlota presents herself before our eyes and ears in a state of purity thanks to the religious setting and the prayer she so devoutly recites directed, not coincidentally, to the Virgin” (Sánchez Biosca 176). Sin embargo, todo es una apariencia, e inmediatamente, la película, en la línea de la fuerte tradición misógina, sugiere la falsedad y la perversión de la mujer. Tras la castidad de la figura femenina se esconde en realidad una pecadora a la que hay que eliminar.

La otra gran construcción del estereotipo de la virgen es *Viridiana*, núcleo de la devoción mariana con una atrevida carga sexual. En su papel de religiosa, Viridiana constituye un objeto de deseo para Don Jaime y su hijo. Buñuel recurre a uno de los grandes mitos femeninos del cristianismo, la virginidad de María, para unir religión y sexo, puridad y pecado, jugando siempre con la dualidad. Al igual que Conchita, Viridiana sufre una metamorfosis de un objeto no sexual (novicia) a un sujeto agente que desea, a la vez que un

objeto deseado. Las constantes escenas de Viridiana en momentos íntimos –vistiéndose, rezando, durmiendo-la transforman en un objeto erótico para el público al igual que para los personajes, lo que a la vez subraya la autoreflexión voyeurista de la película. Es el rechazo de Viridiana al matrimonio que Don Jaime le propone lo que condiciona el suicidio de éste: una vez más, la mujer atractiva e irresistible conduce al hombre a su final más trágico. No obstante, es la agresión sexual de Don Jaime la acción más perversa que determina el destino de Viridiana. Al mismo tiempo, y participando de esta dualidad, Viridiana sufre una transformación, no sólo física, sino que adopta el papel de sujeto agente cuando al final de la película se entrega por propia voluntad a una relación sexual. De santa a pecadora, de virgen a prostituta (aún más si se acepta la insinuación del *ménage à trois* que Buñuel ofrece).

Viridiana opta por seguir el camino de Dios a su manera; en un momento de la cinta señala al referirse a su ayuda a los pobres: “ese poco, quiero hacerlo sola”. La confianza y seguridad que Viridiana gana a raíz de su independencia es destruida al final cuando Jorge se convierte en su salvador, pasando a representar la nueva autoridad en su vida.<sup>5</sup> Es la forma que Buñuel tiene de comulgar con el discurso patriarcal, castigando a la *femme fatale* por su agencialidad y su metamorfosis hacia la liberación. “La primera vez que la vi, me dije, mi prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo”, remarca Jorge, comentario que cobra especial importancia al final de la película con la sustitución de la figura de Dios por la del hombre en la vida de Viridiana.

El carácter de mujer-objeto de Gloria es evidente desde el principio en *Él*, con el fetichismo de Francisco como afirmación del deseo de poder sobre la mujer. Para él, la mujer comienza en los pies, no es más que una proyección de sus fantasías y deseos. Preocupado ante la posibilidad de pérdida de control sobre ella, el macho celoso “fetichiza” a la mujer que desea en su conjunto, es decir, la convierte en un objeto.

Buñuel parece posponer la versión de Gloria hasta que el argumento y su marco imaginario quedan situados al margen de la perspectiva feminista. La versión narrativa de la mujer es mostrada más adelante y a través de un *flashback*, con lo que deja manifiesto que el interés de la cinta reside en el sujeto masculino delirante. Gloria no es más que un objeto de posesión, de fetichismo y de deseo, capaz de llevar a un hombre por el camino de la locura. En la historia, la fatalidad de las acciones imaginarias de Gloria son la causa del proceso decadente de Francisco.

Una de las escenas más perturbadoras de la película es el intento frustrado de Francisco de coser los genitales de Gloria. Con esta acción tan femenina como monstruosa, Buñuel parece revelar que la monstruosidad moral es representada por un sujeto masculino, no femenino. Como apunta Peter William Evans, “on this occasion the monster is male, mutating into femininity” (*Films of Luis Buñuel* 117). Es significativo en este contexto que la escena anterior a este asalto brutal a Gloria, Francisco entrara en la habitación de su sirviente y rompiera a llorar de forma impropia en un hombre, explicando las causas de su desdicha. Todo en él refiere a un comportamiento que podría tacharse de femenino. Podríamos atribuir el comportamiento enfermo de Francisco a la experiencia frustrada de su niñez, donde la falta de una madre, al igual que en el caso de *Los olvidados* o Archibaldo de la Cruz, puede haberle influenciado para toda la vida.<sup>6</sup>

