

EL “TRÍPTICO NEGRO” DE BIGAS LUNA: EL CINE ERÓTICO EN BILBAO, CANICHE Y ANGUSTIA

Carolina Sanabria Sing*
csanabriacr@yahoo.com

Fecha de recibido: 9 abril 2007 - Fecha de aceptación: 25 junio 2007

Resumen

El presente artículo analiza tres de los primeros y menos conocidos filmes del director catalán Bigas Luna –Bilbao, Caniche, Angustia– que dieron inicio a su difundida etapa cinematográfica. Se trata de una trilogía (no establecida según parámetros cronológicos) en la que hay una constante temática y formal de su producción, caracterizada por lo oscuro a nivel formal (no en vano su iluminación es low key) y por lo sórdido a nivel temático: Bilbao es la historia de un hombre obsesionado con una prostituta a la que persigue hasta acabar con ella; Caniche trata sobre dos hermanos en una relación incestuosa que termina desbordándose y Angustia gira en torno a un asesino edípico que extrae los ojos a sus víctimas. No obstante, esta etapa de Bigas, probablemente la más fructífera conceptual que no comercialmente hablando, mostraría una tendencia atenuada hasta casi desaparecer en sus sucesivos films.

Palabras clave: Bigas Luna – director de cine catalán – Trilogía – Bilbao – Caniche – Angustia – etapa negra

Abstract

The present article analyzes the first and unknown three films of the catalonian movie director Bigas Luna –Bilbao, Caniche, Anguish– in the beginning of his cinematographic career. In this trilogy (which is not established according to chronological parameters) there is both thematic and formal evidence of the production, which is characterized by dark lights (known as low key illumination) and by sordid thematic levels. Bilbao is the history of a man obsessed with a prostitute whom he chases until she dies. Caniche, on the other hand, is the story of two brothers immersed in an incestuous relationship which ends up getting out of control. Finally, Anguish is about an edipycal murderer who pulls out the eyes of his victims. This period of Bigas, probably the most fruitful and productive, represents a tendency which tends to slightly disappear in his next cinematographic works.

Keywords: Bigas Luna – catalonian movie director – Trilogy – Bilbao – Caniche – Anguish – black period

Introducción

Dentro del panorama fílmico del cine español que se abre paso con la transición, Bigas

Luna, uno de sus directores catalanes más exportados y reconocidos, se ha particularizado, desde sus inicios, por inscribir su creación visual –y en concreto fílmica– en la concepción de la dualidad. La etapa inicial, que trabaja este artículo, corresponde a sus primeras películas, un tríptico de carácter lóbrego, tenebroso, sórdido, incluso

* Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica.

—si se quiere— amoral; se trata de un tipo de producción singularizado por planteamientos que socavan las bases más firmes en donde el hombre asienta sus ideas, sus principios, su cultura; que desajusta lo que le produce confortamiento, seguridad, incluso consuelo.

En declaraciones a la prensa, el mismo Bigas ha admitido que la idea del tríptico no surgió de un planteamiento preconcebido, sino de un juicio de la crítica *a posteriori* a raíz de la identificación de una tendencia intelectual y una preocupación estética antes que valorativa (Jaén, 1994: 34). Espíritu teñido —sobre todo *Bilbao*— de la propensión vanguardista y experimental de la Escuela de Barcelona de una década atrás, si a algo debe su cine tales epítetos es básicamente por esta trilogía. Pero mientras que los dos primeros films se inscriben plenamente en tal categoría, el tercero, *Angustia*, separado por un espacio temporal de unos siete años, da cuenta de otras preocupaciones que componen rasgos de ruptura.

Fue un período impulsado por el también diseñador Pepón Coromina, uno de los productores más importantes del cine de la transición y con quien Bigas mejor llegó a compenetrar su inquietud estética personal —la cual de un modo u otro estaría presente en posteriores variaciones (temáticas, cromáticas) de la propuesta inicial—.

El perseguidor

La primera pieza, *Bilbao* (1978) —no sólo de la trilogía, sino inauguradora de su filmografía, como lo considera el mismo director (Balló y Casas, 1986: 41)—, es la película española de sexo más importante del período del pluralismo español según Hopewell (1988: 290). Rodada con dificultad de recursos en 16 mm (formato para proyecciones en salas de arte y ensayo), se modificó luego a 35 mm con el fin de acceder a una difusión más amplia —de donde se desgaja un interés de no ser visionado por un público restringido—. Tras *Tatuaje* (1976), su anterior largometraje, *Bilbao* empezó obteniendo los favores de la crítica, que vio en ella una película densa, compleja —con una acogida muy halagüeña, sobre todo en Cannes, donde no participó

por haberse presentado a destiempo (Gubern en Pérez Perucha, 1997: 792)—. Comparada con uno de los exponentes paradigmáticos del cine de culto, *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta, los dos títulos comparten un espíritu cinematográfico semejante: el *underground*. El mismo Bigas ha confesado haberse sentido atraído por esa época hacia el *underground* norteamericano, en el que la estética del grano y el rodaje en 16 mm le daba calidad pictórica. De ahí que el crítico Memba (1993: 39) lo inserte —junto con el Almodóvar cortometrajista, Iván Zulueta, Antoni Padrós y Adolfo Arrieta— en lo que llama la *generación underground* de cineastas españoles de los años setenta, caracterizada por la inclinación al formato súper 8 y por la devoción a Andy Warhol. Para él, *Bilbao* es “uno de esos films hermosos y bestiales que sólo se conciben desde posiciones contraculturales”. Como expresión de la filmografía española provocadora y no convencional —lo que prácticamente los desligaba del resto (Anónimo, 1982: 14)—, ambas películas fueron elegidas para su estreno *americano* (Miami) en el mismo momento —a finales de 1982—.

A partir de *Bilbao*, Bigas empieza a perfilar ejes que se mantendrán con mayor o menor fuerza a lo largo de su trabajo fílmico: obsesividad, voyeurismo, fetichismo, estructurados desde lo que Casetti y Di Chio (1998: 215) llaman un régimen de antinarración, que prioriza el pensamiento y la mirada antes que las acciones como el medio idóneo para destacar la personalidad obsesiva del personaje protagónico. Al mismo propósito se orienta el manejo técnico: los primeros planos están destinados a enfatizar las actividades y los objetos con los que habitualmente el personaje tiene contacto, y en parte su justificación responde a una perspectiva más que subjetivista, intimista, acaso hermética (Gubern en Pérez Perucha, 1997: 792).

La articulación de planos está establecida a partir de un ritmo lento, monótono —como suele ser la vida cotidiana— que muestra las actividades diarias de Leo en su relación objetiva: la rasuradora para el afeitado, el cepillo para limpiarse los dientes, el yogurt que ingiere cada mañana. Todos estos objetos se limitan a la mera descripción sin más trascendencia que la de enunciarse como un acto ritualístico ya que,

como afirma Weinrichter (1992: 28), algunos de ellos “no se consumen o no se utilizan para la función para la que fueron creados: la leche de la botella no se bebe, la salchicha y el pescado no se comen, el televisor está encendido aunque no emita nada...”. La insistencia de la cámara sobre ellos en planos tan cerrados tiene su paralelismo con reiteraciones de las acciones, del discurso –el sujeto que lo enuncia acusa una personalidad alterada– y de la música incidental (la introducción de la *Rapsodia española* de Maurice Ravel): precisamente la banda sonora se mantiene en armonía con la personalidad de Leo: al acompañarlo buena parte del tiempo, contribuye a la creación de un clima obsesivo, desde esa reincidencia persistente de cadencias rítmicas que –signo distintivo del compositor francés de ascendencia vasca con predilección por motivos hispánicos– termina amplificándose hasta la exacerbación –acaso de manera semejante al celeberrimo *Bolero*–. Así, las marcas de enunciación actúan en consonancia también con la personalidad obsesiva del personaje principal, como la presentación repetida, prácticamente intimidante, del título –tres veces y con letras crecientes– mientras se escucha *en over*, tenaz, igualmente conminatorio, el fragmento de la misma pieza musical al que asimismo se recurre para cerrar la película.

