
Manifestaciones de la subjetividad en 'Angustia' (José Antonio Nieves Conde, 1947)

Manifestations of Subjectivity in 'Angustia' (José Antonio Nieves Conde, 1947)

Rubén Higuera Flores

Universidad Complutense de Madrid (España)

En el presente texto pretendemos exponer cómo en el universo cinematográfico del thriller dirigido por José Antonio Nieves Conde se logra hacer copartícipe al espectador de la inquietud y la desazón experimentada por una subjetividad alienada, sirviéndose para ello de precisas estrategias formales que exteriorizan el malestar de unos personajes cercados por una realidad política, social y/o económica que oprime y coacciona al sujeto. La plasmación en el plano formal de la psicología del protagonista del filme Angustia (1947) constituye una de las características de la aproximación del cineasta al género.

Palabras clave: cine español, Nieves Conde, análisis fílmico, forma fílmica.

The present text intends to explain how the cinematic universe of the thriller directed by José Antonio Nieves Conde manages to make the viewer share the restlessness and unease experienced by an alienated subjectivity. For this purpose, precise formal strategies are used that exteriorize the discomfort of certain characters surrounded by a political, social and/or economic reality that oppresses and coerces them. The shaping of the psychology of the protagonist of the film Angustia (1947) at the formal level constitutes one of the characteristics of the filmmaker's approach to the genre.

Key words: Spanish cinema, Nieves Conde, film analysis, film form.

El preeminente interés que la historiografía cinematográfica ha prestado al discurso disidente y crítico con la realidad socioeconómica de la obra de José Antonio Nieves Conde podría inducir a pensar que su atractivo estribaría primordialmente en el enunciado de los textos fílmicos y su vínculo con un referente real con el que establecería una relación de reflejo (deformante, en ocasiones) al mismo tiempo que de refutación. Nada más lejos de la realidad: en varios de los títulos que conforman su filmografía, el director se descubre especialmente preocupado por las posibilidades expresivas de los mecanismos enunciativos y formales cinematográficos, revelándose poseedor de una escritura fílmica especialmente capacitada para transcribir formalmente la psique de los personajes. La plasmación en el plano formal de la psicología del protagonista de *Angustia* (1947) constituye una de las características de la aproximación de José Antonio Nieves Conde al universo cinematográfico del *thriller*. En el presente texto pretendemos exponer cómo logra el cineasta hacer copartícipe al espectador de la inquietud y la desazón experimentada por una subjetividad alienada sirviéndose de precisas estrategias formales que exteriorizan el malestar del protagonista del citado filme, personaje cercado por una realidad política, social y/o económica que oprime y coacciona al sujeto.

Con tal fin, optaremos por el análisis textual y del discurso como herramienta metodológica, pues permitirá que nos centremos en las particularidades del texto fílmico, lugar de intersección entre los diversos condicionantes históricos y su lógica discursiva. Se tratará de establecer de qué modo las circunstancias concretas de la realidad sociopolítica y económica del momento de producción del texto inciden en la cimentación del discurso por parte del sujeto de la enunciación.

Aunque Nieves Conde transitó los senderos del *thriller* en largometrajes anteriores —la no conservada *Senda ignorada* (1946)¹— y ulteriores —*El diablo también llora* (1965), *Historia de una traición* (1971)—, centraremos nuestra atención en su primer filme perteneciente a dicho género conservado, realizado en el período comprendido entre 1947 y 1958, etapa en la que el director efectúa una acentuada exploración de las posibilidades expresivas, temáticas y narrativas del dispositivo cinematográfico y su codificación genérica. Entre dichos años, prevalece en su obra un discurso común reflexivo y disidente (sin importar las disímiles circunstancias de producción de cada texto y su pertenencia a diferentes géneros y/o ciclos temáticos) filtrado a través de resortes genéricos, narrativos y formales que activan políticamente determinadas tradiciones culturales hispánicas de probada solvencia, mediante el cual se formula una visión crítica y desencantada de la realidad de la España autárquica que conjuga cine negro, sainete y realismo crítico —incluso en un mismo texto fílmico, caso de *Surcos* (1951)—, lo que refleja un determinado pesar (común en un amplio sector de la Falange) por el derrumbe de las esperanzas que la Falange había depositado en el proyecto político de un régimen franquista que había sumido a España en una patente situación de pobreza.