El personaje femenino de Buñuel que más se presta a un debate feminista es sin duda *Belle de jour*. El juego entre objeto y sujeto, pasividad y agencialidad se pone de manifiesto en esta película donde Severine desafía el orden patriarcal sin salirse nunca completamente de él. Una vez más, un hombre se esconde detrás de las acciones perversas de la heroína buñuelesca: “La irrupción del deseo sexual de un adulto en la inmadura sexualidad de una niña que no puede oponer resistencia en virtud de la insuficiencia de su yo infantil y de la relación de dependencia en que se encuentra, la introduce en el universo perverso de la

trasgresión” (Tubert, 246).<sup>7</sup> Sin embargo, en este caso, “perversion, the erotic form of hatred... serves to convert childhood trauma to adult triumph” (Stoller, citado en Fogel y Myers, 36). Del mismo modo, la preponderancia del deseo masculino queda manifestada en la libre agencialidad de Severine que reconoce llevar a cabo sus fantasías más perversas para hacer feliz a su marido.

Severine cambia la institución del matrimonio por el prostíbulo, es decir, la pureza por el pecado. Sus perversas fantasías llevan a su marido al destino más fatalista.<sup>8</sup> Huyendo de su aburrida vida marital, su comportamiento nada convencional puede ser debido a un sentido de inseguridad sobre su identidad femenina que necesita constante confirmación a través de las actividades eróticas que puede desarrollar en sus tardes. Las palabras de Silvia Bovenschen apoyan esta idea: “We are watching a woman demonstrate the representation of a woman’s body” (129). Este exceso de feminidad está en consonancia con la *femme fatale* y es concebido por los hombres necesariamente como una encarnación diabólica, tal y como Montrelay explica: “It is this evil which scandalizes whenever woman plays out her sex in order to evade the predominantly masculine structure of the look” (93).

La peculiaridad de *Belle de jour* frente a otras películas es que no se insinúa una restauración del orden patriarcal impuesto. Muy al contrario, esta narrativa de la experimentación sexual de una mujer joven casada, de la complicidad femenina en juegos de abuso eróticos, representa la exploración de un campo desconocido en el cine: el de la sexualidad femenina desde un punto de vista exclusivamente femenino. Buñuel presenta a una mujer en marcha hacia la emancipación y una independencia erótica, fuera de la ley, en nombre de la libertad sexual. De las herencias de la construcción cortés, la de la inaccesibilidad, revisada por los simbolistas (G. Moreau, F. Rops y Mallarmé con su *Hérodiade*), se pasa al programa de la accesibilidad absoluta. Ese oscuro objeto de deseo que

clausura la filmografía del director se ha convertido en *Belle de jour* en sujeto, pudiendo hablar casi por primera vez de libertad de expresión sexual femenina en el cine de Buñuel.

De manera parecida, *Tristana* representa la mujer en busca de su libertad, la cual consigue sólo de forma parcial. La trayectoria narrativa y psicológica del personaje de Tristana que rompe las concepciones culturales tradicionales la convierte en una mujer activa, dominante, manipulativa e independiente, a pesar de su amputación, una libertad parcial de la que gozan pocos personajes femeninos buñuelescos. Tristana pasa de ser objeto erótico deseado a sujeto agente que desea y decide por sí misma, aunque eventualmente, su actividad sexual se reduce a exponer su cuerpo al joven Saturno. Del mismo modo, pasa de ser virtuosa, inocente y dócil a convertirse en pecadora, perversa y hasta asesina. Tristana es una mujer cuya sexualidad ha sido pervertida por la seducción de una figura masculina, Don Lope, culpable de la perversidad y la brutalidad de la protagonista. Don Lope la enseña a ser libre e independiente, a despreciar el materialismo vulgar y a desconfiar de la Iglesia y el gobierno. Tristana es, por tanto, “a *tabula rasa* for Lope’s liberal teachings” (Goldman, 70).