Incrementado por la lentitud de los hechos en localizaciones de preferencia cerradas como subterráneos, almacenes (“Cuando estoy en los almacenes me siento como en el metro. Me gusta”) –fantasías uterinas según Espelt (1989: 59)–, el espacio del protagonista se construye a partir de un entorno intenso, abrumador. Hacia esta constitución de la atmósfera se aboca el empleo de una iluminación *low key*, de colores neutros, de contrastes pronunciados de luces y sombras que delinean esas anónimas siluetas sin más individualidad ni relevancia que la de Leo, cuyo rostro a menudo se presenta fragmentado (en planos de detalle) o con gafas de sol –aun en la noche y en interiores oscuros– que en planos como de conjunto dificultan su reconocimiento íntegro. Tales detalles permiten subrayar el grado de impenetrabilidad psicológica del personaje, que se refuerza en sus actos y en su discurso –una narración en primera persona caracterizada

también por la fragmentación: yuxtaposición abundante, coordinación escasa y subordinación mínima–. Leo no se muestra nunca como un personaje transparente; antes bien, se desconocen sus pensamientos y las motivaciones de sus actos. Pese a que la narración autodiegética suele favorecer mayores vínculos con el espectador, se obstruye el lazo de identificación: sin duda, comparte rasgos del modelo moderno de personaje problemático que describe Vanote (1996: 56), basado en la alienación, en la desposesión de sí mismo y de sus acciones. Tanto la película como el relato emplean la focalización interna como modo de narración –lo que contribuye a conformar una personalidad aun más introspectiva, a acentuar el mencionado tono claustrofóbico–. Pese a ello, hay fragmentos –escasos, eso sí– en los que se logra entrever lo que podría estar pasando por su mente. Entre esas secuencias sobresale la que tiene lugar una de las noches en las que asiste al club donde baila la prostituta Bilbao (Figura 1). Después de haberse enmarcado desde un primer plano el rostro de Leo, hay un cambio de plano, donde la cámara (subjativa) realiza una lenta panorámica vertical a partir de la cabeza de ella. A la altura del vientre irrumpe una anticipación de sonido –y el plano se corta justo antes de llegar al pubis– correspondiente al de la otra escena con la que se empalma: el de la rasuradora de Leo, al día siguiente en su casa, mientras lleva a cabo su rutinaria labor de afeitado. Esta estrategia de montaje es una forma de paso no sólo entre dos lugares y momentos diferentes, sino entre dos puntos de dos cuerpos diferentes (el pubis de ella y la mente de él), unidos por el deseo de uno de ellos que será luego ejecutado.

Figura 1



Bilbao bailando en el club nocturno

El film narra un fragmento de vida de este personaje, el cual acusa atributos de neurosis. Así lo delatan conductas compulsivas como la meticulosa higiene bucal diaria –que, elevada a la categoría de práctica ritualística, responde tanto a una abierta preferencia por las felaciones– o el coleccionismo obsesivo de artículos relacionados con Bilbao focalizados desde un tratamiento de planos cerrados, “pues el primer plano es propio de la mirada fetichista, de la parcelación del cuerpo” (Gubern en Pérez Perucha, 1997: 792). La obsesividad de Leo subraya a la mujer objeto (del deseo) que al dedicarse a la prostitución encarna la instrumentalización misma del sexo, nivelada al carácter de objeto: “*Es de goma y no tiene nada que ver con las demás cosas*”, “*Me recuerda mis cosas, pero ella es diferente*” –donde la ausencia de la preposición *a* (que en castellano precede el complemento directo para las alusiones personales) y la comparación con las *cosas* indica la referencia a un objeto–. Así cobra sentido el que narcotice a Bilbao, no sólo para que no oponga resistencia, sino para que alcance la culminación de la completud objetiva: que, como objeto, no se mueva, no hable, no sufra, no sienta. De este modo, el film explicita una suerte de continuidad con la actividad plástica a la que se había dedicado su autor, en concreto, las piezas de *Taules*, su primera exposición individual –en afinidad con la continua experimentación de los años sesenta en el diseño del mobiliario, tendiente a la disfuncionalidad y a la primacía del elemento semántico y estético de los objetos por encima de su funcionalidad pragmática (Espelt, 1989: 10)–.

Pero *Bilbao* está atravesada, además, por otros influjos, como el de la cinta de asfixiante trama *The Collector* (1965) de William Wyler, el brillante cineasta que tan eficazmente realizó la versión fílmica a partir de la novela homónima de John Fowles sobre un hombre, Frederick Clegg, cuya incapacidad para la seducción lo lleva a buscar lo que Baudrillard, refiriéndose a la diégesis del relato, denomina “la exclusividad de su objeto muerto sobre el que sacia su pasión fetichista. Reclusión, secuestro: ante todo se colecciona a sí mismo” (Baudrillard, 1989: 115). Clegg colecciona seres a los que termina despojando de vida: primero a las mariposas y luego a la estudiante

de arte Miranda Grey, este último eslabón en la cadena (inagotable) de apropiaciones femeninas. Entre las colecciones del antiguo empleado bancario figuran también las imágenes fotográficas de la joven: “Las fotografías [...] solía mirarlas a veces. Podía pasarme largos ratos con ellas. Ellas no me daban contestaciones. Es lo que ella [Miranda] nunca llegó a comprender” (Fowles, 1999: 176). Pero para Miranda, que en la rutina de su enclaustramiento se distrae con el dibujo, la fotografía es un arte de la muerte (Fowles, 1999: 178): tal idea expresa, en clara consonancia con la tesis benjaminiana de que el valor exhibitivo de la imagen en su reproducción técnica reprime, desliga al arte de su valor cultural (Benjamin, 1973: 32). Es la línea de comportamiento en la que se inscribe Leo, quien desde la primera escena aparece fotografiando a Bilbao, lo que se constituye en una especie de prefiguración de su muerte. Como Clegg, su referente inmediato, Leo colecciona no sólo imágenes de la prostituta, sino todo lo que tenga relación con ella, además de continuar con la argumentación materialista y neurótica de su antecesor en cuanto a que “todos nos apoderamos de lo que podemos”.

La recopilación de objetos le provee a Leo el placer de mirarlos: como decía Salvador Dalí, la cultura del objeto se identifica con la cultura del deseo (Espelt, 1989: 12). Su obsesión se mueve entre el voyeurismo –que ha transmitido a algunos espectadores, como permite dar cuenta un artículo no firmado de la época del estreno, que refiere una anécdota ocurrida en una sala de Barcelona: la película llevaría más de media hora de exhibición cuando un grupo de varones se presentó ante el portero para que les vendiera la entrada porque la taquillera se había ido. Cuando éste les informó que la película llevaba un buen rato de proyección, le respondieron: “¡Es igual, es igual, para lo que queremos ver nosotros falta mucho todavía!”. Lo único que les interesaba –cierra el innominado crítico– era la escena del afeitado del pubis de Bilbao (Anónimo, 1978: s.p.): como los *Peeping Toms*, Leo no requiere contacto sexual alguno (su auténtica satisfacción proviene de observar a otro objetualizado)–, la persecución –semejante a la detectivesca: la sigue a donde va, conoce su itinerario, controla sus movimientos, sus clientes– y el fetichismo,

manifestado como coleccionismo en un recorrido periférico donde acumula objetos relacionados con Bilbao hasta clausurarse en ésta misma.

Decidido a hacer un álbum, Leo obtiene su foto, su billete del tren, su tiquete del restaurante, graba su voz, compra el famosísimo disco del compositor alemán Kurt Weill interpretado por Lotte Lenya y unas bragas como las que ella usa –interés constante de todos los personajes de Bigas–. “Quiero guardar todas las cosas de ella”, dice, anunciando una posesión que empieza por ser metonímica para terminar siendo absoluta. Hay, sin embargo, un elemento que, aparentemente desvinculado de la prostituta, viene a ser una de las composiciones más personales y surrealistas de Bigas Luna y que responden a su etapa de diseñador: el bodegón de un pescado –húmedo como una vagina– con una salchicha en la boca. Los animales acuáticos (peces, anguilas, sapos) tienen alguna importancia en las películas de Bigas Luna. Se corresponden con las creencias de que el ser humano proviene de las aguas (Eliade, 1988:199), teoría que propone Seguin: “Les corps aquatiques parcourent également le chemin inverse et ils quittent leur milieu pour se retrouver mêlés à des corps humains” (Berthier, Larraz, Merlo y Seguin, 2001: 14).

No sólo es parte de una inquietud plástica, “un *collage* de filiación dadaísta o surrealista que pone en contacto el alimento natural y el elaborado” (Gubern en Pérez Perucha, 1997: 793), sino una construcción sexual fuertemente subrayada que también sugiere una representación del deseo de Leo. Esta misma imagen, que da cuenta de la trayectoria del director en su etapa de diseñador, se repetirá, con algunas variantes, en sucesivas producciones. “Yo creo que aquí en Catalunya somos más plásticos que literarios, contrariamente a lo que ocurre en la meseta”, había teorizado (Font, s.f.:s.p.), reviviendo el espíritu de las dos industrias culturales de la década de los sesenta, la Escuela de Barcelona y el Nuevo Cine Español de Madrid, que *grosso modo* se caracterizaban por el apego a unos planteamientos esteticistas y neorealistas respectivamente, aunque una de sus últimas producciones, *Bambola*, está planteada como un homenaje al neorealismo italiano.

De nombre ambiguo (topónimo), el apelativo Bilbao revela una preferencia estética del

director por su sonoridad –al igual que Berlín, ha declarado (Anónimo, 1978: 26)– en donde se acentúa la despersonalización de la prostituta (Cerc, 1989: 19): un objeto más –el último de la colección–; de ahí que a Leo no le interese lo que ésta pueda expresar. “La haré callar. Sus palabras me sitúan en la realidad que aborrezco. No soporto verla hablando”, piensa en el único momento en que sostiene lo más cercano a una conversación –acaso un monólogo–: como Clegg, Leo es quien habla, quien maneja el discurso. De ahí que *Bilbao* no sólo no sea un film relacionado con la ciudad de Euskadi –como llegó a pensar, en el momento de su estreno, más de un espectador no avisado (Xavier-Daniel, 1978: 28)– ni tampoco sobre una figura femenina –como erróneamente podría sugerir una lectura apriorística con base en ese programador discursivo que es el título–. *Bilbao* es una película que, en tanto se focaliza en la mirada masculina, trata de la fantasía de un hombre proyectada sobre una mujer (Kinder, 1993: 275).

