

# Buñuel y el doble discurso de género: ¿misoginia o crítica feminista?

*Buñuel and the Double Discourse of Gender: Misogyny or Feminist Criticism?*

VIRGINIA MEDINA-ÁVILA

96339@pcpuma.acatlan.unam.mx

<https://orcid.org/0000-0002-6465-4543>

*Universidad Nacional Autónoma de México, México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
agosto 8, 2025

FECHA DE APROBACIÓN  
noviembre 24, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN  
enero - junio 2026

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.485>

**RESUMEN** / ¿Fue Buñuel un misógino o un crítico temprano del patriarcado? A través de una exploración filmica con enfoque de género y teoría de la fragmentación, esta propuesta analiza la ambivalencia de la representación de la mujer, los estereotipos audiovisuales perpetuados y su ponderación dentro de las estructuras filmicas de un artista que aún permea las conciencias de las nuevas generaciones debido a su trascendencia. Para ello se analizan tres películas clave de la filmografía de Luis Buñuel: *Ensayo de un crimen* (1955), *Viridiana* (1961), y *Simón del desierto* (1964), en donde no sólo es posible determinar por medio de los encuadres cómo se conforma la figura de la mujer y su trascendencia en la trama; sino también el papel de los personajes femeninos en la configuración de la historia por medio del análisis de los *momentos de ruptura* (Mecalco, 2019), entendidos como los atributos físicos y psicológicos de un personaje que hacen que la trama se deslice hacia una vertiente distinta. Este artículo muestra cómo las películas mencionadas desmontan, a la vez que reproducen, los estereotipos femeninos tradicionales, revelando una ambivalencia en el discurso filmico de Luis Buñuel.

**PALABRAS CLAVE** / Cine, Buñuel, género, feminismo, cuerpo fragmentado.

**ABSTRACT** / Was Buñuel a misogynist or an early critic of patriarchy? Through a gender-focused film exploration and Fragmentation Theory, this proposal analyses the ambivalence of the representation of women, the perpetuated audiovisual stereotypes, and their weighting within the cinematic structures of an artist whose transcendence still permeates the consciousness of new generations. To this end, three key films from Luis Buñuel's filmography are analysed: *Essay on a Crime* (1955), *Viridiana* (1961), and *Simon of the Desert* (1964). Through the framing, it is possible to determine not only how the figure of women is shaped and their significance in the plot, but also the role of female characters in shaping the story through the analysis of *moments of rupture*, understood as the physical and psychological attributes of a character that cause the plot to shift in a different direction. This article shows how the films both dismantle and reproduce traditional feminine stereotypes, revealing an ambivalence in Luis Buñuel's film discourse.

**KEYWORDS** / Cinema, Buñuel, Gender, Feminism, Fragmented Body.



*Simón del desierto*  
(Luis Buñuel, 1964).

*Ese trabajo fue creado en el marco  
del proyecto PAPIIT-IG400123  
"Ontología, estética y teoría cinematográfica",  
patrocinado por la Dirección General del  
Personal Académico (DGAPA) de la UNAM.*

## INTRODUCCIÓN

**E**l cine de Luis Buñuel (1900-1983) se caracteriza por ser el territorio provocador de contradicciones y peleas, un espacio en donde, quizá contra su voluntad, las ideas arraigadas a la sociedad en cuanto a los pilares que por muchos años la sostuvieron (familia, iglesia, estado) se enfrentan y dialogan, dando forma a las incongruencias más lógicas que constituyen a la humanidad misma. Es también el espacio canónico en donde la figura del personaje femenino alcanzó un alto espectro de significación cinematográfica que osciló entre la perpetuación del estereotipo nocivo y la deconstrucción de esos parámetros que le dieron forma.

Desde *Un perro andaluz* (1929) hasta *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), Buñuel puso en práctica los mecanismos del deseo, la perversión, el fetiche y la subversión por medio de la representación de la mujer al interior de sus películas. Al mismo tiempo exploró de manera crítica esos mismos mecanismos creando una dualidad compleja e intrincada que ha dado pie a debates en torno al papel que sus personajes femeninos juegan en las tramas de sus historias. Haciendo uso de recursos expresivos del cine, el realizador invita a sumarse a esa crítica y examinar, con una visión contemporánea, cómo el comprender esos cuerpos retratados desde

una visión masculina, en fragmentos que se transforman en fetiches pueden fomentar la reflexión de los dispositivos patriarcales que mantienen los estereotipos nocivos de los personajes femeninos a través del audiovisual. Por medio de la pregunta ¿fue Buñuel un misógino o un crítico temprano del patriarcado?, y siguiendo la hipótesis de que los personajes femeninos creados por Buñuel desmontan, a la vez que reproducen, los estereotipos femeninos tradicionales, revelando una ambivalencia en el discurso filmico. Este artículo explora desde una visión cinematográfica cómo tres películas ***Ensayo de un crimen*** (1955), ***Viridiana*** (1961), y ***Simón del desierto*** (1964), que podrían catalogarse como misóginas debido a sus encuadres fetichistas dados por la fragmentación del cuerpo de la mujer transmutado en objeto de deseo, paradójicamente derriban su propio dispositivo para denunciar, en el accionar de las protagonistas de estos filmes, las herramientas que intentan someterlas y de las cuales ellas se liberan oponiéndose a su representación visual por medio de su papel narrativo y los elementos sonoros, para emerger como representantes de formas de pensamiento opuestas a la tradición que las rige.

Asimismo, se presenta una breve reflexión de que las películas analizadas no pueden desprenderse de los elementos creativos que las componen ni de los contextos de su surgimiento, pero los analistas sí pueden hacerlo en aras de generar nuevas posturas que permitan el acercamiento a las obras de arte desde una postura crítica que deje de invalidar a la mujer dentro de las tramas analizadas.

## EL CINE DE FRAGMENTOS

“El cine es, antes que nada, un hecho” aseguró Christian Metz (2002, p. 38). Es dentro de ese *hecho* donde se construyen las dinámicas de significación que generan universos completos donde los detalles adquieren significado en la justa medida en la que interactúan con cada uno de los elementos que crea una composición en pantalla. Sin embargo, aquello que se nos presenta en pantalla (Souriau, 1953),

no constituye en sí mismo una información completa sino únicamente en cuanto su posición dentro del cuadro que visualizamos. El espacio diegético se conforma entonces con fragmentos de muy diversa índole: imágenes cortadas por la cámara en distintos tamaños y dimensiones para lograr la generación de un efecto.

Cada uno de los componentes que se ponen a nuestra disposición adquiere la relevancia precisa que el cineasta considera adecuada en la distribución de su historia. Para Souriau (1953), dicha perspectiva se haya ligada de manera directa con el aspecto creador de la obra. En el caso de Buñuel, los aspectos creativos se manifiestan de manera explícita al realizar la exploración de sus trabajos, en los cuales los elementos surrealistas saltan a la vista sin importar el género en el cual se inserte la película.

