

Él (1953) de Buñu-Él: pasado y futuro del padre totémico en el personaje de don Francisco Galván de Montemayor

Por Dorian Lugo-Bertrán*

Resumen: La película *Él* (1953), de Luis Buñuel es de las más intrigantes de su filmografía. El film trata de la vida de un personaje masculino extremadamente celoso, de edad media y sector acaudalado, para quien siempre hay un “Él” de ubicación variable de quien celar, temer o —contradictoriamente— admirar. De la mano de distintos enfoques teóricos, se iluminarán tanto aspectos de la “hombro-sexualidad” ante un otro femenino a la vez seductor y amenazante desde discursos de masculinidad tradicionales del momento y, por último, de la compleja relación del artista en general —¿Buñu-Él?— con su “obra”. Todo lo cual deja ver que el principio psicoanalítico del “padre totémico” según Freud es todavía esclarecedor en torno de aspectos de la relación masculina con un Él —físico y fantasmático, memorial y profético—, quien dependiendo de las saludes mental y social del caso, obstruye-canaliza la psicología —o economía del goce— masculina.

Palabras clave: Luis Buñuel, estudios de masculinidad, estudios de roles de género, estudios cuir, cine latinoamericano.

O alucinado (Él, 1953) de Luis Buñu-Él: passado e futuro do pai totêmico na personagem de Dom Francisco Galván de Montemayor

Resumo: O filme *O alucinado* (*Él*, 1953) de Luis Buñuel é um dos mais intrigantes de sua filmografia. A película trata da vida de um personagem masculino extremamente ciumento, de meia-idade e rico, para quem sempre há uma pronúncia diferente do "Ele" a partir de quem o enuncia: de quem cuida, teme ou —contraditoriamente— admira. Com base em distintas abordagens teóricas, serão discutidos aspectos da “hombro-sexualidade” em relação a um outro feminino ao mesmo tempo sedutor e ameaçador pertencente aos discursos tradicionais de masculinidade do momento, assim como a complexa relação do artista em geral —Buñu-Él— com sua “obra”. Tudo isso mostra que o princípio psicanalítico do “pai totêmico” de Freud ainda é esclarecedor quanto aos aspectos da relação masculina com um Ele —físico e fantasmático, memorial e profético— que, dependendo da saúde mental e social do caso, bloqueia-canaliza a psicologia —ou economia do gozo— masculina.

Palavras-chave: Luis Buñuel, estudos de masculinidade, estudos de papéis de gênero, estudos de cuir, cinema latino-americano.

This Strange Passion [Él] (1953) by Luis Buñuel-Él [Buñuel-Him (sic)]: The Past and Future of the Totemic Father in the Main Character of Don Francisco Galván de Montemayor

Abstract: The film *This Strange Passion [Él] (1953)* by Luis Buñuel is one of his most intriguing. The film is about the life of an extremely jealous middle-aged and well-to-do man. For the main character, there is always a “Him” of uncertain location that triggers intense pangs of jealousy, fear or—quite contradictorily—admiration. Guided by different theoretical frameworks, we strive to illuminate certain aspects of: a) *homosocial desire*; b) of traditional masculinity discourses of the time, and, lastly, c) the complex relationship between the artist—Buñuel-Él [a play in Spanish on: Buñuel-Him]—and his work. All of which go to demonstrate that the psychoanalytic concept of the “totemic father” is still clarifying about certain aspects of the masculine relationship with a “Him” [Él]—whether physical or phantasmatic, memorial or prophetic—, who, depending on the social and mental health of the case, obstructs-channelizes the masculine psychology—or his jouissance economy.

Key words: Luis Buñuel, masculinity studies, gender studies, queer studies, Latin American cinema.

Fecha de recepción: 06/05/2022

Fecha de aceptación: 31/05/2023



Fotografía de Luis Buñuel, "Fundação Clóvis Salgado abre inscrições para curso sobre a obra de Luis Buñuel" de Prefeitura de Belo Horizonte. Licencia: CC PDM 1.0

“¿Y cómo es él?”

Verso de canción homónima (1982) de José Luis Perales

La película *Él* de Luis Buñuel es de las más intrigantes de su filmografía. De producción mexicana, el film no fue taquillero, y la recepción de la crítica al momento fue tibia.¹ La obra trata de la vida de un personaje masculino, de edad media y sector acaudalado, quien es también un hombre extremadamente celoso. En su matrimonio, se demuestra el descenso gradual de su condición psicológica, hasta el punto de que más de un personaje al final del filme califica su estado de “locura”. Incluso, un sector de la crítica cinematográfica hasta el día de hoy se centra en su condición paranoide, con énfasis en psicosis.² Para el personaje, siempre hay un “Él” de ubicación variable de quien celar, temer o —contradicción de contradicciones— admirar. De la mano de distintos enfoques teóricos, se iluminarán aspectos de: a) la *hombro-sexualidad*³ del personaje ante un otro femenino a la vez seductor y

¹ Heitz da resumen de reacciones de época, entre las cuales despunta la de André Bazin, quien observó al momento que en la proyección del film en el Festival de Cannes se le tomó como “un lamentable melodrama” (Heitz, 2011: 379).

² Pese a que hay diversos tipos de condición paranoide según la psicología en general, entre ellas aquella vinculada con la neurosis, la mayor parte de la crítica del film en cuestión direcciona la discusión en torno al estado mental del personaje principal del lado de la psicosis (paranoide). Es conocido el parecer del célebre psicoanalista francés “Jacques Lacan, quien presentaba la película durante su seminario en el Hospital Sainte Anne de París como un documental sobre los celos paranoicos, resumía el argumento con un juego de palabras, imposible de traducir al español: ‘du coup de foudre au fou de coudre’ (algo así como ‘del flechazo al pinchazo’)” (Heitz, 2011: 373). Con ello hace referencia simultánea al flechazo de amor, que desencadena el nudo de la historia, cuando primero se miran recíprocamente Raúl y Gloria en la misa de Jueves Santo, como también al amago de “pinchazo” acontecido hacia el fin de la relación, en que Raúl ensaya llevar a cabo la truculenta acción de maniatar a Gloria para coserle la vagina. A tal efecto, es como si para Lacan del flechazo al pinchazo no hubiese más que un paso, en la mente del personaje de don Francisco: “amarla” es “poseerla”, “revirginizarla” y “momificarla”, para asegurarse no solo que no sea “poseída” por nadie, ni siquiera por él mismo, presumimos, sino también que no haya sido “poseída” por nadie en un pasado: la sutura es un sello, que oblitera pasado y futuro.