Ser prácticamente autista, dentro del limitado medio de relaciones a las que se hace referencia, se sabe que convive con María, una mujer bastante mayor que él y amante ocasional de su tío. Esta situación revela una tendencia endogámica propia de los decadentes y aislados círculos burgueses. De acuerdo con Girard, existen sociedades primitivas que operan a partir de un ritual de sacrificio en donde se escoge a un sujeto exterior o marginal con el que jamás se podrían fundar vínculos análogos a los que sus miembros establecen entre sí: en una palabra, víctimas no integradas a esa comunidad (Girard, 1983: 20). Por esa razón, tal función no puede recaer en María que, en tanto se le incorpora en las actividades (reuniones, por ejemplo) familiares, es legitimada por su mismo medio –a fin de que cumpla con el cargo de madre (sustituta) y puta–. Bilbao, en cambio, por su subordinación social y genérica, por ser el personaje más débil, termina desempeñando esa función de víctima ritual, “la única a la que se puede herir sin peligro, pues no habrá nadie para defender su causa” (Girard, 1983: 21). El trasfondo sacrificial se refuerza con el deseo expreso de Leo de asesinar a la mujer con la comparte una monótona convivencia; sin embargo, involuntariamente acaba cometiendo

la ejecución con Bilbao, inmolada –como Cristo– en un acto de desviación de las faltas ajenas (¿las de una deteriorada burguesía acaso?). El paralelismo cristiano se remozca por la analogía de la postura de ella que, suspendida, recuerda la crucifixión, gráficamente reforzada por el cuadro que cuelga en el mismo lugar (el almacén familiar) donde la encierra: *El martirio de San Felipe* (1639) (conocido como *El martirio de San Bartolomé*) de Ribera –lo que plantea una asociación no-disyuntiva: la puta muere como santa–. Anteriores exposiciones de Bigas recurrían a esta tendencia anclada en el surrealismo de la disfuncionalización, mediante el acto de suspensión, de objetos funcionales como mesas y sillas, muestras que se complementan con la postal que Bigas realizó por esos tiempos para la exposición *Tramesa postal* (1973). Se trataba de una fotografía de trucaje en la que flotaban objetos: un conjunto de cinco de sus mesas rotas sobrevolando el cielo de una noche de luna llena. Sólo que esta vez se trata de un nuevo cuerpo colgante que no responde sino a una paródica imagen que evoca las levitaciones divinas. Es una escena, según Gubern, compuesta como “una verdadera escultura móvil, ajustada por Leo con un juego de cuerdas e hilos de pesca con anzuelos que va manipulando cuidadosamente” en la que “actúa como un artista plástico, trabajando estéticamente el cuerpo de la mujer”, aunque el relato es más cruel porque hunde los anzuelos en la carne de ella (Gubern en Pérez Perucha, 1997: 793). En este momento es cuando Leo accede a la realización de su deseo: ya inerte, Bilbao es un objeto que se suma a los demás; es como la pieza principal de un *puzzle* que compone a retazos el sentido de su vida –justamente, el hecho de rodearse de objetos no es sino una forma de llenar una existencia que se presume vacía–.

En reiteradas ocasiones, el mismo Bigas ha manifestado que *Bilbao* no es un film erótico –lo erótico, aclara, está en la presencia objetivo (Font, Battle y Garay, 1978: 23)–. Y en efecto, no lo es; más bien sería susceptible de pensarse como la película que se acerca más (acaso la única) a la pornografía si se asume el principio que plantea Baudrillard, donde el trato sexual no ejerce ninguna seducción porque es la puesta en escena de la forma desencantada del cuerpo y

del mundo (Baudrillard, 1989: 46). Balló, Espelt y Lorente se oponen, a ese respecto, a hablar de la película como una variación sobre el porno (Balló, Espelt y Lorente, 1990: 294). Sin embargo, el ensamblaje de *Bilbao* a partir de planos cortos es la razón más poderosa que justifica aseveraciones como las de Tubau (Tubau, 1985:s.p.) en el sentido de que el film comparte rasgos con el género pornográfico. Un interesante comentario de Company sustenta esa idea a partir de que el encuadre de la cámara coincide (muchas veces) con la mirada del protagonista y la enunciación de los actos que éste realiza: “El deseo de contar algo y que, a su vez, las imágenes cuenten por sí solas podría ser el motor desencadenante del cine narrativo clásico y su caso límite: el porno. Al intentar sustituir dispositivo narrativo por mostración vivencial, el porno pondría en evidencia el propio mecanismo de verosimilitud de dicho cine. Bigas Luna juega continuamente con esa ambivalencia: los niveles de relato en el film son anulados por el discurso dominante del protagonista” (Company, 1978: 22).

Más ampliamente, la estructuración se establece a partir de la contraposición de dualidades –lo cual constituye uno de los ejes en la filmografía de Bigas–. Bilbao es la mujer-demonio, la vampiresa, personaje a su vez propio del cine negro –aunque no se trata de una proposición absoluta, puesto que incluye rasgos, como ya se ha mencionado, de mártir–. Es el objeto de deseo de Leo –precisamente porque no la posee, como ya lo advertía Baudrillard: “El deseo no se sostiene tampoco más que con la carencia” (Baudrillard, 1989: 13)–. El contraste se plantea en relación con María, la mujer de casa, la mujer-útero materno, la protectora –no por azar tiene igual nombre que la virgen: la instancia narrativa del relato homónimo del mismo director sostiene que “era una santa” (Espelt, 1989: 98)–. Físicamente la antítesis se extiende al simbolismo capilar: María –interpretada por su homónima, la malagueña María Martín– es la rubia burguesa, mientras que Bilbao es la turbulenta morena (Figura 2). Por tradición, ambos tonos de cabello contienen sus respectivas connotaciones morales (la claridad y la oscuridad) sobre los que se han construido prototipos ficcionales y contrapuestos.

Figura 2



Leo entre los dos prototipos femeninos

Pero como Bilbao, María tampoco es un personaje puro: pese a la convivencia odiosa, es a ella a quien Leo recurre tras el accidental homicidio –lo que denota en él una debilidad de carácter, que apunta por cierto a una nostalgia de la infancia (Espelt, 1989: 51)–. “María ha actuado con mucha energía. No me ha dejado acercar a ella”, dice en alusión a Bilbao, una vez que ha llorado, impotente como un niño, en las rodillas de su compañera –desde una posición que remite a la fetal, como “el desig de Leo d’accedir a una realitat plaent y protectora que reproduxi el claustre matern” (Espelt, 1989: 52)–. Y ésta no sólo le da consuelo sino auxilio: “María me ha ayudado mucho”. Es más: en la medida en que es incondicional y protectora, se posiciona como complementaria de un personaje débil (“Vamos a ver lo que hacemos. Lo importante es que tú estás bien. No llores más”) que hasta se irrita cuando Leo no cesa, como un niño, de gemir desconsoladamente. En el fondo subsiste una relación de dependencia que no está lejos de la edípica –se ha establecido más bien un elidido contrato simbiótico–: él requiere de su protección y su trato (“¿Lo ves como me necesitas?”, le susurraba en otro momento, después de acariciarle su miembro sexual) en medida semejante a como ella precisa de él, pues, incluyendo las sexuales, Leo la asiste en sus necesidades físicas –le sirve leche caliente, la inyecta periódicamente–. Pero lo más importante es que él le concede el espacio que le permite a María afirmarse, certificar un dominio, un poder que es simbólico –aunque tanto ésta como Bilbao permanecen (pertenecen) a la espera desde sus respectivos espacios diferenciales: el sosiego hogareño y la tentación de la calle–.

En especial en esta primera etapa, esta relación de personajes será desarrollada en intensidad progresiva. En *Caniche* y en *Angustia*, será la mujer fuerte y dominante que proyecta

su acción y voluntad sobre otro emocionalmente más frágil –que en la trilogía está encarnado por ese, a su vez, también fetiche a la par que actor, colaborador y amigo, el artista plástico Àngel Jové– en cuyo seno acoge, alcanzando incluso dimensiones de manipulación. Con ello, lo femenino en *Bilbao* se configura no sólo como objeto dominado sino dominante. Y parte de esa dominación consiste en hacerse depender de María, quien –al igual que una madre– le ayuda a resolver sus problemas, como, en colaboración con el tío de Leo, a deshacerse del cadáver.

En cambio, el cuerpo de Bilbao termina en la cámara de procesamiento de carne, convertido en salchichas que muy probablemente no consumirá –o consumirá como imágenes para futuras fotografías–. Este cierre circular supone, al igual que en la novela de Fowles, una recuperación de la *normalización* de la vida de Leo, como lo sugiere Delclós (1978: s.p.): “Ella, como objeto, no puede hacer nada. Al final, pues, no se muere. Sencillamente se rompe y aquí no ha pasado nada”. Es probable que la misma suerte corra Marian, la futura sustituta de Miranda Grey –porque, como a Leo, “se le ha muerto el objeto pero no el deseo” (Bigas Luna en Font, Batlle y Garay, 1978: 24)–. De forma más ostensible, esta circularidad se visualizará en la posterior *Angustia*, con la estructura en profundidad subrogada en la espiral desde donde Alice hipnotiza a John Hoffmann. Sólo que en *Bilbao* domina la escatología y una más clara atmósfera en la que no hay culpabilidades ni juicios de valor, todo lo cual se mantendrá en su proyecto inmediato.