'ANGUSTIA' (1947)

Afirmaba Noël Simsolo (2007) que el cine negro es la formalización de una pesadilla. *Angustia*, segundo largometraje firmado por Nieves Conde, constituye un nítido ejemplo de ello, pues su relato se mueve entre el sueño y la vigilia, apareciendo sus imágenes contaminadas por una atmósfera onírica que acompaña una trama regida, en apariencia, por la fatalidad. La película está fuertemente influenciada por el cine negro y criminal norteamericano formulado bajo el influjo de las teorías psicoanalíticas y la exploración psicopatológica, circunstancia que no pasó desapercibida para la crítica del momento, como tampoco lo hizo para los delegados provinciales de Educación Nacional, que comentaron tal circunstancia en sus informes.² El imaginario del *thriller* y del cine negro norteamericano constituyó una influencia decisiva en la obra inicial de Nieves Conde, si bien *Angustia* mitiga el afán mimetizador que caracterizaba a *Senda ignorada*, construida sobre la imitación de las constantes escenográficas y argumentales del *film noir* estadounidense de los años treinta. Sabemos, por declaraciones del director, que el largometraje *Concierto macabro* (Hangover Square, 1945) —probablemente, la cumbre de la carrera como director de John Brahm— había cautivado al cineasta. Su influencia en *Angustia* es patente, pues ambos mantienen notorios puntos (argumentales, formales, escénicos y atmosféricos) en común.

ATMÓSFERA

Desde el genérico, la oscuridad y el confinamiento se erigen en motivos visuales medulares de *Angustia*. Un interior tenuemente iluminado por los rayos de luz que una persiana bajada deja entrar nos da la bienvenida a un universo diegético regentado por una atmósfera opresiva y la nocturnidad.³ El protagonista es un sujeto enclaustrado, marginado por la sociedad y condenado a una vida en sombras. Nos encontramos ante un sofocante clima moral presidido por un desasosiego de origen incierto, que suscita la desconfianza y la sospecha generalizada entre los personajes. La claustrofóbica restricción espacial que padecen los personajes conforma uno de los pilares semánticos del presente texto fílmico,⁴ que constituiría un “espacio metafórico en el que se refracta el clima moral y social del momento” (Zunzunegui, 1997: 229).

Las tinieblas rodean a Marcos (Adriano Rimoldi), el protagonista: el laboratorio doméstico en el que trabaja (significativamente ubicado en el sótano de la vivienda) aparece recurrentemente sumido en una penumbra intencionada. La escasa luz que se introduce en su interior lo hace a través de los huecos que quedan entre las lamas de la persiana, proyectando su sombra sobre las paredes y el cuerpo del personaje. En un instante del metraje, Marcos se desajusta la corbata tras desplegar la persiana. Solamente oculto del resto de la sociedad puede respirar. Mientras sueña, la sombra de las lamas se proyecta sobre su cabeza, lo que cifra plásticamente el desasosiego y la inestabilidad psicológica del personaje. Merced a la iluminación expresionista de José F. Aguayo, las lamas se convierten en rejas horizontales que aprisionan al personaje, lo cual metaforiza una cárcel mental. En este sentido, el constante uso de conglomerados de líneas diagonales y horizontales a lo largo del filme configura el efecto óptico de una textura enrejada

que se superpone, cual filtro, a sus imágenes. La articulación de la iluminación en clave baja con los decorados proyecta visualmente la dominante psicológica de la acción, lo que refleja (y condiciona) el estado anímico de los personajes, así como sus conflictos dramáticos.⁵





El efecto retórico construido por la fotografía del filme encuentra un aliado en la partitura musical que se erige en *leitmotiv* durante la totalidad del metraje.⁶ Composición que posee un origen diegético, pues se trata de la sinfonía que uno de los inquilinos de la pensión regentada por el matrimonio protagonista —el señor Marí (Aníbal Vela)— compone tocando un violonchelo en su habitación. “Quiero que sea como el latido de un corazón atormentado”, afirma Marí, a lo que Canel (Fernando Noguerras), otro de los inquilinos de la pensión, responde con un consejo: “Escuche cómo laten los corazones de los habitantes de esta casa”... Pese a esa raíz diegética, el señor Marí se descubre actante impelido a tocar por el enunciador cuando las exigencias dramáticas del filme así lo exigen, al margen de la verosimilitud del relato, por ejemplo, a pesar de la intempestiva hora, se sienta a ensayar con su violonchelo para activar el clímax del filme (el movimiento de la cámara se inicia al comenzar a sonar la melodía).

La música contribuye a la consecución de un clima de inestabilidad psicológica y de inseguridad, pues en no pocas ocasiones el espectador es incapaz de determinar si la música que se escucha de fondo emana de una fuente sonora ubicada dentro del espacio diegético, si se trata de una melodía extradiegética⁷

