

DIOSAS, RAMERAS Y ESPOSAS VILLANAS EN LOS THRILLERS ABERRANTES DE ELOY DE LA IGLESIA

Abstract: El director vasco Eloy de la Iglesia, uno de los creadores más inclasificables del cine español, obtuvo el reconocimiento popular en aquella vertiente del cine de la Transición conocida como “cine quinquí”. Pero lejos de esta subcategoría –recientemente recuperada en exposiciones, congresos y ensayos-, de la Iglesia cultivó, años antes, un tipo de thriller psicológico, colindante al *giallo* italiano, de estilo aberrante y estilizada apariencia que reformuló los papeles masculinos y femeninos del cine español. En *Nadie oyó gritar*, estrenada en 1973, el director propuso una historia de intriga abrupta donde los personajes femeninos –una suerte de diosas enmarcadas en una sociedad típicamente machista- se rebelan con honesta torpeza contra lo establecido, encontrándose al final del film, cara a cara, con el peso de sus roles. Lo puramente melodramático se torna siniestro en un mundo ya, plenamente, femenino.

En Eloy de la Iglesia hay una tendencia natural hacia lo oscuro. Hacia ese lado salvaje de la vida que conecta con lo no revelado, lo que se esconde y se oculta, hacia la marginalidad y sus grotescos, pero profundamente humanos, protagonistas. Cuando en 1973 Eloy estrena *Nadie oyó gritar*, media España está coreando el inmenso éxito ibérico de Manolo Escobar *Y viva España*. Mientras parte del país se desgañita con el pasodoble cañí que la discográfica Belter pone en circulación, Eloy se pelea con la censura para poder estrenar en ese caluroso agosto la sexta película de su filmografía, si contamos como ópera prima aquel experimento llamado *Fantasia...3*¹, en un temprano 1966. Lo cierto es que, con apenas treinta años, el director vasco ya formaba parte de la descolocada industria cinematográfica española debido a filmes como *El techo de cristal* (1971) o *La semana del asesino* (1972), verdaderos *thrillers* psicológicos con éxito comercial, repletos de morbo, que merodeaban los caminos del *giallo* italiano a la española, con toques de *fantaterror*². Melodramas estilizados, irregulares, valientes, donde, como dicen Hernández Ruiz y Pérez

¹ Sería muy interesante acercarse a la *ópera prima* de Eloy de la Iglesia, película que adapta tres famosos cuentos clásicos infantiles.

² Nombre con el que se conoce a algunas películas españolas de los años 60 y 70 de género de terror y/o fantástico. Ver por ejemplo *La noche de los brujos* (Amando de Ossorio, 1973) o *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1974), entre otras muchas.

Rubio³, “se subvierte el *ethos* del género (ordenamiento patriarcal) para reivindicar un nuevo sistema en el que prime el derecho a la libertad sexual (...)”.

En crítica⁴ del 31 de agosto de 1973, Garcival escribía en el ABC lo siguiente: “*Nadie oyó gritar* es una película desigual y, en razón de su incoherencia, descorcentante. A fe de este crítico, guarda secuencias aceptables. De no ser porque el total de la obra cae más del lado de lo inadmisibile, no tendríamos la convicción de que se ha perdido toda una oportunidad”. Pero, ¿qué es lo que desconcierta a este crítico? ¿Qué es lo inadmisibile en este relato? Podríamos pensar que lo inadmisibile son los planos y los encuadres aberrantes a los que nos tiene acostumbrados Eloy, o sus esquemáticos guiones que, en la mayoría de las ocasiones no están trabajados al detalle, pero todo parece indicar que no, que lo inadmisibile toca esta vez otra tecla. ¿Y a qué oportunidad perdida se refiere Garcival? ¿Dónde se esconden esos gritos que nadie oyó?



Años más tarde el director vasco lo tenía muy claro: “A partir de *El techo de cristal* llegué a la conclusión de que yo a la crítica no le iba a gustar nunca. Y eso me liberó, porque entonces ya me di cuenta de que podía prescindir del condicionamiento de la crítica, porque, hiciera lo que hiciera, a la crítica no le iba a gustar. A partir de ahí decidí hacer tan sólo lo que me gustase a mí⁵”. A él, como voyeur eléctrico de todas sus pasiones abigarradas, y a una parte del público español que buscaba, precisamente, lo inadmisibile, lo vedado. Tampoco mirando a la izquierda el cineasta vasco parecía librarse de los latigazos, un

³ HERNÁNDEZ RUÍZ, J. & PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *Voces en la niebla. El cine durante la transición española*. Barcelona: Paidós, p. 66

⁴ Se puede leer la crítica en la edición del 31 de agosto de 1973 del diario ABC, edición Madrid. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1973/08/31/056.html>

⁵ DE LA VEGA, Javier (1981): *El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia*. Artículo – entrevista aparecido en la revista Contracampo. (Número 25 y 26). Madrid.

despiadado crítico llamado Fernando Trueba –antes del estreno en 1980 de su primera película, *Ópera prima*- se refería a la primera etapa de Eloy de la Iglesia, desde las páginas de *El País*, de la siguiente manera: “Esta etapa *mártir* parece hoy generalmente olvidada y disculpada por el hecho de no haber sido hecha en libertad. A ella pertenecen títulos tan lamentables como *El techo de cristal*, *Algo amargo en la boca*, *La semana del asesino*, *Cuadrilátero* o *Una gota de sangre para morir amando*⁶. Suponemos que la película que nos ocupa, *Nadie oyó gritar*, también formaba parte de la lista de las *lamentables*, pero curioso que [una vez más] ese silencio casi estruendoso –perfecto oxímoron- se impusiera por encima del relato.