Homo homini lupus

En la siguiente realización, *Caniche* (1979), se opera ante todo un desplazamiento de la objetualización de la imagen femenina –en *Bilbao*– a la canina. Aquí la historia gira en torno a las actividades que se relacionan con un *french poodle* –por eso varios planos se corresponden a su altura visual–. Inspirada en una historia de tintes surrealistas que una vez Salvador Dalí le relató al director (Espelt, 1989: 71), la película ofrece una mirada sobre una sociedad burguesa inproductiva (la millonaria tía Lina dice que a

Bernardo le duelen los dientes de no hacer nada y Eloísa se ve más preocupada por el acicalamiento –de sí misma y de la mascota– antes que por desempeñar algún oficio). Esta vida estéril y de ociosidad es metafórica a partir de una connotación (local) que se les asigna a los perros. Sin embargo, el planteamiento no se visualiza tanto desde términos moralistas –en un sentido semejante a *Bilbao*–.

A nivel técnico, es un film que mantiene el predominio técnico de planos cerrados (primeros, primerísimos y de detalle). Inicialmente se focalizan en los objetos del hogar desde su valor de cambio pero no de uso –como corresponde a muchos domicilios de un mundo industrializado–: se aprecia la función que cumplen, tal es el caso del televisor que está encendido pero nadie –a excepción de Dani, el perro de los hermanos venidos a menos Bernardo y Eloísa– lo ve, la piscina que se limpia pero no se usa. Este valor de cambio se enfoca en particular en las mascotas tradicionales –las caninas–, que normalmente desempeñan una tarea de compañía y/o una función decorativa (en la fase de bonanza, Dani lleva el pelo recortado y las uñas pintadas), fenómeno generalizado en la Península a partir de los años setenta.

La figura canina se ha constituido en fuente inagotable del imaginario cultural de todos los tiempos. La cultura audiovisual ha impulsado la máxima popular que identifica al perro como el mejor amigo del hombre: solidarios y valientes, no tardan en emerger en el *star system* televisivo desde seriales –*Lassie, Rin-tin-tín*– hasta películas familiares de serie B como *Benji* (1974) de Joe Camp (que gozó de notable aceptación comercial en Estados Unidos), o la más posterior *Beethoven* (1992) de Brian Levant, con sus respectiva prolongación un año después a cargo de Rod Daniel. Esta dimensión tiene una aceptación comercial paralela que la que los asocia a lo siniestro, a lo inquietante o al peligro: es el caso de *Les Chiens* (1978) de Alain Jessua, o *Cujo* (1983) de Lewis Teague –por no mencionar los abundantes films con motivos animales de otra especie: los lobos–.

Fuente de rica inspiración cinematográfica, la presencia canina se remonta a la tradición mitológica. Chevalier y Ghebrant (1998: 816)

aseguran que no existe ninguna mitología que no haya incluido estos animales en relación con la muerte: desde los egipcios –con los cinocéfalos, cuya misión consistía en encarcelar o destruir a los enemigos de la luz y guardar las puertas de los lugares sagrados– hasta los antiguos griegos –para quienes su función era la del psicopompo, guía del hombre en la muerte tras haber sido su compañero en el día de la vida–. Precisamente la tradición helenística es fecunda en estas figuraciones, entre las que se destacan *Cérbero*, el perro con tres cabezas y serpiente en la cola, de mordedura venenosa que guardaba las puertas del Hades; o bien el aterrador monstruo *Escila* –una mujer de cuyas ingles nacen seis medios perros, con una cabeza y dos patas cada uno– que vigilaba la entrada del estrecho de Mesina (Falcón Martínez, Fernández-Galiano y López Melero, 1986: 226). Su simbolismo, es claro, no se agota en estas milenarias culturas: hasta no hace muchas décadas, en algunas zonas rurales preelectrónicas de la América Central, las nativas confiaban la cohesión de sus respectivos núcleos familiares a la existencia del *Cadejos*, un imponente perro que, con el sonido de las cadenas que portaba, anunciaba su amenazante presencia a los negligentes trasnochadores.

Caniche se inscribe en esta tradición que vincula al perro con la muerte: de ahí que las derivaciones escatológicas que se presentan se centren en la *canofagia*, la taxidermia, el cementerio –complementado por una banda sonora de texturas, como en *Bilbao*, altamente dramáticas–. Su misma imagen se repetirá en cintas posteriores como *Renacer* (1985), *Huevos de oro* (1993) (esta vez por duplicado) y *Volvérunt* (1999), aunque en *Caniche* la relevancia del can lo hace casi adquirir casi el nivel de otro personaje más.

La dimensión pictórica de la película se orienta a consolidar su función de mascota: la alusión más evidente es el retrato, en la recámara de Eloísa, de *La duquesa de Alba* (1797), donde la aristócrata posa con un pequeño perro a su lado –lo cual permite advertir desde entonces esta preferencia en las clases acomodadas–. De hecho, la presencia de las obras de Francisco de Goya se filtra a la construcción de planos: varios de ellos actualizan el conjunto de trabajos

de impresión gráfica conocidos como *Caprichos* (1799) –de esencia pesimista y escéptica, tales estampas satíricas caricaturizaban las relaciones humanas–. La iluminación muy contrastada que caracteriza esta etapa de Bigas encuentra aquí su correspondencia en las llamadas *pinturas negras* que el maestro aragonés realizó en su quinta entre 1819 y 1823 –entre las que destacan *Saturno devorando a un hijo*, *Un perro semihundido* y *Duelo a garrotazos*–: un conjunto de sus cuadros más personales, de sombría paleta, reducida gama de colores, negros profundos y angustiosos temas que constituyen una prefiguración de la muerte.

Pero la presencia canina en *Caniche* no se habría de limitar al ámbito de la pintura, sino que puede advertirse su inclusión en espectáculos modernos, como los canódromos donde asisten los hermanos o bien la exhibición cinematográfica con *Benji*, el film que proyecta *Canópolis* (la urbanización que asienta sus bases en la desmesurada atención de estos animales). La trama de *Benji* se resume en las peripecias de un perro extraviado que busca retornar a su afectuoso hogar –lo que marca un contraste irónico con *Caniche*, puesto que Dani lo hace en sentido opuesto, aprovechando el menor descuido de sus amos para escapar de ellos–. Precisamente el hogar de sus dueños donde el perro ve operarse una inserción en un mundo al que no pertenece, una omisión de su condición animal –lo que contribuiría a explicar sus constantes escapatorias–. A diferencia de cualquier otra película sobre el tema perruno, *Caniche* caricaturiza su función multiuso, objectual: no es un animal, es un objeto, un adorno. En este caso se trata de actividades socialmente consideradas aberrantes, no sólo en cuanto a su consumo como alimento –justificado por la persistencia de las costumbres culinarias de miseria–, sino a su inserción en prácticas sexuales (zoofilia). Ello apunta a que la suplencia de lo sexual ausente en los hermanos se llena con el fetiche –cuya contracción le da título al film– que, como sostiene el psicoanálisis, se erige como lo que está en el lugar de la falta. Así pues, la sustitución (del objeto sexual) se confirma cuando Eloísa se unta miel en la vulva para que la mascota lama, mientras es atisbada por el hermano, que, apesadumbrado y enloquecido por los celos, busca perros callejeros, grandes y

robustos –opuestos a su rival Dani: la preferencia no es fortuita– para penetrarlos.

Lo que este film pone en evidencia es la situación propia de un colectivo cuya soledad mueve a un desesperado refugio en las mascotas, según se evidencia con las iniciativas de la mencionada asociación canófila –cuya afiliación surge por iniciativa de ella, pese a sus singulares costumbres–. Las prácticas de estos hermanos no responden sino al vacío que invade su vida, desprovistos de una relación al menos cordial entre ambos –de riñas y órdenes, de rencores reprimidos y deseos contenidos–, no comparable siquiera como la que desarrolla la dominante Eloísa con su apreciado Dani, cuya relación recuerda la de un hijo o ser querido (Figura 3). Se produce así un proceso de humanización de los perros que va desde el nombre –el diminutivo de una persona (Daniel)– hasta la forma de tratamiento, una reproducción maternal edípica. La suplantación del hijo corre pues a cargo del animal. Eloísa, en efecto, lo trata como a un hijo: “ven con mamita”, “¿quién te quiere más que mamita?”, le murmura cariñosa varias veces ante un Bernardo celoso que con cada caricia se corrobora como el tercero excluido. En una producción bastante posterior, *Huevos de oro*, el director, persistente en esta obsesión canófila, vuelve a la paródica humanización del animal en la relación entre Benito y Ana. Esta última, lo mismo que Eloísa, llega a hacer uso de una forma diferente de tratamiento afectivo: mientras que a Benito lo reprende con desdén, a los perros (dos *french poodles* blancos) los besa en el hocico, utiliza palabras afectuosas y un tono mimoso (“my little babies”) y hasta les sirve de beber *Coca-Cola light*, probablemente porque la humanización del animal, que no conoce límites –ni siquiera los alimenticios–, incluye seguir dieta: “There’s no sugar”.

