



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

ELOY DE LA IGLESIA: CINE Y CAMBIO POLÍTICO

Discursos del disenso del franquismo a la post-Transición

Autor:

Carlos Gómez Méndez

Director:

Manuel Palacio Arranz

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Getafe, Noviembre de 2015



TESIS DOCTORAL

ELOY DE LA IGLESIA: CINE Y CAMBIO POLÍTICO

Discursos del disenso del franquismo a la post-Transición

Autor: Carlos Gómez Méndez

Director: Manuel Palacio Arranz

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Getafe, de

de

Agradecimientos

En primer lugar, debo señalar que la presente investigación se ha desarrollado con una ayuda para contratos predoctorales para la formación de doctores del Ministerio de Economía y Competitividad. A su vez, la investigación se ha realizado en el ámbito del Proyecto de Investigación I+D+i "El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)" dirigido por Manuel Palacio [Ref. CSO2012-31895, Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España].

Quiero agradecer a Manuel Palacio su ayuda y su confianza durante los últimos años. Más allá de los conocimientos que me ha transmitido, Manuel me ha enseñado la responsabilidad que nuestra labor académica tiene con la sociedad. Espero devolverle con este trabajo una pequeña parte de todo lo que me ha dado en este tiempo.

Carmen Ciller siempre ha creído que mi lugar estaba en la universidad, y sin ella no habría retomado mi carrera académica. El cariño y el apoyo que me brinda de manera constante merecen mucho más que estas palabras de agradecimiento.

Enrique Urbizu me enseñó a mirar y ese es uno de los regalos más preciados que se pueden hacer. En estos años de amistad he descubierto con él tantas cosas sobre la vida como sobre el cine. Y estoy seguro de que todavía descubriremos muchas más.

Susana Díaz ha sido un apoyo constante durante los últimos meses, y quiero agradecerle su paciencia y su generosidad. Trabajar con ella es un privilegio que tengo la suerte de disfrutar.

También quiero agradecer aquí su acogida a todos los compañeros del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria) de la Universidad Carlos III de Madrid. Asimismo, no puedo olvidarme de mis compañeros

del doctorado en Investigación en Medios de Comunicación, que han compartido conmigo trabajo y esfuerzo durante estos años; en particular, Paula Iglesias me ha ayudado en varias ocasiones y me ha proporcionado material para la investigación. Y ya en otro orden de cosas, debo agradecer su amabilidad a Duncan Wheeler, que me acogió tres meses en la Universidad de Leeds durante el desarrollo de una estancia predoctoral.

Con mi madre y mis hermanos estoy en deuda por el apoyo y las oportunidades que me han ofrecido en unas circunstancias no siempre favorables. La ayuda de mi hermano Álvaro con la maquetación y las traducciones ha sido fundamental para la finalización de este trabajo.

Por último, este trabajo está dedicado a Amada; porque, tomando prestada la frase que cierra *Colegas*, «nos queremos muchísimo». A veces hay que expresar las cosas de la manera más directa posible.

Índice

Resumen.....	7
Abstract.....	9
Capítulo 1. Introducción	11
1.1. Estado de la cuestión	12
1.2. Marco teórico: el disenso en la política y en el arte.....	20
1.3. Hipótesis y objetivos de la investigación	33
1.4. Aspectos metodológicos: las nociones de discurso y análisis textual	34
1.5. Estructura de la investigación.....	40
Capítulo 2. El cine de Eloy de la Iglesia durante el franquismo	47
2.1. Algo amargo en la boca (1968).....	47
2.2. Cuadrilátero (1969).....	58
2.3. El techo de cristal (1970)	65
2.4. La semana del asesino (1972).....	86
2.5. Nadie oyó gritar (1973).....	110
2.6. Una gota de sangre para morir amando (1973)	124
2.7. Juego de amor prohibido (1975)	146
Capítulo 3. El cine de Eloy de la Iglesia durante la Transición.....	157
3.1. La otra alcoba (1976)	157
3.2. Los placeres ocultos (1977).....	175
3.3. La criatura (1977).....	194
3.4. El sacerdote (1978)	214
3.5. El diputado (1978).....	227
3.6. Miedo a salir de noche (1979)	246
3.7. Navajeros (1980).....	267
3.8. La mujer del ministro (1981).....	286
3.9. Colegas (1982).....	296
Capítulo 4. El cine de Eloy de la Iglesia durante la post-Transición	311

4.1. El pico (1983)	311
4.2. El pico 2 (1984).....	329
4.3. Otra vuelta de tuerca (1985)	342
4.4. La estanquera de Vallecas (1986)	353
Capítulo 5. Conclusiones.....	383
Conclusions	391
Filmografía analizada	399
Bibliografía empleada en la investigación	407

Resumen

Eloy de la Iglesia es uno de los cineastas más importantes del periodo que comprende el cambio político y la consolidación democrática en España, aunque hasta la fecha sólo contamos con análisis parciales de su filmografía. Su obra se ha englobado en el denominado «cine de la ruptura», término que traslada al ámbito cinematográfico los debates políticos que presidieron la Transición a la democracia; sin embargo, el análisis de su obra debe abordar el porqué se traslada ese discurso de las ciencias políticas a nuestro ámbito de estudio. El desarrollo de esta investigación no tiene como objetivo confirmar que su cine sea «radical» o «rupturista», sino demostrar que el problema debe enfocarse en otros términos. La lógica con la que se analiza el cine del periodo viene determinada por la construcción del consenso que define la democracia en España, siendo esa lógica la que desplaza a los límites determinadas propuestas discursivas.

La presente investigación demuestra que el cine de Eloy de la Iglesia enuncia discursos del disenso sobre la Transición y la consolidación democrática; estos discursos están, a su vez, prefigurados en las películas que el cineasta rueda durante los últimos años del franquismo. Partiendo del concepto de disenso propuesto por el filósofo francés Jacques Rancière, los discursos de Eloy de la Iglesia quedan definidos a partir de su vocación por explorar los límites de la libertad que se configura durante el proceso de cambio político. La incomodidad de sus propuestas surge así de su capacidad para desvelar los mecanismos generativos y las contradicciones del consenso democrático. En suma, esta tesis doctoral propone realizar una lectura de la obra de Eloy de la Iglesia con el objetivo de ofrecer una visión omnicomprendiva de la dimensión política de su cine.

PALABRAS CLAVE: Eloy de la Iglesia, cine, política, Transición, post-Transición, disenso, discurso, análisis textual.

Abstract

Eloy de la Iglesia is one of the most important film-makers from the period covering the political change from Francoism and the consolidation of democracy in Spain. And yet, only partial analyses of his filmography have been conducted so far. His corpus has been seen as belonging to the so-called «rupture cinema», a term that transfers to the cinematographic field the political debates that were prominent in the Transition to democracy; however, any analysis of De la Iglesia's films must deal with the reason of this transfer. This research does not intend to confirm that his films are «radical» or try to create a «rupture», but rather to prove that the problem must be approached in a different way. So far, the logic applied to the analysis of films from those years is determined by the building of consensus that defined democracy in Spain; but it is that very logic that displaces certain discursive proposals.

This research proves that Eloy de la Iglesia's films enunciate discourses of dissensus on the process of Transition and the consolidation of democracy in Spain; at the same time, these discourses are prefigured in the films that he directs during the last years of Francoism. Through the concept of dissensus formulated by the French philosopher Jacques Rancière, we see that De la Iglesia's discourses are defined by an aspiration towards exploring the limits of the liberties configured during the process of political change. The uncomfortableness of his proposals arise from his capacity to unveil the mechanisms behind the creation of the democratic consensus, as well as the contradictions of such consensus. Overall, this doctoral thesis proposes a reading of Eloy de la Iglesias's corpus that aims at offering a truly comprehensive vision of the political dimension of his cinema.

KEYWORDS: Eloy de la Iglesia, cinema, politics, Transition, post-Transition, dissensus, discourse, textual analysis.

Capítulo 1. Introducción

Acercarse a los escritos sobre el cine de Eloy de la Iglesia supone encontrarse con una imagen fragmentaria de la obra del cineasta, muchas veces apoyada sobre una serie de categorías construidas ya desde la recepción crítica de sus películas en el momento de su estreno. Varios temas sustentan ese análisis fragmentario de su obra: su posición dentro del cine de un periodo histórico, el de la Transición a la democracia; la representación en algunas de sus películas de la homosexualidad; y por último, su querencia por la marginalidad, materializada de manera explícita en sus retratos de delincuentes juveniles. Y sobre estos tres temas, el despliegue de un vocabulario repetido: panfletario, popular, tosco, radical...

No por casualidad, los tres temas tienen conexión con la biografía del director. Eloy de la Iglesia (Zarauz, 1944 - Madrid, 2006) fue militante del Partido Comunista de España, homosexual, y se vio alejado de la dirección cinematográfica a causa de problemas personales y su adicción a las drogas. Pero en un periodo de apenas veinte años, dirigió una veintena de películas que todavía hoy despiertan asombro entre los espectadores que las descubren por primera vez. Son películas rodeadas por la polémica, que buscaban intervenir en su contexto, y que cubren el periodo histórico que se extiende desde los últimos años del franquismo hasta la consolidación de la democracia en España en la década de los ochenta. Del conjunto de su filmografía algunas obras son bien conocidas —caso de *El diputado*, *Navajeros* o *El pico*—, mientras otras permanecen casi en el olvido, hecho perpetuado por la dificultad de adquirirlas en formatos domésticos¹.

Si en la actualidad es importante analizar su obra, no es sólo por una cuestión cuantitativa —basada en la recaudación en taquilla de sus películas—, sino porque surge del entrecruzamiento de lógicas heterogéneas que inciden sobre las relaciones

¹ A día de hoy, en España no tienen distribución en formatos domésticos las siguientes películas del director: *Algo amargo en la boca*, *Cuadrilátero*, *El techo de cristal*, *La semana del asesino*, *Una gota de sangre para morir amando*, *Miedo a salir de noche*, *La mujer del ministro* y *Otra vuelta de tuerca*. Dos de ellas, *La semana del asesino* y *Una gota de sangre para morir amando*, sí están editadas en formatos domésticos en otros países, bajo los títulos de *Cannibal Man* y *Murder in a Blue World* respectivamente.

entre el cine, la política y la cultura popular. Su obra nos invita, por tanto, a reflexionar sobre el papel desempeñado por el cine durante el cambio político en España.

1.1. Estado de la cuestión

La afirmación hecha sobre la existencia de varios temas dominantes en los textos sobre el cine de Eloy de la Iglesia, servirá como punto de arranque del estado de la cuestión que se delimitará en las siguientes páginas. Dado que sólo existe una monografía publicada sobre el director², los trabajos abordados aquí se acercan a la figura del cineasta de manera parcial, incluyéndola en el conjunto de un corpus más amplio. Al margen de los estudios sobre su obra, sí disponemos, en cambio, de extensas y útiles entrevistas tanto al director (Aguilar y Llinás, 1996; Mauri, 1998) como al guionista Gonzalo Goicoechea (Melero, 2013).

En primer lugar, conviene delimitar la posición que el cineasta ocupa en la historiografía sobre el cine español. Ya desde los años ochenta, los primeros trabajos que tienen por objeto pensar el cine de la recién finalizada Transición a la democracia, delimitan un lugar para Eloy de la Iglesia en el cine del periodo³. Así, en el texto de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce *Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español*⁴, el cine de De la Iglesia aparece alineado con lo que los autores denominan «La república de los radicales». El trabajo de Pérez Perucha y Ponce se ocupa sólo de aquellas películas del periodo que «interpelan su contemporaneidad desde ella misma, sumergiéndose en las polémicas y debates que los sucesos de la actualidad política transicional

² VV.AA. (1996). *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca. El volumen no tiene carácter académico, ya que se editó con motivo del homenaje realizado a De la Iglesia por el Festival de Cine de San Sebastián en el año 1996, y está compuesto por una larga entrevista al cineasta y tres estudios críticos sobre su obra.

³ Entre estos estudios cabe recordar el realizado por John Hopewell, publicado originalmente en inglés en 1986 bajo el título *Out of the past*, y posteriormente en versión española de 1989, *El cine español después de Franco*. Hopewell dedica un breve epígrafe a Eloy de la Iglesia, con el elocuente título de «Dando en los cojones: Eloy de la Iglesia y el populismo radical, 1977-1986»; el texto coincide en líneas generales con los temas que abordaremos aquí, incidiendo en su radicalidad y comercialidad.

⁴ El texto fue publicado originalmente en 1986 en el volumen *El cine y la transición política*. Aquí hemos empleado la recuperación del mismo efectuada con motivo de la publicación en 2011 del volumen editado por Manuel Palacio *El cine y la Transición política española (1975-1982)*.

provocaron» (Pérez Perucha y Ponce, 2011: 232). Los cineastas englobados bajo la categoría de «radicales» se encuentran alejados de las corrientes hegemónicas, y en sus películas converge una ruptura tanto ideológica como estrictamente cinematográfica. Dentro de esa radicalidad, De la Iglesia constituiría, junto a alguna película de Paulino Viota, una tendencia marcada hacia el cine de ficción —dado que el resto de autores radicales articulan sus propuestas desde el llamado cine documental—. La descripción que se realiza posteriormente del cine de Eloy de la Iglesia condensa ya muchas de las cuestiones que abordaremos a lo largo de este trabajo. Así, se defienden unas películas «apasionadamente comerciales», que «compendian el punto de vista de las clases populares», y «vienen a enunciar una moral del oprimido» (Pérez Perucha y Ponce, 2011: 257). Todo ello, siguiendo los parámetros de una enunciación que:

[...] garantiza la transparencia de sus intenciones poniendo en escena un punto de vista de izquierda tanto más radical cuanto más se distancia de las convenciones de género y se aproxima a una discursividad delirante donde todo debe ser dicho, y aquí lo reprimido, siguiendo la sombra freudiana, retorna como agresión (Pérez Perucha y Ponce, 2011: 257).

Para comprender en su totalidad la descripción que ambos autores realizan de la obra de Eloy de la Iglesia, conviene señalar la herencia y el vínculo de ambos en sus planteamientos con la revista *Contracampo*⁵. La revista no sólo fue uno de los pocos medios escritos que defendió la obra del cineasta⁶, sino que a través de sus críticas estableció algunas de las constantes que después se manejarán para analizar su obra. Así, el concepto de panfleto cinematográfico —al que tendremos ocasión de volver a lo largo de esta investigación— surge de la crítica que José Luis Téllez realiza de *El diputado*. Más allá de las críticas que acompañan el estreno de cada una de sus

⁵ La revista se publicó en el periodo comprendido entre 1979 y 1987. La editorial Cátedra ha publicado un volumen recopilatorio del trabajo de la revista: TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (Eds.) (2007). *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.

⁶ Es habitual considerar *Contracampo* como el único medio que defendió la obra de Eloy de la Iglesia en su momento. Sin embargo, ya desde su cine del periodo franquista hubo otros críticos y medios que mostraron interés por su cine. Conviene señalar la labor de Diego Galán desde las páginas de *Triunfo*, del colectivo Marta Hernández, o incluso la defensa de sus primeras películas que se realiza en *Nuevo Fotogramas*.

películas⁷, en el número de noviembre-diciembre de 1981 se dedica un dossier al director, que contiene tanto una entrevista como el artículo de Javier Vega *El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia*. El texto de Vega sintetiza el acercamiento realizado por la revista a la obra del cineasta y entrecruza varias nociones determinantes para la interpretación de su obra: la cuestión de la intervención ideológica a partir de las aportaciones teóricas de Louis Althusser sobre los aparatos ideológicos del Estado; la problemática sobre el arte popular en un medio masivo como el cine; el empleo del sistema retórico del panfleto; la noción de autoría aplicada al director (Vega, 1981: 22-26).

Retomando el estudio de Pérez Perucha y Ponce, su importancia reside en que sus categorizaciones contagian, de manera explícita o implícita, varios estudios posteriores tanto del periodo de la Transición como de la obra de Eloy de la Iglesia. La división de la producción cinematográfica de la Transición que llevan a cabo sobre la base de parámetros ideológicos encontrará continuidad cuando, ya en la frontera con el siglo XXI, la Transición y su relación con el cine se consoliden como objeto de estudio. Así, dos estudios posteriores, llevados a cabo por Manuel Trenzado (1999) y Javier Hernández y Pablo Pérez (2004), vuelven a trabajar sobre la orientación ideológica de las películas. Dado que ambos estudios trabajan sobre un corpus muy amplio, la figura de Eloy de la Iglesia aparece puntualmente. Trenzado lo nombra en el capítulo dedicado a la orientación política de las películas de la Transición, recogiendo la propuesta de Pérez Perucha y Ponce: De la Iglesia aparece de nuevo entre «los discursos más radicales del cine rupturista», y asevera que «con cierta razón su cine ha sido calificado como populismo radical» (Trenzado, 1999: 318). Por su parte, Hernández y Pérez buscan también la correspondencia entre las prácticas fílmicas y las opciones ideológicas, sintetizando las propuestas de Pérez Perucha y Ponce en cuatro

⁷ Asier Aranzubia toma el caso de Eloy de la Iglesia como ejemplar del funcionamiento como bloque homogéneo de la revista. La crítica de Téllez inaugura la sección de críticas del primer número en 1979, y a partir de ese punto van apareciendo las críticas de otras películas de Eloy de la Iglesia firmadas siempre por colaboradores distintos de la revista. De ese modo, las críticas que se realizan con posterioridad a la de Téllez recuperan los conceptos que este establece «para terminar así de crear una suerte de sistema en el interior de la propia revista, donde unos textos remiten a otros [...]» (Aranzubia, 2007: 26).

grupos diferenciados⁸, que a la postre pueden reducirse a un «cine de la reforma» frente a un «cine de la ruptura» (Hernández y Pérez, 2004: 30). Dos tendencias ideológicas para el cine de la Transición que se materializarían en dos modelos cinematográficos distintos: uno de tendencia conservadora, edificado sobre géneros y formas ya establecidas, y otro que se corresponde con propuestas hechas desde posturas progresistas, que encuentra sus referentes en la modernidad cinematográfica y en estilos alejados de la representación institucional. Y es precisamente de manera fronteriza donde se sitúa la figura de Eloy de la Iglesia: radical ideológicamente, pero llevando a cabo «operaciones de recodificación a partir de los géneros y el sustrato de la cultura popular» (Hernández y Pérez, 2004: 65). Los autores llevan a cabo un breve análisis del conjunto de su obra de la Transición que, en el cruce de la noción de panfleto acuñada por Téllez con la poética del melodrama, incide en la configuración de un cine de tesis que presenta problemáticas no enunciadas por otros sectores progresistas. Problemáticas que se centran, principalmente, en el derecho a la libertad sexual y su relación con la liberación política y social.

La vinculación exclusiva del cine de Eloy de la Iglesia con el periodo de la Transición ha supuesto la desatención en todos los ámbitos hacia las películas que dirige durante la última década del franquismo. Sólo de manera reciente algunos trabajos han abordado este periodo, sea a partir de una película específica como *La semana del asesino*⁹ (Willis, 2005), o a través del intento de agrupar la producción del periodo bajo categorías genéricas como el *horror film* (Lázaro-Reboll, 2014). En los estudios que abordan su filmografía de la Transición a veces se hace alusión a las obras del periodo franquista para señalar un vínculo puntual, pero la mirada sobre el cine del periodo es superficial y queda eclipsada por su aparente incapacidad para conciliar la comercialidad de las películas con su dimensión política. Sin embargo, Carlos Losilla (1996) señalaba ya que los cauces de la filmografía del periodo franquista son muy similares a los que se encuentran después en el periodo de la Transición. Esta

⁸ Estos cuatro grupos serían: las fuerzas reaccionarias, cercanas en sus planteamientos al llamado «búnker» franquista; la derecha moderada, que comienza a aceptar la transformación democrática; una izquierda pactista y posibilista; y para finalizar, una izquierda radical que no acepta la fórmula de la democracia burguesa.

⁹ Paradójicamente, en una obra historiográfica tan importante como la *Antología crítica del cine español*, la única película de Eloy de la Iglesia que aparece es *La semana del asesino*.

filmografía franquista apelaría a «la metáfora y la alusión para construir parábolas sociales que se pretenden de gran alcance crítico» (Losilla, 1996: 49). Queda pendiente, por tanto, precisar no sólo qué problemáticas sociales aparecen delimitadas en este periodo, sino también cómo se articulan a nivel discursivo.

De manera en algunos casos paralela a los estudios sobre el cine de la Transición que ubican a Eloy de la Iglesia en el conjunto de la producción del periodo, se desarrolla otro tema de esa imagen fragmentaria, esta vez asumido plenamente por la investigación académica: la representación de la homosexualidad. En ese sentido, el trabajo inaugural pertenece al hispanista Paul Julian Smith¹⁰ (1992 y 1998), que acota una serie de elementos que serán recogidos posteriormente por los análisis de la obra del director realizados desde los estudios de género (*gender studies*) y los estudios culturales. A partir de la hipótesis de que *Los placeres ocultos*, *El diputado* y *El pico* contienen las primeras representaciones profundas de personajes homosexuales en el cine español, Smith estudia la articulación en las tres películas de la figura del «buen homosexual»: no sólo se defiende la normalidad de los hombres homosexuales, sino también su bondad y compromiso ciudadano. El estudio de la homosexualidad en el cine de Eloy de la Iglesia continúa en otros trabajos posteriores, como el desarrollado por Stephen Tropiano (1997), y que se inscribe en el interés del hispanismo por las nuevas configuraciones de la identidad cultural española tras la muerte de Franco. En ese marco, para Tropiano la homosexualidad en el cine de Eloy de la Iglesia supone la reconfiguración de instituciones patriarcales como la familia.

Posteriormente a estos trabajos, el estudio de la homosexualidad en el cine de Eloy de la Iglesia será abordado por autores españoles recogiendo el testigo de las investigaciones realizadas por los hispanistas. En ese sentido, cabe destacar principalmente los trabajos realizados por Isolina Ballesteros (2001), Alberto Mira (2004 y 2008), Alejandro Melero (2010) y Alberto Berzosa (2012). Trabajos que atienden a lo que supone la irrupción del cine de Eloy de la Iglesia en el contexto

¹⁰ El texto es «Homosexuality, Regionalism and Mass Culture: Eloy de la Iglesia's Cinema of Transition», incluido en el libro *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film*. El libro aparece publicado posteriormente en castellano en 1998 con el título *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*.

político y cultural de la Transición, así como su cercanía con otros discursos sociales sobre la homosexualidad. Un cine homófilo, según el concepto de Mira, y que para Alejandro Melero contiene las primeras representaciones democráticas de la homosexualidad en España. La interrelación entre política y homosexualidad es constante en estos trabajos, por cuanto las propuestas de De la Iglesia coinciden con los postulados de los movimientos de liberación gay. Algo estudiado por Alejandro Melero y que después continúa Alberto Berzosa, al hablar de cine homosexual subversivo a propósito de *Los placeres ocultos* y *El diputado*; subversivo por cuanto la homosexualidad desestabiliza las identidades políticas de la Transición.

Finalmente, en los últimos años se está dando un renovado interés por las películas de Eloy de la Iglesia que abordan el problema de la delincuencia juvenil. Incluso podríamos decir que el llamado cine quinquise ha convertido en un objeto de moda dentro y fuera del ámbito académico. La cuestión se abordará con más detalle en los epígrafes de *Navajeros* o *Colegas*, pero podemos perfilar aquí un primer problema: en el estudio del cine quinquise priman los aspectos culturales, sin un análisis detallado de los distintos textos que forman el corpus. Eso provoca que los discursos sobre la marginalidad de Eloy de la Iglesia queden alineados con los discursos de directores como José Antonio de la Loma, cuando sus propuestas se articulan desde posiciones que cabría considerar opuestas. En ese sentido, hasta la fecha sólo destaca una investigación desarrollada en Francia por Maxime Breyse (2011), que estudia de manera exclusiva el cine quinquise de Eloy de la Iglesia en cuanto transgresión de los códigos del género a partir de la unión de la política y una dimensión homoerótica.

En lo que respecta a los trabajos de investigación realizados de manera previa a la presente tesis doctoral, se han realizado diversas comunicaciones en congresos que abordan obras individuales de Eloy de la Iglesia (Gómez, 2015a, 2015b), o que analizan el cine quinquise en el que se engloban algunas de las películas del cineasta (Gómez, 2013a, 2013b).

Como se observa en el resumen de las páginas precedentes, la obra de Eloy de la Iglesia ha recibido una atención muy desigual en el ámbito académico. El

acercamiento a películas concretas se ha hecho a partir de la presencia de personajes homosexuales en su cine, recayendo el protagonismo a nivel analítico sobre *Los placeres ocultos* y *El diputado*, y en menor medida sobre *El pico*. El panorama trazado nos ofrece una lectura incompleta de su obra, por cuanto hay un gran número de películas de su filmografía de las que apenas hay escritas unas líneas en estudios de carácter general. Al aislar elementos de su filmografía —como la representación de la homosexualidad— o periodos concretos —el cine de la Transición— se dejan de lado las condiciones de posibilidad de su discurso, difuminando la trayectoria de un cineasta cuyo proyecto de intervención social a través del cine abarca dos décadas¹¹. Algo que queda especialmente patente en los estudios de género, que reducen las relaciones entre la sexualidad, el poder y la política a los ejemplos que tratan —*Los placeres ocultos* y *El diputado*—, sin considerar que esas relaciones se encuentran presentes en toda su filmografía. Si tomamos como ejemplo los estudios sobre la homosexualidad en su cine que han hablado de la subversión que implica la representación de los cuerpos masculinos en tanto objeto de deseo (Berzosa, 2012), encontramos, sin embargo, que esa erotización del cuerpo masculino ya está presente en películas como *Algo amargo en la boca* o *Nadie oyó gritar*, por citar algunas anteriores a su cine de la Transición, y en otras películas que abordan relaciones heterosexuales. La objetivación de los cuerpos masculinos en su cine constituye una respuesta a un sistema masculino de representación, y dicha objetivación aparece muchas veces vehiculada en el relato por la mirada y el deseo femenino, por lo que ni siquiera resulta necesario recurrir a un dato biográfico —la homosexualidad del director— ni a su cine posterior para explicarla.

Al mismo tiempo, acompañando la restricción señalada en torno al corpus de estudio, el empleo de categorías ya establecidas sobre el cine de Eloy de la Iglesia ha reducido también la complejidad de sus propuestas. En ese sentido, el concepto de panfleto cinematográfico formulado desde las páginas de *Contracampo* ha marcado

¹¹ La única tentativa de abarcar la totalidad de su obra está en los ensayos críticos del volumen *Conocer a Eloy de la Iglesia*, escritos por Casimiro Torreiro y Carlos Losilla (1996). Torreiro explora el carácter panfletario de su cine y los numerosos referentes de actualidad que aparecen en sus películas, mientras Losilla trata la totalidad de su obra incidiendo en la posible evolución de su cine en los tres periodos que estudiaremos aquí.

gran parte de los acercamientos a la obra del director, al tiempo que parece haber eximido a los analistas posteriores de llevar a cabo un trabajo riguroso sobre las diversas operaciones de significación que se producen en los textos que abordan. El problema surge de una lectura superficial de la crítica de José Luis Téllez sobre *El diputado*, texto en el que como indicamos con anterioridad aparece por primera vez la lectura del cine de Eloy de la Iglesia en tanto panfleto. Cuando Téllez habla de la posibilidad de reducir el discurso de las películas del director a una sentencia o máxima, puntualiza que esa reducción puede hacerse «a un cierto nivel ideológico» (Téllez, 2007 [1979]: 160); y al mismo tiempo, señala también que la transmisión del mensaje se garantiza a través del corpus retórico del melodrama. Ninguna de las dos consideraciones ha sido tomada en cuenta, y como resultado se ha trabajado sobre los textos exclusivamente desde la anécdota narrativa y los enunciados, obviando la lógica discursiva de la narración en imágenes.

Más allá de aquellas categorías que se refieren a la construcción formal de su cine, los estudios históricos y de carácter ideológico han perpetuado una visión de la ideología en su cine como algo estable y que puede definirse únicamente a partir de calificativos como radical o rupturista. Sobre este punto trabajaremos al construir el marco teórico, pero podemos incidir ahora en que la aplicación de un lenguaje político surgido durante la época —y que se refiere a las dos posibles vías para realizar la Transición política, la reforma o la ruptura— se hace sin tener en cuenta que presenta una problemática particular en su aplicación al cine y que responde a una determinada lógica: no son categorías “naturales” ni definen ninguna “esencia” de la democracia española, sino que son un constructo fruto de unas circunstancias históricas determinadas. Por ello, antes de perpetuar su uso, es necesario plantearse los intereses a los que obedecen.

1.2. Marco teórico: el disenso en la política y en el arte

En un texto sobre el cine de la Transición, Manuel Palacio advierte de los desajustes que se producen cuando intentamos trasladar a la actividad cinematográfica los debates que sobre el periodo se han dado en la ciencia política:

El más evidente: los acuerdos pactistas de determinadas élites políticas no encajan completamente en el desarrollo del cine: la producción cultural sigue lógicas diversas que las decisiones de los partidos (Palacio, 2011b: 22).

Esta observación tiene especial relevancia en el caso de Eloy de la Iglesia, ya que como se ha visto al trazar el estado de la cuestión, el cine del director ocupa un papel destacado en lo que se vino a llamar el «cine de la ruptura». A poco que examinemos la propuesta discursiva del cine de Eloy de la Iglesia, no haríamos más que corroborar la observación citada más arriba. Si contextualizamos el concepto de ruptura, en tanto proyecto surgido de las fuerzas de la oposición como alternativa a las políticas reformistas del gobierno, debemos hacer alusión necesariamente a una serie de propuestas políticas¹², cuya transposición al ámbito cinematográfico no operaría, en ningún caso, a modo de reflejo fiel. A lo que hay que sumar que, como escribía Roland Barthes examinando los conceptos de cine de izquierdas y cine de derechas, «una obra no es una gráfica ni un balance ni un análisis político, es en las relaciones de sus personajes donde captamos la totalidad del mundo que los hace» (Barthes, 2001:25).

Precisado esto, sin embargo, aquí no nos interesa abordar si es apropiado o no hablar de la dialéctica reforma/ruptura en el ámbito cinematográfico, sino pensar por qué se traslada ese discurso de las ciencias políticas al ámbito cinematográfico. Así,

¹² El proyecto rupturista está asociado a los partidos de oposición, principalmente PCE y PSOE, así como a los organismos de la Junta Democrática y la Plataforma de Convergencia Democrática. Se puede tomar como indicador de las propuestas rupturistas la declaración común «A los pueblos de España» (26 de marzo de 1976), que emitieron con motivo de la unión de ambos organismos en Coordinación Democrática: rechazar la continuidad del régimen y de las instituciones que habían hecho imposibles las libertades democráticas; compromiso de construir un sistema democrático pluralista basado en la soberanía popular; acciones políticas inmediatas para la liberación de presos políticos y el retorno de los exiliados; pleno ejercicio de derechos humanos y libertades políticas de las distintas nacionalidades y regiones de España. Así, tras recuperar las libertades básicas, se realizaría la ruptura democrática mediante la apertura de un periodo constituyente (Juliá, 2009: 282-285).

este trabajo no se plantea con la vocación de confirmar o negar que el cine de Eloy de la Iglesia sea “extraparlamentario”¹³, sino desde la premisa de que el problema no se ha planteado en los términos correctos y que en sus discursos fílmicos no hay nada “extrademocrático”. Más bien, al contrario, si existe una radicalidad en su cine es porque aboga por una democracia radical, basada en una mayor libertad e igualdad de los sujetos. Esto implica, por tanto, que el lenguaje y la lógica con la que se analiza el cine del periodo viene determinado por una idea de lo que es normal y apropiado que surge a partir de la construcción del consenso que define la democracia española. Precisamente es esa lógica consensual la que desplaza a los límites determinadas propuestas discursivas.

Para pensar en ese discurso que sitúa sus propuestas en los márgenes de la democracia, es necesario plantearse en primer lugar el significado del término consenso. En esta investigación, así como en la hipótesis que se formulará después, el empleo del binomio consenso/disenso se guiará por los planteamientos en torno al problema realizados por el filósofo francés Jacques Rancière. Este desarrolla sus ideas sobre la democracia de consenso a partir de finales de la década de los ochenta, cuando las democracias liberales aparecen como la única forma de ordenación política posible. En ese marco, se produce una legitimación forzada del régimen democrático por cuanto «garantiza en un mismo movimiento las formas políticas de la justicia y las formas económicas de producción de riqueza, de armonización de los intereses y de optimización de las ganancias para todos» (Rancière, 2012a: 122). Para entender los planteamientos de Rancière conviene definir antes la oposición que realiza entre política y policía; esta distinción llevará a su vez a la diferenciación entre democracia y democracia de consenso.

¹³ En cualquier caso, el propio cineasta asume la calificación de su cine como extraparlamentario en un sentido puramente descriptivo. En una entrevista realizada por la revista *Contracampo*, Francesc Llinás y José Luis Téllez indagan sobre la relación de su cine con su militancia en el PCE, señalando que en sus películas se observan ciertos elementos «euro», pero que casi siempre preside una actitud extraparlamentaria, al tocar temas que al PCE no le interesan, como la policía. De la Iglesia contesta que a los históricos del partido les gusta su cine, y «tienen perfectamente asimilada esa lectura "extraparlamentaria" de mis películas y están de acuerdo con ella. Pero, claro, esas cosas no se dicen luego en las declaraciones de prensa». Después señala que los mayores apoyos que tiene en la prensa provienen de posiciones políticas escoradas hacia la izquierda del PCE (Llinás y Téllez, 1981: 34).

La política es, ante todo, «el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él» (Rancière, 2012a: 41). De ese modo, la comunidad política se basa en el litigio: comunidad en la que el orden natural de la dominación queda interrumpido porque aquellos que no son contados en el escenario común reclaman para sí el derecho a la palabra y su inscripción simbólica en el seno de la comunidad. Este entendimiento de la política como escenario conflictivo basado en el litigio se opone a lo que Rancière denomina policía. Con el término no se refiere a su acepción común —una tipología específica de las fuerzas del orden—, sino a:

[...] primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido (Rancière, 2012a: 44).

Es decir, un reparto de lo sensible —y de ahí que puedan enlazarse después las lógicas de la política y del arte— basado en la distribución de lugares y funciones, en la organización de los poderes y en la constitución de sistemas que legitiman ese reparto. La actividad política es antagónica a la policía precisamente porque rompe esa configuración sensible en la que cada parte queda definida al tiempo que instaura una ausencia: la de la parte de los que no tienen parte. Mediante el litigio la actividad política puede desplazar los cuerpos de sus lugares asignados, hacer visible lo que era invisible en la repartición sensible, convertir en discurso algo que sólo era interpretado como ruido (Rancière, 2012a: 45). Es por ello que la política inicia procesos de subjetivación que tienen como efecto una desidentificación, crean espacios polémicos y producen una multiplicidad —opuesta y contradictoria a la constitución policial de la comunidad—.

Esta distinción entre dos lógicas constitutivas de la comunidad —la política y la policial— tienen su corolario en la distinción entre democracia y democracia consenso.

La democracia no se identifica con un régimen o un modo de vida social, sino que constituye:

[...] la política misma, el sistema de las formas de subjetivación por las cuales resulta cuestionado, devuelto a su contingencia, todo orden de la distribución de los cuerpos en funciones correspondientes a su "naturaleza" y en lugares correspondientes a sus funciones. [...] Toda política es democrática en este sentido preciso: no el de un conjunto de instituciones, sino el de formas de manifestación que confrontan la lógica de la igualdad a la del orden policial (Rancière, 2012a: 128-129).

Por contra, la posdemocracia está basada en una lógica consensual:

El término nos servirá simplemente para designar la paradoja que con el nombre de democracia pone de relieve la práctica consensual de borrado de las formas del obrar democrático. La posdemocracia es la práctica gubernamental y la legitimación conceptual de una democracia posterior al *demos*, de una democracia que liquidó la apariencia, la cuenta errónea y el litigio del pueblo, reductible por lo tanto al mero juego de los dispositivos estatales y las armonizaciones de energías e intereses sociales (Rancière, 2012a: 129).

El consenso, en tanto práctica propia de la posdemocracia, supone la desaparición de la política; como régimen particular de lo sensible, se basa en la asunción de que todas las partes ya están incluidas y la comunidad cerrada en su constitución, bloqueando, por tanto, la subjetivación política de aquellos que no están incluidos en esas partes del orden social¹⁴. El consenso elimina también el conflicto y el litigio¹⁵, y constituye un intento por definir condiciones previas a través de las cuales las elecciones políticas se presentan como objetivas y unívocas. Como consecuencia de

¹⁴ Para Rancière este proceso encuentra su manifestación más explícita en los sistemas de encuestas, que asimilan e identifican la totalidad del pueblo con la opinión pública. «El pueblo nunca más es impar, incontable o irrepresentable. Siempre está, al mismo tiempo, totalmente presente y totalmente ausente» (Rancière, 2012a: 130).

¹⁵ Conviene aclarar que el litigio no es una simple discusión entre partes implicadas en el proceso, sino que es una interlocución que cuestiona la situación misma en que se produce.

todo ello se crea una idea en torno a lo que es apropiado que condiciona el lugar que debe ocupar cada discurso (Corcoran, 2010: 2-5). En suma:

La palabra consenso significa efectivamente mucho más que una forma de gobierno "moderna" que da prioridad a la evaluación, al arbitraje y a la negociación entre los "agentes sociales" o los diferentes tipos de comunidades. El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Significa que, cualesquiera que sean nuestras divergencias de ideas y de aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación (Rancière, 2010b: 71).

En oposición al consenso, tanto la política como el arte se presentan como formas de disenso, en tanto efectúan una redistribución de lo sensible al liberar el discurso. El disenso introduce temas y objetos heterogéneos en el campo de la percepción, desafiando de esa manera el ordenamiento social impuesto. La lógica del disenso es, por definición, antiesencialista (Corcoran, 2010: 1-3). Como disputa en torno a la distribución de lo sensible, reinstaura el litigio y con ello reconfigura lo visible y lo decible (Rancière, 2010a: 37).

Frente a la legitimación de la democracia de consenso que Rancière encuentra en la caída de los regímenes totalitarios, la democracia española constituye un caso particular, por cuanto la consolidación de una democracia de consenso hunde sus raíces en las dinámicas de la Transición y la post-Transición. La Transición, como señala Luisa Elena Delgado —cuyo trabajo se inspira asimismo en los planteamientos de Jacques Rancière— sería el «momento simbólico» en el que comienza a articularse el consenso como principio legitimador de nuestra democracia:

[...] la fuerza de esta interpretación dominante, su carácter de "historia oficial", ha hecho que la expresión "el espíritu de consenso de la Transición" se convierta en una frase de validez inapelable e incuestionable (Delgado, 2014: 53).

