

# El hombre de los ojos y la construcción en espiral: Bigas Luna y su *Angustia*

Carolina Sanabria (San José, CR)

Con casi toda probabilidad, Bigas Luna (1946–2013) puede considerarse el director catalán con mayor proyección internacional de todos los tiempos. Es conocido básicamente por el manejo del erotismo en el cine español, que tuvo su punto culminante de popularización en los años 90 con la llamada *trilogía ibérica*, constituida por *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994), donde conjuntó la sensualidad femenina con el entorno mediterráneo. Sin embargo, su sello autoral se centra básicamente en el desarrollo de aristas del tema femenino a veces ligado a lo provocador como aparece desde sus primeros inicios –los sórdidos y oscuros a nivel temático como formal de la llamada etapa o *trilogía negra*, compuesta a su vez por *Caniche* (1979) y *Angustia* (1986) e inaugurados por *Bilbao* (1978)–. Precisamente a partir de *Bilbao* se posicionó en el mundo cinematográfico por el tratamiento provocador de la figura de la mujer, al punto tal de que historiadores como Hopewell (1989: 290) consideraron que era la película española de sexo más importante. Y posterior a la etapa ibérica, el director catalán mantuvo el interés con variaciones en el tema – los giros históricos, a su vez trasvases literarios, de *La camarera del Titanic* (1997) y *Volavérumt* (1998)– y en los soportes (digitales, gráficos, teatrales).

No obstante, dentro de la extensa filmografía de Bigas Luna figuran cintas atípicas que, tanto por la forma de construirse como por su contenido, no terminan de inscribirse plena o coherentemente en el conjunto de su universo discursivo sin que ello debilite, como es el caso, su calidad. El caso más claro es sin duda *Angustia*,<sup>1</sup> en la que se aleja del erotismo femeni-

---

1 La película se encuentra dentro de las mejor valoradas del director. Lo corrobora no sólo la prensa, sino también su palmarés: los premios Cultura de la Generalitat (1986), Sant Jordi de Cinematografía de Radio Nacional de España al mejor film español (1988), la mejor dirección en el Festival de Sitges (1988), el Goya por los mejores efectos especiales (1988) y el de mejor film en el Festival de Fantasporto (1989).

no que caracteriza su filmografía. *Angustia* viene a ser una suerte de *híbrido* (por cuanto combina un sistema de iluminación de tres puntos –en tanto paradigma de Hollywood para el cual fue pensada la película– como una iluminación más pesada, de sombras duras, con ausencia prácticamente de luz de relleno, también llamada *lowkey*). Precisamente la película destaca por un no conocido rasgo adicional de atipicidad en el sentido de que presenta una propuesta de ejecución de un proyecto teatral escrito por él mismo –*A medianoche con Angustia* (s.f.)– concebido para representarse durante las proyecciones de la película: ya desde este momento proponía una fusión –de nuevo, híbrida– de las artes cinematográficas con las teatrales.<sup>2</sup> Bigas concibe así un nuevo concepto de las salas de cine como lugar “donde podría integrarse un espacio físico y real con lo que suceda en la pantalla” (Peláez Paz, en Pérez Perucha, 1997: 879). Y a nivel de contenido también muestra rasgos de alejamiento del erotismo que caracteriza al director catalán con respecto al resto de sus films, en tanto argumentalmente se centra en las relaciones familiares ominosas y sus efectos sobre unas protagonistas adolescentes desde la ambientación de un clima de *suspense* para el cual la mencionada iluminación de tono bajo adquiere pertinencia.

Es probable que ello incidiera en detalles como la ambientación exterior en las fachadas y calles típicamente americanas e incluso en la elección del mismo reparto –con unos protagonistas no sólo con un “físico típicamente americano [sic]” (Barnet, 1986: 33), sino con nombres también propios del país (Alice, John, Linda, Patty)– o bien fueran parte de su *starsystem*, como Michael Lerner o Zelda Rubinstein, reconocidos actores secundarios de Estados Unidos –en vista de que las conversaciones con Bette Davis no fructificaron (Llopis, 1987: s.p.)–. Así que, pese a haber sido rodada íntegramente en Mercabarna (Barcelona), *Angustia* fue preplanificada para un mercado de proyección más internacional, por lo que se borraron la mayor parte de las huellas de localismo, con la más notable excepción de la tenebrosa casa gaudiniana –por excéntrica– donde habita aun el infantilizado John Hoffmann con su madre.

