



Julián Echazarreta Carrión

«Angustia» o la siniestra cinefilia de Bigas Luna

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Julián Echazarreta Carrión

«Angustia» o la siniestra cinefilia de Bigas Luna

I. Contexto cinematográfico

En diciembre de 1986, en el contexto del Festival de cine fantástico de Sitges, Bigas Luna, uno de los directores más polémicos y personales del cine español reciente, estrenó su película *Angustia*, film que va a ser el objeto de estudio de nuestra ponencia y del cual queremos destacar una serie de peculiaridades que le distancian de la gran mayoría de las producciones nacionales de la época; para ello vamos a introducir muy someramente, teniendo en cuenta que es parte del tema genérico de este Congreso, la singular situación del cine español de los 80, sobre todo a partir del 82 con la llegada al poder del partido socialista.

Este mismo año Pilar Miró fue nombrada directora general de Cinematografía y pocos meses más tarde vería la luz pública el celeberrimo «Decreto Miró», que trataba numerosos temas, pero los que más nos atañen aquí son los tipos de subvenciones que se darían a las películas en función de la calidad de los proyectos presentados. De esta manera el Gobierno apoyaría el cine nacional, llegando a subvencionar una parte considerable de las películas y dando parte del dinero por anticipado. Sin embargo, no todas las películas podrían acceder a estas ayudas, si bien éstas fueron aumentando paulatinamente a la par que, no casualmente, la producción descendía. Así de las 146 películas producidas en España en 1982 pasamos a las 69 de 1987, y de las tres subvenciones concedidas en 1984 (el primer año en que se aplica el Decreto Miró), pasamos a las 51 de 1987 (sobre un total de 69 películas, recordemos). Es decir, el año en que se estrenó *Angustia* el 73% de las películas producidas tenían subvención directa del Ministerio de Cultura.

Como la misma Pilar Miró declaró, lo que se pretendía con esta política de ayudas a la cinematografía era disminuir la producción, pero aumentar la calidad de los productos; acabar con la «españolada», películas de presupuestos muy baratos que luego amortizaban en taquilla, pero de una calidad artística ínfima; hacer una criba, una selección, de manera que los proyectos que no tuvieran la suficiente categoría, no accedieran a las subvenciones gubernamentales y, por tanto, estarían casi irremediabilmente condenados al fracaso. Esta era la intención primera; otro cantar sería el resultado que se consiguió: durante estos años las adaptaciones de clásicos literarios españoles inundaron las salas de cine, ya que, aparentemente, estas novelas garantizaban posteriores películas de calidad, por más que lo

que se consiguiera después a menudo fueran dudosas adaptaciones a nivel artístico y películas poco atractivas para el público.

Lo que se logró, en efecto, con el Decreto Miró fue un «lavado de imagen» del cine español, una uniformidad narrativa y estilística que definirían el «Modo de Representación» de esta cinematografía durante la década de los 80, la primera plenamente democrática. Un cine que llegaría a tener un cierto reconocimiento internacional (óscar para Volver a empezar, José Luis Garci, 1982), premios de Interpretación en Cannes para Francisco Rabal y Alfredo Landa por Los santos inocentes, oso de plata en Berlín para El año de las luces (Fernando Trueba, 1986), pero que raramente conseguía un éxito de público, salvo contadísimas excepciones como algunas películas de Pedro Almodóvar o Luis García Berlanga.