³ Por *hombro-sexualidad* referimos el neologismo no aceptado pero así traducido por Raúl Sánchez Cedillo con relación a la homofonía lacaniana de lo “homosexuelle” (y no “homosexuelle”) cuando vierte al español el clásico de la teoría feminista *Espéculo de la otra mujer*, de Luce Irigaray (Sánchez Cedillo, 2007: 90). En cuanto a la obra de Lacan, la traducción de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre decide marcar el prefijo “homo”, antes que utilizar el término “hombrosexual”: “Se puede entonces cuestionar la existencia del alma, y sería el término propio para preguntarse si no será un efecto de amor. En efecto, mientras el alma alme [sic] al alma, no hay sexo en el asunto. El sexo aquí no cuenta. La elaboración de la que resulta es *homosexual* [sic] como puede leerse claramente en la historia”

amenazante desde los discursos de masculinidad tradicionales del momento y, por último, c) la compleja relación del artista en general con su “obra”. Todo lo cual exhibe que el concepto psicoanalítico del “padre totémico” según Freud es todavía esclarecedor en torno de aspectos de la relación de la posición masculina con un “Él” quien, dependiendo de la salud mental y social del caso, obstruye-canaliza la psicología —o economía del goce— masculina. Pero de lo que no cabe duda es que dicho ente-fantasma, *atravesado*⁴ o no, es siempre “recuerdos del porvenir”.⁵

El film se basa en la novela homónima de Mercedes Pinto, escritora de origen canario quien, con el tiempo, se muda y reside en diferentes países de Latinoamérica, entre ellos, Uruguay y México. Cierta sector de la crítica ha tratado los elementos autobiográficos de la novela, además de haber subrayado en ella su tendencia de avanzada para la época, toda vez que la obra *focaliza*⁶ en la situación difícil de una mujer casada cuyo marido —referido como “Él” en la obra— trata como objeto, por celos infundados y enfermizos. Dichos acercamientos han hecho hincapié a su vez en las diferencias considerables en lo que va de la novela al film, entre ellas, que el film marca menos “distancia” del personaje masculino: ya no se refiere al mismo mediante el pronombre masculino de la tercera persona del singular y en mayúscula como en la novela, sino con nombre y apellido (Heitz, 2011).

(Lacan, 1998: 102). Tal cual sugiere la cita lacaniana, el concepto trata de los gradientes eróticos que atraviesan los sujetos que comparten la posición masculina con relación a una idea-arquetipo de lo masculino, que puede encarnar una persona en particular o no. El concepto guarda lejana relación, como se verá en el artículo, con el otro concepto antes desarrollado por Sigmund Freud, el del “padre totémico” o “padre de la horda”. A la vez, el concepto pertenece al campo semántico similar a otro de más reciente cuño, elaborado en el influyente estudio de Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), que es el del “deseo homosocial”, si bien en Sedgwick incorpora el campo semántico también de apantallamiento / denegación de pulsiones homosexuales por prejuicio social y, por tanto, de pretextación del sujeto femenino, de lo femenino o de lo tercero, en el caso de triángulos amorosos, para encubrir dicha pulsión.

⁴ Término de largo arraigo en la tradición psicoanalítica, con el cual se da cuenta del estadio en que cualquier “síntoma”, antes que “superarse”, concepto de connotación positivista, se agota en sus propios términos, con la atención necesaria mediante el psicoanálisis.

⁵ Referencia a la novela clásica de Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1963).

⁶ Término de la narratología con que se apunta a la visión axiológica o psicológica de un personaje, o de varios de ellos, que se privilegia en el desarrollo narrativo de un texto cultural, sea literario, cinematográfico, etc.

Además, el film también *focaliza* y *oculariza*⁷ en el personaje principal masculino, asunto que se tratará más adelante.

La película integra el llamado periodo mexicano de la producción de Buñuel,⁸ en ocasiones el periodo que menos reconocimiento oficial ha obtenido, incluso por parte del cineasta, quien hizo referencia a su periodo mexicano como si constituyese un paréntesis entre dos grandes épocas (Heitz, 2011: 374). La historia del film se ambienta en Ciudad de México y, con el desarrollo de la trama, se desplaza temporalmente a Guanajuato, donde el personaje principal posee propiedades de familia en litigio. La historia arranca cuando sus personajes principales, don Francisco y Gloria, se miran por vez primera el uno al otro en medio de la ceremonia del lavado de pies en una misa de Jueves Santo, escena que se discutirá más abajo. A don Francisco le llama la atención la “dulzura”, “aura de bondad” y “resignación” de Gloria, y a ella, el “aire de dominio” y “seguridad” de él, indicarán ambos más tarde en la luna de miel. Al momento de conocerse, Gloria estaba comprometida con un amigo lejano de don Francisco e ingeniero de construcción, Raúl, y don Francisco aprovecha una estancia de su amigo fuera de Ciudad de México por fines laborales para cortejar a Gloria, quien acoge sus acercamientos amorosos, decide separarse de Raúl y acepta la propuesta matrimonial de don Francisco.

En la noche posterior a la boda y de camino a Guanajuato por tren, en plan de luna de miel, asoman con fuerza sin embargo los celos extremos de don Francisco, a raíz de una conversación suscitada sobre los posibles hombres anteriores en la vida de Gloria. Después de varios incidentes de similar talante durante la luna de miel, la pareja regresa a Ciudad de México para residir en la mansión de familia heredada de don Francisco. Con el tiempo, las cosas solo

⁷ Término harto empleado en la teoría estructuralista aplicada al cine, que explica el punto de mira literal de un personaje, o de varios de ellos, que despunta en un texto cultural: sea mediante la ocularización interior, propia del plano o inserto subjetivo, o la ocularización exterior, propia del radio de acción del personaje desde el cual el film “mira”.

