Check for updates

Las figuras de la angustia en *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962)

Jesús González Requena[1]
Aitana González Ortiz de Zárate[2]

Recibido: 03/11/2025
Aceptado por pares: 16/04/2026

Enviado a pares: 07/12/2025
Aprobado: 22/05/2026

DOI: 10.5294/pacla.2026.29.s3.1

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo
González Ortiz de Zárate, A. (2026). Las figuras de la angustia en *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962). *Palabra Clave*, *29*(s3), e29s31. https://doi.org/10.5294/pacla.2026.29.s3.1

Resumen

Este artículo analiza *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962) como la materialización de una pesadilla. Se sostiene que lo esencial del arte no es su función comunicativa, sino el tipo de experiencia que genera, y, en este film, la experiencia central es la de una angustia profunda, análoga a la que es propia de los "sueños de angustia" de Sigmund Freud. La metodología empleada es el análisis textual basado en la teoría del texto. La angustia se manifiesta a través de una disociación constante entre la conducta y la consciencia de los personajes, y entre el lenguaje y el acto. Las repeticiones incesantes de acciones y diálogos, descritas como dispuestas en una estructura de "disco rayado" y directamente asociadas a la situación absurda de encierro, corresponden de manera directa a las vivencias de parálisis e impotencia características de las pesadillas. La escenografía es clave: el salón del encierro se configura como un escenario teatral, con puertas que, paradójicamente, atrapan. Figuras como las "ángelas" aladas y el tríptico de armarios (que ocultan muerte y excrementos) refuerzan la idea de un encierro inexorable y una regresión a lo escatológico. El reloj con Cupido y Psique da expresión

1 ✉ https://orcid.org/0000-0002-5937-1100. Universidad Complutense de Madrid, España. jesugonz@ucm.es
2 https://orcid.org/0000-0003-4418-3016. Universidad Complutense de Madrid, España. aitana.gonzalez@ucm.es

a la imposibilidad del acto amoroso, el segundo “acto imposible” de la pesadilla. La casa es interpretada como la “madre” de la infancia, asociada a una “escena primaria” paradójicamente vacía del acto sexual, lo que genera frialdad y repetición. Los cuadros de mujeres que permutan sus posiciones o desaparecen dan forma a esa figura materna que niega el afecto y el sustento, y que, por eso, comparece a la vez como objeto de agresión. El encierro final en la iglesia, presidido por la Virgen, confirma que la liberación es un espejismo, repitiendo la pesadilla de la imposibilidad de actuar.

Palabras clave

Análisis textual; teoría del texto; *El ángel exterminador*; Luis Buñuel.

Figures of Anguish in *El ángel exterminador* by Luis Buñuel (1962)

Abstract

This article analyzes *El ángel exterminador* (1962) by Luis Buñuel as the materialization of a nightmare. It argues that what is essential to art is not its communicative function, but the type of experience it generates, and that in this film the central experience is one of profound anguish, analogous to that which characterizes Sigmund Freud's "anxiety dreams." The methodology employed is textual analysis grounded in text theory. Anguish manifests itself through a constant dissociation between the characters' behavior and their consciousness, and between language and action. The incessant repetitions of actions and dialogue, described as arranged in a "broken record" structure and directly associated with the absurd situation of confinement, correspond closely to the experiences of paralysis and helplessness that are characteristic of nightmares. The set design is key: the room of confinement is configured as a theatrical stage, with doors that, paradoxically, entrap. Figures such as the winged "female angels" and the triptych of wardrobes (which conceal death and excrement) reinforce the idea of inescapable enclosure and a regression to the scatological. The clock with Cupid and Psyche expresses the impossibility of the loving act, the second "impossible act" of the nightmare. The house is interpreted as the "mother" of childhood, associated with a paradoxically empty "primal scene" devoid of the sexual act, which generates coldness and repetition. The paintings of women that exchange positions or disappear give form to that maternal figure that withholds affection and sustenance and therefore appears simultaneously as an object of aggression. The final confinement in the church, presided over by the Virgin, confirms that liberation is an illusion, repeating the nightmare of the impossibility of action.

Keywords

Textual analysis; text theory; *El ángel exterminador*; Luis Buñuel.

As figuras da angústia em *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel

Resumo

Este artigo analisa o *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, como a materialização de um pesadelo. Argumenta-se que o essencial da arte não é sua função comunicativa, mas o tipo de experiência que ela gera e, nesse filme, a experiência central é a de uma angústia profunda, análoga àquela típica dos "sonhos de angústia" de Sigmund Freud. A metodologia adotada foi a análise textual baseada na teoria do texto. A angústia se manifesta por meio de uma dissociação constante entre o comportamento e a consciência dos personagens, e entre a linguagem e o ato. As repetições incessantes de ações e diálogos, descritas como organizadas em uma estrutura de "disco riscado" e diretamente associadas à absurda situação do confinamento, correspondem diretamente às vivências de paralisia e impotência características dos pesadelos. A cenografia é fundamental: o salão do confinamento está configurado como um palco teatral, com portas que, paradoxalmente, aprisionam. Figuras como as "*ángelas*" aladas e o tríptico dos armários (que escondem morte e excrementos) reforçam a ideia de um confinamento inexorável e uma regressão ao escatológico. O relógio com Cupido e Psique dá expressão à impossibilidade do ato amoroso, o segundo "ato impossível" do pesadelo. A casa é interpretada como a "mãe" da infância, associada a uma paradoxalmente vazia "cena primária" do ato sexual, o que gera frieza e repetição. Os quadros de mulheres que mudam de posição ou desaparecem dão forma àquela figura materna que nega afeto e sustento e que, por essa razão, aparece ao mesmo tempo como objeto de agressão. O confinamento final na igreja, presidido pela Virgem, confirma que a libertação é uma ilusão, repetindo o pesadelo da impossibilidade de agir.

Palavras-chave

Análise textual; teoria do texto; *El ángel exterminador*; Luis Buñuel.

Introducción

Cuando de analizar un texto artístico se trata, existe la costumbre, en nuestra opinión equivocada, de preguntarse por lo que este dice. Y, ciertamente, los textos artísticos, como cualesquiera otros textos, dicen. Pero no es eso lo que hace, de ellos, textos artísticos. Lo que en estos importa no es, en lo esencial, eso que dicen, sino lo que en ellos sucede, es decir, la experiencia que en ellos ha quedado cristalizada y que su lector —su espectador, en el caso del cine— hace suya cuando los visita (González Requena, 2000, 2015).