o si es producto de una auricularización interna,⁸ ya que oscila entre estas tres manifestaciones a lo largo del metraje a conveniencia del enunciador. En efecto, el uso de la música, pese a su raíz intradiegética, va a desempeñar usos más propios de la música extradiegética, tales como participar de las emociones de los personajes, subrayar determinados instantes y/o frases de los diálogos o comunicar ideas al espectador. Por ejemplo, en la secuencia de presentación de Marcos y de su ayudante Andrés (José María Roderó) en el laboratorio, la música procedente del violonchelo del señor Marí —pese a provenir de un espacio diegético (la habitación del susodicho)— reproduce el luctuoso estado anímico de ambos personajes por el fracaso de su último trabajo. Marcos se lleva las manos a la cabeza, en un gesto que transmite su angustia interior por su nuevo fracaso profesional, sensación que la melodía acrecienta. “¿No podría ese hombre dejar algún rato esa maldita música?”, pregunta retóricamente. Cuando Andrés sube de manera repentina la persiana, dejando entrar la luz en el espacio, Marcos reacciona violentamente. En esta breve secuencia de presentación del protagonista masculino ha aparecido formulada de manera embrionaria la idea de la correlación entre la música y la psicología del personaje. La continuada escucha de la tortuosa melodía provoca la repentina explosión del carácter violento e irascible de Marcos. Asimismo, queda patente que el personaje se halla más cómodo en la oscuridad que a la luz del día, reaccionando con virulencia cuando su compañero deja entrar los rayos diurnos.

Minutos más tarde, tras introducir el problema de liquidez económica del matrimonio formado por Marcos y Elena (Amparo Rivelles), Andrés silba la melodía que oíamos poco antes. La cámara avanza hacia Marcos, mostrado de perfil, mientras levanta la cabeza. El movimiento del dispositivo y el de la cabeza de Marcos comunican que este ha reconocido la tonadilla que Andrés silba. Marcos vuelve a reaccionar con violencia, exhortando a Andrés a que cese de silbar. La melodía, que está en los cimientos de la estructura del filme,⁹ es nuevamente catalizadora del comportamiento violento de Marcos. Por su parte, el movimiento de cámara descrito representa formalmente la pretensión del filme de penetrar, de abismarse, en el interior del personaje (su psicología). El director tenía claro el carácter expresionista de la música que quería obtener del trabajo de Jesús Guridi, como recordaría años más tarde: “Le pedí a Guridi una música de tipo expresionista que resaltara la angustia del personaje. La música habitual de Guridi no tenía nada que ver con ese estilo, era un músico más clásico. Le pedí que fuera a ver una película excelente, *Concierto macabro*, cuyo tipo de música era el que me interesaba” (Llinás, 1995: 63).¹⁰

En un primer momento, la melodía inunda diegéticamente las estancias de la pensión de Marcos y Elena, para pasar después a aparecer de manera extradiegética en determinados instantes una vez ha sido asociada a la idea de asesinato en la mente del protagonista en la secuencia del sueño. Su aparición en la banda de sonido representa la irrupción de la idea del crimen tanto en la mente del protagonista como en la del espectador. Así, las duras palabras que Marcos dirige a la tía de su esposa (“Es usted demasiado dura y mezquina. Merecería que la...”) son acompañadas por la referida melodía de manera extradiegética. Del mismo modo, cuando su compañero de pesquisas científicas comenta “Anoche

apenas durmió”, la enunciación activa una música extradiegética que comunica al espectador la inquietud que tales palabras han generado en el protagonista. La melodía irrumpe durante apenas unos segundos, mientras la cámara muestra la reacción de Marcos, lo cual refuerza la vacilación del personaje sobre su cordura. Por tanto, la banda sonora se revela valioso aliado del cineasta para comunicar al espectador la desazón del personaje, así como para plantar la semilla de la duda sobre su inocencia. Como afirmó Zunzunegui (1997: 229), “el film convierte la obsesión de Marcos en una pesadilla auditiva”.

CRIMEN Y CASTIGO

El episodio soñado del crimen va a ser convocado a formalizarse en pantalla a través de la evocación del sueño del protagonista. Este, de pie ante una ventana, dirige su mirada a un fuera de campo virtual que simboliza los recovecos de su mente, entre los que comienza a bucear. Mientras verbaliza escabrosos detalles sobre la manera en que aconteció el asesinato de la tía de su esposa, la señora Jarque (María Francés), la cámara se aproxima hacia su perfil. Se trata de un movimiento que inicia la concatenación de procedimientos formales mediante los que vamos a penetrar en la mente del personaje. Una panorámica lateral nos conduce hacia la persiana que cubre la ventana, cuyas lamas, proyectadas sobre las paredes, configuran un enrejado que cifra plásticamente el laberinto de la mente del protagonista, al tiempo que comienza a escucharse una música extradiegética. La imagen de la persiana funde con la de una niebla emergente (en un espacio adimensional, sobre un fondo negro), que (junto con la referida melodía) señala nuestra introducción en la dimensión onírica y la representación en pantalla de las imágenes mentales del protagonista, mientras este exclama: “Todo ha sido un sueño, pero un sueño terrible”. La niebla brota como representación del misterio de la mente, del inconsciente. Estamos, por tanto, ante un efecto poético, de creación de sentido.¹¹