⁸ Para un acercamiento a los diferentes periodos de producción buñuelianos desde un punto de vista histórico, véase Russell (2008).

empeoran, con cuestionamientos y agresiones de toda suerte, que incluyen las de índole física, por parte de don Francisco a Gloria. En otro incidente en medio de un festejo en su propia casa, don Francisco le insiste a Gloria que “entretuviese” al licenciado Beltrán, hombre joven que atendía su litigio en curso, para acto seguido sentir celos por la supuesta cercanía física de ambos luego de que el Licenciado sacara a bailar a su esposa. Tiempo después, con arranques de celos sin tregua y encerramiento prolongado del matrimonio en el hogar, don Francisco le propone salir a divertirse a Gloria, y el lugar que decide para ello es un campanario de iglesia, en donde una vez allí pareciera querer asesinarla cuando trata de echarla al vacío, o de amedrentarla con el amago, de lo cual ella escapa aterrorizada.⁹ Mientras camina por la ciudad, alterada, Gloria se topa con Raúl y le cuenta lo que ha vivido en el último mes desde la boda. Raúl se muestra compasivo y la devuelve a la casa en su auto, por petición de ella. En adelante, los celos de don Francisco se incrementan, al punto de que, en una noche particular, mientras Gloria dormía, el personaje principal ensaya maniatarla y coserle presumiblemente la vagina, objetivo infructuoso por demás pues los gritos de su esposa despiertan a los empleados de servicio de la casona, entre ellos, al mayordomo, Pablo, con quien don Francisco sostiene una relación de estrecha complicidad. Hasta el momento, don Francisco, mediante su reputación y demagogia, logra manipular a su círculo cercano, que incluye al sacerdote parroquial, llamado el padre Velazco, y hasta a la misma madre de Gloria, doña Miralta, todos los cuales terminan por reprocharle a la esposa su “insensibilidad” y “provocación” para con los sentimientos de su marido, signo del *ecosistema de discursividad masculinista*¹⁰ al interior del cual se desenvuelve a su pesar el sujeto femenino.

⁹ El campanario es de suma importancia en la historia, y se lo podría considerar un “supra-fragmento”, que lo mismo asoma al principio que al final del film, asociado con una voluntad de poder/dominio en el personaje principal, según el estudio de García Díaz, A., González Fernández, D., Huelves Garrido, P., Marrero López, J., Martínez García, G., Mateus Alarcón, K. y Serrano García, J. [s.f. : 2]. Ha sido escena muy comentada la del campanario en general por la crítica generalizada del film, por la obvia intertextualidad con similares escenas en un campanario como las de *Vértigo* (1958), de Alfredo Hitchcock.

¹⁰ Con “ecosistema” aludo al entorno o ambiente generalizado de una situación expresa, el cual puede incluir seres humanos, instituciones, discursos (enunciados interesados), saberes, acciones prevalentes, etc. Con “masculinista” refiero una semio-política que va más allá del

Después del referido incidente escabroso, Gloria se escapa de la casa al otro día. Una vez que Pablo le dice en la mañana que su esposa se ha “escapado”. Don Francisco se desespera y sale en busca de ella por todas partes de la ciudad, para desembocar en una misa de la iglesia parroquial. Allí le parece, mediante técnica fílmica de *plano y punto de escucha*¹¹ *subjetivos*, que todos los feligreses “sabían” de la supuesta relación romántica entre Gloria y otro hombre sin identificar, y que se reían de él. Por entender que el sacerdote era también cómplice, el personaje principal se abalanzó sobre él, por lo cual los feligreses intervinieron con ellos para separarlos.

Luego, con una elipsis de cinco años mediante, se indica que don Francisco pasó una temporada en un sanatorio, y que, a su salida, se mudó a un monasterio franciscano en Colombia a residir y meditar, monasterio para más señas cuya orden guarda homofonía con su nombre propio, como si dicha casa franciscana hubiese sido su destino de siempre, y su vida anterior, un *excursus*. El monasterio franciscano fue, es y será la *ur-casa* de don Francisco. Retomando el hilo narrativo, Raúl y Gloria, ya casados y con un hijo llamado Francisco, otro guiño buñueliano, visitan un día el monasterio para preguntar por el antiguo esposo de ella, y el padre prior les informa de su estado actual ejemplar. La familia prefiere no verle para no revolver asuntos del pasado y se marchan. Minutos después, el mismo padre prior procede a hablar con don Francisco en el patio interior del monasterio, espacio aledaño al despacho de recibimiento de Raúl, Gloria y el niño, y don Francisco le informa que había reparado en la presencia de ellos, y agrega, sutilmente, que el tiempo le había dado “en parte la razón”, insinuando que sus celos no fueron del todo infundados. El clérigo le invita a que mejor siga meditando. Lo cual don

sexo masculino, y que puede incluir el sexo femenino, instituciones y demás, que operan desde una visión que entroniza lo masculino o su axiología. Para un acercamiento que destaca lo “machista”-discursivo de la psicología del personaje principal, trazando sus paralelos con el trasunto nacional-conservador en ciertos sectores de México, véase Acevedo-Muñoz (2003: 132-134).

¹¹ “Punto de escucha” es un término que explica bien Michel Chion para dar cuenta de que en el cine no solo se advierte un punto de vista u ocularización privilegiado, sino también un “punto de escucha”, el cual en ocasiones va de la mano de la ocularización, mientras que en otras va por diferente camino (1998: 90-94).

Francisco pasa a llevar cabo, caminando hacia un túnel en los flancos del patio interior, en zig zag.

Enigmático final para un film que no deja de suscitar preguntas. A efectos de nuestra investigación, interesa antes bien la psicología del personaje. Mientras que la crítica de la novela de Mercedes Pinto en la que se basa el film destaca como referente exclusivo del título “Él” al personaje del esposo de la vida real de la autora, en el film de Buñuel dicho “Él” titular pareciera equívoco y, por extensión, ubicuo. ¿Se trata de don Francisco o de cualquier personaje masculino por quien don Francisco sienta celos? En caso de la segunda posibilidad, se trata “Él” de Raúl, del hombre que presuntamente se ríe de él en la escena en el restorán del hotel de luna de miel, de los supuestos hombres que cortejaron a su esposa antes que él o que presumiblemente existían durante su relación con ella, o finalmente tiene que ver con algo más raigal, casi arquetípico. Es tentador a tal efecto elaborar sobre el concepto del *padre totémico* de Sigmund Freud, desarrollado principalmente en tres obras: *Totem y tabú* (1913), “Psicología de masas y el análisis del yo” (1921) y *Moisés y la religión monoteísta* (1939).