¿Por qué? ¿Qué cuenta esta película *cliché*? (Definición que le concedió en más de una ocasión el director vasco a su sexto filme). *Nadie oyó gritar*, lo primero, destaca por su trama ambigua, lo suficientemente velada para no enfrentarse cara a cara con la censura, pero a la vez estamos ante un filme terriblemente directo y seco como la sangre que en ocasiones salpica los fotogramas.

La película cuenta la historia de Elisa, una prostituta de (aparente) *alto standing* interpretada por una bella y madura Carmen Sevilla, que un buen día, de regreso de Londres, se convierte casi por accidente en cómplice de un asesinato. El supuesto asesino no es otro que Miguel, personaje interpretado por Vicente Parra, un vecino que por el despecho de Nuria, su esposa autoritaria, se deshace del cadáver de una amante cualquiera por el hueco del ascensor de su vivienda. Miguel le hace creer a su seductora vecina que el cadáver pertenece a su mujer, una esposa “*que estaba siempre pendiente de todo*”.

⁶ *El cine de Eloy de la Iglesia*, artículo de Fernando Trueba aparecido en la edición de *El País* del 1 de junio de 1979, con motivo del estreno de la película del director vasco, *El sacerdote*.



F1

Desde ese momento, Miguel y Elisa (F1) entrelazan sus destinos en una carrera repleta de huellas de los dos instintos más definidos que existen: el sexual y el destructor. El *dominante* pasa a ser *dominado*, y la cómplice se convierte en una cínica maestra de ceremonias. Hasta que el secreto es revelado. Quien yace debajo de las aguas del pantano de San Juan no es Nuria, la castradora esposa de Miguel, sino una amante de éste; y que quien la mató no es él, sino la mismísima Nuria, tras un ataque de celos al descubrir a su marido en la cama con la amante.

Los minutos finales del filme revelan el carácter femenino de la historia. Toda huella masculina es destruida. El supuesto *thriller* psicológico, en ocasiones llamémoslo *psicotrónico*, se torna en melodrama turbio –con toques de humor negro– según avanza la película. El enamoramiento (im)posible entre la prostituta y el “asesino” se convierte, finalmente, en el motor de la propuesta, y el papel masculino, poco a poco, va sucumbiendo al poder omnímodo de las mujeres. La ramera y la esposa villana se convierten en las diosas que, tras un desenlace tan torpe como poderoso, destruyen (literalmente) al hombre, un silenciado escritor del que apenas sabemos nada, tan sólo que vive abrumado por un pasado silenciado y un presente desconcertante.

Es curioso que, con el paso del tiempo, Eloy de la Iglesia definiere esta primera etapa de su cine como la “época de las películas de amor y muerte”. Porque esto es justo lo que predomina en *Nadie oyó gritar*, dos pulsiones entrelazadas que parecen entenderse la una con la otra. Como le confiesa el director vasco a Pierrot en el número 315 de la revista *Lib*: “Mi primera época era una época muy

juvenil, muy apasionada, muy violenta. Era un cine rabioso. (...) mis películas eran muy terroristas, con crímenes, con grandes pasiones⁷". Todavía no se ha revelado del todo el Eloy de la Iglesia más panfletario, el más político, el que de verdad mete el dedo en la llaga en temas tabúes para la Transición; como tampoco se ha desarrollado el Eloy cautivo de los jóvenes marginales de los ochenta, los benditos quinquis de caballo y velocidad. El 'cine rabioso' de Eloy, el de sus primeras obras, fomenta el pastiche, la mezcla de géneros, parece entonar el mismo cántico que las exitosas fotonovelas. Precisamente muchas de las características que recoge Román Gubern⁸ sobre las fotonovelas perviven en *Nadie oyó gritar*, aunque bien es cierto que Eloy de la Iglesia pervierte el final feliz que se le presupone a este subgénero y que cultiva una sordidez marca de la casa.

Lo fascinante, hablando de fotonovelas, es que los títulos de crédito del filme que nos ocupa imitan a la perfección la estética de estas particulares narraciones fotográficas (F2). Precisamente las viñetas que pueblan esta presentación ahondan en los gestos melodramáticos de los personajes y de los actores, rompiendo en ocasiones la ficción con la inserción de determinadas imágenes del rodaje o del mismísimo Eloy de la Iglesia ejerciendo sus funciones de director.



F2

⁷ En http://www.carlaantonelli.com/pierrot_memorias_de_espectaculo_3.htm

⁸ GUBERN, Román (1974): *La literatura de la imagen*. Barcelona: Salvat.