Al público español no le gustaba el cine español, y es necesario reseñar esto, porque esta tendencia se ha invertido en estos últimos años en los que la masiva entrada de jóvenes valores ha regenerado el anquilosado panorama anterior que era consecuencia en gran parte del consolidado durante la década de los 80. Diáfano reflejo de esta antipatía del público hacia el cine español son las cifras que nos demuestran que, mientras en 1982 la industria nacional cosechaba unos ingresos de más de 6.200 millones de pesetas en taquilla, esa cifra se reduce hasta 3.600 tan sólo cinco años más tarde, en 1987. Mientras que el cine extranjero, en especial el norteamericano, mantenía sus cifras de más de 21.000 millones. Mucho se ha especulado de la crisis del cine en los 80, por injerencia del vídeo doméstico que experimentó su «boom» por aquel entonces: pero las cifras hablan por sí solas, no descendió apreciablemente el número de ingresos del cine, «sino» del cine español, que es lo que ciertamente estaba en crisis, un cine que combatía al gran gigante norteamericano con armas efímeras, por lo menos a nivel comercial.

Es en esta situación en la que nos encontramos con un film como Angustia, del director catalán Bigas Luna, auténtica rara avis del panorama nacional, quien había cogido el «toro por los cuernos» y había decidido rodar en Estados Unidos Renacer / Reborn (1981), por aquello de combatir al enemigo con sus propias armas. Después de volver a España y rodar Lola (1986), comenzaría el film que nos interesa, que, si bien está rodado en nuestro país con casi todo el equipo técnico español, tiene una estética indudablemente norteamericana: en ello influyen la fotografía, la dirección artística e incluso algunos de los actores protagonistas. Es curioso ver cómo esta película aglutina los dos elementos que más incidían en la crisis del cine español: el cine norteamericano, al cual se adhiere abiertamente, y el hábito de ver las películas en las grandes salas, el cual se iba perdiendo en detrimento de los cassettes de vídeo y la comodidad del sofá del comedor. De ahí la relación entre este film y los problemas de la industria cinematográfica española de la década que avanzábamos más arriba. La singularidad de una película como ésta no es difícil escudriñar, a poco que la comparemos con la producción española de aquellas fechas, ese magma homogéneo del que hablábamos más arriba. Pero, por paradójico que parezca, también películas de corte experimental tuvieron su apoyo desde el Ministerio de Cultura, rompiendo así esa decolorada tónica general. De esta manera directores como Jordi Cadena, Manuel Cussó-Ferrer o Agustín Villaronga pudieron llevar a cabo sus proyectos de corte experimental; incluso se ha llegado a hablar de un resurgimiento de la Escuela de Barcelona, ya que todos ellos realizaron sus producciones en Cataluña.

II. Análisis de «Angustia»

La ruptura que supone un film como *Angustia* no se puede achacar a una simple transgresión de una estética y narrativa de un modelo más o menos uniforme; lo que nos propone el film de Bigas Luna es toda una reflexión sobre el hecho cinematográfico, sobre el estatuto de la mirada, incluso se plantea un espectáculo interactivo que resemantice el visionado tradicional de una proyección.

Al comenzar la cinta, antes del genérico, nos encontramos con un mensaje que nos indica ya la excentricidad de lo que vamos a ver: en él se advierte al espectador de que va a estar sometido a mensajes subliminales y procesos de hipnosis, a la par que una voz en off nos avisa de la presencia de asistencia médica y máscaras de oxígeno disponibles para el espectador. Esta advertencia inicial sería el complemento perfecto del «show» que Bigas Luna había planeado en la sala de proyección, y en cualquier caso, queda como testimonio del afán experimentador de la película; sin olvidar también que es un guiño a varios clásicos de terror que comenzaban con una presentación previa a la ficción advirtiendo los riesgos del visionado de las películas.