El consenso no es, por tanto, una condición *a priori* de la democracia en España, sino que se articula durante el desarrollo del cambio político y se emplea

posteriormente como narrativa oficial del periodo. Narrativa que se ajusta a un ideal político democrático inseparable de conceptos como “unidad”, “normalidad” y “sentido común”, y que gracias a ellos minimiza la división de opiniones e impone el reconocimiento de unos límites establecidos e incuestionables (Delgado, 2014). Narrativa, también, que oculta el carácter contingente tanto del cambio político como de la democracia. De hecho, investigaciones históricas recientes, como la llevada a cabo por Ignacio Sánchez-Cuenca, demuestran cómo el consenso durante la Transición, en tanto característica específica que define el proceso, abarca un periodo de tiempo breve¹⁶.

Frente a las interpretaciones de la Transición que la abordan como un proceso modélico (Colomer, 1998), o que ensalzan los múltiples consensos que se produjeron durante el proceso (Tusell, 2010), en los últimos años gran parte de las críticas efectuadas al proceso se han centrado en las limitaciones que supuso ese mismo consenso (André-Bazzana, 2006; Monedero; 2011). De lo que se trata, en última instancia, en los estudios recientes que abordan desde una perspectiva crítica el cambio político en España, no es tanto del cuestionamiento de los hechos históricos en sí, sino de la narrativa que se ha generado a partir de ellos para legitimar el presente. Esa perspectiva implica, necesariamente, entender la historia en tanto relato; noción que Quintín Racionero ha sintetizado a partir de los planteamientos de Michel Foucault de la siguiente manera:

[...] no existe la *historia*, sino series múltiples (a veces consecutivas, a veces superpuestas) de discursos acerca de lo legítimo y en contra de lo prohibido, cada una de las cuales aspira a identificarse con la historia puesto que de todas maneras cumple el rol de generar una topología de sus propias reconstrucciones y

¹⁶ Entendiendo en este caso el consenso como una forma determinada de hacer política, basada en la consecución de acuerdos comprensivos e incluyentes entre las partes. Según la investigación de Sánchez-Cuenca, no hay consenso antes de las elecciones de junio de 1977, y este sólo aparecería como fruto del equilibrio de fuerzas a partir de los resultados obtenidos en las urnas. Así, es ese equilibrio el que favorece la consecución de acuerdos amplios en torno a la Ley de Amnistía, las reformas económicas —los Pactos de la Moncloa— y el texto de la Constitución. Una vez aprobada la Constitución, el consenso se quebró a pesar de que sobrevive en algunas negociaciones en torno a la cuestión territorial. Por tanto, el consenso, tejido en las negociaciones entre el gobierno de Adolfo Suárez y la oposición, abarcaría desde junio de 1977 hasta marzo de 1979 (Sánchez-Cuenca, 2014: 283-284).

proyecciones en el tiempo. [...] lo que llamamos historia es esto, en suma: el *relato* que de sí mismos hacen los discursos de la dominación como medio de justificar su autoridad y pervivencia (Racionero, 1999: 124).

La perspectiva que ofrecen estos trabajos críticos con la constitución de la democracia en España abre además la noción de consenso más allá de la acepción que lo considera como una manera de hacer política en el periodo histórico de la Transición¹⁷, para considerarlo como una forma de gobierno que se extiende hasta la actualidad y que se consolida en el periodo de la post-Transición durante las legislaturas del Partido Socialista Obrero Español. Si Rancière entiende la democracia de consenso como un juego de dispositivos estatales, como la reducción de la política a la actividad de políticos profesionales y la constitución de un Estado gerencial (Delgado, 2014: 50), en un año tan temprano como 1987 Gerard Imbert observa el desarrollo de estos procesos en la consolidación de la democracia en España. Su análisis sobre la primera legislatura del PSOE (1982-1986), estudia la suplantación del discurso ideológico por otro de gestión política, basado en prácticas tecnocratizantes y administrativas, y que tendría como efecto el desinterés de los ciudadanos por los representantes políticos y el rechazo hacia las fuerzas del orden (Imbert, 1987: 194). Otros análisis recientes inciden en esta hipótesis, como muestra el trabajo de José Antonio Andrade Blanco (2012) sobre la evolución del PSOE a lo largo del periodo de la Transición y el cambio que experimenta una vez que sube al poder en el año 1982¹⁸.

Este primer marco es el elegido, entre otros posibles, como punto de partida para el estudio de los discursos fílmicos de Eloy de la Iglesia. Estudio que sigue además la concepción de los medios audiovisuales como:

¹⁷ En cualquier caso, en los relatos del periodo se reconoce puntualmente la función que debía cumplir el consenso en la futura España democrática: «Así, el dirigente catalanista Roca ha podido escribir que la Constitución no sólo fue elaborada *desde* el consenso, sino *para* el consenso futuro en determinadas cuestiones» (Tusell, 2010: 304).

¹⁸ «En el nuevo discurso de la "modernización" del PSOE, buena parte de los problemas del país dejaron de expresarse en términos de intereses sociales contrapuestos que exigían una toma de partido para ser concebidos como problemas resolubles en virtud de la pericia técnica» (Andrade Blanco, 2012: 408). En cualquier caso, las críticas a la consolidación de la democracia durante los gobiernos del PSOE son comunes a otros trabajos ya citados (Delgado, 2014; Monedero, 2011), y aparecen también ligadas al ámbito cultural a través del concepto de Cultura de la Transición (VV.AA., 2012) o en el reciente trabajo de Giulia Quaggio (2014).

[...] actores centrales de sociedad y de la cultura contemporánea; a su vez, por su capacidad de llegar a un público muy vasto son capaces de transformar valores, hábitos y formas de interrelación en nuestras sociedades (Palacio, 2011a: 8-9).

Pensar de nuevo en la obra de Eloy de la Iglesia supone comprender todo lo que hay de conflictivo en su cine para la lógica consensual que se fragua durante el cambio político, así como en las formas de intervención en ese contexto histórico. Si afrontamos el cambio político desde el concepto de reparto de lo sensible de Jacques Rancière, los medios audiovisuales, en tanto actores sociales y culturales, aparecen como un espacio privilegiado en el que estudiar el proceso, por cuanto se construyen sobre materias de la expresión sensibles —imágenes y sonidos—. De este modo, la Transición supone una apertura de lo decible en el ámbito cinematográfico que tendría su plasmación tanto en un terreno estrictamente visible —como puede ser el llamado cine del “destape”— como en el discursivo —la mera posibilidad de que existan películas englobadas en una izquierda radical—. En esta distribución de lo sensible articulada desde el medio cinematográfico, las propuestas de Eloy de la Iglesia exploran de manera explícita los límites de la libertad que se está configurando en el cambio político, así como los presupuestos y las relaciones de poder que los sustentan. Su cine no problematiza tanto lo visible como lo enunciable, algo que se refleja de manera clara en la relación que sus películas establecen con la aparición explícita del sexo y los desnudos en el cine del periodo; frente a cualquier consideración que asocie de manera directa la ampliación del marco de las libertades con esta apertura de lo visible, los discursos de Eloy de la Iglesia plantean las implicaciones políticas de esa misma apertura, entendiendo que la puesta en escena del sexo es indisoluble de la política. En sus películas se pone de manifiesto la idea de Michel Foucault de que hay sexualidades de clase (Foucault, 2009: 132) y la existencia de un discurso burgués sobre el sexo que, en tanto tecnología, «tiene como objetivo la producción de sujetos históricos funcionalizados a un orden socio-económico y político también histórico» (Colaizzi, 2007: 105). La sexualidad es sólo uno de los factores que aparecerán a lo largo de los análisis llevados a cabo en esta investigación, porque el cine de De la

Iglesia lleva a cabo una serie de operaciones que se corresponden con lo que Rancière ha definido como «operaciones de disenso» propias de la ficción artística:

[...] las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto, de hacer ver de otra manera lo que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ese es el trabajo de la ficción (Rancière, 2010b: 68).

En ese sentido, en tanto discurso construido y relato del periodo, el cine de Eloy de la Iglesia no aborda algunas de las cuestiones sobre las que se erigen muchas de las críticas contemporáneas a la Transición, como pueden ser el olvido tanto de las víctimas del franquismo como de la experiencia democrática de la Segunda República. La crítica que enuncia su cine al proceso de cambio político se sustenta más bien sobre una multiplicidad de elementos que muestran los problemas de socialización del proceso y los impedimentos para establecer una democracia económica, perspectiva que por contra sí puede vincularse con algunos estudios críticos del periodo (Navarro, 2002). A su vez, muestra un proceso democrático marcado en ocasiones por la violencia, algo que tampoco había despertado excesivo interés entre los historiadores hasta años recientes (Sánchez Soler, 2010).

Con el planteamiento que se ha hecho hasta ahora, sin embargo, puede parecer que la dimensión política del cine de Eloy de la Iglesia se reduce a la propuesta de una serie de enunciados que vehiculan contenidos ideológicos correctos desde cierto punto de vista ideológico. La cuestión, sin embargo, es más compleja, ya que la problemática sobre el cine de Eloy de la Iglesia ha girado también en torno a la lógica discursiva que articula dichos enunciados; porque siendo un cine políticamente posicionado, la enunciación en sus películas no se rige por los dispositivos retóricos propios del cine de izquierdas. Eloy de la Iglesia comienza a dirigir en la segunda mitad de los años sesenta y su actividad se extiende a lo largo de toda la década siguiente, un periodo que a nivel internacional sufre primero las rupturas de Mayo del 68, y en el que posteriormente se desarrolla el pensamiento teórico sobre las relaciones entre el

cine y la ideología. Las rupturas de Mayo del 68 tuvieron una repercusión limitada en el contexto español y se vieron reflejadas en la obra de cineastas como Pere Portabella, Paulino Viota o Antoni Padrós. Ya hemos visto que en la historiografía que sitúa a Eloy de la Iglesia como un cineasta rupturista o radical, este queda alienado junto a algunos de esos cineastas y otros como Joaquín Jordá o los hermanos Bartolomé. Por tanto, más allá de los enunciados, lo que diferencia a De la Iglesia del resto de cineastas englobados en esa categoría es la enunciación. Su cine surge en un marco industrial, es narrativo y se escora claramente hacia los referentes populares y comerciales, quedando así situado en un espacio fronterizo entre la militancia y la industria. El cine militante optaba por el reportaje y la publicidad debido a la rapidez que exigía la intervención social y el combate político (Palacio, 1988: 128), pero De la Iglesia consigue gracias al éxito comercial de sus películas elaborar una media de una película por año, desbordando así la elaboración más lenta de los films de ficción¹⁹.

Los debates teóricos²⁰ que surgen tras las rupturas del 68 tienen en su centro el triángulo representación/narración/industria (Zunzunegui, 1988), y su objetivo es la búsqueda de un lenguaje que se oponga al lenguaje institucional, de un tipo de prácticas que puedan contrarrestar el cine dominante. Esas prácticas estaban orientadas hacia el cuestionamiento de la representación como forma de desmitificación de las verdades “naturales” que ofrecía la cultura burguesa. Son propuestas que se encaminan, por tanto, hacia un proceso de desnaturalización y distanciamiento que refleje el propio proceso de producción del film, cuestionando con ello la impresión de realidad. Un modelo, a su vez, influenciado por las ideas sobre el arte del dramaturgo Bertolt Brecht²¹. Si todos los discursos filmicos que surgen a raíz

¹⁹ Esta continuidad permite al discurso posicionarse ante las cuestiones más urgentes del cambio político. Dos ejemplos claros: en la primera película que rueda tras la muerte de Franco, *La otra alcoba*, ya aparecen los debates entre la reforma y la ruptura que posteriormente presidirán la Transición. A su vez, *El pico*, primera película tras el fin de la Transición, se abre con imágenes del discurso de investidura de Felipe González, marcando de esa manera el comienzo de una nueva etapa que va acompañada por una modificación del trabajo significativo que se comentará en su correspondiente epígrafe.

²⁰ Un resumen de estos debates puede encontrarse en VV.AA. (1988); Casetti (1994: 207-232); Stam (2001: 157-167).

²¹ Jacques Rancière ha resumido la influencia de Brecht en el cine: «[...] un arte que sustituye las continuidades y progresiones propias del modelo narrativo y empático por una forma rota que quiere poner de manifiesto las tensiones y contradicciones inherentes a la presentación de las situaciones y a la manera de formular sus datos, contenidos y resultados» (Rancière, 2012b: 106).

de estos debates teóricos tienen como objetivo persuadir al espectador mediante la razón, el cine de Eloy de la Iglesia busca esa persuasión a través de la emoción, expresada de la manera más directa posible. Pero esto no es obstáculo para que su cine se inserte plenamente en esos debates, algo percibido desde las páginas de *Contracampo* al teorizar su obra desde los planteamientos teóricos de Althusser y su concepto de aparatos ideológicos del Estado. El cine de Eloy de la Iglesia reconfigura los marcos sensibles que separan los productos dirigidos a un público minoritario activista de aquellos que se insertan en la producción masiva, pensados para el consumo, y que por tanto alcanzan a un número superior de espectadores. Así lo manifiesta el propio cineasta cuando especifica que nunca se planteó hacer cine *underground*:

Una película mía sin espectadores no tiene razón de ser. [...] Prefería llegar a la gente a través del cine de su barrio que a través de proyecciones marginales, pues lo que cuento hay que contárselo al mayor número posible de gente y para ello son más adecuados los cauces industriales (Llinás y Téllez, 1981: 29).

Esta vocación de llegar a un público popular a través de los cines de barrio, que suele comentarse por los analistas de su obra cuando abordan el periodo de la Transición, puede rastrearse a lo largo de toda su filmografía. Al mismo tiempo, es una vocación conflictiva desde el punto de vista teórico, por cuanto se asienta en el entrecruzamiento de lo popular con lo masivo²². La noción de cine popular, o en un sentido amplio, de cultura popular, exige adoptar una perspectiva que establezca una propuesta operativa para el análisis discursivo que deshaga la identificación de lo popular con la “popularidad” que alcanzan determinadas obras, reduciendo el concepto a un planteamiento exclusivamente cuantitativo que toma como base los

²² De la Iglesia era consciente de esta problemática, tal y como señaló en una entrevista: «Yo siempre he dicho que intento hacer un cine popular, pero habría que matizar eso del público de barrio, porque el cine popular se puede convertir en una falacia en algún momento, porque la realidad es que cine popular son también todos los subproductos que normalmente se están exhibiendo y muchas veces son películas totalmente alienantes... En estricto sentido, lo que yo llamo cine popular es lo que no sirve sólo para divertir a la gente, sino que al público de barrio les cuenta, les informa de algo. Ese planteamiento mío es más una ambición que una realidad, porque comprendo, soy consciente, que hacer cine popular es difícil, y es que el cine no es un fenómeno popular, es un producto industrial» (Lagunero, 1980: 50).

datos de consumo²³. El problema fue tratado por Javier Vega al abordar el trabajo de Eloy de la Iglesia: ante la dificultad de delimitar lo popular en una manifestación masiva como la cinematográfica, Vega desplaza la cuestión de entroncar el arte con el pueblo a ponerlo a su servicio. O lo que es lo mismo, transformar un objeto de placer en un objeto de lucha²⁴. La problemática de lo popular y lo masivo ha sido estudiada por Antonio Méndez Rubio (1997), cuya propuesta emplearemos aquí para abordar la obra de Eloy de la Iglesia. A partir de los planteamientos de Antonio Gramsci, que definen lo popular por contraste con la sociedad dominante, Méndez Rubio destaca que el problema no pasa por encontrar una definición estable de la cultura popular, que desde su propia materia constitutiva se opone a ella, sino de abordarla como múltiple y heterogénea, motivadora de «relaciones sociales igualitarias» (Méndez Rubio, 1997: 134). En tanto imbricado con lo masivo —como hemos señalado a propósito del cine—, lo popular ofrece una visión múltiple del mundo, descentralizada; esa visión rompe con la visión unitaria, centralizada y jerarquizante que propone lo masivo. La cultura popular evita las visiones homogeneizantes de la sociedad, articulando fuerzas «que podrían ser consideradas subversivas en tanto promueven cambios desde abajo» (Méndez Rubio, 1997: 142)²⁵. Al mismo tiempo, esta concepción de lo popular sirve de base también para considerarlo como un modo práctico de relación y producción cultural, y como una serie de operaciones de escritura y lectura.

El problema del lenguaje como base para un cine popular ha estado, de un modo u otro, siempre presente en la interpretación de la obra de Eloy de la Iglesia. Ya en su crítica de *El diputado*, José Luis Téllez afirmaba que los defectos achacados a su

²³ Esta distinción no la hacemos desde planteamientos justificativos del objeto de estudio; el cine de Eloy de la Iglesia podría defenderse como popular a partir de su desempeño en taquilla en los tres periodos que estudiaremos.

²⁴ «En ella [la obra de Eloy de la Iglesia] el conocimiento del arte de hacer cine se utiliza en función exclusiva de la defensa de los intereses del pueblo. [...] Eloy de la Iglesia habría decidido, pues, que lo fundamental radica en lograr que el espectador se encuentre frente a un discurso que le obligue a tomar partido (con él o frente a él), ofreciendo respuestas convenientes a sus preguntas, en oposición a ese otro cine cuyas aspiraciones se encuentran del lado de conseguir que el espectador se sienta expresado en sus más íntimos sentimientos (deseos, temores, obsesiones, inquietudes)» (Vega, 1981: 23-24).

²⁵ A partir de estas características (heterogénea, opuesta a lo dominante y las jerarquías, etc.), pueden constatar las similitudes que presentan la noción de cultura popular y la de disenso propuesta por Rancière. De hecho, en la propuesta teórica de Méndez Rubio es importante también la noción de conflicto —en tanto puesta en crisis de lo homogéneo y lo unitario a través del discurso—, cuya capacidad para convocar elecciones entre alternativas diversas lo hacen imprescindible para la democracia.

cine son precisamente los que lo hacen defendible²⁶. El mismo proceso de inversión está plasmado en el análisis de *La semana del asesino* aparecido en la *Antología crítica del cine español*:

Su estilo, por lo tanto, tachado en ocasiones de efectista y truculento, técnicamente tosco, brusco y redundante, será, sin embargo, eficaz, directo, popular, realista, violento, sincero y convincente, hecho para gustar a públicos populares (Peláez Paz, 1997: 694).

El propio Eloy de la Iglesia fue el primero en incidir en esta cuestión, exponiendo como base de su trabajo la comunicación con el público de manera clara y directa (Galán, 1979: 42). Aunque esta postura se ha malinterpretado en numerosas ocasiones, tiene un vínculo histórico preciso con el contexto en el que se desarrolla su producción: el rechazo explícito a la sugerencia y el cripticismo heredados del cine del franquismo²⁷. Si como señalan Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce, en el cine de Eloy de la Iglesia se enuncia una moral del oprimido, se trata, en definitiva, no sólo de informar al espectador, sino de que el dispositivo retórico del film no desdibuje o se interponga en lo que Mikel Dufrenne (1980) denomina «la experiencia vivida del sistema»²⁸, en tanto experiencia concreta de aquellos que sufren los efectos de las relaciones de dominación²⁹. Estas cuestiones nos devuelven de nuevo a la consideración de una propuesta discursiva que asume como base de sus planteamientos los debates sobre los valores políticos del cine, su función como

²⁶ Los defectos enumerados por Téllez son: personajes arquetípicos y maniqueos; situaciones presentadas de manera exagerada y demagógica; falsedad de los diálogos y exceso de disquisiciones teóricas injustificadas; dirección y montaje inexistentes; acabado y factura técnica deplorables (Téllez, 2008 [1979]: 157).

²⁷ Sobre la sugerencia como recurso expresivo, De la Iglesia no la rechaza por sí misma, sino como forma que impide la ampliación del lenguaje: «lo que está demostrado es que muchas veces la sugerencia es el precio del silencio, o sea, la forma en que una persona tiene que soportar el callarse y sugerir aquello que no puede decir» (Heredero, 1977: 67). A su vez, De la Iglesia asocia el cripticismo a una dialéctica de la confusión y al miedo pequeño-burgués hacia el didactismo. (Delclós, 1977: 6).

²⁸ Dufrenne acepta la vaguedad de la noción de sistema porque es una realidad que el individuo puede vivir sin alcanzar a conceptualizarla. De ese modo, «el sistema se vive en la experiencia cotidiana de los oprimidos», y la experiencia del mismo es «la experiencia del mundo en tanto que social».

²⁹ De ahí que el cine de Eloy de la Iglesia haya evitado siempre el paso de lo concreto a lo abstracto, o excluir a las clases populares del discurso (incluso cuando este se acerca al poder de manera más directa, como en *El diputado*, *La mujer del ministro* o la saga *El pico*), dos transiciones que Juan Miguel Company detecta en el cine político italiano de finales de los sesenta y comienzos de los setenta (Company, 1988: 119).

instrumento de lucha y su capacidad para intervenir socialmente en su contexto histórico. Esta propuesta discursiva podemos concretarla a partir de la hipótesis que guiará nuestra investigación.

1.3. Hipótesis y objetivos de la investigación

A tenor de los planteamientos realizados con anterioridad, el análisis de la obra de Eloy de la Iglesia que se llevará a cabo tratará de demostrar la siguiente hipótesis:

El cine de Eloy de la Iglesia enuncia discursos del disenso sobre el proceso de cambio político y la consolidación de la democracia en España; a su vez, estos discursos están prefigurados en las películas que dirige durante los últimos años del franquismo.

Hablamos de discursos del disenso porque son discursos políticos en un sentido amplio, que buscan intervenir en su contexto mediante la creación de escenarios polémicos que cuestionan el orden de la dominación y sus efectos sobre los sujetos. Algo que caracteriza ya su cine de los últimos años del franquismo, y que tanto en la Transición como en la post-Transición se vincula con la distribución de las partes del orden social democrático. De ese modo, los conflictos de clase, habituales en sus relatos, aparecen en relación con esa distribución de las partes que se realiza durante el cambio político. Los discursos enunciados por el cine de Eloy de la Iglesia muestran también la tensión existente entre los cambios democráticos y las pervivencias del anterior régimen político. Al mismo tiempo, son discursos que se vertebran en numerosas ocasiones sobre la «parte sin parte» del orden social, sea a través de personajes homosexuales o marginales, proponiendo nuevas formas de subjetivación política. Y en tanto ficción artística, el cine de Eloy de la Iglesia se caracteriza por distintas operaciones que cuestionan lo visible y lo enunciable en el contexto del cambio político, y con ello revelan los mecanismos generativos de la lógica consensual. Son, en suma, discursos democráticos que muestran la contingencia de todo orden social.

Para demostrar la hipótesis, el objetivo principal de la investigación es realizar una lectura de la obra de Eloy de la Iglesia que ofrezca una visión omnicomprensiva de la dimensión política de su cine. Para ello, se presentan como objetivos específicos definir la metodología a emplear, así como la delimitación del corpus que constituye el objeto de estudio.

1.4. Aspectos metodológicos: las nociones de discurso y análisis textual

De cara a especificar la metodología de análisis que se empleará en la investigación, resulta necesario volver a una de las problemáticas que se delimitaron en el estado de la cuestión. Para ello recurriremos a un artículo del propio Eloy de la Iglesia, escrito durante su retiro de la dirección cinematográfica tras *La estanquera de Vallecas*. En el texto, el director da cuenta de los que, aparentemente, son los presupuestos de su práctica cinematográfica:

Ya sé que lo mío ha sido siempre lo expositivamente claro, lo denotado por encima de lo connotado, la apreciación del significado con cierto (o incluso mucho) desdén del significante; al menos prevalece esa opinión en sectores críticos incluso favorables (Iglesia, 1990: 108).

El texto delimita la distinción que siempre se ha hecho en su obra entre lo denotado y lo connotado, entre significados y significantes; distinción favorecida por las ideas relacionadas con el carácter panfletario de su cine y la transmisión directa de un mensaje. Sin embargo, explicábamos ya que esto supone abordar su discurso exclusivamente en tanto conjunto de enunciados, sin considerar la instancia discursiva que a través del trabajo sobre las materias de la expresión cinematográfica los constituye como tales. Es decir, el análisis de su obra ha estado dominado por una aproximación temática, que se centraba en las anécdotas narrativas y en elementos de base como los diálogos. Por ese motivo el análisis que realizaremos a lo largo del trabajo tiene como principal objetivo suplir las carencias de los trabajos precedentes que han adoptado dicha perspectiva, ya que implica una reducción a la que se oponen,

desde su propia definición, tanto la noción de discurso fílmico como su materialización en tanto objeto de análisis, el texto.

La noción de discurso, en el ámbito cinematográfico, encuentra sus raíces en el trabajo de la lingüística desarrollado por Emile Benveniste. En ese sentido, el discurso se considera un modo de enunciación que presupone la existencia de un emisor y un receptor, lo que implica a ambos en el proceso, y en el que el emisor intenta influir de alguna manera al receptor; al mismo tiempo, el discurso es también un conjunto de enunciados, que remite necesariamente a una instancia ordenadora que asume las posibilidades discursivas de dichos enunciados (entre otras aproximaciones, una síntesis reciente en torno a la noción de discurso puede encontrarse en Gómez Tarín, 2011; Palao Errando, Rodríguez Serrano y García Catalán, 2015). Ambas definiciones plantean dos problemáticas que es necesario delimitar.

Referirse a la influencia del emisor sobre el receptor implica asumir: «la lógica histórica, es decir, construida, del discurso cultural, en cuanto dispositivo retórico que nunca tiene como objetivo la dilucidación de una (o *la*) verdad, sino la práctica de la persuasión» (Talens, 2000: 13). En el caso del discurso fílmico, entenderlo como una práctica de la persuasión significa desestimar cualquier concepción de la imagen como “natural”, para analizarla como una construcción en la que el carácter realista derivado de la iconicidad provoca la sensación equívoca de una comunicación directa (Carmona, 1991: 14-16). El cine de Eloy de la Iglesia es, en este sentido, un caso paradójico: el carácter persuasivo de sus discursos se ha asumido desde la definición que hizo Téllez de su cine como panfletario, al señalar que «como en el panfleto se delimitan campos y se exige al receptor que se sitúe: el emisor está ya directa (y aun arriesgadamente) en uno de ellos» (Téllez, 2007 [1979]: 160). Es decir, en el cine de Eloy de la Iglesia se delimita claramente la posición desde la que se emite el discurso y se interpela al espectador, garantizando, como señalaban Pérez Perucha y Ponce, «la transparencia de sus intenciones»³⁰. Sin embargo, al tiempo que se señala esto, se acepta después

³⁰ La obra de Eloy de la Iglesia evita así cualquier posible confusión entre «historia» y «discurso», distinción abordada por Christian Metz y que, referida al cine clásico, define la «historia» como el relato que se presenta ocultando las marcas de la enunciación (Zunzunegui, 2007: 183). Esto tiene implicaciones políticas, ya que al esconder el carácter persuasivo del discurso el relato presentaría una

esa suerte de equiparación del discurso sólo con los enunciados, sin prestar atención a las marcas de la enunciación orientadas a posicionar el discurso y a producir determinados efectos.

Este último aspecto nos lleva a la segunda definición que hemos dado de discurso, y que implica abordar la cuestión de la enunciación. En una obra cinematográfica, la enunciación «es el apropiarse y el apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un film»³¹ (Caseti, 1996: 42). La problemática se sitúa entonces en la instancia que se apropia de las posibilidades expresivas del cine, conocida como sujeto de la enunciación. Gianfranco Bettetini (1996), en su establecimiento de un modelo conversacional para el cine y los medios audiovisuales, ha establecido una serie de características para ese sujeto de la enunciación. Así, queda definido como un aparato ausente, a la vez simbólico y cultural, que es simultáneamente productor y producto del texto, y que deja rastro de su labor ordenadora sobre los significantes dirigidos al intercambio comunicativo. El problema reside de este modo en la ausencia que define al sujeto de la enunciación, y que es necesario clarificar por las implicaciones que tiene respecto a nociones como la de autor; y ello porque, como demuestra Bettetini, el cine es un proceso en el que queda desmaterializado el sujeto empírico de la enunciación³², que no puede confundirse con el sujeto de la enunciación. Es únicamente en el proceso de lectura de un texto donde se reconstruye una instancia enunciativa externa al mismo y productora de sentido. De ese modo:

Tanto *autor* como *lector* funcionan simultáneamente en cuanto producidos por el discurso y en cuanto productores de ese mismo discurso, aunque en ningún caso como personas físicas independientes. No hay cabida aquí, pues, para las cuestiones

serie de verdades de carácter “natural”. De ahí que aunque el cine de Eloy de la Iglesia no emplee recursos distanciadores, sí lleve a cabo, por contra, un proceso de desnaturalización de la imagen, al asumir plenamente su carácter construido y la búsqueda de unos efectos concretos.

³¹ La enunciación, en tanto operación, hace que el film se materialice, «esto es, se presente como un texto, como ese texto y como ese texto en esa situación» (Caseti, 1994: 178).

³² «[...] su incidencia sobre la estructura semiótica del texto audiovisual y, sobre todo, sobre aspectos pragmáticos del verdadero y concreto cambio comunicativo es parcial y problemática» (Bettetini, 1996: 60). Esto no impide que, en tanto manifestación material, el sujeto empírico de la enunciación sea reconocido en un contexto social.

de intencionalidad, voluntad de *decir* o *hacer* previa a la producción del texto y exterior a él. En última instancia es siempre el texto quien habla, o las voces en él inscritas y, en tanto inscritas, integrantes del tejido estructural que lo constituye. (Talens, 1999: 47-48)

Si la práctica artística queda por tanto desmaterializada, Jenaro Talens ha avanzado una respuesta a la pregunta sobre quién es el sujeto de la enunciación en un film. Aquí utilizaremos su propuesta, que define al autor «en términos de *construcción textual*, ajena, por tanto, a manipulaciones de orden psicologista», y que considera el montaje, tanto en su sentido de puesta en escena como de puesta en serie, como sujeto de la enunciación (Talens, 2010: 42). Entendido así el montaje, será su labor sobre las materias de la expresión fílmica la que se abordará a lo largo de nuestros análisis.

Si antes hablábamos del texto como materialización objetual del discurso (Talens, 1999: 35-36), es necesario clarificar los presupuestos que guiarán el análisis textual realizado a lo largo del trabajo. Frente a las imprecisiones que suelen acompañar el empleo de dicha metodología, aquí entendemos el análisis textual como una operación de lectura destinada a proponer una dirección de sentido en cada uno de los films estudiados. Las nociones de texto, lectura y sentido han sido abordadas extensamente por Jenaro Talens en distintos trabajos (1999, 2000, 2010). En sus planteamientos, una distinción fundamental es la realizada entre espacio textual y texto. El espacio textual es un objeto dado organizado estructuralmente con unos límites precisos de principio y fin³³. El texto, por contra, es el resultado de la lectura realizada por un espectador concreto en una situación concreta; y hablamos de resultado en tanto el lector convierte las propuestas significantes del espacio textual en un sentido concreto (Talens, 2010: 40). El proceso de producción de sentido implica por tanto al lector, cuyo papel no es el de un mero punto de llegada sino el de un elemento activo del proceso. Si «el sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado» (Talens, 2000: 14), dicha elaboración del sentido por

³³ En nuestro caso ese objeto organizado es cada uno de los films estudiados. Sin embargo, el espacio textual puede adoptar también otras modalidades que aquí no resulta necesario enumerar (Talens, 2010: 40).

parte del lector se opone a los presupuestos analíticos de la semiótica estructural, que convierten el trabajo analítico en una mera delimitación de significados fijados en el texto. El propio planteamiento hecho a lo largo de estas páginas introductorias asume plenamente la posición desde la que leeremos la obra de Eloy de la Iglesia, al explicitar un marco teórico y otro espacio-temporal, en el que su obra ya ha sido objeto de interpretaciones que condicionan la nuestra, y en el que el contexto del cambio político en el que se produce ha sido cuestionado como relato.

En este proceso de construcción de sentido, el análisis textual se basa en una doble operación que consiste en:

[...] describir el modo de funcionamiento estructural de los objetos y el significado que sirve de base para su articulación como tales objetos, y, por otro lado, de proponer una dirección determinada de sentido, capaz de justificar la *lectura* individual de un lector-espectador concreto en una situación concreta (Talens, 2000: 13).

Esto implica que los films que aquí analizaremos están cerrados en tanto espacios textuales con una organización formal fijada entre límites de principio y fin, pero no lo están desde la perspectiva del sentido, en tanto textos que elabora la operación de lectura. Planteado así el problema, la cuestión residiría en evitar la «arbitrariedad receptora» de la lectura individual llevada a cabo. La resolución al problema pasa por asumir que «el espacio donde el trabajo del lector se desarrolla está, si no fijado, sí, cuando menos, acotado. Los límites de la producción del objeto *texto* vienen impuestos por el *espacio textual*» (Talens, 2010: 40-41). Por ello, en los análisis que se desarrollarán a lo largo de la investigación, todas las propuestas de sentido realizadas encontrarán su fundamento en evidencias textuales que las apoyen —de ahí el recurso a las citas de fotogramas que acompañan en el trabajo cada uno de los comentarios realizados—. De lo que se trata, por tanto, es de reconocer y describir la organización formal del objeto para:

[...] impostar sobre esta estructura ya fijada un nuevo sistema relacional entre las piezas, poniendo en contacto elementos presentes en el objeto, pero sólo secundariamente relacionados desde el punto de vista del significado explícito (Talens, 2000: 14).

Un último aspecto a tratar sobre nuestra propuesta metodológica, y que de nuevo enlaza con las declaraciones de Eloy de la Iglesia citadas al comienzo de este epígrafe, es la naturaleza estructural del film sobre la que opera la lectura. Porque si «el soporte argumental de un film no decide la dirección de sentido que su estructura propone al espectador», existe por tanto:

[...] la necesidad de diferenciar dos planos que se superponen sin confundirse: a) el que remite a la anécdota narrativa, y b) el que se corresponde con el sistema de operaciones que la articulan como estructura (Talens, 2010: 63).

Esos dos planos funcionan de manera diferenciada: el primero de manera denotativa e inmediata, y el segundo connotando todos los elementos de la estructura de manera retrospectiva, tanto en lo que respecta a los significados como a los significantes. De tal modo que podemos concluir que cualquier división hecha en la obra de Eloy de la Iglesia entre lo denotado y lo connotado, entre significado y significante, es infructuosa dado que no existen contenidos desligados de la forma en que se transmiten, y la propia naturaleza del texto artístico se opone a dichas divisiones³⁴. La desatención hacia el nivel connotativo en la obra de Eloy de la Iglesia ha provocado esa reducción ideológica que se comentó a propósito de su obra, y los ejemplos al respecto son claros. Tomemos por ejemplo *La criatura* (que en cualquier caso se analizará en detalle en su correspondiente epígrafe); José Luis Telléz realiza la reducción de la película a una máxima de la siguiente manera: «es preferible follar con un perro que tener un marido de Alianza Popular» (Téllez, 2007 [1979]: 160). Esa reducción es la que ha quedado en las breves alusiones posteriores a la película, pero

³⁴ Iuri Lotman definió el texto artístico como un sistema modelizante secundario distinto al lenguaje natural (Lotman, 2011: 20), que en cada realización construye su propio modelo a partir de los lenguajes naturales. De ahí que sea precisamente el nivel connotativo el que caracteriza la práctica artística, que siempre comunica a ese nivel aunque pueda hacerlo también en el nivel denotativo de base a partir de los elementos empleados en su ejecución (Talens, 1999: 30-36).

está formulada únicamente desde el plano de la anécdota narrativa de la película, obviando las relaciones que la estructura opera sobre los distintos elementos. Eso implica que siendo cierta la reducción, también lo es que *La criatura* aborda la pervivencia de valores reaccionarios durante la Transición, la relación de estos con la institución matrimonial burguesa, y el empleo de la perversión sexual como respuesta a la lógica patriarcal. Este análisis de ambos planos es indispensable para abarcar esa visión omnicomprensiva de la dimensión política del cine de Eloy de la Iglesia propuesta en los objetivos, y a su vez es necesaria para comprender el componente social e histórico de todo texto, que:

[...] siempre está presente: como elemento anecdótico de lo narrado; como universo referencial desde el que comprender la lógica de las acciones, los comportamientos de los personajes en el caso de que los haya, y la función de los diversos procedimientos técnicos usados para su elaboración [...] (Talens, 2000: 14-15).

1.5. Estructura de la investigación

El cuerpo central de la investigación constará de tres capítulos, cada uno de ellos correspondiente a las tres etapas que se delimitarán para analizar la obra de Eloy de la Iglesia; obra que consta de veintidós largometrajes para cine y un dramático para televisión. Tras rodar veintiuno de los largometrajes para cine entre 1966 y 1986, De la Iglesia se retira de la dirección cinematográfica; volvería a la escena pública en 1996 con motivo del homenaje que le hace el Festival de Cine de San Sebastián, donde a su vez anuncia su intención de volver a rodar. El propósito se materializaría cinco años después, con el estreno en TVE en el año 2001 de *Calígula*, adaptación de la obra teatral de Albert Camus para el programa *Estudio 1*. Dos años después, De la Iglesia rueda su última película, *Los novios búlgaros* (2003), proyecto cinematográfico a partir de la novela de Eduardo Mendicutti. Ni *Calígula* ni *Los novios búlgaros* forman parte del corpus de la investigación, al quedar fuera del periodo de tiempo que nos interesa aquí, el comprendido entre los últimos años del franquismo y la post-Transición o consolidación democrática.

De los veintiún largometrajes restantes, el único que queda excluido del corpus de la investigación es *Fantasía 3...* (1966), por carecer de interés alguno para los planteamientos y la hipótesis que guían este trabajo. El largometraje, que el director considera su «película cero» (Castro, 1974; Heredero, 1977), se rueda aprovechando la política de protección al cine infantil fomentada por García Escudero, y adapta tres cuentos de Andersen, los hermanos Grimm y L. Frank Baum³⁵.