Y bien, ¿qué sucede en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962)? Es sabido que Luis Buñuel —fue él mismo quien lo reconoció así en más de una ocasión—[3] hacía sus películas inspirándose en sus propios sueños (Buñuel, 1982). Mas no debe considerarse esto un caso especial, pues lo especial en su caso reside solo en el hecho de su reconocimiento. Pues tal cosa, aunque no sea confesada, sucede en la mayor parte, si no en todos, los auténticos artistas. Sus obras no obedecen a la decisión de comunicar un determinado mensaje, sino a su necesidad de hacer aflorar cierta escena interior, inconsciente, que los habita y a la que necesitan dar forma, y así, en cierta medida, lograr aprehenderla y dominarla.

Por lo que se refiere a *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), no hay duda de que la experiencia a la que convoca a su espectador es la de una pesadilla. Es, a este propósito, oportuno recordar que, por muy buenos motivos, Freud (1979/1900) llamaba a las pesadillas "sueños de angustia". Pues es, precisamente, la angustia lo que lo impregna todo en *El ángel exterminador*, por más que sus personajes traten a la desesperada de ocultársela a sí mismos, de negarla, de proyectarla en los otros, como también lo hacen, dicho sea de paso, los espectadores cuando se ríen de la conducta de los personajes o cuando se acomodan en la calificación del film como surrealista.

3 Por ejemplo: "*Un chien andalou* [...] nació de la convergencia de uno de mis sueños con un sueño de Dalí" (Buñuel, 1982, p. 105).

La pregunta, entonces, es ¿cuál es el motivo de esa angustia? O, lo que es lo mismo, después de todo, ¿cuál es el contenido de esa pesadilla?

Metodología

Esta investigación adopta una metodología de análisis textual basada en la teoría del texto (González Requena, 2000, 2015), para desentrañar la experiencia de la angustia en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962). Este enfoque metodológico se distancia de una lectura meramente discursiva o argumental de la obra, para centrarse en lo que el texto artístico "hace" y "sucede" en el espectador, en lugar de solo lo que "dice".

La teoría del texto postula que las obras de arte, incluidas las cinematográficas, son la cristalización material y formal del universo psíquico inconsciente de su autor (González Requena, 2000, 2015). El texto cinematográfico, por tanto, no responde, en lo esencial, a sus intenciones conscientes, sino que opera como un sistema formal en el que los conflictos, los deseos y las represiones se ordenan y se manifiestan en forma narrativa y escenográfica. Según esta perspectiva, el cómo se estructura una obra (su forma) es inseparable del qué se expresa inconscientemente (su contenido).

Así, cuando el objeto de estudio evoca sensaciones, como la pesadilla y la angustia, la investigación debe concentrarse en determinar cómo los diálogos, la composición del plano, el montaje, el diseño sonoro y la puesta en escena, en suma, todos los parámetros de la escritura cinematográfica, no solo representan sino que construyen y materializan activamente estas vivencias. De esta manera, la angustia trasciende el mero tema narrado y se revela como la manera objetiva e ineludible en que el film se halla estructurado, lo que permite aprehender la obra como la configuración textual de una experiencia psíquica. Esto incluye:

- El análisis de la estructura narrativa y las repeticiones: Se examina cómo la recurrencia de actos, diálogos y situaciones, descrita como un "disco rayado", genera una sensación de encierro y futilidad,

así como revela la disociación entre el lenguaje y el acto, y entre la conducta y la consciencia de los personajes.

- El estudio de la escenografía y los elementos visuales: Se investiga cómo el espacio del encierro (el salón, las puertas, los armarios, el reloj, etc.) y los objetos simbólicos (las "ángelas", los cuadros, etc.) operan como figuraciones de la angustia y de actos imposibles (como la salida o el acto amoroso), así como de una regresión a lo escatológico.
- La interpretación de los fantasmas subyacentes: Se busca identificar las escenas primarias y los fantasmas inconscientes (como la figura materna y la ausencia del acto sexual) que estructuran la pesadilla central del film, y cómo estos se manifiestan a través de los elementos escenográficos y narrativos.

Este análisis textual es de naturaleza interpretativa y cualitativa, que busca comprender las lógicas internas de la obra y la experiencia que convoca, en consonancia con la premisa de que el arte no comunica un mensaje preestablecido, sino que genera una vivencia en el espectador.

Resultados

Figuras de la angustia, repeticiones y patinazos

Todo empieza en el mundo de los criados donde se aprecia una patente disociación entre la conducta y la consciencia, pues, si todos huyen, ninguno de ellos tiene consciencia, ni del motivo de esa huida ni de la angustia que la causa: aparentan tranquilidad, como si su abandono de la casa solo fuera otro de sus actos cotidianos.

Lo mismo sucede luego entre los señores, por más que la conducta de estos sea la opuesta. Pues, si los criados se han visto impulsados a huir, estos se ven incapaces de hacerlo, siendo impulsados, entonces, a su vez, a permanecer atrapados en su interior. Y, en ambos casos, la pulsión se ve

extrañamente desconectada de la consciencia. Tal es la extrañeza que, poco a poco, al principio muy levemente, introduce el aroma de la angustia.

Algunos actos comienzan a repetirse como si de un disco rayado se tratara. Como el brindis que el anfitrión, Edmundo, repite durante la cena, ignorando que ya lo ha realizado. Espléndido, por cierto, el gesto de Enrique Rambal, el actor que lo interpreta (fue, sin duda, injusto Buñuel cuando se quejó de sus actores mexicanos). Gesto de contenido pasmo, de desconcierto, cuando constata que nadie atiende ahora a su brindis. La expresión deprimida, pero, sobre todo, desconcertada, de su rostro traduce la impotencia absoluta de su acto, que cobra entonces la forma de un *patinazo*.

Poco a poco, las repeticiones se suceden e incrementan, no exentas de un afinado juego de variaciones. A veces son repeticiones de determinados mensajes: "Está bien, váyase. Pero no vuelva a poner los pies en esta casa", dice el mayordomo al primer criado que huye; "No se molesten. Si se van ahora pueden considerarse despedidos", dice la dueña de la casa al cocinero y al pinche que se disponen a huir a su vez. En otras, se trata de repeticiones verbales de frases puestas en boca de diferentes personajes: "¿Por qué me miras así, hermana? Debo estar horrible", dice Francisco, el joven afeminado que mantiene una relación incestuosa con Juana, su hermana mayor, quien le responde: "Estás más interesante que nunca. El desaliño te va muy bien". Y solo un instante después oímos decir a Beatriz, la joven novia enamorada: "¿Por qué me miras así? ¡Debo estar horrible!" (Buñuel, 1962), a lo que Eduardo, su novio, tan ingenuamente enamorado como ella, responde: "Estás más interesante que nunca. El desaliño te va muy bien" (Buñuel, 1962).