Tras el aviso, comienza el genérico con la palabra «Angustia», que se contrae, seguida de un plano detalle de un ojo que parece mirar nervioso en todas direcciones. Tras un fundido, veremos otro ojo, pero éste mucho más inquietante, totalmente descontextualizado del cuerpo, mostrado sobre fondo negro, provocando un verdadero efecto de extrañamiento para el espectador, que no acaba de comprender qué es lo que está viendo; pero este ojo tan sólo será el primero de otros tantos que veremos separados del cuerpo. Este comienzo ocular no es para nada fortuito, ya que los ojos, la mirada, la visión, van a ser el eje en torno al que se articula la película: Para empezar, el protagonista Johnny es enfermero en una clínica oftalmológica decorada con vitrinas llenas de frascos que contienen ojos, como si de trofeos se tratara. Pero además Johnny tiene la particularidad de que, en sus ratos libres, se dedica a extirpar ojos para su colección particular, mucho más sórdida que la de la clínica. Asimismo en su casa vemos un curioso metrónomo con un ojo, que en realidad es una réplica del «objet-à-détruire» de Man Ray. Además, la hipnosis ocupa un lugar central en la película, con la evidente relación que se establece entre ojos-mirada-hipnosis.

Sin duda, en esta obsesión por los ojos no nos es difícil seguir el hilo que nos lleva hasta su referente literario, *El arenero*, del escritor romántico alemán E. T. A. Hoffmann; fuente que no oculta Bigas Luna, pues el apellido del protagonista Johnny es precisamente Hoffmann. Pero veamos cuál es la conexión entre ambas historias: en *El arenero* se reproduce una vieja leyenda alemana en la que el arenero (algo así como el «hombre del saco») visita por las noches a los niños que no quieren dormir y les tira puñados de arena a los ojos haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego los guarda en un saco y se los lleva hasta la luna, dándoselos de comer a sus hijos, que son una especie de pajarracos hambrientos. El director

catalán parece retomar esta figura del arenero para hacer una lectura actualizada del mismo, ya que argumentalmente la historia de Bigas Luna poco tiene que ver con el cuento del romántico alemán, excepto en esa obsesión por los ojos.

En *Angustia*, o sería mejor decir en la película incluida dentro de *Angustia*, este nuevo arenero que es Johnny parece extirpar los ojos de la gente a modo de venganza contra una sociedad que no les comprende ni a él ni a su madre, pues como ella misma dice: «Durante años has sido como un caracol, escondiéndote feliz»; de ahí la justificación dramática de los caracoles que pululan por la mansión gótica, saturada de motivos extraños, donde viven Johnny y su madre. Como en tantas películas, los animales de compañía, en este caso pájaros y caracoles, se erigen en una suerte de alter ego de los protagonistas; no en vano hacia el final del film la madre aplastará a un caracol, lamentando su pérdida como si fuera la de su propio hijo.

Pero si aludimos a *El arenero de Hoffmann*, no podemos pasar por alto la lectura que del mismo hace el psicoanalista Sigmund Freud en uno de sus textos más célebres: «Lo siniestro», texto que, por supuesto, tampoco es ajeno al director de *Angustia*, ya que consigue transmitir muy bien esta misma sensación al espectador. Precisamente una de las mayores conexiones entre el film y el texto de Freud es la (ya comentada) obsesión por los ojos, y más concretamente por la privación de los ojos. En palabras del propio psicoanalista: «el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del arenero, a la idea de ser privado de los ojos». No es otro, en nuestra opinión, el sentimiento del espectador cuando ve cómo Johnny va a la casa de una cliente que se había quejado de las lentillas, y tras darle unas nuevas, la asesina e, inesperadamente, le secciona los ojos. Johnny lava los ojos extraídos de sus órbitas y los guarda en su bolsa. El paralelismo con la leyenda germana es más que evidente y se mantiene durante buena parte de la película, sobre todo en ese lugar privilegiado para la mirada que es la sala de cine.

Pero Freud asocia también este efecto siniestro con el complejo de castración: «El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración.» De esta manera Freud enlazaría también con el complejo de Edipo, presente en el cuento de Hoffmann, ya que, según su opinión, el arenero sería el sustituto del padre y se le atribuiría a él el propósito de la castración del protagonista, quien a su vez ha perdido a su progenitor, presuntamente a manos de Coppelius, que en realidad es el arenero.