A partir de este instante, diversas imágenes mentales van a ser representadas en pantalla. Todas ellas comparten como características la nocturnidad y un hálito fantasmagórico, que certifican su naturaleza irreal (con este término se describe en el guion la imagen) y antinatural (adjetivadas en el guion como “visión flotante”, “insegura”). Aparece el plano general de una plaza. La ausencia de movimiento interno confiere un aspecto fantasmal al espacio, que parece sustraído del fluir narrativo, suspendido en el tiempo. La melodía continúa escuchándose (“Todo estaba en silencio, pero esa música sonaba y sonaba, como si estuviese dentro de mi cerebro”, relata la *voice-over* del protagonista). Como el propio Marcos afirma en un momento del filme, la partitura parece perseguirlo como si de una maldición se tratase. El movimiento irrumpirá en el plano siguiente, pero no mediante los elementos escénicos, sino que será la cámara la que se desplace lentamente hacia adelante, con un movimiento que reproduce formalmente la inmersión del dispositivo en la psique del personaje. La identificación entre la cámara y el punto de vista del protagonista se evidencia en este momento: lo que se muestra en pantalla parece corresponderse con el hipotético punto de vista de Marcos durante su sueño; una mirada que contempla las imágenes como

si estas formaran parte de una proyección (como hace el espectador del filme). La disposición frontal del encuadre y el pausado movimiento de la cámara, que se desplaza por el espacio de tal manera que parece levitar, redundan en la vinculación entre ocularización interna y cámara. Por corte directo, pasamos del pórtico de una vivienda a su interior. El movimiento de la cámara se prolonga (manteniendo su dirección y lentitud) a través de ambos planos, lo que minimiza el efecto disruptivo inherente al cambio de plano; al igual que hará cuando vuelva a producirse un nuevo corte. La *voice-over* de Marcos guía nuestros pasos por esta suerte de puesta en imágenes de su sueño, lo que imposibilita que la banda sonora se desvincule del tiempo diegético presente desde el que se está evocando lo soñado hace unos minutos.¹² La cámara gira alrededor de un sillón vacío sobre el que estaba sentada la señora Jarque, lo que recrea la mirada subjetiva de Marcos. Nuevamente, la ausencia de la figura de la tía en el plano redundante en una impresión de irrealidad. “Caí sobre ella, que estaba sentada en su sillón, atenacé su garganta y apreté... apreté...”, vuelve a relatar la *voice-over* del protagonista. Un encadenado da paso a otro plano con niebla que señala formalmente la salida de la evocación del sueño y el retorno a la “realidad” diegética. Las agarrotadas manos de Marcos, como si realizase la acción del estrangulamiento evocada, nos reciben en un plano de detalle, para pasar después mediante una panorámica vertical a su rostro, con la mirada perdida al estar absorto en la rememoración de su sueño. Conforme avanza el metraje, Marcos adquiere progresivamente la apariencia de un autómatas privado de voluntad (de un sujeto sometido a una fuerza desconocida que dirige sus actos), con una mirada extraviada dirigida hacia el infinito y que se desplaza mediante movimientos mecánicos. La frustración (profesional, vital) y un injustificado sentimiento de culpa (el motivo temático del falso culpable, tan caro al cine de suspense) emergen como signos configuradores del ciudadano español bajo el yugo del primer franquismo.

La fuerza de la secuencia posterior de la caminata nocturna del protagonista previa al asesinato (esta vez, real) de la señora Jarque radica en un montaje alterno que articula de manera sinérgica la dualidad de acciones y espacios dramáticos: el concierto al que asiste Elena acompañada por varios de sus huéspedes (invitados al acto por el señor Marí, pues supone el estreno de su pieza) y el mentado paseo nocturno de Marcos. La secuencia da comienzo con una suerte de deconstrucción del universo sonoro del concierto: la enunciación administra la mostración en pantalla de los instrumentos y sus ejecutantes según intervienen en la composición, de manera que el montaje responde a los dictados de la partitura.¹³ Mas avancemos hasta el instante en que el montaje construye la anunciada alternancia de espacios y acciones. El primer plano de un exterior está marcado por el signo de la extrañeza y del mal augurio, pues remite a la imagen de la calle que vimos en la puesta en imágenes del sueño de Marcos. La nocturnidad, la iluminación tenue y la niebla circundante vuelven a ser sus rasgos definitorios. Sin embargo, en esta segunda imagen puede percibirse una solitaria figura humana: la de Marcos. A diferencia de los planos del concierto inmediatamente anteriores, las imágenes que muestran a los músicos interpretando la pieza durante el montaje alterno contarán con un efecto óptico que distorsiona los bordes del encuadre, lo cual les otorga una apariencia neblinosa. Recordemos

que la aparición de niebla era usada como pórtico de entrada y de salida de la visualización del sueño del protagonista. Estos planos de la orquesta se alternan e interrelacionan con los de Marcos caminando, de manera que la velocidad de los pasos del personaje y la cadencia del montaje van a depender del ritmo y las inflexiones sonoras de la pieza (a pesar de no existir posibilidad alguna de que Marcos escuche el concierto al que su esposa está asistiendo). Según recordaba Nieves Conde (Llinás, 1995: 63),

La música se escribió antes que la película, no después, como era costumbre, y yo hice la planificación sobre ella [...]. Fue la última secuencia que rodamos, con los músicos en el plató, que tocaban la música y yo la tomaba como sonido de referencia. [...] Montamos la secuencia con el sonido de referencia y luego lo sustituimos por la misma música grabada de forma tradicional.

