

## ***Abismos de pasión* (1954): Más allá de la subversión romántica**

Javier HERNÁNDEZ RUIZ  
Profesor Titular  
Universidad Europea de Madrid  
celtiber.javier@uem.es

### **Résumé**

Peut-on dire que *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954) soit un film romantique du point de vue thématique et de la mise-en-forme? L'analyse textuelle découvre un défi partiellement romantique, mais aussi que rapporté à la pensée mécaniste de Helvetius ou Sade, tellement aimée par Buñuel. Le cinéaste espagnol a réussi une mise-en-forme qui suppose une traduction originale du roman de Emily Brontë.

### **Mots clés**

Au-delà du romantisme, amour fou, instincts, Sade, mise-en-scène romantique

Aunque algunos estudiosos y analistas han considerado *Abismos de pasión* como una obra muy a tener en cuenta en la filmografía de Buñuel, la tónica dominante es considerarla una pieza interesante, pero más o menos fallida, debido a cuestiones relacionadas principalmente con la producción o con un poco afortunado elenco, pues incluso las declaraciones del propio Buñuel contribuyeron a ello<sup>1</sup>. Desde el punto de vista aquí defendido, si bien es cierto que reconozco esas determinaciones contextuales que lastran su resultado final, constato un enfoque temático interesante y novedoso, así como relevantes operaciones textuales que le otorgan cierta dimensión paradigmática dentro de la combinación de modelos cultos y populares que caracterizan el cine mejicano de Buñuel.

### **Plan**

Conexiones con el Romanticismo  
Más allá del Romanticismo  
Procesos de adaptación a la pantalla  
¿Una puesta en escena romántica?

---

<sup>1</sup> “Volví a tomar el guión, ciertamente uno de los mejores que he tenido entre mis manos. Por desgracia, me vi obligado a aceptar actores contratados por Óscar para una película musical, Jorge Mistral, Ernesto Alonso, una cantante y bailarina de rumbas, Lilia Prado para interpretar el papel de una muchacha romántica, y una actriz polaca, Irasema Dillíán, que, pese a su aire eslavo, debía hacer de hermana de un mestizo mexicano. Prefiero no hablar de los problemas que tuve que resolver durante el rodaje, para un resultado sumamente discutible...”. Buñuel (1982, 200).

## Conexiones con el Romanticismo

El largometraje se inspira en principio en la célebre novela *Cumbres borrascosas*, de la escritora romántica Emily Brontë, pero no es una adaptación al uso, sino una traducción libérrima ambientada en tierras mejicanas a comienzos del siglo XX, que partirá de un tratamiento elaborado por Buñuel en 1932, en colaboración con sus amigos surrealistas Pierre Unik y George Sadoul. De *Wuthering Heights* (1847) hay varias recreaciones homónimas en el cine: la más célebre dirigida por William Wyler (1939), a la que siguieron otra de 1970 dirigida por Robert Fuest y otra por Peter Kosminsky en 1998. En todos los casos, tanto en el contenido como en la “puesta en forma”, se pretendía ser fiel al hálito romántico de la novela; ¿ocurre lo mismo con la película de Buñuel? En principio en los propios créditos del film se propone ajustarse al espíritu de la escritora británica y se plantea una declaración de principios que apuntan en ese sentido: “Sus personajes se encuentran a merced de sus propios instintos y pasiones. Son seres únicos para los que no existen las llamadas convenciones sociales. El amor de Alejandro por Catalina es un sentimiento feroz e inhumano que sólo podrá realizarse con la muerte”.