El complejo de Edipo también está presente en la película, ya que Johnny no tiene padre, y siempre nos es mostrado en casa con su madre, con la que se siente muy unido, hasta el punto de poder comunicarse por telepatía. Sólo que aquí coincide que el propio protagonista actúa a su vez como «arenero», con lo que ello complica la acción. Precisamente la telepatía es otro de los elementos «siniestros» que encontramos en el film. Freud habla de «el tema del doble (...) personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas: con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de procesos anímicos de una persona a su doble -lo que nosotros llamaríamos telepatía- de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta (...)». En la película no nos encontramos con la problemática del doble como tal, pero sí hay una cierta identificación de los personajes de la madre y el hijo, que en cierta forma constituyen uno

solo a través de la comunicación telepática: la madre escucha con una caracola una conversación de su hijo en el hospital, mientras Johnny escucha desde la casa de sus víctimas una llamada telefónica de la madre.

Una última alusión a «Lo siniestro» parte de la concepción misma de la película. Hasta ahora sólo habíamos hecho alusión a la historia de Johnny y su madre, que en realidad son los protagonistas de una película titulada *The Mommy*, la cual están viendo unos espectadores en un cine. Sin embargo, la última acepción de «lo siniestro» que podemos asociar con el film de Bigas Luna coincide precisamente con uno de los propósitos que el director catalán se planteaba desde un principio en este proyecto, que no es otro que la confusión entre realidad y ficción, lograda en *Angustia* gracias a los diferentes niveles de ficcionalización a los que asistimos, que en muchas ocasiones consiguen confundir al espectador. La definición que da Freud al respecto se adecua a la perfección al resultado conseguido por la película: «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». Esta emergencia de «lo siniestro» se daría durante toda la película o, para ser más exactos, a partir del minuto 25 de proyección, cuando descubrimos atónitos que lo que creíamos que era la trama del film *Angustia* es en realidad la de un film que están viendo algunos espectadores en una sala de cine. Pero el verdadero efecto siniestro se producirá al final de la película, cuando Patty está en el hospital convaleciente del trauma psicológico que le ha producido la película y de todos los acontecimientos posteriores, como el psicópata real que la toma como rehén mientras mata a los espectadores; y aparece un enfermero que nos es familiar: Johnny Hoffmann, el personaje de la película que estaba viendo Patty y que se convierte en real, materializando así sus peores pesadillas.

Volveremos sobre este discutible final, pero antes vamos a analizar más detenidamente este momento en el que asistimos a la ruptura de la trama, ya que, gracias a un efecto barroco de *mise-en-abîme*, hay un desdoblamiento de la narración que a partir de ese momento incluirá y alternará *The Mommy* con la historia de los espectadores que la están viendo en un cine. Y ambos niveles se superponen de varias maneras: convivencia de imágenes de ambas en un mismo plano, imágenes de *The Mommy* con sonido (en off) de la sala, imágenes de la sala con el sonido de fondo de la película, o simplemente, con un montaje alternado de ambos.

Pero vayamos ya a la escena en cuestión: Johnny, en plena noche, llega a la casa de una cliente que ha atendido por la mañana quejándose de unas lentillas con la excusa de proporcionarle unas adecuadas; sin embargo, una vez allí la asesina y le extrae los ojos; lo mismo que hace con su marido, pero en ese momento se para y escucha (y nosotros con él) la ya citada conversación telefónica que tiene su madre con una de las encargadas del hospital donde trabaja. Tras un montaje paralelo que nos muestra a madre e hijo, llegamos a la escena. La madre cuelga el teléfono y empieza a hacer rayas en la mesa con forma de espiral, plano que encadena con el de un ojo que empieza a ser diseccionado por el bisturí de Johnny. La cámara sube hasta mostrarnos su rostro (cierto pudor clásico impide a Bigas Luna mostrar el proceso de vaciado, que siempre será elidido). Comenzamos a escuchar una inquietante música, y en un primer plano aparece el ojo sostenido por la mano del