---

2 Que encontraron su puesta en escena por primera y única vez en el Teatro Arango, bajo la dirección de Mario Menéndez en el Festival de Gijón (1992) (Sánchez, 1999: 32). Esta experiencia parecida de integración artística no volvería a repetirse sino hasta con *Comedias bárbaras*, aunque habría que esperar más de diez años.

El interés por una exhibición más amplia, tras los antecedentes mencionados,<sup>3</sup> hizo que Bigas hubiera recurrido a estructurar la película desde uno de los códigos más consumidos y populares en la filmografía hegemónica, el *thriller*, que por primera –y única– vez inspecciona. En cierto modo *Angustia* es un homenaje al cine de Alfred Hitchcock, como él mismo lo reconociera (en Dasca, 1986: s.p.). Basta también considerar que la sola nominación del título (*Angustia*) alude a las psicopatologías con que el maestro inglés designa algunos de sus films: *Vértigo*, *Psicosis*, *Frenesí*. A lo mismo se aboca la recreación particular en el acometedor y claustrofóbico ambiente anunciado desde la primera secuencia con la tórtola que se le escapa a John hasta que logra atraparla y que luego se lleva a cabo con la posterior liberación de aves por parte de Alice, en una clara alusión a *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), según explica Jean-Claude Seguin: “La scène de la fuite de l’oiseau ne prendra réellement tout son sens qu’à partir du moment où la mère libera la totalité des oiseaux alors que la voix intérieure de John lui dit: ‘Je te hais. Je te méprise’” (en Berthier *et al.*, 2001: 17). Una vez sueltos, casi al final, los pájaros la atacan a ella como a su hijo –de manera surrealista por cuanto se encuentra en otro sitio (una sala de cine, la de *The Mommy*)–: son animales que constituyen una especie de lazo en la relación maternal, una influencia que aprisiona. Constituyen una clara metáfora del aprisionamiento del hijo, aunque algo más elaborada, puesto que al presentir la liberación de las aves repara en la influencia nociva de su madre –de lo que se percata desde la distancia cuando le grita: “¡Te odio! ¡Te desprecio!”–.

La presencia de Hitchcock se hace sentir, de igual modo, en las figuras del psicópata y su opresiva madre, que recuerdan a los del mismo Mitch y su madre en la mencionada película. Sin embargo es más evidente en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), en la secuencia de Norman Bates previa al asesinato (no en la célebre ducha, sino aquí recreada en los lavabos del cine que proyecta *The Mommy*). No obstante, la indiscutible referencia es *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), sobre la gran metáfora del espectador (Espelt, 1989: 76). Para Weinrichter (1992: 58), se establece un punto de coincidencia concreto en el momento en que Raymond Burr, el protagonista de la “película” que está viendo Jeff, se percata de que está siendo observado y le devuelve la mirada para, acto seguido, presentarse en su apartamento con

---

3 No sólo *Bilbao* y *Caniche*, sino luego *Renacer* (1981), donde trata la relación dios-hombre siempre a partir de la figura femenina, la virgen humanizada, y la historia de *amour fou*, *Lola* (1985).

su célebre increpación “What do you want from me?”. Esta forma en la que se enuncia una pregunta por el deseo (Pacteau, 1994: 188) es recreada por Bigas cuando el acosador, John, desde la pantalla, se dirige a la más temerosa de las adolescentes, Patty (y por extensión al espectador) y le pregunta amenazadoramente: “¿Qué estás mirando? ¡Quiero tus ojos!”, para de inmediato *llevar a cabo el deseo de Hitchcock* y clavarle un escalpelo en el ojo. Aunque menos obvia, esta metáfora de las superficies bifrontes —que reflejan la imagen del otro, como el cine— se sugiere también con las especulares, en las que es la propia imagen la que se devuelve en una compleja dinámica especular. Se trata de una tridimensionalidad que visualmente ya había sido plasmada en otro retrato de la nobleza, el óleo *La familia de Felipe IV* (1656) —mejor conocido como *Las Meninas*— de Diego Velázquez, con la crisis de representación donde es el revés lo que se contempla y que hace a los espectadores visibles. “Estos tratamientos fantásticos del espejo implican que su superficie no es meramente una extensión reflectante pasiva, sino que posee ‘contenidos’ propios”, había manifestado Gubern (2002: 129) sobre los misterios especulares en el arte.

