

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Una sombra detrás de la cortina

Autor/es:

Pelaez Paz, Andrés

Citar como:

Pelaez Paz, A. (1994). Una sombra detrás de la cortina. Vértigo. Revista de cine. (10):54-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43010>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



ANDRES PELAEZ PAZ

54
V

UNA SOMBRA DETRAS DE LA CORTINA

NOTAS PARA UNA LECTURA DE *ANGUSTIA*
(BIGAS LUNA, 1986)

«Todos sabemos que aquello que el voyeur busca y encuentra no es más que una sombra detrás de la cortina (...). Lo que mira es lo que no se puede ver».

(Enrique Vila-Matas: *Al sur de los párpados, Madrid, Fundamentos, 1980, p.15*)

I

Se suele hablar de *cine-dentro-del-cine* en aquellos films que ofrecen descripciones *externas* de los procesos de elaboración de una película, centrándose —sobre todo y casi siempre— en los protagonistas más conspicuos de la mítica cinéfila: actores (que comienzan, triunfadores, acabados, ególatras, secundones, ...), guionistas (tristes, solitarios y acabados, casi siempre), directores (para todos los gustos), productores (¿por qué son gordos, sudorosos, fumadores de puros más grandes que su inteligencia y sensibilidad, auténticos hijos de puta?).

La atracción que despierta en el espectador esta clase de películas se basa, fundamentalmente, en la creencia de que va a conocer los entresijos del fascinante mundo que ciega su mirada, a la vez que se le muestra una situación melodramática subyugante: los artistas también lloran.

Otra forma de enfrentarse a este casi-género que convenimos en denominar *cine-dentro-del-cine* sería la resultante de centrar la mirada en los *rastros que deja el Cine* (así, con mayúscula) en las ficciones.

Citas, homenajes, pastiches y parodias congregan la atención de los espectadores ante ficciones vacías que proclaman, en realidad, el deseo arrogante de la comparación o la continuidad con un Cine que ya no es más que el baúl de los recuerdos, siendo pocos los textos capaces de construir redes significantes en los que el Cine sea algo más que una trampa para la mirada complacida.

Sería aquí donde nuestro obscuro deseo de lectores encontraría el placer de un tránsito textual capaz de hacernos partícipes de la re-creación que supone todo análisis, toda lectura.

De lo que se trata, por tanto, es de intentar hablar del cine desde el lenguaje, desde la maraña significante: identificar los zarpazos de otros textos en un nuevo tejido: un territorio de contagios en la representación y un sentido que circule por él para nosotros.

El film de Bigas Luna, *ANGUSTIA*, construye un espacio teórico capaz de convocar una malla de textos que configuran una trayectoria de la mirada cinematográfica enfrentada —o cuando menos, conscientemente diferenciada— a eso que llamamos, para entendernos, la escritura clásica.

Así, Buñuel y Hitchcock atraviesan este lugar de reflexión —reflejo y pensamiento— que es *ANGUSTIA*, entrelazados a la pregnancia de una mirada que terminará siendo arañada por lo siniestro, y que se construye a través del forzamiento del lenguaje y sus referentes, conminándolo al exceso.

En el lugar del deseo del espectador (una sala de cine), en el límite de lo verosímil, se

juega con la perversión y la obscenidad (porno), trabajando la ficción: ahí reside su interés.

II

ANGUSTIA comienza con una voz en *off*, que se sirve de un micrófono y parece dirigirse al público de la sala: estamos en un espectáculo.

Sobre la pantalla en negro —y a la vez que resuena la voz en *off*— una aviso se inscribe unos instantes: “Usted va a ver un film durante el cual estará sometido a mensajes subliminales y una forma benigna de hipnosis. Nada de esto le causará ningún daño físico. Pero si por algún motivo usted pierde el control o nota que su mente se está alejando de la realidad, abandone la sala inmediatamente”.

La voz, mientras podemos leer esta advertencia, proclama elocuentemente un “Buenas noches a todos. Bienvenidos a nuestra película”, para pasar a continuación a comunicarnos que en “el vestíbulo hay asistencia médica totalmente gratuita”, “máscaras de oxígeno”, así como “que nuestra compañía no asume ningún tipo de responsabilidad legal por lo que pueda ocurrir durante la proyección”, para finalizar dramáticamente con un consejo: “durante la película no hablen con nadie a quien no conozcan”.