Figura 3



Cartel de la película de un primer plano de Dani en regazos de Eloísa

La humanización del animal que el film plantea opera paralela a la bestialización de los humanos, tópico frecuente en el cine de Bigas (como lo trabajará también, aunque desde diferente cariz, en *Bambola*, 1996). Así, en una de las primeras secuencias, Bernardo aparece aplicándose pomada de la mascota en una dolencia del pie (“Si le va bien al perro, ¿por qué a mí no?”) –hasta su nombre sugiere el de una raza de canes– y Eloísa le comenta a Alberto que su hermano comparte los mismos padecimientos del animal (“Como a Bernardo, siempre les pasa lo mismo”), aunque desde las primeras escenas somete al perro a las mismas acciones que ejecuta para ella misma, como los actos de suministrarse gotas para los ojos, de arreglarse las uñas y, más adelante, de ingerir los mismos medicamentos (¡para los nervios!).

Hacia el final, Bernardo acaba delirante, gruñendo, sin conciencia, irracional, acaso contagiado de rabia por el contacto (comestible y/o sexual) con perros callejeros. Preso de las convulsiones, sus latentes tendencias licantrópicas lo conducen al desborde febril de sus deseos incestuosos y a la aniquilación. “Enloquecido por el deseo [...] optará por convertirse en perro, por disputarle al caniche el objetivo erótico en su mismo terreno”, sostiene Ezquerro (s.f.: 1047). Ya sus nombres hacían alusión directa –Eloísa– o evocaban, por su sonoridad –Bernardo–, a la célebre pareja medieval cuyo epistolario daba cuenta de sus amores trágicos y prohibidos. Sin embargo, su onomástica, rica en derivaciones, no se agota aquí: en su espléndido análisis sobre la metamorfosis de los cuerpos en la obra de Luna y Seguin recuerda la historia de San Bernardo de Clairvaux, cuya madre, estando preñada, soñó con un pequeño perro blanco que ladraba imparablemente. El sueño fue más tarde interpretado como un presagio del futuro del niño, destinado a ser el guardián que *ladra* contra los enemigos de la fe. Este santo, que escapa a las vicisitudes de la carne contra toda prueba, contrasta con el Bernardo de *Caniche*, que terminará por sucumbir totalmente (Berthier, Larraz, Merlo y Seguin, 2001: 25).

Libre por fin de ambos, y al igual que aparece en una de las imágenes iniciales de la cinta –en la etapa de pobreza de los hermanos–, la última

secuencia deja ver a Dani corriendo, o mejor, huyendo de la nueva vida que, pese al ascenso económico, no ha supuesto variación alguna. La herencia de la tía Lina –recurso narrativo propio de los cuentos infantiles, donde la adquisición de la fortuna lo transforma todo (Weinrichter, 1992: 36)– no conlleva una mejora de sus vidas al proporcionar el camino a un estatus más elevado (la inserción en la civilización), sino que parece marcar, antes bien, su involución: Bernardo y Eloísa mantienen sus hábitos de consumo y siguen volcando en los canes sus necesidades sexuales, hasta liberar sus pulsiones en esa prohibición universal –el incesto– (que conduce a la muerte): “¡Hasta aquí no puedes llegar!”, repite una horrorizada Eloísa cuando descubre las prácticas sexuales de su hermano. Bataille (1997: 220-221) planteaba que no sólo la aparición del trabajo, sino la prohibición del incesto marca el paso de la naturaleza a la cultura, y el horror que esa instancia deriva tiene que ver con que añade la animalidad al factor humano –que el hombre ha tendido a negar siempre–: no sólo es un tabú social, su prohibición tiene bases eugenésicas. ¿Qué hay más inhumano, qué implica –biológicamente hablando– mayor degeneración que el contacto sexual entre miembros de una misma familia?

En la última secuencia, tras la noche del desborde sexual de Bernardo, el orden parece restituido: se abre un plano de conjunto del jardín con la piscina al amanecer, como cualquier día normal. Y Dani, que aprovecha la entrada del veterinario Alberto para una vez más escapar, se lanza a correr vertiginosamente por las calles de Barcelona. Desde diversos planos de conjunto –ya no cortos (claustrofóbicos), como los iniciales–, se muestra a un animal que en su trayecto parece por fin gozar de la libertad, sin rumbo ni destino. Pero la ansiada liberación es sólo momentánea: tras varios planos en escapada, dos transeúntes (dos señoras maduras) logran atraparle y llevárselo consigo. Su vida en libertad no habrá perdurado mucho, y esta clausura no hace sino reafirmar la circularidad de la historia de una vida animal que aun con las comodidades de las que se rodee sigue siendo perra.

Caniche es, pues, el pretexto para llevar a cabo una reflexión sobre una condición humana

que muchas veces sobrepasa el entendimiento racional. De manera más precisa, el film examina, impugna –a partir de ese recurso tan frecuente del arte, la hipérbole– las prácticas de los hombres que parecen rayar en el absurdo, máxime en una sociedad que acababa de salir del largo período de la dictadura y en una época cuando todavía se confiaba en los ideales de la modernidad –cuando poco faltaba para que se difundieran las ideas de la posmodernidad, que precisamente cuestiona el desarrollo y la racionalidad–.

Junto con *Bilbao*, *Caniche* no sólo recupera el cuestionamiento de lo racional, sino que desarticula uno de los pilares no ya del franquismo, sino sobre los que se asienta cualquier estructura social: el núcleo familiar. Ambos films escenifican a las familias como los espacios donde se ponen a pequeña escala las tensiones generadas por las relaciones de poder entre sus miembros, conflictivos y neuróticos éstos, hasta con –ese recurso tan usual en el cine español de la transición– tendencias incestuosas, como apunta Monterde (1993: 25):

“La familia, ese tótem del franquismo, se nos ofrece multifuncional: como *lugar de expresión del poder*, como reducto de esencia en decadencia, como metáfora de agrupamientos político-sociales más amplios, como célula económica de producción y reproducción, como *ámbito de neurosis y obsesiones*, como *territorio de sometimiento y transgresión* (por ejemplo, la abundante presencia del fantasma del incesto), como refugio emanado del pasado o como campo de batalla para múltiples emancipaciones, como marco de la maduración e iniciación al sexo...” [énfasis agregado].

Como había dicho Freud (1976: 52-55), lo *unheimlich* (lo siniestro) es lo que otrora fuera *heimisch* (lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás) –sustantivo que, al anteponerse el prefijo negativo *un-*, significa represión–, con lo que lo siniestro deriva de lo íntimo-hogareño que ha sido reprimido. En suma: las relaciones familiares dejan de ser la sede de las afecciones para adjudicárseles un valor sexual –el voyeurismo, el incesto, el fetichismo– que induce más bien a la desfamiliarización, al extrañamiento. No sería la única vez que Bigas Luna desestructura el mito de la racionalidad: en exposiciones precedentes –como los objetos flotantes, la participación en la iniciativa colectiva *Entorn del tronc* (1974) con un serrucho atado alrededor de un árbol como

protesta contra la agresividad hacia la naturaleza, o la escenificación en su propio domicilio de lo que llamó la *Cena nazi* (1974)–, sustituía la contemplación por el *shock*, del cual deriva mayormente de la exploración de la parte animal del hombre (Espelt, 1989: 33). Igualmente en el segundo párrafo de la presentación de su relato *El niño del estanque* advertía que dedicaba la escabrosa historia “als meus pares i a tothom qui cregui que l'ésser humà és un ésser superior” (Espelt, 1989: 206). Y en la mencionada *Huevos de oro*, el director incorporaría otros elementos –un primer plano de la excreta– que recuerdan al hombre su condición animal: no por azar es un horror propio (tabú) que –salvo raras excepciones– se suele recoger en el cine.

A raíz entonces del *qué* y sobre todo el *cómo* de ese cuestionamiento, *Caniche* quedaría enmarcada en la perversión (Marinero, 1979: s.p.), como cinta provocadora y manierista (Ruiz, 13.06.1979: 31), de estética sórdida y feíta (de Comingues, 1979: 33). Pese a los importantes reconocimientos –como el premio *L'Âge d'Or* de la Real Filmoteca de Bélgica al film más innovador y arriesgado–, cabe arriesgar que el contenido mismo tuviera que ver en el hecho de que no formara parte de la selección oficial en el Cannes (aunque sí se exhibió en su Quincena de Realizadores), dado que el film fue rechazado por un comité previo que lo consideró demasiado duro (Hardinguey, 1979: 39). A la misma hipótesis apuntan otras fuentes, que comentan que el público –no el conformado por críticos y periodistas– invitado a las sesiones de gala es de sensibilidad muy susceptible: “Cannes, la ciudad que ostenta el índice demográfico más alto en cuanto a población canina, parece que no hubiera aceptado de buen grado la licantropía que rezuman los fotogramas del film de Luna” (Anónimo, 1979: 29).