Quizá algunas de las claves del filme que nos ocupa hay que encontrarlas en ‘El techo de cristal’, película de 1971 también protagonizada por Carmen Sevilla. El mismo director se ocupa, en entrevista a Carlos Aguilar y Francisco Llinás, de dejar claro que *Nadie oyó gritar* era “un intento de repetir la fórmula de *El techo de cristal*, pero de forma muy mecánica⁹”. Sin embargo, parece ser que el resultado no fue el esperado, en más de una ocasión Eloy achaca parte de la torpeza narrativa a que su inmersión en “ambientes sofisticados” no fue resuelta con precisión. Además se siente constreñido por un argumento más entero, de *cuerpo presente*, alejado de guiones que le permiten una mayor libertad expositiva. “Los cánones aristotélicos de planteamiento, nudo y desenlace me agarrotan mucho. Y es evidente que en *Nadie oyó gritar* había un protagonismo del argumento. (...) La verdad es que no podemos creernos que Vicente Parra sea un escritor; lo sabemos porque lo dicen, no porque lo veamos actuar como tal; ni tampoco que ella [Carmen Sevilla] sea una puta cara. Todo era como muy falso, con unos decorados horrorosos, aunque eran naturales, con esos baños redondos, un empapelado muy hortera, todo muy bien puesto; todo era artificial, como el viaje a Londres al principio, para que se notara que habíamos ido a Londres y se viera la producción, no porque sirviera para nada a la historia”, sentencia con dureza Eloy de la Iglesia en una entrevista que concedió a mediados de la década de los noventa.

“Pero es una película que recuerdo mal”, asegura Eloy. Un (mal) recuerdo que se nos antoja en el director vasco, a tenor de sus acontecimientos vitales, casi como un olvido voluntario. Porque lo cierto es que si hace memoria se acuerda de “esos baños redondos”, hasta del “empapelado muy hortera”, así que posiblemente nuestro director ha optado por olvidar, por no recordar. ¿Se ha traicionado, tal vez, como también en un momento determinado se traicionó el personaje de Miguel? Recordemos que Miguel, el escritor frustrado, casi finalizando la película, le cuenta a Elisa vagamente, embriagado por el alcohol y la confianza que confiere un club nocturno, que él soñaba en otro tiempo con ser un literato de éxito, con defender “ciertas ideas por las que luchaba”... Pero el discurso emotivo es interrumpido por una extraña sensación de cansancio. Miguel ya no se siente. Las horas para su final están contadas.

Pero entremos en detalle en el relato...

⁹ La entrevista se puede encontrar en

<https://groups.google.com/forum/#!topic/es.rec.cine/YVrCJ226CGQ>

Presentación

Tras los títulos de crédito, las primeras imágenes nos remiten a una ciudad que, enseguida, comprendemos que no es española. La iconografía urbana, totalmente reconocible, nos traslada a Londres. Una estilizada y bella Carmen Sevilla, en el papel de Elisa, disfruta de los nuevos aires de esta ciudad: se va de compras, pasea por Piccadilly Circus, admira cada uno de los escaparates que pueblan esta gran urbe. Enseguida descubrimos que, tras esta moderna imagen de mujer actual, admirada por los viandantes, se esconde una prostituta de *alto standing*. Nos lo revelan los hechos, las acciones, no las palabras, nunca en el filme se pronunciará el dichoso término que haga referencia a su *profesión*. Sin embargo, frente a los discursos cinematográficos de la época donde los personajes femeninos de esta índole se muestran meros objetos o con actitud sumisa, el personaje de Elisa demuestra –pese a la inocencia *naif* que le confiere la actriz- algo más de valentía y de independencia. Elisa vive sola en Madrid, en una residencia moderna de nueva construcción, conduce su propio coche...

Curiosamente es digno de reseñar que quien había “encarnado a las inocentes vírgenes andaluzas durante la etapa franquista¹⁰”, ahora comenzase a protagonizar, en plena madurez, películas más atrevidas, sugerentes y morbosas.

Ya situados en otro contexto, en un Madrid tardofranquista¹¹, aparece Elisa, vestida de verde botella¹², recién llegada de Londres. Causa la admiración del portero de su finca, quien adolece de una sordera que en ocasiones provoca confusiones humorísticas, pero sobre todo llama la atención de su vecino, Miguel, que en estos momentos se encuentra en el rellano de su piso arreglando uno de los ascensores del inmueble.

Elisa y Miguel se saludan con cortesía y sus miradas, enfatizadas por los primeros planos del director, muestran un deseo más allá de lo cordial. Dicha conexión es interrumpida por la presencia brusca de Nuria, la mujer de Miguel, quien asomada desde la puerta de su casa recrimina a su marido con las siguientes palabras: “*Deja de jugar con el ascensor, se nos va a hacer tarde para salir*”.

¹⁰ RUIZ MUÑOZ, M^a Jesús & SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada (2008): *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. Pp. 78-79

¹¹ En la película no vemos referencias a la situación socio-política del momento, y eso que el franquismo está dando sus últimos coletazos. El mismo año del estreno de *Nadie oyó gritar*, la banda terrorista ETA, en el mes de diciembre, asesina al primer ministro Luis Carrero Blanco.