Y lo mismo sucede también con las situaciones, como en el caso de esos dos caballeros, Cristián y Leandro, que repiten por tres veces sus salutaciones, como si se tratara en cada una de ellas de su primer encuentro en la noche en la que comienza el encierro. En la primera, son presentados por un tercero como dos personas hasta entonces desconocidas, en la segunda se saludan como si se conocieran de toda la

vida e hiciera mucho tiempo que no se encontraban y en la tercera son de nuevo presentados como si se conocieran por primera vez.

Son muchas las variaciones en las manifestaciones de este juego de repeticiones. Una de las damas, Silvia, en estado, diríase catatónico, peina insistentemente su cabello, pero solo el del lado derecho de su cabeza. Francisco, cada vez más histérico, dice no soportarlo ("¡No resisto a esta harpía peinándose más que media cabeza! ¡La odio!"); pero él, a su vez, con una maquinilla eléctrica, afeita con la misma insistencia tan solo el lado derecho de su rostro.

Incluso, los hijos mismos son identificados como elementos de una serie de repeticiones intercambiables: cuando una de las damas pregunta a Cristian por el embarazo de su esposa: "Este es el cuarto, ¿verdad?", el hombre contesta: "Pues no lo sé, señora. Ya voy perdiendo la cuenta" (Buñuel, 1962). Lo que —conviene advertirlo— no se agota en un mal chiste que se quiere sofisticado, pues 48 minutos más tarde nos será dado constatar que se trata del quinto hijo, dado que nos serán mostrados los cuatro ya nacidos del matrimonio, conducidos por el abate, su preceptor, y a quien el celoso marido atribuye la paternidad, uno de los índices de impotencia que proliferan en el universo de "Los náufragos de la calle Providencia", el que fuera el primer título pensado por Buñuel para su película (Buñuel, 1962).

Incluso, la enunciación participa de esta economía loca de la repetición. Así, muestra dos veces sucesivas, con solo leves diferencias de posición de cámara y de angulación, la entrada de los señores en la casa tras el espectáculo operístico al que han asistido y camino del banquete de celebración que concluirá en su encierro.

Como hemos anticipado, un símil apropiado para describir este juego constante de repeticiones es el efecto sonoro del disco rayado, por el que la aguja del antiguo tocadiscos, al tocar la raya, patina, se desplaza hacia atrás y provoca la incesante repetición de cierto fragmento sonoro.

Va apuntando, así, lentamente, algo que presenta un cada vez más acentuado sabor de pesadilla. Concretamente, el de una de esas pesadillas en las que se está atrapado en una situación que se repite una y otra vez, y ante la que fracasan los sucesivos intentos de salir de ella, de modo que esos mismos intentos se convierten, a su vez, en una nueva serie de inútiles repeticiones.

El lenguaje y el acto: la estructura del disco rayado

Hemos hablado de la disociación entre la conducta y la consciencia. Conviene añadir ahora que esta se manifiesta de manera cada vez más evidente como una disociación entre el lenguaje y el acto, en la misma medida en que el acto patina por la senda de la repetición, los discursos de los personajes se enroscan sobre sí mismos, descubriéndose cada vez más alejados del acto que nombran y que son incapaces de realizar.

El personaje más lúcido del film —y, por cierto, el que morirá primero—, Sergio Russel, en el momento en el que la situación de encierro comienza a revelarse en la consciencia de los personajes, dice: "Ha llegado el momento de tomar una decisión. Debemos irnos ahora mismo. Si los demás están nerviosos o se han vuelto locos que se queden" (Buñuel, 1962). Es el más lúcido, decimos, el que, de entre todos los personajes del encierro, ve con mayor claridad. Pero tampoco él puede ver con la claridad suficiente. Incluso, él también, como los otros, se deja atrapar por las fintas del lenguaje que permiten demorar una y otra vez el momento del acto: "Ha llegado el momento… no dice de irse, sino de tomar una decisión" (Buñuel, 1962). Y, así, lo indeterminado de esta decisión, pues no dice "la decisión", sino "una decisión" (Buñuel, 1962), difumina y pospone el acto de que se trata. Tiende, en suma, a invisibilizarlo. Y lo mismo puede decirse de ese "Debemos irnos ahora mismo" (Buñuel, 1962): todo el acento está esta vez puesto en el "debemos", en la misma medida en que pospone el "irnos". De modo que el "ahora mismo" no designa el tiempo del acto (Buñuel, 1962), sino el de la toma de decisión sobre un acto que habría de realizarse *después*.

Así es como la estructura del disco rayado, si se nos permite esta expresión, viene a caracterizarse, en el campo del lenguaje, por la

proliferación de puntos de desvío que conducen al retroceso y a la repetición. De modo que cualquier cosa sirve con tal de posponer el momento del acto, incluido el pensamiento del acto, en cuanto es algo diferente, y temporalmente separado, de él.

Más tarde, ese mismo mecanismo retorna en las palabras del doctor: "Esa extraña resistencia del mayordomo para cumplir las órdenes que le han dado confirman mis observaciones. Desde anoche, ni uno solo de nosotros, aunque lo haya intentado, ha podido salir de esta habitación. ¿Qué está ocurriendo aquí, amigo Aranda?" (Buñuel, 1962).

Siendo el doctor, después de Russel, el más cabal de los personajes, se hace evidente que una abultada escisión atraviesa su discurso. Pues en sus palabras se manifiesta, de hecho, escindido en dos yos separados. El primero se presenta como un puro observador: "Esa extraña resistencia del mayordomo para cumplir las órdenes que le han dado confirman mis observaciones" (Buñuel, 1962), como una consciencia que se afirma segura de sus observaciones, que se quieren puramente racionales. Pero sucede que ese yo observador está tan lejos de su otro yo, el yo que siente, el que actúa o no actúa, que parece solo pensarse sumergiéndose en un sujeto colectivo: "Desde anoche, ni uno solo de nosotros, aunque lo haya intentado, ha podido salir de esta habitación" (Buñuel, 1962).

"Qué interesante fenómeno", parece decirse a sí mismo el bueno del doctor (el primer yo del que hablamos, en cuanto instancia, insistamos en ello, que se quiere puramente racional), al costo, claro está, de perderse él mismo en su pregunta, incapaz de localizarse en ella como sujeto y, por eso, desplazándola sobre su interlocutor ("¿Qué está ocurriendo aquí, amigo Aranda?"). Solo en el último instante, una vez que el amigo Aranda se ha alejado sin darle respuesta alguna, emerge un atisbo de angustia en su rostro. Y ahora también en él emerge la sensación de que ha patinado, de que ha entrado en el bucle de la repetición.

