

EL ANTIHÉROE EN BILBAO DE BIGAS LUNA

Carolina Sanabria

RESUMEN

El presente artículo analiza el primer y probablemente más renombrado filme del director catalán Bigas Luna, *Bilbao* (1978) que formalmente dio inicio a su carrera cinematográfica. El artículo estudia la historia de una pareja disfuncional y los elementos visuales entre los que destacan composiciones surrealistas y una iluminación que se caracteriza por ser baja (low key), en concordancia con la sordidez general del filme que sólo se mantendría en su siguiente película, *Caniche* (1979).

Palabras clave: Bigas Luna – director catalán – Bilbao – etapa negra – edípico – madre – puta

ABSTRACT

The antihero in Bigas Luna's *Bilbao*

The present article analyzes the first one and probably more famous of the Catalan director Bigas Luna, *Bilbao* (1978) that formally gave beginning to its cinematographic race. The article studies the visual history of a disfunctional pair and elements between which they emphasize surrealists compositions and an illumination that is characterized for being low (low key) agreeing with the general squalor of its films that only would stay in its following film, *Caniche* (1979).

Keywords: Bigas Luna – Catalanian director – Bilbao – black stage – mother – whore

La que el director catalán Bigas Luna habría deseado que fuese su opera prima, *Bilbao* (1978), habría de ser tiempo después calificada como la película española de sexo más importante del período del pluralismo español según algunos historiadores del cine español de renombre como Román Gubern (en Pérez Perucha 1997: 791-793) y John Hopewell (1988: 290), entre los más destacados. Rodada con dificultad de recursos en 16 mm (formato para proyecciones en salas de arte y ensayo), se modificó luego a 35 mm para acceder a una difusión más amplia –de donde se entrevistó un interés del director catalán de no ser visionado por un público restringido sino más amplio–. Tras *Tatuaje* (1976), su anterior (y esta vez sí primer) 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,

festival en el que 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–, ambos títulos comparten una sensibilidad cinematográfica semejante, el underground (1).

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 llaman un régimen de anti-narración (1998: 215), 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 objectual: 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 enunciación como un acto ritualístico ya que, como afirma Weinrichter, 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...” (1992: 28). 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, 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 suela favorecer mayores vínculos con el espectador, en esta ocasión queda obstruido el lazo de identificación: sin duda, comparte rasgos del modelo moderno de personaje problemático que describe Vanoye, basado en la alienación, en la desposesión de sí mismo y de sus acciones (1996: 56). Tanto la película como el relato emplean la focalización interna como modo de narración –lo que contribuye a conformar una personalidad aun más introspectiva y a acentuar el mencionado tono claustrofóbico–. Pese a ello, hay fragmentos –escasos, eso sí– en los que se logra entrever lo que eventualmente 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 (Fig 1). Después de haberse enmarcado desde un primer plano el rostro de Leo, hay un cambio de plano, donde la cámara (subjetiva) 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.

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 (2).

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” (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, esta última 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 (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 (en Espelt, 1989: 12). Su obsesión se mueve entre el voyeurismo –que ha transmitido a algunos espectadores (3): semejante a 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 (4) –húmedo como una vagina– con una salchicha en la boca.

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 manifestado el director (en 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 (5).

De nombre ambiguo (topónimo), el apelativo Bilbao revela una preferencia estética del director por su sonoridad –al igual que Berlín, ha declarado (en Anónimo, 29.06.1978: 26)– en donde se acentúa la despersonalización de la prostituta (Cerc, 27.08.1989: 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 sostienen 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 (6) –como llegó a pensar, en el momento de su estreno, más de un espectador no avisado (Xavier-Daniel, 30.06.1978: 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 René 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 (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 (7), 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 (8) se remozca por la analogía de la postura de ella que, suspendida, recuerda la crucifixión (Fig 2), 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 –mesas y sillas– (9). 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 (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 objetual (en Font, Batlle 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 (1989: 46) (10).

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” (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 (11)–. 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. 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.

Pero como Bilbao, María tampoco es un personaje puro: pese a la convivencia odiosa que lo hace a el intentar abandonar la casa (Fig 3),

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 acercarse 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 deseo de Leo de acceder a una realidad placentera y protectora que reproduzca el claustro materno” [traducción personal] (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 (12)– 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: “Ella, como objeto, no puede hacer nada. Al final, pues, no se muere. Sencillamente se rompe y aquí no ha pasado nada” (08.07.1978: s. p.). 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* (1985) 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, Caniche y, lamentablemente no se continuará en tanto hay un desarrollo plástico importante pero a costa de la comercialidad que suele caracterizar un producto cultural como los de índole fílmica.