asesino, que comienza a descender lentamente, trayectoria que será seguida por la cámara hasta que el ojo es depositado en el suelo. En ese momento, para sorpresa del público, la cámara hace un travelling hacia atrás y comprobamos que esta escena pertenece a una película que está siendo proyectada en un cine, del cual ya podemos ver a los espectadores de espaldas y oír los primeros comentarios de Patty y Linda. En efecto, todo el plano ha sido rodado desde la sala, si bien al principio esto no se puede saber, puesto que el encuadre de la cámara coincide con el de la pantalla hasta el momento en que el ojo va descendiendo, acción que hace coincidir el director con un travelling hacia atrás y asimismo descendente, que muestra que «eso» que estamos viendo son imágenes proyectadas en una pantalla y que hay un público (que a partir de ahora cobrará protagonismo) que está viendo esa película que nosotros creíamos constituía la trama de *Angustia*.

Pero más allá de la habilidad técnica del director catalán para rodar este complicado plano (pues no es fácil rodar una pantalla sin que se note que lo es, además de coordinar los movimientos de cámara de las dos películas para que todo quede perfecto), se trata de un plano muy metafórico, y aquí aprovechamos para vincular el tema hasta ahora tratado de «lo siniestro», con su insistente obsesión por los ojos; con otro de los grandes motivos del film que descubrimos sólo después de esta escena: la reflexión sobre el estatuto de la mirada, sobre el papel del espectador ante el visionado de una película, ya que en cierto sentido es la propia mirada del espectador la que configura y dota de sentido a esas sombras proyectadas sobre una pantalla blanca, como se nos viene a contar de una manera «extrema» aquí, pues los peores presentimientos de Patty, la espectadora adolescente que se pasa toda la proyección sufriendo por lo que está viendo, acaban por convertirse en realidad cuando un psicótico se cree el personaje del film y comienza a asesinar indiscriminadamente al público.

El ojo extirpado por Johnny es en cierto modo nuestro propio ojo como espectadores, pues también es nuestra mirada la que se está descontextualizando, rompiendo las expectativas que albergábamos hasta el momento. Con esta extirpación del ojo, Bigas Luna nos apela como espectadores para que cambiemos de «mirada», para que nos demos cuenta que lo que hemos visto hasta el momento no era el film *Angustia*, sino uno de los diferentes niveles que se superponen en el mismo.

Es un mecanismo similar (salvando las distancias) al que utilizara Luis Buñuel en *Un chien andalou* (1928) casi sesenta años atrás: rasgar el ojo, la mirada del espectador para anunciarle que lo que va a ver a partir de ese momento es algo totalmente nuevo respecto de lo que ha visto hasta ahora, y que para entenderlo va a tener que mirar de otra manera, con aquella mirada que surge después del ojo tachado, anulado. Aquí Bigas Luna no pretende como el de Calanda acabar con toda una manera de hacer cine que hasta entonces apenas se había cuestionado; pero sí, al igual que Buñuel, utiliza el ojo como metáfora de la visión del espectador y a través de este rico plano intenta acomodar al espectador ante el nuevo viraje de la historia contada en *Angustia*. Tampoco está fuera de lugar la alusión a una película como *Psicosis* de Alfred Hitchcock (el maestro del suspense está omnipresente en el film), no tanto por la asociación de temas como voyeurismo y pulsión de matar, como por el golpe de efecto que produce a los 25 minutos de metraje cuando el espectador se da cuenta de que quien creía que era el protagonista del film no es sino el de una película que se proyecta en el mismo, y por tanto, a partir de ahora, la identificación, aunque vacilante,

se realizará con Patty, la gemebunda espectadora con la que Bigas Luna quiere, no sin cierta malicia, que nos identifiquemos. En el film del británico, el espectador, sobre este mismo minuto, se quedaba sin objeto de identificación, pues, como recordarán, la protagonista era asesinada en el motel. Asimismo hay un cierto paralelismo entre voyeurismo y pulsión de muerte, que en el film de Bigas Luna se manifiesta a través de esos espectadores (como Patty) que a pesar de lo repugnante del espectáculo no pueden dejar de mirar, o incluso abandonar el cine; pero sobre todo tenemos una prueba al final, cuando el psicópata real está disparando al público y una espectadora en concreto encuentra la muerte por mirarle, pagando así muy cara su curiosidad.