Ciertamente se remite a una novela de pasiones, recorrida por un *amour fou* que arrastra a los dos protagonistas inexorablemente a la muerte. Eros y *Thanatos* de nuevo entreverado<sup>2</sup>, el amor transido de odio que sólo encuentra su consumación en la muerte, una dimensión que fascinó a los surrealistas históricos; pero previamente estas tensiones habían sido moneda corriente en los creadores románticos más genuinos: “maravillosa tendencia al abismo, placer de la muerte” escribió un Hölderlin para el que la muerte es “mensajera de vida”. La muerte como fin de viaje abierta al misterio, magníficamente plasmada por Arnold Böcklin en *La Isla de los Muertos*. Pero la muerte también ligada a la vida, al amor como impulso incontenible recogido plásticamente por William Blake en *El torbellino de los amantes: Paolo y Francesca* (1824-1826) o en *La aparición de Beatrice* (1824-1827). Impulso filosóficamente encarnado en la voluntad por Schopenhauer y condensado por el mito romántico de Mazeppa<sup>3</sup>, encarnado en el personaje de Alejandro y entendido como un hombre que está atado al caballo desbocado de sus pasiones. Ese amor-odio se manifiesta como *Sehnsucht*: “angustia, mal del deseo, búsqueda del deseo que se siente como inalcanzable”. Éste es también el impulso motor de los protagonistas de *Cumbres borrascosas*. “El esquema ilustrado y racionalista que veía una conexión entre necesidades, deseos y goces, es sustituido, en la perspectiva romántica, por una concepción del deseo como deseo sin objeto, como ansia indefinida y siempre insatisfecha, como tensión dirigida al infinito, a un absoluto que la existencia real de los objetos y del mundo continuamente incumplen” (De Paz, 1992, 102).

La “atracción del abismo” que viven los románticos surge cuando los héroes se asoman por primera vez en la Historia, de una manera decidida, al pozo insondable de su subjetividad. Por eso esos espíritus apasionados se dieron de bruces, como en ninguna época en la historia precedente, con la angustia de vivir, aquella que se deja ver en Alejandro y Catalina, aquella que Novalis pone de manifiesto en la voluntad de sufrimiento: “la vida es una enfermedad del espíritu”. El mismo autor dejó escrito entre 1795-1801: “Buscamos por todas partes lo

---

<sup>2</sup> Eros-Thanatos, oposición determinante que Freud reveló en *Más allá del principio del placer* (1920). Así lo confirma Bataille (1987): “El erotismo es la afirmación de la vida incluso en la muerte” El culto dionisiaco a la muerte era, en realidad, un culto a la vida infinita que se renueva con la muerte. Estos aspectos fueron recogidos por la pintura romántica, como demuestra *El salto desde las rocas* (L. Schnorr Von Carolsfeld, 1833).

<sup>3</sup> Mazeppa era un jinete polaco que fue atado desnudo al torso de un caballo desbocado y que paso a simbolizar la pasión desenfrenada. Así lo recoge un célebre cuadro de H. Vernet titulado *Mazeppa y los lobos* (1826).

Absoluto, lo Incondicionado, y sólo encontramos cosas”. Musset llegó incluso a plantear a Ulric Guttinger: “soy tan joven que envidio tus heridas y tu dolor”.

Y no hay ningún sufrimiento más intenso que las heridas producidas por el amor, como se manifiesta en la novela de Brontë y el film de Buñuel: “Al amante le parece que sólo el objeto de su amor (...) puede realizar en este mundo, lo que nuestros límites nos prohíben, la plena fusión de dos seres individuales. El amor nos lleva, por tanto, al sufrimiento, ya que la plena fusión es sólo aparente; y sin embargo, el amor nos promete el fin del sufrimiento. Sufrimos por nuestro aislamiento de seres individuales, y el amor nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, tu corazón asediado por la soledad formaría un solo corazón con el ser amado. Esta es una promesa que, al menos en parte, está fundada en el vacío, es irrealizable” (Bataille, 1979).

Esa dimensión infinita del amor no puede materializarse en el mundo, por lo que la muerte es la única salida, tal como se manifiesta en la novela de Brontë y en *Abismos de pasión*. Hölderlin escribirá: “La pasión del amor supremo no se cumple aquí abajo (...) buscar esta satisfacción sería locura. Morir juntos (...). Este es el único cumplimiento posible”. El deseo de muerte (*Todessehnsucht*) se convierte finalmente en afirmación del amor. Novalis en sus *Himnos de la noche* (1798-99) relata el inmenso goce que experimenta al visitar la tumba de su amada Sophie: “Era yo allí inefable alegría, momentos con centellas de entusiasmo, yo soplabla en el sepulcro como quien sopla al polvo, eran ante mí los siglos como relámpagos”. Donde mejor se ilustra este impulso dual es en la última secuencia de *Abismos de pasión*, que reproduce el mito wagneriano de Tristán e Isolda a través de una escena que remite a la culminante de *Noches lúgubres* de Cadalso, una de las joyas literarias del prerromanticismo hispano, y que ilustra además escénicamente la concepción que Buñuel tenía del erotismo<sup>4</sup>. El cineasta calandino alumbró uno de los momentos más vibrantes y poéticos del cine moderno, inolvidable *Descensum ad Inferos* entroncado con el orfismo romántico que defendieron Novalis o Nerval: “es una proclamación de la hermosura de la muerte al modo contado por Leopardi, Baudelaire o E.A. Poe; es una aventura vital dirigida por la ‘atracción del abismo’, como sucede en el Empedokles de Hölderlin o el Mandred de Byron. Pero en cualquiera de sus manifestaciones es, fundamentalmente, la afirmación de una conciencia estética basada en la creencia de que el hombre sólo alcanza su verdadera identidad si acepta la función creadora y trascendente de la destrucción” (Argullol, 1983, 102). Una secuencia final que plantea una concepción del erotismo surrealista como ceremonia oculta.