Más allá de un incierto homenaje al cine de William Castle¹, la estrategia de esta voz en *off* consiste en señalar la presencia del espectador, asignándole un lugar preciso dentro del espectáculo. La voz declara sus intenciones, encarnando la lógica de unas imágenes aún visibles y revelando la arquitectura significativa del diseño del film: es la inscripción de los principios a los que va a responder el texto.

Esta voz conoce las oscuras trampas que atraviesan su película y dicta al espectador las reglas de un juego, que transita entre la verdad y la mentira: define el pacto y “pone al desnudo un *mandato* que tiene como consecuencia la atribución de una *competencia*”, que permite la fascinación del espectador, así como que afloren sus miedos, gustos y angustias, condición previa y verdadera apuesta en el juego.²

El espectador se constituye como tal gracias a esta estrategia activada por el film, queda inscrito en todo lo que pasa en la pantalla gracias al artificio de la voz en *off*, que señala su presencia ofreciéndole la posibilidad de ejercer la escucha atenta o de abandonar.

ANGUSTIA se inicia, por tanto, enunciando ya el hecho de contar, el deseo de narrar, poniendo en escena una voz que afirma su poder sobre los componentes de su relato (“mensajes subliminales, forma benigna de hipnosis, pérdida de control,...”), lo que no deja de ser un cálido homenaje a la condición hipnótica del cine, a la vez que un juego discursivo

sobre los mecanismos utilizados por el creador para hacer caer en la trampa al espectador más avisado.³

III

Sobre el primerísimo primer plano de un ojo aparecen los títulos de crédito. Un plano de aproximación a un caserón nos introduce en la habitación recargada de una extraña pareja. Pronto sabremos que se trata de una madre y un hijo. Ella hace calceta y él habla con unos pájaros enjaulados. Olvidemos por el momento la extrañeza que surge en el espectador ante dos seres humanos (de apariencia ciertamente chocante), rodeados de objetos y animales (también hay un caracol), a los que hablan con atención. Dejémoslos llevar por el relato. Sabremos inmediatamente que el hijo, Johnny, (interpretado por Michael Lerner) trabaja en un hospital oftalmológico, en donde asistimos a un incidente con una paciente que se queja de unas lentillas que le ha puesto nuestro John.

Poco después, John se acerca a la casa de la paciente con el fin de resolver el problema de las lentillas. Una vez en la casa, asesina a sus inquilinos —la paciente y su marido— impulsado por el poder hipnótico y telepático de su madre.

La paciente yace en el suelo de la casa. John saca un escalpelo de su bolso y un plano nos muestra cómo arranca un ojo de la mujer y lo deposita en el suelo. Mientras, la cámara sigue el movimiento

de sus gestos y, en su movimiento descendente surge, de repente, el público de una sala de cine que observa con atención lo que hasta ese momento nosotros pensábamos que era la película ANGUSTIA y que, sin embargo, como pronto sabremos, se titula *Mummy*.

Es así como el relato se rompe para pasar a mostrarnos la nueva estructura del *film-dentro-del-film*.

Lo que nos interesa, sin embargo, es cómo se produce este desgarramiento, esta fractura que sitúa la acción de un film dentro de otra representación, apareciendo un nuevo grupo de personajes: los espectadores.

Es evidente que la extracción de los ojos de la víctima nos remite —en lo cinematográfico— a la conocida secuencia prólogo de EL PERRO ANDALUZ, de Luis Buñuel. Se trata, en definitiva, de poner en cuestión la puesta en escena de una mirada supuestamente objetiva.

Si el cine clásico basaba su eficacia en la construcción de una escritura “invisible”, en la que las huellas de su composición son bo-

(1) William Castle (1914-1977) fue productor y director de películas de terror y policíacas de bajo presupuesto que se caracterizaban por ir acompañadas de *gimmicks* (mecanismos simples que se instalaban dentro o fuera de la sala de cine para crear terror en el público) que formaban parte del espectáculo cinematográfico, incorporados con gran sentido del humor en la misma estructura de la película. No obstante solicitó para sí el nombre de “prestidigitador” en su autobiografía. Ver MATINEE de Joe Dante.

(2) CASSETTI, Francesco: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989. En las páginas 125-141, este autor desarrolla el tema del “cine en el cine” desde la perspectiva espectral. Sus ideas son aplicables con exactitud en el caso que nos ocupa.