El fundador del psicoanálisis se une a las filas de varios/as pensadores/as de su tiempo al concebir el comienzo de la civilización como una superación paulatina de la visión de mundo “totémica”, la cual suponía la fetichización sea de objetos, animales o seres humanos. Para Freud, dicha superación dio lugar más tarde al sentimiento religioso y, merced al propio “porvenir de una ilusión”, vaticina que habrá de llevar a la postre a la transmutación misma del sentimiento religioso en una suerte de ateísmo o agnosticismo más del lado científico (Freud, 2011). Sin embargo, en aquellas etapas prístinas de la condición humana, las sociedades se organizaban, como observaba Darwin en el mundo animal según Freud, en torno de un “macho fuerte” o “padre de la horda”. A tal “padre” se le profesaba una suerte de admiración y miedo a la vez por parte del sector restante, y todas las mujeres le pertenecían. Amparándose

en la literatura de la época, Freud colige que ello generaría resentimiento en los hijos del padre totémico, resentimiento que más tarde se manifestaría en un parricidio por parte de ellos, quienes en tanto que hermanos actuaron en común acuerdo. Dicha muerte del padre de la horda es el comienzo de permutaciones más participativas de las sociedades, si bien se pasa por una etapa “caudillista” que supone la idolización del “hijo rebelde”, la de la diada de “madre-hijo consorte” o la del “padre-familiar animal”, entre otras. El sentimiento de culpa resultante del parricidio, no obstante, hizo que los hermanos continuaran la conmemoración de la muerte del padre mediante ritos, como el “banquete totémico”, en que se canibalizaba cíclicamente al padre de la horda, de manera primero literal y segundo simbólica, para adquirir sus propiedades, pero no con afán de reponerlo (Freud, 1998: 114-117).

Independientemente de que se coincida con la teoría del padre totémico de Freud o no, o que la misma parezca antes de carácter mítico que real, lo cierto es que un conjunto significativo de la literatura psicoanalítica actual se vale de la categoría del “padre de la horda” para reelaboraciones sobre la psicología masculina o de lo masculino. El propio psicoanalista Jacques Lacan hace su parte, al separar el pene del falo, a diferencia de Freud: el pensador francés entendía que el hombre tenía el pene pero no el falo (Lacan, 1988: 668-672). El deseo de tenencia del falo es función simbólica que se desempeñará, independientemente del sexo, pero nunca será un haber que se poseerá. A tal efecto, antes que roles de género, Lacan discutía las posiciones masculina y femenina, además de sus goces respectivos. La posición masculina deviene en un *goce fálico* o *fuera-cuerpo* (“*hors-corps*”), para él, generado a base de la presunción de (no) tenencia del falo, mientras que la femenina deviene un *goce del Otro* o *fuera-lenguaje* (“*hors-langage*”), generado a base de la presunción de (no) “ser” el falo para el Otro, y no para la persona específica en la posición masculina. Lo mismo hombres que mujeres podían ocupar ambas posiciones, sugería Lacan, tal cual parecía acontecer con san Juan de la Cruz, quien para el psicoanalista parecía ocupar una posición femenina en su obra

(Lacan, 1998: 88-93). La complicidad entre sujetos que se desprende de quienes ocupen la posición masculina y, sobre todo, entre las posiciones masculinas presuntamente heterosexuales, será de tipo “*hommosexuelle*” —no “*homosexuelle*”—, como deja entrever Lacan en “Una carta de amor [sic]” de su seminario 20, *Aun*, u *hombrosexual*, tal cual se ha traducido en ocasiones en español, según se ha explicado anteriormente. Esto es, la posición masculina heterosexual acarrea, por gradientes, la suposición de que existe un hombre, o agente que desempeñe dicha función, excepcional o fuera del plano simbólico de las cosas, quien prescinde de adherirse a la prohibición/límite o al *socius*, por su poderío de toda suerte, lo cual le depara un goce —fálico— ilimitado.¹² Es dable presumir que, desde el punto de vista psicoanalítico, la posición masculina homosexual, lesbiana, trans-, etc., también ha de habérselas con el “padre totémico” pero sus especificidades ameritan otra investigación. Para efectos del estudio en cuestión, el eje de reflexión es la posición masculina heterosexual y los respectivos gradientes eróticos de la misma, de tipo *hombrosexuales*, en su relacionamiento con el falo como función.

En definitiva, es todavía con relación al padre de la horda o, para efectos del filme en cuestión, de un “Él”, que la posición masculina se define, según cierta tradición psicoanalítica, sea a modo de admiración, odio o ambas. En sus casos más enfermizos, sin embargo, la posición masculina involucrará una relación casi exclusiva y fetichista con el falo, de significados prefijados: todo hombre se reducirá al falo, con sentido exclusivo de sujeto de dominio o de sumisión: al primero le depara prerrogativa ilimitada de goce, por la imaginaria “tenencia” fálica que se le adjudica; al segundo, debilidad o feminidad y, por consiguiente, falta de goce, por la imaginaria privación de dicha “tenencia” fálica que se le atribuye, llegado el caso, pues no todos los hombres aspiran a dicha tenencia imaginaria. Pero según el discurso masculino tradicional, a

¹² El diálogo que entabla el concepto del “padre totémico” de Freud con el de “excepción constitutiva”, en la reelaboración de Žižek, y el del “biengozante”, de Braunstein, es asunto que se tratará en otra investigación.

estos segundos sujetos de la sumisión, por no aspirar a la imaginaria tenencia fálica, “algo les falta”. En el imaginario masculinista las ricas posibilidades del goce del Otro que depara la posición femenina apenas se avizoran.

Aspectos psicológicos o sexuales aludidos en la exposición sobre la teoría freudiana no son del todo nuevos en la crítica respecto del film, sobre los temas de la construcción de la masculinidad y la homosexualidad. Se indica que el propio actor protagonista, Arturo de Córdova, se sintió incómodo con una instancia del guion en concreto, que es cuando don Francisco acude a la habitación de su mayordomo buscando consuelo por su situación matrimonial y este se encontraba en ropa interior, situación que temió el primer actor que se pudiera interpretar de insinuación “homosexual”.¹³ Por solicitud del primer actor, dicha parte del guion se cambió, y el mayordomo le recibe en pijamas en el film. Más de un crítico, a su vez, ha mencionado o bien que el personaje principal era “homosexual”/“homosexual reprimido”, o ha hecho notar que sus vínculos más cercanos parecen ser con hombres, especialmente con su mayordomo y sacerdote parroquial, y no con mujeres, lo cual apunta según algunos estudiosos a una pulsión erótica más del lado homosexual. A su vez, se ha destacado en la crítica el carácter posiblemente “virgen” del personaje masculino tanto a la entrada —como sugiere el propio padre Velazco, quien lo califica de “puro” cuando Gloria viene a contarle de lo vivido con él— como a la salida del matrimonio. Es pues digno de pregunta: ¿se consumó el matrimonio de don Francisco y Gloria? Parece haber evidencia tanto a favor como en contra. Al final, hay incluso ambigüedad de si el hijo de Gloria y Raúl con el