## Más allá del Romanticismo

Hasta aquí las similitudes en el orden temático con el movimiento de Novalis o Hölderlin. Más próximo al romanticismo negro (Mario Praz lo resume en tres palabras: “carne, muerte y diablo”) que enlaza con Goya, *Abismos de pasión* presenta no obstante no pocas diferencias, muy cualitativas, con aquel torbellino que recorrió Europa. Empezamos por una diferencia fundamental. Buñuel afirmó que lo que le atraía de la novela de Brontë era que no era una historia de amor, sino de odios<sup>5</sup>. Pero habría que matizar esa aseveración: de odios entendidos como amores instintivos. De hecho los personajes son presentados a través de una mirada de entomólogo, asociados mediante la puesta en serie de las imágenes, a determinados insectos (en el cine del aragonés encarnaban inequívocamente los instintos). Los “insectos”

---

<sup>4</sup> “Ceremonia secreta que debe celebrarse a oscuras en el fondo de un subterráneo”. Colina (1993, 81).

<sup>5</sup> “Una de las cosas que me pidió fue que no hubiera escenas de amor en la película. Yo vi la dificultad tremenda de hacer un script sobre Cumbres borrascosas sin que hubiera ninguna escena amorosa. Él, desde luego, con muy buena visión, comprendió inmediatamente que no era un libro de amor, sino todo lo contrario, una novela de odios”. Julio Alejandro en Barbachano (1984, 154).

humanos están atrapados, incluso pese a sus aspiraciones, en un juego de pulsiones primarias que inexorablemente conduce a la destrucción, a la muerte –así se ejemplifica alegóricamente en el plano de la araña devorando a la mosca-. En este sentido Víctor Fuentes (1993) ha llegado a afirmar que estamos ante una de las primeras obras del siglo XX en llevar la pantalla los misterios del instinto.

La lectura idealizada, sublime, épica, que ensalza tantas veces a los héroes en la ficción romántica, queda reducida aquí al juego instintivo, a la brutal mecánica de lo natural. Los románticos entienden la naturaleza como una potencia creadora que integra lo inquietante (Herder), o como la confluencia de la conciencia subjetiva y de las fuerzas oscuras, instintivas y creadoras (lo que Novalis llamó “voluntad” adelantándose a Schopenhauer). Teniendo esto presente, el planteamiento buñueliano está más próximo a cierta tradición dieciochesca del pensamiento francés que gira sobre los conflictos naturaleza y sociedad. Encontramos en la obra del aragonés ecos de Helvetius y otros materialistas prerrevolucionarios, como Julien Onfroy de La Metrie (1709-51), para quien la naturaleza es la primera fuerza motriz del universo, que es inmoral, indiferente y sin propósito. El Marqués de Sade será uno de los principales difusores de este determinismo, que sitúa al hombre en una posición inoperante ante el vendaval de los instintos, expresión genuina de lo natural que choca frontalmente contra las convenciones burguesas. Precisamente en el círculo surrealista, en el que participó Buñuel, se insistió en esta concepción desidealizada del amor que desembocó en la exaltación del *amour fou*, que vuelve con una determinación que no se veía desde *L'Âge d'or*. No olvidemos, empero, que romanticismo y surrealismo comparten una misma raíz, crecida en ese caldo de cultivo dieciochesco que pondría en jaque a la Razón Ilustrada.