Se trata de la inesperada toma de consciencia de que su discurso, ese que se quiere puramente racional, pero que es netamente obsesivo, patina por estar del todo desconectado de sí mismo, en cuanto sujeto del acto

que es incapaz de realizar. Podríamos sintetizar, así, la interrogación que emerge junto con ese primer atisbo de angustia: "¿Por qué ni siquiera sé por qué no puedo hacer lo que no puedo hacer?". Tal es la interrogación pura de la pesadilla que habita el film: la pesadilla de un ser que se ve en la imposibilidad de realizar el acto que le aguarda.

El teatro, la escena

Ahora bien, ¿de qué acto se trata? Sería inexacto decir que los personajes de *El ángel exterminador* no pueden salir de la lujosa mansión de los señores de Nobile, sita en la imaginaria calle Providencia. Pues, de hecho, permanecen encerrados en una sola habitación, de modo que les resultan igualmente inaccesibles el resto de las estancias de la gran casa señorial (en rigor, todo un palacio).

Conviene, por eso, detenerse en las peculiaridades de esa única habitación. Mas, antes de hacerlo, es igualmente conveniente prestar atención a las referencias teatrales que se ponen en juego en el salón comedor donde el banquete tiene lugar antes de que los comensales se introduzcan, acabado este, en la sala del encierro.

Lucía de Nobile, la anfitriona, ha anunciado el primer plato que va a ser servido: "Vamos a comenzar con un guiso maltés que según la costumbre de la isla se sirve como *hors d'oeuvr*. Parece que abre el apetito. Hígado, miel, almendras… Y con una salsa muy especiada" (Buñuel, 1962). El énfasis en la comida no es desde luego un dato gratuito, dado que pronto el hambre será la sensación dominante entre las víctimas del encierro. Pero lo que nos interesa ahora anotar es la frase con la que anuncia la llegada de ese primer plato: "Como en el teatro: precisamente ahí llega" (Buñuel, 1962). Y es ciertamente una función teatral la que sigue, pues, recién entrado en el comedor, el camarero finge caerse quedando la comida desparramada por el suelo. Todos ríen entonces. "Delicioso, Lucía, realmente inesperado, celebra Raúl, *Oh, that's wonderfull*", dice Francisco, a lo que Blanca añade: "Lucía tiene un chic especial. No todos saben emplear con distinción este tipo de sorpresas" (Buñuel, 1962). Golpe de escena, pues, teatral y, más concretamente, surrealista. De hecho,

la anfitriona tenía preparados, al menos, dos más, con la introducción de un oso amaestrado y de unas ovejas que aguardan en la cocina. Pero el comentario enojado de Sergio Russel: "A mí no me ha hecho ninguna gracia" (Buñuel, 1962), hace que Lucía corra a la cocina para suspender esos números previstos. Sergio Russel, el único español del grupo (así lo acredita su ausencia de acento mexicano, además de la identidad del actor que lo interpreta, Antonio Bravo, madrileño que emigrara a México en 1933), no deja de ser una suerte de trasunto del cineasta en el interior del universo narrativo, y su actitud señala la distancia que Buñuel ha tomado ya de las sofisticadas fiestas surrealistas de la alta sociedad parisina y neoyorquina de las que participara en otros tiempos.

Es, en cualquier caso, la referencia al teatro la que nos importa, pues dentro de bien poco los personajes quedan atrapados en un espacio, cuya configuración visual será netamente escénica, como se muestra en la figura 1.

Figura 1. Personajes atrapados en una configuración visual escénica.

00-13-35-168

00-18-39-809

00-22-01-816

00-29-02-965

00-31-28-982

01-04-34-292

01-06-29-292

01-06-52-286

01-10-38-289

01-23-53-387

Fuente: Buñuel (1962).

Una y otra vez a lo largo de todo el film el recinto del encierro será mostrado reencuadrado por el marco de las grandes puertas, siempre abiertas, que lo ciñen y que, además, están acompañadas de pesadas cortinas oscuras que en todo recuerdan los telones de un escenario teatral.

Y, a su vez, en el interior de ese reencuadre teatral, a modo de estructura en abismo, se encuentra uno segundo, que es el que enmarca el pequeño escenario donde se encuentra el piano que, en el momento del inicio del encierro, toca Blanca. De modo que, cuando ese encierro comienza, los personajes en la primera escena comparecen como espectadores de la interpretación que tiene lugar en la segunda.

Cabe añadir que, en la parte superior del primer encuadre escénico, se encuentra una curiosa moldura, de todo incongruente con el marco de la puerta doble, que da a la embocadura escénica de la sala del encierro el aspecto de un insólito guiñol. Llegado su momento, esa insólita moldura resultará en especial visible cuando el mayordomo trate inútilmente de salir de la sala rumbo a la cocina, siguiendo las órdenes recibidas de su señora (figura 2).

Figura 2. Moldura incongruente con el marco de la puerta de la sala del encierro.

00-29-51-969

Fuente: Buñuel (1962).

Su incongruencia con lo refinado, lo lujoso y lo sofisticado del mobiliario del salón es tanto mayor por lo descuidado y lo basto de su textura como por lo irregular de su pintura. Como si se tratara del más primario de los escenarios, casi como el de un teatro de guiñol infantil. Pero la angustia ya declarada en la mirada del mayordomo, tanto como lo tensamente estirado de su cuello, hace presente otra sugerencia: la de una guillotina dispuesta a caer sobre aquel que intente cruzar ese umbral.

No hay duda entonces: los personajes han quedado apresados en el interior de la escena. Lo que puede, a su vez, ser dicho de una manera más expresiva, y en consonancia con la importancia que el hambre alcanzará en lo que sigue del relato: *la boca del escenario se los ha tragado.*

Las ángelas

No menos relevantes son otros elementos escenográficos que visten el espacio del encierro. Nos ocuparemos de ellos en lo que sigue, comenzando por dos esculturas doradas muy semejantes que, junto con las pesadas y negras cortinas, parecen custodiar los límites del encierro. Se trata de dos figuras femeninas desnudas y aladas, que sostienen alzados, cual si fueran espadas, una su brazo derecho y otra su brazo izquierdo, para que así su simetría dibuje con mayor precisión el abismo infranqueable que encierra a los personajes.