¹³ “A través del estudio de un caso clínico, el tema subyacente, vagamente sugerido, de una homosexualidad reprimida, se afirma ante todo por su potencial humorístico, en la secuencia en que Francisco, desesperado por la supuesta infidelidad de su mujer, va a buscar consuelo y consejo en su mayordomo, secuencia que despertó las suspicacias de Arturo de Córdova, quien temió que su personaje pudiera menoscabar el renombre de icono erótico que se había ganado a pulso” (Heitz, 2011: 378). Gerardo Cummings resume bien antecedentes de la lectura homosexual sobre el film desde el punto de vista de la crítica (Cummings, 2004: 82). Gutiérrez-Albilla (2009) lleva a cabo sutil examen de lo homosexual en el personaje teniendo en cuenta la teoría de la mirada lacaniana, con matiz paranoide: el crítico discute, entre otros temas, que el discurso de masculinidad que escenifica don Francisco no es otro que aquel que deniega la castración, para imaginarse en pleno dominio/control y como sujeto “auto-engendrado”, sin “filiaciones” patrilineales.

que visitan el monasterio en que se hospedaba don Francisco era suyo o no: por un lado, lleva su nombre, y cuando el padre prior le pregunta a Raúl si era hijo de don Francisco, el interpelado cambia el tema; por otro, bien puede ser hijo de Gloria y Raúl, pero que en plan de buena fe ellos decidieran darle el nombre del primer esposo de Gloria. De todos modos, la sexualidad no se reduce a la fábrica de descendencia, como se sabe, lo cual no hace ni deshace la homosexualidad especulada del personaje, pero en todo caso reiteramos que el tema de la sexualidad no es novel en la crítica. Sí interesa vincular, en cambio, la pulsión “hombresexual” o el “deseo homosocial” con la psicología del personaje, a propósito de su relación con un “Él”, real o fantasmático. Dicho “Él”, en cualesquiera de sus capacidades, está presente desde el principio del *recitado*,¹⁴ en lo que va del contenido de la historia hasta el lenguaje audiovisual del film.

A efectos de nuestro análisis, vincularemos el tema de la *hombresexualidad* con otro tema frecuente en el cine de Buñuel, el fetichismo.¹⁵ Una de las escenas más discutidas del film es la del comienzo, cuando en medio de la misa del Jueves Santo, mediante lo que parece una ocularización interna del lado del sacerdote, a modo travelín, encuadre diagonal y con distancia de primerísimo plano, se nos muestra una sucesión de pies en fila horizontal que habrán de lavarse, hasta culminar en los de Gloria, para lo cual, sin corte, el plano panoramiza hacia la izquierda para recentrarse en el objetivo y, luego, se desplaza hacia arriba, y culmina con el rostro de ella, de iluminación difusa, marcando su carácter etéreo. Los pies son una constante en la obra de Buñuel, lugar común de la crítica, y a la vez no dejan de arrastrar importancia tanto en la semiótica cristiana, con la connotación de humildad o abajamiento,

¹⁴ Por recitado se entiende el relato fílmico en el orden tal cual se representa para la espectadoría por historia, fábula o diégesis se entiende el relato fílmico cuando se hace abstracción de las anacronías, y se resume en orden cronológico.

¹⁵ Varios críticos le han dedicado páginas al tema del fetichismo en Buñuel en general y a los pies en particular. Heitz es uno de los más incisivos, destacando su función preponderante en lo que va: “desde *La Edad de oro* (1930) hasta *Diario de una camarera* (1963), pasando incluso por el plano detallista inicial, con sabor humorístico, de *El gran calavera*, donde se entrelazan piernas y zapatos distintos” (2011: 375). Monegal (1993: 189-190) y Gutiérrez Albilla (2009: 182-183) también elaboran al respecto.

como en el film en cuestión. Que sea lo que primero llamara la atención como cualidad de Gloria por parte de don Francisco es significativo: parece apuntar a su visión objetual-instrumentalizante de ella, su puesta en lugar —abajado— de tratamiento. Si el personaje de don Francisco aquí sufre/admira/odia, estados que acarrea el “goce” en cierta tradición psicoanalítica, en base de su vinculación propia de tipo exclusiva con el falo y su asociación de dominio y, en su defecto, sumisión, igual la gloria de Gloria se verá mediatizada por su relación sinecdocal con la humildad de los pies.

Dicha fragmentación del cuerpo tiene cierto sentido desde el psicoanálisis. Para Žižek, la tendencia psíquica general es hacia el relacionamiento, consciente e inconsciente, con los “órganos sin cuerpo” o relaciones objetales¹⁶: pies, ojos, oídos, falo, interior materno, manos, secreciones, ano, etc. En cambio, en su tendencia más “progresista” en términos políticos, o “sana”, en términos salutíferos, supone la potenciación —asumida— de la “subjetividad sin sujeto” (Žižek, 2006: 178-181). Que la integración del sujeto nunca es total: es por gradientes y obra de por vida. El relacionamiento de don Francisco con la “Gloria-pie” está tanto más abocado al fracaso cuanto mayor es su aferramiento a lo masculino-fálico exclusivo y de sentido prefijado. Su ciego afán de conseguir el goce de dominio, la ilusión de tenencia del falo, o, su inversión proporcional, el goce de sumisión, por su supuesta no tenencia del falo, es una calle sin salida. Se colige que, en la tradición lacaniana, el goce, antes que el deseo, es placer-dolor circular experienciable, en la posición masculina, tanto en su ilusión de omnipotencia como en su convicción de impotencia.

Otras instancias semejantes del film tienen lugar, bien sea cuando en el restorán del hotel de la luna de miel en Guanajuato don Francisco se siente

¹⁶ Las relaciones objetales son de larga tradición en el psicoanálisis. Pese a que la primera elaboración al respecto no es de ella, ha sido Melanie Klein y la llamada “escuela inglesa” del psicoanálisis quienes con mayor profundidad han desarrollado el concepto y sus implicaciones psicológicas generales.

que un hombre en mesa cercana se ríe de él, percepción que Gloria no comparte, sea cuando, en escena ya narrada que acontece al final, a don Francisco le parece que toda la feligresía de la iglesia se reía de él porque “ya lo sabían”, como si ojos, oídos, bocas —fantasmáticos— andasen dispersos por doquier, amenazantes. Por lo cual asoman en primer lugar las siguientes preguntas: ¿qué (tanto) sabe el otro, o en el caso de la paranoia, el gran Otro? ¿se trata de un lugar asignable, o es acaso su propia inasignabilidad lo que lo hace amenazante? ¿se podrá tratar del supuesto, sea verificable o mítico, “padre de la horda” o de un “Él”, quien observa, enjuicia y humilla la razón-de-ser (masculina) de don Francisco? ¿temerá don Francisco, en la honda “fantasía inconsciente” (Melanie Klein)¹⁷, que el falo del gran Otro lo ultraje frente a los demás, y que quede en evidencia lo (temido) real, y no la realidad,¹⁸ de su razón-de-ser: la ausencia constitutiva del falo, y no del pene, y que toda actuación de tenencia suya es por fuerza una impostura total, que deniega la castración como pasaje? Para una posición masculina como la de don Francisco, ser no-tenedor del falo es equivalente de feminización, abajamiento, vulnerabilidad y muerte.