¹² Un color que se repite, una y otra vez, en la película.

Peligrosos juegos

El triángulo y el juego de identidades ya está planteado. No llevamos ni diez minutos de película y las represiones de cada personaje están palpitando. Los mecanismos del (peligroso) juego están activados. La mujer casada, más con ademanes de madre autoritaria que de esposa comprensible, reprende a Miguel por sus *juegos* en el ascensor. Miguel quiere y teme a la vez ese espacio vacío y oscuro que revela el hueco del elevador, símbolo entonces ya del ascenso y la caída, madriguera de sus juegos. Tanto Nuria como Elisa son testigos de sus juegos. (Luego sabremos que Nuria *los propicia*; en ese espacio vacío y oscuro es donde Miguel depositará el cadáver de su amante por instrucciones de su esposa). Por tanto, el juego de Miguel, el escritor que ya no escribe, el nuevo *niño*, como explicaría Freud, está vinculado a la expresión de sus instintos y, más concretamente, al instinto del placer. Como el niño cuando juega se convierte en actor, Miguel está ahora mismo actuando, doblemente, para su esposa-castradora y para su vecina-placer.

La situación emocional se desvía al interior de la casa de Elisa. Justo en ese momento ella decide llamar a su amante de Londres para decirle que no volverá. ¿Qué le ha motivado a tomar, de repente, esta decisión? Desde un teléfono rojo ella se intenta explicar:

“No, ninguna razón que yo sepa explicarte. Ha sido una decisión repentina, ¿comprendes?”.

Acto seguido Elisa se va a la ducha. Parece como si estas últimas acciones las hiciera de forma mecánica, casi hipnotizada. El contacto con el agua la relaja, la reconforta, parece trasladada a otro mundo. Las imágenes placenteras de una Elisa mojada se entremezclan con los gritos que provienen de la casa contigua. Se ha iniciado lo que parece una pelea conyugal. Ante un grito desgarrador - ¿puede ser de Nuria?, seguramente piensa ella-, Elisa sonrío ligeramente. Hay que ser muy poco observador para no entender que las pulsiones elementales están en evidencia. El placer y el displacer entran en escena.

Así que Elisa corre a la mirilla de su puerta para observar sin ser vista. ¿Qué está sucediendo? Antes que el ojo, funciona la imaginación. Elisa ve lo que no tiene que ser visto. Todo se torna como en una pesadilla, un mal sueño... se confunden, de forma simbólica, los planos de ella chillando histéricamente con la mirada de él totalmente turbada. Elisa es, desde este momento, cómplice de un asesinato. Ha visto como Miguel se deshace del cadáver de una mujer por el hueco del ascensor, el lugar de sus juegos preferidos (F3). La combinación de los dos instintos primarios en esta secuencia es evidente. Tal y como revela Freud en *El ‘yo’ y el ‘ello’*, “a cada una de estas dos clases de instintos se hallaría

subordinado un proceso fisiológico especial (creación y destrucción)¹³". Las principales pulsiones de los dos se cruzan en ese ambiente doméstico. ¿No es esta la razón que estaba buscando Elisa para quedarse en Madrid y que no supo explicar a su cliente de Londres? Lo fantaseado es ahora real y por eso se torna siniestro. Elisa parece que deseó la muerte de Nuria, o al menos se recreó con ese pensamiento durante un instante, y ésto ahora se ha producido. (Aunque luego sabremos que la realidad es otra, que la supuesta muerta retorna al ámbito familiar porque ella fue la que confeccionó todo el plan. La muerta es una amante anónima de Miguel de la que sólo vemos, repetidamente, su cara ensangrentada. Mejor dicho, un ojo abierto, aterrado, alucinado, rodeado de sangre).



F3

Así que ahora es el turno de él. Aprovechando el momento de confusión, a través de un diálogo por teléfono envolvente, Miguel decide que ella será su cómplice en este *juego* perverso. Elisa, aunque temerosa, parece decidida a entregarse a él. Ni siquiera una llamada furtiva y fallida a la policía servirá para algo: nadie, de nuevo, oyó gritar.

El escritor que no escribe está escribiendo -sin pluma ni papel-, un relato del que saldrá malparado. Miguel tan sólo porta una pistola. ¿De dónde ha salido este arma? Los planos elegidos por el director resaltan la tensión del momento; también una situación extraña de excitación. La pistola se dirige a ella, a su fría

¹³ FREUD, S. (1974): *El 'yo' y el 'ello'*. Contenido en el volumen 7 de las Obras Completas del autor. Madrid: Biblioteca Nueva. P. 2717

conmoción. La pistola como extensión de Miguel. La pistola casi rozando los labios de Elisa (F4).