Esta correspondencia entre música, montaje y acción del personaje explica el difuminado de los bordes de los planos del concierto: se trata de marcas visuales que vinculan las imágenes con el inconsciente de Marcos, quien sigue cautivo del influjo melódico de la pieza que su inquilino ensayaba, que se ha incrustado en su mente del mismo modo en que lo ha hecho la idea del asesinato y del robo. Así, “la música diegética, cuya fuente está indicada en las imágenes, se convierte en música climática” (Company, 2003: 23).

La ulterior secuencia del asesinato procede mediante códigos genéricos afines al cine de suspense y de terror: iluminación contrastada con escasas fuentes de luz diegéticas, uso de sombras proyectadas sobre la pared para representar la figura de un homicida de quien no conviene revelar la identidad, música que contribuye a la creación de una atmósfera de peligro y de desasosiego, ruidos sospechosos, interpelaciones sin respuesta (el socorrido “¿Quién anda ahí?”), augurios funestos, pomos de puertas que giran lentamente, etc. En este clima proclive a la inquietud, un suceso en apariencia paranormal sobresalta a la señora Jarque: una de las bolas de lana depositadas en el cesto que se observa sobre la mesa comienza a rodar sobre sí misma. La anciana contempla atónita y asustada el hecho. La cámara, situada en el lado derecho de la mesita, efectúa un desplazamiento lateral que la lleva hacia el flanco opuesto, acompañando la mirada del personaje, que mueve su cabeza siguiendo el hilo de lana de la movediza bola que parece provocar su actividad. Una vez ubicada la cámara en el costado izquierdo, se ofrece el contracampo de la mirada de la señora Jarque, que se dirigía al fuera de campo —su gato juega con el hilo—, lo que revela la causa del movimiento que la había sobresaltado. El referido desplazamiento de la cámara sobre el eje de mirada del personaje revela la contingente dualidad que late en la puesta en forma nievescondiana: si, contemplado desde un determinado emplazamiento, el suceso carecía de explicación racional, este resulta lógicamente explicable al observarse desde otro punto de vista. Tanto en *Angustia* como en *Los peces rojos* (Nieves Conde, 1955), la estrategia de gestión del saber diegético pasa, además de por la estructura de sus guiones, por una ambivalencia específica de la puesta en escena y la gestión de un punto de vista sesgado compartido por público y personajes que, en la segunda, impele al espectador a desconfiar y a replantear-

se la representación. En ambos filmes, la enunciación revela, mediante diversos procedimientos formales, la naturaleza artificial de los textos fílmicos.

Al igual que en la secuencia del sueño, en la del asesinato se opera la identificación de la cámara con la mirada del presunto asesino al subjetivarse el punto de vista desde el que se muestra su acercamiento al sofá en el que se encuentra la anciana. Se trata de una imagen que mantiene una palpable similitud con la análoga que aparecía durante la visualización del sueño. La diferencia vuelve a radicar en la ausencia de personajes en la primera; mientras que en la ubicada en la secuencia del crimen se observa a la señora Jarque sentada en su sillón. Llegados a estas alturas de la secuencia, se evidencia su patrón de construcción, en el que ya reparábamos instantes antes: la alusión sistemática a la secuencia previa del sueño para instaurar la sospecha en el espectador sobre la culpabilidad de Marcos mediante semejanzas escénicas, atmosféricas y formales. Así, el plano del exterior de la casa que la iniciaba era similar al que el espectador había contemplado en aquella, incluido el lento *travelling* de aproximación hacia la puerta enrejada, del mismo modo que la imagen que lo sucedía, en la que la cámara se acercaba a una de las ventanas del inmueble (a través de la que se observa el salón en profundidad), remitía a un plano semejante de la secuencia onírica, esta vez con la presencia de personajes en su interior. Esta correspondencia entre planos vincula ambas secuencias, de manera que el espectador podría pensar que corresponden a la mirada de un mismo personaje. Sin embargo, los planos sometidos a una ocularización interna en la secuencia del crimen no dejan de ser puntuales, pues esta está narrada mediante una preeminente focalización externa. Podría parecer que el criminal es incapaz de reproducir con exactitud todos los detalles del sueño de Marcos, sino solamente detalles concretos (del mismo modo que únicamente dos planos mimetizan los del sueño del protagonista), lo que revela que Marcos y el asesino no son la misma persona.