Ese punto en donde, de manera, consciente o inconsciente, el autor del filme deposita en él sus propias consideraciones sobre el tema que aborda, guiado por su intuición y su propia experiencia de vida, plagada, como la de todos los seres humanos, de estereotipos, prejuicios, emociones y deseos. Las películas se presentan ante nosotros como una conexión entre el mundo interno del espectador que reacciona ante ella, y el mundo interno del propio director reflejado en cada uno de los elementos elegidos para llevar a ese espectador al mundo de la película (Mecalco, 2024).

La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del universo (Bazin, 2008, p. 120).

En muy poco tiempo, y por medio de una serie de elementos fragmentados, la película consolida la historia que busca comunicarse con su público, llevarlo al interior y permitirle ser parte de ella.

Entre todos los cuerpos del aparato cinematográfico, el más paradójicamente negativo es justamente el del actor: usado sólo en parte por aquello que es, pero sobre todo por cuanto de significante llegue a producir, este cuerpo soporta intervenciones de desmembramiento y de recomposición, se expresa en una condición de pasividad casi absoluta y desaparece una vez agotada la fase de las tomas (Bettetini, 1986, p. 23).

El lenguaje cinematográfico se nos presenta como lógico y cotidiano. Nos olvidamos de que en la realidad afílmica<sup>1</sup> (Souriau, 1953), si bien somos capaces de dirigir nuestra vista hacia un punto específico, no contamos con la capacidad para recortar el entorno y centrarnos únicamente en el espacio al que dirigimos la mirada. No hay una luz puntual resaltando aquello que llama nuestra atención, ni un encuadre que propicie nuestro acercamiento y, por lo tanto, nuestra interpretación del medio.

En cambio, en la película la interpretación surge de una interacción sesgada por esos fragmentos premeditados que cuentan en sí mismos con una intención: generar una emoción específica, no necesariamente depositada en un cuerpo. “El cuerpo se convierte en espíritu inmediato, el espíritu se vuelve visible, sin palabras” (Báñez, 2011, p. 9). Esa falta de materialidad corporal no limita, sin embargo, nuestra reacción ante el hecho cinematográfico, por el contrario, la potencia, impidiéndonos perder de vista aquello que construye la historia. “Para construir sus textos, el cineasta parte de unos significantes o cuerpos reales, que desaparecen y dan lugar a un juego de luces y sombras que se refleja en la pantalla, desprovisto de toda corporeidad” (Cruzado, 2004, p. 38). Es precisamente este punto el que ha permitido a la teoría feminista del cine centrarse en la constitución de la corporeidad femenina como uno de los principales puntos de crítica y análisis. Pues, si bien los cuerpos representados en

el cine son fragmentarios, existe históricamente una postura a estereotipar especialmente el cuerpo de la mujer. Si bien Yolanda Domínguez (2021), ha explicado que las imágenes no necesariamente tienen los mismos efectos, intenciones y consecuencias, puesto que éstas derivan de los contextos en los cuales se les inserte, no resulta extraño que la asociación directa del cuerpo femenino en el cine se refiera, casi como norma general, al objeto de deseo.

El cuerpo femenino entendido como un lugar sin restricciones ni fronteras, en el que las tensiones y conflictos de la resistencia y de la rebelión posibilitan el cuestionamiento y la contracorriente de un mundo-historia contado por, desde y para lo masculino como fuerza de dominio (Rodríguez, 2004, p. 151).

Así como el cine permite visualizar emociones que suelen ser difíciles de explicar con palabras en la realidad afílmica, también encapsula audiovisualmente la exacerbación de los estereotipos que continúan permeando los imaginarios colectivos, a la vez que legitiman las normas sociales que, fuera de la realidad fílmica, permanecen vigentes pese a la lucha por la búsqueda de equidad. En este sentido, señala Rodríguez (2004):

No se trata de recuperar los signos de lo femenino, porque éstos son arbitrariamente contruidos y conformados, en la mayoría de las ocasiones, bajo las lógicas del consumo productivo y de la estandarización de funcionalidades sociales, sino de deconstruir estos signos en un ataque liberalizador permanente (p. 152).

Estos preceptos posicionan al análisis cinematográfico desde el feminismo en la frontera del debate entre lo políticamente correcto y lo estéticamente expresivo. Es en este punto donde el diálogo entre la imagen fílmica y la postura de género debe producirse para lograr reconocer las consecuencias del encasillamiento del cuerpo femenino en la cinematografía, pero al mismo tiempo resignificar esas imágenes desde una perspectiva en donde la crítica vaya más allá de la censura de la imagen y nos lleve a la comprensión de estética del recurso como un dispositivo que ha moldeado históricamente la representación de la mujer.

<sup>1</sup>Étienne Souriau define lo “afílmico” como una categoría que, dentro del análisis filmológico, permite diferenciar entre la realidad construida en la película y aquella que transitamos, de donde se obtienen los elementos profílmicos, los elementos técnicos, artísticos, entre otros, que ayudan a la creación de la película, del universo fílmico.

FIGURA 1.  
**Ensayo de un crimen**  
(Luis Buñuel, 1955). Fuente:  
Colección Filмотeca UNAM.



## ENTRE LA OPRESIÓN Y LA SUBVERSIÓN: EL FETICHE

“La expropiación del objeto no niega el sentido de sí mismo” asegura Judith Butler (2001, p. 52). Siguiendo este paradigma, a pesar de la naturaleza fragmentaria del cine en la construcción de significados, como espectadores somos capaces de entender que una cabeza, la mano sobre la manija de un auto, los pies que cuelgan en una plaza, son parte de un individuo completo. Un ejemplo claro son los cuerpos heroicos presentados en películas de Marvel o DC, a pesar de la sexualización de los personajes, tanto femeninos como masculinos, el acercamiento a los bíceps del héroe que blande su martillo no nos hace creer que sean un ente independiente del hombre de cabellos largos y rubios que recuerda a las figuras referidas por los griegos en estatuas y pinturas. Sin embargo, sí focaliza nuestra atención en un aspecto específico. Si Thor es capaz de blandir de ese modo el martillo se debe a sus increíbles capacidades físicas. Si a Superman se le posibilita detener una torre petrolera a punto de caer es porque cuenta con la fuerza reflejada en sus pectorales. Ahora bien, ¿es intención de estas películas heroicas marcar las cualidades físicas de los personajes o brindar un suspiro de *fan service* a quienes visualizan la película? ¿Qué ocurre en

el caso de las heroínas? En ese caso, no se nos presentan figuras musculadas, por el contrario, las heroínas son por regla delgadas y curvilíneas. De alguna manera, parece ser que, aunque el encuadre nos muestre el cuerpo del hombre como deleite estético a la vez que presenta cualidades como la fortaleza, no se requiere el mismo trato para la parte opuesta. Por su parte, el cine de Luis Buñuel manifiesta también esa fragmentación en la presentación de personajes, centrándose en partes específicas de esos cuerpos fragmentados de acuerdo con una intención que obedece a los guiones que presenta. Así, por ejemplo, en el caso de **El Bruto** (1952), el cuerpo de Pedro Armendáriz se retrata mayormente en planos generales en contrapicado para lograr el impacto de un cuerpo más grande de lo normal; en tanto en **Susana, carne y demonio** (1949), se encuadra a Rosita Quintana focalizándose desde la perspectiva masculina en sus piernas, pechos o caderas.