Buñuel se aparta también del romanticismo –tan empeñado en perseguir el latido de lo sagrado- cuando introduce su humor sardónico, demoledor, aplicado incluso a los valores más inamovibles. Así, el comportamiento piadoso, los buenos sentimientos altruistas de Isabel –en cierto modo una nueva Justine- nada pueden aportar frente a la virulencia de los instintos. Y no es de extrañar que nuestro director resuma su situación dramática mediante dos oportunas metáforas fílmicas: los besos de Alejandro a Isabel, para enamorarla y fastidiar a Catalina, son como mordiscos de vampiro y enlazan con un nada casual plano de insectos disecados; en otra ocasión ya citada, una indefensa mosca es atrapada por una araña, poniendo en evidencia cómo Isabel ha caído en la trampa que le ha tendido Alejandro al desposarla. Esta inoperancia del camino virtuoso será abordada por el maestro aragonés con mayor profundidad y también crueldad en *Viridiana*.

También funciona como perverso juego, sutilmente deslizado por el cineasta, la connotación demoníaca que los personajes más puritanos atribuyen a Alejandro: José, el criado santurrón, exorciza el Robledal cuando llega el nuevo dueño con su esposa; la vieja criada de D. Ricardo cuando apercibe a Alejandro tras la ventana es como si viera al mismo Diablo y así lo manifiesta. Resuenan aquí los ecos de la tradición romántica del “seductor maldito” – *Childe Harold* de Byron o *El Estudiante de Salamanca*- “enviado del demonio” y “enemigo del género humano” (Pierre, 2000, 111-112) para el que nuestro cineasta ha encontrado un acomodo icónico muy oportuno. Alejandro es el Adán que fue expulsado del paraíso (el que disfrutó con Catalina durante su infancia) y vuelve para convertirlo en un infierno, en ese sentido es un Anticristo (lo contrario que la misión redentora de Jesús).

## Procesos de adaptación a la pantalla

Lo más interesante es que todas estas ricas connotaciones culturales se articulan pertinentemente en una narrativa fílmica diferenciada de la literaria. Para entender los complejos procesos que pone en juego Buñuel en este largometraje hay que remitirse metodologías contemporáneas que han abordado los trasvases del cine a la literatura. Los modelos tradicionales, atenazados en el limitado concepto de “adaptación”, no explican las operaciones que aquí se ponen en marcha y que tienen que ver más con la recreación de la que habla Jefferson Kline, de la “gramática de transformación”, del dialogismo y la polifonía de voces de Mijail Bajtin, de la intertextualidad de Kristeva o de las aportaciones de Eco o Barthes. Even Zohan planteará igualmente las complejas operaciones de traducción (feliz término) que se realizan desde un polisistema de partida literario a un polisistema de llegada fílmico: dispositivos narrativos, transcaracterización, etc. No vamos a pormenorizar aquí todas esas operaciones, pero sí dejar constancia de las mutaciones en el dispositivo narrativo. El guión definitivo, escrito por Buñuel en colaboración con su paisano Julio Alejandro y Arduino Maiuri a comienzos de los cincuenta, va directamente al conflicto vertebrador de la novela, dejando de lado los largos preámbulos que describían la infancia y juventud de los protagonistas. Así mismo, en la articulación del relato cinematográfico se prescinde de *flashes-back* y demás artilugios retrospectivos que proponen narraciones focalizadas por los personajes. En la novela es la Señora Dean, el ama de llaves, quien le cuenta retrospectivamente la historia de Heathcliff y Catherine a Lockwood, el nuevo inquilino de la Granja de los Tordos en la que sirve desde hacía dieciocho años. Esa opción por el *flashback* es asumida por Wyler y por la versión de 1998, en la que es la propia Brontë quien “romantiza” desde una mansión en ruinas la historia de su imaginación. En la opción de Buñuel, que prescinde de las focalizaciones internas a favor de la “focalización cero”, el efecto es realmente impactante para los fines “sadianos” que persigue el autor. Desde el primer minuto del metraje el espectador se ve inmerso en un torbellino de conflictos.

En el film se asume sin ambages la dimensión melodramática de la novela, pero conduciendo la *herida amorosa* de ambos amantes hacia el ya mencionado terreno de los instintos; muy especialmente en el caso de un Alejandro que, a diferencia de Catalina, nunca pacta con las convenciones sociales. Ellos son en cierto modo dos héroes llevados por irrefrenables impulsos, sobrenaturales, marcados por el Destino, y por tanto más próximos a la tragedia; pero Buñuel da la vuelta a este esquema sustituyendo las potencias sublimes por los impulsos naturales y por tanto la inversión “desublimizadora” resulta más chocante. También hay en la cinta incluso ecos folletinescos, muy presentes en los melodramas mejicanos contemporáneos; no a otra estrategia responde ese regodeo en la degradación y la desgracia que encarna particularmente Ricardo, el hermano violento, alcohólico y jugador de Catalina. Pero estos elementos de cultura popular quedan bien integrados en la particular propuesta poética del film, muy marcada por las estrategias sadianas que hemos comentado.