Son, pues, sin duda, dos victorias, como se muestra en la figura 3, pero resulta igualmente oportuno referirse a ellas como *ángelas*, pues constituyen figuraciones de ese ángel exterminador que da su título al film y que, por esta vía, descubre su condición femenina. No cabe duda de que Luis Buñuel, ese joven aragonés que estudiara en Madrid, hubo de visitar la ermita de San Antonio de la Florida donde otro aragonés, Francisco de Goya y Lucientes, pintó a sus célebres *ángelas*.

Figura 3. Victorias-ángelas como figuraciones de *El ángel exterminador*.

00-13-52-661

00-16-38-394

00-17-51-781

00-26-28-879

00-28-16-305

00-28-34-299

00-49-30-920

00-49-50-812

Fuente: Buñuel (1962).

No hay duda de que esas ángelas, con sus brazos levantados, señalan amenazantes la línea irrebasable del encierro. Y, a veces, se posan sobre la cabeza de los personajes en sus momentos de angustia, como se muestra en la figura 4.

Figura 4. Ángelas posándose sobre la cabeza de los personajes en momentos de angustia.

00-30-22-962

00-48-54-025

Fuente: Buñuel (1962).

El tríptico de los armarios

No menos relevantes, y sin duda más visibles para la mirada del espectador, son las tres pinturas que, a modo de tríptico, decoran los tres armarios empotrados con los que cuenta la sala del encierro (figuras 5-7).

La de la derecha es la de un monje santo, pues su cabeza posee su debida aureola, que sostiene un libro en sus manos. Todo indica que ha de tratarse de san Benito, el monje santo que creó la regla benedictina, cuyo mandato mayor era el *ora et labora*. A él se debió la división del día en tres partes, ocho horas de trabajo, ocho de oración y ocho de descanso. Pero lo que nos interesa retener es, junto con la idea misma de regla, el hecho de que la orden benedictina fuera en su origen una orden monástica de clausura, dado que es una regla de clausura loca la que, por dictado de la "ángela exterminadora", se ven obligados a acatar los náufragos de la calle Providencia.

Así, san Benito preside la puerta del armario donde se ocultan primero los novios enamorados y donde más tarde se darán suicidio (figura 5).

La pintura de la izquierda es la del arcángel san Miguel derrotando con su lanza al monstruoso demonio que se encuentra a sus pies (figura 6). Un demonio que cobra la bien matérica realidad de los excrementos,

pues tras su puerta se encuentran los jarrones que los personajes se ven obligados a utilizar como letrinas improvisadas.

Figura 5. Puerta de armario con imagen de san Benito.

01-09-47-281

Fuente: Buñuel (1962).

Figura 6. Puerta de armario con imagen del arcángel san Miguel.

00-32-54-043 00-33-07-813

Fuente: Buñuel (1962).

La del centro, escoltada entonces por el arcángel y san Benito, y así presidiendo el tríptico, es una pintura de la Virgen con el Niño Jesús en sus brazos (figura 7). En principio, su armario solo contiene mantas y un violonchelo, pero, llegado el momento, será el armario donde será ocultado el cadáver de Russell y llegará a desprender tan desagradable olor que los náufragos intentarán desesperadamente sellar sus hendiduras.

Figura 7. Puerta de armario con pintura de la Virgen con el Niño Jesús.

00-38-29-140

00-51-41-293

Fuente: Buñuel (1962).

Muerte, excrementos y putrefacción es lo que, en todos los casos, se oculta tras el tríptico de los armarios. Regresión de las formas sublimatorias de lo religioso por la que la sacralidad retorna a su componente más primariamente escatológico.

Cupido, Psique y el reloj

No menos relevante es cierto reloj que se hace especialmente presente en la escena en la que Leonora, la dama enferma, trata de seducir al doctor (figura 8). Su esfera se halla rodeada por las caderas, así separadas, de Psique y Cupido, pues todo indica que tales son las figuras que lo acompañan, mientras sus troncos se abrazan por encima de ella. Es conocido el mito tal y como se cuenta en *Las metamorfosis* de Apuleyo: la figura alada, en cierto modo un nuevo ángel, pues rescata a Psique del Hades con un beso de amor. Y, ciertamente, Leonora, atormentada por su grave enfermedad, besa intempestivamente a su médico en el que quiere ver al ángel capaz de curarla, por más que este no dude de su próxima muerte; así se lo comunica, poco después, a Raúl.

Podremos constatar más adelante, aunque el espectador no tendrá en ningún momento consciencia clara de ello, que ese reloj se encuentra justo enfrente de la sala del encierro, al fondo, en el otro extremo del salón al que los prisioneros no pueden acceder (figura 9).

Figura 8. Reloj cuya esfera separa las caderas de Psique y Cupido.

00-11-48-786

Fuente: Buñuel (1962).

Figura 9. Reloj de Psique y Cupido en el salón al que los prisioneros no pueden acceder.

00-02-00-707

00-49-11-238

Fuente: Buñuel (1962).

Y por cierto que especialmente reencuadrado por cortinas semejantes a las que enmarcan la boca del escenario donde aquellos permanecen encerrados, a más de señalado por las dos brillantes lámparas de araña que se encuentran sobre él en la superficie del plano (figura 10).

Por eso mismo, se encuentra en el centro del campo visual de Russell cuando, la primera noche, sufre el colapso que lo conducirá a la muerte (figura 11).

Figura 10. Reloj de Psique y Cupido en el centro del campo visual de Russell cuando sufre el colapso.

00-22-19-395

Fuente: Buñuel (1962).

Figura 11. Reloj de Psique y Cupido en la noche de la tormenta.

00-31-13-994

Fuente: Buñuel (1962).

Y en una ocasión, la noche de la tormenta, será objeto de un plano entero a él dedicado, por más que la oscuridad de la escena solo permita percibir su oscura, y por eso siniestra, silueta. Porque la figura de los amantes lo rodean, ese reloj nombra, en el universo escenográfico de *El ángel exterminador*, el acto, y la hora, del amor. Pero, porque la esfera del reloj se encuentra en el centro, separando las caderas de los amantes, escribe, a la vez, la imposibilidad de ese acto.

Y, de hecho, esa imposibilidad es señalada de múltiples maneras a lo largo del film. Álvaro, el militar amante de la señora de la casa, aguarda con paciencia la partida de los invitados, pues es el momento concertado con su amada para visitarla en su dormitorio. A su vez, los novios encerrados en el armario de san Benito asumen pasivamente la orden de su encierro, declarando tanto su amor como su cansancio, pero sin ni siquiera llegar a besarse.