Este fenómeno ha acompañado al cine desde sus inicios. No son los mismos fragmentos los que se emplean para consolidar a los hombres que a las mujeres. Basta con recordar películas del cine clásico como **Metrópolis** (Fritz Lang, 1927), en donde la mujer androide se presenta primero de cuerpo entero, pero rodeada de luces que acentúan las formas de su cuerpo, para pasar a los planos medios y medio

cortos que hacen sobresalir el torso casi desnudo y el rostro con sonrisa victoriosa ante las caras de los desconocidos que se funden hasta formar un conjunto de ojos sin cuerpo.

No sólo ***Metrópolis***, el cine clásico hizo acopio de la fragmentación femenina como reducto: labios, piernas, pechos, y miradas seductoras son el referente de la fotografía de cintas como ***Gilda*** (Charles Vidor, 1946), que consolidaron la figura de Rita Hayworth en el mismo papel que veinte años atrás se podía ver al androide de ***Metrópolis***, capaz de hacer sucumbir al mundo ante la perfección de la corporalidad, asociada a las *femme fatales*. Mas, no sólo ellas fueron fragmentadas recurriendo a la sexualización, películas como ***Lo que el viento se llevó*** (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939), ***Cuentos de Tokio*** (東京物語, Yasujiro Ozu, 1953) o ***La dulce vida*** (*La dolce vita*, Federico Fellini, 1960) emplearon también la fragmentación sexualizada de los personajes femeninos. En palabras de Ann Kaplan (1998) es innegable que existen narrativas dominantes en el cine donde las mujeres adoptan formas que “se repiten en lo esencial de las décadas: la representación cambia superficialmente con arreglo a estilos y modas de cada momento” (p. 17), pero continúan el esquema conocido y aceptado por la generalidad, en el cual se le presenta como un fetiche que representa sexualidad, sensualidad y, en más de un género, peligro. “Convertir a las personas en objetos sexuales es una de las especialidades de nuestra especie. Nunca desaparecerá, pues está imbricada con el impulso artístico y quizá sea idéntica a este” (Paglia, 1990, p. 33). La pregunta clave tras las palabras de Paglia consiste en comprender por qué el cuerpo de la mujer en el cine, independientemente de cuál sea su rol en el movimiento de la trama, se fragmenta desde la construcción del deseo.

La angustia en la experiencia sexual sigue siendo tan fuerte como siempre. El hombre intenta corregir esta situación por medio del culto a la belleza femenina. Está eróticamente fijado en la “figura” de la mujer, esos esponjosos depósitos materno-sebosos que forman los pechos, las caderas, las nalgas, irónicamente, las partes más acuosas y menos estables de su anatomía.

El voluptuoso cuerpo de la mujer refleja el mar que brota de la naturaleza tónica. Al prestar atención a la figura de la mujer y hacer de ella un objeto sexual, el hombre ha luchado por fijar y estabilizar el horrible fluir de la naturaleza (Paglia, 1990, p. 32).

De acuerdo con Paglia, el fetiche se transforma en medio e interacción. Al mismo tiempo, siguiendo la lógica de producción, mantiene los estereotipos y reproduce las condiciones generales del pensamiento que rige el espacio donde se produce una película. En palabras de Linda Williams (1992): “la función del fetiche surge del miedo a la castración” (p. 83). De esta manera, el cuerpo, al interior del cine, se transforma en un campo de batalla ideológico, en donde la fragmentación fetichista puede reducirlo a mero objeto o encarnarlo en ente subversivo que defiende su posición en el mundo. Tal como en unas cuantas imágenes, sin aparente conexión espacio-temporal puede construir una historia completa, también la superposición de imágenes corpóreas crea una idea completa de cómo debemos percibir al personaje en pantalla.

Como lo apuntó Kuhn (1991), surge una relación de miradas no sólo entre el espectador y la propia película; sino incluso dentro de quienes se mueven en la diégesis de ésta. Y, si bien en algún punto la mirada del espectador y un personaje al interior pueden coincidir para establecer un discurso, en ese simple acto de mirar se encarna una relación de identificación especular:

el instinto de contemplación es, según Freud, uno de los instintos sexuales o de la libido: es decir, un instinto que funciona a través del juego del placer y del displacer. La escopofilia activa exige, en su aspecto placentero, una distancia entre el sujeto y el objeto, pues es en el juego de la ausencia y la distancia donde se activa el placer (Kuhn, 1991, p. 72).

Sin embargo, el cine no es mera imagen. Es un constructo audiovisual. Como tal cuenta con sonido. En este ámbito se encuentran los ruidos, música, sonidos incidentales, pero también dos aspectos fundamentales: las voces y los silencios. ¿Es el cine fetichista sólo en la medida en que lo desvinculamos del discurso completo para extraer aquellos elementos que nos resultan incómodos o interesantes?

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL PERSONAJE FEMENINO EN EL CINE DE BUÑUEL

Acerca de la cinematografía de Luis Buñuel se ha explorado tanto que poco parece que quede por analizar. Se ahonda normalmente en los temas que inspiran creativamente sus obras: la religión, los excesos de la burguesía, las relativas diferencias entre las distintas clases sociales y, desde luego, su relación con el surrealismo. Al realizar un estado del arte tanto de los artículos que analizan el cine de Buñuel como de su propia filmografía se hace latente un elemento que puede ser analizado desde cada uno de los leitmotiv del artista: la figura de la mujer.

Ya desde 1929, en *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), la postura de Buñuel hacia la figura de la mujer reflejaba claros tintes hacia el deseo reprimido y el fetiche por elementos específicos del cuerpo: las manos y los pechos, justificados a través de la ensoñación como motor de la historia. Su siguiente película *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930), empleó también imágenes en donde los labios, miradas y piernas de las mujeres, de la coprotagonista en especial, se transformaron en parte positiva de las imágenes en pantalla sin que ello afecte el movimiento de la historia. Ya para su etapa como director en México, el cine de Buñuel contaba con un estilo propio en donde los elementos surrealistas se colaban incluso dentro de las tramas más realistas. Asimismo, los personajes femeninos incluidos en las tramas contaban con características similares sin importar el género en el cual se les introdujese.