F4

Por un momento él se siente como potencia soberana. La conversación que viene a continuación, tras una pequeña elipsis narrativa, lo subraya:

Elisa: *¿Qué va a hacer conmigo?*

Miguel: *Eso es algo que me he estado preguntando desde que la vi a usted en el vestíbulo.*

Es decir, que todo se remite al momento del encuentro. Ambos se necesitaban previamente. Los siguientes minutos son instantes de conocimiento para nuestros protagonistas. Elisa ya ha decidido formar parte de la aventura macabra de Miguel. Sin embargo hay cosas que es mejor no verbalizar:

Miguel: *Es usted una mujer elegante. (...) ¿Regalo de algún admirador?*

Elisa: *Piense usted lo que quiera.*

El regalo al que se refiere Miguel es un hermoso vestido entallado que lleva puesto Elisa. Descubrimos ahora que durante esa pequeña elipsis ella se ha

cambiado para *la ocasión*. Un vestido verde esmeralda. Un color que se repite, de una u otra forma, durante todo el filme.

A continuación se produce una de las escenas más morbosas de todo el relato. Elisa, asumiendo su papel, acompaña a Miguel a limpiar los rastros de sangre que han quedado en el ascensor. Los dos se encuentran en el pequeño habitáculo, excitados, admirando los restos de sangre, antes de que él los haga desaparecer con un paño mojado. Hay sitio también para el humor negro, cómo no: *“Pobrecilla, con lo maniática que era para la limpieza”*. Recordemos que Elisa, y el espectador por el momento, piensan que la sangre pertenece a la mujer de Miguel, a la hosca Nuria. Esta particular bajada a los infiernos, en este ascensor a ratos angustioso, se convierte en uno de los momentos más íntimos entre los dos protagonistas. El goce de no poder apartar la vista de lo que no debiera ser visto está ahí, es el goce de la sangre.

Como advierte Freud:

“El efecto de la excitación sexual de muchos afectos en sí displacenteros, como el angustiarse, el estremecerse de miedo o el espantarse, se conserva en gran número de seres humanos durante toda su vida adulta, y explica sin duda que muchas personas acechen la oportunidad de recibir tales sensaciones (...)”¹⁴.

Excitación que continúa cuando él finalmente recoge el cadáver del hueco del ascensor y lo envuelve con la cortina de baño de la casa de Elisa. Ella observa con admiración como Miguel manipula el cuerpo, el esfuerzo que hace para sacarlo de aquel lugar. El *juego* que empezara Miguel en el ascensor no hace mucho se ha consumado; Elisa es partícipe de esta seducción.

Por si quedara alguna duda Miguel añade,

“Se ha portado usted muy bien, gracias”.

¿No son las mismas palabras, por cierto, que una y otra vez ella habrá recibido en decenas de casas ajenas? *“Se ha portado usted muy bien, gracias”*, y Eloy de la Iglesia ya se encarga de subrayar este momento de transferencia emotiva con una banda sonora más propia de una escena de alcoba que de una secuencia de terror.

Es increíble que a partir de este trauma Elisa se convierta en una cómplice demasiado activa. En la misión de deshacerse del cadáver tirándolo al pantano de San Juan, ella parece conducir la situación y hasta –conminada por él– conducirá el coche [su coche] donde transportan el no-cadáver de la no-muerta. (Sólo él sabe la verdad, aunque quizá ya ni la recuerde. En su juego infantil,

¹⁴ FREUD, S. (1976): *Tres ensayos de teoría sexual. Obras completas, volumen VII*. Buenos Aires: Amorturru. P. 185

porque es juego infantil y no adulto, Miguel parece haber asumido el papel que le han asignado).

Entre el deseo y la angustia

Precisamente es durante este trayecto escabroso cuando Miguel le revela a Elisa su profesión. “*Soy escritor*”, asegura. En mitad del camino un accidente de autobús les altera sus planes. Es en este momento cuando comienza la gran ficción. A ojos de los terceros ellos son un nuevo matrimonio: el policía que les para solicitándoles ayuda para que transporten a algunos heridos al hospital más cercano les reconoce como pareja. Lejos de negarlo, y con un cadáver en el maletero, Elisa decide suplir a la Otra, a la que está muerta. “*Vamos, querido*”, le dice con ánimos de comprensión a Miguel. La muerte, a una manera casi hitchcockiana, es el gran tema de esta escena; se hace presente de forma asombrosa precisamente justo cuando ellos ya son un *matrimonio*. Si al salir de su urbanización llevaban un cadáver en el coche, ahora llevan a un hombre y a una mujer agonizantes en la parte trasera, una pareja proveniente del autobús que acaba de estrellarse. La superposición de ellos, en la parte delantera del coche, con la de los ensangrentados y agónicos anónimos, es una de las imágenes más impactantes de todo el filme (F5). [Posteriormente sabremos que la mujer herida de detrás ya iba muerta durante todo el trayecto, convirtiéndose Elisa en la única figura femenina de todo el relato].