(3) Bigas Luna escribió sobre su película: “El espacio de una sala de cine siempre me ha fascinado. Es el lugar donde un grupo de gente se reúne para ver algo (...). ¿Cómo lograr meter a toda esta gente dentro de la pantalla? No solo identificarlos con lo que está ocurriendo, sino involucrarlos al máximo. Siempre me ha fascinado la idea de conducir al espectador al estado catártico que los griegos trabajaron”. (LUNA, Bigas: “Angustia (Los directores cuentan su película)”, en *Fotogramas*, n° 1727, febrero 1987, pp. 64-65)

En otra ocasión declaró: “Será una película de suspense y espectáculo. Es seguramente la primera vez que me planteo una película como un puro espectáculo, algo así como una atracción de Disneylandia”. (ALBERICH, Enrique: “Bigas Luna habla de ‘Lola’”, en *Dirigido por...*, n° 133, febrero 1986, p. 31).

Buñuel y Hitchcock
atraviesan este lugar de
reflexión que es ANGUSTIA
entrelazados a la
pregnancia de una
mirada que terminará
siendo arañada por lo
siniestro

rradas obstinadamente con el fin de obtener un espectador pasivo, dócil, enfrentado placenteramente al disfrute de una ficción generadora del máximo bienestar, la sección del ojo en la película de Buñuel, venía a ser un correlato de "la agresión física que sufre la sensibilidad adormecida del espectador", mostrando —en primera instancia— "la necesidad de tachar la mirada convencional con que miramos al cine".⁴

Angustia basa su estructura en la agresión, como EL PERRO ANDALUZ, (de ahí las numerosas quejas de los espectadores de la película en el cine, ante la visión horrorizada de los sucesos que observan en la pantalla), pero allí donde el film vanguardista de Buñuel se manifestaba como subversivo (con su afán por destruir las leyes), el de Bigas Luna se nos aparece —a lo sumo— como *excesivo* y de una fácil metafóricidad (como, por otra parte, el cine de Hitchcock).

Angustia podría ser visto como "una (muy) elaborada variación que hace explícita la agresión de EL PERRO ANDALUZ, enseñando (ojo, enseñándonos, que aquí esta la clave de ANGUSTIA) directamente al destinatario: tu, yo, el espectador."⁵

Ahora bien, al utilizar al cine como referente, ANGUSTIA se sitúa en el terreno de la cita, del homenaje, del juego. Este carácter de pastiche, que forma parte de la textura del film, al inscribirlo en un género —y alejarse de la vanguardia de EL PERRO ANDALUZ— permite ver con mayor claridad su referencia *al cine como lugar desde donde leer el film*. Lo que nos llevará a plantearnos los referentes culturales, iconográficos y hasta literarios, así como su articulación concreta dentro de una tipología discursiva característica. Aquí es donde se encuentra la inteligibilidad del film, y su verosimilitud, pero no su sentido.

Es así que el dispositivo consiste en exponer el procedimiento narrativo por medio del cual se cuenta el film, narrando una historia que tiene que ver con el acto brutal de arrancar ojos, para "poner en evidencia el mecanismo *voyeurista* y su frustración"⁶, así como incidir en aquello que hay en el film de

pornográfico, en tanto generador del deseo del espectador de ver todo lo que se oculta (convirtiéndolo en objeto y sujeto de la acción, a la vez, gracias al lugar que se le hace ocupar en una *ficción rasgada*⁷ que manifiesta la presencia de otras miradas que multiplican la dimensión del relato).

IV

Hemos hablado de exceso. Y no de otra manera podrían verse las constantes referencias al cine de Hitchcock. Este "imaginario excesivo" recalca en PSICOSIS (el protagonista enmadrado; el póster de la película *Mummy* que aparece en el vestíbulo del cine un breve instante, es una clara referencia iconográfica a la casa donde vive Bates con su madre); LA VENTANA INDISCRETA (el protagonista *voyeur*; el protagonista es mirado: John dice a Patty: "¡Quiero tus ojos!", al igual que Raymond Burr intenta acabar con un James Stewart inmóvil); VÉRTIGO (el tema de la "espiral"; la primera imagen en ANGUSTIA también es un ojo); LOS PAJAROS (John, en ANGUSTIA, vive rodeado de pájaros que miran; en la película de Hitchcock hay un momento en que la madre del protagonista ve a un vecino con las cuencas de los ojos vacíos); RECUERDA (hay un sueño en el que unas tijeras cortan un escenario repleto de ojos pintados).