Partiendo de esta base, se ha procedido a la división del corpus de la siguiente manera:

Corpus durante el Franquismo (1968-1975)	Corpus durante la Transición (1975-1982)	Corpus durante la post- Transición (1982-1986)
1.968 <i>Algo amargo en la boca</i>	1.976 <i>La otra alcoba</i>	1.983 <i>El pico</i>
1.969 <i>Cuadrilátero</i>	1.977 <i>Los placeres ocultos</i>	1.984 <i>El pico 2</i>
1.970 <i>El techo de cristal</i>	1.977 <i>La criatura</i>	1.985 <i>Otra vuelta de</i>
1.972 <i>La semana del asesino</i>	1.978 <i>El sacerdote</i>	<i>tuerca</i>
1.973 <i>Nadie oyó gritar</i>	1.978 <i>El diputado</i>	1.986 <i>La estanquera de</i>
1.973 <i>Una gota de sangre</i>	1.979 <i>Miedo a salir de</i>	<i>Vallecas</i>
<i>para morir amando</i>	<i>noche</i>	
1.975 <i>Juego de amor</i>	1.980 <i>Navajeros</i>	
<i>prohibido</i>	1.981 <i>La mujer del ministro</i>	
	1.982 <i>Colegas</i>	

Conviene precisar que la periodización realizada en la investigación no está impuesta al objeto de estudio. Si desde una perspectiva historiográfica la periodización se basa en unos acontecimientos políticos determinados, los discursos de Eloy de la Iglesia evolucionan en paralelo a esos mismos acontecimientos. La película inicial de cada periodo muestra de manera inequívoca determinados rasgos que señalan diferencias respecto a la producción anterior —desde la enunciación a la temática, pasando por el empleo de unos referentes externos al texto—. Esto se produce gracias

³⁵ Los cuentos son: *La sirenita*, *Los tres pelos del diablo* y *El Mago de Oz*.

a algo señalado previamente, el trabajo constante del director a lo largo de las dos décadas estudiadas y la voluntad de su cine de intervenir socialmente en su contexto. Así, *La otra alcoba* es una película que muestra diferencias marcadas respecto a cualquiera del periodo anterior, que configura ya las características del modelo discursivo propio del cine de Eloy de la Iglesia durante la Transición, y que enuncia ya determinadas cuestiones políticas que presidirán el periodo. Lo mismo sucede con *El pico*, que en sus primeros minutos muestra imágenes del discurso de investidura de Felipe González en 1982, al tiempo que marca una evolución respecto al cine de la Transición. Evolución que no hace sino incidir en la adaptabilidad de los discursos de Eloy de la Iglesia al contexto en el que se producen, en aras de medirse con otros discursos originados en el medio cinematográfico.

El corpus correspondiente al primer periodo, que abarca los últimos siete años del franquismo, apenas ha sido estudiado con anterioridad, ya que se considera que no tiene la misma importancia que la obra del director durante la Transición³⁶. Desde la noción de disenso propuesta aquí, su inclusión en la investigación puede parecer inadecuada; sin embargo, hay varios motivos que hacen imprescindible su estudio, tanto por su interés intrínseco como por su carácter de precedente que ayuda a comprender plenamente los discursos posteriores sobre el cambio político. El primero de esos motivos se encuentra en la dificultad para enmarcar la obra del director en el conjunto de la producción del periodo, lo que responde ya al intento de reconfigurar determinados marcos sensibles. Gran parte de la producción de Eloy de la Iglesia en este periodo podría englobarse claramente en el marco de los géneros de consumo, al tiempo que muestra ya un discurso político centrado en las relaciones de dominación y la construcción social de los sujetos. De ese modo, y debido a la vocación comercial de sus propuestas, encaja con dificultad tanto con las muestras de cine disidente o de oposición del periodo como con el grueso de la producción genérica. Al mismo tiempo, hay en el cine de este periodo una serie de preocupaciones temáticas que tendrán

³⁶ En esta ausencia parecen haber permeabilizado los comentarios que ya en los años setenta apuntan el interés limitado del cine de este periodo; interés que, se señala en distintos textos, queda restringido a películas puntuales como *Algo amargo en la boca* o *La semana del asesino* (Gubern y Font, 1975; Hernández, 1975).

continuidad en el cine de la Transición, y que por tanto es necesario acotar para apreciar las tensiones que se articulan en su cine posterior en torno a las pervivencias del régimen franquista, así como para delimitar las modificaciones sobre lo que es enunciable en el discurso fílmico.

En cuanto a los textos estudiados, en este periodo es necesario hacer hincapié sobre el nivel connotativo, por cuanto los mecanismos de la censura impiden poner en el nivel denotativo el contenido ideológico de los films. De cara a alcanzar a audiencias mayoritarias, es ahí donde reside el motivo del empleo de los géneros de consumo. Así, en este periodo estudiaremos *thrillers*, cine de terror o distopías futuristas, géneros todos ellos que permiten abordar ansiedades y problemáticas sociales. Y al mismo tiempo, que los elementos políticos del discurso se inscriban en corpus genéricos más amplios permite sortear en algunas ocasiones el control político y moral de la censura³⁷.

Conviene precisar a su vez la presencia que tendrá la actividad de la censura en la investigación. A pesar de que Eloy de la Iglesia se crea ya reputación de director problemático con *Algo amargo en la boca*³⁸, y de que alcanza cierta notoriedad en los medios por sus problemas con la censura, no todas sus películas sufren la misma suerte y en la mayoría de su producción los cortes no afectan de manera determinante al relato. A lo largo de la investigación, sólo estudiaremos la censura en aquellos casos

³⁷ Un ejemplo claro de esto se encuentra en los informes de censura de *Una gota de sangre para morir amando*, película de ciencia ficción distópica; a pesar de ser una de las películas más críticas del momento y mostrar claros anclajes con la realidad social del momento, el presidente de la comisión que aprobó la película escribía: «Por otra parte el erotismo es el presente en películas del género autorizadas y la violencia carece de fuerza mimética por el falso ambiente y absurdos personajes de cartón piedra o de ciencia ficción. Ningún espectador puede sentirse aleccionado o influido por unos ambientes ajenos a aquellos en que está inmerso. Creo por ello que la película puede ser autorizada aunque a mí no me gusta, con algunas adaptaciones» (AGA 36/04443). En otros casos, De la Iglesia señala que los censores eran benévolo con los proyectos de mayor envergadura industrial o protagonizados por alguna estrella, como en el caso de *El techo de cristal*.

³⁸ Esto queda patente en los informes de censura de su siguiente película, *Cuadrilátero*. En su informe, Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso subraya su advertencia de cuidar la realización de las escenas de violencia y erotismo una vez que tiene el conocimiento de que el director es Eloy de la Iglesia: «[...] ahora sé que el guión está siendo dirigido por un realizador al que debemos aquel gato aplastado por una piedra y aquellas escenas de alcoba que hicieron nuestras delicias en *Algo amargo en la boca*» (AGA 36/05008).

en los que su actividad determine sustancialmente el espacio textual de trabajo, y por tanto los soportes de sentido que este permite³⁹.

El segundo periodo, correspondiente a la Transición, queda englobado en la investigación entre dos acontecimientos históricos: la muerte de Franco y la victoria del Partido Socialista Obrero Español en las elecciones de 1982. Aunque algunos estudios restringen el periodo de la Transición a otras fechas, como la celebración de las primeras elecciones generales en 1977, consideramos que no se puede hablar de consolidación democrática hasta que se produce el recambio en el gobierno. De ello da cuenta la inestabilidad del régimen democrático después de las elecciones generales de 1977, sea por la crisis que experimenta el gobierno y la Unión de Centro Democrático, o por el intento fallido de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981.

En cuanto a la obra de Eloy de la Iglesia perteneciente a este periodo, ya se ha analizado en las páginas precedentes y en el marco teórico la problemática que presenta en cuanto a su categorización. A nivel discursivo, el cambio principal que se aprecia en este periodo afecta a la modalidad enunciativa, marcada por el paso de géneros cinematográficos fácilmente definibles a la utilización de los sistemas retóricos del panfleto y del melodrama. El cine de este periodo ya está asentado en cauces plenamente industriales, y los elementos comerciales son fácilmente delimitables, sea por la popularidad de los intérpretes —caso de Amparo Muñoz, popular por la consecución del título de Miss Universo, y de actores reconocidos como José Sacristán— o por la presencia del erotismo que vincula el cine de Eloy de la Iglesia al fenómeno del destape.

Lógicamente los cambios que muestra el cine de Eloy de la Iglesia durante la Transición están relacionados también con la paulatina desaparición de la censura, que termina formalmente el 11 de noviembre de 1977. Algunas de las películas de este periodo todavía sufren problemas con la censura, siendo el más notable la prohibición

³⁹ Estos casos serán *La semana del asesino* y *Juego de amor prohibido*. La otra película del periodo más problemática respecto a la censura es *Algo amargo en la boca*, aunque en este caso las modificaciones de mayor calado se realizan sobre el guión y no sobre la película terminada.

total de *Los placeres ocultos*. Pero incluso en este último caso, una vez que se aprueba la película, se estrena con cortes menores que no tienen incidencia sobre el sentido que propone⁴⁰. Con posterioridad a la desaparición de la censura, y con la entrada en vigor del nuevo sistema de calificación de películas, tres obras del director obtuvieron la calificación “S”: *El diputado*, *El sacerdote* y *La mujer del ministro*.

Por último, el periodo de la post-Transición comienza con la subida al poder del PSOE en 1982, y su alcance a nivel historiográfico rebasa temporalmente la producción de Eloy de la Iglesia⁴¹. El periodo se define tanto por el proyecto socialista de modernización del país como por la integración de España en instituciones supranacionales, al tiempo que se activan políticas culturales que tendrán su paralelo en la legislación cinematográfica. De nuevo, la obra de Eloy de la Iglesia encaja con dificultad en las tendencias cinematográficas que definen la producción del periodo, que vienen marcadas por una noción de calidad que encuentra su anclaje en el empleo de referentes literarios de prestigio (entre otros estudios sobre el periodo, puede consultarse Cerdán y Pena, 2005). No sólo eso, sino que desde comienzos de los años ochenta se había producido la desaparición de las propuestas radicales con las que se identificaba su cine en el periodo de la Transición⁴². De nuevo destaca la adaptabilidad de sus discursos, en los que se aprecia una clara diferencia en la enunciación respecto

⁴⁰ Tanto *La otra alcoba* como *Los placeres ocultos* sufren cortes menores sobre palabras malsonantes o escenas eróticas, en las que se obliga a acortar la duración de los planos. En cuanto a la prohibición de *Los placeres ocultos*, De la Iglesia inició una campaña para denunciar a la censura que tuvo repercusión en distintos medios escritos. Fue esta presión la que hizo ceder a la censura y permitir el estreno de la película. Sobre la actividad real de la censura sobre la película, De la Iglesia especifica que «los cortes, en algunas escenas de cama o algunos diálogos, fueron casi simbólicos, para dejar constancia de que la censura aún estaba viva» (Aguilar y Llinás, 1996: 132).

⁴¹ Conviene señalar que consideramos que la post-Transición finaliza en el año 1993 con motivo del tratado de Maastricht. Teresa M. Vilarós (1998) emplea dicha fecha como cierre de la Transición, ya que el tratado culmina el programa y los acontecimientos simbólicos —Exposición Universal de Sevilla, Juegos Olímpicos de Barcelona, el nombramiento de Madrid como Capital Cultural de Europa— que el gobierno socialista había promovido como parte de su política para conseguir una España integrada plenamente en Europa. Sin embargo, pensamos que esa política socialista sucede en un contexto nacional de consolidación democrática que se diferencia claramente de la Transición propiamente dicha.

⁴² Manuel Trenzado (1999: 310) ha señalado que la cinematografía radical sufrió la misma marginación que las propuestas políticas que quedaron en el ámbito extraparlamentario. John Hopewell es más contundente al describir el destino de ese cine radical: «Pero, por encima de todo, lo que ocurría con la cinematografía radical era que, al igual que su paralelo político, carecía de público. En este aspecto, el legado de las multinacionales norteamericanas, para bien o para mal, se ha cobrado un precio» (Hopewell, 1989: 232).

a la producción de la Transición. Son discursos que ganan en complejidad en su análisis de las relaciones de poder, que reducen el empleo de la retórica panfletaria sin minimizar su alcance crítico, y que muestran los límites de la modernización durante la consolidación democrática. Al mismo tiempo, e incidiendo en esa adaptabilidad que hemos señalado, aparecen por primera vez las adaptaciones literarias en su filmografía, pero a partir de dos referentes tan distintos como la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca* y la obra de teatro de José Luis Alonso de Santos *La estanquera de Vallecas*, que cerrará la lectura que realizaremos sobre su obra.

Capítulo 2. El cine de Eloy de la Iglesia durante el franquismo

2.1. Algo amargo en la boca (1968)

Como ya se comentó en la introducción, Eloy de la Iglesia considera *Algo amargo en la boca* su primera película, a pesar de haber rodado con anterioridad *Fantasía... 3*. Producida en régimen de cooperativa con ayuda de amigos y el apoyo de Juan Diego para materializar el proyecto, Eloy de la Iglesia señala que la película estuvo a punto de convertirse en su tumba profesional a causa de todos los problemas que experimenta con la censura (Aguilar y Llinás, 1996: 101). El guión fue rechazado por los censores en tres ocasiones distintas antes de proporcionar al director indicaciones para que pudiese ser aprobado⁴³. A causa de estas indicaciones, la historia original sufre algunas modificaciones sustanciales. Paradójicamente, De la Iglesia señala que algunos de los cambios tuvieron efectos positivos, como la creación de Jacobo, el personaje retrasado mental⁴⁴ (Dopazo, 1976: 3). Frente a las dos siguientes películas del director, *Algo amargo en la boca* es un proyecto enteramente personal, en el que sólo contó con la colaboración de Ana Diosdado —que no aparece acreditada en la película— para escribir los diálogos de la versión definitiva (Castro, 1974: 226; Dopazo, 1976: 3). Los cortes que sufre posteriormente la película para su exhibición no son tan determinantes como las modificaciones hechas sobre el guión, y la película ve autorizada su exhibición el 30 de septiembre de 1968 (AGA 36/04182). A pesar de ello, su estreno será irregular, produciéndose en Barcelona al año siguiente, mientras que en Madrid no se estrenará hasta 1972, después del éxito de *El techo de cristal*.

⁴³ El guión se presenta por primera vez en marzo de 1967; la película no obtendrá el permiso de rodaje hasta junio de 1968 (AGA 36/04985).

⁴⁴ De la Iglesia habla también de lo conflictivo que resultaba el guión: «El guión, ya no sólo a la censura, sino a los que lo leían —de producción o técnicos— les parecía un escándalo. La gente no sólo pensaba que la Dirección General de Cinematografía lo iba a prohibir, sino que iban a levantar un acta de procesamiento por haberlo escrito» (Dopazo, 1976: 3).

Algo amargo en la boca se construye sobre una anécdota narrativa débil: César (Juan Diego) se marcha a pasar las fiestas de Navidad con unas primas lejanas de su madre, Clementina (Irene Daina) y Aurelia (Maruchi Fresno), que viven junto a su sobrina Ana (Verónica Luján) y Jacobo (Javier de Campos), el hijo retrasado mental de una criada ya fallecida. Este argumento final es el que había sufrido modificaciones sustanciales a causa de la censura: en las primeras versiones del guión, las tres mujeres protagonistas eran tías carnales de César y el personaje de Ana era virgen (AGA 36/04985; Castro, 1974: 226).

El relato se construye así a través de la introducción de un elemento extraño en un espacio clausurado y plegado sobre sí mismo, ya que la presencia de César en la casa actuará como catalizador de las distintas represiones que experimentan cada una de las mujeres. Un argumento, además, que puede vincularse con cierto cine de oposición de carácter metafórico; sin embargo, en su crítica para *Nuevo Fotogramas*, Jaime Picas ya señala las diferencias fundamentales de la película de De la Iglesia:

Su película está contada sin ambages y sin pérdidas de tiempo. La narración es escueta (lo que en cierto modo, equivale a decir específicamente cinematográfica). Envueltos en la estructura del folletín se encuentran elementos equivalentes a los que manejan en su cine los más ambiciosos "contestatarios" cinematográficos españoles del momento. Eloy de la Iglesia arremete contra estructuras, tabús, mitos e instituciones. Destruye, derrumba, derrocha en extensión y, si bien se mira, hasta en profundidad. Y lo hace de una manera inteligible, sustituyendo el disfraz intelectual que usan tantos de sus colegas por otro mucho más eficaz: el de la más absoluta vulgaridad (Picas, 1969: 40).

De ese modo, el relato tiende a hacer explícito el simbolismo del universo cerrado en el que viven las tres mujeres, y lo hace desde el propio nombre de la casa, que adelanta ya el desenlace de la historia: Villa Mantis. Si el nombre no fuese de por sí lo suficientemente indicativo, en el interior de la casa se encuentran tapices con imágenes de una Mantis religiosa, y en un diálogo entre César y las mujeres se cuenta la peculiaridad de dicho insecto, que devora al macho tras haberse apareado.

Tras la presentación de César en Madrid, que acude a coger el tren que le llevará a la casa de las tres mujeres, el relato presenta el espacio en el que transcurrirá casi la totalidad de la acción: tras un plano general de la fachada de la casa, nos introducimos por corte en el interior; allí encontramos a Jacobo espiando por el ojo de una cerradura (fig. 2.1.1). La puesta en serie se construye a través del punto de vista de Jacobo: tras un primerísimo primer plano de su ojo (fig. 2.1.2), un plano subjetivo de Jacobo, con el caché simulando el ojo de la cerradura, nos ofrece una vista del interior, en el que observamos a Aurelia junto a un uniforme militar extendido sobre la cama (fig. 2.1.3). Un nuevo corte nos traslada ya al interior de la habitación, en el que Aurelia observa con adoración el uniforme al tiempo que lo acaricia (fig. 2.1.4). Aurelia notará la presencia de Jacobo tras la puerta —el retrasado espía habitualmente a las tres mujeres— y la puesta en serie regresa al plano subjetivo del personaje, por lo que Aurelia mira frontalmente a cámara mientras se dirige hacia ella (fig. 2.1.5). Aurelia sale de la habitación y mientras abofetea a Jacobo dice: «Asqueroso, en eso empleas la poca inteligencia que Dios te ha dado».



Fig. 2.1.1



Fig. 2.1.2



Fig. 2.1.3



Fig. 2.1.4



Fig. 2.1.5

Jacobo huye hacia el salón; por corte, la cámara recorre con una combinación de *travellings* y panorámicas una serie de fotografías que descansan en una repisa: una foto de Aurelia en su juventud (fig. 2.1.6); otra de Ana, posicionada junto a la figurita de una pantera (fig. 2.1.7); una fotografía de un joven realizando un saludo militar (fig. 2.1.8). Mientras la cámara realiza este recorrido, escuchamos en *off* a Clementina y Ana comentando la persecución de Aurelia a Jacobo. Finalmente, el retrasado llega al salón para refugiarse con las dos mujeres, y en un plano general vemos por primera vez a los cuatro personajes (fig. 2.1.9).



Fig. 2.1.6



Fig. 2.1.7



Fig. 2.1.8



Fig. 2.1.9

Este primer contacto con el universo cerrado de Villa Mantis muestra ya los elementos que se integrarán en el tejido discursivo a lo largo del relato. En primer lugar, la inmediata presencia de perversiones sexuales, sea a través del voyerismo de Jacobo, o del fetichismo que Aurelia muestra con el uniforme. Al mismo tiempo, no se puede obviar la radicalidad del gesto por el que, a través del empleo de los planos subjetivos de Jacobo, el espectador queda posicionado en el lugar de un personaje con retraso mental. En *Algo amargo en la boca* la mirada sobre los personajes femeninos siempre implica violencia, por cuanto expone las distintas represiones a las que se ven sujetas las tres mujeres. Este hecho se refuerza posteriormente con la aparición de César y constituye la base del conflicto dramático: estudiante universitario, César representa la modernización que estaba experimentando España a lo largo de la década de los sesenta; modernización que chocará frontalmente con el ambiente de la casa, estanco y detenido en el tiempo. El peso que el pasado tiene sobre los personajes femeninos queda patente en dos de las fotografías que descansan en la repisa: una correspondiente a Aurelia de joven, la otra a Miguel, su novio fallecido durante la Guerra Civil y cuyo uniforme contempla todos los días en la intimidad de su habitación. La tercera fotografía, perteneciente a Ana, articula una metáfora obvia: las apetencias sexuales de un personaje que después descubriremos que acaba de abandonar el convento. Por último, el plano general que reúne a los personajes muestra a las tres mujeres vestidas de negro, de tal modo que se incide mediante el empleo del vestuario en su encierro y la represión a la que ellas mismas se someten. Los diálogos explicativos habituales en el cine de Eloy de la Iglesia aparecen ya en la escena que transcurre en el salón: Clementina califica a Aurelia como una intolerante, al tiempo que explica quién es Miguel y le reprocha su fetichismo por el uniforme. A su vez, Aurelia enuncia los motivos del encierro de los personajes: ella se ha encerrado en la casa para recordar, mientras Clementina ha huido tras sufrir numerosos rechazos —motivados, como se descubrirá más tarde, por sus apetencias sexuales—.

Sobre todos estos elementos, aparece una moral represiva del franquismo que las tres mujeres han interiorizado; moral que apunta a la religión ya desde los créditos de la película, que aparecen sobre dibujos infantiles de la Navidad. De ahí, también, que el relato se ambienta durante las fiestas navideñas. Asimismo, la presencia de la

religión queda patente tanto en las acciones de los personajes femeninos —las tres mujeres se reúnen a rezar el Rosario en el salón— como en distintos planos que muestran la iconografía que preside la casa: pinturas y grabados de vírgenes (fig. 2.1.10), o un crucifijo que Aurelia tiene sobre su mesilla de noche (fig. 2.1.11). Una moral represiva que provoca que las tres mujeres se inflijan un castigo a sí mismas, y que el encierro sea su forma de rehuir la tentación —como hará explícito Aurelia en un diálogo— y la asunción de su propio deseo.



Fig. 2.1.10



Fig. 2.1.11

En ese contexto se debe situar la aparición de César, ya que a pesar de lo escueto de la anécdota narrativa, en el relato se sucederán de manera consecutiva encuentros a solas con cada una de las mujeres. Todo ello bajo la mirada ocasional de Jacobo, receloso por el desplazamiento al que se ve sometido con la llegada de César.

La misma noche de su llegada, César cae enfermo tras quedar empapado por la lluvia. Por la noche, Clementina acude a su cuarto para ponerle una inyección; tras hacerlo, contempla a César, desnudo de cintura para arriba, con evidentes muestras de deseo que la puesta en escena subraya: tras un primer plano de Clementina (fig. 2.1.12), vemos el torso desnudo y sudoroso de César (fig. 2.1.13). Después, Clementina acaricia al joven inconsciente (fig. 2.1.14); en ese momento se introduce un primerísimo primer plano de su boca, incidiendo de nuevo en el deseo sexual del personaje (fig. 2.1.15).



Fig. 2.1.12



Fig. 2.1.13



Fig. 2.1.14



Fig. 2.1.15

Generalmente, el analista siempre tiene la tentación de encontrar en la primera obra de un cineasta las constantes que recorrerán después su filmografía; en este caso, la conversión del cuerpo masculino en objeto de deseo será recurrente a lo largo de la obra de Eloy de la Iglesia. Sin embargo, cabe señalar que esa objetivación se vehiculará de distintas maneras en cada periodo en el que hemos dividido su filmografía: así, durante el franquismo, encontramos esa objetivación vehiculada a través de la mirada y el deseo de personajes femeninos —sucederá en *Nadie oyó gritar*, *Una gota de sangre para morir amando*, e incluso en algún plano breve de *Cuadrilátero*—. Sólo en una película de este periodo franquista, *La semana del asesino*, la erotización del cuerpo masculino aparecerá a partir de la mirada de un personaje homosexual.

A su vez, esto implica que ya desde su primera película hay un intento de visibilizar el sujeto femenino desde una óptica opuesta a la que predomina en el cine de consumo del momento. Esta operación tiene como objetivo contrarrestar aquellos discursos que posicionan a los personajes femeninos en sintonía con los valores oficialistas de la Sección Femenina, y que sitúan a la mujer como un sujeto dócil y obediente, subordinado a los designios del hombre (Pérez Morán, 2012b). De ahí que

Algo amargo en la boca resulte tan insólita para la época: no sólo porque, como veremos, termina con la aniquilación del personaje masculino protagonista, sino también porque examina las sujeciones morales a las que se ve sometida la mujer en el franquismo. Y a su vez, otorga a la mujer la mirada en el interior de la representación y la capacidad de enunciar su propio deseo. Cuestiones que Eloy de la Iglesia resumía en una entrevista de una manera tan prosaica como certera:

Algo amargo en la boca y *El último cuplé* deben ser las primeras películas del cine español en las que la mujer es la que decide follar. No decide que se la follen, sino que es ella la que va a follar. En la época era muy insólito (Llinás y Téllez, 1981: 28).

Clementina declara en una escena que se fue con Aurelia a la casa para «defenderse» de sí misma y de su «propia debilidad». La descripción refuerza la idea implícita de que Clementina es ninfómana y no puede controlar su deseo. Será en una secuencia posterior cuando su deseo se consume y haga el amor con César (fig. 2.1.16). De ese modo, se cierra la primera de las relaciones que el personaje masculino establece con las mujeres durante su estancia en la casa.

Posteriormente, César se queda a solas en la casa con Aurelia. Esta le pide un favor: que se vista con el uniforme de su novio fallecido. Tras la petición, encontramos a César vestido con el uniforme en la habitación; en un plano corto, las manos de Aurelia recorren su cuello y su rostro (fig. 2.1.17), mientras susurra: «Miguel... Miguel, has vuelto por fin». César la aleja mientras pide que se calme (fig. 2.1.18). Una vez que Aurelia se tranquiliza, César le recrimina su actitud. Aurelia se defiende con el argumento de que no ha tenido nada más en su vida y que recordar no tiene nada de malo. Sin embargo, en su réplica César manifiesta abiertamente la monstruosidad que encuentra en su comportamiento: «Recordar no, pero consagrarse a un recuerdo es una barbaridad».

A continuación, César se encuentra con Ana a solas, cerrando la estructura de encuentros con cada uno de los personajes femeninos. Ambos se conocen desde la

infancia y César se ha insinuado a la joven varias veces a lo largo del relato. César aprovecha la situación para indagar en los motivos del encierro de Ana; el peso de la religión vuelve a aparecer en los diálogos, cuando Ana explica que tuvo un novio que no aceptaba la idea del matrimonio: «Me habían inculcado la moral, la religión. Yo creía comportarme como una mujer de ideas avanzadas, pero un buen día me empecé a sentir como una golfa». Ana cuenta que después se marchó al convento; César no entiende nada de lo que plantea, pero le pide que se marche con él. Ana le rechaza, y César aplica su juicio como en el caso de Aurelia:

Qué cobarde eres. No tienes miedo de mí, tienes miedo de ti misma. [...] No has sabido ser libre, ni sabes ser decente más que encerrándote en esa casa. Sólo has servido para esconderte en las faldas de tus tías, dos solteronas.

A pesar de la discusión, César y Ana se besan (fig. 2.1.19); tras una elipsis, encontramos a Jacobo espiando por la ventana del invernadero. César sale y golpea al retrasado. Ana, enfadada por la reacción de César, se marcha con Jacobo.



Fig. 2.1.16



Fig. 2.1.17



Fig. 2.1.18



Fig. 2.1.19

Una nueva elipsis nos traslada al interior de la casa; César ha ido a comprar vino y en el exterior es noche cerrada y llueve. Tras todo lo sucedido, las tres mujeres deciden que César debe marcharse. Aurelia ya ha dejado claro en una conversación previa con Clementina el problema que supone la intrusión de César: «Hay que alejar la tentación de nuestro lado. [...] Hay que destruir la tentación». César regresa a la casa y encuentra la verja exterior cerrada; agarrado a ella, pide a gritos que le abran (fig. 2.1.20). En el interior de la casa, Aurelia pone la radio para ahogar las palabras de César, y suena de manera diegética el villancico *Campanas de Belén*. Mientras, en el exterior César interpela a las mujeres y deja salir todo su desprecio hacia lo que representan:

Os da vergüenza ser lo que sois. Y sobre todo que os haya descubierto yo, que os haya quitado la careta. Cuando habéis oído a hombre, os habéis derrumbado como dos mujerzuelas. Un aliento de macho y se acabó la represión. Se hundieron los recuerdos y se fue a la mierda toda la moral.



Fig. 2.1.20

El desenlace fue el otro elemento de la historia original modificado por la censura. En las primeras versiones de guión, las tres mujeres asesinaban a César, reforzando así la metáfora de la Mantis religiosa presentada con anterioridad. Fue esta modificación la que dio lugar al personaje de Jacobo; y será el retrasado mental el que, finalmente, asesine a César de una cuchillada en el exterior de la casa. Tras una elipsis y unos breves planos del amanecer, la cámara realiza de manera incesante una

panorámica de trescientos sesenta grados en el exterior de la casa. De esa manera, el espacio queda clausurado de nuevo tras la muerte del extraño.

2.2. Cuadrilátero (1969)

Tras una película problemática como *Algo amargo en la boca*, Eloy de la Iglesia intenta integrarse en la industria con *Cuadrilátero*, pero las desavenencias con el productor, motivadas por una serie de imposiciones y cambios en el montaje, hacen que el director abandone el proyecto y no reconozca el resultado final como suyo. En determinado momento, De la Iglesia incluso se dirige al ASDREC (Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía) y llega a entrevistarse con Juan Antonio Bardem con la intención de retirar su nombre de la película, algo que finalmente no consigue (Castro, 1974: 226).

La película surge como una propuesta del guionista Antonio Fos, aficionado al boxeo, con la intención de aprovechar la popularidad del boxeador José Legra, aunque en el momento del estreno Legra ha perdido el campeonato del mundo y su popularidad ha decrecido. Frente a una propuesta como *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), en la que el ambiente despiadado del mundo del boxeo queda vinculado al contexto español de los años sesenta, *Cuadrilátero* busca sus referentes en el cine clásico norteamericano y tiende a la abstracción de la realidad social del momento, que sólo aparece puntualmente en algún plano. De ese modo, el referente más claro de la película es *Más dura será la caída* (Mark Robson, 1956), de la que *Cuadrilátero* toma como préstamo la explotación de los boxeadores realizada por el manager y su vinculación con el desarrollo de un capitalismo deshumanizado, en el que los propios cuerpos se han convertido en una mercancía.

El problema de la propuesta discursiva es, sin embargo, que frente al relativo interés que puede presentar el guión, *Cuadrilátero* es la película dirigida por Eloy de la Iglesia que con más propiedad merece el calificativo de «tosca» que tantas veces se ha asociado con su obra. El motivo de esta tosquedad es la vulgarización que la puesta en escena de la película lleva a cabo a partir del Modo de Representación Institucional, sin conseguir en ningún momento que el trabajo sobre las materias de la expresión

refuerce la dirección de sentido que propone el guión. Es, por tanto, una película cuyo escaso interés reside en los enunciados. El problema fue explicado por De la Iglesia a partir de su propia inexperience:

Cuando yo hice la película no tenía ni noción de técnica. En la primera [*Algo amargo en la boca*] esto no era imprescindible porque predominaba la idea y la inspiración. *Cuadrilátero* en cambio, lo exigía. Tenía que haber sido hecha con estilo de cine americano. Ni la técnica me ayudaba a narrar bien una historia en la que yo no creía, ni lo que yo quería lo podía hacer (Casado, 1976: 36).

Sin embargo, el propio director incide ya en el conjunto de enunciados claramente vinculados con su obra posterior:

Me lo planteé como la historia de un enfrentamiento entre dos hombres a través de un empresario que les paga para ello. La explotación de unos por otros dentro de un clima de tremenda violencia me resultaba sugestivo en abstracto (Casado 1976: 36).

Tal y como indica De la Iglesia (Aguilar y Llinás, 1996: 106), en el guión original la historia se centraba en dos boxeadores, pero según avanza el relato uno de ellos, el interpretado por José Legra, desaparece casi por completo. El protagonista de la historia es Valdés (Dean Selmier), boxeador que tras dejar ciego de un ojo a un rival durante el transcurso de un combate, decide abandonar el boxeo. El arranque es sintomático de los problemas de la película: la puesta en escena del combate de Valdés es deslavazada y no tiene interés alguno, mientras que el «clima de tremenda violencia» del que habla De la Iglesia nunca queda plasmado por la enunciación. Mientras los diálogos inciden con frecuencia en la deshumanización del boxeo, y en la sed de sangre que el espectáculo motiva en el público, esto nunca encontrará su reflejo en la puesta en escena.

Tras su retirada, Valdés sólo encontrará comprensión en un antiguo campeón fracasado, Young Miranda (José María Prada). En sintonía con la tradición del cine

negro —que tiene numerosos puntos de contacto con los films de boxeo—, Miranda es un personaje que vive atormentado por el pasado y abocado al fatalismo. Cuando Valdés le comunica su retirada, Miranda le advierte del funcionamiento del sistema: «Yo también quería escapar. Nadie me lo impedía, pero es imposible hacerlo».

El abandono de Valdés no durará mucho tiempo. Un mánager rico y despiadado, Óscar (Gerard Tichy), busca a Valdés para anunciarle que quiere convertirle en campeón. El mánager intenta establecer una relación de dominación con Valdés desde el primer momento; sus gestos lo delatan por la forma en que deposita su bastón sobre el hombro del boxeador la primera vez que se encuentran (fig. 2.2.1), enfatizado por una panorámica que recorre el bastón desde el extremo depositado sobre el hombro de Valdés hasta la mano de Óscar que lo empuña (fig. 2.2.2). Posteriormente, ante la negativa de Valdés a hablar con él, Óscar sujeta, esta vez con la mano, el brazo de Valdés para instarle a salir al exterior (fig. 2.2.3). Una vez en el exterior, la conversación entre Óscar y Valdés se rige por una serie de promesas asociadas al éxito; así, mientras golpea con el bastón su coche deportivo, Óscar dice: «Si quieres triunfar codéate con los triunfadores, no con los fracasados» (fig. 2.2.4). La frase no sólo es una propuesta para que Valdés se aleje de Miranda, sino que al mismo tiempo establece un binomio triunfo/fracaso propio de las dinámicas del capital a las que se ven sometidos los boxeadores; estos, una vez cumplida su función y exprimidos, no tienen utilidad alguna y son dejados de lado.



Fig. 2.2.1



Fig. 2.2.2



Fig. 2.2.3



Fig. 2.2.4

Valdés asiste a una fiesta organizada por Óscar y descubre que alrededor del mánager gira todo un microcosmos de personajes controlados por él: Olga (Irena Daina), amante del mánager que está siendo paulatinamente desplazada por Elena (Rosanna Yanni), una modelo más joven; un periodista (José Félix Montoya) que manipula la información siguiendo las órdenes de Óscar para ofrecer al público lo que quiere. El ambiente lujoso de la casa de Óscar (fig. 2.2.5) intenta contraponerse mediante la puesta en serie con la trastienda de la taberna en la que duerme Miranda, acurrucado bajo una manta y rodeado por cajas de bebidas (fig. 2.2.6).



Fig. 2.2.5



Fig. 2.2.6

En el retrato de los distintos ambientes se aprecian todas las limitaciones de la puesta en escena; es el caso de los *travellings* que, en algunas secuencias, recorren el gimnasio en el que entrenan los boxeadores (fig. 2.2.7), pero que carecen de la fisicidad y el naturalismo que aparecerán posteriormente en una película como *La semana del asesino*.



Fig. 2.2.7

Valdés acepta la propuesta de Óscar y regresa al boxeo, pero exige como condición que Miranda sea su entrenador. La conversación en la que Valdés pide a Miranda que le entrene es quizás la única en la que el relato queda vinculado al contexto de la España desarrollista de los años sesenta. La escena tiene lugar en unas obras; Miranda ha ocultado a Valdés que trabaja allí. Mientras hablan, los dos personajes quedan encuadrados en un pronunciado contrapicado, en cuyo fondo se erige sobre sus figuras un edificio en construcción (fig. 2.2.8).



Fig. 2.2.8

Tras aceptar la propuesta de Óscar, Valdés se introduce en un universo caracterizado por la alienación, en el que a su vez se establece un paralelismo entre los boxeadores y las mujeres —Olga y Elena—, que también corren el peligro de ser dejadas de lado una vez que Óscar se cansa de ellas. Valdés inicia una relación con Elena a espaldas de Óscar, sin saber lo que eso supone. Cuando Miranda descubre el

romance, advierte a Valdés de las posibles consecuencias. Valdés pregunta qué interés tiene Óscar en lo que hace con su tiempo libre; Miranda responde: «Mucho, sobre todo si lo pasas con ella; es su propiedad». La posesión que Óscar ejerce sobre todos ellos en tanto «patrón», quedará patente cuando, avanzado el relato y tras difundir un bulo sobre Valdés, el periodista le explique que lo hizo siguiendo las órdenes de Óscar: «Yo no soy yo, yo soy él. Yo soy Óscar, y tú, y Laguna, y Elena; pero Elena y tú no queréis ser él». En este universo alienado, es a su vez paradigmática la secuencia en la que todos los personajes que giran alrededor de Óscar salen a una discoteca por la noche. La salida se contempla como una válvula de escape que debe aliviar la presión del control al que todos están sometidos. La salida pertenece a las escasas secuencias en las que el texto consigue desbordar la situación concreta que expone para hablar del funcionamiento global de las sociedades capitalistas.

Valdés y Elena desafían la autoridad de Óscar al contarle que piensan casarse. En venganza, el mánager enemista a Valdés y Laguna para que se enfrenten en un combate. En el transcurso del combate saldrá a la superficie la debilidad de Valdés: su incapacidad para aceptar la deshumanización a la que se ven sometidos. Teniendo a Laguna a su merced, Valdés baja los guantes en un primer plano frontal a cámara (fig. 2.2.9); en un breve *flashback*, aparece el rostro herido del boxeador al que dejó ciego en el comienzo del relato (fig. 2.2.10). La incapacidad de Valdés para rematar a su rival, hace que reciba un golpe en el ojo que lo deja fuera de combate (figs. 2.2.11 y 2.2.12).



Fig. 2.2.9



Fig. 2.2.10



Fig. 2.2.11



Fig. 2.2.12

En el hospital, Miranda, Elena y Laguna reciben la noticia de que Valdés quedará ciego de un ojo. Miranda acudirá a Óscar para pedir su ayuda, pero este se negará: «En el mundo para mí sólo existen dos clases de hombres: vencedores y fracasados. Y tú y Valdés sois unos fracasados». En un arrebato, Miranda golpea con el atizador de la chimenea a Óscar, que muere de una herida en el cuello. Miranda se dispone a huir de la ciudad esa misma noche; el relato se cierra con un plano de Elena acudiendo al hospital a ver a Valdés.

Abandonado el proyecto antes de su finalización, Eloy de la Iglesia cuenta que vio *Cuadrilátero* por primera vez en un cine de Madrid y que la considera una de las seis peores películas del cine español (Castro, 1974: 226). La afirmación es exagerada, pero lo cierto es que la productividad que ofrece el texto para los planteamientos realizados en esta investigación es muy limitada.