La película recrea varios actos de expectación: el de los espectadores de *El mundo perdido* (*The Lost World*, 1925) de Harry Hoyt, que está contenida dentro de la película *The Mommy* que están visionando las adolescentes Patty y Linda que a su vez está contenida dentro de *Angustia*. Se trata de una dinámica de tintes lúdicos reflexivos-especulares que comprende la consideración de un nuevo elemento: el juego entre realidad y ficción. La cinta pone en escena la complejidad de la realidad construida a partir de un entramado de capas o niveles superpuestos. En el plano argumental, una vez que ha pasado el peligro, la joven agredida, Patty, ha ingresado en el hospital, donde espera la visita del médico, pero en su lugar aparece el Dr. Hoffmann, que, como si se hubiese recortado de la película, ha cobrado vida propia. Tras haber asaltado a la amiga en el ascensor —para, presumiblemente, extraerle los ojos— en un plano que se cortaba en un fundido, se acerca lento, dispuesto a atacarla ahora a ella: es ahí cuando la representación artística pierde su valor de signo para convertirse en una realidad autónoma. En el momento en que la cámara se acerca a la joven y penetra en su garganta, la acción queda interrumpida (suspendida) en un nuevo fundido a negro. Tras ello, se enumeran los créditos finales mientras en la pantalla se proyecta la imagen de una sala a oscuras que es desalojada por el público. Este recurso de la elevación de la cuarta pared llega a ser utilizado por Bigas para clausurar el *thriller* (Weinrichter, 1992: 60). “A ‘Angoixa’ vaig utilitzar el concepte de jugar físicament amb l’espectador a través

d'una pantalla; generar que l'espectador tingui necessitat de girar-se per veure qui està al darrera per si passa el mateix que passa a la pantalla" (Bigas, en Espelt, 1989: 78). Latente a lo largo de esta primera etapa filmica, no es sino hasta en este punto donde se explicita la mencionada confusión entre fantasía y realidad. Tal dualidad es una expresión de lo que para Freud constituye una de las manifestaciones de lo siniestro –sobre todo en el campo de la ficción, que abre vetas para su desarrollo– y presupuesto que le permite a su vez a Bigas estructurar el *thriller*.

... lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente. (Freud, 1976: 50–51)

En la anterior *Bilbao* los actos de su protagonista Leo eran guiados por sus fantasías, como se plasmaba previo al rapto, cuando ingresaba furtivamente al apartamento de la prostituta e irrumpía ante su sorpresa. Ahí la esquizofrenia del personaje terminaba contagiándose al acto de expectación en una narración que impedía de momento disociar entre ambos niveles, pero en la secuencia posterior se resolvía como una situación imaginada. En *Angustia*, los planos de acciones paralelas –simultáneas– contribuyen a reforzar la confusión, de modo tal que el espectador final carece de la certeza de las correspondencias de las imágenes a cada film. El mismo director ha afirmado que si esta película “tiene algo de innovador [...] es que intenta, y creo que lo consigue, que el espectador se sienta involucrado con lo que está ocurriendo en la pantalla” (en Llopis, 1987: s. p.).

El efecto de este tratamiento de la realidad y ficción que interviene en la creación del suspenso se basa en la clausura del círculo en un último nivel: el de la realidad, que tiene lugar a través de la transformación en directo –en cada sala– de las ficciones que acontecen en la pantalla. Se trata de la puesta en escena del ejercicio de la representación artística, concretamente con el recurso del cine dentro del cine que *Angustia* aborda desde la perspectiva de la recepción de un espectador cualquiera de cine. No es gratuito que la apertura venga dada por el plano de detalle de un ojo –como en *Vértigo* (1958)– sobre el cual transcurren los créditos: la mirada queda así propuesta como el eje sobre el que se articula el film. La película abunda en planos de detalle de ojos: en los títulos de créditos, el que inaugura la primera secuencia, el del anónimo paciente en su intervención en la clínica (Fig. 1), los de la hipnotista Alice, el de Carolyn con las lentillas, o los