En *Gran Casino* (1946), protagonizada por Jorge Negrete y Libertad Lamarque, resulta complejo encontrar esas características ya asociadas a su estilo. El lenguaje cinematográfico de la película corresponde sin distinción con el que caracterizó la época de oro del cine mexicano, incluyendo los estereotipos y clichés asociados tanto con los papeles masculinos, siempre proveedores, galantes y heroicos, y femeninos, sumisos y protectores (Mecalco, 2024). Ninguno de los personajes

protagónicos sobresale o muestra características que puedan definir las mostradas por otros trabajos de Buñuel. “Esta cinta estelarizada por Libertad Lamarque y Jorge Negrete no fue bien recibida y esto le costó al cineasta tres años de desempleo” (Martínez, 2019). Si bien con la cinta *El gran calavera* (1949) Buñuel regresó al mundo de la dirección cinematográfica, en esta comedia se percibe también el lenguaje clásico de la época. Sería hasta 1950, con *Los olvidados*, en donde los elementos propios del cine buñuelista no sólo reaparecieron, sino también se potenciaron a través de una puesta en escena en donde se entremezclan el surrealismo y la crítica social más cruenta. Pese a que el tema de la película no conlleva una representación de la mujer, como sí lo hace de la pobreza, no por ello se omite una construcción de ésta. Sin embargo, es posible hacer una separación entre la representación que se hace debido al contexto en el que se inserta la película y aquella proveniente de los esquemas personales del creador. Con respecto a la primera se presenta el diálogo de don Carmelo (Miguel Inclán) quien, rodeado de una multitud que se burla de él por aludir al tiempo de Porfirio Díaz, reclama sin tapujos: “ríanse, pero en tiempo de mi general había más respeto, y las mujeres estaban en su casa. No como ahora, que andan por ahí engañando a los maridos” [00:05:56]. Dicha frase obedece a un contexto generalizado en donde, efectivamente, se consideraba que el papel de la mujer era el de ama de casa, esposa y ente sumiso frente a las exigencias que se le imponían. En el otro extremo se encuentra la visión creatorial de Buñuel en torno a la mujer, representada principalmente por la madre de Pedro (Estela Inda). En su faceta como parte del mundo transitado por Pedro, la mujer se presenta sin rastro de las típicas fragmentaciones fetichistas, mientras que, en la ensoñación, se le encuadra como sujeto inalcanzable, entre sombras, iluminada por las tenues luces que se cuelan por la diminuta ventana del cuarto compartido con sus hijos.

A partir de ese punto, las mujeres en el cine de Buñuel se crearon entre el deseo masculino y la subversión femenina,

como cuerpos fragmentados capaces de seducir para obtener sus propias aspiraciones. Desde la perspectiva de Inma Merino (2020), las mujeres representadas por Buñuel tienen un hálito de ambigüedad que las construye como personajes complejos, pues normalmente forman parte de la crítica social, religiosa o sexual que presenta el realizador. Si bien Merino retoma la idea de la fuerza de la mirada masculina, no por ello deja de lado las características que le dan a la mujer tridimensionalidad. Para Gerber, por otra parte, la mujer presentada por Buñuel siempre engaña al hombre, no en términos de fidelidad conyugal; sino en todo aquello que contrapone su figura idealizada con su realidad y su naturaleza. En el cine de Buñuel, “una mujer encarna la alteridad absoluta, inaccesible, imposible de ser poseída; alteridad siempre en riesgo de desaparecer en la relación con un hombre y que solo puede resguardarse sustrayéndose a él” (Gerber, 2007, p. 60). Con estas bases como punto de partida, es preciso explorar algunos de los trabajos de Buñuel con la finalidad de encontrar el diálogo entre el cuerpo, la representación de la mujer y el contexto donde ésta surge, para lograr responder a la pregunta: ¿fue Buñuel un misógino o un crítico temprano del patriarcado?

## METODOLOGÍA

Aunque el cine sea fragmentario, los análisis deben buscar, en la medida de lo posible, una visión holística que tome en cuenta hermenéuticamente los componentes que influyen en la creación de una producción cinematográfica. En este caso se recurrió, en primera instancia, al análisis contextual de la obra de Buñuel. A partir de una investigación documental, se recabaron datos tanto de las propias obras realizadas por el artista, de su vida personal, su visión artística y carrera; así como del momento histórico de creación de las películas seleccionadas para el análisis. Se optó por elegir tres películas de la producción de Buñuel en donde que contarán con las siguientes características:

- ➔ Contar con una mujer en papel secundario o co-protagónico.
- ➔ Contar con una mujer en el papel protagónico.
- ➔ Contar con una mujer en el papel antagónico.

Con este primer corte se buscó ver la configuración en la representación de personajes femeninos en tres roles distintos dentro de la trascendencia de la trama. Posteriormente se definió no emplear películas que contaran con el mismo director de fotografía, puesto que si todas hubiesen sido fotografiadas por el mismo artista podría atribuírsele a éste la decisión de los encuadres que encapsulan la figura femenina. Un tercer factor para tomar en cuenta fue que Buñuel participara en tres roles distintos en la elaboración del contenido de la película; por lo tanto, las películas elegidas fueron una adaptación, una obra en la que el mismo director es creador de la historia, y otra en donde colaborase con un tercero en la creación de diálogos e historia. Con estos preceptos como base se eligieron: ***Ensayo de un crimen*** (1955), ***Viridiana*** (1961), y ***Simón del desierto*** (1964).

Las películas se analizaron a través de la búsqueda de momentos de ruptura, entendidos como cada una de las decisiones que toma un personaje basado en sus características físicas y psicológicas y que hacen mover la trama (Mecalco, 2019). Dicha información se concentró en tablas de análisis que permiten identificar:

- ➔ La acción que realiza el personaje.
- ➔ El tiempo exacto en el que ocurre.
- ➔ El tipo de encuadre que se emplea.
- ➔ Los motivos sonoros a los que recurre.

No sólo se recuperaron las decisiones de las mujeres de las películas, en el caso de las dos cintas en donde el personaje no era el protagónico, se realizó también la recopilación de decisiones del protagónico en cuestión para poder entrecruzar la información y saber en qué medida las decisiones de éste eran alteradas por el personaje femenino y cómo su accionar modificaba la trama pese a no hallarse en el papel central.

Asimismo, se identificaron, en otro instrumento, los leitmotiv visuales<sup>2</sup> y sonoros, utilizados a lo largo de la película. En este instrumento se hizo el registro de:

- ➔ Imágenes recurrentes.
- ➔ Sonidos recurrentes.
- ➔ Tiempos en pantalla.
- ➔ Número de apariciones.