Será precisamente la mirada de Patty la que nos conducirá por ese trayecto de «angustia» en que se convierte acompañar a la joven espectadora en su visionado del film; como ya hemos comentado más arriba, lo más retorcido del asunto es que las simples fantasías de una adolescente asustadiza, sin ningún fundamento a priori, acaban convirtiéndose en hechos reales y justamente ella se convertirá en protagonista de los mismos, de ahí la ambigüedad final cuando el médico afirma que «todo estaba en su imaginación». Pero ¿a qué se refiere con «todo»? ¿A toda la película, o sólo al final cuando se cree agredida? Además, la posterior irrupción de Johnny en su habitación contradice esta hipótesis.

No contento el director con esta compleja situación de dos películas que conviven dentro de una, la trama da un nuevo giro cuando Johnny entra en un cine y se dedica allí a aniquilar a la gente. En este momento Angustia se convierte en un verdadero ejercicio barroco, de extrema complejidad y en la que conviven por lo menos tres películas diferentes, con sus correspondientes espectadores: *The Lost World* (El mundo perdido; Harry Hoyt, 1925), película que ve Johnny; *The Mommy*, protagonizada por Johnny y su madre, vista (entre otros) por Patty y Linda, y finalmente Angustia, película que estamos viendo nosotros y que incluye a todas las demás. Pero la intención del director catalán no se satisface con tres niveles y, como ya comentábamos, pensó en una «cuarta dimensión» con la que intentaría reproducir con la ayuda de actores y figurantes algunas escenas de la película. En concreto, para este momento de la película tenía pensado que un actor bajase por el pasillo del cine a la vez que lo hace Johnny.

Pero, volviendo a los tres niveles existentes en la película (y dejando así el cuarto para la mente imaginativa pero poco pragmática del director), conviene aclarar las relaciones que se dan entre los mismos a partir del momento en que Johnny entra en un cine y se sienta a ver una película, como hacen Patty y Linda, o nosotros mismos. La planificación en esta escena está tratada de manera que hay una buscada ambigüedad, pues las dos adolescentes desaparecen y sólo vemos al asesino sentarse en el cine detrás de un señor al que pronto dará muerte. Y entonces se hace uso de un montaje paralelo que nos muestra a espectadores de las dos películas mirando a la pantalla (sin que nunca aparezca esta): por un lado Johnny, y por otro Patty y otros que están en su cine, coincidiendo que el sonido es siempre el de *The Lost World*. Es decir, por instantes creemos que las chicas y el asesino están viendo la misma película, cosa físicamente imposible, aunque posible en un film tan enredoso como éste. Esta ambigüedad se deshará sólo cuando Patty le haga un comentario a Linda que escuchamos en off sobre las imágenes de Johnny, y poco después se levante para ir al servicio, pues siente náuseas por el espectáculo que está viendo; momento en el que por primera vez (desde que Johnny entra en la sala) se nos muestra un plano general del