*Tristana* es la película donde la perversión y la fatalidad de la mujer llega a su punto más álgido, paralela a la sublevación con más éxito. Es protagonista de varios actos de subversión, lo que la sitúa al margen de los papeles aceptados para la mujer en la sociedad patriarcal: se niega al matrimonio con Horacio, asume una posición de relativo poder sexual (al igual que Lope, su objeto de deseo es un adolescente débil y silenciado), y como último acto subversivo, comete el asesinato de Don Lope. Mary Hartman argumenta que especialmente a finales del siglo XIX, “women murder not merely to escape what they perceive as hopeless or desperate circumstances, but also to achieve or retrieve some imagined happier state” (340). Efectivamente, aparte del simple acto de venganza, el estado al cual la perversión de Tristana aspira tras el asesinato es su futura seguridad económica.

Se podría afirmar que Tristana se ha apropiado de la mirada masculina y se convertido en un hombre: “By the end of the film she has become a female versión of Don Lope” (Mellen, 49). Es por su adopción de la categoría de andrógino que escapa del castigo que otras heroínas buñuelescas han sufrido. Se ha enfrentado al sistema patriarcal, pero como consecuencia, no podrá deshacerse de su condición de mujer fatal: “Tristana, in the end, as “archetypal bitch,” has become androgynous, incorporating qualities traditionally defined as masculine as well as those considered feminine” (Miller, 353). Su perversión y fatalidad no es impune: la amputación de su pierna<sup>9</sup> es un símbolo de la castración que representa la integridad sexual y emocional mutilada de Tristana, mientras que a modo de metonimia, transmite el potencial erótico de su bello pero imperfecto cuerpo. Resulta pertinente mencionar la obra de la australiana Germaine Greer, *The Female Eunuch*, para hacer referencia a la castración metafórica que la sociedad impone a la mujer, por miedo a su trasgresión y liberación. Las palabras de Miller al respecto resumen a la perfección la situación final de Tristana:

The heroine’s quest leads her to suffer personal disfigurement and to choose the remedy of violence and results in her adopting the characteristics of her oppressor. She has successfully broken out of the traditional cultural conceptions of proper sex behavior only to become more domineering, strong-minded, egoistic, spiteful, hostile, manipulative, and tougher than Lope had been in his prime. (353)

La perversión de Conchita en *Ese oscuro objeto de deseo*<sup>10</sup> viene dada por su dualidad: niña y mujer, ángel y demonio, dominante y sumisa, el personaje virginal y el lascivo se unen en una misma figura, siendo precisamente esta representación dual la que ilustra el deseo escindido de Mateo. Al protagonista masculino no le importa el desdoblamiento de la personalidad María-Eva ni la psicología escindida del personaje femenino, con lo que la

subjetividad de la mujer es indiferente, y su condición de objeto de deseo se sitúa como su rasgo más importante. El personaje femenino es despersonalizado; Buñuel la priva de toda profundidad psicológica. En su papel de mujer fatal y tentadora, Conchita lo seduce para después rechazarlo. La fatalidad a la que Mateo es conducido por esta figura irresistible es su recurrente encuentro con ella y su inhabilidad para escaparse de la trampa que ella representa. Desde un punto de vista patriarcal, la lección ejemplar que el sujeto masculino transmite es que Conchita es una *femme fatale* por su rechazo a mantener relaciones sexuales con él.

¿Busca asegurar su futuro económico, al igual que Tristana? ¿Son sus manipulaciones eróticas sencillamente parte de su perversión? ¿Es una mujer intentando validar su identidad femenina?<sup>11</sup> En todo momento, hay una primacía del deseo masculino y de la figura masculina. Tras las manipulaciones e intentos de independencia por parte de Conchita, es ella la figura dependiente, pues una vez que Mateo decide abandonarla, lo busca desesperadamente. Por su fatalidad, el final que Conchita merece es la muerte, pero en su lugar, Mateo opta por humillarla lanzándole un cubo de agua. Ella se venga de la misma manera<sup>12</sup> (con lo que la subjetividad femenina lucha por situarse al mismo nivel que la masculina), y la historia termina con una explosión que no sabemos si alcanza a los protagonistas. Buñuel no aclara si Conchita sigue siendo virgen o no, porque lo que verdaderamente importa es la identificación de esta figura femenina con el virus BTX que se extiende de Sevilla a Madrid y que es imposible de neutralizar, tal y como se anuncia en un momento de la película. El virus se instala en el cuerpo infectado y sólo podrá ser destruido con la muerte del cuerpo. Así es como Buñuel percibe la influencia de Conchita: una mujer fatal capaz de destruir al hombre que se enamora de ella.