Se recurrió, también, a la recopilación de “diálogos disruptivos”, una tabla en la cual se enlistaron cada una de las declaraciones realizadas por las mujeres analizadas que contrarrestaban los tópicos estereotípicos de su época de producción. Tras contar con la información se llevaron a cabo los cruces entre los diversos instrumentos en contraposición con la información documental obtenida en torno a la cinematografía de la época, trabajos anteriores del autor y contexto de producción.

Finalmente, se elaboró un estado del arte de los análisis realizados en torno al cine de Luis Buñuel en general para concentrar cómo se percibe la configuración de la representación del artista desde diversas áreas del conocimiento. Esta información se contrastó con la obtenida por los instrumentos y la información documental previa. A continuación, se muestran los resultados.

## **FRAGMENTOS VISUALES DEL CUERPO DE LA MUJER EN CONTRASTE CON EL CONJUNTO NARRATIVO: ANÁLISIS FÍLMICO**

Los momentos de ruptura son la vía más práctica para conocer los atributos físicos y complejidad psicológica con los que cuenta un personaje. A partir de ellos se determina cuál es el papel de un carácter específico en el avance de la trama y

<sup>2</sup>Elementos visuales repetitivos y recurrentes dentro de la estructura fílmica que sirve como tópico principal en una escena o serie de escenas y que normalmente corresponden las características estilísticas y estéticas de un artista determinado (Mecalco, 2019).

qué tanta influencia tiene su presencia para consolidar una historia. En el caso de las películas elegidas para este análisis es preciso tener en cuenta que los tres personajes femeninos elegidos corresponden a la época de Buñuel en México (1947-1965). Asimismo, se encuentran en tres roles distintos con la finalidad de determinar cómo se construyen las mujeres desde diferentes ángulos. La TABLA 1 ayuda a comprender cuál es el rol de las tres mujeres elegidas.

Pese a contar con los momentos de ruptura en cada una de las películas, el número en sí mismo no transmite la información necesaria. Es preciso entender que, durante la llamada época de oro del cine mexicano, periodo en el que se encuentran la primera película analizada en este trabajo, los filmes contaban “con un promedio de entre 11 y 30 momentos de ruptura” (Mecalco, 2024, p. 114); a partir de 1956, el número de decisiones tomadas por los personajes se incrementó a la par que el empleo de música diegética disminuía. De esta manera es posible constatar que *Ensayo de un crimen* es una excepción a la regla puesto que su personaje protagónico, Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso), cuenta con 39 momentos de ruptura a lo largo de 89 minutos de metraje. Por su parte, Lavinia (Miroslava Stern), quien se transforma poco a poco en coprotagonista, toma 22 decisiones sin encontrarse presente más que en dos tercios de la película, siempre de manera breve. Sus apariciones se distribuyen en seis encuentros con menos de cinco de minutos de duración cada uno. Lo cual implica que la mujer cuenta con una mayor trascendencia en el avance de la trama.

Si bien el personaje de Lavinia se presenta, en primera instancia, como sumiso y condescendiente, no sólo al permitir que Archibaldo le arrebatase la caja de música que deseaba comprar; sino también al no oponerse a la decisión de su futuro esposo por silenciarla y sacarla de la tienda. Conforme la historia avanza presenta su verdadera naturaleza: una mujer independiente que busca obtener su propio sustento pese a que carece de esa necesidad, capaz de mentirle a Archibaldo acerca de su compromiso matrimonial



FIGURAS 2 y 3.  
***Ensayo de un crimen***  
 (Luis Buñuel, 1955). Fuente:  
 Colección Filmoteca UNAM.

FIGURA 4.  
***Ensayo de un crimen***  
(Luis Buñuel, 1955). Fuente:  
Colección Filмотeca UNAM.



y dispuesta a embaucar a los extranjeros a los que les hace de guía. Aunado a ello, se muestra jovial y alegre, opuesta por completo al personaje masculino, quien desde el inicio se ve sometido a la figura femenina, motivo por el cual su frustración y deseo de poder lo lleva a la idea de asesinar para recuperar el control.

Al menos 13 de las decisiones que toma Archibaldo y que mantienen la trama en movimiento se relacionan de manera directa con las propias decisiones de Lavinia. Y, de los 23 momentos de ruptura restantes, ocho más se definen debido a la interacción con otros personajes. El personaje masculino se guía más de la mitad del tiempo por el papel que desempeñan las mujeres en la construcción de la personalidad. Es fundamental comprender que además de Lavinia, existe una línea de mujeres retratadas desde el mismo lente, bajo las mismas premisas y con los mismos encuadres. El leitmotiv visual de Buñuel en este filme es, sin duda, las piernas. Cada vez que se muestra un cambio en la interioridad del personaje, este elemento se presenta, lo cual lo transforma en la imagen más recurrente a lo largo de la historia. Primero las de la institutriz (Léonor Llausás) [FIGURA 1], seguidas de las de Patricia Terrazas (Rita Macedo) [FIGURAS 2 y 3], para finalmente concluir con la pierna suelta del maniquí de la propia Lavinia

[FIGURA 4]. El personaje centra su atención y su relación con las mujeres llevando la mirada de la cámara, con ello la del espectador, hacia ese parte del cuerpo, al tiempo al que el discurso hablado alude a las pulsiones de Archibaldo.

Cada uno de estos leitmotiv visuales se asocia, además, con el leitmotiv musical de la caja de la infancia de Archibaldo, el único momento en su vida en donde sintió que era capaz de controlar algo. A diferencia suya, todas las mujeres de la historia toman sus propias decisiones. Es la madre de Archibaldo quien decide qué puede y no hacer el niño, a dónde irá con su esposo y qué actividades se hacen en familia. En orden diegético, Carlota (Ariadne Welter), su esposa por escasos segundos en la trama es quien decide cuánto tiempo hacerlo esperar, en qué momento casarse y cuándo dejar a su amante. Entre tanto, Patricia Terrazas lo emplea también como medio para generar celos en su pareja. Es el personaje más criticado por el resto de las figuras que crean la trama, debido a su representación como mujer fatal, como mujer liberada, y es también el personaje que toma decisiones más contundentes durante toda la trama, desde ser amante de un hombre que la llena de lujos, intentar seducir a Archibaldo sin intenciones sexuales, hasta quitarse la propia vida. Finalmente, Lavinia, con sus 22 decisiones tomadas, consolida la

figura de la mujer como aquella que resuelve y concluye independientemente de los hombres que la rodean. Siguiendo a Merino (2020), Lavinia se transforma en esa falla en la máquina incineradora, como representación del fracaso del hombre por eliminarla. El deseo de Archibaldo de la Cruz se consume de manera única a través de la imitación de la mujer representada, un maniquí que lleva la ropa de aquella a quien no puede acceder.