Conviene señalar, a este propósito, que es ciertamente una patente confusión la de los estudiosos (Cesarman, 1976; Durgnat, 1977; Sánchez Vidal, 1991)[4] que han querido explicar el fin del encierro como el resultado de un acto amoroso habido entre Edmundo y la valkiria, apoyándose en la idea de que, poco antes de que el encierro concluya, ambos aparecen cuando se descorre el telón del pequeño escenario interior de la sala. Afirmarlo así no solo significaría que la valkiria perdería su condición de tal, sino que ignora lo concretamente sucedido cuando ese telón se descorre: Edmundo, tras dar las gracias a la valkiria, se dirige al mueble que guarda su pistola para poner fin a su vida asumiendo su condición sacrificial; todo indica que ese es el mensaje que la valkiria le ha transmitido y que él le agradece. Por lo demás, si tal (inexistente) acto amoroso fuera la condición del final del encierro, carecería totalmente de sentido que, tras haber logrado salir de la casa, un nuevo encierro volviera a repetirse poco después en la iglesia, durante la ceremonia de Acción de Gracias.

Los actos imposibles

Así pues, no es uno sino dos los actos imposibles que presiden la pesadilla. Está, en primer término, desde luego, la imposibilidad de salir de la sala donde los personajes han quedado encerrados, acosados por el pánico de atravesar ese umbral escénico, el foso teatral que se ha convertido en un abismo que los separa del mundo y que está presidido por el marco de un teatro de guiñol, que es, a la vez, una guillotina, y que, en cierto modo, recuerda la navaja que cortaba el ojo de la protagonista

4 Tiene razón Membrez (2008) cuando afirma: "Leticia [la valkiria] ayuda a Nobilé a velar antes de su 'sacrificio humano' (*v.g.* suicidio)" (p. 40).

de *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929). Pero, junto con esa imposibilidad de salir, se encuentra la imposibilidad de realizar el acto amoroso. Por lo demás, la eterna espera, al borde de la escena del piano, de Álvaro, el amante de la señora de la casa, indica la convergencia de ambos: su cita adúltera está directamente condicionada a la partida imposible de los invitados. Lo que, a su vez, señala como la hora del comienzo del encierro aquella de la noche que es la hora del acto amoroso.

Lo que está, a su vez, ligado a esa otra determinación, que hemos señalado: que el encierro comienza cuando todos, señores e invitados, asisten como espectadores a una tardía sesión de piano que hubiera debido ser el colofón de la noche y la señal de partida de los segundos. Pero, porque eso no sucede, los espectadores quedan atrapados en el interior de la escena.

Y están, por lo demás, todos ellos encerrados en un gran palacio, es decir, en una casa gigantesca. Ahora bien, ¿de qué manera un dato como ese, una casa muy grande, toca al espectador que no ha vivido nunca en un palacio?, ¿cuál es el campo de su experiencia personal, biográfica, que puede conectar con una escenografía así? La respuesta es sencilla, después de todo: para aquel que la recuerda, la casa de su infancia era gigantesca, pues él mismo era entonces diminuto y no puede por menos que recordarla a la gran escala que le imponía su pequeña estatura.

De modo que los elementos que se superponen se clarifican mutuamente: la escena que atrapa al niño en la gran casa de su infancia es la escena primaria. Solo que en ella falta el acto sexual que la constituye: el universo entero de la pesadilla que el film configura es el de una escena primaria que apresa tanto más a su espectador cuanto que está vacía de acto. Es la ausencia absoluta de ese acto que, por más que oculto para el niño, constituye el fondo del calor de su hogar, su sustento energético, pulsional. Un acto que a todas luces falta en la casa de la calle Providencia, cuya chimenea permanece siempre apagada. Es su ausencia, por otra parte, la que abole el tiempo en esa cadena incesante de repeticiones que hemos tenido ocasión de describir.

Las mujeres de los cuadros

Pero Psique, las ángelas y la Virgen no son las únicas figuras femeninas que configuran la escenografía del encierro. Es necesario todavía prestar atención a tres cuadros de mujeres cuya presencia es notable, a la vez que desconcertante, pues dos de ellos permutan sus lugares sin que nada motive esa permuta y sin que se nos informe de que nadie la realice, mientras el tercero, llegado cierto momento, sin más, desaparece, pero de la más significativa de las maneras.

Figura 12. Cuadros de mujeres con presencia notable y desconcertante que permutan de lugar.

00-16-58-787

Fuente: Buñuel (1962).

El primero se encuentra en una esquina de la sala del encierro, delante de la cual pasa Lucía cuando se dirige al encuentro de su amante, quien sigue aguardando pacientemente apoyado en la pequeña balaustrada que separa la sala del pequeño escenario del piano (figura 12). Haciéndole un discreto gesto cuando pasa junto a él, le hace seguirla a un pequeño y oscuro cuarto que se encuentra en el lateral derecho del escenario del piano, inmediatamente detrás de la cortina que lo acota. Pero, antes de penetrar en él, conviene llamar la atención sobre ese segundo cuadro, de motivo floral, que se encuentra a la izquierda de la imagen (figura 12). No porque posea interés en sí mismo, sino

porque, en el lugar que ahora ocupa, veremos más tarde, en la escena en la que el telón se corre y en el pequeño escenario aparecen las figuras de la valkiria y Edmundo, el cuadro de la mujer que ahora aparece a la derecha de la imagen (figura 13).

Figura 13. Cuadro de mujer reemplazando cuadro floral y cuadro de nueva mujer joven y moderna.

01-19-11-510

Fuente: Buñuel (1962).

Y un nuevo cuadro, esta vez el de una mujer más joven y moderna (podría ser un retrato de la misma Lucía, al fin, la señora de la casa), ocupa a su vez su lugar (figura 13). Señalada esta insólita y en ningún caso justificada permuta, entremos en el interior de esa pequeña habitación oscura, suerte de espacio entre bastidores del pequeño escenario del piano, donde va a encontrarse Lucía con su amante: también allí aparece (y es su tercera ubicación) el cuadro de la mujer de gesto adusto, mirada maliciosa y antiguo vestuario (dama, pues, del pasado familiar) que espía el encuentro de los amantes (figura 14).

Es bajo su inquietante mirada que los amantes se besan, pero es también ante ella que pronuncian por primera vez la interrogación por su encierro: "¿Qué pasa que no se van?", pregunta Álvaro a su Lucía, mientras la disposición de la imagen hace sugerir que esa mujer, la del cuadro, sabe algo sobre ese misterio.

Figura 14. Cuadro de mujer dama del pasado familiar que espía el encuentro de los amantes.