Probablemente esta forma de censura habría intervenido para que Bigas desistiera de realizar el proyecto con que había anunciado la clausura de su trilogía: *El niño del estanque*. Años más tarde, él mismo llegaría a declarar que su intención, como ya se adelantó, era cerrar *Bilbao* y *Caniche* –que participan íntegramente de esta estética– con una película basada en ese relato (homónimo) suyo, lo que también ha sido

corroborado por la historiografía: “[Aquesta etapa [...] ‘negra’ s’ hauria pogut ampliar amb el guió inèdit *El niño del estanque* o el que Josep Anton Salgot rodà amb el títol *Mater Amatísima* (1979-1980)”, vislumbra Riambau (Romaguera i Ramió, 2005: 113-114).

Concebido por la misma época (1977), de preocupaciones temáticas y estéticas compartidas, el proyecto al final no se llevó a cabo: “sobretot perquè va espantar enormement per la seva temàtica els dos productors als quals vaig presentar el projecte, i he de confessar que finalment també em va espantar a mi, d’alguna manera vaig arribar a considerar que ja havia passat el moment de fer-la y ho vaig deixar córrer” (Espelt, 1989: 205). De fondo más sórdido aún, *El niño del estanque* trata sobre una historia de tres hombres: un niño, un *clochard* y un trabajador de una caja de pensiones al que su fascinación voyeur le vuelca la vida –lo empuja a la pederastia, aunque tal vez no sea éste el concepto más adecuado, porque el mundo de Bigas está, sobre todo en esta etapa, desprovisto de moralidades–.

De modo que a pesar de la (reciente) entrada de la democracia, la censura anunciaba su persistencia bajo dos modalidades: externa –económica y moral(ista)– e interna –autocensura–. Así que en vez de darle continuidad a un proyecto que vislumbraba incierto, Bigas prefirió lanzarse a la caza del mercado mayor: el anglosajón –dejando su trilogía inconclusa o culminándola más tarde con una película que ya empezaba a mostrar signos de distanciamiento, según se vea–.

El hombre de los ojos

La última cinta que se ha incluido en el tríptico es muy posterior con respecto a las anteriores, *Angustia* (1986), realizada después de la aventura (o decepción) americana. Básicamente porque contiene rasgos (temáticos y técnicos) de la etapa negra –como una iluminación de sombras duras, con luz de fondo, relleno y acentuación casi ausentes (*low key*) en consonancia con la atmósfera freudiana que evoca lo siniestro (puesto que entre sus protagonistas figura una

mujer que domina al hijo infantilizado, un psicópata obsesionado con los ojos)–.

Subvencionada por la Generalitat de Catalunya y el Ministerio de Cultura, el punto de partida era un cuento –inédito, como suelen ser los escritos de Bigas– llamado “Temescal Cyn Road” (1981). La película, valorada como mítica (Sánchez, 1999: 25), obtuvo una muy buena acogida en la crítica nacional, al punto de hallarse entre las más laureadas de la filmografía del director catalán.

Junto a *Renacer*, de cinco años atrás, *Angustia* respondía a un interés de inscribirse en el circuito comercial del codiciado mercado estadounidense. En busca de una probable identificación del espectador norteamericano, todos los detalles de ambientación, desde las fachadas y rótulos de tiendas hasta los emblemas de la policía y selección de extras, se cuidaron para recrear una calle cualquiera de Los Ángeles. Incluso hasta en el mismo reparto medió la elección de actores que –como las adolescentes Linda y Patty– tuvieran con un “físico típicamente americano [sic]” (Barnet, 1986: 33) o bien pertenecieran a su *star system*, como Michael Lerner o Zelda Rubinstein, reconocidos actores secundarios de Estados Unidos –dado que las conversaciones con Bette Davis no fructificaron (Llopis, 1987: s.p.)–. Así que pese a haber sido rodada íntegramente en Barcelona –Mercabarna–, *Angustia* se preplanificó para un mercado de proyección más internacional, por lo que el film ha borrado la mayor parte de las huellas de localismo, a excepción de la tenebrosa casa gaudiniana donde habitan dos de los protagonistas.

El interés por una exhibición más amplia hace que el director recurra a estructurar la película desde uno de los códigos más consumidos y populares en la filmografía de ese país, el *thriller*, que por primera –y única– vez inspecciona, con claras alusiones al cine de Alfred Hitchcock, como él mismo lo ha reconocido (Dasca, 1986: s.p.). De hecho, la influencia del director inglés se evoca en el acometedor y claustrofóbico ambiente anunciado desde la primera secuencia con la tórtola que se le escapa a John y que luego se lleva a cabo con la posterior liberación por parte de Alice, lo que es una clara alusión a *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) donde, como

explica Seguin, “le volatile constitue comme une sorte de lien entre la mère et les fils, comme une menace constante également. La scène de la fuite de l’oiseau ne prendra réellement tout son sens qu’à partir du moment où la mère libérera la totalité des oiseaux” (Berthier, Larraz, Merlo y Seguin, 2001: 17). Una vez sueltos, casi al final, los pájaros la atacan a ella como a su hijo –que se encuentra en otro sitio (en el cine)–: son animales que constituyen una especie de lazo en la relación maternal, una influencia que aprisiona –no en vano están enjaulados–. Su liberación es presentada por John, que a su vez le hace reparar en la influencia nociva de su madre –por eso, desde la distancia, 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 de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), y en especial la secuencia de Norman Bates previa al asesinato (no en la célebre ducha: esta vez recreada en los lavabos del cine); pero, ante todo, la indiscutible referencia es *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), sobre la gran metáfora del espectador (Espelt, 1989: 76). Para Weinrichter, se establece un punto de coincidencia concreto en el momento en que Raymond Burr, el protagonista de la “película” que está viendo Jeff, se percató de que está siendo observado y le devuelve la mirada, similar a cuando John, desde la pantalla, se dirige a Patty (y por extensión, al espectador) y le pregunta amenazadoramente: “¿Qué estás mirando? ¡Quiero tus ojos!”, para de inmediato clavarle un escalpelo en el ojo (Weinrichter, 1992:58). Aunque menos obvia, esta metáfora de las superficies bifrontes –que reflejan la imagen del otro, como el cine– se sugiere también con las especulares –donde es la propia imagen la que se devuelve–. Es una tridimensionalidad que pictóricamente ya había sido plasmada en otro retrato de la nobleza, *Las Meninas* (1656) de 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”, manifiesta Gubern (2002: 129) discutiendo sobre los misterios especulares en el arte.

Ambas salas funcionan como una suerte de espejos-reflejos, lo que supone la consideración de un nuevo elemento: el juego entre realidad y ficción, como en el citado óleo de Velázquez. La cinta pone en escena la complejidad de la realidad construida a partir de un entramado de capas o niveles superpuestos. Pasado el peli-gro, 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 y, tras haber asaltado a la amiga en el ascensor, se acerca lento, dispuesto a atacarla ahora a ella: la representación artística pierde su valor de signo para convertirse en una realidad autónoma. En el momento cuando la cámara se acerca a la joven y penetra en su garganta, la acción queda interrumpida (suspendida) en un fundido. 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: la elevación de la cuarta pared es el recurso que utiliza Bigas para clausurar el *thriller* (Weinrichter, 1992: 60) –o inaugurarlo–. “A *Angustia* 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” (Espelt, 1989: 78). Latente a lo largo de esta primera etapa fílmica, no es sino hasta en este punto donde se explicita la con/fusión entre fantasía y realidad, expresión de lo que para Freud (1976: 50-51) 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”.

Si en *Bilbao* los actos de 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–, la esquizofrenia terminaba contagiándose a

una narración que impedía disociar entre ambos niveles, pero en la secuencia posterior se resolvía como una situación imaginada. Y en *Angustia*, los planos de acciones paralelas –simultáneas– contribuyen a reforzar la confusión, de modo tal que el espectador (último) carece de la certeza de las correspondencias de las imágenes a cada film. Es un juego entre realidad y ficción que Bigas no abandonará del todo: lo recuperará y trabajará en producciones posteriores, no necesariamente inmediatas.

Por lo pronto, 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” (Llopis, 1987: s.p.). Tal innovación se complementa con la propuesta de la ejecución de un proyecto teatral escrito por él mismo –*A medianoche con Angustia* (s.f.)– y concebido para representarse durante las proyecciones de la película: ya desde este momento proponía una fusión de las artes cinematográficas con las teatrales –que se representaría por primera y única vez en el Teatro Arango, bajo la dirección de Mario Menéndez en el Festival de Gijón (1992) (Sánchez, 1999: 32)–. Una experiencia parecida no volvería a repetirse sino hasta con *Comedias bárbaras*, aunque habría que esperar más de diez años. 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).

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 de la *mise en abyme* 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 sobre el cual transcurren los créditos iniciales: la mirada queda así propuesta como el eje sobre el que se articula el film, el elemento que posibilita la existencia de la obra. Mediante una representación

narrativa desde el mismo medio, *Angustia* certifica los mecanismos de participación visual en los que, de acuerdo con Morin (2001: 94),

“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*”

La primera parte –correspondiente a un asesino cuyos actos son gobernados por su madre Alice, 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 corresponde con la verdadera película (aunque ¿cuál es la verdadera?). El sujeto en cuestión, John Hoffmann, 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 de 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) –con lo que la madre y la momia estarían equiparadas en cuanto a las connotaciones de lo siniestro–.