A modo de conclusión, este trabajo demuestra que en el cine de Buñuel, la agencialidad de la mujer y todo acto femenino viene motivado por una acción masculina anterior. La mujer buñuelesca, independientemente de las circunstancias que la rodean, virgen o puta, pasiva o

activa, siempre lleva la etiqueta de mujer fatal, y conduce al hombre a un destino fatalista. Sin embargo, cabe mencionar que la más sutilmente perversa de todas las perversiones sexuales, el fetichismo, es llevada a cabo por los hombres. Francisco (*Él*), Archibaldo (*Ensayo de un crimen*), el cliente oriental (*Belle de jour*), el abuelo de la familia Montell (*Diario de una camarera*) todos ellos tienen una perversión de la que las mujeres buñuelescas carecen. Para la mujer es muy difícil, si no imposible, asumir la posición de fetichista.<sup>13</sup>

Casi como consecuencia de este fatalismo esencialista del sujeto femenino en Buñuel, el tema de la violencia sexual contra la misma por parte del hombre es una constante en su filmografía. Desde el corte del ojo femenino en *Un chien andalou*, somos testigos de la violación y asesinato de un niña en *Diario de una camarera*, las acciones de un homicida masculino en *Ensayo de un crimen*, y el masoquismo femenino en *Belle de jour*, hasta finalmente, la paliza a Conchita por parte de su amante en *Ese oscuro objeto de deseo*. Toda una serie de acciones violentas, en su mayor parte sexuales, contra la mujer, que podrían esconder un cierto grado de misoginia por parte del director. Aparte de esta violencia, la dimensión misógina de las películas de Buñuel se manifiesta en muchas de sus *femmes fatales* (a veces de forma exagerada: *Belle de jour* o *Ese oscuro objeto*) por un alto grado de degradación y humillación, y por la constante relegación de la mujer al espacio público. Jean Franco observa que “the public woman is a prostitute, the public man a prominent citizen. When a woman goes public, she leaves the protected space of home and convent and exposes her body on the street or in the promiscuity of the brothel” (105). Este podría ser el caso de Severine o de Viridiana, que abandonan el hogar y el convento para entrar en un mundo de placeres y convertirse en prostitutas. El tema de la mujer pública en Buñuel resulta evidente en la frecuente representación del director de las prostitutas y las mujeres sexualmente agresivas y promiscuas. Una posible explicación es que Buñuel se auto proyecte en sus personajes; la dimensión misógina de su cine no es más que fruto de la fantasía masculina del

director. Una vez más, encontramos una preponderancia del deseo masculino, no sólo de los personajes, sino del propio director. Sánchez Biosca señala que los castigos a los que Archibaldo de la Cruz quiere exponer a sus víctimas son algo más que crímenes llevados a cabo por un hombre traicionado y desesperado; son el trabajo escenográfico de un ser pervertido: Buñuel (Sánchez Biosca 178). En este caso, la mujer fatal no sería una figura feminista, sino un síntoma de los miedos masculinos hacia el feminismo, el reflejo de los miedos y ansiedades del propio director, y por ello, todas las figuras femeninas del cine de Buñuel terminen siendo subyugadas por el discurso patriarcal tradicional. Esta explicación de la concepción de la mujer como fatal se entendería mejor si se acepta la hipótesis de que muchas de las películas del director reflejan su personalidad y sus propias desviaciones. Un documento valioso que apoya este punto de vista son las memorias de la esposa de Buñuel, Jeanne Rucar, que deja constancia de su carácter posesivo, celoso y machista: “Lo interesante de estas memorias es el contraste entre el hombre que pesa, ordena, manda, y la mujer que guarda silencio, acepta, se somete voluntariamente” (*Memorias* 9).