Esta relación casi obsesiva de motivos hitchcockianos, habría que leerla —en su superficie— como una referencia al asunto cinematográfico de ANGUSTIA, y al hecho relevante de que transcurre en *el país del cine*.⁸

Es otro el lugar donde queremos centrar nuestra atención: allí donde Hitchcock anuncia su crisis, violando la impunidad del sujeto que mira y representando al espectador en la representación (LA VENTANA INDISCRETA) o poniendo en escena la pasión desenfrenada de la mirada que ya apunta a lo imprevisible, al azar, a lo real, a lo siniestro (PSICOSIS).⁹

El psicópata que arranca los ojos en ANGUSTIA enmaraña sus actos en una red de miradas superpuestas y enfrentadas, en un juego de espejos entre las dos salas, construyendo una estructura en abismo, vertiginosa, en

(4) TALENS, Jenaro: *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1986. El libro es de obligada referencia para todo aquello que se diga sobre *El perro andaluz*.

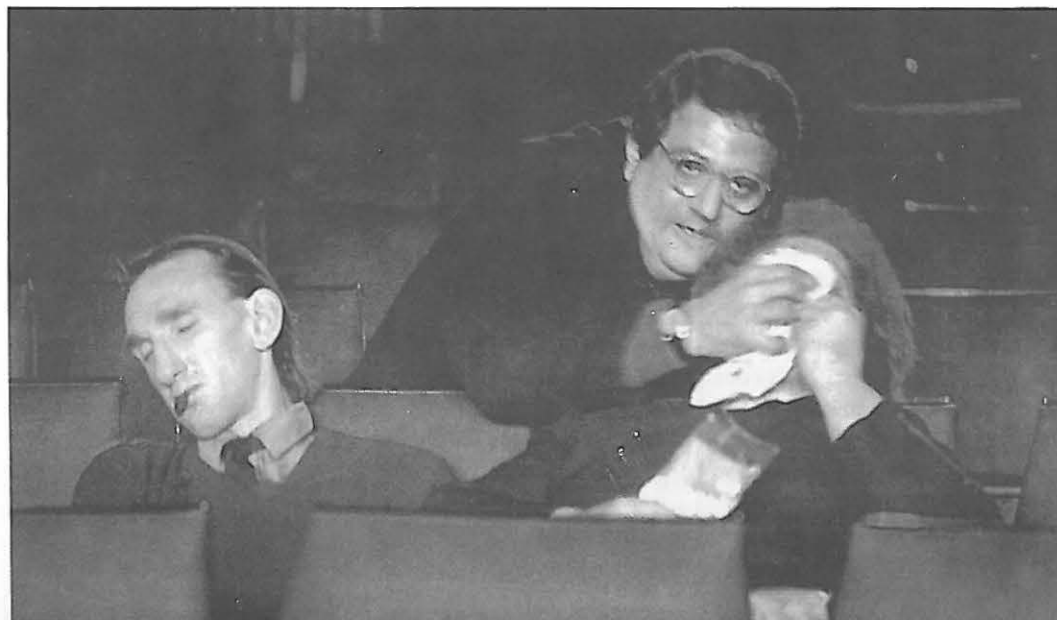
(5) WEINRICHTER, Antonio: *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*, Festival de Cine de Gijón, 1992, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Gijón, 1992 (julio), p. 57. (pp.57-61 sobre *Angustia*).

(6) FONT, Domenec: "La ley del exceso", en *Los Cuadernos del Norte*, nº 43, Julio-Agosto 1987, pp. 78-81.

(7) "El ojo es el órgano del cine, el lugar genético y pasional. Cuando se rasga, se destruye la ficción" (Eugenio Trias: *Lo bello y lo siniestro*).

(8) En los dos sentidos: como lugar donde se convocan todas las referencias cinematográficas, por un lado; y por su "factura USA", favorecedora de los procesos de identificación (el género debilita la mirada del espectador).

(9) MARTIN ARIAS, Luis: "Psicosis. El encuentro del ojo con lo real", en *Contracampo*, nº 42, Verano-Otoño 1987.



Fotograma de ANGUSTIA (1986).

la que los espacios terminan por mezclarse.

De ahí la obsesión por la espiral (también el caracol, claro), que se encuentra, de nuevo, en Hitchcock, en VÉRTIGO (la escalera de caracol, el moño de Madeleine y Carlota Valdés, los títulos de crédito) o en PSICOSIS (el agua que huye por el desagüe de la ducha), y que es una línea de expansión hacia el infinito; figura clave de lo barroco, entendido como "la escenificación teatral del infinito, al fin introducido en la representación"¹⁰.

En este sentido, hay un claro ejemplo de puesta en escena que tiende al infinito: ese momento en el que el espectador (nosotros) ve una película que se llama *Mummy* en la que unos espectadores (que van a morir) ven una película que se llama *The lost world*: el cine en el cine en el cine...