A pesar de la dimensión introspectiva que planea sobre algunos segmentos del filme, *Angustia* prioriza el sistema formal por encima del literario. En no pocos pasajes, la cámara hace gala de una sorprendente autonomía de movimiento, liberada de la esclavitud a la figura humana.¹⁴ Dos movimientos de cámara análogos actúan de catalizador y de cierre del conflicto dramático. En ambos casos, se trata de una panorámica que relaciona y enlaza espacios, música y personajes. El primero parte de la claraboya ubicada en el techo del sótano que sirve de laboratorio a Marcos y, retrocediendo, penetra a través de una ventana en el pasillo en el que se ubican las habitaciones de los huéspedes. Una panorámica horizontal muestra al espectador la puerta de la estancia de Canel, el verdadero homicida del filme, que la abandona. Subyace, pues, en este movimiento la clave de resolución del enigma: Canel escucha, gracias a la conexión de espacios que la cámara muestra en el movimiento descrito, el relato del sueño de Marcos en el que este asesinaba a la tía de su cónyuge. Por ello, el movimiento se repite una vez que el público ha asistido a la confesión de culpabilidad del auténtico asesino, lo que decreta la veracidad de la explicación del misterio.¹⁵ *Angustia* se revela más interesada por la exploración de los mecanismos formales y expresivos del dispositivo cinematográfico que por pulir la excusa dramática que sustenta la trama. Su argumento hace uso de lugares comunes del filme de intriga (tales como los falsos

indicios de culpabilidad del protagonista) y la (apresurada) explicación final de las razones del asesino confirma la escasa importancia que la enunciación les otorga, pues únicamente sirven de endeble justificación para el trayecto narrativo del filme.¹⁶ Como afirmó Company (2003: 21), el guion “se halla trascendido por una puesta en escena cuya innegable vocación de estilo logra imponerse a las debilidades de la trama argumental”.

Detengámonos en un estilema enunciativo que puntúa la narración en numerosos instantes: el recurrente y súbito movimiento que la cámara efectúa para aproximarse o alejarse de los personajes. Estamos ante un movimiento expresivo de función polivalente mediante el que la cámara se abalanza, de manera literal, sobre los personajes (como si quisiera introducirse en sus adentros y escarbar entre sus pensamientos). La modulación de la velocidad del desplazamiento se encuentra en consonancia con el impacto emocional que experimenta el personaje y/o la potencia con que determinadas ideas (relacionadas con la culpabilidad o la sospecha) afloran en su mente; principalmente, de Marcos, pero también de Elena, pues su punto de vista gana relevancia a partir del episodio del crimen. Un nítido ejemplo de ello es el acercamiento al desencajado rostro del protagonista masculino que la cámara efectúa cuando, tras enterarse del crimen de la señora Jarque a la mañana siguiente, reconoce las probables huellas de su autoría en la descripción de la escena por parte de su sirvienta al coincidir con los detalles de su sueño. Aunque su efectividad es palpable, el reiterado uso de esta figura formal por parte de la enunciación termina lastrando su rédito expresivo y dramático.

ANTIINTELECTUALISMO

La trama de *Angustia* escenifica el antiintelectualismo que caracterizó ideológicamente a la dictadura franquista.¹⁷ La infructuosa (a pesar de su obsesiva dedicación) labor científica de Marcos le convierte a ojos de otros personajes en un parásito que se beneficia del trabajo ajeno sin ofrecer frutos a la comunidad, lo que provoca un rechazo social que se manifiesta mediante regulares humillaciones del protagonista y su constante reclusión en el sótano de la vivienda. Así, la conversación que Marcos mantiene con la tía de su esposa para que esta les preste el dinero necesario para hacer frente a unos pagos se cifra en un persistente ataque hacia el varón que persigue su ofensa al ser este, a juicio de la señora Jarque, incapaz de proveer de estabilidad económica a su matrimonio. La anciana, que no aprueba el matrimonio de su sobrina, le apremia a “dejar de ser un soñador absurdo y ocuparse en algo práctico”. Asimismo, la conversación que Marcos y Canel mantienen durante una comida escenifica ese rechazo de la actividad intelectual imperante en la España de la posguerra. Canel, que, al autodenominarse un “hombre de su tiempo”,¹⁸ se autoproclama poseedor de unos ideales acordes con el contexto histórico, afirma: “Solo merece la pena lo que se tiene al alcance de la mano, lo que se puede conseguir fácilmente”. Actitud pragmática y despreocupada, “superficial” a decir de Marcos, según la cual lo importante es la finalidad práctica de las acciones, pues “vivir no es filosofar”. Mientras que Marcos no recoge beneficios por su dedicada labor científica, Canel proclama que le va “muy bien”. Al contrario, Marcos defiende que “hay hombres que tie-