A pesar de esta condición recurrente de *femme fatale*, tomando como referencia particularmente las ocho de las treinta y dos películas de su filmografía que toman sus títulos del protagonista femenino, cabe preguntarse si la imagen total de la mujer en el cine de Buñuel conlleva un mensaje revolucionario. Hay algunos críticos, entre ellos Beth Miller, que afirman que a pesar de la violencia contra la mujer, la carga de monstruosidad femenina y el final fatalista al que se enfrentan, la figura femenina en el director transmite inevitablemente el viejo mensaje revolucionario de que se necesitan cambios, rebelión y esperanza. Siempre con ambivalencia, podríamos afirmar que en *Viridiana*, *Belle de jour* y *Tristana*, Buñuel condena la victimización de las mujeres por parte de la burguesía patriarcal. Estas figuras constituyen productos de una sociedad y una cultura en la cual las mujeres han sufrido opresión durante cientos de años. Por lo tanto, se podría decir que algunas heroínas

buñuelescas llevan la carga de siglos de una tradición literaria hispánica –el *peso ancestral*– sobre el cual Alfonsina Storni escribió en su famoso poema.

No obstante, haciendo uso de la ambigüedad que caracteriza a Buñuel, no podemos convenir con esta idea en su totalidad, porque seguirían quedando cabos sueltos a la hora de interpretar aspectos del cine del director, como su mencionada posible misoginia, objeto de estudio para otra investigación. No se puede afirmar que Buñuel sencillamente aboga por la liberación feminista, pues a menudo condena a sus personajes femeninos como *femmes fatales*. La mujer termina siendo percibida como perversa; no importa la lucha en la que se embarca el hombre y la mujer buñuelesca. A pesar de que su discurso fílmico está constantemente permeado por una trasgresión del orden tradicional termina prevaleciendo el discurso patriarcal.

De hecho, resulta asombroso que la crítica feminista no haya atacado a Buñuel con más fuerza. Las aportaciones de críticos como Paul Mayersberg dan constancia de ello, a pesar de ser fuertemente criticado por otros que no concuerdan con el carácter masoquista de las mujeres buñuelescas:

Buñuel's women are fabulous masochists. They love being maimed, tortured and degraded. How it comes about that the feminist movement seems not to question Buñuel is a total mystery. His attitude toward women is right out of the pages of *Justine*. It is perhaps a tribute to the male critics over the past thirty years that Buñuel has not been spotted for what he is, a happy sadist.

(258)

La coexistencia de los arquetipos femeninos antitéticos donde la mujer es venerada como inmaculada o condenada como diabólica pudo haber sido el resultado del fuerte contexto católico aragonés que rodeaba al director.

Diferentes explicaciones y múltiples interpretaciones, lejos de sentenciar, con este trabajo se pretende abrir nuevas líneas de investigación que arrojen luz sobre la construcción dual y fatal de la mujer en el cine de Buñuel. Podemos afirmar que la representación de los personajes femeninos a lo largo de la carrera cinematográfica de Buñuel no es tan simple como algunos críticos, entre ellos Mayersberg, puedan pensar. A pesar de constituir una mera extensión de la subjetividad y el deseo masculino, presentan una agencialidad propia que a menudo conduce a los hombres a un destino fatalista. Los personajes femeninos, al igual que el cine de Buñuel, se mueven en la dualidad, la contradicción y las imágenes artísticas capaces de reflejar una complejidad. Ya lo dijo Linda Williams al afirmar que “Buñuel’s films wiggle out of the grasp of critical methods that seem unable to account for their play of oppositions” (205).

## Notas

<sup>1</sup> Esta noción de la mujer como objeto de intercambio ha sido tomado por algunos teóricos, entre ellos Luce Irigaray, que lo han convertido en objeto de ensayos paródicos como “When the Goods Get Together” y “Women on the Market.” Ver Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, eds., *New French Feminism* 107-10.

<sup>2</sup> Según Víctor Fuentes, las mujeres en Buñuel son capaces de tomar la iniciativa porque no están cargadas con la represión a la que se enfrentan los hombres (60).

<sup>3</sup> Entendemos por *posibilismo* la tendencia a aprovechar para la realización de determinados fines o ideales, las posibilidades existentes en doctrinas, instituciones, circunstancias, etc., aunque no sean afines a aquellos.

<sup>4</sup> Nótese la connotación de enfermedad o dolencia presente en este término. Parece apropiado hablar de la mujer fatal como portadora de una enfermedad, moral en la mayoría de los casos, para el hombre.