2.3. El techo de cristal (1970)

El techo de cristal es uno de los mayores éxitos económicos de la carrera de Eloy de la Iglesia⁴⁵, lo que sitúa al director dentro del panorama de la industria y le permite posteriormente realizar una de sus películas más personales y problemáticas, *La semana del asesino*. El éxito es indisoluble en este caso de la presencia de una estrella, Carmen Sevilla, y de una operación que será frecuente a lo largo de la filmografía del cineasta: la resignificación de determinados actores al romper con la imagen que se habían construido en la industria. Al igual que en varias películas de este periodo, el origen de la misma está en el guionista Antonio Fos, que construye sus guiones con marcadas influencias de los géneros y estructuras del cine clásico norteamericano. Aunque el primer guión lo firma Fos en solitario, posteriormente se incorporará a la escritura el propio De la Iglesia (Aguilar y Llinás, 1996: 107). En el momento de su estreno, gran parte de la crítica cita referencias del cine de suspense norteamericano y las películas de Alfred Hitchcock. Más interesante es la crítica de Jaime Picas en *Nuevo Fotogramas*, que apostilla al final: «Eloy de la Iglesia se está situando rápidamente entre los verdaderos especialistas europeos de la crueldad» (Picas, 1971: 41). La referencia a Europa y la crueldad es inseparable en ese momento del cine italiano y el auge del *giallo*. Con aquel comparte *El techo de cristal* su gusto por la digresión. Y al mismo tiempo, hay una estilización en *El techo de cristal*, sobre todo en lo referente a las opciones de planificación, que erige la película en una *rara avis* dentro de la filmografía del director en lo que concierne a la enunciación⁴⁶.

⁴⁵ De acuerdo con la base de datos del Ministerio de Cultura, la película tiene 1.053.574 de espectadores a día 26 de septiembre de 2015.

⁴⁶ En entrevistas posteriores al estreno de la película, De la Iglesia da cuenta de su relación conflictiva con el material de partida de la película: «[...] hay varias películas mezcladas. Por un lado está la película personal mía: la mujer sola, reprimida, asustada, con un miedo inconsciente y casi sobrenatural de lo que le viene de arriba, y por otro lado está la película de suspense, que es un género que yo desconocía por completo. Fos era en cambio un especialista. El tratar de unir las dos cosas no es ya que choque, sino que chirría. A mí lo único que me parece válido es el clima, la atmósfera de miedo, la abstracción de ese miedo, no como algo concreto, sino como el miedo que rodea a la mujer y la hace comportarse de modo irracional. La anécdota es estúpida» (Dopazo, 1976: 4). Y más adelante, repasando su trayectoria con motivo del homenaje que le rindió el Festival de Cine de San Sebastián, incide en sus esfuerzos por apropiarse del material: «[...] yo intenté personalizar una historia en la que no me sentía muy involucrado e incluso hacer una cierta investigación narrativa, en la que la propia narrativa llega a ser un objetivo. Intenté rodar con una cámara muy fluida, algo difícil cuando no había *steady-cam* y las

Puntualicemos, sin embargo, que no hay un proceso mimético respecto al referente italiano, por cuanto la película se aleja del manierismo que este presenta en la construcción de los elementos profílmicos —pensamos en la obra de cineastas como Mario Bava o Dario Argento—. En *El techo de cristal*, como sucederá después de manera similar en *La semana del asesino*, se conjuga la codificación genérica y los recursos expresivos en la planificación (movimientos de cámara sin valor descriptivo, juegos en la articulación del punto de vista) con unos escenarios de marcado corte naturalista —colindante con el feísmo que se le adjudica habitualmente al director—, lo que ya desde el comienzo de su filmografía favorece los equívocos respecto al supuesto realismo de sus propuestas.

La anécdota central que vertebra *El techo de cristal* la ubica en el terreno genérico del *thriller* de suspense: Marta (Carmen Sevilla) se queda sola en casa tras la marcha de su marido en viaje de negocios. A través de los ruidos que oye en el piso de arriba, empieza a sospechar que su vecina Julia (Patty Sheppard) ha asesinado a su marido con la ayuda de un supuesto amante. Marta se obsesiona con el misterio progresivamente, y al tiempo que empieza a cuestionar su cordura, estrecha su amistad con el casero de la vivienda, Ricardo (Dean Selmier). La acción dramática transcurre casi en su totalidad en la finca donde se encuentra la vivienda de dos pisos de los personajes femeninos. El relato se acoge en gran parte de su desarrollo a la unidad de espacio, connotando de esa manera la presencia de un mundo cerrado y asfixiante para su protagonista. El espacio de la finca se configura así a modo de microcosmos, en el que además de los personajes que lo habitan, van y vienen una serie de personajes secundarios: Rosa (Emma Cohen), granjera que reparte leche; un repartidor del supermercado siempre atento a la vida de las mujeres; un trabajador que lleva barro a Ricardo para las esculturas que realiza. Microcosmos en el que los personajes se observan entre ellos, donde los hombres están atentos a la cotidianeidad de las mujeres, y en el que en paralelo a la anécdota principal se desarrolla una subtrama en la que alguien —no desvelado hasta el cierre del relato—

cámaras eran pesadísimas para ser llevadas a mano». Interesa la alusión a la investigación narrativa que propone el director —de la que se dará cuenta a lo largo del análisis aquí desarrollado—, y que reconoce dejó de lado en su cine posterior en aras de una mayor explicitud (Aguilar y Llinás, 1996: 108).

toma fotografías de las mujeres en su intimidad. El *voyeurismo* ocupa así un lugar destacado en el discurso de la película, y encontrará prolongación en *La semana del asesino*. En una película en la que, a la contra de lo que suele decirse sobre la obra de Eloy de la Iglesia, no se dice todo, hay sin embargo un diálogo que tematiza esta insistencia en el acto de mirar:

¿Ha oído usted hablar de los *voyeurs*? Los *voyeurs* son personas que se complacen en ver, en oír, en atisbar las cosas más secretas, más personales, más íntimas. [...] ¿Cuál cree que es el objeto de la fotografía, del cine, de cualquier espectáculo? Alguien dijo que la fotografía es la verdad, y el cine la verdad veinticuatro veces por segundo. La frase es bonita, sí, pero yo creo que es falsa. Ni la fotografía ni el cine son la verdad, sino, simplemente, el desahogo, la válvula de escape de ese instinto *voyeur*. O cotilla, como usted dice. Ese instinto que todos, absolutamente todos, llevamos dentro de nosotros.

Ricardo explica así a Marta la pulsión incontrolable que esta siente y que la lleva a espiar a su vecina Julia. Y lo hace contradiciendo la célebre frase de Jean-Luc Godard sobre la fotografía y el cine, para convertirlos en una válvula de escape para la pulsión escópica de una sociedad que empezaba a mostrar cierta apertura sensible en lo que concierne al cuerpo femenino⁴⁷. El diálogo desplaza así la cuestión en torno a una supuesta esencia del cine, al poner de manifiesto su función dentro de una sociedad históricamente determinada.

Unos años después de *El techo de cristal*, en pleno auge del destape y del cine erótico de la Transición, Eloy de la Iglesia participó junto al productor Óscar Guarido⁴⁸ en una mesa redonda sobre el cine erótico español. El productor exponía allí que a través de las películas eróticas los productores y directores estaban cumpliendo un cometido social, al enseñarle al pueblo lo que era una mujer desnuda y normalizar una

⁴⁷ A pesar de la asociación del destape con el cine de la Transición, el término ya se usaba en la prensa especializada durante el tardofranquismo. Así, en la promoción de la película se comentó que Carmen Sevilla la había protagonizado por intereses relacionados con el destape, a lo que la actriz contestaba: «no, no lo del “destape”, que tampoco entiendo a qué viene. Simplemente he dejado que me vieran las piernas —que, eso sí, nadie había visto hasta ahora— y un poco de escote...» (Montserrat, 1971: 11).

⁴⁸ Óscar Guarido produjo las primeras cuatro películas de Eloy de la Iglesia tras la muerte de Franco: *La otra alcoba* (1976), *Los placeres ocultos* (1977), *La criatura* (1977) y *El sacerdote* (1978).

situación inseparable de la evolución de los tiempos (Heredero, 1977: 65). Sin embargo, la cuestión del erotismo nunca ha sido tan simple en el caso de Eloy de la Iglesia, ni remite a un grado cero del discurso, ya que en su cine el erotismo no aparece como un fin en sí mismo, sino atravesado por una serie de prácticas y vinculado a las relaciones de poder, la cultura dominante y los modos de ver. Bajo esa premisa, no es casual que en su cine la mirada ocupe un lugar destacado en la puesta en escena. Si el personaje de Ricardo sitúa el cine como una válvula de escape que puede vincularse a las represiones impuestas por la moral franquista, no es por tanto extraño que la reflexión que *El techo de cristal* articula respecto al desnudo del cuerpo femenino sea precisamente la que afecta al dispositivo cinematográfico.

Esa negación del cine como verdad hacia la que apunta Ricardo en la ficción, necesitaría sin embargo un corolario que el personaje no enuncia. Este no es otro que el formulado por el director Brian de Palma, al plantear como premisa de su práctica cinematográfica la inversión de la famosa frase de Godard: «[...] en contra de eso que a Jean-Luc Godard suele gustarle decir: que el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo, yo opino que es la mentira veinticuatro veces por segundo» (Blumenfeld y Vachaud, 2003: 83). Frase que, como veremos a lo largo del análisis, *El techo de cristal* asume plenamente al mostrar el artificio con el que se construye el punto de vista, su relación con la mostración del cuerpo femenino y la mediación que interpone sobre la realidad sensible.

La película arranca con una serie de planos que muestran el exterior del edificio de dos plantas que habitan Marta y Julia. Los planos que nos muestran el exterior están realizados cámara en mano; el encuadre se mueve, combinando titubeantes *travellings* con panorámicas verticales y horizontales, mientras escruta las ventanas de la fachada. En todos los planos oímos en *off* el sonido de unas pisadas cada vez que el encuadre se mueve. Se infiere así que los planos son subjetivos. Y sin embargo, se desafía la sintaxis cinematográfica al no indicarnos en ningún momento mediante la puesta en serie a qué personaje pertenece dicha mirada.

No es un recurso aislado que se presente en el arranque para después desaparecer. Al contrario, apenas unos minutos después, mientras Marta se desnuda antes de irse a la cama, un plano tomado desde el exterior de la vivienda, con las cortinas semitransparentes ondeando al viento e interponiéndose en nuestra visión a modo de velo, nos devuelve a la misma construcción (fig. 2.3.1). El plano, tomado desde el exterior, sugiere que alguien está mirando al personaje en su intimidad. Sólo que esta vez la imagen se congelará durante un segundo al tiempo que suena en *off* un obturador, delatando así la presencia de una cámara de fotos que espía al personaje.



Fig. 2.3.1

La situación se repetirá varias veces a lo largo del relato, siempre con las protagonistas femeninas en el punto de mira de la cámara fotográfica. Y en todas esas ocasiones, se nos ocultará al personaje cuya visión compartimos. En las tres siguientes secuencias en las que el *voyeur* espía a las mujeres, no sólo volveremos a encontrarnos con los planos subjetivos que no podremos adjudicar a un personaje de la diégesis, sino que la puesta en escena añadirá otro artificio a la construcción. En la primera de ellas, la cámara espía a Marta mientras toma un baño. En el primer plano de la serie, un encuadre ligeramente picado nos muestra a Marta enjabonándose en el interior de la bañera (fig. 2.3.2). Por un corte que realiza una pequeña elipsis, el segundo plano de la serie nos ofrece un plano medio corto de Marta mientras se seca con la toalla (fig. 2.3.3). Por último, un tercer corte abre la escala del plano sobre el eje anterior mientras Marta sigue secándose, y nos ofrece un plano general de la protagonista sobreencuadrado por el marco de la ventana (fig. 2.3.4). En los tres planos se produce

el breve congelado del encuadre y el sonido en *off* del obturador que estableció la primera secuencia nocturna de *voyeurismo*.



Fig. 2.3.2



Fig. 2.3.3



Fig. 2.3.4

En la siguiente secuencia de *voyeurismo*, el personaje objeto de la mirada es el de Julia. Esta sube a la azotea para tomar el sol. Un *travelling* lateral ligeramente contrapicado acompaña el caminar del personaje hasta la hamaca en la que se sentará (figs. 2.3.5 y 2.3.6). Posteriormente, un gran plano general ligeramente picado, en el que el personaje apenas es distinguible, nos muestra a Julia desde lo que inferimos es el tejado de enfrente (fig. 2.3.7). La secuencia se cierra con un tercer plano en el que Julia se unta el protector solar (fig. 2.3.8).



Fig. 2.3.5



Fig. 2.3.6



Fig. 2.3.7



Fig. 2.3.8

Por último, es necesario examinar la tercera secuencia, que tiene por objeto al personaje de Rosa (Emma Cohen). La cámara realiza un *travelling* sobre el exterior de la granja en la que trabaja Rosa; a través de la entrada y el cercado de madera, vemos en el interior del establo las piernas de Rosa, tumbada sobre la paja (fig. 2.3.9). Tal y como sucedía al comienzo de la película, el plano está rodado cámara en mano y escuchamos en *off* el sonido de unas pisadas, por lo que volvemos a inferir que nos encontramos ante un plano subjetivo. Por corte, la cámara recorre en plano corto el cuerpo de Rosa. Se produce una toma larga que realiza un movimiento de trescientos sesenta grados alrededor de Rosa, mientras el encuadre —un picado pronunciado— se congela ocasionalmente cuando el *voyeur* fotografía alguna de las partes del cuerpo de Rosa —el rostro, las piernas, el pecho; el cuerpo siempre se ofrece fragmentado— (fig. 2.3.10). Por último, una vez que el *voyeur* se posiciona encima del torso de Rosa, una rama entra en cuadro guiada por su mano para “organizar” la puesta en escena: primero mueve un mechón de pelo para que caiga sobre su cara; después abre la blusa para dejar un pecho de Rosa al descubierto (figs. 2.3.11 y 2.3.12).



Fig. 2.3.9



Fig. 2.3.10



Fig. 2.3.11



Fig. 2.3.12

Las tres secuencias que se han descrito guardan similitudes. En las tres se encuentra la mediación de la cámara fotográfica, mediante el recurso apuntado de congelar el encuadre e incluir el sonido del obturador de la cámara. Los planos son tomados, por tanto, por un personaje al que nunca vemos, y cuya identidad sólo será desvelada al espectador al final del relato. Además, la secuencia de Marta en el baño y de Julia tomando el sol en la azotea comparten algo más: la no correspondencia entre el punto de vista de la cámara y la posición en el espacio diegético del *voyeur*. Así, a nivel morfológico, los encuadres correspondientes a las figuras 2.3.2 y 2.3.5 son un artificio. El primero exigiría que el *voyeur* estuviese en el interior del baño de Marta, y no en el exterior como nos demuestran posteriormente las imágenes tomadas desde el exterior. En el segundo caso el artificio es todavía más pronunciado, dado que la cámara realiza un desplazamiento en *travelling* acompañando a Julia que es, desde cualquier aspecto, imposible —la altura del encuadre y la óptica empleada así lo demuestran—. En ambos casos hay un encuadre que delata la posición en el espacio

del *voyeur* —en el primero, el encuadre correspondiente con la fig. 2.3.4; en el segundo, el encuadre correspondiente a la fig. 2.3.7—. De hecho, en el caso de Julia se aprecia el artificio de manera más clara, ya que la cámara fotográfica sólo podría tomar imágenes en las que se aprecie con cierto detalle el cuerpo de Julia como la que vemos en la fig. 2.3.8, en la que se aprecia una compresión del espacio en el eje en profundidad por el empleo de un teleobjetivo. Por último, en todas las secuencias comentadas hasta ahora el uso de líneas y marcos internos inducen en el espectador una sensación de traspaso, de adentrarse en la intimidad de los personajes⁴⁹ —cortinas, ventanas, la valla de la entrada al establo, el alambrado de la azotea—.

No es habitual este uso del punto de vista visual que no se adjudica a ningún personaje de la diégesis. Tomando como referencia a Alfred Hitchcock, el cineasta que con más insistencia ha explorado la estructura de las secuencias a partir del empleo de planos subjetivos —el ejemplo canónico a este respecto, y pertinente en el caso que nos ocupa aquí por el empleo de la cámara fotográfica, sería *La ventana indiscreta* (1954)—, esta estructura pasaría por el empleo del "par campo/contracampo", conformando una «estructura binaria de planos A-B-A-B-A, donde A muestra al personaje que mira y B a los objetos o personajes mirados» (Castro de Paz, 2012: 112). Tal y como señala Castro de Paz, este modelo no hace sino naturalizar y diegetizar las miradas que circulan en el texto. En *El techo de cristal* nos encontramos por tanto con la ausencia de A —el personaje que mira— en esa estructura binaria.

Antes de considerar esta ausencia como un error, conviene preguntarse sobre los efectos de sentido que provoca esta ruptura —a modo de hiato en la puesta en serie— de la normativa clásica. Jean Mitry se refiere al problema sólo para decretar que una imagen subjetiva sin referencia al sujeto que mira pierde su sentido, ya que el

⁴⁹ Y aquí se produce la coincidencia con un factor extratextual, la promoción de la película. En el caso de Carmen Sevilla, esa resignificación que comentábamos al principio se destaca en las entrevistas publicadas: «Estoy contenta porque aparezco en ella sin ningún tipo de maquillaje. Despeinada, dejada, con cuatro kilos de más... Al natural. Estoy contenta porque han dicho que a los cinco minutos de estar en la pantalla uno se olvida de que la mujer que interpreta es Carmen Sevilla. Y esto, para mí, es un elogio muy grande» (Monsterrat, 1971: 10). Es decir, en las entrevistas la actriz resalta su caracterización "natural" en la película, reforzando la lectura del texto fílmico en sus aspectos íntimos. En cuanto al giro en su carrera, conviene recordar que la actriz ganó por su trabajo en la película el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos.

objetivo de ese tipo de imagen es compartir un punto de vista, cosa que sólo puede hacerse cuando se refiere a un personaje «descrito y situado». La imagen subjetiva requiere, por tanto, la mediación de un personaje de la diégesis. Sin esa mediación:

Aquello que se nos querría hacer tomar por una 'vivencia subjetiva' se desvanece para convertirse en un no yo vago e impreciso. No sabemos quién actúa de esa forma. En lugar del 'yo', no hay otra cosa que vacío, es decir, la ausencia de aquel que, en el cine, responde por mí (Mitry, 2002: 77).

Si el problema fundamental pasa por compartir un punto de vista, eso implica detenernos en el problema de la identificación en el cine. La mirada y sus declinaciones —en forma de *raccord*, empleo del campo-contracampo, etc.— es uno de los mecanismos privilegiados de la identificación secundaria en el cine. Entendiendo por secundaria aquella que se corresponde tanto a la identificación con el hecho narrativo en sí como a una identificación diegética más diferenciada con alguno o algunos de los personajes (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2002: 269). En *El techo de cristal* la recurrencia de estos planos subjetivos que no pueden adjudicarse hasta la resolución de la trama a ningún sujeto diegético, nos devuelven como espectadores constantemente a la misma pregunta: ¿quién mira? Esa pregunta, al no poder contestarse en el nivel de la identificación secundaria, remite inevitablemente al dispositivo de base, la cámara —incluida además en el universo diegético por medio de los congelados y los sonidos del obturador— y por tanto a la identificación primaria, «aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión» (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2002: 264). En suma, la negación de la mediación de un personaje en las secuencias de *voyeurismo* constituye aquí un mecanismo que revela la propia existencia del dispositivo cinematográfico, que activa y moviliza el deseo del espectador al concederle un lugar privilegiado desde el que observar los cuerpos y la intimidad de los personajes femeninos. La ausencia de los planos del personaje que mira, así como las posiciones de cámara que no pueden corresponderse con la posición de dicho personaje en la geografía de la acción, no hacen más que comprometer la representación, ya que la enunciación declara su

propia construcción como un artificio. Hay aquí una interpelación al espectador —que se confirmará, como veremos, al final de la película— para que construya otro sentido que va más allá de aquel que propone la trama principal del relato.

Esta afirmación nos obliga a considerar la función de este conjunto de secuencias dentro del discurso, ya que a primera vista pueden considerarse prescindibles. Alguna crítica de la época ya apuntaba que: «En cambio, se juega gratuitamente con ese misterio de las fotografías que luego vemos no sirve para nada, porque nada tiene que ver con la historia» (García, 1971: 21). El misterio nada tiene que ver con la historia, y sin embargo al final converge con ella. A nivel estructural, estas secuencias cumplen una función de catálisis respecto a los núcleos o nudos de la acción⁵⁰. Como indica Roland Barthes: «Digamos que no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero que tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso» (Barthes, 1977: 77-78). Podemos considerar que las tres secuencias analizadas no cuentan nada, ni tampoco transmiten información alguna al espectador. Son auténticas pausas en la narración, en las que se produce, sencillamente, una mostración erótica de los personajes femeninos en su intimidad. A priori, las tres secuencias se ajustarían a la construcción del erotismo efectuada por el orden patriarcal dominante que Laura Mulvey (2001) describe en su seminal *Placer visual y cine narrativo*. Más teniendo en cuenta que al final descubrimos que el *voyeur* es Ricardo, lo que reforzaría la posición en el relato de la mujer como imagen y el hombre como portador de la mirada. Se cumplirían por tanto todos los requisitos para que la mujer constituya en *El techo de cristal* un objeto de exhibición como leitmotiv del espectáculo erótico. Y sin embargo, a partir del hiato que se produce en la enunciación al no mostrar nunca al personaje que mira, se impide la combinación de la mirada del personaje y del espectador. Lo que estas secuencias revelan, por tanto, son los mecanismos por los que se construye el deseo masculino en el discurso fílmico. Y al tiempo que se desvela esta construcción, las secuencias de *voyeurismo* puntúan una

⁵⁰ Tomamos aquí los términos usados por Roland Barthes en su *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Según esos términos, las funciones cardinales o núcleos constituyen los núcleos del relato, y su funcionalidad es a un tiempo cronológica y lógica (consecutivas y consecuentes). Las catálisis llenarían los espacios narrativos entre las funciones cardinales, teniendo una funcionalidad exclusivamente cronológica. Barthes resalta que la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula. Todo significa en el interior del discurso.

anécdota narrativa principal en la que la protagonista femenina reprime su propio deseo y se ve sometida a las estructuras de dominación masculina.

Paradójicamente, el suspense, en el sentido que le otorga Alfred Hitchcock, sólo funciona en la trama de *voyeurismo*. Es el único aspecto en el que el espectador tiene más información que el personaje de Marta sobre lo que está sucediendo. En lo que respecta a la trama principal, el misterio sobre si Julia ha asesinado o no a su marido, el relato juega a la sorpresa. Y ello porque, compartiendo la focalización de Marta en lo que respecta a ese misterio, nunca estamos seguros, como el personaje, de lo que está sucediendo. En un sentido "hitchcockiano", *El techo de cristal* sería más un *thriller* de misterio que uno de suspense⁵¹ (Truffaut, 2010: 74-77). El efecto sorpresa no es gratuito, por cuanto el conflicto que atraviesa el relato es si las sospechas de Marta son ciertas o, por el contrario, el personaje está perdiendo la cordura. De ahí que Marta parezca encarnar el estereotipo de la mujer paranoica denunciado por la teoría fílmica feminista (Doane, 1987). La lectura política de *El techo de cristal* se dificulta por la abstracción de la realidad, de su aquí y ahora, que caracteriza gran parte de los films pertenecientes a esta etapa franquista. En esta abstracción hay que tener en cuenta también una circunstancia industrial: el diseño de productos cinematográficos que pudiesen circular en el mercado internacional. De la Iglesia discutía este problema tras el estreno de la película y apuntaba:

Yo pienso únicamente en el público español. [...] En un principio, el guión de *El techo de cristal* me forzaba a un pretendido internacionalismo. Sin embargo, a mí no me gustaba. Que esté enmarcada en una casa solitaria creo que es lo de menos. La mujer de *El techo de cristal* es un producto de cultura española (Belvedere, 1972: 13).

La palabra «producto» indica ya cómo aborda De la Iglesia la problemática de género en sus películas, y en este caso supone entender el sujeto femenino como constructo, como sujeto determinado por unas circunstancias históricas y sociales

⁵¹ Recordamos que según Hitchcock para que haya suspense es imprescindible que el público esté informado de todos los elementos en juego; por contra, la sorpresa es un giro inesperado en la conclusión.

concretas. Este aspecto atravesará toda su filmografía en lo que respecta a los personajes femeninos, tal y como veremos también en *Nadie oyó gritar* o *La criatura*.

En *El techo de cristal*, esa producción del sujeto femenino está inexorablemente ligada a su rol como esposa, su pertenencia al ámbito doméstico, y su subordinación respecto a la figura del marido. Así, al poco de comenzar el relato nos encontramos con una escena doméstica en la que Marta se presenta servicial y dedicada mientras prepara la maleta de su marido para que salga de viaje. Queda claro por los diálogos, y después por la abundante presencia de tiempos muertos en el relato, que Marta no tiene nada que hacer cuando su marido está fuera de casa. La construcción del personaje es exagerada: a falta de relaciones sociales más allá de las propias del matrimonio, Marta habla con su gata —recurso que sirve también para transmitir información sobre sus sospechas al espectador— y con las fotografías de su marido que hay en la vivienda. Este hecho no hace sino incidir en su inmadurez emocional, y es asumido como normal por la pareja de manera sorprendente. Al día siguiente de su partida, Carlos llama por teléfono a Marta; ella le comenta: «Pues claro que hablé con tu fotografía». De ahí que la trama de misterio que se desarrolla la aterrice tanto: se siente indefensa en su soledad.

Esta dependencia no hace sino agravarse conforme Marta siente la amenaza que se cierne sobre ella. Tras recorrer el edificio buscando pistas sobre el cadáver del marido de Julia y asustarse por un roedor muerto, Marta vuelve a su casa al borde del desfallecimiento. Abatida, se desploma en un sofá. A continuación vemos un plano medio de Marta reflejada en el espejo; en una esquina del marco del espejo se encuentra una fotografía de Carlos (fig. 2.3.13). Marta no se mira a sí misma en el espejo, sino que mira la fotografía de su marido, a la que eleva un ruego: «Vuelve pronto, Carlos». El plano es sintomático de la incapacidad del personaje para configurar su "yo" con independencia de Carlos y al margen de la institución matrimonial.



Fig. 2.3.13

Entre esos problemas de configuración de un espacio propio, Marta reprime constantemente su deseo. De la Iglesia definía al personaje de Marta como una mujer «solitaria y abandonada, llena de temores y algo paranoide, que tiene que culpabilizar de sus miedos a los únicos que tiene próximos y cuya situación personal le aboca objetivamente al adulterio, algo a lo que ella tiene auténtico pánico» (Aguilar y Llinás, 1996: 108). En la película hay dos secuencias que inciden en la represión del personaje en lo que respecta a su deseo. La primera de ellas, una de las más estilizadas en toda la filmografía del cineasta, usa de nuevo el espejo en el que está presente la fotografía del marido. Marta deja un libro que está leyendo para dormir. Está sola en la cama, con el espacio vacío de su marido ocupado por la gata. Vemos a Marta reflejada en el espejo de la habitación. Sus manos están puestas en actitud sensual sobre sus pechos; la cámara inicia entonces una panorámica que acabará trazando trescientos sesenta grados por la habitación. Es decir, el plano comienza y termina en el espejo. El desplazamiento de la cámara sobre su eje, mientras este permanece estático, incide en la sensación de encierro en el interior del espacio doméstico. El valor de esta panorámica que recorre de manera circular la habitación no es descriptivo, sino que funciona como pura expresión de la situación emocional del personaje. En el arranque de la panorámica, en el que vemos a Marta tumbada en la cama, no es visible la foto de Carlos que descansa en el espejo, pero sí se refleja aquella otra foto que Marta tiene en la mesita de noche (fig. 2.3.14). La cámara recorre la habitación, vemos a Marta agitada en su sueño mientras las manos se agarran a sus pechos (fig. 2.3.15). El movimiento continúa y la cámara finaliza su recorrido en el espejo, sólo que esta vez

vemos tanto la foto de Carlos que descansa en el mismo —en la parte inferior izquierda del encuadre— como la foto que descansa en la mesilla —en la esquina superior derecha del encuadre—, de tal manera que el personaje de Marta queda cercado, en su deseo, en la diagonal que trazan las dos imágenes de su marido (fig. 2.3.16). Que el movimiento de cámara pueda leerse como un bucle no hace sino enfatizar el sentido de la composición del encuadre.



Fig. 2.3.14



Fig. 2.3.15



Fig. 2.3.16

Finalizada la panorámica, el montaje alterna entre planos cortos de Marta revolviéndose en la cama y planos detalle de la fotografía de Carlos. Marta se da la vuelta sobre sí misma; la violencia del gesto —la violencia de la represión de su propio deseo— se acentúa por el cierre de un *zoom* sobre el rostro del personaje, cambiando la escala del encuadre desde un plano medio (fig. 2.3.17) hasta un primerísimo primer plano (fig. 2.3.19). Por corte, vemos la foto completa del marido (fig. 2.3.18); los cortes alternan entre los primerísimos primeros planos de Marta (como el visto en la fig.

2.3.19) y dos detalles de la fotografía de Carlos, los ojos (fig. 2.3.20) y la boca. Se articula así la puesta en escena de una sujeción, la mirada de aquel que, estando ausente, sigue induciendo efectos sobre el cuerpo de Marta.



Fig. 2.3.17



Fig. 2.3.18



Fig. 2.3.19



Fig. 2.3.20

Efectos que no dejan de acrecentarse a medida que avanza el relato y Marta estrecha su relación con Ricardo. Primero, ambos personajes salen al campo para montar a caballo. La puesta en escena se estructura a partir de imágenes de libertad sublimadas a través de la música extradiegética y el uso de la cámara lenta, en las que la naturaleza aparece en oposición al espacio cerrado de la casa, y Ricardo como alternativa a la soledad que experimenta Marta. Al día siguiente ambos personajes salen de nuevo, esta vez a pescar, y Ricardo besa a Marta. Esa misma noche, Marta sufre una pesadilla. La secuencia onírica se construye como el cruce entre el deseo y la culpa. Deseo confuso e indiscriminado, en el que Marta tiene contacto físico con varios de los personajes de la historia que por corte —a modo de *jump cut*— se convierten en otro: primero, se besa con el repartidor del supermercado (fig. 2.3.21); lo abofetea tras

el beso y el repartidor se convierte en Carlos (2.3.22); Marta lo abraza y este a su vez se convierte en Julia (fig. 2.3.23). Marta se aparta horrorizada (2.3.24).



Fig. 2.3.21



Fig. 2.3.22



Fig. 2.3.23



Fig. 2.3.24

Cualquier sospecha que pueda erigirse sobre la dirección del sentido que sobre la construcción del sujeto femenino propone el discurso de *El techo de cristal*, se disipa en cuanto observamos la representación de las distintas masculinidades que circulan por el texto. Porque a lo largo del relato hay numerosas catálisis, en algunos casos abandonando la focalización a través del personaje de Marta, para hilvanar una serie de escenas en las que cobran un protagonismo puntual los distintos personajes secundarios masculinos. La situación planteada no puede ser más inquietante: una mujer sola que reprime el deseo —que desea el deseo— rodeada de hombres que encarnan una versión agresiva del estereotipo del macho. Hay en *El techo de cristal* una resignificación del arquetipo del macho tal y como se presenta en el cine de barrio tardofranquista a través de los géneros de consumo (Pérez Morán, 2012a). Lo que generalmente se vehicula en los relatos del cine de consumo a través de la comedia,

presentándose así de manera natural e inofensiva, se articula en esta película con un carácter agresivo, basado en un deseo violento del cuerpo femenino y la creencia en un derecho de posesión sobre el mismo. Dos escenas establecen esto con claridad: en la primera de ellas, Marta, de manera ingenua, invita al repartidor del supermercado a tomar un vaso de vino. La invitación genera automáticamente en el repartidor la idea de que Marta quiere tener relaciones sexuales con él, lo que da pie a que se inmiscuya en la intimidad del personaje femenino. Así, da otra muestra de *voyeurismo* al anunciar que sabe que su marido está fuera por el tamaño del pedido: «No está bien dejar a la mujer sola, y menos si la mujer es tan bonita», dice. Acto seguido, opina sobre el físico de Marta: «Come usted menos que un pájaro y sin embargo no adelgaza. Quiero decir que tiene usted las carnes justas». A continuación explica que se las arregla para llevar él los pedidos cuando Carlos está fuera y se insinúa abiertamente a Marta. Rechazado por esta, se despide con un gesto de desprecio y un «en el fondo usted se lo pierde».

En otra secuencia asistimos a una conversación entre Ricardo y un trabajador que le proporciona materia prima para sus esculturas. Mirando hacia las ventanas de las protagonistas femeninas, el repartidor dice: «Ya las tenemos solas, ¿eh? [...] Si tú quisieras con esas, te ponías las botas. Encima siendo tú el casero. Porque no me vengas con cuentos, esas tragan». Después habla sobre Rosa como si tuviese un conocimiento íntimo de ella; Ricardo le pregunta cómo la conoce, y el repartidor responde:

Porque baila de una manera... Pero a uno le gusta ir al baile y ver los manoseos que se sueltan allí. Veo lo que pasa en las butacas del cine, veo los tejemanejes en las afueras, cuando es de noche. Lo veo todo, como si tuviera cien ojos.

A nivel de puesta en escena, es clara la caracterización que la película hace de estos personajes a través de su forma de hablar, de sus gestos de codicia y amenazantes (fig. 2.3.25).



Fig. 2.3.25

Elementos dispersos, digresiones, que no hacen sino corroborar el planteamiento que hemos hecho aquí en torno a la relación entre la aparición del sexo en las manifestaciones culturales y su refuerzo de las estructuras de dominación masculina. Todos los personajes masculinos que aparecen en *El techo de cristal*, sin excepción, quedan caracterizados de modo negativo. El espectador del film encuentra difícil identificarse con ellos, con la excepción de Ricardo: este se presenta apático, y parece ajeno a la lógica machista sobre la que se construyen el resto de personajes masculinos. Pero esta impresión que se desarrolla a lo largo del relato, la posibilidad de que Ricardo sea una alternativa para Marta, queda cuestionada cuando finalmente se desvela que él ejerce otro tipo de dominación sobre las mujeres: la de la mirada. Pensemos en la resolución de la trama: Carlos vuelve a casa y convence a Marta para visitar a Julia. El objetivo, supuestamente, es disipar las sospechas de Marta y que esta recupere la cordura. Pero una vez en casa de Julia se descubre que todo es una trampa y se produce un giro sorpresa: Marta descubre que Carlos es el amante de Julia y que asesinó a su marido para quedarse con su dinero⁵². Carlos inmoviliza a Marta mientras reclama a Julia que haga su parte y la asesine. Julia titubea y es Carlos el que alza la navaja⁵³ para acabar con la vida de su mujer. En ese momento suena, desde fuera de campo, un disparo; Carlos cae muerto. Julia y Marta miran hacia el pasillo. De las

⁵² Esa visión negativa sobre los efectos que ejerce el marido sobre Marta se confirma ahora en un nivel denotativo, a través de la resolución de la anécdota narrativa: sencillamente, Carlos es el villano de la historia. Detrás del misterio se encuentra un intercambio de asesinatos similar al de *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951), en el que Carlos asesina al marido de Julia a cambio de que ésta asesine a Marta.

⁵³ Se trata de una navaja de afeitar: un instrumento típicamente masculino.

sombras emerge Ricardo, que recorre el pasillo en penumbra (fig. 2.3.26) para exponerse a la luz de la habitación en la que ha tenido lugar el forcejeo (fig. 2.3.27). Ricardo lleva en una mano la pistola con la que ha disparado a Carlos, en la otra su cámara fotográfica. En este momento el misterio del *voyeur* converge con el núcleo del relato. La puesta en escena enfatiza el cambio de función del personaje de Ricardo: de la oscuridad a la luz, de espectador pasivo del misterio a sujeto activo que lo modifica. Su figura se identifica con la del propio espectador cinematográfico. Y el espectador será reclamado por la enunciación en los últimos planos de la película. Marta cae desfallecida en los brazos de Ricardo y ambos se sientan en un sofá. Mientras rodea con el brazo a Marta en un gesto de protección, Ricardo mira a Julia. Esta sonríe a Ricardo (fig. 2.3.28); la sonrisa no es sino un ofrecimiento que exige una elección. Ricardo responde al ofrecimiento posicionando el revólver sobre la cabeza de Marta (fig. 2.3.29).



Fig. 2.3.26



Fig. 2.3.27



Fig. 2.3.28



Fig. 2.3.29

En ese momento, en un primerísimo primer plano, Ricardo mira directamente a cámara (fig. 2.3.30). Ninguna mirada en el interior de la diégesis justifica esa frontalidad; la mirada de Ricardo se convierte así en un caso de «enunciación enunciada» (Casetti, 1996), una interpelación directa al espectador. Tras la mirada a cámara, el montaje alterna varias fotografías tomadas por Ricardo en blanco y negro de Julia y de Marta en su intimidad antes de cortar al cartel que anuncia el final.



Fig. 2.3.30



Fig. 2.3.31



Fig. 2.3.32

El relato queda sin clausura tras presentar una elección para Ricardo entre ambas mujeres. Pero a través de la interpelación que supone la mirada a cámara, esa elección se traslada al espectador. La respuesta a esa elección —Marta o Julia— será la que dicte su deseo, movilizado a través de la enunciación y el dispositivo cinematográfico.

2.4. La semana del asesino (1972)

Mientras aparecen los títulos de crédito, una serie de planos estáticos y panorámicas descriptivas muestran el espacio en el que tendrá lugar gran parte de la acción de *La semana del asesino*. Un espacio limítrofe, en el que una serie de edificios altos de nueva construcción —iguales, homogéneos— se suceden hasta llegar a un descampado. En el descampado, aislada y desconectada, la casa en la que vive Marcos (Vicente Parra), el protagonista de la historia. La desigualdad es primero una cuestión de proporciones en el encuadre: a la izquierda, la masa imponente del nuevo edificio; a la derecha, la casa aislada en el descampado, a la que no llega ninguno de los caminos que como arterias se esparcen por el terreno (fig. 2.4.1). Después, la desigualdad se articula como oposición: una sola panorámica de izquierda a derecha parte del edificio (fig. 2.4.2) y recorre el vacío del descampado hasta llegar a la casa de Marcos. Y sobre esta, la sombra del edificio cayendo y partiendo los rayos de sol (fig. 2.4.3). La cámara barre así el contexto, antes de introducirse mediante un *travelling* en la casa para encontrar a Marcos y dar comienzo al drama. Contexto que no hace sino enfrentar la imagen del desarrollismo con su exterioridad, el subdesarrollo de aquellos que se han quedado al margen del progreso promovido por el régimen franquista.