nen un ideal y, por duro y áspero que sea, son capaces de darlo todo por él”, a lo que Canel responde que estos individuos “suelen vivir a costa del esfuerzo de los demás y hacen desgraciados a cuantos les rodean”, y apostilla: “Yo les llamo visionarios”. Llegados a este punto de la conversación, un plano de detalle de unas manos tocando un piano se intercala en la cadena sintagmática, lo que aporta un subrayado musical a las palabras de Canel. La imagen no contiene referencia alguna que nos permita esbozar un contexto para la acción. Podría pensarse que pertenece a un ensayo de la melodía por parte del señor Marí, pero este se encuentra sentado a la mesa junto con los dos contertulios (es decir, en el mismo espacio y tiempo diegético que Marcos y Canel) y, como hemos visto al comienzo del filme, su instrumento es el violonchelo. El siguiente plano aporta la clave necesaria para desentrañar este pequeño enigma: con celeridad, la cámara retrocede desde un primerísimo primer plano de Marcos hasta un plano medio del personaje. La música de piano prosigue. A tenor de este movimiento, el plano de las manos tocando el piano parecía provenir de la mente del protagonista. Su introducción (al margen del universo diegético) resulta más propia del cine de vanguardia y/o experimental en su propósito de expresar y hacer brotar una idea en el espectador. Supone, por tanto, la intersección del plano diegético y la escritura fílmica al representar el subrayado musical con el que la enunciación enfatiza las palabras de Canel (y su efecto en el protagonista). Por ello, su intrusión fractura la secuencia: la mirada de un Marcos absorto se dirige al infinito y quiebra el eje de miradas entre personajes mediante el que se construía su diálogo. El protagonista se levanta de la mesa sin mediar palabra y abandona la estancia como si de un autómatas se tratase.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En el largometraje abordado, los recursos expresivos manejados por la enunciación constituyen una suerte de emanación de la psique de su personaje protagonista. Como recapitulación de lo expuesto, proponemos un escueto repaso por algunas de las estrategias manejadas por la enunciación con tal fin. A saber: iluminación expresionista que figurativiza plásticamente la psique angustiada de sujetos sometidos a una alienación autodestructiva provocada por el contexto políticosocial circundante; conquista momentánea de la banda de sonido por parte de la auricularización interna; retórica caligráfica que violenta la composición del encuadre; acción dramática ubicada en espacios cerrados y claustrofóbicos, diáfana metáfora de la situación autárquica de la nación española, desligada del resto de Europa como resultado de las simpatías del régimen franquista hacia los fascismos europeos...

Podemos concluir que *Angustia* representa una puesta en evidencia del miedo, la desconfianza generalizada y la inseguridad moral de la España de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado mediante una representación alegórica que se sirve de unos personajes asfixiados por un contexto social (por la realidad) que merma su estabilidad psicológica y ubicados en espacios cerrados, claustrofóbicos y sombríos que metaforizan la España de la autarquía. En el

largometraje abordado encontramos una óptima integración de la fotografía en el propósito discursivo del cineasta, que, mediante la distribución de las luces y las sombras en la pantalla, persigue la representación plástica de una suerte de panoramas (o radiografías) del alma. La puesta en forma de *Angustia* fuerza los cánones representativos de la escritura clásica para materializar una subjetividad disconforme con la realidad. El hermetismo de la imagen deviene metáfora de un universo inseguro que representa un torturado psiquismo, de manera que la puesta en escena traduce en términos visuales la atmósfera claustrofóbica que cerca a los personajes mediante el vigoroso direccionismo de la mirada espectral, unas imágenes centrípetas y herméticas que precintan el campo visual y la exigua luz en los espacios diegéticos (especialmente, en los interiores). Se opera así una configuración y articulación del significante encauzadas hacia su eficiencia discursiva. En consecuencia, la desazón que experimenta el espectador (producto de la transmisión de lo patémico entre personaje y público) está motivada por la configuración plástica de los planos. Esta actitud estética señala una mirada ostentosa, nada transparente, por parte del enunciador, lo que confirma nuestra hipótesis inicial: Nieves Conde fue un cineasta siempre interesado en las facultades expresivas de los engranajes enunciativos y formales del arte cinematográfico.

Rubén Higuera Flores (rubhigue@ucm.es) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, donde también ha cursado el Máster en Interculturalidad y Políticas Comunicativas en la Sociedad de la Información. En la actualidad, ejerce de personal investigador en Formación en la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de los libros

Jacques Tourneur (Cátedra, 2016) y *Guía para ver y analizar 'La matanza de Texas'* (Nau Llibres, 2014). Actualmente, dirige la colección Trayectos de la editorial Shangrila. Ha colaborado en los libros colectivos *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*, *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* y *Videojuegos y cultura visual*, entre otros.

Notas

1 Tampoco se conserva copia alguna de *Llegada de noche* (1949), filme inmediatamente posterior a *Angustia*.

2 En la crítica aparecida el 10 de junio de 1949 en *Correo de Mallorca*, el anónimo autor apuntaba: “Pese a que el asunto de la misma ha sido tratado en otras ocasiones por el cine americano, no por eso deja de cautivar al espectador desde sus primeros planos”. Así mis-

mo, la reseña de *La última hora*, publicada el mismo día, tras considerar el filme “un éxito, desde luego, de los estudios españoles”, afirmaba que el “tema [es] apasionante aunque no nuevo”.