00-17-08-779

00-17-10-774

Fuente: Buñuel (1962).

Que algo va mal, que ha pasado la hora canónica del acto de la noche, se desprende bien del diálogo:

> Álvaro: Son casi las cuatro.
>
> Lucía: Cuestión de minutos. Aprovecha ahora la confusión de la despedida y espérame en mi recámara.
>
> Álvaro: ¿Y Edmundo?
>
> Lucía: Si se presenta le diré que quería enseñarte… un incunable.

El que Lucía no tendrá ocasión de mostrar a su amante su *incunable* es algo sabido. Solo nos interesa anotar ahora la relación de esa imposibilidad con la presencia de esa mujer del cuadro de mirada aviesa y tenso rictus en la comisura de su boca.[5]

Algo tiene que ver, por ello, con el tercer cuadro de mujer, que se encuentra justo frente a la primera ubicación de esta, en la esquina opuesta de la sala (figura 15). Uno, si cabe, aún más relevante, pues, aunque nunca cambiará de lugar, es, por su posición, el más elevado, y

5 También en él el cuadro de una mujer aparecía, a lo largo de la película, en tres lugares y también allí quedaba sugerida la referencia a una figura materna (González Requena, 2008).

es a la vez el más grande de la estancia. Y, además, uno que, como hemos anunciado, llegado el momento, desaparecerá.

Figura 15. Cuadro de la madre con el niño que preside la sala.

00-13-50-778

00-25-33-583

Fuente: Buñuel (1962).

Esa mujer es la que preside los planos generales donde aparecen reunidos todos los personajes. Y su vestido, de época hispana, es, sin duda, el más antiguo. El hecho de que junto a ella se encuentra un niño permite identificarla como madre. Aunque su mirada es tan fría como el gesto de su boca, y ningún calor hay en el modo en que su brazo rodea al pequeño (figura 16).

Figura 16. Cuadro de la madre que abraza al niño con gesto frío y que preside la sala.

00-26-31-882

00-28-32-964

00-28-33-464

00-31-44-028

Fuente: Buñuel (1962).

Por su condición señorial, se identifica plenamente con el palacio que, en cierto modo, preside. Y esto encuentra su manifestación plena en el modo en que, su cuadro, desaparece (figura 17). Pues es el lienzo de la pared donde el cuadro se hallaba el lugar escogido por los desesperados náufragos para perforar con el objetivo de descubrir una de las tuberías de la casa y reventarla, y así saciar su sed (figura 17).

Figura 17. Perforación de los náufragos en busca de agua en el lugar que ocupaba el cuadro de la madre con el niño.

00-43-17-431

00-45-39-217

00-51-47-865

00-54-00-284

Fuente: Buñuel (1962).

Y bien, si la casa es metáfora de la madre, por ser, de hecho, la madre, la primera morada del ser, si la casa gigantesca es metáfora de la casa de la infancia, si este cuadro que preside la estancia lo es de una madre, lo que sucede ahí cuando los desesperados encerrados perforan la pared donde ese cuadro se encontraba es una suerte de agresión directa y desesperada a una madre/casa que no da, que condena al hambre, la sed y la frialdad, y también a la inundación de los excrementos y la corrupción de la carne. Tal es, en suma, el fantasma central que preside la angustiante pesadilla de *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962).

La Virgen

Nada lo confirma mejor como el hecho de que la salida final de las víctimas del encierro no sea más que un espejismo, pues este se repite poco después en el interior de la iglesia donde las ingenuas víctimas creen celebrar un tedeum de Acción de Gracias por su liberación.

De hecho, si una virgen las condujo a escapar del encierro loco en el interior de la casa/madre de la infancia, es otra virgen, y además madre, la Virgen misma, la que preside el nuevo, y aparentemente definitivo, encierro final (figura 18).

Figura 18. Virgen del Carmen presidiendo el nuevo encierro final.

01-25-53-364

Fuente: Buñuel (1962).

No es inconveniente señalar que es la Virgen del Carmen la que preside el altar central del templo de este encierro final, como tampoco lo es anotar que el cineasta, en su infancia en Calanda, formó parte del coro musical de la Virgen del Carmen, de modo que, necesariamente, hubo de participar en tedeums por ella presididos (Buñuel, 1982).

Todo invita, pues, a suscitar, en relación directa con *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), el recuerdo de un sueño que Buñuel (1982) describió en su libro de memorias:

> Vi de pronto a la Virgen Santísima inundada de luz que me tendía dulcemente las manos. Presencia fuerte, indiscutible. Ella me hablaba, a mí, siniestro descreído, con toda la ternura del mundo, con un fondo de música de Schubert que yo oía claramente. En *La Vía Láctea* traté de reconstruir esta imagen, pero allí no tiene la fuerza de convicción inmediata que poseía en mi sueño. Me arrodillé, se me llenaron los ojos de lágrimas y me sentí de pronto inundado de fe, una fe vibrante e invencible. Cuando desperté, tardé dos o tres minutos en tranquilizarme. Medio dormido, repetía: ¡Sí, sí, Santísima Virgen María, creo! El corazón me latía con fuerza. Añadiré que este sueño presentaba un cierto carácter erótico. Por supuesto, el erotismo permanecía dentro de los castos límites del amor platónico. Pero tal vez, si el sueño se hubiera prolongado, aquella castidad habría desaparecido para dejar paso a un verdadero deseo. No sé. Yo me sentía, sencillamente, prendado, conmovido, extasiado. (p. 108)

El comentario final de Buñuel sobre el carácter erótico de su sueño indica casi abiertamente su carácter incestuoso en el que la Virgen, la *Madre* santísima, comparece como una figuración de la madre misma.[6] A diferencia del de *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), este sueño no es, desde luego, una pesadilla, sino uno tan feliz como exaltante. Pero esa emoción opuesta es precisamente lo que mejor lo liga con él: la figura materna que dibuja, en extremo acogedora, tierna y amorosa,

6 En otro lugar del libro de memorias buñuelesco, puede encontrarse la confirmación de la fantasía incestuosa que aquí late: "Solo hacia los sesenta o sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna se trataba de lo que se llamaba 'malos pensamientos', en manera alguna de un pecado, y que había que dejar ir a mi imaginación, aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera. Desde entonces, lo acepto todo, me digo: 'Bueno, me acuesto con mi madre, ¿y qué?', y casi al instante las imágenes del crimen o del incesto huyen de mí, expulsadas por la indiferencia" (Buñuel, 1982, p. 205).

es la inversión estricta del siniestro fantasma materno que preside el film.[7] Pero no es solo esa relación de inversión la que liga ambos sueños. Pues ante esa potencia divina dice Buñuel que se sentía, sencillamente, "prendado", "conmovido", "extasiado". Cabría añadir, como sus personajes, "paralizado". Incapaz de todo acto.[8]

Conclusiones

El análisis textual de *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), llevado a cabo bajo la lente de la teoría del texto (González Requena, 2000, 2015), revela que la película trasciende la mera narrativa para configurar una experiencia visceral de la angustia, análoga a la pesadilla freudiana (Freud, 1979/1900). La obra no se limita a "decir" una historia, sino que "hace" y "sucede" en el espectador, y lo sumerge en un universo donde la imposibilidad y la repetición son las fuerzas motrices.