En segundo lugar, asoma un conjunto de preguntas sucesivo: ¿se aborda la posición masculina escenificada en el film de un posicionamiento para con el gran Otro que solo depara o bien placer —cuando domina— o sufrimiento propio —cuando no domina—, o según se ha indicado será que un denominador común de dicha economía de placer-dolor es el goce, no el

¹⁷ Por “fantasía inconsciente” se entiende en la tradición kleiniana la trama depositaria de objetos parciales en el inconsciente del/de la infante, desde posiblemente el estadio intrauterino, marcado por un superyó precoz, que signa de “bueno” o “malo”, gratificante o amenazante, las relaciones con dichos objetos: mundo de seno o pene bueno / malo, entre otras posibilidades ya indicadas. La fantasía inconsciente, reformulada más adelante en la tradición de la “escuela inglesa” como *phantasy*, alusivo a la vez a lo fantástico y fantasmático, es diferente del “fantaseo” o *daydreaming*. Es imposible pensar la fantasía inconsciente sin su interacción temprana con la pulsión, energía de vida o muerte en la tradición psicoanalítica temprana.

¹⁸ En la tradición psicoanalítica lacaniana se establece diferencia entre la realidad y lo real. La primera es de composición imaginario-simbólica; en tanto que el segundo es, entre otras cosas, el límite mismo de lo imaginario y lo simbólico, y por su no categoricidad simbólica ni *imaginización* (de imaginario) concomitantes, esto es, no por tratarse ni de un concepto ni de una imagen, es el sostén mismo de la producción simbólica.

deseo, en la mejor tradición psicoanalítica lacaniana, toda vez que el deseo es de suyo “sin objeto” ?¹⁹ ¿será justamente el apantallamiento generado con el goce el que garantiza su reincidencia? Se reincide porque se goza; se goza porque se reincide, en manifiesta economía malsano-circular. Gran parte de las preguntas arriba supondrían una condición neurótica en el sujeto, pero si se tratara de psicosis, como atiende buena parte de la crítica del film, es más complejo, pues ya no tiene que ver tanto con el apantallamiento como con la “forclusión” del Nombre-del-Padre y, por tanto, apertura a raudales y de difícil tamiz a la cadena significante, en lo sucesivo operativa a modo asociativo, no simbólico, sin sentido de límite; lo simbólico es constituyente necesario de la subjetividad para el psicoanálisis lacaniano. De ahí vienen, en parte, los comentarios repetidos de la crítica sobre la presencia de “la mirada” en el film. Para más de un crítico, el film exhibe un uso inquietante de la “mirada”, en la medida en que crea incertidumbre, en ocasiones, acerca de quién mira en ciertos encuadres.

¹⁹ La distinción entre goce y deseo es elaborada por Braunstein en su lectura de Lacan: el goce se vincula con patrones repetitivos de placer-dolor, en ocasiones extremos o intensos, en la psicología humana, en conflicto con el plano simbólico de las cosas por su economía totalitaria; el deseo, en cambio, se desprende de la inserción del sujeto en lo simbólico, y es de suyo sin objeto y, si se quiere, más libertario (2006: 27-29). En sus niveles más depurados, el deseo es trans-objetal: lo puede azuzar un objeto/objetivo, pero va más allá del mismo o de su consecución por su economía parcial, no totalitaria. El goce, en cambio, sí puede devenir más depurado: es el *goce-otro*, y proviene del momento en que el sujeto asume — experiencialmente— que el goce está interdicto para quien habla; por tanto dicho goce no se procura, antes sobreviene espontáneamente en el sujeto con la disposición psicológica adecuada.



Retrato de Luis Buñuel por Salvador Dalí. "Salvador Dalí portrait of Luis Buñuel Portolés" por Martin Beek.
Licencia: CC0 1.0

La crítica pareciera aplicar a tal efecto la propia teoría de la mirada (“gaze”) que desarrolla Laura Mulvey en diálogo con el psicoanálisis lacaniano, según la cual el cine dominante reproduce una mirada de tipo *masculinista*, toda vez que une la mirada del personaje principal masculino, la del encuadre/cámara y la del espectador en la mira / busca / toma de control, y en ocasiones invisibilización / descarte / distanciamiento / castigo, del personaje femenino, objetivo-objeto (del deseo de) de la mirada. Pero el caso de este film es curioso, porque para empezar si bien don Francisco resulta en muchas instancias portador de la ocularización, el film no parece generar demasiada identificación con el referido personaje: Gloria es portadora de la focalización general del film: es a través del filtro de valores de ella que en buena medida lo interpretamos a él, como se evidencia sobre todo a partir de la *analepsia*²⁰ utilizada para representar lo transcurrido en los últimos treinta días de relación

²⁰ *Analepsia* es en narratología una retrospección o “flashback”.

entre ellos, que es su *alcance*,²¹ *analepsia* que tiene lugar cuando ella se topa con Raúl por la ciudad después del intento de don Francisco de arrojarle al vacío. Cabe poca duda de que el visor axiológico del film signa de excentricidad, por no decir patología, a don Francisco, casi de principio a fin.

Pero el film es curioso por su uso de la mirada en otros aspectos. Un sector de la crítica establece el elemento voyeurista del film: no es solo don Francisco quien fisga a Gloria, sino también, en la medida en que se *audiomira* (Chion, 1998)²² a Gloria desde los puntos de vista y escucha de don Francisco, el espectador se hace a la vez cómplice y, agregamos, juez. Esto es, la focalización en don Francisco no es total, en cuyo caso se *audiomira* lo que él *audiomira*, pero ello no significa que la espectaduría se identifique necesariamente con lo *audiomirado*. E, incluso, si volvemos a la ambigüedad de la *audiomirada*, aún en las instancias en que desde un punto de vista de la diégesis no cabe duda de que sea don Francisco quien *audiomire*, como en el segmento de escena inicial en la ceremonia de lavado de pies de la iglesia, ¿es verdaderamente don Francisco el que mira *en lo real*? ¿o serán los objetos parciales o los órganos sin cuerpo? ¿quién posee la mirada: don Francisco, el padre de la horda o el referido “Él” del título del film? ¿son don Francisco y el padre de la horda la misma persona? ¿es el padre de la horda el propio padre fallecido de don Francisco, de quien él mismo habla cuando muestra su casa con orgullo, por la idea estética “moderna” de su construcción por parte del padre? ¿o va más allá de un padre a-personado, y de ahí la fuerza que ejerce sobre don Francisco?