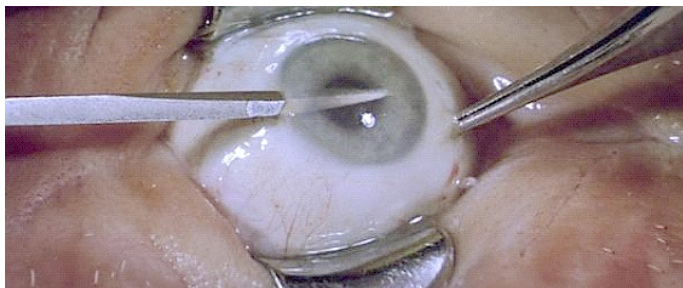


Fig. 1.

temerosos de Patty cuando es retenida por el psicópata del cine. Mediante una representación narrativa desde el mismo medio, *Angustia* certifica los mecanismos de participación visual en los que, de acuerdo con lo que desde 1972 había establecido Morin,

las maquinaciones de la intensidad afectiva tienden recíprocamente a absorber al espectador en la película y a ésta en el espectador. El cine es exactamente esta simbiosis: *un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film. Un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador.* (Morin, 2001: 94)



Fig. 2.

La primera parte –correspondiente a un asesino cuyos actos son gobernados por una dominante mujer, Alice Hoffmann, una de las accionistas mayoritarias de un consorcio oftalmológico– contempla cerca del primer  $\frac{1}{4}$  de la película: en estas secuencias el espectador no tiene idea de que lo que está sucediendo no se corresponda con *Angustia*. El sujeto en cuestión, John Hoffmann (Fig. 2), en realidad un asistente de oftalmología que se hace pasar por médico, es un individuo de baja autoestima cuyo estado de psicosis es más crónico que el del Leo de *Bilbao*, a lo que contribuye una mujer mucho más ominosa que su mujer: su madre. La relación con ésta es deudora, una vez más, de la edípica –nuevo guiño a Freud, quien escribe su

hermoso ensayo sobre lo siniestro con base en un relato sobre el temor infantil de la pérdida de los ojos—. Más adelante se sabe que lo hasta aquí escenificado corresponde a una película dentro de la película, *The Mommy*, que fonéticamente se asemeja a *The Mummy (La Momia)*, título de al menos dos conocidas versiones cinematográficas (la de Karl Freund en 1932 y la de Terence Fisher en 1959), de manera que en cierto sentido puede decirse que habría una homologación entre la madre y la momia.

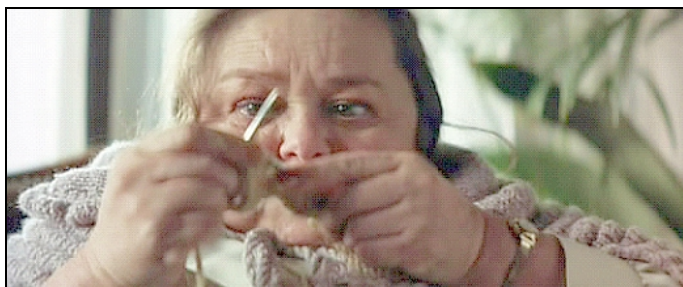


Fig. 3.

En apariencia una dama respetable, Alice encarna la maldad delirante (Fig. 3) que delega su pulsión destructiva en su hijo, previo a la sesión de hipnosis a la que lo somete, de manera tal que ambos vienen a fundirse en un solo personaje que se desdobra: “Ahora estás con mamá en un solo ser, como antes, juntos en un solo ser”. La angustia del título no sólo deriva de los efectos de la recepción de un género cinematográfico, sino que también tiene que ver con las reminiscencias del trauma del nacimiento. El discurso de Alice apunta a esa unificación originaria del hijo en el vientre materno (de clara tendencia edípica) que se ha extendido hasta la madurez de John. En él se acentúa la dependencia materna: es un personaje aparentemente inocente —como Leo— a quien domina (tras percatarse del estado de caos que ha desatado, lo reprende como a un niño: “¿Cómo se te ocurre hacer nada sin mí?”, y antes de salir a buscarlo, murmura melindrosa: “Sabes que te advertí [...] ¿Por qué no has querido escucharme? Iré a recogerte y te llevaré a casa”). El resultado es un ser infantilizado hasta en la forma de alimentarse —se chupa los dedos, se cuelga una servilleta en el cuello de la camisa—, que requiere de la aprobación constante de su madre, como cuando le dice: “Soy un buen chico, ¿verdad, mamá?”. Esta relación edípica se confirma en la disolvencia donde su perfil se traslapa con la silueta de un feto: imagen construida como explicitación de la fijación uterina, en un trayecto que “deixa de ser iconogràficament metafòric per visualitzar-se