## ¿Una puesta en escena romántica?

¿Hasta qué punto están presentes las estrategias románticas en el orden de la representación, hasta dónde se articulan textualmente? A propósito del tema principal, la inexorable pujanza de los instintos, ya hemos hablado de cómo los personajes son contemplados desde una mirada entomológica. Igualmente la potencia inmisericorde de la naturaleza (apolínea en terminología de Argullos) será uno de los recursos más habituales en las obras románticas, vinculada casi siempre a la subjetividad, casi siempre atormentada, de los héroes. De forma similar se plantea en *Abismos de pasión*; así la aparición de Alejandro viene precedida de gran aparato eléctrico –recurso de heroización de la épica tradicional–, al tiempo que la criada lo compara con el diablo; igualmente, cuando aquél irrumpe en la habitación de Isabel y la



besa, se produce un relámpago más intenso. Por si no fuera poco, en otra vibrante secuencia, cuando Alejandro pronuncia una oración blasfema desafiando a Catalina recién fallecida, ésta parece responderle con el viento que mueve violentamente las ramas.

Los ambientes nocturnos se ajustan muy bien a esta poética de naturaleza dramatizada, pero la oscuridad tiene también otros significados profundos para los románticos: “alberga el ‘viaje hacia el fondo dionisiaco del mundo’; es decir, hacia la locura sensitiva, hacia el Inconsciente, hacia el misterio de la sexualidad, hacia el río sin cauces torrencialmente ávido de conquistar el gran mar de la vida. En la Noche todo se halla sin ataduras: el espacio sin límites, el fondo sin forma, la libertad sin moralidad” (Pierre, 74-75).

En el entramado semántico de las obras románticas la propia noche y la naturaleza dramática se convierten muchas veces en recursos augurales, rol que es asumido por otros elementos. En la propia cinta de Buñuel, además de los elementos atmosféricos desatados, son los animales los que cumplen esta función. En la primera escena se ve revolotear a unos zopilotes sobre un árbol espantados por un disparo, plano que enlaza con otro en el que Eduardo practicando la taxidermia con insectos. Estas imágenes orientan el film hacia una lectura fatal y pesimista que se irá confirmando paso a paso. Significados que se cierran en círculo con la última detonación de otra escopeta que certifica el triunfo de la muerte.

Otro aspecto determinante en la estrategia romántica de la cinta ha sido la elección musical de *Tristán e Isolda* de Wagner, partitura genuinamente romántica ya utilizada por Buñuel desde *Un chien andalou* y que se adecúa perfectamente a las turbulentas inflexiones dramáticas de la historia<sup>6</sup>. En este sentido la banda sonora de *Abismos de pasión* es mucho más acorde con el espíritu de la novela que la sinfonismo hollywoodiense de la cinta de Wyler o la composición de aires célticos de Ryuichi Sakamoto en la última versión del libro, si bien hay una omnipresencia de ella que el director aragonés no diseñó así<sup>7</sup>.

Donde renuncia deliberadamente el cineasta calandino al tópico romántico es en la ambientación. Frente a los septentrionales contextos dominantes –en este caso de los páramos escoceses- Buñuel opta por un escenario subtropical mejicano. Las lúgubres, inquietantes, descomunales mansiones de estilo Tudor son sustituidas por haciendas hispánicas de inequívoco eco mediterráneo. Buñuel demuestra, empero, que no es necesario recurrir a este complemento iconográfico para crear un clima genuinamente romántico, en su sentido más profundo. A ello contribuye en buena medida la acertada fotografía contrastada y plásticamente consciente de Agustín Jiménez.

Resulta igualmente sorprendente cómo renunciando a la estilización casi siempre presente en este tipo de “filmes románticos” –en producciones de Hollywood y europeas- Buñuel consigue una atmósfera tan enfermiza, de un romanticismo insano, precisamente a través de propuestas bastante realistas desde el punto de vista plástico. Y es que la tradición hispánica del siglo de Oro que informa buena parte de la obra de Buñuel en México -como resalta Víctor Fuentes (1993)- propone un realismo muy complejo que integra los aspectos fantásticos, siniestros y, en el caso de Buñuel, los relacionados con las fuerzas del inconsciente. Un realismo que desemboca en las obras más osadas en un inquietante

<sup>6</sup> La importancia de la música en el mundo romántico era determinante, quizá porque significaba una preeminencia de la estética expresivista sobre la mimética que defendía el movimiento.