No menos esclarecedora de todo ello resulta una de las escenas más conocidas del film. En el tan comentado segmento en que don Francisco

²¹ *Alcance* es en la narratología el tiempo comprendido en una *analepsia* desde el propio acto de “recordar” / “rememoración” hasta el acontecimiento/porción de vida “recordado” / “rememorado”. *Amplitud*, que en el film es aproximada, es el tiempo comprendido en la “recordación” / “rememoración” misma.

²² Es Chion quien hace hincapié en que el cine es *audiovisión* y no solo visión ni sonido vinculado con la voz en el diálogo o “voice-over”, a diferencia de lo que pretende el *escopocentrismo* o el *vococentrismo*, respectivamente (1998:15-19).

pretende presuntamente coserle la vagina a Gloria, la ocularización es la de él, pero la *focalización* es mixta: por un lado, *focaliza* en Gloria, quien pre-juzga, aún dormida, la acción como abyecta; por otro, en don Francisco, quien pese a que su *audiomirada* no genera identificación, la espectadoría sabe bien de sus motivaciones. Pero también pareciera escucharse-interpretarse de lejos otro *personaje-focalizador* más: ¿será el referido “Él” o el padre de la horda, su mandato imperial? ¿o se tratará de una comunidad auto-congratulatoria y de connivencia *hombro-sexual*, con ojos, oídos y demás órganos multiplicados, que no excluye al envidiado-por-admirado-por-temido-por-odiado Raúl, ni a su mayordomo Pablo ni al padre Velazco mismo, entre otros?

El final del film es, sin embargo, revelador. Generalmente, se ha leído, por diferentes instancias del sector crítico, como un film en que queda confirmada la condición paranoide, sea psicótica o, cuando menos, neurótico-machista del personaje, quien en plano general que encuadra su caminar zigzagueante hacia el túnel evidencia que su cura no ha sido total. Hay, sin embargo, otra lectura posible.

Cabe recordar que en la escena de la confrontación en el tren en la noche después de la boda y de camino a Guanajuato, don Francisco le pregunta a Gloria por demás hombres en su vida, a lo cual ella responde perpleja o en negativa, y él insiste que le miente; ella entonces le pregunta: “¿En quién *quieres* [mi énfasis] que piense?” Él le responde sin titubeos: “En Raúl”. Es interesante: ella le adjudica un deseo a la pregunta de él: “querer”, y él lo confirma con su respuesta categórica, explicando acto seguido que sería natural pues Raúl era más joven, y todo ello lo explicaba don Francisco mientras le acariciaba sus hombros y miraba sus pechos, extrañamente, tal si sus manos y ojos no fueran propios, tal si la tocara y mirara Raúl o un “Él” incierto. Además, en otra escena discutida anteriormente, es don Francisco mismo quien le pidió a Gloria que “entretuviera” al licenciado Beltrán en el festejo celebrado en su casa, para poco después sentir celos arrebatados ante

la proximidad de sus cuerpos en el baile. Lo llamativo de dichas instancias es que él mismo las quiere/procura, a lo cual se puede argüir que es parte de su economía del goce, de ese placer-dolor que le demanda reactivarse, circularmente. Llevar las cosas a un punto de crisis personal, sea procurado o provocado, entonces ¿no será solo una acción abyecta para con Gloria sino también otra forma que tiene un personaje que sufre de falta de salud mental de liberarse/poner en marcha el camino a la cura, aunque fuese inconscientemente?

Al final, don Francisco comenta que el tiempo le dio “en parte” la razón, lo cual apunta a un razonamiento modesto de sí; reconoce que el tiempo no se la dio totalmente, y parece apuntar a su inserción por gradientes en el plano simbólico de las cosas: el de la falta y el deseo. Pero lo que importa de la aseveración final es su pensar “en parte [s]”, y su admisión concluyente de haber encontrado la “paz” definitiva. La heteronormatividad conyugal-matrimonial no tiene que estar hecha para todo el mundo. Y quizá no estaba hecha tampoco para él, sobre todo si queda fuera de toda duda su condición psicótica, la cual, dicho sea de paso, sufre de gran prejuicio social también, tanto en antaño como en ogaño. El acto repetitivo o maquínico del zigzagueo sugiere un don Francisco más del lado de las “máquinas célibes” de Deleuze y Guattari, máquinas a-personalistas que no se reproducen al interior de la “máquina social” o “familista” (1993). Es de suponer que su vida dedicada a la meditación en adelante no es el final de don Francisco. Ya consciente de que “murió el pasado”, don Francisco demuestra asunción de límite relativa y posibilidad de recomienzo.

Es también notable que sea Buñuel mismo quien haga el caminar zigzagueante,²³ en aparición actoral sorpresa y de espaldas al encuadre, y no Arturo de Córdova, el actor protagonista. Más aún, teniendo en cuenta que el

²³ Liandrat-Guigues explica las funciones varias que desempeña la escalera de la casona en el film, entre ellas, la misma es metáfora de la psicología zigzagueante o laberíntica del personaje principal masculino (1993: 84).

mismo Buñuel por confesión propia se identificaba con el personaje. Acaso el film, a su modo, arroje luz a su vez sobre la relación de todo artista con su presunta “obra”. Esto es, con aquello que el artista masculino, en este caso, da por obra suya, desde un imaginario masculinista-posesivo sin duda, y que al final descubre no solo que su “obra” tiene vida propia una vez “hecha”, sino que su obra nunca fue “suya” ni “hecha”: que toda obra o subjetividad es co-hecha y “co-haciente”, incluyendo la subjetividad misma del artista-hombre. Don Francisco-Buñu-Él²⁴ meditan quizá, al final del film, sobre un Él que les da mandato de tenencia del otro como razón-de-ser, pero que finalmente no da la “paz” deseada, en palabras de don Francisco. No genera el paso de Buñu-Él a Buñuel; o quizá sea al contrario: no genera el paso de Buñuel a Buñu —significante de la falta— Él, del sujeto dividido al fin, inserto —“en parte” y con zigzagueo— en lo simbólico.