3 La nocturnidad como espacio privilegiado de la acción aparece como elemento recurrente en la filmografía del cineasta, especialmente en aquella en la que se convocan

elementos argumentales inherentes al *thriller* y al cine negro: los tres títulos de los que aquí nos ocupamos, *Surcos* y (a juzgar por sus guiones) *Senda ignorada* y *Llegada de noche*.

4 La construcción en estudio de la pensión acrecienta la sensación de claustrofobia.

5 Como afirmase Company (2003: 22), “es en los motivos plásticos del film donde resuenan, amplificadas, los conflictos dramáticos que lo sustentan”.

6 Las posibilidades sonoras del dispositivo cinematográfico constituyen uno de los principales atractivos de la expresión fílmica para Nieves Conde, quien se propuso impugnar el vococentrismo característico de nuestro cine: “A mí me interesa el sonido, pero no la palabra. Y el cine español ha sido y es muy parlanchín y parece que los personajes siempre necesitan justificarse. Siempre se meten frases que no hacen falta para explicar cosas que deberían desprenderse de la narración” (Llinás, 1995: 64).

7 El sonido extradiegético pertenece al discurso. Es el que no está justificado mediante la presencia en la diégesis de objeto alguno del que pueda emanar.

8 El término *auricularización* hace referencia a la construcción de “un «punto de vista» sonoro mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o a la música” (Gaudreault y Jost, 1995: 144). Así, la auricularización interna consiste en la pertenencia del contenido sonoro diegético de un plano al punto de vista de un personaje, escuchando el espectador con el mismo volumen e intensidad con que lo haría el personaje.

9 Como afirma Zunzunegui (1997: 229), “*Angustia* se estructur[a], narrativa y dramáticamente, sobre la base de la música”.

10 La música de *Concierto macabro* fue obra de Bernard Herrmann.

11 En el guion técnico del filme, prolijo en especificaciones técnicas, se indica que la

niebla “se mantiene superpuesta hasta el final de la evocación”.

12 Resulta imperioso subrayar que, durante la secuencia relatada, no nos situamos en un tiempo pretérito, sino que se trata de la puesta en imágenes de un hecho no acaecido, imaginario, que solo tuvo lugar en la mente del protagonista mientras este dormía. Podría pensarse que la irrupción de la voz de la señora Jarque exclamando los reproches que había espetado al protagonista en la secuencia previa de su tensa conversación constituye una analepsis sonora. Sin embargo, sus palabras no se corresponden de manera fiel con las expresadas por el personaje secuencias antes, sino que son producto de una síntesis y reelaboración confeccionadas por la memoria de Marcos.

13 El director recordaba años más tarde: “Utilicé auténticos músicos, no figurantes. Realmente tocaban la música que luego se oía en la película, pero sólo rodé con ellos los planos en que estaban presentes” (Llinás, 1995: 65).

14 Es el caso de la panorámica circular que describe el laboratorio de Marcos como si reprodujese el movimiento de la mirada de Elena al entrar en el referido espacio.

15 El rostro (la identidad) del criminal sale (literalmente) de las sombras a la luz mediante el movimiento de cabeza del personaje.

16 En una suerte de comentario meta-discursivo que presagia el final del filme, la revelación del asesino de la novela que un personaje lee de manera compulsiva en una biblioteca pública resulta frustrante, lo que remarca la idea de que lo importante es el trayecto de la lectura. Pese a todo, en una conversación se equipara la investigación y resolución del enigma del filme a una partida de ajedrez.

17 Sobre este tema, consultar Moreno (2011).

18 “Optimista y despreocupado”, apunta.

Bibliografía

- Castro de Paz, J. L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Company, J. M. (2003). "Torturas del espíritu. A propósito de *Angustia* (1947) y *Balarrasa* (1950)". En: Castro de Paz, J. L.; Pérez Perucha, J. (ed.). *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*. Ourense: Caixa Galicia, Festival de Cine Internacional de Ourense, pp. 19-27.
- Gaudreault, A.; Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Llinás, F. (1995). *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid: Seminci.
- Meléndez, A. (2015) "*Angustia* (1947) de José Nieves Conde. Cinefilia crítica de Hitchcock y Buñuel". En: Sánchez, J.; Escrivá, A. (ed.). *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 429-436.
- Moreno, I. (2011) "Pensar es sospechoso. El antiintelectualismo oficial durante la posguerra franquista". En: Barrio Alonso, Á.; De Hoyos Puente, J.; Saavedra Arias, R. (ed.). *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander: PUBliCan.
- Simsolo, N. (2007). *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.
- Zunzunegui, S. (1997). "Angustia". En: Pérez Perucha, J. (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra - Filmoteca Española, pp. 227-229.