Fig. 2.4.1



Fig. 2.4.2



Fig. 2.4.3

Este arranque no es azaroso, por cuanto marca un cambio decisivo respecto a las anteriores películas de Eloy de la Iglesia, al alejarse de la abstracción de la realidad que tenía lugar en ellas. El director señalaba que con *La semana del asesino* las cuestiones ideológicas aparecen de manera explícita en su cine⁵⁴. Hay, por tanto, una vocación de adentrarse en el funcionamiento del orden social en los últimos años del franquismo. Vocación declarada desde el mismo título, con su alusión a la organización del tiempo que impone el trabajo, y que será posteriormente pervertida por los asesinatos del protagonista. El argumento de la película es sencillo y directo: tras salir un domingo con su novia Paula (Emma Cohen), la pareja se pelea con un taxista que les echa del vehículo por besarse en el asiento de atrás. Marcos golpea con una piedra al taxista y huye con Paula. Al día siguiente descubren que el taxista murió por el golpe. Paula insiste en ir a la policía; para impedirlo, Marcos la asesina también. A partir de ese momento, Marcos continuará asesinando para evitar ser entregado. Mientras los asesinatos se suceden, Marcos entabla amistad con Néstor (Eusebio Poncela), que ha presenciado con unos prismáticos sus acciones. Finalmente Néstor le ofrece ayuda, pero Marcos la rechaza y se entrega a la policía.

La voluntad explícitamente ideológica de la película, supone que sea la más problemática de esta etapa en lo que se refiere a la censura. En alguna entrevista De la Iglesia comenta que la película sufrió 64 cortes⁵⁵ (Castro, 1974: 228). Por contra, el

⁵⁴ «Hay que señalar que es mi primera película explícitamente ideológica. En las otras podía haber una postura ética o moral, pero aquí hay una dimensión política, casi militante» (Aguilar y Llinás, 1996: 110).

⁵⁵ En alguna entrevista Eloy de la Iglesia comenta que en realidad la película más mutilada por la censura es *Juego de amor prohibido*. Sin embargo, no hay pruebas que permitan sostener esta afirmación. Por los datos que el director da en las entrevistas, *Juego de amor prohibido* tuvo 42 cortes (Casado, 1976:

expediente de censura de la película⁵⁶ no permite establecer con claridad el número de cortes que sufrió, por cuanto allí se habla de modificaciones —que pueden implicar un número variable de cortes en cada secuencia—. Con *La semana del asesino* disponemos de una ventaja para analizar los cortes impuestos por la censura: la existencia de una versión internacional de la película, que actualmente sigue distribuyéndose en formatos domésticos en otros países⁵⁷. En el expediente de censura, las modificaciones impuestas por la censura se pueden rastrear a través de las cartas que el productor José Truchado adjunta cada vez que se presenta un nuevo montaje esperando su aprobación. En las cartas se enumeran las modificaciones y supresiones llevadas a cabo sobre el montaje final, y dado que todas coinciden con planos de la versión internacional que están ausentes en la versión española, hemos optado para nuestro análisis por emplear dicha versión para comentar las modificaciones que sean de interés para la dirección de lectura propuesta. Como dato, podemos constatar que frente a los 64 cortes que dice De la Iglesia, en la versión internacional encontramos más de un centenar de planos que no se encuentran en el montaje estrenado en España. En cualquier caso, la versión internacional puede usarse en el análisis a sabiendas de que nos encontramos ante dos espacios textuales distintos, ya que las diferencias entre ambas versiones suponen cambios a nivel estructural⁵⁸.

La semana del asesino desborda los códigos genéricos a los que parece acogerse. Encaja con dificultad en la producción de su época, a pesar de ser la película

36) frente a los 64 de *La semana del asesino*. Los problemas para delimitar el auténtico alcance de la actividad censora sobre *Juego de amor prohibido* se tratarán en su correspondiente epígrafe.

⁵⁶ Los documentos cuyos datos se emplean aquí corresponden a la caja del Archivo General de la Administración con signatura 36/04220, expediente nº 65.940 de la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas

⁵⁷ Para el análisis hemos comprobado dos ediciones distintas: el DVD distribuido en Reino Unido por Blue Underground, y el blu-ray alemán distribuido por Subkulture Entertainment. Ambas ediciones están licenciadas por Atlas International, por lo que comparten metraje.

⁵⁸ Asimismo, en la versión internacional desaparecen algunas secuencias de la versión española. De la Iglesia comentaba que la película no puede reconstruirse a partir de la versión internacional, ya que se han perdido las bandas de diálogo originales (Aguilar y Llinás, 1996). Así lo demuestra la reciente emisión de *La semana del asesino* en el programa de La 2 *Historia de nuestro cine* el 20 de mayo de 2015. Se ofreció una copia restaurada de la película, que incluía todos los planos de la versión internacional que no tuviesen diálogos —perdiéndose así dos escenas que comentaremos después y que fueron las últimas que prohibió la censura a pesar de los esfuerzos de Truchado por mantenerlas en el film—.

de Eloy de la Iglesia que recoge con mayor claridad el testigo de esa «mirada crispada» correspondiente a cierta tradición esperpéntica del cine de la década de los cincuenta⁵⁹ (Castro de Paz y Cerdán, 2011). De dicha tradición recoge un sentido del humor negro, que desborda los códigos del terror que sólo superficialmente vertebrarían sus imágenes. La dimensión política de *La semana del asesino*, así como el naturalismo que impregna sus imágenes, alejan la película del grueso del cine de terror español de la época, asentado en muchas ocasiones sobre modelos miméticos a partir de imaginarios foráneos (Pulido, 2012). Sin embargo, el auge del terror hispánico puede ser una de las explicaciones a que una película como la que nos ocupa vea la luz. Preguntado sobre si el terror era una coartada para introducir la crítica ideológica, De la Iglesia contesta: «Sí, pero aquí esta coartada no funcionaba, ni de cara a la censura ni de cara al público. Éste se quedó descolocado, no comprendía el humor, ni los cambios de tono; todo le resultaba desagradable» (Aguilar y Llinás, 1996: 114). La respuesta, sin embargo, no parece exacta a tenor de la documentación recogida en el expediente de censura. Así, cuando la Comisión de Censura de Guiones aprueba el 29 de septiembre de 1971 la segunda versión del mismo con una serie de indicaciones⁶⁰, uno de los miembros de la comisión, José María Cano, explica: «[...] creo que no se diferencia discriminatoriamente de otros muchos y de otras muchas películas que hemos aprobado en esta Comisión», en referencia al cine de terror⁶¹.

⁵⁹ En la entrevista de *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Carlos Aguilar y Francisco Llinás le preguntan a Eloy de la Iglesia por la relación de la película con la tradición del esperpento, en la línea de Marco Ferreri o Fernando Fernán-Gómez. La respuesta de De la Iglesia hace hincapié en la presencia de personajes pobres en el cine español de los años cincuenta, incluso en películas con posiciones reaccionarias como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Luego, apunta que toda esa vertiente crítica se perdería en los años siguientes: «Pero cuando surgió el desarrollismo, cuando vinieron los tecnócratas, fue barrido de la pantalla todo lo que podían ser residuos de cine cristiano o falangista radicalizado, como *Surcos* o *El inquilino*. El cine de izquierda no incidió en el tema, y las películas de Bardem, por ejemplo, estaban más centradas en las capas medias, en la pequeña burguesía. [...] En *La semana del asesino* tenía la convicción de que dar el protagonismo a determinada clase social era algo revulsivo» (Aguilar y Llinás, 1996: 111).

⁶⁰ La documentación relativa a la censura previa del guión puede consultarse en el Archivo General de la Administración, caja con signatura 36/05086. El guión conservado en el AGA es la segunda versión, fechada el 29 de julio de 1971, con 219 páginas, y se encuentra en la caja con signatura 36/05584.

⁶¹ Sin embargo, una vez que los censores vean la película terminada, alguno recriminará en sus apreciaciones el hecho de que se haya aprobado el guión y se haya permitido la existencia de la película. Por ejemplo, en la reunión de la Comisión de Censura del 24 de enero de 1972, Elisa de Lara comenta: «Si no fuera española la prohibiría sin vacilar. [...] Por ello, y con todo el dolor de mi corazón, la apruebo para mayores de 18 años, con la mayor cantidad posible de cortes». En la reunión del 15 de febrero de 1972, De Lara insiste en que la película le parece «repugnante», pero mantiene su argumentación de que ya no puede prohibirse tras la inversión de los productores.

Los problemas con la censura pueden atribuirse en primer lugar a un aspecto superficial de las imágenes: naturalistas, grotescas en su representación de la violencia, altamente expresivas. Pero más allá de la superficie, *La semana del asesino* enuncia un discurso que pervierte la ideología dominante del nacional-catolicismo y, en última instancia, de las relaciones de producción de la sociedad capitalista y patriarcal.

En distintos textos encontramos alusiones a la perversión en el cine de Eloy de la Iglesia, pero nunca se ha precisado qué se entiende por el término y qué función cumple en su cine. El propio cineasta, repasando su producción del periodo franquista, habla de un «lenguaje de la perversión» que iría dominando poco a poco y que encontraría sus mejores exponentes en *La semana del asesino* y *Una gota de sangre para morir amando*. El director establece, además, la función que puede cumplir la perversión sexual en un contexto como el del franquismo: «Creo que en la sociedad en que vivimos, la perversión sexual es quizá la única forma de rebelión a nuestro alcance contra la sociedad opresiva y establecida en que vivimos» (Castro, 1974: 229). La eficacia política de la perversión, así como sus efectos de intervención social, necesitan sin embargo una serie de puntualizaciones. En su trabajo *Subversión/perversión*, Mikel Dufrenne (1980) plantea los problemas asociados al uso del término perversión. Pervertir implica la introducción de un cambio en un objeto determinado o en un sujeto; por ello, la palabra perversión no denota tanto la eficacia de un acto como su naturaleza. Esa naturaleza ha estado tradicionalmente asociada a un juicio de valor peyorativo, que considera la perversión mala y al perverso un ser malvado. Por estos motivos, y de cara a la acción política, Dufrenne prefiere el uso del binomio subversión/subvertir —que en el terreno valorativo es neutro, y que excluye al sujeto para incluir todo el sistema—. Sin embargo, Dufrenne nos enseña también que la perversión puede volverse subversiva; porque si la perversión es una anomalía respecto a una normalidad:

La perversión se vuelve subversiva cuando niega toda realidad en tanto que normativizada, y la norma misma en tanto que expresión del sistema. Así pues, cuando la desviación es, por una parte, consciente —cuando la transgresión no es

solamente capricho, sino impugnación—, y por otra parte provocadora —cuando invita a los demás a tomar conciencia del sistema y de lo que es a la vez intolerable y vulnerable—. (Dufrenne, 1980: 140.)

Por tanto, la perversión se presenta así como una impugnación de la idea de normalidad, en tanto pone de manifiesto lo que hay de arbitrario y opresivo en las normas propugnadas por la ideología dominante⁶². Entendida así, la perversión se desliga de sus connotaciones negativas, ya que sólo representa un cambio de bien a mal para la cultura o la ideología que fijaron la norma.

En *La semana del asesino* —y posteriormente en *Una gota de sangre para morir amando*— aparece la perversión en dos niveles distintos: por un lado, a nivel narrativo a través de las acciones de su protagonista⁶³; por otro, la perversión se vehicula mediante la puesta en escena, que a nivel iconográfico realiza una serie de inversiones sobre determinados motivos en los que se apoya la ideología dominante. Es por tanto a través de la enunciación que la perversión tiene efectos subversivos para el espectador, ya que revela la existencia de esa realidad normativizada y obliga a tomar una posición ante la misma.

La estructura del relato se organiza en base a dos ejes: los días de la semana que constituyen esa «semana del asesino»⁶⁴ anunciada por el título, y la sucesión de asesinatos que comete el protagonista. En cuanto a la causalidad que hilvana los acontecimientos narrativos, la cuestión pasaría por dilucidar el porqué de los asesinatos que comete Marcos. Una respuesta guiada exclusivamente por el nivel denotativo de la anécdota narrativa sería: a raíz del intento de ocultar el primer

⁶² Esta consideración afecta incluso a las presuntas normas naturales, ya que siempre dependen del reconocimiento y la valoración de una sociedad, y por tanto son atribuibles antes a la cultura que a la naturaleza; en un sentido inverso, las normas sociales siempre intentan hacerse pasar por naturales con el fin de justificar los intereses de los grupos dominantes. Por último, en un tercer grupo se situarían las normas morales, sobre las que también pesa la noción de norma natural y sirven como garantía del orden social.

⁶³ Uno de los motivos que para Dufrenne separan la perversión de la subversión es la intención del acto. En ese sentido, Marcos no asesina buscando un efecto subversivo sobre el sistema; su reacción es inconsciente, aunque para el espectador suponga una expresión de lo que Dufrenne llama el «sentimiento de lo intolerable» (Dufrenne, 1980: 45):

⁶⁴ Cada día de la semana viene marcado por la aparición de un rótulo. La película comienza en domingo y finaliza la noche del domingo siguiente, una semana después.

asesinato —accidental—, el resto no sería sino una estrategia para enmascarar aquel y evitar que otros personajes entreguen a Marcos a la policía. El protagonista hace explícita esa negativa a entregarse a la policía a través de varios diálogos. Sin embargo, esclarecer la dimensión política de la película pasa necesariamente por proponer un sentido a nivel connotativo sobre los propios asesinatos. La explicación mayormente aceptada, dada por el propio cineasta, es que los personajes que Marcos asesina encarnan distintas represiones que el personaje rechaza (Castro, 1974: 229). Pero la afirmación sólo es exacta si consideramos que todos los individuos que asesina Marcos a lo largo del relato comparten una característica común: su interiorización de la ideología dominante y el reconocimiento de sí mismos en tanto sujetos interpelados por dicha ideología, aceptando así un lugar y unas funciones dentro del orden social. De ese modo las víctimas de Marcos, inmersas en el mecanismo de la interpelación, contribuyen tanto a la perpetuación de la ideología como a la reproducción de las relaciones de producción (Althusser, 1988).

Frente a ellos, Marcos se presenta desde el primer momento como alguien que presenta problemas en tanto sujeto funcional. Ya en el primer diálogo de la película, que tiene lugar mientras come en el local de Rosa (Vicky Lagos), esta le pregunta por los planes que tiene para el domingo; tras escuchar que va a salir con Paula, le interpela: «A ver cuándo te buscas una mujer para casarte, que ya va siendo hora». Posteriormente, se presenta la relación de Marcos con Paula como anormal. Ella oculta la relación a su familia porque creen que sale con chicos de su edad, y le comenta a Marcos: «No sabes cómo se pondrían si supieran que salgo con un hombre como tú». A punto de regresar a casa, Paula se muestra taciturna. Marcos pregunta qué le sucede, a lo que ella contesta:

A veces pienso que no nos casaremos nunca. Los hombres de tu edad salen con una chica más joven para casarse enseguida. Pero tú no hablas de eso. Sólo hablas de la fábrica, de tu trabajo, no de que ganarás más y nos casaremos.

Acto seguido sucede el asesinato que sirve de detonante para la trama. Marcos y Paula cogen un taxi; el taxista (Goyo Lebrero), viendo que la pareja se está besando

en el asiento de atrás —en lugar de responder a sus comentarios sobre el partido del Real Madrid que retransmite la radio— detiene el taxi y les echa. El taxista les recrimina su actitud, y de nuevo incide en la diferencia de edad de la pareja: «Si fueras hija mía te iba a dar yo. Si aún fuera con un chico de su edad». Marcos y Paula se bajan del taxi sin pagar y el taxista reclama el importe de la carrera; Marcos se enzarza con él en una pelea. Cuando Paula se interpone, el taxista la abofetea al tiempo que dice: «Ahora verás, te voy a sacudir todas las bofetadas que no te dio a tiempo tu padre». En uno de los recursos que se repetirá a lo largo de la filmografía del cineasta, al tiempo que dice esas palabras y levanta la mano, la cámara se posiciona sobre el eje de miradas —a modo de plano subjetivo de Paula—, provocando que el taxista mire directamente a cámara (fig. 2.4.4). No hay aquí un efecto distanciador, sino un efecto emocional sobre el espectador, al que se dirige la misma agresión que sufre el personaje en la diégesis, y que queda por tanto posicionado también como víctima de la mentalidad reaccionaria que, mediante el diálogo y la violencia física, manifiesta el taxista.



Fig. 2.4.4

Marcos intercede golpeando al taxista con una piedra, y huye con Paula del lugar. No saben cómo se encuentra el taxista, y hasta el día siguiente no descubrirán su muerte. Ya el primer asesinato supone una primera reacción de Marcos contra una moral reaccionaria; sin embargo, este asesinato es distinto a todos los demás: el taxista no tiene relación alguna con Marcos, y la puesta en escena del mismo se aleja de un paralelismo que se establecerá después entre el trabajo cotidiano de Marcos, su condición de obrero, y el modo en el que asesina a sus víctimas.

Tras una elipsis, un rótulo introduce a continuación el lunes y la jornada laboral de Marcos en la fábrica de caldos Flory. La puesta en escena se construye sobre el carácter disciplinario de la fábrica y su capacidad para organizar la vida de los obreros. En nuestra primera percepción del lugar no es tan importante lo que vemos como aquello que oímos: una sirena que marca el inicio de la jornada laboral, remitiendo de nuevo a una distribución del tiempo en la vida del obrero. En el encuadre, un *zoom* abre la escala del plano desde un detalle de la sirena en la fachada — vista a través de la verja metálica que cerca el recinto— (fig. 2.4.5) hasta un plano general en el que Marcos se dirige a la entrada. Posteriormente, otros elementos refuerzan la idea de control sobre los trabajadores, y explícitamente vemos una cabina de dos operarios en la que unas letras rojas indican: «Servicio de control» (fig. 2.4.6).



Fig. 2.4.5



Fig. 2.4.6

Más interesante es la presentación de la actividad de Marcos que tiene lugar en el interior: primero, come un bocadillo con indiferencia mientras contempla a otros trabajadores matando, desangrando y despiezando las reses. Después, transporta una carretilla con carne a lo largo de la fábrica. El plano arranca en *travelling* acompañando el movimiento de Marcos (fig. 2.4.7); posteriormente la cámara realiza sobre el *travelling* una panorámica vertical que enfoca el sistema de raíles del techo que sirve para transportar a las reses (fig. 2.4.8); una nueva panorámica descendente regresa a un ángulo normal, y ya independizada del personaje de Marcos, la cámara continúa con el *travelling* que describe el lugar. Las escenas del matadero son las que con mayor claridad muestran ese naturalismo que impregna la puesta en escena; es obvio, por la organización de los elementos en el encuadre, que las escenas que muestran la

actividad de la fábrica tienen carácter documental: los trabajadores van y vienen, varios miran directamente a la cámara que les filma en el trabajo (fig. 2.4.9).



Fig. 2.4.7



Fig. 2.4.8



Fig. 2.4.9

El largo *travelling* —de algo más de medio minuto— asume en su movimiento recto la linealidad de la producción en serie. Y esa producción en serie se traslada a su vez a la producción de los sujetos: Marcos sale al exterior con la carretilla y otro trabajador le interrumpe para comunicarle que debe ver al jefe de personal. Un corte nos traslada al interior de la oficina del jefe (Ismael Merlo). Se desarrolla allí una de las escenas más cómicas de la película: con su secretaria como testigo, el jefe de personal le comunica a Marcos que ha sido ascendido. El jefe ofrece un discurso vehemente: «porque esta fábrica, lo creas o no, es tan tuya, como mía, como del director general. Todos la hemos creado, todos la hemos aupado». Después anuncia la llegada de unas máquinas «exactas», «perfectas», de «mecanismo justo», que necesitan de un hombre de experiencia y que serán el «nuevo jefe» de Marcos. El discurso continúa con una apostilla: no sólo han tenido en cuenta para el ascenso los años de experiencia de

Marcos, sino también el recuerdo de su madre, trabajadora fallecida en un accidente en la fábrica⁶⁵. El entusiasta discurso finaliza con un «hala hijo, a la máquina», antes de que el jefe de personal mire a la secretaria y cambie el gesto para solicitar «que pase el siguiente». La planificación de la escena rehúye el empleo de un plano de situación que muestre a los tres personajes juntos en el encuadre, para fragmentarse en planos medios y cortos de cada uno de ellos. Se crea así un triángulo en la planificación en el que la mirada de Marcos, notablemente indiferente, oscila entre la posición del jefe de personal (fig. 2.4.10), posicionado frente a él (fig. 2.4.11), y la posición de la secretaria, que se sitúa a su izquierda. En la puesta en serie se intercalan varios planos subjetivos de Marcos en los que contempla las piernas de la secretaria (2.4.12), que asoman de una generosa minifalda (fig. 2.4.13). La mirada de Marcos hace así de eje que une, en el triángulo de la planificación, a un representante de la producción económica con una imagen de la sexualidad. Asociación que vertebra posteriormente todas las relaciones sexuales que tienen lugar en el relato, en tanto la sexualidad aparece como un dispositivo cuya función es perpetuar las relaciones de producción⁶⁶.



Fig. 2.4.10



Fig. 2.4.11

⁶⁵ La alusión a la madre incide en la reproducción de las relaciones de producción: una obrera, cuyo hijo es también obrero, y trabaja en la misma fábrica.

⁶⁶ Ya en la introducción señalábamos el tratamiento de la sexualidad en el cine de Eloy de la Iglesia a partir de las ideas de Foucault sobre la existencia tanto de sexualidades de clase como de un discurso burgués sobre el sexo. Por otro lado, Giulia Colaizzi (2007) ha explorado con detenimiento la importancia del género en relación a la producción de los sujetos en un sentido althusseriano y la reproducción de las relaciones de producción.



Fig. 2.4.12



Fig. 2.4.13

Será tras la salida del trabajo con su nuevo ascenso, cuando Marcos descubra la muerte del taxista y lo discuta con Paula. Ambos, en casa de Marcos, deciden qué hacer. Marcos pide a Paula que confíe en él y dice que no pasará nada. Ambos personajes se besan. La cámara inicia un *travelling* que se aleja de los dos personajes besándose en el sofá para terminar en la cama vacía del dormitorio. Frente a la versión internacional, en la versión española la escena de sexo entre ambos está censurada al completo. Sobre la cama vacía en la que finaliza el *travelling*, se corta a un plano de los dos personajes acostados tras hacer el amor⁶⁷. Paula llora por lo que han hecho —se entiende por los diálogos que ha perdido la virginidad— y Marcos comienza a besarla de nuevo para consolarla. Este momento es importante, por cuanto el plano encuadra a los personajes desde la parte inferior de la cama, a través de los barrotes de la estructura, creando así una prisión sobre el acto que están realizando y negando la libertad en las relaciones en tanto liberación (fig. 2.4.14).

⁶⁷ En la versión internacional la escena de sexo está íntegra y cuenta con un total de nueve planos, que combinan planos medios de ambos personajes besándose con primeros planos que muestran la boca de Paula o sus manos agarradas a la espalda de Marcos. El acto finaliza con una elipsis que lleva de nuevo a la coincidencia entre ambas versiones, con ambos personajes recostados.



Fig. 2.4.14

Es el acto sexual el que hace que se produzca una modificación en el pensamiento de Paula sobre su relación con Marcos. Así, le plantea que tomen juntos la decisión sobre si contarle o no a la policía el asesinato del taxista. El sexo induce en Paula el pensamiento de un nuevo poder sobre la vida de Marcos: «Después de eso debemos hacer todo juntos», dice señalando al dormitorio. Marcos replica que su familia ni siquiera sabe que sale con él, pero Paula replica: «Pero hay que decírselo. Porque tú te querrás casar conmigo, ¿verdad?». La respuesta no deja lugar a dudas: el sexo va ligado a una serie de implicaciones sobre la producción de los sujetos en la sociedad capitalista. Para Paula, el acto se une esencialmente a un cambio en la relación que se asienta sobre la idea de constituir la unidad familiar. Así, la liberación de la sexualidad que comienza a producirse en la sociedad española no es una simple liberación del deseo, sino que implica un refuerzo de la sociedad y el discurso patriarcales.

No sólo eso, sino que a través de ese nuevo poder que le confiere el acto sexual, Paula se ve ahora en la posición de reclamar también a Marcos un «deber ser» en tanto hombre. Una vez que este se niega de nuevo a acudir a la policía, Paula da rienda suelta a su visión sobre el personaje:

Que confíe en ti. Claro, el hombre maduro, fuerte, seguro. ¿Sabes lo que eres? Un fracasado lleno de miedo. No sé por qué tienes tanto miedo a la cárcel. Total, sólo para vivir en esta chabola y seguir toda tu vida siendo un obrero.

La discusión finaliza cuando, tras besarse, Marcos asesina a Paula estrangulándola⁶⁸. No es la única vez en el relato en que el acto sexual va seguido de un asesinato, ya que pasará lo mismo en el caso de Rosa, el último de los asesinatos que comete Marcos. Y en ambos, no hay una visión trascendente del binomio sexo/muerte, sino el rechazo de un mecanismo social⁶⁹. Todos los asesinatos destinados a encubrir la muerte del taxista implican a una serie de personajes vinculados a la institución familiar: tras asesinar a Paula, su novia, Marcos asesina a Esteban (Charly Bravo), su hermano; después a Carmen (Lola Herrera), la prometida de Esteban; y luego a Ambrosio (Fernando Sánchez Pollock), el padre de Carmen. Cada uno de los asesinatos encierra una especificidad que veremos a continuación.

Esteban (Charly Bravo), la muerte siguiente a la de Paula, se produce a nivel narrativo por los mismos motivos: camionero, vuelve a casa tras un viaje y Marcos le confiesa lo sucedido con Paula. Esteban insiste inmediatamente en que Marcos debe entregarse a la policía. En el encuadre en que increpa a Marcos, Esteban se interpone entre este y su imagen reflejada en el espejo (fig. 2.4.15). El problema vuelve a girar en torno a cómo Esteban se reconoce también como sujeto interpelado por una ideología. Su primer reproche es que si Marcos se hubiese acostado con Rosa —la camarera— no hubiese pasado nada y hubiese comido gratis toda su vida. Cuando Marcos usa como argumento que Esteban es su hermano y tiene que ayudarlo, Esteban responde: «Ya, y en cambio a ti no te importa que eche a rodar la entrada del piso, que he pagado la boda y todo lo demás. Marcos, estás enredado en un buen lío y en estos casos no hay más remedio que dar la cara». La frase encierra un argumento doble por el que Esteban intenta imponerse: por un lado, su propio reconocimiento como sujeto funcional que con su esfuerzo ha cumplido las tareas que le corresponden socialmente; por otro, un nuevo deber para Marcos, el de «dar la cara», que de

⁶⁸ De nuevo, la versión española presenta cortes durante el asesinato respecto a la versión internacional. Los cortes afectan a la duración del asesinato, eliminando planos que alternan entre primeros planos de las bocas ambos besándose con los dedos de Marcos apretando la garganta de Paula.

⁶⁹ En la secuencia que culmina con su asesinato, Rosa, que sabemos ha pretendido durante un tiempo a Marcos, se acerca a llevarle el desayuno a casa. Tras el sexo, Rosa pretende limpiar y ordenar la casa, adjudicándose ya un rol en el espacio doméstico, aquel asociado con el matrimonio. Marcos la asesina por su intento de entrar a limpiar la habitación en la que se amontonan las víctimas de los asesinatos anteriores.

manera implícita se vincula con lo que se espera de un hombre y, por tanto, de cierta idea de la masculinidad. Marcos parece ceder a la orden de Esteban de entregarse, pero en el último momento coge una llave inglesa y golpea a su hermano en la cabeza hasta la muerte⁷⁰ (fig. 2.4.16).



Fig. 2.4.15



Fig. 2.4.16

El asesinato incluye así en su puesta en escena una novedad respecto a los anteriores: la perversión de un objeto, la llave inglesa, que deja de cumplir su función “natural” asociada al trabajo obrero, para convertirse en un instrumento de muerte. Esta perversión de los objetos no hará más que amplificarse en los siguientes asesinatos, remitiendo a la actividad de la fábrica en la que trabaja Marcos. Así sucede con el asesinato de Carmen y del señor Ambrosio. Carmen acude a la casa buscando a Esteban, que no ha dado señales de vida tras regresar del viaje. Marcos intenta deshacerse de ella, pero Carmen insiste en entrar al dormitorio, lugar en el que Marcos ha empezado a acumular los cadáveres de sus víctimas. Carmen consigue entrar y descubre el cuerpo sin vida de Esteban. Al salir del dormitorio, Marcos la degüella con un cuchillo (fig. 2.4.17). El gesto guarda similitudes con las imágenes y los métodos para matar al ganado que hemos visto en la secuencia de la fábrica al comienzo de la película, con el cuchillo penetrando en el cuello de las reses para desangrarlas (figs. 2.4.18 y 2.4.19).

⁷⁰ La llave inglesa cuelga, junto a otras herramientas, de un soporte en una de las paredes del salón de la casa. El soporte con las herramientas aparece en numerosos encuadres, marcando la casa como el hogar de una familia obrera. La escena del asesinato también está censurada, eliminando los planos más explícitos en los que la llave inglesa golpea en el cráneo de Esteban.



Fig. 2.4.17



Fig. 2.4.18



Fig. 2.4.19

En el asesinato del señor Ambrosio sucede algo parecido: aparece en casa de Marcos buscando a su hija, e intenta entrar en el dormitorio cerrado. Marcos le permite hacerlo mientras coge de la cocina un hacha de carnicero. Sobre la cama del dormitorio, Ambrosio descubre los cadáveres de Esteban y su hija. Antes de que pueda reaccionar, el hacha de carnicero entra en cuadro por la izquierda del plano (fig. 2.4.20). Marcos asesta un hachazo en el rostro de Ambrosio, que retrocede con la cara partida por la mitad (fig. 2.4.21). De nuevo, el asesinato remite a la actividad de la fábrica y al uso del hacha de carnicero para abrir por la mitad a las reses (fig. 2.4.22). Si tal y como está planteada en el relato la sucesión de muertes puede resultar inverosímil, es una cuestión que carece de importancia desde el punto de vista del sentido, ya que la casa de Marcos se convierte en un “matadero” que pervierte su trabajo en la fábrica.



Fig. 2.4.20



Fig. 2.4.21



Fig. 2.4.22

La perversión no sólo afecta a las acciones y los objetos, sino también al carácter simbólico de algunas imágenes. Como se ha comentado, Marcos comienza a acumular los cadáveres en el dormitorio de la casa. Tras asesinar a Carmen, la lleva al dormitorio y la deposita sobre la cama junto a Esteban (fig. 2.4.23). El encuadre está compuesto de un modo similar a aquel en el que Marcos besaba a Paula: la posición de la cámara a los pies de la cama usa la estructura a modo de marco interno. Posteriormente, cuando Ambrosio descubre el cadáver de su hija y su prometido, los cuerpos aparecen en la cama cubiertos por una sábana blanca, como si fuesen un matrimonio plácidamente dormido (fig. 2.4.24). La puesta en escena pervierte de manera macabra el destino de la pareja, el matrimonio no consumado a causa del asesinato.



Fig. 2.4.23



Fig. 2.4.24

Todas estas perversiones encuentran su culmen y su sentido pleno a través de la solución que Marcos pergeña para deshacerse de los cadáveres. Ante la acumulación de cuerpos en su casa, Marcos comienza a trocearlos y a llevarlos a la fábrica para introducirlos en la nueva máquina de fabricación de caldos con la que trabaja. Para transportar los trozos de sus víctimas, Marcos usa una bolsa de deporte que lleva inscrito el lema «Contamos contigo» (fig. 2.4.25). La frase pertenece a la campaña publicitaria con la que el régimen franquista buscaba promover la práctica del deporte en España a finales de los años sesenta y contaba con anuncios de televisión en blanco y negro (fig. 2.4.26).



Fig. 2.4.25



Fig. 2.4.26

Desde el sentido que estamos planteando aquí, la introducción de los cadáveres en la máquina de sopicaldo no haría sino cerrar un círculo en el que la sociedad franquista acaba devorándose a sí misma. Sin embargo, aunque ese sentido todavía pueda construirse, en la versión española la actividad censora obligó a algunos cambios que atenúan el planteamiento. El primero de ellos, la exigencia de que quedase claro que la máquina con la que trabaja Marcos está en pruebas y el caldo

que sale de ella no se vende posteriormente⁷¹. El otro cambio, que José Truchado peleó hasta el último momento con la censura, fue la eliminación de un anuncio televisivo de caldos Flory que Marcos presencia mientras come en el restaurante de Rosa. El anuncio puede verse en la versión internacional: un ama de casa habla directamente a cámara; sujeta una sopera y cuenta las virtudes de caldos Flory, lo mejor que puede darle a su familia (fig. 2.4.27). La importancia del anuncio aumenta cuando la imagen televisiva ocupa toda la pantalla (fig. 2.4.28). El anuncio cumple uno de los principios de la publicidad que definió Jean Pierre Voyer: hablar de lo que no vende, para vender mejor aquello de lo que no habla (citado en Talens, 2000: 299). Y obviamente, el anuncio está vendiendo la imagen de la familia: así lo muestra el primero de los planos, con la mujer de pie sirviendo a su marido y sus hijos.



Fig. 2.4.27



Fig. 2.4.28

Como se observa a lo largo del análisis, la familia es el objetivo de muchas de las perversiones que aparecen en el relato. De ahí que el espacio doméstico sea también corrompido de distintas maneras. En determinado momento, el olor de los cadáveres pudriéndose en el dormitorio se hace intolerable para Marcos, que acude a comprar ambientadores en spray. Cuando vuelve a casa, rocía con el ambientador el salón; la puesta en serie muestra de manera sucesiva cuatro insertos: en el primero, Marcos rocía la pantalla del televisor (fig. 2.4.29); en el segundo, la figura de una virgen (fig. 2.4.30); en el tercero, una foto familiar en la que aparece de niño junto a su hermano y su madre (2.4.31); en el cuarto, los pósteres de mujeres ligeras de ropa que cubren la pared (2.4.32). Cuatro detalles asociados a los distintos aparatos ideológicos del estado: los medios de comunicación, la religión, la familia.

⁷¹ Esto se transmite mediante un diálogo informativo que mantienen dos obreros de la fábrica.



Fig. 2.4.29



Fig. 2.4.30



Fig. 2.4.31



Fig. 2.4.32

Como se ha indicado con anterioridad, todas las cuestiones planteadas hasta el momento interactúan en el discurso de la película con la sexualidad y es ahí donde debe ubicarse a Néstor, el primer personaje homosexual en la filmografía de Eloy de la Iglesia. La relación entre Marcos y Néstor está planteada como alternativa a todas las sujeciones que experimenta el primero, y en particular aquellas que conciernen expresamente a la sexualidad. Sin embargo, abordar el sentido de esta relación exige recurrir constantemente a la versión internacional, ya que es el componente del relato más mutilado por la censura. Tras los planos a los que hacíamos referencia al comienzo que presentan el paisaje y el exterior de la vivienda de Marcos, un *travelling* se adentra en el interior de la casa. Allí encontramos a Marcos, que se dirige al salón y enciende un cigarro mientras contempla los pósteres de mujeres en bañador que llenan una de las paredes. Después se tumba en el sofá; por corte, una panorámica vertical en sentido ascendente recorre la fachada del edificio de nueva construcción situado frente a la casa de Marcos. Tras la panorámica, un nuevo corte presenta al personaje de Néstor, con el torso descubierto, mirando por sus prismáticos desde una de las terrazas del edificio (fig. 2.4.33). A continuación el montaje sigue la estructura habitual de plano-contraplano para articular varios planos subjetivos de Néstor, que tras

contemplar a unos chicos que juegan a la pelota en el descampado, se fija en Marcos a través de la claraboya del tejado de su casa. Aquí empiezan las variaciones entre la versión española y la versión que se distribuyó internacionalmente. En la comparación entre ambas, en la versión española se han eliminado primero varios planos de Néstor mirando por los prismáticos⁷². Pero los cortes más graves, hasta el punto de que desvirtúan por completo el sentido de la secuencia, tienen que ver con los pósteres que cuelgan en la pared de la casa de Marcos. En la versión española Néstor observa a Marcos; esto motiva una serie de planos en el interior de la vivienda en los que vemos tumbado al personaje en el sofá. A partir de aquí, la censura obligó a cortar varios planos —en total ocho cortes en el montaje de la versión internacional— que alternan planos detalle de los pósteres (fig. 2.4.34) con primerísimos primeros planos de Marcos sacudiendo la cabeza de un lado al otro del encuadre (fig. 2.4.35). Configurada así la puesta en serie, Marcos experimenta más turbación que goce con las imágenes de los pósteres, un imaginario masculino típico de la época. La relación conflictiva de Marcos con ese imaginario queda plasmada por dos planos que, a través de marcos internos, muestran al personaje atrapado en el encuadre. El primero de ellos se corresponde con el momento en que Néstor se fija con sus prismáticos en Marcos, y en el que queda atrapado por el enrejado de la claraboya (fig. 2.4.36). El otro sirve de cierre de la secuencia en ambas versiones: acabada la agitación que sufría el personaje —al menos en la versión internacional—, el encuadre muestra un primer plano de Marcos a través de la rejilla de mimbre de una mecedora; sobre ese encuadre, tres aperturas de la escala mediante *zoom* terminan mostrando al personaje atrapado entre los pósteres —situados por encima del personaje tumbado—, el mobiliario de la casa y la rejilla de la silla (fig.2.4.37). A ese imaginario heterosexual en el que Marcos aparece atrapado, la puesta en serie opone la mirada de Néstor, que erotiza el cuerpo de Marcos a través de primeros planos de su torso sudado (2.4.38).

⁷² La censura insistió hasta el último momento en que debían cortarse todos los planos de Néstor, lo que llevó a José Truchado a explicar en una carta que, de acuerdo a la «métrica cinematográfica», no podían cortarse los planos de Néstor al usarse su punto de vista en el montaje de la secuencia. Gracias a esto se salvaron los planos del personaje mirando con los prismáticos que quedan en la versión española.



Fig. 2.4.33



Fig. 2.4.34



Fig. 2.4.35



Fig. 2.4.36



Fig. 2.4.37



Fig. 2.4.38

La amistad entre Marcos y Néstor se desarrolla a lo largo de varias secuencias, en las que ambos personajes quedan perfilados como disfuncionales en relación a su clase social. Así lo enuncia Néstor en una conversación con Marcos:

Estoy pensando que somos dos tipos raros. Yo debería estar, como tú decías, con gente de mi edad, bailando en una discoteca, pasando el verano en Torremolinos y corriendo por las autopistas a 140 por hora; y tú deberías estar casado, con una mujer que empieza a ponerse llenita, un par de críos, pendiente de pagar la letra de la lavadora, y con la ilusión de que algún día podrás comprar un 600.