cine en el que está Patty y en el fondo, la pantalla, a su vez con un plano general del cine donde está el enfermero y la proyección de *The Lost World*. Este plano coincidiría con la visión que Eugenio Trías tiene del barroco como «la escenificación teatral del infinito, al fin introducido en la representación», y aquí se evidencian los tres niveles de ficción que parecen querer adentrar al espectador en un abismo, en la figura de la espiral que recorre tanto física como estilísticamente todo el film: películas que se incluyen a otras, cines en los que se ven películas sobre cines, personajes que se repiten en la ficción y en la realidad... Siguiendo con Trías: «Los límites cosmovisionales, físicos, materiales (...) revientan desbordando los límites materiales del objeto y los límites terminales de la representación.» Al igual que en el arte barroco, la concepción formal narrativa de este film tiende al infinito con el motivo de la citada espiral, que, además de elemento hipnótico, describe ciertamente bien la estructura de la película: unas historias que se incluyen en otras, y así sucesivamente, hasta conseguir desorientar y confundir al espectador. En la base de este procedimiento están los relatos fantásticos del XIX, que Bigas Luna parece conocer bien; en cuentos como los de Hoffmann, pero también Edgar A. Poe, Guy de Maupassant y otros, nos encontramos con esta estructura de incluir unas historias dentro de otras historias marco, logrando un efecto de distanciamiento. A nivel visual, el propio director cita a pintores como E. C. Escher o el Velázquez de *Las meninas* que juegan con el espectador, al cual incluyen dentro de sus obras, en cierto modo a través de espejos, ojos que ven lo que nosotros..., cuestionando así la propia mirada racionalista del espectador.

Tras regresar del cuarto de baño, en donde llega a escuchar la voz de la madre de Johnny, la adolescente vuelve convencida de que uno de los espectadores (al cual reconoce por sus zapatillas) estaba en el servicio de señoritas; excitada, le pide a su amiga que lo compruebe, a lo que accede por fin ésta. Patty se queda sola atormentándose de que a su amiga le pueda pasar algo por su culpa, sobre todo a partir del momento en que ve salirse de la sala al individuo de las zapatillas. Justo en ese instante en la pantalla vemos cómo Johnny también sale del cine para dirigirse al aseo. Nuevamente ambas películas circularán por caminos paralelos, pues tanto Johnny como el espectador de las zapatillas asesinan a las taquilleras de los respectivos cines, así como a diversos espectadores. De esta manera lo que era ficción pasa a ser real, pues el espectador psicótico ha visto tantas veces la película de Johnny que acaba por creerse que es él, y reproduce miméticamente algunos de sus deleznable actos que conoce de memoria. La estructura narrativa de *Angustia* se centra a partir de este momento en la dicotomía: interior (la sala) y exterior, teniendo en cuenta que el exterior (hall, aseos) se desdobra a su vez en el de la realidad y la ficción. Es decir, el de Linda, que contemplará absorta las tropelías del psicótico de zapatillas; y el de Johnny que hará otro tanto en la ficción. Ante esto Patty permanece en la sala viendo la película -esto es, viendo los nuevos crímenes del enfermero-; pero a su vez está pensando en lo que le está ocurriendo a su amiga Linda, que tarda mucho en volver, dándose la circunstancia de que sus peores presagios se están cumpliendo, pues el señor de las zapatillas que durante la proyección le inquietaba se convierte en un alter ego del mundo real del temible psicópata de la ficción. Esta focalización de la acción repartida en dos espacios y dos niveles se mantendrá hasta el final, ya que el psicótico real entrará en el cine, y para rizar el rizo, tomará a Patty como rehén, mientras su amiga Linda sale (por primera vez se sale de ese macrocosmos que es el cine Rex, donde ha ocurrido todo hasta ahora) a la calle a pedir ayuda. Poco después en la trama de *The Mommy* los espectadores empiezan a descubrir los

cadáveres entre las butacas, y se produce una estampida de huida hacia la salida que coincide con la que se está viendo en la película proyectada en ese cine, *The Lost World*.