a través del viatge hipnòtic del protagonista que el condueix al ventre de la mare” (Espelt, 1989: 53).<sup>4</sup> Y al igual que John, el espectador de cine participa de una dimensión de la realidad en la que, como si de una suerte de viaje al vientre materno se tratase, se produce una desvinculación del mundo exterior. Lo mismo ocurre en el cine: en el momento en que se ingresa a una sala y se asiste a una película, se recupera la sensación de ese estado de disociación con el mundo, donde “las propias condiciones de proyección (la oscuridad de la sala, la inhibición motriz del sujeto, su pasividad ante el flujo de imágenes) contribuyen a reforzar esta regresión al estadio oral” (Aumont *et al.*, 1996: 260). Por eso Freud sostiene que la idea de lo siniestro está en relación con el complejo de castración: la idea de que el origen del ser se apoya en la voluptuosidad de la fantasía de vivir en el vientre materno (Freud, 1976: 50). Así que momentos antes de cometer el crimen, ambos personajes participan del mismo sobrecogimiento (dirigidos por esa pulsión primaria figurada en la inminencia de la muerte) —que encuentra antecedentes cinematográficos en el binomio fundacional del doctor Caligari y su asistente Cesare (el doble que lo subroga en los crímenes), los protagonistas de la película fundadora del expresionismo alemán de Robert Wiene (1920)—. Hay correspondencia entre John y Cesare, que son utilizados por respetables sujetos de autoridad —médicos, propietarios burgueses— que delegan en ellos la maldad y sus pulsiones destructivas a través de la hipnosis.

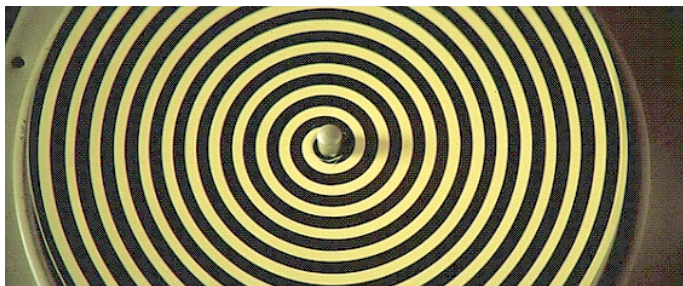


Fig. 4.

Al cine también por cierto se le han atribuido propiedades hipnóticas y alucinatorias (Català, 1993: 74), evidentemente no comparables con los efectos de Alice-John o de Caligari-Cesare. El hipnotismo —en el que Bigas había incursionado en *Bilbao* (Sanabria, 2010: 24)— venía a proceder simul-

4 La fijación uterina no sólo tiene sus antecedentes en *Bilbao*, sino en el mundo del interiorismo con una de las primeras exposiciones, *La habitación rosa* (1973).



táneo al de John a partir del momento en que Alice emplea un instrumento en espiral (semejante a los de Duchamp) (Fig. 4) y un péndulo (de Man Ray).<sup>5</sup> Pero la estrategia de la cámara subjetiva confunde deliberadamente al destinatario (narrativo) del trance con los otros espectadores de las dos cintas de Bigas (*The Mommy*, contenida a su vez en *Angustia*). Bigas, que cuenta con conocimientos en ese campo, declaró que parte del público siente mareos o nota algo (en Pàmies, 1987: 31–32). Las advertencias preliminares de *Angustia*, además, sugerían abandonar la sala en caso de pérdida del control o de notar que sus mentes se alejaran de la realidad, al tiempo que la anónima voz en *over* anunciaba que se disponía de asistencia médica y máscaras de oxígeno en el vestíbulo, pero, al menos en la sala que proyecta *The Mommy*, no se visualizan —como se comprueba casi al final de la película cuando Linda logra escapar en busca de ayuda—, lo que hacen pensar que podrían estar dirigidas, como recurso de suspenso, al espectador de *Angustia*.



Fig. 5.