Seis años más tarde, con *Viridiana*, Buñuel volvió a retomar los elementos fetichistas para la representación del cuerpo del personaje femenino, más exacerbados quizá. No sólo las piernas de Viridiana (Silvia Pinal) se muestran como proyección del deseo del tío Jaime (Fernando Rey), existe incluso la imagen de la niña, hija de Ramona, la persona de servicio, saltando la cuerda y aludiendo a cuánto disfruta el tío verla saltar. Con un poco de sobre interpretación dicha afirmación resultaría escabrosa, sin embargo, nunca se insinúa otro aspecto que pueda soportar ese argumento. Lo que sí se presenta es el cuerpo de Silvia Pinal [FIGURAS 5, 6 y 7], así como las múltiples alusiones a la pérdida de su fervor religioso. Más curioso resulta ver al propio Fernando Rey exhibiendo su propio pie [FIGURA 8], como fetiche de su deseo no consumado.

La figura de Viridiana no sólo muestra ser capaz de ir en contra de las normas familiares y religiosas, ostenta su propia soberbia al creerse posibilitada para cambiar la naturaleza humana y volverse benefactora de quienes ella considera menos bendecidos por dios. Su formación alude, quizá, al papel protagónico que juega el personaje en la trama, el cual, a diferencia de los otros personajes analizados, es el punto focal del desarrollo. Por lo tanto, es a partir de su perspectiva y decisiones que se dan los cambios en la narrativa. A lo largo de 29 decisiones, Viridiana no depende en ningún momento de los hombres de la historia ni se somete a las decisiones que éstos toman y la implican. Es ella sola quien mueve la trama, primero aceptando visitar a su tío, dejando los hábitos, negándose a dar explicaciones a la madre superiora,

adoptando personas en condición de calle para finalmente decidir soltarse el cabello y buscar a su primo. Convertido en fragmentos, el cuerpo de Viridiana, por otra parte, se mueve entre lo católicamente pecaminoso (piernas desnudas, pechos exuberantes) y la santidad exaltada (manos cruzadas en oración, pies descalzos, miradas bajas). El cuerpo de Viridiana se transforma en lucha. Ella misma pelea por ocultarse debajo del camión de tela áspera, los vestidos y los velos, por esconderse lejos de las formas del vestido de novia que su tío le pide llevar para complacerlo, del propio hábito que la obliga a hablar de sus pecados cuando ella ha decidido no cargar con la responsabilidad del suicidio de su tío y de las personas que intentan conocerla fuera de la coraza que la protege de sus propias intenciones. En una de las escenas finales, cuando se mira al espejo para acomodarse el cabello y salir de la habitación, el reflejo le muestra un yo distinto, aquel oculto a lo largo de la historia, dispuesto a salir del encierro autoimpuesto.

En *Simón del desierto* (1964) es nuevamente Silvia Pinal quien encarna la representación de la mujer buñueliana, esta vez bajo la figura del diablo. En este caso, a diferencia de los dos anteriores, la mujer no se encarna a sí misma; sino a la figura católica más controversial por su propia falta de mención en la biblia. El diablo de Buñuel encapsula todos los vicios asociados con el personaje de Satanás, sólo que los muestra a través del cuerpo de una mujer; al menos en la mayor parte de los casos, pues también lo hace a través de la posesión del cuerpo de un sacerdote.

Siguiendo la línea de las dos películas anteriores, el cuerpo fetiche, el cuerpo fragmentado, se revela apenas en la segunda aparición del demonio ante Simón [FIGURA 9]. No es el rostro el que se enfoca, son de nueva cuenta las piernas de la mujer el instrumento de tentación que se emplea para sacudir la vida de castidad del santo. En contraposición con esa imagen, el diablo vencido se manifiesta en el cuerpo de una anciana. Más tarde el diablo regresa bajo la forma de Pinal, semidesnuda, metida en un ataúd, aparece para dar por terminada



FIGURAS 5, 6 y 7.  
**Viridiana** (Luis Buñuel,  
 1961). Fuente: Colección  
 Filmoteca UNAM.



FIGURA 8.  
**Viridiana** (Luis Buñuel,  
1961). Fuente: Colección  
Filmoteca UNAM.

su tarea. No es aquí la mujer quien se representa en Silvia Pinal, sino los vicios asociados a la figura demoniaca. Si bien esta situación puede adjudicarse a la disrupción característica de Buñuel en contra de los estándares, que solían dar vida al diablo en personajes masculinos, no por ello resulta menos digno de análisis comprender por qué es una mujer hermosa y no un hombre hermoso quien, con su cuerpo, puede seducir al otro.

## TRES MOMENTOS DE SUBVERSIÓN

Tras haber analizado las principales imágenes de la configuración de la mujer en cuerpos fragmentados en las tres cintas analizadas, se debe proceder con el análisis de otros elementos que desvinculan a la mujer como objeto de deseo, objeto fetiche en las tres películas. Existen momentos clave que revelan una postura por demás subversiva frente a los estándares de la figura de la mujer como se consolidaba en su época de producción no sólo filmica, sino también afilmicamente.

A través de estos tres momentos podemos comprender la postura de Lavinia, Viridiana y el diablo. Ninguna de ellas se halla sometida a la mirada que las representa de manera fragmentada como objeto de deseo. Existe una paradoja en

la representación de la mujer que se hace en las tres películas. Sus cuerpos se muestran, siempre desde una perspectiva masculina, sin embargo, ¿cuál es el significado que se les dota? Si a los hombres de Buñuel se les imposibilita para acceder a la mujer, en cuerpo y mente, es precisamente porque el fetichismo que le da forma como “objeto del deseo” masculino, las posiciona como entes inalcanzables, poderoso, meticulosos, siempre pensantes y subversivos. El cuerpo es el fetiche, pero ella, en sí misma, es la consciencia contenida dentro de ese cuerpo hecho de fragmentos cortados con la mirada masculina tanto al interior como al exterior de la diégesis filmica.

No sólo toman sus propias decisiones, limitan y condicionan las decisiones del otro y gracias a su actuar se mueven las tramas de las películas. Sin embargo, esta postura de empoderamiento no deja de ser violenta en tanto se le condiciona sólo en la medida de la belleza estereotípica, perpetuando con ello el carácter machista preponderante en la época de producción de los filmes enlistados.

## CONCLUSIONES

El cine de Luis Buñuel, desde cada una de las aristas en la que se le pueda analizar, presenta siempre un carácter

insurrecto que contrasta con la mayoría de las tendencias con las que convivió cinematográficamente. Sin embargo, la ambivalencia presente en sus textos filmicos, en este caso en torno a la figura de la mujer, muestra un espejo crítico de la realidad afilmica de su época, los contrastes entre ésta y la creación cinematográfica además de la ironía que desmonta y perpetúa el estereotipo al mismo tiempo.