La interpretación generalizada de que el zigzagueante caminar de don Francisco [Buñu-Él] hacia el túnel es signo de que no se haya curado del todo parece justificada. Pero quizá se ha curado *lo suficiente*. Su caminar zigzagueante es su agarre frágil y mínimo en [la lógica de] lo real, en tiempos anteriores a los medicamentos anti-psicóticos. Su atravesamiento —“en parte”— del estadio de la admiración-odio por el padre de la horda o por un “Él” incierto, desde la condición psicótica, no acarrea necesariamente un final desesperanzador; si bien su caminar zigzagueante hacia el túnel deja, cuando menos, entrecomillado el final. Pero de dichas fragilidades y dudas trata la vida en general.

Y, de ser el caso, la psicosis.

²⁴ Es Tesson quien en su libro apunta a que el propio Buñuel era consciente de dicha homofonía entre el título de su film y la terminación de su apellido paterno (1995: 54). El crítico amplía los deslices *significantes* que se advierten en dicha obra del cineasta.

Bibliografía:

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2003). *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. California: University of California.
- Barro Hernández, Mario (2016). "Ese oscuro objeto de análisis: estudios sobre Luis Buñuel (con una indicación sobre su etapa mexicana)" en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, número 4, mayo. Glasglow: University of Glasglow. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14753820.2016.1178507>. (Acceso en: 17 de septiembre de 2018).
- Braunstein, Néstor (2006). *El goce: Un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina.
- Chion, Michel (1998). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós.
- Cummings, Gerardo (2004). "Él: De Mercedes Pinto a Luis Buñuel" en *Filología y Lingüística*, número 1, Costa Rica: Universidad de Costa Rica. Disponible en: https://www.academia.edu/1979226/%C3%89I_De_mercedes_pinto_a_luis_bunuel. (Acceso en 18 de septiembre de 2018).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Dueñas, Daniel (2000). "Buñuel en México: La mirada imparcial", en *Guaragua*, número 10. Barcelona: Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL). Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25596155>. (Acceso en: 18 de septiembre de 2018).
- Freud, Sigmund (1998). *Moisés y la religión monoteísta y otros escritos sobre judaísmo y antisemitismo*. Madrid: Alianza.
- ____ (1992). Freud, Sigmund. "Psicología de las masas y análisis del yo" en James Strachey (editor), *Obras completas, Sigmund Freud: Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*. Argentina: Amorrortu Editores.
- ____ (2011). *Tótem y tabú* [edición digital: Kindle], Seattle: Amazon Digital Services LLC.
- García Díaz, Adrián, Diego González Fernández, Pablo Huelves Garrido, Javier Marrero López, Guillermo Martínez García, Kenny Mateus Alarcón y Jesús Serrano García (s.f.). *Análisis filmico "Él", Luis Buñuel*. Grupo 42, Comunicación Audio visual, en *Academia*, González Klingenberg, D. Disponible en: https://www.academia.edu/6213031/An%C3%A1lisis_Filmico_%C3%89I_Luis_Bu%C3%B1uel. (Acceso en 18 de septiembre de 2018)
- Gutierrez-Albilla, Julián Daniel (2009). "Filming Psychoanalysis: The Documentation of Paranoia and the "Paranoid Gaze" in Buñuel's *Él*", en Miriam Haddu y Joanna Page (editores), *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*. Nueva York: Palgrave MacMillan de St. Martin's Press LLC, 179-196.

Heitz, François (2011). "De Ella a Él: caras y máscaras en la "novela" de Mercedes Pinto (1926) y en la película de Luis Buñuel (1952)", *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, número 748, marzo-abril. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1308/1317>. (Acceso en: 18 de septiembre de 2018).

Irigaray, Luce (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.

Klein, Melanie (2008). *Envidia y gratitud y otros trabajos*. Argentina: Paidós.

Lacan, Jacques (1998). *El seminario de Jacques Lacan, Libro XX: Aun*, Jacques-Alain Miller (editor). Argentina: Paidós.

____ (1988). "La significación del falo", *Escritos 2*, México, España, Argentina y Colombia: Siglo Veintiuno Editores, 665-675.

Liandrat-Guigues, Suzanne (1993). "Le plaisir de l'escalier". *Positif*, número 1, 84-88.

Lo, Louis (2008). "Jealousy: This Strange Passion", en *Male Jealousy: Literature and Film*. Nueva York: Continuum International Publishing Group, 1-8.

Monegal, Antonio (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona: Editorial Anthropos.

Mulvey, Laura (1991). "Visual Pleasures and Narrative Cinema", en Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, (editores), *Feminisms: An Anthology of Literary theory and Criticism*, New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 432-442.

Noriega, José, Jaume Reixach y Manuel Quinto (2000). "Buñuel es muchos buñueles", *El Ciervo*, número 589, abril. Barcelona: El Ciervo 96, S.A. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40829026>. (Acceso en 19 de septiembre de 2018).

Ripley, Marc (2017). *A Search for Belonging: The Mexican Cinema of Luis Buñuel*. Nueva York: Columbia University Press, Wallflower Press.

Russell, Dominique (2008). "Luis Buñuel" en *Senses of Cinema*, 3 de mayo. Disponible en: <https://www.sensesofcinema.com/2005/great-directors/bunuel/>. (Acceso en 9 de noviembre de 2018).

Sedgwick, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

Segal, Hanna (1984). *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Barcelona: Paidós.

Tesson, Charles (1995). *Luis Buñuel*, Francia: Diffusion Seuil.

Žižek, Slavoj (2000). *Mirando el sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Argentina: Paidós.

____ (2006). *Órganos sin cuerpo: Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos.

*Dorian Lugo Bertrán es Catedrático del Programa de Estudios Interdisciplinarios de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras en San Juan, Puerto Rico. En un pasado, se desempeñó como director de dicho Programa y

Coordinador de su posgrado, la Maestría de Gestión y Administración Cultural. Al momento, funge nuevamente de director del Programa de Estudios Interdisciplinarios. También se ha desempeñado como Co-director ("Co-Chair") de la Sección de Estudios de Cine de la Latin American Studies Association (LASA) (2009-2012). Es Doctor en Filosofía y Letras del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico (2007), y su especialidad es Estudios de Roles de Género y Cuir, la cual aplica a dos objetos de estudio: la literatura tempranomoderna europea y el audiovisual latinoamericano. Su especialidad en audiovisual incluye no solo cine, sino también videoarte. En el mes de abril del 2017, gana por concurso la beca académica Etta Donner-Becker del Instituto Austríaco para América Latina, Viena, Austria. E-mail: dorian.lugo1@upr.edu