Quien termina rindiéndose a los efectos de la ficción es la aterrorizada Patty (Fig. 5), que pierde conciencia de sí —mecanismo por el que operan las ficciones fuertes propias del cine de suspenso (Aumont *et al.*, 1996: 260) en este caso generadas por la atmósfera de *The Mommy*—. Pero los espectadores de *The Mommy* están a su vez visionando otro film clásico que hace referencia a un salvajismo prehistórico —*The Lost World* (1925)—, casi similar al que también aquellos mismos —y a su modo los de *Angustia*— están a punto de vivir. Todo ello alude inevitablemente al hamletiano recurso del arte dentro del arte, donde se asiste a una complicación de la mirada que,

5 Cuyo oscilamiento marca un nuevo ritmo en la historia, somete a su hijo a niveles de inconsciencia. Estas cadencias hipnóticas constituyen asimismo un procedimiento que desde cierta sutileza había sido utilizado extranarrativamente en la presentación de créditos iniciales de *Bilbao*.

típica del barroco, se aleja hacia el infinito —lo que explica las figuras de la espiral y los caracoles, símbolo del perpetuo retorno—. De este modo, las pantallas representan cuadros fractales como forma de recuperar la mirada a través de una repetición de sí mismos, que da lugar a configuraciones (fílmicas) diferentes, las cuales construyen su propio caos —de ahí la angustia—, como da cuenta la acumulación de sangrientos acontecimientos.

Como particularidad escatológica de las anteriores protagonistas de *Bilbao* y *Caniche*, Hoffmann, antes de cometer el asesinato, extrae los ojos a sus víctimas y los recoge, en un posible aunque irracional intento para recuperar la visión que está perdiendo. Tal práctica revelaría además una propensión neurótica —el coleccionismo, al igual que el Leo de *Bilbao*— así como una alusión indirecta a la referida cinta de suspenso de William Wyler con el acopio de objetos inanimados del perturbado personaje inmortalizado por Terence Stamp, que, antes de la naturaleza viva, prefiere, como escribe Baudrillard (1989: 116), “el encanto celoso de la colección de objetos muertos”. Y lo que John extrae de sus víctimas es justamente el órgano más indicador de vida de una imagen (Freedberg, 1992: 111).

Desde los inicios del cine, el ojo y su ablación se han asentado en el imaginario fílmico. Es el caso de la indispensable *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), de Buñuel, con el famosísimo plano de la secuencia inaugural, una metáfora visual entre cuyas principales significaciones se ha encontrado la asociación de la mirada a la prohibición y a la disección de la realidad (transparente), cuestionamiento del que también participa *Angustia*. Otra importante presencia intertextual en ese mismo sentido la ofrece la literatura —el cuento “El hombre de la arena” (1815), de E. T. A. Hoffmann—, vinculada, en algunos países arios, con la idea de la representación de una sutil amenaza para inducir a los niños a dormir. Consistía en la temible figura de un hombre truculento que les arrojaba arena en los ojos a aquellos que se resistían a acostarse para, acto seguido, proceder a su extracción. Si bien Freud considera que es un temor que “persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos”, causarse una herida en ellos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil (Freud, 1976: 29). No es gratuito que Patty, la más pequeña de las adolescentes, sea también la más atemorizada o *angustada* y que hacia el clímax de la cinta llegue a sentir la *impresión* de una daga clavada en el ojo; del mismo modo que tampoco parece casual que el protagonista de *The Mommy* lleve el mismo apellido que el escritor alemán del relato. Por un instante, el plano entero del monstruo vagando solitario y desolado por las calles vacías con la bolsa de ojos en busca de más evoca la

imagen del siniestro Coppelius en busca de sus respectivas víctimas infantiles. Al igual que el personaje literario, John —y su proyección *real*, el psicópata del cine— les arranca los ojos a los espectadores. Se está pues ante amenaza por extensión a aquellos que —como los niños que se niegan a dormir— son tentados por el embrujo hipnótico de la pantalla: *Angustia* supone pues una reconstrucción de las formas convencionales de mirar a partir de su prohibición, que en el psicoanálisis se relaciona con la angustia de castración que, en definitiva, da título a la película. Bigas pone en escena la ancestral tentación órfica —de ahí que previamente se hayan advertido las posibles consecuencias a los asistentes que son (somos) también los de *Angustia*—.