F5

Convertida ya en su *pareja*, Elisa y Miguel llegan a los alrededores del pantano de San Juan. Un sitio que conoce muy bien ella porque en este paraje dispone de una casa de verano y una lancha motora. Elisa está en su terreno. Nadie podría pensar que van a deshacerse de un cadáver, parece un agradable día de pic-nic de una pareja de enamorados. Es más, aprovechando que ella conoce a la perfección este lugar comienza el cortejo. Entramos, por tanto, en un terreno pantanoso (nunca mejor dicho), donde el objeto que fue pasivo ahora es activo, donde la fantasía se impone como única regla. Asimismo hace su aparición de una manera rotunda el sadismo, el verdadero representante de la pulsión de muerte. Pensemos en la definición que del sadismo hace Krafft-Ebing en su *Psychopathia sexualis*: “una mezcla de crueldad y de voluptuosidad”. Los dos términos son perfectos, si bien la palabra voluptuosidad se hace carne en el cuerpo y en los labios de Elisa, de Carmen Sevilla. Su sensualidad en esta escena, anterior al hundimiento del cadáver, está puesta al servicio de la excitación; no tanto a la excitación de Miguel (Vicente Parra), que será incapaz de reaccionar del todo, sino a la excitación del espectador. La diosa sádica¹⁵ quiere en el fondo algo paradójico: ser tirana de este instante allí donde se exigiría ser una amante. La fantasía de la que hablábamos se verbaliza en este cortejo cuando ella le dice a él,

“Seguro que le creerían cuando dijera que la mató por mí, incluso le disculparían”.

No es una mera frase, es un deseo. Elisa quiere ocupar el lugar de la Otra, de la mujer casada. En Miguel aparece lo reprimido, se hace evidente el olor de la muerte, no es de extrañar entonces que acto seguido él le ceda su arma a ella. “*No tiene balas*”, añade. Se plantea entonces la castración simbólica como eje vertebrador de la siguiente escena. Y precisamente, como contemplaría Lacan, esa castración simbólica dará paso a la angustia.

Porque angustiosa es la escena que se sucede en el pantano. También vertiginosa. El mismo Eloy de la Iglesia se quejaba en una entrevista del poco presupuesto con el que contó para rodarla: él quería un helicóptero para tomar planos cenitales. Desde luego que el punto de vista hubiese sido otro, quizá más limpio y general, más aséptico y espectacular, pero difícilmente hubiésemos asistido al juego de pulsiones e instintos que se ponen de manifiesto en esta escena. Ella conduce la embarcación hasta el centro del lago y desde allí, desde esta posición privilegiada donde es poco probable que nadie les vea, él se deshace del cadáver. Aprovechando el aturdimiento de Miguel, en escasos segundos, Elisa le tira al agua y se da a la fuga con la lancha motora. Una especie de fuerza destructora le ha invitado, también, a deshacerse de él. Miguel grita angustiosamente desde el centro del lago pidiendo piedad, ayuda, no sabe

¹⁵ Por cierto, coincidencia o no es que el nombre de Elisa, en hebreo, signifique “la ayuda de Dios”. ¿Ayudante de Dios o, directamente, la sustituta de ese dios que aquí se muestra nulo?

nadar. Ella terriblemente confusa da vueltas sobre sí misma sin saber qué hacer, la embarcación se aproxima a la orilla varias veces para, segundos más tarde, volver a adentrarse en las aguas. Finalmente Elisa se apiada de él y le recoge. No hay reacción violenta de Miguel, está herido, quizá se lo merecía. Elisa le arroja más como una *amante* que como una diosa vengativa, emerge la caricia maternal.

Curiosamente, a continuación, casi dándose una tregua, Eloy de la Iglesia cede terreno al impulso homosexual que siempre revela en sus películas. Aparece el personaje de Tony, interpretado por Tony Isbert, un rubio y espigado motorista, andrógino, que recalca en la casa propiedad de Elisa. Los matices homoeróticos del director vasco se manifiestan explícitamente en los planos elegidos para mostrar las maneras de un personaje que lo primero que hace es quitarse la camisa y aflojarse el pantalón. Es su coto de privacidad. Nosotros, eso sí, estamos invitados a este día soleado y presumiblemente caluroso.

También Miguel se encuentra con el pecho al descubierto. Tras quitarse la camisa mojada deja ver en el lado izquierdo de su pecho un apreciable rasguño que, presuponemos, se ha debido de hacer al ser rescatado del agua. Elisa contempla la herida, enrojecida y en carne viva, y exclama,

“*Yo no soy una asesina*”.

Pero, ¿quién es este nuevo personaje que entra en escena? Por sus propias palabras sabemos que es el sobrino de Elisa, pero sus palabras son tan titubeantes (“*mi... mi tía...*”) que enseguida comprendemos que está mintiendo. Tony, muy posiblemente, es el chulo de la diosa-ramera.

Ahora nos encontramos en el interior de la casa de campo. Por primera vez se hace presente la imagen de la diosa. No hablamos de Elisa, no. Hablamos de una talla de madera (suponemos) de la Virgen con el niño. Aparece brevemente de perfil a la izquierda del plano, su aparición nos sobrecoge. La simbología religiosa no es precisamente una constante en esta película. La gran divinidad materna ha encontrado su sitio. Pese a que haya dos hombres en la casa, la presencia del *eterno femenino* es constante: se respira un aire cálido –después de la *tormenta*- y al mismo tiempo cruel. Tras tomar un café, Tony le dice a Miguel: “*Estará usted incómodo con ese pantalón tan mojado. (...) Elisa y yo podríamos salir un momento mientras usted se seca*”. Aquí se sitúa el punto de partida de una resolución propiamente edípica, al mismo tiempo que se activa esa mirada homoerótica por parte del director. Tony es un personaje realmente ambiguo: a no ser por su supuesta relación emotivo-comercial con el personaje de Elisa -que vamos descubriendo poco a poco-, podríamos pensar en su interés, también, por Miguel.