No cabe duda de que existen elementos violentos hacia la mujer y su representación, pero también es preciso comprender que, en primera instancia, no se debe desvincular a la creación de su época y contexto, y, no sólo eso, menos aún se debe desvincular el discurso visual, del sonoro o narrativo.

Es verdad que, por ejemplo, en *Ensayo de un crimen*, el cuerpo como objeto y fetiche llega a su punto cumbre en la materialización de un maniquí idéntico a Lavinia. El deseo feminicida se halla presente en cada una de las fantasías asesinas del protagonista, y la asociación de la pureza con encarnada en la mujer que se acerca a dios limita el propio ser. Lo que se debe tener presente, sin justificar ninguno de esos actos, es el empleo de la metáfora negra para representar la incapacidad de Archibaldo de la Cruz en su propia construcción como individuo. Es innegable que, en *Viridiana*, la protagonista es acosada sexualmente, engañada y que el peso que se le da —de nueva cuenta— a la pureza desde la actitud sumisa ante dios, así como a las mujeres que no han tenido relaciones sexuales, plasman ideas claras de violencia de género que no deben perpetuarse, así como también es claro que Viridiana no accedió a ningún tipo de chantaje, se rebeló ante la institución familiar y religiosa y, al final, tomó su propia decisión de salir al mundo. En tanto, en *Simón del desierto*, quizá sea la menos rescatable en términos de lucha feminista, pues no se puede descartar que, independientemente de la postura disruptiva de romper con el estereotipo clásico del diablo, es en un cuerpo de mujer que se encarnan visualmente todos los vicios que corrompen a la sociedad.

Ya fuera del ámbito de las películas mencionadas, se requiere de manera urgente revisar los análisis realizados en

torno al cine buñueliano y cómo los propios analistas preservan los estereotipos y roles de género nocivos que continúan mermando el acceso a la equidad. Frases como “la imagen de una mujer diabólica que nos invita a buscar la experiencia del goce mientras llega el fin del mundo” (Canga, 2008, p. 94); “tendrá que esperar [Buñuel] a 1977 para llevar a cabo su visión en imágenes de la mujer fatal, esa «bestia andaluza» apasionada y calculadora” (Fernández Sánchez, 2000, p. 159); “la actriz que representa al diablo, Silvia Pinal, adopta diferentes aspectos para presentarse ante el santo, que van desde la imagen de una mujer común de la época, hasta la apariencia de una joven inocente que muestra sin recato sus encantos” (Salvador Ventura, 2007, p. 44). Estas frases, por mencionar algunas: “mujer diabólica”, “bestia andaluza”, “apasionada y calculadora”, “muestra sin recato sus encantos”, son frases estilizadas por los propios analistas, no por la imagen o por Buñuel.

Es en esas posturas que constriñen el discurso sonoro y narrativo para hacer foco principal el discurso visual en donde se concentra, más que en la propia película, la violencia no contra el cuerpo fragmentado, el cuerpo fetiche, sino contra la propia mujer. ¿Cuáles son los “encantos”? ¿Por qué habrían de mostrarse con recato? ¿Existe una definición física y psicológica de una “mujer diabólica”?

A setenta años de la producción y estreno de la primera película analizada para este artículo, el cine de Buñuel continúa siendo un referente para nuevas generaciones de cineastas que, al mismo tiempo, se dirigirán a nuevas generaciones de públicos, y si bien su cinematografía incluye estereotipos, fetiches y clichés nocivos, no debe descartarse esa otra contribución que se incorpora desde su visión creatorial y que, quizá, no fue puesta con la intención de empoderar a la mujer, pero que no por ello se puede omitir. No es sólo la obra de arte la que incurre en agravios en la representación, es también la forma en la cual nos adentramos en ella, la perspectiva, muchas veces sesgada, con la cual la analizamos, así como nuestra propia incapacidad para romper los esquemas

patriarcales y buscar nuevas formas de aproximación a ella lo que continúa impidiendo el avance en la equidad.

El cine de Buñuel debe ser criticado y analizado, sí, aunque sin olvidar que, como muchas otras obras artísticas, emergió en un contexto en donde lejos se hallaba la idea de que la mujer sufriera violencia de género y tuviera derechos, a pesar de que la lucha por ellos había comenzado muchos

años atrás. Sin embargo, tampoco se deben olvidar las contribuciones filmicas en términos de profundidad psicológica y narrativa con la cual el autor dotó a sus personajes y que, muchas veces, resultaron en figuras trascendentes que aportaron nuevas formas de concebir la liberación y los derechos que debemos gozar todas nosotras. 🍷



FIGURA 9.  
***Simón del desierto***  
(Luis Buñuel, 1964). Fuente:  
Colección Filмотeca UNAM.

TABLA 1. Personajes analizados.

Película	Personaje/ Intérprete	Rol	Componentes generales	Momentos de ruptura
<b><i>Ensayo de un crimen</i></b> (1955)  Argumento y adaptación inspirada en la obra de Rodolfo Usigli: Luis Buñuel y E. Ugarte Pagés  Fotografía: Agustín Jiménez	Lavinia (Miroslava Stern)	Coprotagonista	Guía de turistas. Búsqueda constante de independencia. Subversiva	22
<b><i>Viridiana</i></b> (1961)  Argumento y diálogos: Luis Buñuel y Julio Alejandro  Fotografía: José F. Aguayo	Viridiana (Silvia Pinal)	Protagonista	Novicia Persona dedicada a la caridad. Imbuida por la religión católica. Pasiva	29
<b><i>Simón del desierto</i></b> (1964)  Historia: Luis Buñuel  Guion y diálogos: Luis Buñuel y Julio Alejandro  Fotografía: Gabriel Figueroa	El diablo (Silvia Pinal)	Antagonista	Agresiva Sarcástica Irónica	11

Fuente: Elaboración propia.

TABLA 2. Subversión de las mujeres.

Película	Momentos disruptivos	Detalles técnicos	Diálogo
<i>Ensayo de un crimen</i>	Lavinia se niega a dejar su trabajo como guía.	00:48:48	Chucho: a mí cada día me molesta más que te empeñes en continuar con este trabajo. Ahora que nos vamos a casar es absurdo.
		Plano conjunto medio corto.	Lavinia: no quiero que digan que me caso por el dinero. Que se vea que yo sé ganarlo.
		Música de fondo	
<i>Viridiana</i>	Viridiana recibe a la madre superiora, pero se niega a darle explicaciones acerca de su posible culpabilidad en el suicidio de su tío.	00:38:39	Madre superiora: ¿Tú culpable del suicidio de un hombre? Como tu superiora que soy, te pido que me hagas una confesión completa.
		Plano conjunto medio corto.	Viridiana: no voy a volver al convento y, por lo tanto, no debo más obediencia que la de cualquier católico.
		Música de fondo.	
<i>Simón del desierto</i>	El diablo se presenta para llevarse a Simón.	00:39:55	
		Plano medio corto.	Diablo: Simón del desierto, aunque te asombre, tú y yo nos diferenciamos muy poco.
		Sonido del viento de fondo.	