Néstor apostilla después: «Tengo un amigo con mucha barba y gafas muy gruesas, que diría que tú y yo somos dos desclasados». Marcos no entiende la palabra y se muestra extrañado, reafirmando así la falta de conciencia de la clase obrera, algo que aparecerá después en otras películas de Eloy de la Iglesia. El personaje de Néstor muestra claramente la necesidad de establecer conexiones entre los distintos periodos de la obra del director, porque en *La semana del asesino* se encuentra ya la disrupción que supone la homosexualidad para la lógica patriarcal, comentada por los analistas en su cine de la Transición. En ese sentido Néstor representa un punto de fuga y un espacio de libertad para Marcos. Algo que queda patente en la visita nocturna que ambos realizan a una piscina, la secuencia con más cortes impuestos por la censura en la versión española. En esta última, los dos personajes saltan desde un trampolín a la piscina; tras unos planos breves de ambos en el agua, un corte introduce una pequeña elipsis y vemos a los dos personajes sentados en sendas hamacas. Tan escueta descripción contrasta con la secuencia tal y como se rodó y se presenta en la versión internacional. En particular, una vez que han saltado a la piscina, el montaje se demora en los juegos de ambos personajes en el agua. Marcos sonríe abiertamente por primera vez en toda la película (fig. 2.4.39); después, ambos personajes continúan el juego sumergiéndose bajo el agua, momento mostrado con distintos planos subacuáticos (fig. 2.4.40). El homoerotismo de toda la secuencia, que concluye con ambos personajes duchándose juntos tras salir del agua, es explícito. Toda la secuencia emplea además una música extradiegética de marcado tono onírico, lo que incide en el efecto de liberación que la relación tiene para Marcos —que no por casualidad se queda dormido de vuelta a casa mientras Néstor conduce—.

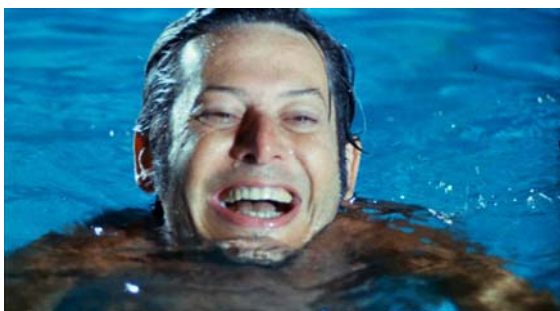


Fig. 2.4.39



Fig. 2.4.40

En el cierre del relato, Néstor dejará implícito en un diálogo con Marcos que sabe todo lo que ha sucedido y se ofrecerá a ayudarlo. Marcos, sin embargo, rechaza su ayuda y llama a la policía para entregarse. Final impuesto por la censura⁷³, que sin embargo no empaña una de las obras más subversivas del cine español en las postrimerías del franquismo.

⁷³ Eloy de la Iglesia comentaba al respecto: «Hay que decir que el final de la película no es mío, es una imposición de la censura, e incluso lo rodamos meses después, cuando ya había copia standard. Es estúpido que el personaje, así por las buenas, llame a la policía para entregarse» (Aguilar y Llinás, 110).

2.5. Nadie oyó gritar (1973)

Nadie oyó gritar es un encargo que Eloy de la Iglesia rueda a petición del productor Benito Perojo; tras los problemas de *La semana del asesino*, el director necesita un proyecto que le permita reconciliarse con la industria y asegurar su continuidad (Aguilar y Llinás, 1996: 117). La concepción del proyecto está condicionada por el intento de repetir el éxito de *El techo de cristal*: de aquella recoge tanto el género —el *thriller* de suspense— como a su estrella, Carmen Sevilla. Junto a la estrella femenina, aparece también el protagonista de *La semana del asesino*, Vicente Parra. *Nadie oyó gritar* atenúa, sin embargo, tanto las digresiones que se observan en *El techo de cristal* como los excesos expresivos e ideológicos de *La semana del asesino*. De la Iglesia alega como motivo para estos cambios el hecho de que la estructura de la película se ajuste de manera más canónica al género en el que se inscribe:

Los cánones aristotélicos de planteamiento, nudo y desenlace me agarrotan mucho. Y es evidente que en *Nadie oyó gritar* había un protagonismo del argumento. A mí me funcionan mejor las cosas cuando hay muchos argumentos, muchos elementos, vertebrados sobre los personajes, los ambientes, las situaciones (Aguilar y Llinás, 1996: 119).

Aunque la afirmación es cierta, como veremos después ese protagonismo del argumento se pierde en el último tercio del relato⁷⁴. En cualquier caso, y debido a esa centralidad en la estructura de suspense, *Nadie oyó gritar* tiene un interés limitado para las cuestiones que estamos planteando aquí en torno a la dimensión política del cine de Eloy de la Iglesia. Sin embargo, continúa la senda abierta en *El techo de cristal* al explorar las sujeciones experimentadas por su personaje femenino y al abordar la puesta en escena del deseo femenino. Dado el protagonismo en ambas películas de Carmen Sevilla, es interesante observar los cambios que se producen en la

⁷⁴ Este hecho quedó plasmado en una de las críticas de la época: «Tan pronto queda resuelta la intriga inicial, el discurso narrativo se anda por las ramas, la pareja central se ocupa en divagaciones éticas y existenciales...» (Garcival, 1973: 56).

construcción del personaje respecto a la anterior colaboración entre el director y la estrella.

Ya en el arranque, tras los títulos de crédito, observamos un cambio fundamental en Elisa, el personaje que interpreta la actriz: frente a la imagen cotidiana y descuidada de su personaje en *El techo de cristal*, *Nadie oyó gritar* la caracteriza en sus primeros planos como una mujer independiente, desenvuelta y sofisticada: un chófer la lleva de compras por Londres, ella habla inglés, y aparece caracterizada como una mujer que cuida su imagen —vestuario, maquillaje, peluquería—. Tras las compras por la ciudad, regresa a una casa y, tras una elipsis, la encontramos en la cama con un hombre español mayor que ella. El encuadre concede ya importancia a la representación del tiempo, a través del reloj dorado que ocupa la parte izquierda de la composición en primer término (fig. 2.5.1). El tiempo se ha acabado: no hay relación sentimental entre los dos personajes, sino una transacción económica. Por corte, una nueva elipsis da paso a un plano general del salón —mobiliario de lujo, cuadros, tapices, todo resaltado por los tonos dorados del león, por lo que identificamos un ambiente de alta burguesía— y los dos personajes, ya vestidos, entablan una conversación que nos revelará la mecánica de su relación: Elisa es una prostituta de lujo, que viaja una vez al mes a Londres para visitar a su cliente, Óscar (Antonio Casas) (fig. 2.5.2). Oficio que debemos sobrentender a través de la situación y el diálogo, ya que la censura prohibía enunciarlo de manera explícita. Todo el diálogo está lleno de un cinismo que impregnará el resto del relato, que articula las relaciones interpersonales de los personajes como transacciones, relaciones de fuerzas que exigen el cálculo de los beneficios y las pérdidas. Elisa alaba la exactitud en la gestión llevada a cabo por Óscar, su puntualidad en los pagos. El diálogo muestra de manera directa ese cinismo cuando Elisa dice: «A lo mejor algún día acabo enamorándome de ti», a lo que Óscar responde: «Vamos, vamos, tampoco es necesario llegar a esos extremos».



Fig. 2.5.1



Fig. 2.5.2

El cliente ha comprado ya el billete de avión para su próxima visita y lo deposita en las manos de Elisa; sobre un primer plano de las manos entregando el billete, un corte nos lleva a otro primer plano de las manos de Elisa sujetando el billete en el aeropuerto de Barajas un mes después. La megafonía anuncia un retraso en el vuelo a Londres; Elisa mira su reloj y la puesta en escena configura uno de los encuadres más significativos de toda la película: un contrapicado en el que Elisa, pendiente del reloj, se encuentra enmarcada por una arquitectura compuesta de líneas geométricas, texturas metálicas y tonos fríos (fig. 2.5.3). Esta pequeña interrupción del tiempo programado para la relación-transacción, que la muestra en toda su frialdad, hace que Elisa se replantee su situación y vuelva a casa. La escena se desarrolla en una de las terrazas del aeropuerto; tomada la decisión, un plano con escorzo de Elisa nos muestra a la gente que espera apoyada en la barandilla de la terraza (fig. 2.5.4). La configuración de la puesta en escena continúa con la labor empezada en el encuadre anterior, y es notable la ausencia de color que muestra el vestuario de los figurantes que esperan. Cuando en el mismo plano Elisa se dirige a la puerta, sólo distinguimos hombres de negocios con maletines imbuidos en trajes negros y grises (fig. 2.5.5): Elisa es una mujer que negocia con su cuerpo en un mundo en el que los negocios son un quehacer masculino.



Fig. 2.5.3



Fig. 2.5.4



Fig. 2.5.5

Cuando regresa a su apartamento, se introducen tanto el espacio en el que vive la protagonista como los dos personajes que darán lugar a la anécdota narrativa central. El edificio está recién construido, y por una conversación con el portero se nos informa de que Elisa y el matrimonio formado por Miguel (Vicente Parra) y Nuria (María Asquerino) son sus únicos habitantes. Cuando sube a su apartamento, Elisa se encuentra con Miguel inspeccionando la puerta de uno de los ascensores. Nuria le observa con atención.

Una vez en casa, Elisa llama a Londres para comunicarle a Óscar no sólo que no irá a Londres, sino la ruptura de su relación. La llamada telefónica sigue en su planificación las convenciones del plano-contraplano, respetando el *raccord* de miradas aun en espacio separados. Así, Óscar descuelga el teléfono en un plano medio largo que le sitúa a la izquierda del encuadre mirando hacia la derecha (fig. 2.5.6); por su parte, el contraplano nos ofrece a Elisa, en la misma escala, situada ligeramente a la derecha y mirando hacia la izquierda (fig. 2.5.7). A partir de este momento, lo que

pone en juego el montaje es un cambio en la relación entre ambos personajes. Mientras que el mismo encuadre se repite para Óscar en su siguiente réplica, el plano de Elisa ha sufrido una variación de escala: se ha convertido en un primer plano (fig. 2.5.8). La variación moviliza dos sentidos: por un lado favorece la identificación del espectador con el personaje de Elisa; por otro, la desigualdad en las escalas de los planos supone una variación entre las relaciones de fuerzas de los dos personajes. O en otras palabras: que Elisa tome el control de la situación, comenzando una liberación respecto a la dominación económica que Óscar ejercía sobre ella. Es en ese primer plano en el que Elisa le comunica que no irá a Londres. La réplica de Óscar —«eso no es serio»— se ofrece en el mismo plano medio de las dos ocasiones anteriores. Es el último plano de Óscar, que a partir de este momento desaparecerá visualmente de la escena y del que sólo oiremos sus réplicas en *off* a través del teléfono. La vuelta al plano de Elisa supone una nueva variación: volvemos al plano medio inicial, pero esta vez Elisa se levanta y camina unos pasos (fig. 2.5.9). El encuadre la sigue con una combinación de panorámicas verticales y horizontales; Elisa se mueve hacia la izquierda, hasta quedar en un plano medio corto mirando hacia la derecha, invirtiendo su posición original en la composición del plano-contraplano (fig. 2.5.10). Este plano coincide con el momento en el que Elisa comunicaba a Óscar que no quiere que vuelva a llamarla. El plano supone una progresión de la situación planteada: tras comunicar que no irá a Londres, invirtiendo las relaciones de fuerzas, ahora las elimina por completo. Sentido reforzado visualmente por cuanto no sólo se pone — simbólicamente— en pie el personaje, sino por cuanto pasa a ocupar la zona del encuadre —el lado izquierdo— que ocupaba Óscar, confirmando su borradura visual de la conversación. Al otro lado de la línea, Óscar parece comenzar una argumentación para disuadirla. No llegaremos a oírla, ya que Elisa cuelga el teléfono cortando la comunicación. Tras la conversación telefónica, Elisa se ducha. A nivel simbólico, es inevitable adjudicarle a la ducha una función purificadora, insistiendo en la liberación del personaje tras salir de la dinámica en la que se encontraba en su relación con Óscar (fig. 2.5.11).



Fig. 2.5.6



Fig. 2.5.7



Fig. 2.5.8



Fig. 2.5.9



Fig. 2.5.10



Fig. 2.5.11

Sin embargo, apenas experimentada la liberación, Elisa volverá a verse sometida de nuevo. Si hasta aquí el relato nos ha presentado a la protagonista, en este punto se produce el detonante que pondrá en marcha el suspense. Al salir de la ducha, Elisa escucha a sus vecinos discutir. Abre la puerta de casa para ver lo que sucede y encuentra a Miguel tirando por el hueco del ascensor el cuerpo sin vida de su mujer⁷⁵. Elisa se encierra en casa para impedir la entrada de Miguel. Este llama por teléfono a Elisa insistiendo para que le deje entrar en su apartamento y explicarle lo sucedido.

⁷⁵ En ningún momento se ve que el cuerpo pertenezca a Nuria. Esto se debe al desenlace que analizaremos al final, que busca un efecto sorpresa y obliga por tanto a dejar siempre la violencia en *off* a lo largo del relato.

Finalmente, Miguel irrumpe en el apartamento de Elisa a través de la terraza. Levanta la persiana que Elisa había echado y le apunta con una pistola para que le deje entrar. La imposición de su voluntad, y por tanto el establecimiento de una nueva dominación, se muestra desde un plano subjetivo del personaje masculino: la mano sujetando la pistola, fuera de foco, domina una composición en la que Elisa mira directamente a cámara (fig. 2.5.12). Las relaciones de fuerza emergen ahora como coacción física, al tiempo que se invierte mediante el plano subjetivo el punto de vista que nos había guiado hasta ahora.



Fig. 2.5.12

A partir de este momento, lo que está en juego es el control de la propia narrativa. Miguel, escritor fracasado que depende económicamente de su mujer, urde un plan por el que en lugar de matar a Elisa, la convertirá en su cómplice. Deben recuperar el cadáver del hueco del ascensor para llevarlo a un lago en el que hundirlo. Controlar el relato, imponerse al otro: en términos cinematográficos es una cuestión espacial. Tras conseguir entrar en el apartamento y tras una pequeña elipsis, se produce un discreto plano-secuencia⁷⁶ de casi dos minutos de duración. Empezando en un plano detalle de la pistola depositada en una mesita del salón, el encuadre se abre con un *zoom* que establece la situación: Miguel bebe sentado al sofá, mientras Elisa espera de pie noticias sobre su suerte. El control de la narrativa al que hacíamos referencia está explícito tanto en la profesión del personaje como en algunos de los

⁷⁶ El plano secuencia es funcional y se estructura a modo de montaje analítico: el *zoom* y los movimientos de cámara se emplean para modificar la escala del encuadre o para seguir los movimientos de los personajes.

diálogos; así, Miguel dice: «En la vida real, se imponen las mismas soluciones que en las novelas...». Elisa se da la vuelta contra la pared, pero Miguel decide que dos muertes serían injustificables y opta por convertirla en su cómplice: si hacen desaparecer el cadáver, nunca habrá asesinato. Miguel se pone de pie exigiendo la colaboración de Elisa; el encuadre se cierra de nuevo con un *zoom*, quedando los personajes en un primer plano con la pistola interpuesta entre ellos (fig. 2.5.13). Ante la opción de formar parte del asesinato, Elisa rodea a Miguel para alejarse (fig. 2.5.14), y posteriormente se queda sola en el encuadre (fig. 2.5.15). Sin embargo, Miguel entra de nuevo en el encuadre —y en el espacio de Elisa— para imponerse de nuevo mediante la coacción (fig. 2.5.16). El movimiento de Elisa remite a la escena en la que hablaba por teléfono con Óscar; sólo que en esta ocasión el movimiento que realiza para liberarse de Miguel y aislarse en el encuadre apenas dura unos segundos.



Fig. 2.5.13



Fig. 2.5.14



Fig. 2.5.15



Fig. 2.5.16

A partir de este momento, se activa el suspense que concentra toda la acción. La trama que sigue es de escaso interés, y frente a *El techo de cristal* aquí la construcción del suspense se basa en el conocimiento que tiene el espectador de los

acontecimientos. Todas las situaciones se construyen en base a la tensión que genera si otros personajes descubrirán a Elisa y Miguel con el cadáver. Así sucede, en primer lugar, con el portero del edificio que casi les sorprende recuperando el cuerpo del hueco del ascensor. Una vez conseguido esto, la pareja mete el cadáver en el maletero del coche de Elisa para transportarlo a un pantano en el que ella tiene una casa y una lancha motora —signo del estilo de vida que quiere llevar a través de la prostitución—. En el camino son detenidos por la policía para solicitar su ayuda transportando a los heridos de un accidente. En esta ocasión Elisa tiene la posibilidad de delatar a Miguel, pero en lugar de hacerlo se muestra desenvuelta mintiendo. Una vez que llegan al pantano, Miguel quiere saber el porqué de su comportamiento. Elisa se explica en términos de su papel en una sociedad de moral retrógrada y bienpensante; de cara a los otros, es la cómplice ideal:

No se equivocó usted al pensar que una mujer como yo pudiera parecer la cómplice ideal para que un honesto esposo se librara de su mujer. Usted es un hombre decente, honrado y digno, con una esposa no muy guapa pero también digna, honrada y decente. Y aparezco yo, la mujer que vive lujosamente sin saber de qué. Aunque todo el mundo se lo supone. Y ese hombre tan honrado y decente deja de serlo poco a poco. Y encuentra a su mujer mucho menos guapa. Mucho menos, digamos soportable. Seguro que le creerían en cuanto usted dijera que la mató por mí. Incluso le disculparían.

Planteados los motivos de su colaboración en el crimen, lo que queda es una larga secuencia en la que introducen el cadáver en la lancha para arrojarlo en el pantano. Una vez que Miguel tira el cuerpo al agua, Elisa le empuja por la borda. Varias veces arremete contra él con la lancha, que Miguel —que no sabe nadar— esquivo a duras penas. Elisa lo ayuda a salir del agua, porque en sus propias palabras no es una asesina. A nivel estructural lo que sigue es inusual: apenas sobrepasado el ecuador de la película —el minuto de 50 de 88—, el relato sufre una fractura. Nada queda —aparentemente— por resolver de la intriga. Sobre un gran plano general picado de la lancha en el lago, la cámara realiza una panorámica hacia la izquierda para descubrir un motorista que avanza veloz por el camino de tierra circundante al lago (fig. 2.5.17).

En montaje alterno, la lancha vuelve a toda velocidad en dirección a la casa mientras la moto, por su parte, avanza en la misma dirección. La idea de la velocidad une ambas trayectorias. La moto llega hasta la casa, se detiene y se introduce un nuevo personaje: Tony (Tony Isbert). La presentación se realiza en dos planos que juntos suman casi un minuto de duración y que, junto al recorrido en moto, detienen el flujo de la narración. Tras quitarse el casco, Tony se baja de la moto, se quita la camisa y el cinturón antes de entrar en la casa (fig. 2.5.18). El personaje se presenta, antes que nada, objetivado: su cabello rubio, su juventud, el torso y los músculos marcados. Estos dos elementos, la detención de la narración y la exhibición del cuerpo masculino como objeto de deseo, han llevado a Lázaro-Reboll (2014) a incluir *Nadie oyó gritar* en las películas de De la Iglesia del periodo que contienen un subtexto homosexual. Sin embargo, esa interpretación parece motivada tanto por la biografía del cineasta como por la lectura dominante sobre la homosexualidad en su cine, determinante en las investigaciones extranjeras sobre su cine. En *Nadie oyó gritar* no hay motivo para asociar esta erotización del cuerpo masculino con la homosexualidad, ya que el propio texto la vehicula a través del deseo y el punto de vista femenino: así sucede cuando en otra secuencia, Elisa está sopesando si continuar su relación con Tony; la puesta en serie muestra varias imágenes de Tony con el torso desnudo tomando el sol (figs. 2.5.19 y 2.5.20). Por la posición de esas imágenes en el montaje, intercaladas entre planos cortos de Elisa, sólo pueden ser interpretadas en tanto imágenes motivadas por el pensamiento del personaje femenino —pensamientos visualizados—.



Fig. 2.5.17



Fig. 2.5.18



Fig. 2.5.19



Fig. 2.5.20

Más aun, la aparición de Tony en el relato supone otro tipo de fractura: aquella que afecta a la relación de fuerza entre Elisa y Miguel, que encuentra en el joven una imagen de la masculinidad que cuestiona su poder sobre Elisa. Miguel y Elisa se dirigen hacia la casa y Tony les recibe en la puerta; en plano-contraplano, la pareja habla con Tony. Miguel, empapado y con una herida en el torso (fig. 2.5.21), se muestra inseguro ante la belleza de Tony y la desconfianza con la que recibe a Miguel —que no responde al perfil habitual de los clientes de Elisa— (fig. 2.5.22).



Fig. 2.5.21



Fig. 2.5.22

Tony le pide a Elisa hablar a solas. La impresión que provoca la conversación en el espectador se modifica rápidamente: Tony se exhibe para Elisa apoyándose en el tronco de un árbol y Elisa acaricia su cuerpo (fig. 2.5.23); sin embargo, Tony interrumpe sus caricias al preguntarle a Elisa por qué no ha ido a Londres. El espectador descubre entonces que la relación no es de carácter sentimental, sino que se basa de nuevo en una transacción económica. Tony lo deja claro en una frase: «Sabes muy bien que esos viajes a Londres son muy importantes para ti y para mí. Para

qué nos vamos a engañar». Elisa a su vez lo corrobora: «Sí, tienes razón, para qué nos vamos a engañar». Más allá de que la escena refuerce el sentido que hemos indicado antes sobre la manifestación en el texto de la mirada y el deseo femenino, el hecho añade una problemática al personaje de Elisa: si el orden social del sistema patriarcal ha llevado a que se prostituya como única forma posible de independencia, ella a su vez reproduce ese orden al ejercer también una dominación de tipo económico sobre el personaje de Tony. Algo que sucederá de nuevo con otros personajes del cine de Eloy de la Iglesia, como en el caso de Roberto Orbea en *El diputado*.



Fig. 2.5.23

Elisa volverá a la ciudad con Miguel y pasarán la noche juntos. Mientras cenan, Miguel habla del cinismo que ha impregnado su relación hasta el momento: «¿Sabes por qué somos cínicos? Porque no hemos tenido ocasión de usar la verdad. No nos hubiera resultado rentable. Somos de la única manera que nos han permitido ser». Después, Miguel apostilla que la humanidad sólo se divide entre los que compran y los que venden: «Tú y yo pertenecemos a estos últimos. Y la sinceridad no ha sido nunca una virtud de vendedor». Las palabras de Miguel parecen abrir la posibilidad de una relación. En un club vuelven a encontrarse con Tony y Elisa rompe su relación. Liberarse de la dominación sufrida exige para ella el fin de la dominación ejercida. De vuelta en su apartamento, Miguel justifica sus acciones y el asesinato cometido: debido a su fracaso como escritor, Nuria le trataba como «un objeto comprado»; el odio acumulado hizo la explosión inevitable. Elisa ve su vida reflejada en esas palabras. Por un corte directo tras la conversación, encontramos a la pareja arrebatada

besándose (fig. 2.5.24); la cámara gira en círculos alrededor de ellos mientras la música extradiegética exagera el momento; un nuevo corte sobre el *travelling* circular presenta ahora a la pareja desnuda y continuando el beso (fig. 2.5.25). Puesta en escena sublimada para una relación que, supuestamente, no esté mediada por jerarquías y dominaciones.



Fig. 2.5.24



Fig. 2.5.25

Sin embargo, cuando Elisa despierte a la mañana siguiente encontrará a su lado a Miguel muerto por un golpe en la cabeza. El relato se reservaba un último giro final que produce un efecto sorpresa: Elisa sale de la habitación y se encuentra con Nuria. Si al comienzo señalábamos que Miguel controlaba la narrativa, ese control era a su vez una ficción; el relato, en su mayoría, ha estado controlado por Nuria. Esta le explica a Elisa lo sucedido en realidad; sobre sus palabras se intercalan en la puesta en serie imágenes que, a modo de *flashback*, reescriben el relato contado por Miguel. Nuria encontró a su marido con una amante y la asesinó. Obligó a Miguel a deshacerse del cuerpo, momento en el que fue sorprendido por Elisa. Desde ese momento, Miguel usó a Elisa; Nuria cuenta que él ya había hablado de cómo matarla después. Pero por la noche, cuando Nuria vio que Miguel había sido infiel de nuevo con Elisa, decidió matarle. El control de los acontecimientos por parte de Nuria estaba, sin embargo, articulado en la puesta en escena desde el comienzo: cuando Miguel habla al principio por teléfono con Elisa, tras ser descubierto tirando el cadáver, la composición del encuadre está dominada por un retrato de Nuria que cuelga en la pared (fig. 2.5.26). Esta posición, detrás del personaje que sigue sus indicaciones, se repite en el último plano de la película. Nuria le dice a Elisa que debe ayudarla a deshacerse ahora del cuerpo de Miguel. Elisa se gira hacia la terraza para bajar la persiana bajo la atenta

mirada de Nuria (fig. 2.5.27); el encuadre muestra una desigualdad en las proporciones de ambos personajes —que es fruto de algún truco óptico, probablemente un sistema de retroproyección— y replica la posición superior de Nuria en la composición que ya observamos en las relaciones gráficas entre Miguel y el retrato pintado del otro encuadre.



Fig. 2.5.26



Fig. 2.5.27

Este final cierra el relato y le otorga un doble sentido a los acontecimientos narrados. Primero, la imposibilidad de concebir las relaciones sociales sin un conjunto de estrategias de poder. Tal y como indica Deleuze a propósito de la idea de poder en Foucault:

Todo eso forma parte de nuestra cotidianidad, todos esos chantajes, todos esos chantajes asquerosos que después a uno le avergüenzan un poco, pero se dice...: así son las relaciones de fuerzas. [...] De este modo funcionan las sociedades, se estrategizan, disponen de estrategias. Una escena de pareja supone una escena estratégica increíble (Deleuze, 2014: 109-110).

En segundo lugar, la subversión de esas estrategias: en un sistema patriarcal, el texto de *Nadie oyó gritar* se abre a la mirada, el deseo y la estrategia femeninas. La película puede ser menos productiva que otras obras de Eloy de la Iglesia, pero es en ese punto en el que enraíza su dimensión política.

2.6. Una gota de sangre para morir amando (1973)

Insólita en sus planteamientos genéricos y rodeada por cierta polémica a causa de sus similitudes con *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), *Una gota de sangre para morir amando* es una coproducción de José Frade P.C. con la productora francesa Intercontinental Productions. La película retrata un futuro próximo de carácter totalitario, una distopía —término surgido como reverso de aquel acuñado por Tomás Moro— que encuentra su anclaje en la realidad española de comienzos de los años setenta. Porque siendo una película que apenas tiene problemas con la censura⁷⁷, es inevitable asociar el universo que el texto pone en escena con el devenir de una dictadura que desde hacía ya algunos años estaba dominada por su vertiente tecnocrática.

Las ficciones distópicas encontraron sus modelos en obras literarias como *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932), *1984* (George Orwell, 1948) o *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953). En particular, estas dos últimas describen:

[...] realidades futuras en las que los individuos han perdido el libre albedrío y se han convertido en instrumentos al servicio de un poder gobernante opresor. Este órgano de gobierno, de entidad ambigua y desdibujada, oprime a los hombres y los obliga a dedicar sus esfuerzos en favor de un supuesto bien común que en verdad sólo persigue el control de sus mentes y sus actos (Farré, 2008: 502).

Asimismo, la opresión es inseparable en estas ficciones del control de los individuos llevado a cabo mediante un conjunto de tecnologías propiciadas por un superdesarrollo industrial y científico. Y es en ese sentido donde podemos relacionar la ficción distópica con la crisis de los grandes metarrelatos de la modernidad. Como se sabe, esta crisis está basada en la desconfianza hacia el concepto de Razón, que había vertebrado tanto el concepto de Modernidad como una filosofía de la historia entendida como progreso. Este último concepto implica un proceso constante de

⁷⁷ El propio Eloy de la Iglesia comenta que se atenuaron las referencias al régimen de Franco para evitar problemas con los órganos censores (Dopazo, 1976).

racionalidad en la historia, basado en criterios de ganancia y rendimiento creciente, lo que implica una equiparación de la historia empírica con la historia ideal. El problema del paradigma, tal y como lo analiza Quintín Racionero, es que hace tiempo que hemos topado con el límite absoluto de la filosofía de la historia: la historia empírica ha refutado —a través de hechos históricos como el genocidio en la Alemania nazi— que la Razón pueda absorber en todos los casos la cuota de sinrazón o de mal relativo que conlleva el criterio de ganancia. Y esto sin recurrir a argumentos morales —como los manejados por Adorno—, sino:

[...] en un sentido *sensu stricto* lógico. Esto es, en el sentido de una completa incoherencia semántica con lo significado por el concepto de Razón, tanto en su uso absoluto, como también (y esto es más característico) en su uso instrumental (Racionero, 2002: 51-52).

Si la ficción distópica se adapta a «un contexto social y una época determinadas que explican y dan sentido a sus mensajes» (Farré, 2008: 502), *Una gota de sangre para morir amando* no es una excepción a estos planteamientos. Así, convergen en el relato dos problemáticas: por un lado, la planteada en torno a los peligros de la modernidad propia de las ficciones distópicas⁷⁸; por otro, una contra-narrativa respecto al desarrollismo del régimen franquista, por cuanto sigue asentándose sobre estructuras antidemocráticas. *Una gota de sangre para morir amando* deshace cualquier malentendido en torno a un contexto político en el que la restricción de libertades individuales parece compensarse por los progresos realizados en el país tras los Planes de Desarrollo Económico y Social. En los términos planteados por Racionero, lo que la película plantea dentro del contexto social en el que surge es que el criterio de ganancias obtenido por el régimen a través de los Planes de Desarrollo Económico y Social no puede justificarse frente a la falta de libertades personales.

⁷⁸ Un dato que reafirma la inscripción de la película en el corpus de las ficciones distópicas es el título original del proyecto y con el que se presenta el guión a la Junta de Censura: *La agonía del siglo XX*. El guión con dicho título se conserva en el Archivo General de la Administración, caja con signatura 36/05459.

Dentro de la filmografía de Eloy de la Iglesia, *Una gota de sangre para morir amando* mantiene paralelismos con *La semana del asesino*; ambas abordan problemáticas similares, si bien en un escenario de signo inverso: tal y como comentaba el cineasta, si *La semana del asesino* tiene lugar en un escenario de subdesarrollo, *Una gota de sangre para morir amando* lo hace en uno de superdesarrollo (Torres, 1974: 56). Esto último es influencia directa del visionado por parte del director en Londres de *La naranja mecánica* —prohibida en España por la censura—, ya que antes de ver la película de Kubrick el guión transcurría en el presente⁷⁹ (Flores, 1973: 132-133). El resultado de la transformación operada en el planteamiento da como resultado la puesta en escena de un Estado totalitario cuya descripción es difusa: no se ve en ningún momento una organización completa del mismo, su vertebración a partir de un partido político o su dependencia respecto a la figura de un líder. El totalitarismo depende en el relato, por contra, de una serie de prácticas, tanto ideológicas como científicas. De ahí el protagonismo de la televisión y de la clínica a lo largo de la película. En un hospital se están desarrollando tecnologías que permiten el control de la mente y la rehabilitación de criminales. Se plantea así la existencia de unos saberes que, entrelazados con el poder, permiten el control de los individuos para convertirlos en miembros útiles de la sociedad. El criterio que rige esta práctica en el relato es el de la normalización, en tanto supeditación a un conjunto de normas que vertebran el sistema. La opresión recae, por tanto, sobre aquellos individuos que se alejan de la norma establecida.

En ese universo encontramos a tres personajes que encarnan distintos tipos de violencia: Ana (Sue Lyon), reputada enfermera que asesina por las noches a jóvenes inadaptados tras acostarse con ellos; Víctor (Jean Sorel), médico que está probando una nueva terapia para reformar a individuos violentos; y David (Chris Mitchum), miembro de una banda de delincuentes liderada por Mick (Antonio del Real). A partir de las acciones de estos tres personajes, que no convergerán hasta el clímax final, se estructura el relato.

⁷⁹ Así, por ejemplo, la banda de delincuentes que aparece en la película pertenecía al barrio obrero de Vallecas.

A modo de prólogo, antes de que desfilen los créditos por la pantalla, el relato se abre con un televisor en el que se anuncia «Blue Drink», una bebida azul que se vende como «natural» y «pura», y que será consumida por Ana a lo largo de toda la película. En correspondencia con el nombre, la imagen televisiva está dominada por tonalidades azules⁸⁰ (fig. 2.6.1). En el contraplano, mirando la televisión, Ana se nos presenta en un encuadre simétrico, en el que el personaje ocupa el centro de la imagen mientras que a izquierda y derecha hay sendas lámparas de pared; fuentes de luz que otorgan, junto a la tela que cubre la pared, el color rojo que domina el fondo que enmarca al personaje (fig. 2.6.2). En tan solo dos planos se establece de esa manera, en los aspectos morfológicos de la imagen concernientes al color, una oposición que se mantendrá hasta el final entre el azul y el rojo, lo frío y lo calido, la racionalidad y la emoción. Dicotomía que servirá también para vehicular la irrupción de la violencia en un universo funcional y aséptico. Tras el anuncio de televisión, las noticias hablan de la oleada de asesinatos de adolescentes y jóvenes que asola la ciudad; todos hombres, lo que ha llevado a sospechar a la policía de un «desequilibrado mental o sádico enfermizo de tendencias homosexuales». En el contraplano, el encuadre de Ana se ha convertido en un primer plano, pero su rostro no expresa emoción alguna.



Fig. 2.6.1



Fig. 2.6.2

Tras estos cinco planos estructurados en el montaje como plano-contraplano, se inicia la secuencia de créditos, que aparecen sobre un largo plano-secuencia aéreo que, desde la lejanía, va acercándose paulatinamente al complejo del Hospital General de la Paz (fig. 2.6.3). Por encadenado, la imagen nos traslada al interior del edificio (fig.

⁸⁰ El título con el que se comercializó la película en el Reino Unido es *Murder in a Blue World*. Mientras que la película no está comercializada en España hoy en día, se pueden encontrar ediciones extranjeras bajo ese título.

2.6.4), en el que un ujier permanece en la entrada de una sala en la que se celebra una ceremonia. La cámara avanza en *travelling* hasta la entrada y se introduce posteriormente por la misma coincidiendo con el final de los créditos. En la ceremonia a la que se asistimos se condecora a Ana por su profesionalidad y entrega a la institución.



Fig. 2.6.3



Fig. 2.6.4

Conviene señalar varias cosas sobre esta secuencia: primero, las similitudes con el arranque de *La semana del asesino*; se produce el mismo descenso de lo general a lo particular, del contexto al personaje. En segundo lugar, es importante la presentación de los espacios. Si la ciencia-ficción es un género escasamente practicado en el cine español, y las limitaciones económicas lo dificultan —tal y como señala a propósito de *Una gota de sangre para morir amando* el propio De la Iglesia (Aguilar y Llinás, 1996: 121)—, la selección de localizaciones y espacios del Madrid de comienzos de los años setenta favorece la dirección de sentido que el relato propone. El (entonces) Hospital General de la Paz, obra del arquitecto Martín José Marcide, se inauguró en 1964 y forma parte del conjunto de hospitales construidos a raíz de los Planes de Desarrollo Económico y Social. De tipología funcionalista, el exterior del hospital se complementa posteriormente una vez que entramos en el interior, ya que la antesala continúa con el mismo lenguaje arquitectónico. A esto se suma que los encuadres emplean composiciones simétricas, con líneas diagonales a izquierda y derecha convergiendo hacia el centro del encuadre. Así sucede en el momento en que Ana recibe la condecoración —con las banderas a ambos lados del estrado reforzando la simetría— (fig. 2.6.5). Se equipara así la simetría del espacio escénico con aquella que el orden totalitario busca imponer en el cuerpo social.



Fig. 2.6.5

Acabado el acto de condecoración, Ana acepta la invitación para cenar de Víctor, psiquiatra y neurólogo del hospital que, intuimos, lleva un tiempo pretendiéndola. La cena es sintomática de las dos posturas enfrentadas que mantienen los personajes: Víctor comenta que Ana tiene todas las habilidades necesarias para convertirse en médica; Ana dice que no le interesa porque los médicos representan algo que no le gusta, «la frialdad de la técnica». Explica entonces que ella proporciona a los enfermos un trato humano. Víctor se opone asimismo a este argumento: «El amor no sirve de nada en un quirófano. [...] Las personas más que amor lo que quieren es no morir». Y argumenta que las estadísticas no cambiarían si Ana no llevase a cabo su labor. La conversación termina cuando Víctor pide a Ana que vea al día siguiente una conferencia que dará en el espacio de *Divulgación Científica* de televisión.

Esto motiva una elipsis, mediante corte directo en el montaje, que nos presenta el exterior de la casa de Ana. Es noche cerrada, la cámara recorre en *travelling* la verja exterior mientras en la banda de sonido escuchamos ladridos de perro y el sonido del viento. Presentación de otro espacio, planeada como perfecto revés de la presentación del hospital: la noche frente al día; la angulación contrapicada frente al plano aéreo; un escenario —clausurado por una verja— y un uso del sonido ambiente que remite a códigos más propios del cine de terror; y, finalmente, una arquitectura tradicional que se opone al funcionalismo del edificio hospitalario.

Ana contempla la televisión, en la que Víctor habla de los avances de las ciencias que tratan sobre la mente humana. La cuidada composición del encuadre añade un dato que el espectador no puede descifrar todavía: las cabezas de maniqués con pelucas que rodean a Ana y que sugieren una identidad cambiante. En el mismo plano, el discurso de Víctor se interrumpe para mostrar un anuncio: el slip Panther Dorado, o como dice el modelo que lo luce, «el secreto de la íntima virilidad» (fig. 2.6.6).



Fig. 2.6.6

Tras el anuncio, Víctor prosigue la conferencia: «Todas las sociedades muestran un excedente de agresividad, tanto en comportamientos de grupo como a nivel individual. ¿Pero de dónde nace esta agresividad?». Sobre la palabra «agresividad», un corte introduce a la banda de delincuentes, montada en su *jeep* mientras en *off* continúa el discurso de Víctor. Porque la pregunta con la que se cierra el discurso del médico es la que tendrá que contestar el espectador.

Se introduce así el tercer vértice de la estructura para finalizar con la presentación de personajes. Montados en un *jeep*, la banda recorre la ciudad hasta detenerse frente a una vivienda unifamiliar (fig. 2.6.7). El exterior de la vivienda muestra claramente su pertenencia a la arquitectura moderna, y es similar a la que presenta el famoso barrio de El Viso: ejemplo de lo que se llamó el racionalismo madrileño y uno de los barrios con mayor renta per cápita de la capital.