Lo cierto es que estamos, de nuevo, metidos de lleno en un *juego*. Miguel, *desarmado*, con los pantalones mojados, acelerado por los impulsos de Eros y

de Tanatos, ajeno a lo que sucede fuera de la casa entre Elisa y Tony... Esta pareja, por su parte, mantiene una relación compleja. Como decíamos anteriormente vuelve a aparecer el juego como motor de la escena,

Tony: “¿Qué clase de juego es este?”

Ella seguramente lo conoce muy bien. Ya ha *jugado* anteriormente también en estos parajes. Sin embargo recordemos que la relación entre la puta y su chulo es compleja. Hay dos niveles de juego, uno emotivo y privado y otro puramente comercial y más ‘público’. Pero la partida, una vez más, parece que la está ganando ella. Tony no es más que una especie de sombra (sexuada) de Elisa. Ajenos a lo que Miguel esté haciendo en la casa, Elisa establece un cortejo con su “sobrino” de lo más excitante. Mientras él le está recriminando su mal comportamiento por haber dejado a su amante de Londres, Elisa le besa los dedos de forma sugerente. Lo tiene ganado. Terminan besándose apasionadamente (F6). En el fondo asistimos a una suerte de beso narcisista, los dos tan rubios, los dos tan guapos, los dos tan íntimamente unidos por *lo secreto* que pudieran parecer la misma persona.



F6

Una fiesta de fantasmas

A continuación comienza la resolución de la película. Ya en Madrid, en el apartamento de ella, él descansa en la terraza mientras Elisa le cura la herida del pecho. El carácter maternal de la *enfermera* improvisada se mezcla con el impulso de la libido. El diálogo que mantienen es relevante.

Elisa: “*Supongo que el juego se acabará ya, ¿no?*”

Miguel: “*De momento sí. ¿Por qué no se acuesta? (...) Queda una cosa pendiente entre nosotros. Vamos a tutearnos. (...)*”.

¿Cómo se tiene que cerrar entonces este juego? ¿Cuál es esa cosa que queda pendiente que queda entre ellos? Es evidente. El escritor sin palabras, el niño herido, quiere completar sus deseos sexuales con la diosa que tiene presente, suerte de madre a quien le pertenecen los deseos, también sexuales, de otros hombres con comportamientos infantiles. Pero, ¿y dónde está la figura paterna en todo esto? ¿Dónde el principal obstáculo? Es en este momento cuando vuelve a la escena la *muerta imaginada*, que está bien viva, la mujer autoritaria y castradora de Miguel, Nuria.

Alejada del escenario principal, Nuria prepara la venganza en el momento oportuno. Mientras, Miguel y Elisa, en una significativa cena, se quitan la máscara y se revelan como auténticos cínicos. Sienten el miedo, pero eso les hace fuertes. En el trayecto que les lleva a un club nocturno sólo veremos imágenes de la ciudad de noche, tomadas desde su coche: el reverso del Madrid oficial que se presupone más gris. La música extradiegética nos recuerda al sonido cabaret: pero estas canciones que se escuchan son demasiado extravagantes y demasiado ampulosas como *para pasar la noche* mecidos por ellas.

Llegados al club de alterne (F7) Miguel revela lo impronunciable, verbaliza lo que en todo momento pasó por sus cabezas, no para de hablar frente a una Elisa “aturdida”, demasiado seria.



F7

“¿Por qué te crees que los dos estamos aquí? Porque no queremos volver a esa casa, y encontrarnos a solas con la noche... y con la sombra de la muerte en cada rincón”, asegura Miguel. El escritor, por fin, ya tiene palabras. Miguel ha sido capaz de elaborar el relato, un relato que se refuerza en lo siniestro. Pero la posición de Elisa es clara: “No creo en fantasmas”. A lo que Miguel contesta: “Yo sí. Aunque en realidad lo que tememos es encontrarnos a solas con nosotros mismos, y descubrir que somos como... como dos monstruos... Tan fríos, tan insensibles, capaces de jugar con la muerte sin el menor reparo, capaces de jugar con el miedo sin... sin ni siquiera sentir miedo...”. Por vez primera el niño – escritor elabora su escena fantástica. Como dijo Freud en *El poeta y los sueños diurnos*,

“(...) el poeta [el escritor] hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad¹⁶”.

La construcción del relato, sin embargo, es interrumpida por la presencia de Tony. Parece conocer bien este club nocturno. Tony contempla a su mujer en manos de Miguel, y trae un aviso claro para ella (este no es tu camino, te estás equivocando). Elisa decide romper su doble relación con él.

Y por fin de las fantasías pasamos a la escena primaria. A la luz de una vela, Elisa y Miguel se encuentran bajo el mismo techo, sentados en un sofá, en penumbra, “como en una fiesta de fantasmas”. Más que dialogando parecen estar invocando precisamente a esos fantasmas, la llama de la vela les separa, como un niño arrepentido sacado de su propio relato, Miguel se desprende de su angustia, de su neurosis obsesiva,

“Yo no soy un asesino”.