NOTAS

1. 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 proporcionaba una calidad semejante pictórica. De ahí que el crítico Javier Memba lo asuma como parte –junto con el Almodóvar cortometrajista, Zulueta, Antoni Padrós y Adolfo Arrieta– de 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 el mismo Memba, Bilbao es “uno de esos films hermosos y bestiales que sólo se conciben desde posiciones contraculturales” (07.04.1993: 39). En cualquier caso, en tanto expresión de la filmografía española provocadora y no convencional –lo que prácticamente los desligaba del resto (Anónimo, 02.11.1982: 14)–, ambas películas fueron elegidas para su estreno estadounidense en el mismo momento –a finales de 1982–.
2. 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).
3. 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, 20.09.1978: s. p.).
4. 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: “Los cuerpos acuáticos recorren también el camino opuesto y dejan su medio para evolucionar a los cuerpos humanos” [traducción personal] (en Berthier, Larraz, Merlo y Seguin, 2001: 14).
5. Que *grosso modo* se caracterizaban por el apego a unos planteamientos esteticistas y neorrealistas respectivamente, aunque una de sus últimas producciones, *Bambola*, está planteada como un homenaje al neorrealismo italiano.
6. Yerra Marsha Kinder cuando establece al respecto una correspondencia entre el personaje y la ciudad: “Esta característica de Bilbao (*semic code*) está documentada en el album [de Leo], que la relaciona como espacio, identificándola con la colonizada ciudad vasca con todas sus

- repercusiones políticas así como con un importante centro industrial y de resistencia durante y después de la guerra civil” [traducción personal] (1993: 271).
7. Marsha Kinder incluye una tercera categoría: la regional. Según ella, Bilbao proviene de Andalucía (1993: 272), pero el film en realidad no se interesa por ofrecer mayores indicios de su origen local. Si de esclarecerlo se tratase, podría pensarse más bien que es –por su apelativo– vasca o –por su acento– argentina. Procedencias aparte, lo verdaderamente importante gira en torno a su posición inferior con respecto al mundo de Leo.
 8. El intertexto bíblico convive con el mundo del porno kitsch, conformado por los vídeos –a los que Leo es aficionado– de las Historias impúdicas (1977) que por cierto se reproducen visualmente (La millonaria) y en audio (El espejo). Por lo demás, la secuencia en la que éste se aísla para proyectar el vídeo La millonaria constituye una especie de anticipo del cine dentro del cine –en este caso autorreferencial– que el director trabajará, con mayor alcance, en Angustia (1985).
 9. Estas muestras 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.
 10. Balló, Espelt y Lorente se oponen a hablar de la película como una variación sobre el porno (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 (04.05.1985: 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” (1978: 22).

11. La instancia narrativa del relato homónimo del mismo director sostiene que “era una santa” (en Espelt, 1989: 98).
12. El fetichismo no es sólo una tendencia propia de los personajes, sino también, a su modo, de los más renombrados directores de cine de culto –Bergman, Buñuel y el mismo Bigas Luna– sobre sus actores. En su primera etapa de producción participa invariablemente Jové; luego vendrán, con participaciones más inconstantes, Bardem, Mollà, Perugorría....

FICHA TÉCNICA

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 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques et al.. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Balló, Jordi; Espelt, Ramon y Lorente, Joan. (1990). *Cinema català 1975-1986*. Barcelona: Columna.
- Bataille, Georges. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, Jean (1989). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Berthier, Nancy et al.. (2001). *Le cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Company, Juan Manuel. (1978). "Saturación de la mirada", *La Mirada*, I, (4): 42-46.
- Eliade, Mircea (1988). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- Espelt, Ramon (intr.). (1989). *Mirada al món de Bigas Luna*. Barcelona: Laertes.
- Font, Domènech; Batlle, Joan y Garay, Jesús (1978). "Entrevista con Bigas Luna", *La Mirada*, I, (4): 11-13.
- Fowles, John. (1999). *El coleccionista*. Madrid: Cátedra.
- Girard, René. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Hopewell, John. (1989). *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid: El Arquero.
- Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Mulvey, Laura (1998). *Placer visual y cine narrativo*. València: Fundació Institut Shakespeare.
- Pérez Perucha, Julio. (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Romaguera i Ramió, Joaquim. (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Sánchez, Alberto. (1999). *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*. Huesca, España: Gráficas Alós.
- Vanoye, Francis. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.
- Weinrichter, Antonio. (1992). *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*. España: La Versal.

PRENSA

Anónimo. (02.11.1982). "Arrebató y Bilbao, en las cálidas noches de Florida", *Diario de Barcelona*, España, 14.

Anónimo. (29.06.1978). "Charla morbosa en torno a Bilbao", *Tele/eXprés*, España, 26.

- Anónimo. (20.09.1978). "Los estrenos, todos a una", Catalunya Express, España, s.p.
- Cerc, Tomàs.. (27.08.1989). "Bigas Luna, heterodox del desassossec", Avui, España, 19.
- Delclós, Tomàs. (08.07.1978). "Bilbao", Tele/eXprés, España, s.p..
- Font, Ramon. (s.f.). Manuscrito no publicado, s.r.e. , España, s.p.
- Memba, Javier. (07.04.1993). "Un cineasta underground", El Mundo, España, 39
- Tubau, Ivan. (04.05.1985). "Bilbao en catalán", El Noticiero Universal, España, s.p.
- Xavier-Daniel. (30.06.1978). "Pre-estreno de Bilbao de Bigas Luna", Mundo Diario, España, 28.

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.