Los hallazgos de esta investigación subrayan cómo la disociación entre la conducta y la consciencia, y entre el lenguaje y el acto, se manifiesta a través de un incesante juego de repeticiones. La metáfora del "disco rayado" se convierte en un eje central para comprender la futilidad de los intentos de los personajes por escapar, atrapados en un bucle que anula la progresión temporal y la posibilidad de acción. Esta repetición no es solo un recurso formal, sino el vehículo de una vivencia de angustia que permea cada interacción y cada espacio del film.

La escenografía, lejos de ser un mero telón de fondo, emerge como un componente activo en la construcción de esta pesadilla. El salón del encierro —concebido como un escenario teatral con puertas paradójicamente infranqueables—, las "ángelas" aladas que marcan

7 Un eco de esa duplicidad se encuentra en una información que nos suministrara Juan Luis Buñuel, el hijo del cineasta, y que hemos reproducido en otro lugar: "Mi padre siempre hablo bien de 'la Madrina'. Es ella quien le prestó el dinero para hacer *Un perro andaluz*, suma que años más tarde él le reembolsaría. Él decía que era bastante autoritaria… Que ni sabía dónde estaban los cuartos de los niños. La que se ocupaba de los niños era la *mademoiselle*, que ella también enseñaba el francés a las hermanas. Pero la madrina era muy cariñosa" (González Requena, 2011, p. 309). Junto a la madre amada que apoyó sus proyectos cinematográficos, se reconoce igualmente a la madre fría, distante y autoritaria, señora de una gran casa que ni siquiera sabía dónde se encontraban las habitaciones de sus hijos.

8 Ni que decirlo tiene: la imposibilidad del acto sexual recorre la entera filmografía del cineasta, desde *Un perro andaluz* (Buñuel, 1929), *La edad de oro* (Buñuel, 1930), *Viridiana* (Buñuel, 1961), *El discreto encanto de la burguesía* (Buñuel, 1972), hasta *Ese oscuro objeto de deseo* (Buñuel, 1977).

límites ineludibles y el tríptico de armarios que ocultan la muerte y lo escatológico son elementos que refuerzan la idea de un confinamiento inexorable. El reloj con Cupido y Psique, al situar la imposibilidad del acto amoroso en el centro de la escena, añade una segunda dimensión a la parálisis que sufren los personajes.

Finalmente, la interpretación de la escena fantasmática subyacente revela que la casa, como figuración de la "madre" de la infancia, y la ausencia del acto sexual en esa "escena primaria" son el núcleo de la frialdad y la repetición que definen la pesadilla. La agresión a esta figura materna, manifiesta en las figuras de las mujeres de los cuadros que permutan o desaparecen, subraya la negación de un sustento vital. El desenlace en la iglesia, lejos de ofrecer liberación, reitera la naturaleza cíclica de la angustia, confirma que la salida es un espejismo y que la imposibilidad de actuar se perpetúa, y así se consolida el carácter de una pesadilla de la que no puede despertarse.

Declaración de categorías CRediT

Jesús González Requena: dirección del proyecto, investigación, metodología, redacción-borrador original. Aitana González Ortiz de Zárate: visualización de recursos, metodología, estructuración, redacción, revisión y edición.

Agradecimientos

No aplica.

Financiación

No aplica.

Declaración de intereses

El autor corresponsal declara que no hay declaración de intereses.

Declaración de ética y consentimiento

No aplica.

Disponibilidad de datos o materiales

Este artículo supone una síntesis y reelaboración de un extenso seminario impartido en la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 2021-2022. Los vídeos de esas sesiones se encuentran disponibles en https://gonzalezrequena.com/

Consentimiento para publicación

El artículo contiene imágenes procedentes de *El ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962). Dichas imágenes han sido formateadas rigurosamente siguiendo las directrices de la 7.ª edición del Manual de Publicaciones de la American Psychological Association (APA). Esta referencia cumple con los estándares de estilo y citación requeridos para publicaciones científicas, asegurando la correcta atribución y facilitando su localización por parte de los lectores.

Declaración de inteligencia artificial

El autor corresponsal declara que no se usó inteligencia artificial.

Referencias

Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro.* Plaza y Janés.

Buñuel, L. (dir.) (1929). *Un perro andaluz* [película]. Luis Buñuel.

Buñuel, L. (dir.) (1930). *La edad de oro* [película]. Vizconde de Noailles.

Buñuel, L. (dir.) (1961). *Viridiana* [película]. Films 59.

Buñuel, L. (dir.) (1962). *El ángel exterminador* [película]. Producciones Alatriste.

Buñuel, L. (dir.) (1972). *El discreto encanto de la burguesía* [película]. Greenwich Film Productions.

Buñuel, L. (dir.) (1977). *Ese oscuro objeto del deseo* [película]. Les Films Galaxie.

Cesarman, F. (1976). *El ojo de Buñuel: Psicoanálisis desde la butaca*. Anagrama.

Durgnat, R. (1977). *Luis Buñuel*. University of California Press.

Freud, S. (1979). *La interpretación de los sueños* (J. L. Etcheverry, trad.). Amorrortu (original publicado en 1900).

González Requena, J. (2000). *El ser de las imágenes: De la teoría al análisis de la imagen*. https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/

González Requena, J. (2008). *Amor loco en el jardín: La diosa que habita el cine de Luis Buñuel*. Abada.

González Requena, J. (2011). *Escenas fantasmáticas: Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Centro José Guerrero.

González Requena, J. (2015). El punto de ignición. *Sociocriticism, 30*(1-2), 385-412. https://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/3456/3464

Membrez, N. J. (2008). *El ángel exterminador* de Luis Buñuel: Auto sacramental cinematográfico. *Significação: Revista de cultura audiovisual, 35*(29), 27-43. https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766009003.pdf

Sánchez Vidal, A. (1991). *Luis Buñuel*. Cátedra.