El film se inserta, de este modo, en una larga tradición cinematográfica de motivos presentes en Buñuel, Wiene, Wyler, y especialmente Hitchcock...: “Al utilizar el cine como materia prima narrativa, *Angustia* se sitúa en el terreno de la cita, del homenaje, del juego” que, inscrito “en un género narrativo tradicional, permite ver con mayor claridad su referencia como lugar desde donde afrontar el film” (Peláez Paz, en Pérez Perucha, 1997: 880).<sup>6</sup> Pero la intertextualidad no se agota en el hecho fílmico, porque ya se hacía palpable en la presencia literaria (Hoffmann), pictórica (Velázquez) y psicoanalítica (Freud), lo cual da cuenta de los niveles interdisciplinarios desde donde la película se construye.

Esta concepción de la mirada tiene que ver con el empleo de la iluminación que marca una diferencia con respecto a las anteriores películas. Se ha categorizado *Angustia* dentro de la etapa negra —resulta irrefutable por su diégesis—, pero la alternancia de atmósferas impide limitarla a un único tipo, ya que no priva un solo estilo lumínico, lo que puede explicar la aparición de planos con fondos más iluminados (*highkey*)<sup>7</sup> alternados con los de *lowkey*. Es decir, no existe un predominio claro ni del bajo ni del alto contraste, por lo que *Angustia* acaba siendo el único híbrido a nivel visual, y la inclusión en esta categoría —siempre relativa— responde a que el propio Bigas reconoció que este film marcaba el final de una fase (en Vall, 2001: 124). El empleo técnico está de este modo en función de la historia: en tanto no existe conciencia del hecho de ser mirado prima otra iluminación y otra *coloración* que responden a una percepción ideológica propia del

6 Entre los aspectos que supusieron una ruptura con respecto a la trayectoria fílmica de la cinematografía española, destaca la irrupción de la conciencia lingüística del medio, que en los años sesenta había sido puesta en práctica por los miembros de la *gauche divine* (Riambau / Torreiro, 1999: 239–240), a su modo, un precedente en Bigas Luna.

7 De ahí el “look americano” que le han encontrado críticos como López (1987: 7).

mundo del *entertainment*: el *highkey* que habrá de constituir, por cierto, la etapa mediterránea de los retratos ibéricos. Así se explica el abrupto choque entre los oscuros ambientes de las salas con una notable claridad en otros espacios cerrados –que son mayoritarios–, como los interiores de la lóbrega casa de John y Alice, el hospital oftalmológico, la mansión de los Robinson o los lavabos de la sala de cine que proyecta *The Mommy*. El *lowkey*, en cambio, es como si se reservara a nivel de la dimensión del visionado (del objeto observado) –el voyeurismo como actividad clandestina, oscura, secreta– de manera que, en la medida de que todo es susceptible de enmarcarse bajo los límites de la mirada furtiva, nadie –ni siquiera el espectador último de *Angustia*– puede evitar abstraerse de ese ominoso ambiente que se evidencia al concluir un film cuyo título da cuenta –en otro plano más– de su alto nivel sintomático: es probable que el espectador y su pertenencia a esta siniestra dimensión sea uno de los mayores logros del film.

Alegorizada en *Angustia*, la dinámica del complejo cinematográfico se evidencia desde “toda una recreación sobre las posibilidades de la estructuración del cine y su significación, especialmente en la relación con el espectador, a su vez personaje” (Sánchez, 1999: 26). *Angustia* participa en esa condición fractal que adquiere su auténtica relevancia en el momento en que se trasluce en aquel la certeza de su condición voyeur, esto es, la convicción de su videncia clandestina: la conciencia de lo que el psicoanálisis llama la cuarta mirada, razón por la cual la amenaza ha solido, desde Platón, ensañarse con la mirada.<sup>8</sup> ■

## ■ Bibliografía

Aumont, Jacques *et al.* (21996). *Estética del cine*, Barcelona: Paidós.

Barnet, Àlex (1986). “Bigas Luna quiere exportar su *Angoixa* a los Estados Unidos”, *El Periódico* (22. 12), 33.

Baudrillard, Jean (1989): *De la seducción*, Madrid: Cátedra.

---

8 Precisamente, el dispositivo cinematográfico se asienta en el voyeurismo –es decir, “el placer en usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista” (también conocido como instinto escoptofílico)– y la identificación –desarrollada a través del narcisismo y la constitución del ego– con la imagen mirada (Mulvey, 1998: 8). Siguiendo pues a Mulvey, la mirada es lo que permite el oscilamiento –o desplazamiento, en la trayectoria de Bigas– de la imagen del otro como objeto primero separado, ajeno al espectador (*Bilbao*); luego de identificación (con las adolescentes de *Angustia*).