La fantasía se aleja de la conciencia de Miguel y, de repente, de ser actor de la escena pasa a ser objeto pasivo. La que ha sido convocada a la luz de las velas aparece: la imagen fantasmática de Nuria abriendo la puerta una y otra vez, a modo de plano inserto, reabre el trauma. Sin embargo no hay tiempo para lamentos, el deseo se cuela en la realidad y Elisa y Miguel inician una relación carnal supuestamente ardiente. Eloy de la Iglesia aprovecha esta escena, motivado posiblemente por los desmanes de la censura, para marear a los espectadores. La cámara rodea una y otra vez, cogiendo gran velocidad, a los furtivos amantes. Su entrega es pasional al mismo tiempo que algo teatral. Decenas de grotescas jarras de cerveza con caras de hombrecillos que pueblan la casa de Elisa *observan atentamente* esta escena primaria casi incestuosa.

Ahora sí la *fiesta de fantasmas* ha comenzado: un extraño plano secuencia subjetivo a lo largo de la casa nos deposita a los pies de la cama donde Elisa y

¹⁶ FREUD, S.: *El poeta y los sueños diurnos. Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Miguel descansan. Nosotros y la presencia que nos ha llevado hasta allí somos partícipes de la revelación de Elisa, quien apoyada sobre el pecho de Miguel, afirma,

“Contigo ha sido distinto. A ti te he tenido que ayudar. (Silencio) Incluso proteger”.

Sabemos entonces que la escena fantaseada por el niño no ha llegado a su conclusión. Por eso ella, después de un divertido baño de espuma, repleto de espuma, le confiesa,

“Esta noche quiero tener un sueño muy profundo, y quedar como anestesiada, y dormir horas y horas”.

Si Eros se manifestó, ahora es el turno de Tanatos. Elisa se despierta del sueño profundo que (se) ha provocado con dos somníferos potentes, y tras buscar con su mano el cuerpo de Miguel comienza a comprender que algo no marcha bien. Roza la herida del pecho de Miguel con sus dedos, los latidos del corazón son inexistentes. Al lado de Elisa yace el cadáver de Miguel. Su cara ensangrentada revela que ha sido golpeado hasta la muerte, su ojo izquierdo está hundido en la carne. Como el bueno de Edipo sus ojos [su ojo] supuran sangre. Acecha lo siniestro en cada esquina de la alcoba¹⁷.

Elisa, desconcertada, sale huyendo por la casa. La diosa entregada al *juguetón* Miguel se encuentra, frente a frente, con la paternal Nuria. La *no muerta* es aquel fantasma invocado una y otra vez. Tenemos que reconocer en este caso el gran trabajo actoral de una María Asquerino, que aun ocupando escasos minutos de la película, convence a los espectadores por sus aires cínicos y turbadores.

Nuria con una taza de desayuno en la mano se dirige a Elisa: *“Por fin ha despertado usted. (...) No tiene por qué asustarse, no soy ningún fantasma. De verdad que no”.*

Poco a poco las dos se aproximan en el encuadre. Dialogan, no obstante, amigablemente, en una especie de atmosfera enrarecida,

Elisa: *“Lo que no puedo entender es por qué le ha matado... si le quería”.*

Nuria: *“Tal vez lo único que he hecho es terminar un trabajo que había dejado incompleto”.*

Elisa: *“En algo fue sincero, cuando me decía que fue a usted a quien había matado. No mentía. En cada palabra, en cada deseo, la estaba matando de verdad...”.*

¹⁷ Ahora recordamos aquellas palabras de Freud en *Lo siniestro*: “La experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. (...) El temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración”. En FREUD, S. (1974): *Lo siniestro. Obras completas. Volumen VII*. Madrid: Biblioteca Nueva. P. 2491

La respuesta de Nuria es irónica, quitando hierro al asunto. En todo momento quiere buscar la comodidad hogareña que se había perdido. *“Me brindo a hacerle el desayuno. (...) Conviene que ese alimento bien porque, ahora, amiga mía, tendrá usted que ayudarme a hacer desaparecer ese cadáver. Y al fin y al cabo no cabe duda de que tiene usted una envidiable practica”*.

Y muy posiblemente sí, muy posiblemente las dos mujeres desayunen ahora cuando *el telón se baje*. Comienza a sonar la música sugerente que, en otras ocasiones, ya hemos escuchado, música que asociamos, además, a escenas donde la libido ha hecho su presencia de una forma u otra. El impulso de la homosexualidad femenina parece latir debajo de estos planos y contraplanos, cada vez más cerrados, que propone Eloy de la Iglesia. Planos sugerentes. Sus ojos. Sus bocas. Ligeras sonrisas. Elisa baja la persiana mientras Nuria, en segundo término, la contempla mientras fuma.

Y una cartela que dice, a modo de fin,

Pero... nadie oyó gritar.

¿Cuáles son los gritos, entonces, qué teníamos que escuchar ahora?