Fig. 2.6.7

La secuencia que se desarrolla a continuación permite tratar de manera somera las similitudes de *Una gota de sangre para morir amando* con *La naranja mecánica*. Retrospectivamente, De la Iglesia defendía la independencia de su película frente a la obra de Kubrick con el argumento de que nada tienen que ver la historia de una enfermera psicópata y la de una banda de jóvenes de Londres (Aguilar y Llinás, 1996: 120). La afirmación no es del todo cierta: porque si bien el núcleo del relato está constituido por la historia de Ana y sus asesinatos, la trama secundaria centrada en la banda de delincuentes tiene unos vínculos claros con la película de Kubrick. Vínculos que se pueden observar no sólo a nivel argumental, sino en la propia puesta en escena. Así lo muestran los dos planos en los que la banda conduce su vehículo hasta la casa, cita casi exacta del mismo momento de *La naranja mecánica* (figs. 2.6.8 y 2.6.9).



Fig. 2.6.8



Fig. 2.6.9

La trama concerniente a la banda de delincuentes en *Una gota de sangre para morir amando* es una versión reducida, pero muy similar en la superficie, a la presentada por *La naranja mecánica*. Y hablamos de superficialidad no en tanto

calificación peyorativa, sino porque frente a la circularidad de la estructura de *La naranja mecánica*, la trama de la película de Eloy de la Iglesia abarca de manera lineal lo que sería su primera parte. Es decir: un personaje de la banda, que se revela frente al grupo, y que posteriormente es apresado por las autoridades con la intención de reformarlo.

En cualquier caso, y con independencia de las declaraciones del director, el propio discurso de *Una gota de sangre para morir amando* asume sus vínculos y dependencias con respecto a la película de Kubrick. Dejamos a la banda de delincuentes a punto de asaltar la vivienda de una familia: en montaje alterno, los delincuentes se apean del vehículo mientras la familia, reunida frente al televisor, pasa la noche (fig. 2.6.10). En *off* suena el timbre de la casa, y el hijo pequeño de la familia se dirige a abrir la puerta. En ese momento, la publicidad termina y una presentadora anuncia que van a ver *A clockwork orange*, la película de Stanley Kubrick de 1971 (fig. 2.6.11). En ese momento, sin explicación alguna en la diégesis, la televisión se apaga y la banda de jóvenes entra en el salón (fig. 2.6.12). A continuación destrazan el mobiliario y agreden al padre de la familia, antes de arrastrar a la mujer y al marido al dormitorio para violarles.

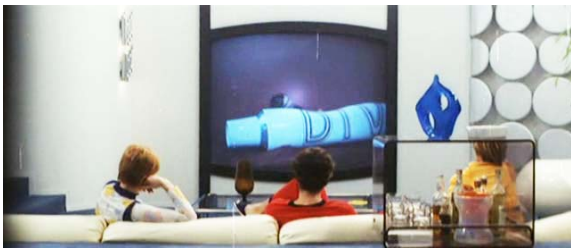


Fig. 2.6.10



Fig. 2.6.11



Fig. 2.6.12

No hace falta incidir demasiado en las similitudes que este desarrollo tiene con el momento en que Alex y su banda de «drugos» asaltan la vivienda del escritor en *La naranja mecánica* para violar posteriormente a la mujer. Pero tal y como se orquesta la puesta en serie en *Una gota de sangre para morir amando*, la película asume plenamente una operación que no cabe calificar sino de sustitución: la televisión se apaga ante aquello prohibido por la censura española, y la escena que se desarrolla a continuación guarda muchas similitudes con una de las más explícitas de *La naranja mecánica*. También son comunes algunos recursos de puesta en escena en ambas películas: al uso de composiciones simétricas ya comentado —un rasgo distintivo de Kubrick, y muy ocasional en el cine de De la Iglesia—, podemos sumar el empleo de la mirada a cámara, no tanto con fines distanciadores, sino puramente expresivos, por cuanto buscan efectos emocionales en el espectador al dirigir hacia él una amenaza, una agresión que se produce en la diégesis. Así sucede con la mirada de Mick a cámara cuando se dirige al marido mientras le sujeta con un látigo, lo cual constituye un plano subjetivo que nos obliga a compartir la mirada y el lugar de la víctima⁸¹ (fig. 2.6.14). Las miradas a cámara son constantes en *La naranja mecánica*, y podemos citar las similitudes de la que aquí nos ocupa con la del marido que observa la provocación de Alex cuando están a punto de violar a su mujer (fig. 2.6.15) —que al mismo tiempo trazaría paralelismos con otros encuadres de la película de De la Iglesia (fig. 2.6.13)—.

⁸¹ Ya se han visto planos similares en *La semana del asesino*, como cuando el taxista agrede a Paula (Emma Cohen). Los ejemplos a lo largo de la filmografía de Eloy de la Iglesia son múltiples e irán apareciendo ocasionalmente.



Fig. 2.6.13



Fig. 2.6.14



Fig. 2.6.15

La película no ofrece ninguna explicación sobre las acciones de la banda. Sin embargo, la secuencia de la casa permite interpretar su violencia como reacción contra el orden impuesto por el sistema. Primer indicio: el asalto a la familia como estructura nuclear y representantes de ese orden. La casa los describe como pertenecientes a las clases altas, y el encuadre que los une frente al televisor connota su integración en ese orden. Segundo: una vez que el resto de la banda se lleva al matrimonio a las habitaciones, David se queda en el salón con el niño. Saca su látigo y comienza a destruir el mobiliario y la decoración del salón. Finalmente dirige sus ataques contra la televisión (fig. 2.6.16), que estalla y eclipsa el encuadre con su resplandor (fig. 2.6.17).



Fig. 2.6.16



Fig. 2.6.17

La aparición de la televisión y la publicidad será recurrente a lo largo de la película, otorgando de esa manera un papel destacado a los aparatos ideológicos del Estado que venden una imagen que equipara el progreso con la felicidad. La imagen televisiva inaugura el relato y se disemina posteriormente a lo largo del mismo, siempre ocupando el espacio central del encuadre cinematográfico. Si el anuncio de «Blue Drink» cumple con aquella máxima de «vender de lo que no se habla» —a pesar de que a nivel denotativo las palabras «natural» y «pura» ya sean suficientemente significativas— que nombramos a propósito del anuncio de caldos Flory censurado en *La semana del asesino*, el resto de mensajes que surgen del televisor no ocultan su ideología y la imposición de unas normas y un ordenamiento al cuerpo social. Más adelante uno de ellos reza: «No intentes abarcarlo todo. Si quieres ser útil a tu sociedad trabaja desde un puesto especializado. Es un consejo que te da el departamento de ordenación social»; y otro: «El deporte consigue la perfección del cuerpo y la limpieza de la mente. Unámonos todos para lograr una raza más fuerte. Es un consejo del departamento de desarrollo físico». En los mensajes televisivos incluso se filtra un concepto como el de raza empleado de forma fascista. Los interlocutores que aparecen en la televisión emitiendo esos mensajes están enmarcados también por una simbología de reminiscencias franquistas: las águilas (fig. 2.6.18).



Fig. 2.6.18

Se establece así una relación directa entre el latigazo de David al aparato televisivo y el contenido emitido por el mismo: violencia anárquica y física que se vuelve contra otra violencia organizada y simbólica, la de la ideología. Y al mismo

tiempo, la televisión crea otra relación en el tejido discursivo: la que une sus mensajes con las víctimas seleccionadas por Ana.

Presentada la violencia ejercida tanto por los aparatos ideológicos como por la banda de jóvenes violentos, el relato vuelve a Ana. De todos ellos, es el único personaje al que se dotará de antecedentes que permitan dilucidar el porqué de sus acciones. Primero, la encontramos trabajando en el hospital. La escenografía y el vestuario refuerzan las características que apuntamos al principio de la puesta en escena de la clínica: espacio frío y aséptico, con una paleta de colores que se mueve entre el blanco, el azul y el gris metalizado, y dominado a su vez por líneas rectas y marcos internos en el encuadre (fig. 2.6.19).



Fig. 2.6.19

Las sábanas que cubren a los pacientes son de plástico translúcido. El espacio se rige por la frialdad encarnada por Víctor. Ana cuida a un paciente mayor, que opone a los datos de las gráficas la certeza de que se está muriendo. El paciente habla de las escasas horas de felicidad que ha tenido en su vida, para después señalar que vivimos en un mundo de muertos que se creen vivos. Sus palabras emocionan a Ana, que se las recordará al final a David.

En una subasta Ana conoce a un hombre joven que padece de cojera y le invita a su casa. Ana acaricia su torso desnudo mientras hablan de sus vidas (fig. 2.6.20 y 2.6.21). Toni (Ramón Pons) cuenta que no le gusta demasiado su trabajo, pero señala que no tiene muchas alternativas, porque: «a los que tenemos un defecto físico nos

cuesta todo mucho más». La cojera, la prótesis que lleva en la pierna, lo oponen a esa raza ideal que promulga el anuncio televisivo.



Fig. 2.6.20



Fig. 2.6.21

Los dos personajes hacen el amor; después, mientras descansan en la cama, Toni habla de la felicidad que siente, efímera por cuanto al día siguiente continuará su existencia gris. Ana le cuida y le dice que se duerma tranquilo. Mientras Toni duerme, Ana escucha los latidos de su corazón; después saca un escalpelo y de un solo golpe lo clava en el corazón de Toni. El espectador descubre así la dualidad de Ana: enfermera de día, asesina de jóvenes por la noche. Pero esta dualidad no es una oposición perfecta entre ambas dimensiones del personaje, sino que para ella funcionan en continuidad: los asesinatos que comete son para ella otra forma de cuidar a aquellos señalados por el sistema como defectuosos. La rapidez del asesinato, la felicidad que induce brevemente en sus víctimas a través del acto sexual, hacen que el acto sea para ella una suerte de eutanasia: la liberación del cuerpo sometido a una normatividad deshumanizada. De ahí que las palabras de su paciente calen en ella: Ana asesina a muertos que se creen vivos. La puesta en escena incide de nuevo en la dualidad. Frente a los elementos formales que definen su trabajo en el hospital, la puesta en escena del asesinato se configura como su inversión: el vestuario negro frente al blanco; el escenario rojo y negro frente a aquel de colores blancos y grises (fig. 2.6.22). Y todo ello con un corolario: la sangre que, en primer plano, sale del corazón perforado de Toni (fig. 2.6.23). Como en *La semana del asesino*, aquí se pervierte el uso de un instrumento para llevar a cabo el asesinato: el bisturí.



Fig. 2.6.22



Fig. 2.6.23

Detalles todos que nos llevan de nuevo al terreno de la perversión, pero conjugada aquí de una manera distinta. Frente al Marcos de *La semana del asesino*, Ana se presenta como un personaje consciente de sus acciones. Pero las acciones surgen de una impotencia. En una conversación con Víctor, descubrimos que Ana arrastra un trauma: el suicidio de sus padres tras su fracaso en la búsqueda de un proyecto revolucionario. Ana los critica, al señalar que: «Eran pequeños burgueses, que jugaban a rebelarse contra lo que ellos mismos representaban». Tras heredar una fortuna, y desencantados con los proyectos ideológicos, los padres acabaron suicidándose. De ahí que el personaje haya buscado una forma de responder a la violencia del sistema, pero de manera egoísta, individual y perversa. La violencia surge en Ana como consecuencia de una falta real de posibilidades de intervención. Pero de cara al espectador, la perversión del personaje tiene efectos subversivos por el desequilibrio que introduce en el corazón del sistema y por lo que pone de manifiesto: la existencia de normas que se imponen a los individuos y reducen su libertad. De ahí la importancia del protagonismo de una mujer. Ana desestabiliza las categorías asumidas, y así se muestra en las noticias sobre los asesinatos, que ante la no asunción de que puedan haber sido cometidos por una mujer se adjudican a un «individuo enfermizo de tendencias homosexuales». Este desequilibrio afecta también a la representación: no sólo renuncia la puesta en escena a objetivar al personaje femenino y a ubicarlo como un posible objeto de contemplación erótica, sino que, a la inversa, esa operación la realiza sobre las víctimas masculinas de Ana. Así sucede con Toni, cuyo torso descubierto Ana acaricia, y con las víctimas siguientes. Y al mismo tiempo, en su crítica de la Razón instrumental, el discurso asume lo que la mujer representa respecto a aquella: un desplazamiento y un desequilibrio motivado por el protagonismo de un «otro» ubicado en los márgenes y que desenmascara al sujeto

supuestamente neutral de la Razón patriarcal, que equipara la racionalidad del sujeto con la del sujeto masculino (Colaizzi, 2007: 32-33). Que Ana encarna ese «otro» se refuerza con la heterogeneidad de su identidad y las múltiples caracterizaciones que emplea a lo largo del relato. No sólo su identidad está fragmentada en el binomio cuidadora/asesina, sino que cada vez que sale en busca de víctimas Ana se disfraza. Así comprendemos las pelucas que poblaban el encuadre mientras veía la televisión. Y cada uno de los disfraces, modifica alguno de los elementos que definen hacia el exterior su identidad social: la edad (fig. 2.6.24), la clase social (fig. 2.6.25), el sexo (fig. 2.6.26).



Fig. 2.6.24



Fig. 2.6.25



Fig. 2.6.26

Tras presentar la violencia encarnada por Ana, queda el tercer vértice: el papel de Víctor en ese orden dominado por el pensamiento científico. Así, Víctor enseñará a Ana los experimentos que está llevando a cabo en la clínica. Lo que Ana encuentra allí es una «terapéutica para la supresión de los instintos criminales». Un criminal desnudo, atado a una camilla de pies y manos, y con una serie de cables que llegan a su cerebro y su pene (fig. 2.6.27). Ana observa desde el fondo del encuadre, mientras Víctor explica al criminal lo que van a hacerle. Antes, le dice, te habrían ejecutado;

pero Víctor le explica: «ahora intentaremos integrarte como elemento útil dentro del orden establecido». Tras pedir al criminal que se relaje, y mientras repite la letanía «no pienses, no pienses», Víctor hace un gesto para que activen la terapia —cuyas similitudes con el electroshock son evidentes—. El criminal se retuerce de dolor (fig. 2.6.28) mientras Ana contempla la escena horrorizada (fig. 2.6.29).



Fig. 2.6.27



Fig. 2.6.28



Fig. 2.6.29

A partir de aquí, el relato sigue en paralelo los asesinatos de Ana y las aventuras de David; la presencia de Víctor depende, salvo en una secuencia aislada, de la focalización a través del personaje de Ana. En cuanto a los asesinatos de Ana, se narran cuatro en total: el ya comentado del joven con cojera; el asesinato del modelo que anuncia en televisión los slips —a lo que aludimos al comentar las secuencias iniciales—; el asesinato de un joven homosexual; y finalmente, el asesinato de David. El segundo y el tercero se corresponden en su planteamiento al que ya hemos visto: todos son hombres inadaptados a las normas del sistema. El modelo de los anuncios, porque reconoce la virilidad que vende en la publicidad como una fachada, anunciando productos «imbéciles» para gente «imbécil». En cuanto al homosexual, conviene detenerse brevemente. Ana, vestida como un hombre, se dirige a un club en el que se

reúnen gays y lesbianas. Como se observa en el fotograma 2.6.26, la decoración emplea también el color rojo para señalar ese espacio fuera de la norma, en el que el deseo se gestiona fuera de la ideología imperante. Ana atrae a un joven, al que lleva a casa. A pesar de su homosexualidad, el joven se acuesta con Ana. Y lo hace porque quiere adaptarse: «A veces me gustaría ser de otra manera. Tal vez tú lo puedas conseguir». Ana responde: «Nadie debe intentar cambiar a los demás. Todos tenemos derecho a ser como somos». La historia del joven homosexual, que cuenta que le hicieron una prueba «psico-electrónica» que le catalogó como tal, contiene alusiones muy directas al trato que los homosexuales recibían en el régimen de Franco, en el que estaban marginados a partir de un discurso jurídico —en 1970 se aprueba la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social—, otro de índole moral que encuentra su origen en la Iglesia, y otro científico que lo hace en la esfera de la psiquiatría —la homosexualidad era una enfermedad mental hasta bien entrados los años sesenta, e incluso se contemplaba el uso de terapias conductistas— (Mira, 2004).

En cuanto a David, tras discutir con Mick y recibir una paliza, se aleja de la banda para ver por azar cómo Ana arroja el cadáver de Toni a un río. A partir de ese momento averiguará los datos de Ana y entrará en su casa a escondidas. Allí presenciará el asesinato del joven homosexual. Al día siguiente, vuelve a la casa y se presenta a Ana como si no tuviese conocimiento de sus asesinatos. Ana se disfraza de criada para seducirle (ver fotograma 2.6.25), pero David la desenmascara. A David no le importan los asesinatos cometidos por Ana, sólo quiere chantajearla para obtener dinero ahora que se ha alejado de la banda. A partir de ese momento se suceden breves encuentros en los que Ana entrega sobres con dinero a David, al tiempo que desarrolla simpatías por el joven. Estas simpatías surgen del carácter de David, libre y ajeno a los principios de socialización impuestos; David declara abiertamente que no tiene ningún interés en ser útil para el sistema. El personaje está caracterizado en base a su inmadurez. Una de las citas con Ana tiene lugar en el parque de atracciones, en el que David monta en una de las atracciones. Después, comprará una moto con el dinero que le proporciona Ana. Esto despertará la ira de Mick y del resto de la banda, que cree que David les ha robado su dinero. Son estos los momentos menos interesantes del relato: la banda sigue a David y se inicia una persecución tan pobre en

medios como en planificación. David se estrella con la moto y la banda le propina una paliza que le deja malherido.

La banda abandona a su suerte a David, que es trasladado a la clínica de Víctor, en la que será sometido al tratamiento de modificación de conducta violenta. Ana lo descubre e intenta impedir que Víctor lleve a cabo la terapia; su argumento: «Es casi un niño, no puede ser un delincuente». Y es aquí donde finalmente el sentido de *Una gota de sangre para morir amando* se escinde del propuesto en *La naranja mecánica*: si la obra de Kubrick aborda la naturaleza violenta como inherente al ser humano —lo que se pone de manifiesto a través de su estructura circular— y sólo controlada mediante los procesos de socialización⁸², el texto de De la Iglesia deja de lado cualquier consideración esencialista sobre la naturaleza humana para supeditar todas las acciones a la construcción social de los individuos. Una línea de diálogo que hilvana todo lo que se ha ido articulando en el tejido discursivo, desde aquella pregunta sin respuesta del médico —sobre los motivos del comportamiento violento— hasta las relaciones establecidas entre las acciones de los personajes, los aparatos ideológicos y las tecnologías políticas que controlan a los individuos.

Al argumento de Ana, Víctor opondrá los resultados de las pruebas, mostrándole tres asesinos reformados —uno de los cuales era el sujeto del experimento que vimos con anterioridad—. A través de un cristal de una sola dirección —Víctor y Ana no pueden ser vistos—, y que guarda en su diseño obvias similitudes con la pantalla televisiva, ambos contemplan cenando por fin de año a los tres asesinos reformados. Extraña puesta en escena, en la que sentados a la mesa vestidos de esmoquin, los asesinos están flanqueados por dos sirvientes vestidos con ropa y pelucas propias del periodo de la Ilustración (fig. 2.6.30). Otro signo que relaciona los acontecimientos narrativos con el ideal de la Razón —que, como se verá en el desenlace, será literalmente aniquilado—. En el interior de esa celda de cristal, los asesinos hablan sobre algunas viviendas y sus comodidades, sobre catálogos de «mini-

⁸² Esteve Riambau habla del pesimismo de Kubrick respecto a la humanidad y de cómo *La naranja mecánica* desmiente las teorías rousseauianas sobre la naturaleza del hombre: "El protagonista de *La naranja mecánica* posee, en cambio, la agresividad innata que preconizan las teorías de Konrad Lorenz [...]". (Riambau, 2010: 194).

bólicos» y sobre publicidad, mientras se sirven educadamente *champagne* entre ellos. Finalmente brindan por el año nuevo, y uno de los asesinos “reformados” se emociona; a continuación, entona el villancico *El pequeño tamborilero*, que desde finales de los años sesenta había sido popularizado por la versión del cantante Raphael. Víctor y Ana se alejan y se paran frente a una serie de monitores que controlan a los delincuentes reformados (2.6.31); él, orgulloso de su trabajo, no comprende el sentido de las lágrimas que asoman en los ojos de ella. Porque entendemos que Ana toma en ese momento la determinación de matar a David, como forma de salvarle de la uniformidad a la que somete la rehabilitación a los individuos. Allí donde Víctor ve el triunfo de la ciencia sobre la mente, Ana ve el triunfo de la ideología dominante: bienes de consumo, publicidad, normas sociales y culturales.



Fig. 2.6.30



Fig. 2.6.31

Tras una pequeña elipsis, y una vez que Víctor se marcha del hospital, Ana acude a por David. Las luces principales de la clínica se apagan, los encuadres se tiñen por completo de rojo: la perversión va a actuar en el corazón mismo de ese mundo racionalizado (fig. 2.6.32). Mientras traslada la camilla a la sala en la que Víctor lleva a cabo sus experimentos, Ana explica a David que no mató a los jóvenes por el placer de matar, sino que:

Ellos fueron felices, muy felices a mi lado. Quizá vivieron los únicos momentos que pudieran justificar sus vidas. El bisturí llegó al corazón suavemente, como una última caricia. [...] Todos esos chicos ya estaban muertos mucho antes de que yo los matara.

Ana le explica a David que él era distinto, pero que los experimentos supondrán su muerte. Una vez en la sala de Víctor, en la que al fondo sigue la cena de los asesinos

reformados en su pecera, Ana coloca una bandeja con instrumentos quirúrgicos sobre el cuerpo de David. A partir de ese momento, el montaje alterna entre Víctor llegando al hospital y Ana preparándose para asesinar a David. El asesinato queda en *off* y lo descubriremos junto a Víctor: en primer término el bisturí está clavado en el pecho; al fondo, la puerta se abre para dejar paso a Víctor, y se produce un cambio de foco del bisturí al médico (fig. 2.6.33).



Fig. 2.6.32



Fig. 2.6.33

Víctor pregunta a Ana qué ha hecho. Ana comenta que ha matado a un hombre, mientras llorosa se apoya en el cuerpo muerto de David. Y como si este acto supusiese una disrupción de todo el sistema, un *travelling* arranca desde la espalda de Ana en primer término hasta detenerse frente a la pecera en la que los criminales reformados cenan (fig. 2.6.34 y 2.6.35). Súbitamente, uno de ellos rompe una botella de vino en la cabeza de uno de los sirvientes. Por corte, la cámara se introduce en el interior; el plano está filmado con una óptica angular —que introduce cierta distorsión en la perspectiva— y cámara en mano; nerviosa, la cámara sigue la acción que allí sucede: uno de los criminales rebana el cuello del otro sirviente con un cuchillo (fig. 2.6.36), para después pelearse con sus compañeros. Cuchilladas, golpes; la cámara vuelve a salir al exterior y vemos a los dos criminales que quedan vivos. Ambos caminan hasta el cristal y se apoyan en él, como si en un grito mudo pidiesen auxilio al exterior (fig. 2.6.37).



Fig. 2.6.34



Fig. 2.6.35



Fig. 2.6.36



Fig. 2.6.37

Ana, en su afán por destruir el sistema, no tiene más remedio que exhibirse a sí misma como un fallo de sus presupuestos. En la clausura del relato, la violencia de *Una gota de sangre para morir amando* se cierra sobre sí misma en el espacio hasta destruirse: es el único momento de la película en que todos los tipos de violencia coinciden de manera simultánea. Ninguna salida ofrece la violencia, ni siquiera para quienes la ejercen, tal y como muestra el encuadre final, con los dos asesinos atrapados tras el cristal. A su vez, la película vuelve a cuestionar cualquier visión ortodoxa sobre el marxismo en el cine de Eloy de la Iglesia, que señalaba que la película no lo es en absoluto, en tanto el marxismo busca un desenlace feliz que aquí está negado (Aguilar y Llinás, 1996: 120). Y al mismo tiempo, *Una gota de sangre para morir amando* es la predecesora de la única película de su filmografía en la que una revolución organizada, aunque sea en una micro-escala, tiene éxito. Pero las consecuencias y el sentido que el discurso otorga a ese éxito se verán en el epígrafe siguiente.

2.7. Juego de amor prohibido (1975)

Tal y como se comentó a propósito de *La semana del asesino*, Eloy de la Iglesia señalaba que *Juego de amor prohibido* es la película de su filmografía más cortada por la censura, hasta el punto de desvirtuar el planteamiento original; según el director *Juego de amor prohibido* tuvo cuarenta y dos cortes (Casado, 1976: 36), que cuantitativamente son inferiores a los sesenta y cuatro que tuvo *La semana del asesino*. La historia de *Juego de amor prohibido* trata sobre un profesor megalómano, Don Luis (Vicente Escrivá), que encierra a dos de sus alumnos, Miguel (John Mulder Brown) y Julia (Inma de Santy), en su casa para reeducarlos. Don Luis vive con otro antiguo alumno, Jaime (Simón Andreu), que lleva dos años en la casa escondiéndose del mundo exterior. El profesor emplea la humillación y la coerción para retener a los dos jóvenes en la casa, porque como explica a Jaime, «él sabe lo que les conviene mejor que ellos mismos». Finalmente, Jaime se alía con los dos jóvenes para invertir la situación y tomar el poder en la casa.

Al contrario que con *La semana del asesino*, rastrear las modificaciones impuestas por la censura a *Juego de amor prohibido* no es fácil. No disponemos de una versión internacional con la que comparar, y tal y como se indica en los informes de censura, la mayoría de escenas que deben modificarse para que la película se estrene no están en el guión original. Para la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, el problema reside en que el argumento esconde una alegoría de la situación política española⁸³. Reunida el 21 de abril de 1975, la película queda desestimada por no ajustarse a varias normas ni al guión aprobado. En el informe de la Junta, el padre Eugenio Benito comenta que en su día ya le preocupó el guión «porque se adivinaba en él una doble profundidad temática de las cuales una de ellas era manifiestamente política», vinculada a «las derechas en el poder, cristalizado en la persona del profesor y una juventud que espera su hora». Otro de los miembros de la junta señala que hay

⁸³ Los datos sobre la censura de *Juego de amor prohibido* se encuentran en el Archivo General de la Administración, caja con signatura 36/04256, Expediente de Censura Cinematográfica nº 79141. En el momento en que la película se presenta a la Junta todavía mantiene su primer título, *Chico y chica para jugar*. El cambio de título será solicitado por Arturo González PC el 19 de abril de 1975, y será aceptado por la Junta de Calificación el 15 de septiembre de ese año.

una «serie de frases que le dan una situación claramente política referida a España»; por su parte, el reverendo padre José Martínez Serrano la califica directamente de «tendenciosa y subversiva».

Tras la reunión del 21 de abril, la Junta de Calificación en Pleno se reúne el 27 de junio y la película se rechaza de nuevo. Se reafirma el dictamen anterior porque no se han escuchado las advertencias hechas a Lotus Films con motivo de la aprobación del guión el 13 de julio de 1974; advertencias resumidas en el siguiente párrafo:

[...] evitar terminantemente la realización de parábolas con los elementos que ofrece el guión, enfocándolas en torno del Poder y su capacidad de destrucción y aniquilamiento del hombre por el mero placer que produce el juego del estudio de las relaciones sádico-masoquistas superior-súbdito. También se tiene que evitar el que estas posibles parábolas se refieran a estos momentos y en sitios actuales con una intención política, ya que en tal caso se incidiría en las vigentes normas, y por tanto, la película podrá ser desestimada o sometida a una serie de adaptaciones que la perjudicarían, perjuicios todos ellos de los que, únicamente, sería responsable la Casa Productora.

La película sería rechazada de nuevo por los mismos motivos el 31 de julio de 1975, y finalmente sería aprobada con la calificación para mayores de 18 años el 10 de septiembre. Atendiendo al escrito en el que se listan las modificaciones que afectaron a cada uno de los rollos, los cortes solicitados por la Junta constituyen un caso particular, por cuanto no afectan al sexo y la violencia, sino que intentan dismantelar un orden simbólico que el relato erige para referirse a una realidad social y política que no está enunciada explícitamente en el texto. Frente a dos películas como *La semana del asesino* y *Una gota de sangre para morir amando*, que intentan describir el funcionamiento de un sistema y las sujeciones con las que somete al individuo, *Juego de amor prohibido* nos devuelve a los espacios cerrados y la unidad de películas como *Algo amargo en la boca* y *El techo de cristal*. De la Iglesia considera la película totalmente fallida por la intromisión censora, ya que explica que el resultado final es ininteligible para el espectador. En sus propias palabras, la película trataba de hacer:

[...] un estudio de la relación de poder entre los hombres. La conclusión a la que se tenía que llegar es que esas relaciones son siempre vampíricas, siempre impuestas y siempre condicionadas por la violencia represiva. La violencia es hereditaria en cuanto se heredan las superestructuras que la sustentan (Dopazo 1976 : 6).

En otra entrevista, años después, el director vincula directamente la película con el contexto político español:

Es una reflexión sobre la dificultad que supone escapar de un grupo cuando se han establecido de antemano unas relaciones de poder, una reflexión ingenua sobre la dictadura y sobre las posibles secuelas que una dictadura habría de dejar. En el fondo era una película pesimista, se entendía que todo dictador termina imprimiendo su impronta dictatorial como testamento inevitable (Mauri 1998 : 43).

Frente a otras películas de este periodo franquista, *Juego de amor prohibido* es un relato frío; como en *Nadie oyó gritar*, aquí los excesos expresivos están ausentes y son sustituidos por una distancia que dificulta la identificación y empatía del espectador con los personajes. A ello contribuye que en *Juego de amor prohibido* no quede atisbo de inocencia en las relaciones entre los personajes; no existe un punto de partida al que volver y que permita escapar a las relaciones de fuerza que se establecen entre ellos, de tal modo que en la línea de los planteamientos de Foucault sobre el poder, este recorre tanto a los dominadores como a los dominados (Deleuze, 2014). Esto se confirma con el final de la película, que debería de ser más problemático para la oposición al régimen franquista y los sectores progresistas, que para los censores obsesionados con la parábola que el discurso propone. Desde esta última constatación, la película es también un caso particular desde el punto de vista de la enunciación, ya que obliga a una lectura elíptica y alegórica que el propio cineasta rechazaba en la obra de otros cineastas⁸⁴.

⁸⁴ Ya se expuso en la introducción el rechazo de Eloy de la Iglesia al cripticismo, que veía fruto del cine del fascismo, y que para el director «ha creado un estilo de cripticismo que ha llegado a depuraciones estéticas tan bien perfiladas como las de Saura» (Delclós, 1977: 6).

Si antes citábamos las declaraciones del cineasta, no era por rastrear una intencionalidad del autor en la lectura del texto, sino por indagar en el problema sobre si la censura consiguió o no modificar los soportes de sentido que el texto propone. Como ya se comentó, el único documento del que disponemos para saber lo que se perdió de la versión de la película concebida por De la Iglesia está en los informes de censura que enumeran las modificaciones a realizar. Y a tenor de la lista⁸⁵, no parece que el sentido original que proponía el texto se haya perdido, ya que se eliminaron distintos detalles que lo reforzaban, pero que no son suficientes para eliminar el sentido global que propone el texto. La posición inicial de la que parten los personajes es en ese sentido unívoca, y los planos que inauguran el relato y sobre los que se inscriben los títulos de crédito son indicativos al respecto. En ellos se presenta no sólo a los cuatro personajes principales, sino también el lugar en el que viven. Así, la presentación de los personajes viene marcada por las diferencias que establece entre ellos a nivel cultural: en la habitación de Miguel, vemos distintos pósteres con iconos de la cultura popular extranjera, entre ellos uno de la actriz Marilyn Monroe (fig. 2.7.1); en la de Julia, los referentes culturales son más esquivos, y los elementos del decorado denotan cierto carácter infantil y su pertenencia a la clase media-alta —así lo muestra la fotografía en que vemos a Julia de niña practicando ballet— (fig. 2.7.2); la habitación de don Luis, por contra, se caracteriza por motivos tradicionales —bustos y figuras de mármol, pequeños oleos de época— que inciden en su origen aristocrático (fig. 2.7.3). En esta presentación de los personajes que inaugura el relato, encontramos

⁸⁵ De la lista de advertencias, y pensando exclusivamente en la dimensión política del film, conviene destacar las siguientes (el texto es una transcripción del informe de censura, y de cara a la claridad expositiva, el empleo de comillas se ha reservado para citas textuales de diálogos de la película):

Rollo 3- Modificar toda la perorata político social del protagonista a los chicos entremezclando lugares comunes sobre la Paz y el Orden.

Rollo 5- "Con vuestra violencia me obligáis ineludiblemente a usar la violencia" (no está en el guión).

Rollo 5- Él dos veces en balconada en actitud de líder político (no está en el guión).

Rollo 5- "Allí está la ciudad llena de gente incapaz de labrarse su destino. Yo creo que necesitan de alguien que los dirija, sus padres fracasaron, pero surgí yo con mi fuerza para aplicarla a los que necesitan" (no está en guion nada de esta secuencia).

Rollo 6- "Él está allí arriba, con sus armas, esperando la menor rebelión para humillarnos, para aplastarnos" (no está en guión).

Rollo 7- Le encierran en el sótano y le quitan la corona arrojándola por las escaleras (no está en el guión).

Rollo 8- "Él recoge la corona del suelo y la contempla melancólicamente" (no está en guión).

Rollo 9- "Son muy fáciles de manejar los que tienen miedo" (no está en guión).

Rollo 9- Ella en el balcón (4 veces) en plan líder político (no está en el guión).

(AGA 36/04256).

una disimetría, ya que Jaime no tiene espacio propio, y aparece comportándose como el sirviente de don Luis. La historia del personaje de Jaime nunca será contada, y sólo sabremos que lleva dos años escondido en casa de don Luis porque le busca la policía. A su vez, el personaje de don Luis termina de definirse cuando le vemos impartiendo clase de literatura a sus alumnos del Curso de Orientación Universitaria (C.O.U.); mientras habla, el personaje queda enmarcado por una pizarra en la que puede leerse: «Lectura recomendada para las vacaciones. Defensa de la hispanidad de Ramiro de Maeztu» (fig. 2.7.4). La alusión es, en ese sentido, unívoca, al invocar a un miembro de la generación del 98, fusilado por el bando republicano en la Guerra Civil, y calificado como tradicionalista católico.



Fig. 2.7.1



Fig. 2.7.2



Fig. 2.7.3



Fig. 2.7.4

Don Luis, que durante la clase percibe que Miguel y Julia piensan escaparse de casa, les recoge en la carretera mientras hacen autostop y les convence para pasar la noche en su casa. Sin saberlo, comienza así el encierro de los dos jóvenes; encierro cuya explicación será el deseo de don Luis de reeducarles; en ese sentido, el primer título de la película, *Chico y chica para jugar*, da una idea de lo que supone para don Luis la relación con los jóvenes. En una larga perorata, don Luis les cuenta a Miguel y Julia que es rico y no necesita trabajar; si las clases de literatura eran un simple *hobby*

para el personaje, el experimento de reeducación de los chicos parece su sustituto. Pero el propósito surge también de un claro afán megalómano, en el que don Luis se ve a sí mismo como el último salvador de la deriva del país; así queda patente en un largo monólogo en el que don Luis explica a Jaime su propósito:

Mira, allí lejos está la ciudad, llena de gente para mí desconocida, pero a la que yo podría ayudar a labrarse su destino. Creo que esas gentes necesitan alguien como yo, capaz de orientarlas. Piensa en esos chicos, se escaparon de su casa, buscaban una absurda aventura, sin que supieran ellos mismos con certeza qué es lo que buscaban. Pero surgí yo en su camino, con la suficiente energía para evitar esa huida; y eso es importante Jaime, que todavía exista gente como yo, capaz de demostrar esa energía y de saber aplicársela a todos los que huyen sin saber a dónde van.

Jaime, que se siente en deuda con don Luis por haberle refugiado en su casa, le ayudará en el intento de reeducar a los jóvenes. Cuando Miguel y Julia descubren que están atrapados en la mansión de don Luis, este les explicará que no tienen motivo de queja: disponen de todas las comodidades necesarias, de todos los libros que quieran siempre que don Luis los considere «adecuados» para su formación. Ante las protestas de los jóvenes, que responden que ellos sólo quieren salir, don Luis contesta: «No me importa lo que queráis. De verdad, no me interesa. Me veo obligado a reprimir esas ansias de escapar, que de otra parte ahogan vuestras mejores cualidades». Las palabras de don Luis inciden en el empleo de alusiones al régimen dictatorial y al carácter paternalista del mismo sobre unos españoles que no saben lo que necesitan.

Los jóvenes, encerrados en el sótano, continuarán así hasta que un día, a solas con Jaime, le convencen de que deben liberarse del yugo que les impone don Luis. En esta pequeña revolución que va a iniciarse en la casa, cuyo objetivo es la toma del poder, residen los aspectos más interesantes del texto; porque tras el orden impuesto por don Luis a los habitantes de la casa, el relato seguirá una estructura que llevará primero al desorden, y después a una recuperación del orden inicial. Este esquema orden-desorden-nuevo orden, encontrará a su vez articulación en la puesta en escena

a través de una serie de imágenes que riman entre ellas mediante la inversión de sus elementos. Así, una vez que Jaime se ha confabulado con Miguel y Julia para rebelarse contra don Luis, fingen que no sucede nada y dejan que don Luis les haga una representación del *Macbeth* de Shakespeare. Mientras don Luis interpreta una escena en la que Macbeth ya es rey, Jaime se acerca por la espalda y le apunta con una pistola, mostrando el cambio en las reglas del juego (fig. 2.7.5). El encuadre, un plano medio corto, dispone a los dos personajes igual que en la secuencia en que don Luis persuade a Jaime para que le ayude a retener a los jóvenes (fig. 2.7.6). Del mismo modo, si durante su encierro Miguel y Julia quedan atrapados en el sótano (fig. 2.7.7), una vez que don Jaime sea “destronado”⁸⁶, será encerrado en ese mismo espacio (fig. 2.7.8); a nivel escénico, las relaciones de dominación se articulan así de manera directa mediante la oposición entre los espacios superiores e inferiores.



Fig. 2.7.5



Fig. 2.7.6



Fig. 2.7.7



Fig. 2.7.8

Desde el momento en que encierran a don Luis, Jaime, Miguel y Julia comienzan a transformar el espacio de la mansión, no sin que antes veamos la suplantación de aquel que representaba la autoridad; así sucede cuando Jaime, a solas

⁸⁶ Según los cortes que se enumeraron anteriormente, la censura obligó a cortar un inserto de la corona rodando escaleras abajo hacia el sótano.

en la habitación de don Luis, se prueba su bata mientras se mira en el espejo (fig. 2.7.9). De nuevo, la puesta en escena incide en las inversiones que se están produciendo, ya que en dos secuencias anteriores vimos a Jaime ayudando a don Luis a colocarse esa misma bata (fig. 2.7.10).