<sup>5</sup> Aquí se pone de manifiesto la unión del discurso patriarcal con instituciones básicamente patriarcales, como la Iglesia. Viridiana pasa de ser posesión de Dios a un hombre, pero en ambos casos estamos hablando de elementos hegemónicos que ejercen un poder predominante sobre la figura femenina por medio de un paternalismo y autoritarismo feroz. Esto remite a las palabras de Simone de Beauvoir de que cuando una mujer se da enteramente a un ídolo, sea Dios o un hombre, está buscando una legitimación, la entrada en un mundo que está cerrado para ella: “an aspiration for a perfect and ideal love in which I can give myself completely, entrust my being to another, God, man, or woman, so superior to me that I will no longer need to think what to do in life or to watch over myself...” (716-17).

<sup>6</sup> Es significativo que en la película se haga referencia al padre y al abuelo de Francisco, pero nunca a su madre.

<sup>7</sup> Cabe mencionar aquí la teoría de la seducción de Freud, según la cual los síntomas adultos neuróticos están causados por un abuso sexual durante la niñez. Estos síntomas se convierten en perversiones dado que éstas son, en las propias palabras de Freud, “the negative of neurosis” (165). De hecho, el psicoanálisis moderno tiende a localizar el origen psicológico de las perversiones en experiencias traumáticas tempranas.

<sup>8</sup> Muchos críticos han cuestionado la noción de “fantasía perversa”, argumentando que sólo existe el comportamiento perverso dado que toda fantasía, por definición, trata de lo inaceptable, censurable e imposible de conseguir. Por lo tanto, el comportamiento y el carácter de Severine es perverso, no sus fantasías (ver McDougall).

<sup>9</sup> Cabe mencionar que en Buñuel, la mutilación del cuerpo humano y la representación como fetiche de las distintas partes desmembradas está siempre empapada de carga erótica, al igual que el ojo y las manos de *Un chien andalou*.

<sup>10</sup> Buñuel tomó este título de la expresión de la novela de Pierre Louis “Pale objet du desir” (*Mi último suspiro* 295), pero decidió cambiar “pale” por “oscuro”, añadiendo una connotación de misterio al título. La palabra “oscuro” al lado de objeto evoca a una mujer deseada por un hombre pero cuyo comportamiento es incomprendible para él. Dado el origen español de Buñuel, esta elección del término es acertada para introducir la objetividad y la subjetividad en el papel principal femenino.

<sup>11</sup> En este último caso, Conchita intenta que Mateo admire su belleza en el espejo, y así reconozca su identidad por medio de su admiración. Las palabras de John Berger resultarían apropiadas: “The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world” (9). Mateo ignora la invitación de Conchita a admirar su reflexión en el espejo, negando de esta forma su existencia independientemente de su deseo por ella.

<sup>12</sup> El efecto purificador del agua, un proceso iniciado con la historia/confesión de Mateo en el tren bajo la orientación del profesor de psicología, podría interpretarse como un nuevo comienzo.

<sup>13</sup> Para una completa explicación psicoanalítica de la imposibilidad del fetichismo para un sujeto femenino ver Mary Ann Doane, *Femmes Fatales* 20-26.

## Obras citadas

- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Knopf, 1952.
- Benjamín, Jessica. *The bonds of love: psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*. New York: Pantheon Books, 1988.
- Berger, John. *Ways of seeing*. London: Penguin, 1972.
- Bovenschen, Silvia. "Is There a Feminine Aesthetic?" *New German Critique* 10 (1977): 111-37. Print.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2005.
- , dir. *Abismos de pasión*. Producciones Tepeyac, 1953.
- , dir. *Belle de jour*. Paris Film Production, 1966.
- , dir. *Él*. Ultramar Films, 1953.
- , dir. *Ensayo de un crimen*. Alianza Cinematográfica, 1955.
- , dir. *Ese oscuro objeto de deseo*. Les Films Galaxie, Incine, 1977.
- , dir. *L'age d'or*. Vizconde de Noailles, 1930.
- , dir. *La muerte en este jardín*. Producciones Tepeyac, 1956.
- , dir. *Le journal d'une femme de chambre*. Ciné-Alliance, 1964.
- , dir. *Los ambiciosos*. Filmex, 1959.
- , dir. *Los olvidados*. Ultramar Films, 1950.
- , dir. *Simón del desierto*. Gustavo Alatraste, 1965.
- , dir. *Susana*. Internacional Cinematográfica, 1950.
- , dir. *Tristana*. Época Films, 1970.
- , dir. *Un chien andalou*. Luis Buñuel, 1929.
- , dir. *Viridiana*. Gustavo Alatraste, 1961.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales*. New York: Routledge, 1991.
- . *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University

Press, 1987.

Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, eds. *New French Feminism*. Amherst: The U of Massachusetts P, 1980.

Evans, Peter William. "The Indiscreet Charms of the Bourgeoises and Other Women." *Luis Buñuel. New Readings*. Eds. Peter William Evans and Isabel Santaolalla. London: British Film Institute, 2004.

---. *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Féral, Josette. "The Powers of Difference." *The Future of Difference*. Eds. Hester Eisenstein y Alice Jardine. Boston: G.K. Hall, 1980. 88-94.

Fogel, Gerald. y Wayne A. Myers, eds. *Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Harmondsworth: Penguin, 1984.

Franco, Jean. "Self-destructing heroines." *The Minnesota Review* 22 (1984): 105-15.

Freud, Sigmund. "Three Essays on the Theory of Sexuality." *Standard Edition* 7. London: Hogarth Press, 1953. 123-243.

Fuentes, Víctor. *Buñuel en México: Iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

Goldman, Karen S. "Those Obscure Objects of Desire in Luis Buñuel's Spanish Films: Viridiana and Tristana." *Tinta* 7 (2003): 55-76.

Hartman, Mary S. *Victorian Murderesses: A True History of Thirteen Respectable French and English Women Accused of Unspeakable Crimes*. New York: Schocken Books, 1977.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Kyrou, Ado. "Monsters." *The World of Luis Buñuel: Essay in Criticism*. Ed. Joan Mellen. New York: Oxford University Press, 1978. 214-15.

- Lewis, Matthew. *The Monk*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Louis, Pierre. *The Woman and the Puppet*. Trad. Jeremy Moore. UK: Dedalus, 1999.
- Mayersberg, Paul. "The Happy Ending of Luis Buñuel." *Sight and Sound* 52 (1983): 258-59.
- McDougall, Joyce. "Perversions and Deviations in the Psychoanalytic Attitude." *Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice*. Eds. Gerald Fogel and Wayne A. Myers. New Haven: Yale University Press, 1991. 176-203.
- Mellen, Joan. *Women and their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon Press, 1973.
- Miller, Beth. "From Mistress to Murderess: The Metamorphosis of Buñuel's *Tristana*." *Women in Hispanic Literature*. Ed. Beth Miller. Berkeley: U. of California P, 1983. 340-59.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Pantheon, 1974.
- Montrelay, Michèle. "Inquiry into Femininity." *M/F* 1 (1978): 83-102.
- Pérez Turrent, Tomás y José De la Colina. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993.
- Rogers, Katherine M. *The Troublesome Helpmate. A History of Misogyny in Literature*. Seattle: U of Washington P, 1973.
- Rucar de Buñuel, Jeanne. *Memorias de una mujer sin piano*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1991.
- Sánchez Biosca, Vicente. "Scenes of Liturgy and Perversión in Buñuel." *Luis Buñuel. New Readings*. Eds. Peter William Evans and Isabel Santaolalla. London: British Film Institute, 2004.
- Sandro, Paul. *Diversions of Pleasure. Luis Buñuel and the Crises of Desire*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
- Tubert, Silvia. "Tristana: ley patriarcal y deseo femenino." *Bulletin of Hispanic Studies* 76.2 (1999): 231-48.
- Welldon, Estela V. *Mother, Madonna, Whore: The Idealization and Denigration of*
- Hispanet Journal 2 (December 2009)

*Motherhood*. New York: Guilford Press, 1992.

Williams, Linda. "The Critical Grasp: Buñuelian Cinema and its Critics." *Dada and*

*Surrealist Film*. Ed. Rudolf E. Kuenzli. New York: Willis Locker and Owens, 1987.

199-206.