<sup>7</sup> Sin embargo, Buñuel no estaba contento con la selección que hizo Raúl Lavista: “La música fue un desastre. La culpa fue mía. Negligencia mía. Me marché a Europa, a Cannes, y dejé al compositor que grabase el acompañamiento musical y puso música a todo el film. Un verdadero desastre. Tenía intención de utilizar a Wagner más bien al final, para darle al film un aura romántica precisa, de ese romanticismo enfermo de Wagner. Con todo, creo que mi versión refleja mucho mejor el espíritu de la novela que la hecha por Hollywood”.

expresivismo que presenta ciertas concomitancias entre *El lisiado* o *La mujer barbuda* de Ribera, los bufones de Velázquez y los cretinos de *Tierra sin pan*, por no hablar de los minusválidos y marginados de *Nazarín* o *Los olvidados*. Este realismo brutal choca con la estilización idealizadora que anima a los más genuinos pintores del Romanticismo, como Friedrich o Turner. El aragonés no tiene más que seguir esa tradición.

Luis Buñuel realiza a partir de la novela de la Brontë una obra de gran libertad, pasando incluso por encima de las determinaciones negativas que imponía un insatisfactorio diseño de producción y unos actores más que limitados. *Abismos de pasión* es otra muestra más de ese cine mestizo que el aragonés desarrolló en Méjico, asimilando modelos precedentes con gran originalidad y espíritu creativo. La novela romántica, la tragedia, el melodrama, el folletín, la tradición realista hispana... están presentes de alguna manera en el largometraje, pero asimilados con un sentido artístico innegable. Con estos elementos heterogéneos Buñuel construye uno de los poemas más inquietantes e insólitos sobre el *amour fou*, una crónica sobre “El ser humano tratado con terrible injusticia por la Naturaleza y por las estructuras creadas a su alrededor” (Aub, 1984, 464), cuya rotundidad y fuerza de las imágenes sobrevuelan las evidentes limitaciones de medios y actores.

A estas alturas Don Luis está construyendo un cine que se mueve libremente entre las herencias de la cultura popular y del legado más culto<sup>8</sup>, amalgamando elementos tan heterogéneos con vistas a unos fines que dan lugar a un realismo trascendido, de matriz muy hispánica, y que engloba en su seno la fuerza de los instintos, la imaginación o las pulsiones ocultas del Inconsciente. *Cumbres borrascosas/Abismos de pasión* es un buen ejemplo de ese maridaje que se ha venido apoyando en los géneros para transgredirlos poéticamente; en cintas anteriores fueron géneros populares, ahora es la novela romántica unida al melodrama. El interés de la operación, más allá de los resultados lastrados en parte por las condiciones de producción, está fuera de toda duda.

---

<sup>8</sup> “Un texto está hecho de múltiples escrituras, tomadas de distintas culturas, entrando en relaciones mutuas de diálogo, parodia y contestación”. (Barthes, 1977, p. 148).

## Bibliografía

- AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984.  
BARBACHANO, Carlos, *Buñuel*, Barcelona, Salvat, 1986, p. 154.  
BARTHES. *Imagen, música, texto*, Londres, Fontana, 1977.  
BATAILLE, George, *La literatura y el mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, Madrid, Taurus, 1987.  
BATAILLE, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979 (1957).  
BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.  
COLINA, José de la y PÉREZ TURRENT, Tomás, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993.  
FUENTES, Víctor, *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.  
PAZ, Alfredo de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992.  
PIERRE, José. “Buñuel gótico, prerrafaelista y surrealista”. *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid, Residencia de Estudiantes, Fundación ICO, 2000.  
SAFRANSKI, Rudiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, Tusquets, 2009. *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Vienna/München, Carl Hanser Verlag, 2007.

Voir également :

- Arbol con cuervos*, Friedrich  
*Tumba Hutten*, Friedrich  
*Isla de los muertos*, Bocklin  
*La-mujer-barbuda*, Jose Ri  
*Finis Gloriam Mundi*, V. Leal