Fuente: Elaboración propia.

# Bibliografía

- BALÁZS, B. (2011). *Early Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Nueva York: Berghahn Books.
- BAZIN, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- BUTLER, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Valencia: Cátedra
- CANGA, M. (2008). Buñuel y la historia de San Simón. *Trama y fondo: revista de cultura*, (24), 85-94. <http://www.tramayfondo.com/revista/libros/36/23-Manuel-Canga.pdf>
- CRUZADO, A. (2004). El fetichismo o la fragmentación del cuerpo femenino en el cine: *Eyes Wide Shut*. En M. Arriaga Flórez et al. (coords.). *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*. España: Arcibel Editores y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras.
- FERNÁNDEZ Sánchez, M. C. (2000). Luis Buñuel: trascendiendo el tópico. *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, (5), 157-168. <http://hdl.handle.net/11441/67345>
- GERBER, D. (2007). Pierre Louys, Buñuel y la mujer. *TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales*, (8), 57-66. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/146>
- KAPLAN, A. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Catédra.
- MARTÍNEZ, G. (2019). De **Gran casino** a **Simón del desierto**: La etapa mexicana en la filmografía de Luis Buñuel. Festival Internacional de Cine de Morelia. [Artículo en línea]. Recuperado de <https://moreliafilmfest.com/la-etapa-mexicana-en-la-filmografia-de-luis-bunuel>
- MECALCO López, R. A. (2019). Análisis hermenéutico del soldado estadounidense en **Rambo: First Blood** como estereotipo que sustenta al héroe de acción actual [Tesis de Maestría]. UNAM. <https://bibmacro-descubridor.dgb.unam.mx/Record/20.500.14330-TES01000790389/Similar>
- MECALCO López, R. A. (2024). Hermenéutica cinematográfica: análisis ontológico del héroe en el cine mexicano (1936-2016). [Tesis doctoral]. UNAM. Recuperado de [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/N73R2G1FQV35LU3HIR54YHC739LP99XX4X7Y11512JF783JNRD-03478?func=full-set-set&set\\_number=064474&set\\_entry=000006&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/N73R2G1FQV35LU3HIR54YHC739LP99XX4X7Y11512JF783JNRD-03478?func=full-set-set&set_number=064474&set_entry=000006&format=999)
- MERINO, I. (2020). Las mujeres en el cine de Buñuel. Ese objeto claroscuro del deseo masculino. En J. Angulo y J. Fernández (coords.) *Luis Buñuel*. España: Donostia Cultura.

- METZ, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine 1964-1968. Vol. 1*. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones S.
- PAGLIA, C. (1990). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London: Penguin Books.
- RODRÍGUEZ, M. (2004). La mujer en la lógica espectacular: el poder de la simulación. En M. Arriaga Flórez *et al.* (coords.), *Sin carne: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*. España: Arcibel Editores / Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras.
- SALVADOR Ventura, F. (2007). Biografía histórica y estética surrealista en el aula: **Simón del desierto** de Luis Buñuel. *Quaderns de Cine*, (1), 37-46. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/biografia-historica-y-estetica-surrealista-en-el-aula-simon-del-desierto-de-luis-buñuel-0/>
- SOURIAU, É. (1953). Les grands caractères de l'univers Filmique. En H. Agel y É. Souriau (eds.), *L'univers Filmique*. París: Flammarion
- WILLIAMS, L. (1992). *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Oxford: University of California Press.

## Filmografía

- BUÑUEL, L. (Director) y Alatríste, G. (Productor). (1964). **Simón del desierto**. México: Producciones Alatríste.
- BUÑUEL, L. (Director), Alatríste, G., Portabella, P. y Muñoz, R. (Productores). (1961). **Viridiana**. México: Uninci Films 59, Producciones Alatríste.
- BUÑUEL, L. (Director). (1929). **Un perro andaluz** [*Un chien andalou*]. Francia.
- BUÑUEL, L. (Director), Dancigers, O. y Soler, F. (Productores) (1949). **El gran calavera**. México: Ultramar Films, S.A.
- BUÑUEL, L. (Director). (1930). **La edad de oro** [*L'Âge d'or*]. Francia: Vizconde de Noailles.
- BUÑUEL, L. (Director) y Dancigers, O. (Productor). (1946). **Gran Casino**. México: Películas Anáhuac.
- BUÑUEL, L. (Director) y Patiño, A. (Productor). (1955). **Ensayo de un crimen**. México: Alianza cinematográfica.
- BUÑUEL, L. (Director) y Silberman, S. (Productor). (1977). **Ese oscuro objeto del deseo** [*Cet obscur objet du désir*]. Francia / España: Les films galaxie, Greenwich film production.
- FELLINI, F. (Director), Amato, G. y Rizzoli, A. (Productores). (1960). **La dulce vida** [*La dolce vita*]. Italia: Riama Film Pathé Consortium Cinéma Gray Films.

- FLEMING, V. (Director) y Selznick, D. O. (Productor). (1939). ***Lo que el viento se llevó*** [*Gone With the Wind*]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer; Selznick International Pictures.
- VIDOR, C. (Director) y Van Upp, V. (Productora). (1946). ***Gilda***. USA: Columbia Pictures.
- LANG, F. (Director) y Pommer, E. (Productor). (1927). ***Metrópolis***. Alemania: Universum Film AG (UFA).
- OZU, Y. (Director) y Yamamoto, T. (Productor). (1953). ***Cuentos de Tokio*** [東京物語]. Japón: Shochiku Company Limited.

VIRGINIA MEDINA-ÁVILA. Catedrática de la UNAM, Investigadora Nacional (SNII-II), titular de la Cátedra Daniel Cosío Villegas. Doctora en Letras, Maestra en Letras Mexicanas y Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Docente en la licenciatura de Comunicación de la FES Acatlán; tutora en los posgrados de Ciencias Políticas y Sociales, y de Historia de la UNAM. Pertenece a diversas asociaciones académicas nacionales e internacionales, es conferencista en congresos nacionales e internacionales, ha publicado una treintena de artículos científicos en revistas indexadas, más de 15 libros, además de múltiples artículos de divulgación y una página web producida por la UNAM, titulada “Escritores del cine mexicano 1931-2000”, actualmente realiza una actualización de la misma. Participó como curadora histórica del Museo de la Radio ubicado en la estación Parque de los Venados de la línea 12 del Metro de la Ciudad de México. Actualmente dirige el proyecto de investigación PAPIIT-IG400123 (2023-2025), titulado “Ontología, estética y teoría cinematográficas”.