- Berthier, Nancy *et al.* (2001): *Le cinéma de Bigas Luna*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Bigas Luna (s. f.): *A medianoche con angustia*. Acción teatral paralela a la película “Angustia” de Bigas Luna, documento mimeografiado.
- Català, Josep Maria (1993): *La violación de la mirada*, Madrid: Fundesco.
- Dasca, Susa (1986): “Bigas Luna juega en *Angustia* al ejercicio hipnótico”, *Diario 16* (28.12.), s. p.
- Espelt, Ramon (1989): *Mirada al món de Bigas Luna*, Barcelona: Laertes.
- Freedberg, David (1992): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra.
- Freud, Sigmund (1976): *Lo siniestro*, Buenos Aires: López Crespo.
- Fowles, John (1999): *El coleccionista*, Madrid: Cátedra.
- Hoffmann, E. T. A. (1976): *El hombre de la arena*, Buenos Aires: López Crespo.
- Hopewell, John (1989): *El cine español después de Franco 1973–1988*, Madrid: El Arquero.
- Gubern, Román (2002): *Máscaras de la ficción*, Barcelona: Anagrama.
- Llopis, Sílvia (1987): “Los peligros y terrores del cine de barrio”, *Diario 16* (21.03.), s. p.
- López, Pablo (1987): “La «angoixa» de Bigas Luna”, *Guía del ocio* (22.05.), 7.
- Morin, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Mulvey, Laura (1998): *Placer visual y cine narrativo*, València: Fundació Institut Shakespeare.
- Pacteau, Francette (1994): *The Symptom of Beauty*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Pàmies, Sergi (1987): “L’angoixa’ de Bigas Luna”, *El Temps* (27.04.), 31–34.
- Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997): *Antología crítica del cine español 1906–1995*, Madrid: Cátedra.
- Riambau, Esteve / Torreiro, Casimiro (1999): *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona: Anagrama.
- Sanabria, Carolina (2010): *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona: Laertes.
- (2011): *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva.

- Sánchez, Alberto (ed.) (1999): *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, Huesca: Gráficas Alós.
- Vall, Pere (2001): “Bigas Luna, descubridor de talentos”, *Fotogramas* LIV, 1892, 120–126.
- Weinrichter, Antonio (1992): *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*, Gijón: La Versal.

- Carolina Sanabria, Universidad de Costa Rica, Escuela de Estudios Generales, CR-2060 San José, Costa Rica, <carolina.sanabria@ucr.ac.cr>.

Resum: El present article examina detalladament una de les pel·lícules menys emblemàtiques i probablement menys conegudes –*Angustia* (1986)– del director català més internacional: Bigas Luna. Tal com fa palès el títol i a diferència de la seva coneguda trajectòria, es tracta d’un film que no conté elements eròtics ni sensuals, sinó que es construeix a partir d’un gènere típicament americà –el *thriller*–. La pel·lícula s’articula a partir d’un adult dependent de la seva sinistramare, que el condueix hipnòticament a extraure els ulls de les seves víctimes en una història que s’expandeix a altres refraccions narratives. Per bé que s’articula a través de referències artístiques clàssiques (Hoffmann, Man Ray, Velázquez, Wiene), *Angustia* esdevé un homenatge a la cinematografia del mestre anglès, Alfred Hitchcock, bo i constituint una nova disquisició sobre les complexitats del funcionament d’una mirada que esdevé especular. ■

Summary: This article examines in detail one of the least iconic and, probably, lesser-known films – *Anguish* (1986) – from the most international Catalan director: Bigas Luna. As its title indicates, and contrary to his best-noted productions, it is a film which does not contain elements of an erotic or sensuous sort, but is constructed from a typically American genre – the thriller –. The movie is articulated around an adult dependent on his sinister mother, who drives him hypnotically towards extracting his victims’ eyes in a story which expands into other narrative reflections. Even though it consists of winks to classical artistic references (Hoffman, Man Ray, Velázquez, Wiene), it ends up working as a tribute to the filmography of English master Alfred Hitchcock, and it constitutes a new disquisition on the complexities of the behavior of the specular-turned gaze. [Keywords: Bigas Luna; *Anguish*; thriller; son; mother; gaze; eye] ■