En apariencia una dama respetable, Alice 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 unificarse en un solo personaje: “Ahora estás con mamá en un solo ser, como antes, juntos en un solo ser”. Momentos antes de cometer el crimen, participan del mismo sobrecogimiento (dirigidos por esa pulsión primaria figurada en la inminencia de la muerte) –cuyos antecedentes cinematográficos se remontan al binomio 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)–. Al cine también 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 procedería simultáneo al de John, a partir del momento en que Alice, valiéndose de una espiral (de ahí su superposición en uno de los carteles promocionales, (Figura 4) y un péndulo (como los de Man Ray) –cuyo oscilamiento marca un nuevo ritmo de narración en la historia–, somete a su hijo a niveles de inconsciencia –a lo que contribuye una banda sonora que, como *Bilbao*, se maneja por cadencias hipnóticas–. 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*)–. El espectador es colocado en la situación de John y la identificación queda solidificada por el eje visual. Bigas, que cuenta con conocimientos en ese campo, ha declarado que parte del público siente mareos o nota algo (Pàmies, 1987: 31-32). Las advertencias iniciales, 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*.

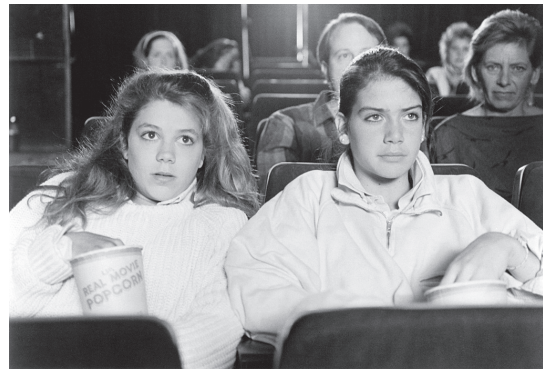
Figura 4



Zelda Rubinstein en su interpretación de la ominosa madre de John Hoffmann

Quien termina rindiéndose a los efectos de la ficción es la aterrorizada Patty, que pierde conciencia de sí –mecanismo por el que operan las ficciones fuertes propias del cine de suspenso (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 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, esta vez de Harry Hoyt, *El mundo perdido* (*The Lost World*, 1925), que hace referencia a un salvajismo prehistórico, casi similar al que (también) los espectadores de *The Mommy* –¿y *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, típica del barroco, se aleja hacia el infinito –lo que explica las figuras de la espiral y los caracoles, símbolos 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 de Patty en el cine (Figura 5)–, como da cuenta la acumulación de sangrientos acontecimientos.

Figura 5



Patty más atemorizada que Linda en la proyección de *The Mommy*

La angustia, sin embargo, 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 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: “Soy un buen chico, ¿verdad, mamá?”. Esta relación edípica se confirma en la disolución donde su perfil se traslapa con la silueta de un feto: imagen construida como explicitación de la fijación uterina (Espelt, 1989: 54). Y al igual que John, el espectador de cine se inscribe en una dimensión de la realidad en la que, como si de una suerte de vientre materno se tratase, se produce una desvinculación del mundo exterior. Es un mecanismo que asimismo permite explicar, en *Bilbao*, el aislamiento de Leo, al encerrarse a mirar los vídeos eróticos, sin atender a los llamados de María. Lo mismo ocurre en el cine: en el momento en que se ingresa a una sala, se recupera 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, Bergala, Marie y Vernet, 1996: 260).

Como particularidad escatológica del tríplico negro, Hoffmann, antes de cometer el asesinato, extrae los ojos a sus víctimas y los recoge (¿acaso un desesperado intento para recuperar la visión que está perdiendo?). Tal práctica revelaría además una propensión neurótica –el coleccionismo, al igual que Leo– así como un reconocimiento 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”. 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, los de la hipnotista Alice, el de Carolyn con las lentillas, o los temerosos de Patty cuando es retenida por el psicópata del cine.

Desde los inicios del cine, el ojo y su ablación se han asentado en el imaginario fílmico. Es el caso de la indispensable cinta *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–: en algunos países arios, se cree que esta temible figura surgió a partir de la representación de una sutil amenaza para inducir a los niños a dormir. Consistía en la figura de un hombre truculento que les arrojaba arena en los ojos a aquellos que se resistían a acostarse para, acto seguido, proceder a la extracción. Si bien Freud (1976: 29) 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. No es gratuito que Patty, la más pequeña de las adolescentes, sea la más atemorizada –la más *angustiada*– y que hacia el clímax de la cinta llegue a sentir la *impresión* momentánea 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 del monstruo vagando solitario y desolado por las calles vacías con la bolsa de ojos evoca la imagen del siniestro Coppélius en busca de ojos infantiles. Al igual que el personaje literario, John –y su proyección *real*, el psicópata del cine– les arranca los ojos a los espectadores; es una amenaza 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 –en definitiva, la que 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*—.

Angustia se inserta, de este modo, en una larga tradición cinematográfica —Robert Wiene, Luis Buñuel, William Wyler, Alfred 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). Pero la intertextualidad no se agota en el hecho fílmico, porque ya se hacía palpable en la presencia literaria (Hoffmann) y pictórica (Velázquez) atravesadas por el psicoanálisis (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 (*high key*) —de ahí el “look americano” que le han encontrado críticos como López (1987: 7)— alternados con los de *low key*. Es decir, no hay 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 ha reconocido que este film marcaba el final de una fase (Vall, 2001: 124). De cualquier modo, el empleo técnico parece estar 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 mundo del *entertainment*: el *high key*. 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 *low key*, 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: tal vez la asociación final entre el espectador y su pertenencia a esta siniestra dimensión sea uno de los mayores logros del film. El fenómeno cinematográfico participa, de este modo, en esa condición fractal que adquiere su relevancia en el momento en que se trasluce en aquel la certeza de su condición voyeurista, la convicción de su videncia clandestina: la conciencia de lo que el psicoanálisis llama la cuarta mirada —por eso la amenaza se cierne sobre los ojos—.

Bilbao

1977-1978

Estreno en Madrid: 04.08.78, Barcelona: 06.07.1978 (castellano) y 14.01.1985 (catalán)

Productoras:	Figaró Films, Ona Films
Productor ejecutivo:	Pepón Coromina
Dirección:	Bigas Luna
Argumento y guión:	Bigas Luna
Fotografía:	Pedro Aznar (color)
Ambientación/Decoración:	Carles Riart
Vestuario:	Consol Tura
Montaje:	Anastasi Rinos
Música:	Iceberg
Sonido:	Joan Quilis
Principales intérpretes:	Àngel Jové (Leo), María Martín (María), Isabel Pisano (Bilbao), Francisco Falcón (el chulo de Bilbao), Jordi Torras (el tío), Pepita Llunell (la tía), Marta Molins (la prima), Pep Castelló (el primo)
Premios:	Especial Calidad del Ministerio de Cultura, 1979
Duración:	90 min

Sinopsis:

Leo es un hombre que vive con María, mujer mayor que él y amante de su tío, quien se dedica a la producción masiva de carne de cerdo. Solitario e introspectivo, Leo se ha obsesionado por coleccionar fotografías y objetos relacionados con la prostituta Bilbao, a la que también va a ver al *night-club* donde trabaja. Un día la contrata para que le realice una felación, a pesar de que no le interesa ninguna comunicación con ella, porque la atracción es meramente objectual. A fin de

completar su colección, se decide a raptarla, para lo cual se introduce en su apartamento, la narcotiza y la lleva al almacén familiar, donde realiza su antiguo deseo de suspenderla de sus extremidades, pero poco después, un golpe accidental en la cabeza de Bilbao le produce la muerte. Leo vuelve a la casa donde llora y le cuenta a María lo que ha ocurrido. Ésta, en complicidad con el tío, se encargan de deshacerse del cadáver introduciéndolo en la cámara de descuartizamiento porcino y Leo vuelve a sumergirse en su carácter reflexivo.