El vértigo de la mirada tiene su correspondencia narrativa¹¹ en el paralelismo de los sucesos que acontecen en las películas respectivas: un asesino psicópata acosa a los espectadores de una sala de cine (tanto en ANGUSTIA como en *Mummy*) mientras éstos atienden —hipnóticamente— al fascinante relato que sucede en la pantalla, ajenos al horror que les rodea.

Y asistimos al entrecruzamiento de miradas, a la multiplicación de los puntos de vista, a la representación del descentramiento del ojo, a la pérdida de su centralidad tal y como la entendía el clasicismo: la espiral, el vértigo, el sumidero de lo real.

V

«Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas: luego se los guarda en una bolsa y se los lleva ...»

(E.T.A. Hoffmann, "El hombre de la arena")

Sigmund Freud extrae este fragmento del cuento de Hoffmann para explicarnos su concepto de lo siniestro. Afirmaba algo más tarde que «lo siniestro —en el cuento de Hoffmann— es inherente a la idea de ser privado de los ojos».

El protagonista de ANGUSTIA también arranca ojos, en una paráfrasis horrible del cuento fantástico citado y, por extensión, en una metáfora narrativa que la experiencia psicoanalítica remitiría a la angustia de la castración, y que en nuestro texto se configura como la imagen de la radical imposibilidad de

mirar o, en todo caso, de satisfacer nuestro deseo de *voyeurs*.

Sin embargo, en el orden del relato, el final nos depara la puesta en escena de lo siniestro en su más pura efectividad, más allá de lo estrictamente narrativo, abocándonos al abismo del sin sentido.

Cuando la adolescente Patty, en cierto sentido protagonista de ANGUSTIA —en cuanto espectadora dolorida y aterrada de mutilaciones oculares sin fin—

ha conseguido huir de la pesadilla (recordaremos que llegó a imaginar que el psicópata John clavaba un escalpelo en su ojo, a tal punto llegaba la pregnancia hipnótica de la ficción), y se encuentra descansando en un hospital, aislada del peligro acechan-

te, alejada —aparentemente— del terror que la llevó al borde del ataque de nervios, irrumpe definitivamente lo siniestro.

Patty, en su tranquila habitación de hospital, recibe la inesperada visita del ser de ficción protagonista de *Mummy*, de John el psicópata arranca-ojos: en la realidad de Patty emerge la ficción invasora.

La angustia retorna, lo que debía haber quedado oculto (con el fin de la ficción cinematográfica) se ha manifestado haciendo carne las palabras freudianas: "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".

Patty, la aterrorizada adolescente, ante la visión real del monstruoso y aborrecible ser de ficción, invasor de su intimidad psicológica en la sala de cine y ahora de su realidad absurda, grita.

La cámara —el ojo— se aproxima a su boca horrorizada y se hunde en el abismo negro de su garganta.

La ficción se ha roto, se ha roto el espejo; el sueño se revela pesadilla en lo real: el pozo de su boca, el negro "abismo aterrador, el agujero ontológico de donde brota, como imagen o profantasía, la fauce inmensa de lo siniestro".¹²

El ojo ya es imposible: muere angustiado el mirón y así su deseo es castigado con la imposibilidad de su satisfacción.

Empieza por no ser.

Por ser no.

El caos es negro.

Como es negra la nada.

(Julio Cortázar) 

Lo que nos interesa es cómo se produce esta fractura, que sitúa la acción de un flim dentro de otra representación, apareciendo un nuevo grupo de personajes: los espectadores

(10) TRIAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix-Barral, 1982, p. 167. La habitación abarrotada de objetos inusuales en la que viven John y su madre; el referente cinematográfico obsesivo en ANGUSTIA; las situaciones narrativas límite que viven los personajes de los films que vemos; la construcción en abismo; la repetición de motivos significantes (ojo, espiral, cine): todo tiende al exceso, al límite.

Como PSICOSIS, que lleva al límite la puesta en escena del ojo y la mirada; como lo barroco, que desborda los límites de la representación; como ANGUSTIA, que gravita sobre lo infinito: paralelismos, espejos, simetrías.

(11) Bigas Luna habló en algún momento de "tridimensionalidad narrativa" refiriéndose a ANGUSTIA.

(12) TRIAS, Eugenio: Op. cit.

ANGUSTIA

Director

Bigas Luna

Producción

Pepón Corominas, para Samba Films, 1987

Guión

Bigas Luna

Fotografía

José María Civit

Música

J. M. Pagan

Intérpretes

Zelda Rubistein, Michael Lerner, Talia Paul, Angel Jove, Clara Pastor