Una vez más los tres niveles convergen cuando el hombre de las zapatillas comienza a disparar al público, hecho que provoca el histerismo entre los asistentes, que no pueden escapar de la sala, pues la puerta está bloqueada. El psicópata toma a Patty y se sitúa justo delante de la pantalla disparando indiscriminadamente a todo el que se mueve. En esos momentos a través de un montaje paralelo se combina la acción del cine con la llegada de los policías al exterior del mismo, quienes intentarán acabar con el asesino. Lo que sólo ocurrirá cuando éste dispare a pantalla, al personaje de Johnny, reprochándole que él le ha separado de «su» madre. Último acto de psicosis, del que no distingue una persona real de las imágenes proyectadas en una pantalla, que precede a su muerte a manos de un policía situado curiosamente junto al proyector, siendo así, en cierto modo, la misma película la que le mata. Es entonces cuando asistimos a una de las dos rupturas de la lógica del discurso que se dan en este poco afortunado fin de la película: el personaje de Johnny interpela a Patty, preguntándole qué mira, y tras pedirle sus ojos, le lanza un bisturí que se le clava en uno de ellos. El director comete la torpeza de mostrar incluso la sangre, tan irreal como aquella lágrima procedente del espíritu de *Suspense* (*The Innocents*; 1961) de Jack Clayton; que en realidad sólo existía en la imaginación de la institutriz. Si los espíritus no lloran, tampoco los personajes de ficción pueden hablar con los espectadores (salvo en el imaginario de un director tan creativo como Woody Allen), entre otras cosas porque el sonido ya había sido quitado, así como tampoco pueden agredir a los mismos. En esta efectista escena se quiebra la barrera simbólica que separa los tres niveles, las tres ficciones, que hasta ahora se había mantenido siempre, por más que éstos se aproximaran con paralelismos e incluso trompe-l'oeil como cuando Johnny entra en el cine, pero jamás se había atravesado esa barrera de las apariencias. El efecto se justifica narrativamente con que «todo estaba en su imaginación, aunque para ella pareciera muy real», como dice el doctor en el hospital ante una Patty, convaleciente del shock emocional. Aun así, esto no es excusa para que un relato que ha sido narrado con una focalización exterior, en el que nos identificábamos con Patty sólo a través de la mirada, pero no a través de su imaginación, se sirva del terreno del «todo vale» que es siempre la subjetividad de un personaje para romper todo un tejido narrativo simbólico que se ha ido elaborando y respetando a lo largo de todo el metraje hasta este instante. Esta incoherencia del director tendrá su apostilla con la aparición final del enfermero Hoffmann en la habitación de Patty, una vez que las líneas entre la ficción y la realidad han sido rotas, el director se permite cualquier licencia y elige un final facilón que recuerda demasiado a la saga de películas de terror postmoderno de los años 80, en las que el psicópata de turno siempre resurgía de sus cenizas en el último plano del film para garantizar otra secuela más; recurso, por tanto, ciertamente innecesario aquí.

Por lo menos Bigas Luna no es Steven Spielberg y se preocupó de que no fueran los dinosaurios de *The Lost World* los que atravesaran la(s) pantalla(s) para hacer reales las pesadillas de Patty.

Bibliografía

- Aumont, Bergala, Marie, Vernet, Estética del cine (Barcelona, Paidós, 1993).
- Caparrós Lera, J. M., El cine español de la democracia (Barcelona, Anthropos, 1992).
- Cassetti, Francesco, El filme y su espectador (Madrid, Cátedra, 1989).
- Espelt, Ramón (int.), Mirada al món de Bigas Luna (Barcelona, Laertes, 1989).
- Freud, Sigmund, «Lo siniestro» en Obras completas (Buenos Aires, Orbis, 1993), vol. XIII.
- Peláez Paz, Andrés, «Una sombra detrás de la cortina» (Vértigo, junio de 1994, núm. 10).
- Trías, Eugenio, Lo bello y lo siniestro (Barcelona, Ariel, 1988).
- Vidal, Nuria, «El hacedor de imágenes» (Fotogramas, junio de 1987, núm. 1.731).
- VV. AA., Escritos sobre cine español (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989).
- VV. AA., Historia del cine español (Madrid, Cátedra, 1995).
- Weinrichter, Antonio, La línea del vientre. El cine de Bigas Luna (Gijón, Festival de Gijón, 1992).

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.