Caniche

1978-1979

Estreno en España: 08.06.1979

Productora:	Figaró Films
Productor ejecutivo:	Pepón Coromina
Dirección:	Bigas Luna
Argumento y guión:	Bigas Luna
Fotografía:	Pedro Aznar (color)
Ambientación/Decoración:	Carles Riart
Vestuario:	Toni Miró
Montaje:	Anastasi Rinos
Música:	Temas de Béla Bartók y Frédéric Chopin
Sonido:	Celestí Marbà
Principales intérpretes:	Àngel Jové (Bernardo), Consol Tura (Eloísa), Linda Pérez Gallardo (Dani), Cruz Tobar (Alberto), Sara Grey (tía Lina), Marta Molins (Carmen)
Premios:	Especial Calidad del Ministerio de Cultura, 1980 <i>L'Âge d'Or</i> de la Cinemateca Real de Bélgica, 1981 Festival de Fantasporto (Porto) (mejor película y mejor director), 1981
Duración:	90 min

Sinopsis:

Los hermanos Bernardo y Eloísa viven en una mansión, arruinados económicamente y dedicados a una vida de amargo ocio y de infausta convivencia, con su pequeño perro Dani. Éste es objeto de múltiples atenciones, sobre todo de Eloísa. Acostumbran a visitar a la tía Lina, con quien Bernardo sostiene una relación tirante, pero cuando aquella muere les hereda su riqueza. De este modo, sus vidas dan un giro a la opulencia,

aunque siguen consumiendo carne de perros, antigua forma de subsistencia en la etapa de la pobreza, y manteniendo relaciones tensas entre sí básicamente porque Bernardo no tolera que Dani sea el objeto de los afectos de su hermana. Una noche, Eloísa lo sorprende penetrando a un perro callejero, lo que produce un desencadenamiento de hechos que empiezan por el desborde febril hasta terminar con la muerte de ambos y la liberación (sólo pasajera) de Dani, que en su huida es apresado por dos paseantes.

*Angustia*Otros títulos: *Angoixa* (catalán), *Anguish* (inglés)

1986

Estreno en Madrid: 23.03.1987, Barcelona: 27.04.1987

Productoras: Samba P.C., Luna Films

Productor ejecutivo: Pepón Coromina

Dirección: Bigas Luna

Argumento y guión: Bigas Luna

Diálogos: Michael Berlin

Fotografía: Josep Maria Civit (color)

Ambientación/Decoración: Felipe de Paco

Vestuario: Consol Tura

Montaje: Tom Sabin

Música: José Manuel Pagán

Sonido: Barbara Becker

Principales intérpretes: Zeld Rubinstein (Alice Hoffmann), Michael Lerner (John Hoffmann), Talia Paul (Patty), Àngel Jové (psicópata), Clara Pastor (Linda), Isabel García Lorca (Caroline)

Premios: Cultura de la Generalitat, 1986
 Sant Jordi de Cinematografía de Radio Nacional de España (mejor film español), 1988
 Sitges (mejor director), 1988
 Goya (mejores efectos especiales), 1988
 Festival de Fantasporto (Porto) (mejor film), 1989

Duración: 105 min

Sinopsis:

Un sujeto, John Hoffmann, que está perdiendo la vista recurre, bajo la hipnosis de su siniestra madre, a arrancar los ojos de la gente que encuentra a su paso. Entra en un cine donde siembra el terror, pero esta historia es parte de un film que está siendo visionado por una sala entre cuyos asistentes se cuentan dos adolescentes, Linda y la aterrorizada Patty. Mientras proyectan la película, un psicópata que ha

entrado en esa sala trata de emular a Hoffmann. Los asistentes, abstraídos con el film, toman tiempo en advertir los estragos que están teniendo lugar. Linda, que logra escapar, llama a la policía, mientras la sala es invadida de pánico y caos. Poco después irrumpe la policía pero el psicópata atrapa a Patty, aunque luego es liberada y más tarde internada en un hospital para recuperarse del impacto, pero ante su sorpresa, aparece en la revisión el Dr. Hoffmann, que se dispone a atacarla.

Fuentes consultadas**Libros y revistas**

- Aumont, J.; A. Bergala; M. Marie y M. Vernet. 1996. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós. pp. 329
- Balló, J.; R. Espelt. y J. Lorente. 1990. *Cinema català 1975-1986*. Barcelona: Columna. pp. 476
- Bataille, G. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets. pp. 289
- Baudrillard, J. 1989. *De la seducción*. Madrid: Cátedra. pp. 70
- Benjamin, W. 1973. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. pp. 206
- Bigas Luna, J. J. s. f. *A medianoche con angustia*. Manuscrito no publicado. pp. 42
- Casetti, F. y F. Di Chio. 1998. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós. pp. 278
- Chevalier, J. y A. Gheerbrant. 1998. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder. pp. 1107
- Company, J. M. 1978. *Saturación de la mirada, La Mirada, I, (4)*: pp. 42-46.
- Eliade, M. 1988. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era. pp. 462
- Espelt, R. (intr.). 1989. *Mirada al món de Bigas Luna*. Barcelona: Laertes. pp.299
- Falcón Martínez, C.; Fernández-Galiano, E. y López Melero, R. 1986. *Diccionario de la mitología clásica (I y II)*. Madrid: Alianza. pp.633
- Font, D.; J. Batlle y J. Garay. 1978. *Entrevista con Bigas Luna, La Mirada, I, (4)*. pp.11-13.
- Fowles, J. 1999. *El coleccionista*. Madrid: Cátedra. pp. 389
- Freud, S. 1976. *Lo siniestro*. Argentina: López Crespo. pp.127
- Girard, R. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. pp. 338
- Gubern, R. 2002. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama. pp. 500
- Hoffmann, E. T. A. 1976. *El hombre de la arena*. Argentina: López Crespo. pp. 127
- Hopewell, J. 1989. *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid: El Arquero. pp. 479
- Kinder, M. 1993. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. pp. 953
- Larraz, E. 2001. *Bigas Luna, le dernier surréaliste*. En Berthier, N.; Larraz, E.; Merlo, P. y Seguin, J-C. *Le cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. pp. 127
- Morin, E. 2001, *Edición Original: Seix Barral, 1972. El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós. pp.222
- Mulvey, L. 1998. *Placer visual y cine narrativo*. València: Fundación Instituto Shakespeare. pp. 22
- Pérez Perucha, J. 1997. *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra. pp. 985
- Romaguera i Ramió, J. 2005. *Diccionario del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. pp. 638
- Sánchez, A. 1999. *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*. Huesca, España: Gráficas Alós. pp. 146

- Seguín, J-C. 2001. La métamorphose des corps. En Berthier, N.; Larraz, E.; Merlo, P. y Seguín, J-C. *Le cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. pp.127
- Vanoye, F. 1996. Guiones modelo y modelos de guión. Barcelona: Paidós. pp.236
- Weinrichter, A. 1992. La línea del vientre. El cine de Bigas Luna. España: La Versal. pp. 94
- Font, R. s.f. Manuscrito no publicado, s. p., s.r.e., España.
- Hardinguey, A. 08.06.1979. Caniche es una historia goyesca en nuestra época, p. 39, El País, España.
- Jaén, M. 1994. Bigas Luna: 'La vida és un drama terrible', p. 33-35. Avui, España.
- Llopis, S. 21.03.1987. Los peligros y terrores del cine de barrio, s. p.. Diario 16, España.
- López, P. 22.05.1987. La 'angoixa' de Bigas Luna, p. 7. Guía del Ocio, España.
- Marinero, F. 19.06.1979. Erotismo secreto, s.p.. Diario 16, España.
- Memba, J. 07.04.1993. Un cineasta underground, p. 39. El Mundo, España.
- Pàmies, S. 27.04.1987. L' 'angoixa' de Bigas Luna, p. 31-34. El Temps, España.
- Ruiz, J. 13.06.1979. Caniche, p. 31. El Correo Catalán, España.
- Tubau, I. 04.05.1985. Bilbao en catalán, s.p.. El Noticiero Universal, España.
- Vall, P. 2001. Bigas Luna, descubridor de talentos, p. 120-126. Fotogramas, LIV, (1892), España.
- X-Daniel. 30.06.1978. Pre-estreno de Bilbao de Bigas Luna, p. 28. Mundo Diario, España.
- PRENSA
- Anónimo. 02.11.1982. Arrebato y Bilbao, en las cálidas noches de Florida, p. 14. Diario de Barcelona, España.
- Anónimo. 18.05.1979. Caniche merecía selección oficial, p. 29. Tele/eXprés, España.
- Anónimo. 29.06.1978. Charla morbosa en torno a Bilbao, p. 26. Tele/eXprés, España.
- Anónimo. 20.09.1978. Los estrenos, todos a una, s. p. Catalunya Express, España.
- Barnet, À. 22.12.1986. Bigas Luna quiere exportar su Angoixa a los Estados Unidos, p. 33. El Periódico, España.
- Cerc, T. 27.08.1989. Bigas Luna, heterodox del desassossec, p. 19. Avui, España.
- Comingues, J. de. 09.06.1979. El mejor amigo del hombre, p. 33. El Noticiero Universal, España.
- Dasca, S. 28.12.1986. Bigas Luna juega en Angustia al ejercicio hipnótico, s.p., Diario 16, España.
- Delclós, T. 08.07.1978. Bilbao, s.p.. Tele/eXprés, España.
- Ezquerria, C. s.f. Bigas Luna: un cine obsesional, p. 1047. Arte Fotográfico, España.
- FUENTES ORALES
- Notas del curso doctoral Imagen y conocimiento: una introducción histórica a la visualización del saber, dictado por el Dr. Josep Maria Català, a la Facultat de Comunicació Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona, 15.02.2002-03.05.2002.

Notas del curso doctoral El cine español contemporáneo: industria, legislación y modelos culturales, dictado por el Dr. Josetxo Cerdán, a la Facultat de Comunicació Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona, 20.02.2002-08.05.2002.

Conversaciones con el Dr. Román Gubern en el despacho de la Universitat Autònoma de Barcelona, 07.03.2002, 18.11.2002.