Fig. 2.7.9



Fig. 2.7.10

Al orden impuesto por don Luis, seguirá un desorden que tendrá su reflejo material en la puesta en escena mediante el cambio de la decoración de la casa; cambio que opera de nuevo mediante el empleo de unos referentes culturales determinados, asociados como vimos a los personajes durante el montaje de la secuencia de créditos. Tras tirar y romper la decoración del salón (fig. 2.7.11), Miguel acude a la ciudad a comprar cosas para la casa. Una vez que regresa, tras una elipsis encontramos a los tres personajes sentados en un espacio transformado: los tapices y las armaduras de metal, elementos que incidían en el origen aristocrático de don Luis, han sido sustituidos por una serie de pósteres de iconos contemporáneos de la cultura popular, como James Dean o Elvis Prestley; el cambio afecta también a la banda de sonido, ya que frente a la música de Wagner que escuchaba don Luis, ahora suena música rock (fig. 2.7.12). El cambio será descubierto a su vez por don Luis cuando suba en una secuencia posterior; a través de un plano subjetivo del personaje, vemos el espacio desordenado (fig. 2.7.13), contrastando con los planos del salón de la primera mitad del relato (fig. 2.7.14).



Fig. 2.7.11



Fig. 2.7.12



Fig. 2.7.13



Fig. 2.7.14

Sin embargo, la situación de desorden creada por los personajes no durará mucho tiempo. Primero, Miguel comienza a desesperarse porque no pueden salir de la casa ante la posibilidad de que alguien descubra lo que han hecho. Después, los tres personajes descubrirán que don Luis se ha cortado las venas en venganza, para que se sientan culpables y les acusen de su muerte. El hecho provoca una nueva discusión en el grupo: Miguel quiere llamar a un médico pero Jaime lo impide. Fracturado el grupo, Miguel decide marcharse. Sin embargo, antes de que pueda hacerlo, Julia baja al sótano para soltar los vendajes de las muñecas de don Luis y dejar que muera desangrado. Julia le explica a don Luis el motivo: «Miguel es un cobarde; el temor de que lo acusen de su muerte lo retendrá». Don Luis corrobora que su muerte atará al resto de personajes y dice con aprobación: «Has entendido muy bien, Julia». Antes de morir, don Luis avisa a Julia de que no confíe ni en Miguel ni en Jaime, y que siempre tenga uno de los revólveres que hay en la casa a mano. La siguiente secuencia certificará el trayecto de regreso al orden que seguirán Julia, Jaime y Miguel, guiados por la determinación de la joven. Los tres personajes echan el cadáver de don Luis a una ciénaga de la finca; el sentido de la puesta en escena descansa en dos elementos: la posición superior de Julia en el encuadre, por encima de los dos hombres, y las gabardinas negras que llevan los tres personajes (fig. 2.7.15). Tras deshacerse del

cadáver, Julia acude al despacho de don Luis para coger una pistola (fig. 2.7.16). Cuando sale del despacho, Julia se detiene a contemplar un retrato de don Luis (fig. 2.7.17); el encuadre, mediante un *zoom in*, se cierra sobre el rostro del retrato, reforzando así la influencia de las ideas de don Luis sobre Julia (fig. 2.7.18).



Fig. 2.7.15



Fig. 2.7.16



Fig. 2.7.17



Fig. 2.7.18

El desenlace no deja lugar a dudas sobre el destino de los personajes. Un plano exterior muestra la verja de entrada a la mansión clausurada (fig. 2.7.19), imagen que se empleó con anterioridad mientras Miguel y Julia sufrían el encierro impuesto por don Luis. Tras el plano exterior, una serie de campos vacíos muestran el interior de la mansión, perfectamente ordenado de nuevo. Finalizados los campos vacíos, aparece un plano corto de Julia sobre el que la cámara empieza a retroceder en *travelling*; finalizado el retroceso, el encuadre ofrece un plano general en el que los tres personajes, bien arreglados, comen en silencio sin mirarse los unos a los otros (fig. 2.7.20). En la distribución de los personajes en la mesa, Julia ocupa el lugar asignado a don Luis en secuencias anteriores (fig. 2.7.21). Finalmente, un último corte nos lleva al plano que cierra el relato: Julia, Jaime y Miguel, están tumbados en la cama; ella es la única que permanece despierta. A su vez, la estructura de la cama encierra y separa a

los personajes a través de las barras verticales. Durante toda la secuencia de cierre, ha sonado de manera extradiegética la música de Wagner que escuchaba don Luis.



Fig. 2.7.19



Fig. 2.7.20



Fig. 2.7.21



Fig. 2.7.22

La lección aprendida por Julia es que el miedo generado por el desorden propicia la creación de un nuevo orden, que replica en sus mecanismos y relaciones de dominación al anterior. El diagnóstico que arroja la película, estrenada apenas dos meses antes de la muerte de Franco, no puede ser más pesimista ante el cambio político que está a punto de comenzar en España. Sobre ese diagnóstico volverá insistentemente el cine de Eloy de la Iglesia durante la Transición.

Capítulo 3. El cine de Eloy de la Iglesia durante la Transición

3.1. La otra alcoba (1976)

Estrenada en 1976, el rodaje de *La otra alcoba* comienza una semana después de la muerte de Franco (Aguilar y Llinas, 1996: 126). La película marca un cambio decisivo en la trayectoria de Eloy de la Iglesia, al sentar las bases de un modelo discursivo sobre el que se construirá gran parte del cine de este periodo. Ese modelo ha sido descrito en los trabajos sobre el cineasta a partir de dos sistemas retóricos distintos: el melodrama y el panfleto⁸⁷. En ese sentido, las dos secuencias que inician *La otra alcoba* nos permiten examinar el funcionamiento de ambos.

El relato se inaugura con cuatro planos que, mediante panorámicas, siguen el trayecto en moto de Juan (Patxi Andión) por el extrarradio de Madrid hasta la gasolinera en la que trabaja. Una vez que llega a la gasolinera, se introduce en los vestuarios para cambiarse de ropa y ponerse el mono azul de trabajo. El cambio entre el cuarto y el quinto plano, que por corte hace la transición del exterior de la gasolinera al interior del vestuario, viene marcado por la aparición de música extradiegética. Esta permanecerá durante la totalidad del quinto plano, mientras Juan se cambia y los títulos de crédito se inscriben en la imagen. Se trata de un único plano de algo más de tres minutos, cuya duración está manipulada por cuanto la imagen se congela sobre algunos gestos de Juan (figs. 3.1.1 y 3.1.2); congelados que no hacen sino enfatizar el desnudo del personaje masculino, y que le señalan ya como objeto de deseo, en un relato en el que este estará supeditado a la clase social de los personajes

⁸⁷ Al respecto, De la Iglesia comenta que con *La otra alcoba* abandona el cine de género como base de sus historias y habla de las posibilidades del melodrama en tanto género más abstracto. Señala también su sintonía con el trabajo de otros europeos como Fassbinder, así como la herencia de una tradición neorrealista. Otras influencias que cita son las novelas de Galdós y la literatura de la generación del 98. (Aguilar y Llinás, 1996: 127.)

y las relaciones de poder que se establecen entre ellos. Asimismo, estamos frente a un encuadre casi fijo, en el que hay leves reencuadres en forma de imperceptibles panorámicas siguiendo los movimientos del personaje al despojarse de la ropa. La puesta en escena vuelve al naturalismo que ya hemos visto en otras obras de De la Iglesia, al tiempo que define un estado anímico del personaje y una cotidianidad gris. Así, la fotografía está presidida por la oscuridad y un marcado contraste a partir de la única fuente de luz que ilumina a Juan, al tiempo que proyecta una sombra muy marcada del personaje sobre la pared. Reforzando este aspecto oscuro del lugar, destaca la presencia de marcos internos en el encuadre, que limitan el espacio del que dispone el personaje: sendas taquillas grises y metálicas, que se sitúan a izquierda y derecha del encuadre, y que se suman a la sucia y oxidada puerta de entrada en la construcción de un ambiente opresivo. Si este plano introduce ya el empleo de códigos melodramáticos, lo hace en un sentido literal, en tanto nos hallamos ante su acepción de drama con música (Téllez, 1979; Brooks, 1995; Pérez Rubio, 2004). La canción extradiegética se titula *Como marzo* y está interpretada por el propio Andión; balada romántica y melancólica, y de tintes trágicos por cuanto su letra⁸⁸ adelanta ya el desenlace de la historia⁸⁹, expresando de esa manera su inevitabilidad y su componente trágico:

Y ahora roto el misterio y la aventura
desde mi soledad en donde quedo
comprendo la absurda verdad, real y cruda
que me has usado, que me has mentido
que me he odiado... y que te he querido.

⁸⁸ La letra completa de la canción: Y bajar por la piel de tu cintura / la aventura de un beso interminable / como un acontecimiento húmedo y largo / que quiero en mi deseo ir abrevando. / Y arrimarme a la sombra de tus piernas / y entrar y procurar por procurarte / y juntarme con tu aliento y despertarle / y vocearme en tu piel hasta llenarte. / Un venir de muy lejos y encontrarte / tibia, quieta y dulce como marzo / un venir de muy lejos para andarte / y desgranarme ya en el primer abrazo. / Y llenarte todo el cuerpo de vaivenes / y borrar ese perfume de clase que me ofende / con esta peste mía a fracaso de siempre / como una rata de solar, salvaje, hambrienta y caliente. / Y ahora roto el misterio y la aventura / desde mi soledad en donde quedo / comprendo la absurda verdad, real y cruda... / que me has usado, que me has mentido / que me he odiado... y que te he querido.

⁸⁹ En el melodrama cinematográfico es habitual este empleo de la música en los créditos iniciales: «Sobre todo a partir de los años cincuenta, la música de los títulos de crédito adquirirá una dimensión predictiva, ya que condensa el sentido global del filme, muchas veces a través de una canción que se convierte en el "tema principal" del mismo» (Pérez Rubio, 2004: 259).

La letra de la canción contiene también las líneas maestras del núcleo del relato, la relación amorosa de Juan con Diana (Amparo Muñoz), esposa de un empresario de la alta burguesía. En la letra aparece el erotismo —«Y arrimarme a la sombra de tus piernas»— y las diferencias de clase sobre las que se asienta el conflicto dramático —«y borrar ese perfume de clase que me ofende / con esta peste mía a fracaso de siempre»—. La canción reaparecerá varias veces en forma de melodía instrumental, a modo de leitmotiv recurrente a lo largo del relato.



Fig. 3.1.1



Fig. 3.1.2

Finalizada la secuencia de créditos, un corte directo nos traslada a un espacio muy distinto (figs. 3.1.3 y 3.1.4). Un *travelling* lateral recorre en paralelo una hilera de niños vietnamitas sentados en un estrado. En *off* escuchamos a una mujer hablando; se trata de un acto comunitario de adopción. En su desplazamiento lateral la cámara llega hasta el atril en el que habla la mujer, enmarcado por tres banderas de España, y cambia la dirección del *travelling* para retroceder por un pasillo central; a ambos lados se van revelando filas de asientos en las que los asistentes sentados escuchan el discurso. Desde el estrado, la mujer habla de lo afortunados que han sido los niños por llegar a España, donde podrán encontrar «una familia cristiana que sepa educarles y convertirles en auténticos caballeros». Los asistentes aplauden. A modo de breve contraplano, encontramos por primera vez a Diana con su marido Marcos (Simón Andreu).



Fig. 3.1.3



Fig. 3.1.4

Por corte nos trasladamos a una sala de espera. Mientras Diana y Marcos esperan su turno, oyen la conversación de una señora de aspecto distinguido con su esposo. La señora comenta su ansiedad por ver al niño vietnamita que les ha «tocado», para después expresar su deseo de que sea rubio y con ojos azules. Cuando su marido le explica que en Vietnam no hay niños rubios o de ojos azules, la señora muestra abiertamente su decepción. Un nuevo corte nos muestra a Marcos y Diana en un despacho cerrando los trámites de adopción de uno de los niños. La mujer que dio el discurso les explica: «Se llama Lao-Mi. Por supuesto cuando ustedes lo bauticen podrán ponerle un nombre menos raro». El plano de situación muestra símbolos cristianos —cruces, figuras— (fig. 3.1.5). Diana explica que necesita pensarlo más y la mujer se muestra ofendida:

¿Pensarlo? Le advierto que tenemos muchísima demanda. Estos niños vietnamitas están de lo más solicitados. De verdad, solicitadísimos. Fíjese qué ojos tiene, qué expresivo es. Tenía usted que haber visto usted las condiciones en las que nos han llegado algunos. Es que este es una verdadera joya.

Todo el diálogo lo dice mientras en un plano medio sujeta la cara del niño (fig. 3.1.6), justo en el momento en el que habla de la expresividad de su rostro. Diana se marcha sin mediar palabra. Esta presentación del ambiente en el que se mueven Diana y Marcos, el de la alta burguesía, se basa en la exageración para poner de manifiesto los prejuicios y la ignorancia de una clase social partidaria del franquismo. Ambiente en el que los niños son tratados como una mercancía, vendida para satisfacer los caprichos de una clase ociosa.



Fig. 3.1.5



Fig. 3.1.6

Como ya se ha comentado, la consideración del cine de Eloy de la Iglesia como panfleto fue enunciada tempranamente en la crítica de *El diputado* realizada por José Luís Téllez (1979). Este carácter panfletario se manifestaría a través de varios elementos: el uso de arquetipos maniqueos en la construcción de personajes; la presentación de situaciones exageradas y demagógicas; disertaciones teóricas que dan lugar a diálogos falsos. El uso de estos elementos estaría orientado al único fin de garantizar la transmisión de un mensaje de carácter político e ideológico. Dentro de *La otra alcoba*, la secuencia de adopción de los niños vietnamitas reúne ya varios de esos elementos, sobre todo la exageración —que bordea el esperpento— de esa clase social, de obvia ideología nacional-católica, retratada como ignorante e hipócrita.

Durante la película se imbricarán estos dos sistemas retóricos —melodrama y panfleto—, apoyándose el uno en el otro en busca de unos determinados efectos de persuasión. El núcleo del relato está centrado en el romance adúltero que mantendrán Diana y Juan tras varios encuentros en la gasolinera en la que él trabaja. En líneas generales, en los estudios sobre el cine de Eloy de la Iglesia se ha minimizado la importancia que tienen los elementos melodramáticos en el discurso. En la introducción señalábamos la importancia que De la Iglesia concede a la comunicabilidad con el espectador. En el cine que el director realiza a partir de *La otra alcoba*, la elección del melodrama como género está entrelazada con ese afán comunicativo. Como señala David Bordwell al comentar el funcionamiento de la narración en el melodrama, «el melodrama fílmico, como género, subordina virtualmente todo a ampliar el impacto emocional» (Bordwell, 1996: 70). Así, nos

encontraríamos ante un modelo narrativo altamente comunicativo respecto a la información de la historia, sobre todo en lo referente a las emociones de los personajes. Bordwell habla de una omnicomunicatividad que se manifiesta en la tendencia de los personajes a verbalizar sus ideas y sentimientos.

Pero no es sólo la adopción de las características comunicativas del melodrama lo que apreciamos en el relato de *La otra alcoba*, ya que se subvertirán algunas de las constantes del género en beneficio de la transmisión ideológica. Porque el melodrama clásico mostraba las diferencias de clase y las barreras impuestas por las jerarquías sociales, pero éstas podían romperse gracias al amor. En su estudio sobre lo melodramático, Pablo Pérez ha explicado esa dimensión social del género:

Como corresponde a modelos genéricos que giran en torno a la tensión entre el sujeto y las circunstancias en que se desenvuelve, muchos melodramas fílmicos plantean un debate manifiesto entre lo social y lo individual, pero en sus conflictos está ausente la lucha de clases (aunque no se evita mostrar las diferencias de clase), y las fallas de los individuos no están descritas como grietas o fisuras de un sistema político-económico que privilegia a unos individuos por encima de otros (Pérez Rubio, 2004: 60).

A partir de este modelo genérico, *La otra alcoba* dota de una fuerte carga ideológica al esquema descrito por Pérez Rubio. Lo que implica que el modelo melodramático adoptado por el cine de Eloy de la Iglesia se vincula, antes que con el melodrama de Hollywood, con la literatura francesa del realismo y el naturalismo, en la que lo individual es una consecuencia del orden social y su jerarquización (Pérez Rubio, 2004: 60-61). El propio Téllez señalaba en su crítica de *El diputado* el rechazo que las películas de De la Iglesia muestran hacia el folletín burgués y cómo el melodrama contribuye a la dimensión política de su obra:

Concedor del medio, precisa apoyarse en un corpus retórico que garantice la transmisión del mensaje; ese corpus es el melodrama. Mas su postura no es la del folletín burgués, sino la opuesta: el amor no es el puente que permite pasar sobre la

lucha de clases, antes bien, es un dispositivo a través del cual se manifiesta y endurece, exigiendo una toma de partido (Téllez, 2007 [1979]: 159).

Ese corpus retórico del melodrama está presente en la puesta en escena de *La otra alcoba*, en la que apreciamos una iconografía —lo que Pérez Rubio llama «imágenes-cliché»— recurrente en el género, como los planos en los que el protagonista mira por una ventana mientras llueve (fig. 3.1.7) o aquellos momentos en que aparecen paisajes otoñales dando importancia significativa a la estación del año en que transcurre la historia (fig. 3.1.8)⁹⁰.



Fig. 3.1.7



Fig. 3.1.8

Sobre ese corpus melodramático el discurso realizará una serie de operaciones destinadas a subvertir sus normas. Al comentar *La otra alcoba*, Casimiro Torreiro (1996: 31) sitúa la principal modificación sobre el melodrama en el desplazamiento del personaje-víctima femenino habitual en el género al obrero interpretado por Andión⁹¹. Algo que se aprecia en la imagen anterior (fig. 3.1.7), en la que Juan sustituye a la mujer que mira por la ventana característica del género. Sin embargo, la afirmación de Torreiro sobre el desplazamiento del personaje-víctima es cierta pero no exacta: como veremos más adelante, Diana también sufrirá las consecuencias de sus acciones. En cualquier caso, y como ya se ha examinado, en *La otra alcoba* —así como en todas las películas de este periodo— la principal variante sobre el género melodramático reside en la visibilidad que adquieren las diferencias de clase, la desigualdad entre los

⁹⁰ En este plano hay otros elementos de expresión melodramática, como el empleo de la música extradiegética y el movimiento de grúa que asciende mientras los personajes se alejan por el paisaje.

⁹¹ Este desplazamiento del personaje-víctima encontrará continuidad en otras películas del director, en las que ese papel será asumido por personajes homosexuales.

personajes —expresada de manera privilegiada en el terreno sexual— y su dependencia del contexto social de la Transición⁹².

Tras las dos secuencias iniciales analizadas al comienzo del epígrafe, el relato se estructura en función de las diferencias de clase existentes entre los protagonistas. La secuencia de la adopción ponía de manifiesto el problema que supone para Diana y Marcos la imposibilidad de tener un hijo biológico. En el camino a casa la pareja discute en el coche, y Diana decreta que la adopción no es la solución. Detenidos en un semáforo sin mirarse ya el uno al otro (fig. 3.1.9), la cámara realiza una panorámica para encontrar a Juan y su prometida Charo (Yolanda Ríos) cruzando la calle (fig. 3.1.10). El movimiento de cámara liga ya el destino de las dos parejas, y a partir de ese momento la historia de ambas se articula en paralelo en la puesta en serie.



Fig. 3.1.9



Fig. 3.1.10

La construcción en paralelo tiene un sentido definido, por cuanto las dos parejas enfrentan problemas que conciernen a la sexualidad desde posiciones de clase distintas. Así, al tiempo que se informa de los pormenores de cada relación de pareja, se establece una contraposición entre cómo vive cada una de ellas la relación entre sexualidad y reproducción. Una vez que la cámara encuentra a Juan y Charo en el semáforo, los sigue mientras hablan de su futuro: van a dar la entrada de un piso, aunque están apurados económicamente para hacerlo. Por corte directo, nos

⁹² Aun así, entre las películas de este periodo, *La otra alcoba es*, junto a *Los placeres ocultos*, la más difícil de ubicar en su contexto desde una mirada contemporánea. Como se verá más adelante, sólo los discursos sobre el cambio político enunciados por el personaje de Marcos nos remiten al contexto del posfranquismo en el que transcurre la historia.

trasladamos a la consulta de un médico amigo de Marcos y Diana; allí descubrimos que Marcos es estéril y ha engañado a Diana, haciéndole creer que es ella la que no puede tener hijos. Su amigo le insta a que cuente la verdad; dado que es un hombre privilegiado, no habrá problemas. El médico señala que: «Si tu fueses un marido humilde con estrecheces económicas, entonces...» Marcos interrumpe para apostillar:

Entonces a lo mejor sería a ella a quien no le interesaría tener hijos y se pasaría el día buscando píldoras por las farmacias. Pero Diana lo tiene todo. Todos sus caprichos están satisfechos. Todos menos ese.

Un nuevo corte directo cambia el espacio y tiempo; Juan entra de noche en una farmacia para comprar píldoras anticonceptivas. El farmacéutico se niega a vendérselas sin receta; Juan pide entonces preservativos. A la salida de la farmacia, Charo está esperando; Juan le cuenta lo sucedido y enseñando los preservativos asevera: «Por esta noche lo tenemos arreglado». La alusión del médico a las estrecheces económicas encuentra aquí su ejemplo, en una pareja que no puede permitirse económicamente tener hijos porque antes debe cumplir una serie de etapas: la compra del piso, el matrimonio, con suerte el ascenso laboral. De nuevo por corte directo, pasamos al dormitorio de Marcos y Diana; él confiesa la verdad sobre su esterilidad, pero ella dice que ya lo sabía. Marcos besa a Diana mientras la desnuda, cerrando así el nexo temático que unía el montaje en paralelo de estas secuencias.

Planteada la situación de ambas parejas, en el relato se van produciendo encuentros ocasionales de Diana y Juan en la gasolinera. Desde la primera vez en que vemos a Diana repostar en la gasolinera, se insinúa la atracción que sienten los dos personajes. La puesta en escena refuerza el significado de los intercambios de miradas entre ellos mediante metáforas obvias y recurrentes del acto sexual, como la entrada de la manguera en el depósito del coche (fig. 3.1.11). A su vez, la puesta en escena muestra también las diferencias de clase entre los dos personajes: en determinado momento, Juan examina los bajos del coche de Diana; la composición del encuadre muestra las diferencias entre ellos a partir de su colocación: Diana queda por encima de Marcos, sentada de manera ociosa, mientras él trabaja debajo (fig. 3.1.12). El relato

insistirá de aquí en adelante del dominio que ejerce Diana sobre la relación, en la que siempre le corresponde el rol activo sobre la base de su posición social.



Fig. 3.1.11



Fig. 3.1.12

La gestión del deseo que sienten el uno por el otro manifiesta a su vez las diferencias de clase. Tras un breve encuentro nocturno en la gasolinera —Diana detiene su coche y cruza miradas con Juan antes de marcharse—, Juan se masturba en los lavabos de la gasolinera. La puesta en escena es desapacible y muestra el acto como un puro desahogo. Mientras se masturba, vemos un plano con escorzo de Juan, sin apenas sitio en el encuadre y de nuevo con su sombra muy marcada (fig. 3.1.13). Una vez que termina, Juan se lava las manos (fig. 3.1.14); el acto queda reducido a una cuestión pragmática. Por contra, Diana se permite tener fantasías sexuales con Juan. Durante las fantasías se recurre de nuevo a la erotización del cuerpo de Juan, desnudo mientras Diana permanece vestida (figs. 3.1.15 y 3.1.16).



Fig. 3.1.13



Fig. 3.1.14



Fig. 3.1.15



Fig. 3.1.16

Los encuentros entre Diana y Juan tendrán a su vez repercusiones sobre sus respectivas relaciones de pareja. La relación entre Diana y Marcos es más compleja que la de Juan y Charo, porque se construye desde su conciencia de clase. Marcos es el primero de una serie de personajes vinculados a la derecha política del momento que aparecen en distintas películas de Eloy de la Iglesia durante la Transición⁹³. En *La otra alcoba*, sin embargo, no está del todo definido su cargo y su papel en la actividad política del momento. En una secuencia le vemos dando una conferencia, pero no hay ningún indicativo en la sala que señale su pertenencia a algún partido u organismo. Aun así, el discurso pronunciado es indicativo de la ideología política del personaje:

Por eso, este es el momento de desenmascarar definitivamente a ciertos intelectuales anacrónicos de eterna oposición, que sólo buscan y proclaman medidas destructivas en vez de dedicar su preparación cultural a la recta colaboración constructiva.

En otra secuencia, Marcos aburre a Diana con un largo discurso que termina de esclarecer su postura:

Nosotros tenemos unas peculiaridades históricas que nadie puede negar, aunque insistan estúpidamente en volver a partir de cero. Pues eso no. No es deseable ni viable, porque se trata de reformar, nunca de romper.

⁹³ Marcos tiene una continuidad clara en el personaje interpretado por Juan Diego en *La criatura* y en el ministro que interpreta también Simón Andreu en *La mujer del ministro*.

Se introduce así la discusión entre la reforma y la ruptura que presidió los debates políticos de la Transición. Pero lo interesante son los escasos apuntes que aparecen sobre la actividad de Marcos, ya que parece estar vinculado con grandes empresas y monopolios, uniendo de ese modo determinados intereses políticos del proceso de Transición con los intereses económicos del capital.

Dado el protagonismo de Marcos en la actividad política y pública del momento, su matrimonio con Diana se sustenta sobre el beneficio mutuo que ambos obtienen de cara a sus aspiraciones sociales. El problema reside, sin embargo, en la ausencia del hijo que complete la imagen de éxito social que proyectan como pareja. Diana lo define de la siguiente manera:

Yo soy una mujer guapa y tú un hombre inteligente. Esa es la razón primordial para que exista nuestro matrimonio. Incluso para que salgamos retratados en algunas revistas. Lástima que no podamos ofrecer la noticia del bautizo de nuestro hijo.

La alusión al hijo, tras descubrirse el engaño sobre su esterilidad, pone en jaque a Marcos, que pregunta a Diana si quiere separarse. Pero Diana quiere mantener su posición social, y apunta que no perderán la ocasión de ningún reportaje: «Yo sabré mantener nuestra imagen con la brillantez necesaria». Acto seguido se desnuda y le pide a Marcos hacer el amor, reclamando así su valor en la relación (fig. 3.1.17).

A su vez, los encuentros con Diana en la gasolinera y la aparición del deseo por ella entrañan una disrupción en la cotidianidad de Juan, por cuanto ponen de manifiesto el patrón predefinido que guía su vida y su relación con Charo. En determinado momento, Juan acude con Charo a su nuevo apartamento. Ella pasea ilusionada de un lado a otro, imaginando dónde colocarán cada mueble y de qué color pintarán las paredes. Juan, sin embargo, está ausente. Cuando Charo pregunta qué le ocurre, Juan comenta su hastío: «Estoy cansado... de la gasolinera, de que cada día sea igual que el anterior, de que... yo qué sé, de todo». Juan se apoya en la pared y mira al techo. La puesta en escena incide en el empleo de los parámetros de iluminación que

marcan los espacios de estos personajes; el encuadre está compuesto por el escorzo de ella en la parte izquierda, Juan en plano medio a la derecha, y, entre ambos, la sombra dura y perfectamente definida de Charo (fig. 3.1.18). Esta, ante el poco interés que muestra Juan hacia su vida en común, se desnuda para excitarle; con los pechos al descubierto, su expresión facial es una llamada al deseo de Juan. Siguiendo la composición característica del plano-contraplano, y respetando el eje de miradas establecido en la escena, Charo queda situada a la izquierda del encuadre, con el aire vacío a la derecha para dejar el espacio que requiere su mirada (fig. 3.1.19). En el contraplano encontramos a Juan observándola, en un encuadre de diferente escala — un plano medio corto—, pero con otra variación respecto al de ella: un cambio en el aire vacío del encuadre, que deja el espacio libre a la derecha del personaje en lugar de a la izquierda, reduciendo así el espacio para su mirada e incidiendo en la apatía de su respuesta a la invitación que hace Charo (fig. 3.1.20). Además, el escenario crea una suerte de pantalla dividida natural, ya que estando Juan apoyado en la pared, a la derecha del encuadre vemos una ventana abierta a la noche. Esta escena puede asociarse al momento en que Diana se exhibía ante Marcos; porque el cuerpo femenino desnudo no entraña en el discurso un valor por sí mismo, sino que viene investido a su vez por una serie de valores relacionados con la posición social de las dos mujeres. Así, frente al desnudo que realiza Diana frente a Marcos reivindicando su papel en la relación —Marcos la necesita como corolario de su éxito—, se puede contraponer el desnudo de Charo, que a ojos de Juan no ofrece nada salvo el mantenimiento de su lugar y sus funciones como obrero.



Fig. 3.1.17



Fig. 3.1.18



Fig. 3.1.19



Fig. 3.1.20

Todas estas diferencias entre ambos personajes hacen que, una vez que se inicia su aventura, Juan se sienta fascinado por lo que representa Diana. Los dos tienen relaciones sexuales en una pensión y la puesta en escena sigue incidiendo en la jerarquización de la relación y en la objetivación de Juan: mientras hablan, Diana se queda tumbada en la cama (fig. 3.1.21), perfectamente iluminada, mientras de pie junto a la ventana, él queda marcado por un pronunciado contraste que deja en total oscuridad la mitad de su cuerpo (fig. 3.1.22).



Fig. 3.1.21



Fig. 3.1.22

Durante el diálogo que mantienen en la pensión, Juan se sorprende cuando ella cuenta que nunca ha tenido que trabajar. Por contra, Juan habla de su vida e incide en el hastío de la clase trabajadora:

Uno se cansa de levantarse todas las mañanas a las siete, de tener que luchar por mejorar la situación. Así día tras día, año tras año. Siempre con sueño atrasado, siempre con olor a gasolina. Siempre con ganas de mandarlo todo a la mierda. Aunque la verdad, tengo la impresión de que hoy en adelante todo va a cambiar.

La apostilla final, en la que Juan intuye una posibilidad de cambio, revela su falta de concienciación y su ingenuidad: seducido por el estilo de vida de Diana, las aspiraciones de cambio de Juan quedan reducidas a una fantasía burguesa; fantasía que le lleva incluso a romper su relación con Charo.

Al poco tiempo de iniciar su relación con Juan, Diana descubre que está embarazada. En su conversación con el médico amigo del matrimonio, extrañado por el hecho de que Diana haya sido infiel a Marcos, ella explica sus motivaciones:

Lo he hecho por necesidad, por la necesidad de tener un hijo. Por la necesidad de ser una mujer como las demás. Por la necesidad de demostrarle a mi marido que no soy un adorno de lujo con el que se puede jugar. O al menos, que soy capaz de introducir en ese juego mis propias reglas.

Tras descubrir el embarazo, Diana abandona a Juan y le cuenta la verdad sobre el motivo de su aventura. Juan, que se reconoce a sí mismo usado como un «semental», no está dispuesto a perder al niño y promete a Diana que la acabará encontrando. Por contra, la reacción de Marcos al descubrir lo sucedido se basa en el cálculo de lo que implica el embarazo. Así, llega a la conclusión de que el único problema estriba en que Juan no comprenda las reglas del juego, pero indica que «hay muchos medios para hacerle entrar en razón». Así, un corte directo nos lleva a la gasolinera; Marcos engaña a Juan para conducirlo a un lugar apartado. Allí espera Diana, y los tres personajes se encuentran juntos por primera vez. La puesta en escena recurre a una imagen característica del melodrama, el triángulo amoroso con la mujer entre los dos hombres (fig. 3.1.23). Cuando Marcos intenta comprar a Juan, éste se niega y reclama una dignidad que insinúa una toma de conciencia de su papel en la sociedad:

¿Sabe lo que realmente me preocupa? Me preocupa que he nacido como un perdedor, y que he vivido toda mi vida rodeado de perdedores, y que estoy harto de ver que siempre son ustedes los que salen ganando.

Los dos personajes se enzarzan en una pelea de la que Juan sale victorioso: tras golpear a Marcos, este cae al agua y un encuadre picado muestra a Juan por encima de él (fig. 3.1.24). El desenlace del relato, sin embargo, muestra esta victoria como ilusoria y Marcos recuperará su posición de poder respecto a Juan y Diana.



Fig. 3.1.23



Fig. 3.1.24

Tras la ruptura con Diana, Juan ha regresado con Charo, quien le recibe con cariño a pesar de su infidelidad. Hablando de la experiencia que acaban de vivir, Juan dice que sus hijos no podrán comprender lo sucedido. Ante el desconcierto de Charo, Juan explica que el mundo habrá cambiado para ellos:

[...] ellos serán... diferentes, distintos. No tendrán que preocuparse del tresillo ni de la mesita del televisor, ni de nada. Sobre todo, no serán perdedores, porque no habrá ganadores que les obliguen a perder. ¿Comprendes Charo? ¿Comprendes lo que quiero decir?

Apenas terminan estas palabras de Juan, suena el timbre de la puerta y varios matones enviados por Marcos entran en el piso (fig. 3.1.25). Los matones humillan a Charo y propinan una paliza a Juan, que cae inconsciente al suelo. Una vez que se marchan, Charo se arrodilla y sujeta entre sus brazos a Juan (fig. 3.1.26). La composición del encuadre y la disposición de los cuerpos ponen en escena el motivo de la Piedad; de fondo, las persianas del apartamento están bajadas y sobre los cristales se observan sendas X. No volveremos a ver a Juan tras la paliza, pero este último plano niega la esperanza de un futuro mejor y convierte en mártir al obrero explotado por aquellos que ejercen el poder.



Fig. 3.1.25



Fig. 3.1.26

Juan no es, sin embargo, el único que recibe un castigo por sus actos en el desenlace. Si su rebelión contra Marcos era un acto de transgresión de las jerarquías sociales, también lo eran las acciones de Diana, al intentar, en sus propias palabras, introducir en el juego sus propias reglas. Pero tras la pelea en el parque entre Juan y Marcos, Diana sufre un aborto. Una vez que sale del hospital, la encontramos en casa, vestida de negro y abatida (fig. 3.1.27). Marcos aparece en ese momento y la lleva hasta la terraza; mientras le enseña un regalo que ha comprado para ella —un coche nuevo—, Marcos dice que nada ha cambiado y todo sigue igual (fig. 3.1.28). Diana, ojerosa y derrotada, contesta: «Comprendo, cada pieza dentro de su engranaje, todo en su sitio».



Fig. 3.1.27



Fig. 3.1.28



Fig. 3.1.29



Fig. 3.1.30

En efecto, la secuencia que clausura el relato confirma las palabras de Diana. Durante una competición de natación, Diana observa desde las gradas a los nadadores. Tras la carrera, Diana se dirige a los vestuarios y comienza a seducir al vencedor (fig. 3.1.29). La cámara inicia en ese momento un *travelling* lateral que los deja fuera de campo y se dirige de vuelta a la piscina; en cuanto se detiene, Marcos entra en cuadro por la derecha y observa con evidente satisfacción a Diana con su nueva conquista. A Marcos pertenece la última mirada y la capacidad de controlar cualquier transgresión para que todo siga igual (fig. 3.1.30).

3.2. Los placeres ocultos (1977)

Con *Los placeres ocultos* entramos en el terreno de la representación de la homosexualidad en el cine de Eloy de la Iglesia; como se delimitó al comienzo del trabajo, junto a *El diputado*, *Los placeres ocultos* es una de las películas que mayor atención ha recibido en el ámbito académico. La película narra la relación entre Eduardo (Simón Andreu), director de un banco y perteneciente a una familia de la alta burguesía, y Miguel (Tony Fuentes), un joven de un barrio del extrarradio de Madrid. Eduardo es homosexual pero mantiene su sexualidad oculta: sus relaciones se limitan al sexo con jóvenes lumpen que se prostituyen para ganar dinero. Todo cambia cuando Eduardo conoce a Miguel, ya que se enamora del joven a pesar de que este es heterosexual y está a su vez enamorado de Carmen (Beatriz Rossat). Cuando Eduardo confiese a Miguel su deseo por él, este lo rechazará y se alejará. Sólo tras comprender que Miguel es un hombre «normal», Miguel volverá al lado de Eduardo y mantendrá una amistad con él. Pero socialmente esa amistad será rechazada y ambos tendrán que sufrir las consecuencias.

Si los análisis realizados hasta la fecha se han centrado principalmente en los elementos panfletarios y didácticos del discurso de *Los placeres ocultos*, esto supone que se dejen de lado dos cuestiones que consideramos fundamentales para comprender los efectos de intervención social que busca la película. La primera de ellas está relacionada con el empleo del género melodramático, y supone una evolución respecto a *La otra alcoba*. Si esta última había introducido ya variaciones sobre lo melodramático, al poner de manifiesto las tensiones interclasistas que se dan en la trama y su relación con el contexto político de la Transición, *Los placeres ocultos* añade otro factor a la ecuación: la sexualidad. Comentábamos en la introducción que entre las dos estrategias de persuasión que puede presentar un discurso, una basada en la razón, la otra en la emoción, el cine de Eloy de la Iglesia opta siempre por la segunda. *Los placeres ocultos* ahonda en la dirección iniciada por *La otra alcoba* en el tratamiento de lo melodramático. Si allí se daba un desplazamiento del personaje-víctima —aunque no de manera absoluta— hacia el personaje masculino, en *Los*

placeres ocultos la propuesta va más allá al situar como personaje-víctima a un homosexual. Si lo melodramático requiere de la identificación del público con ese personaje-víctima, la gran novedad tanto de *Los placeres ocultos* como posteriormente de *El diputado*, que ya señaló Alberto Mira (2004), es que la identificación del público en ambas películas se produce con el personaje homosexual. Desde esta óptica melodramática, la película reúne una serie de características claras en su adscripción al género. En primer lugar, la presencia de una herida, a partir del concepto de *hamartía* aristotélico⁹⁴ (Pérez Rubio, 2004), que aquí es de índole sexual: la herida de Eduardo surge de su imposibilidad para incluir como signo de su identidad social su homosexualidad. Al mismo tiempo, como indicábamos, la adhesión que exige el panfleto se complementa aquí con la interpelación que realizan los elementos melodramáticos para que el público tome partido en el conflicto principal del personaje, en este caso el deseo inalcanzable de Eduardo por Miguel y la configuración de ese deseo como una pasión que no se ajusta a las normas morales y sociales del momento. El público debe acompañar a Eduardo en el sufrimiento que padece:

[...] los relatos melodramáticos suelen depositar el punto de vista del narrador en el de la víctima, y que buena parte de ese goce reside en la predisposición del espectador para acompañarla emocionalmente en su sufrimiento por un mundo hostil; la identificación o implicación equivale a la empatía, "sentirse uno mismo en" (Pérez Rubio, 2004: 92).

Trabajos previos han girado en torno a la imagen positiva de la homosexualidad que ofrece el discurso de la película; así, se ha hablado de la figura del buen homosexual (Smith, 1998), de un cine homófilo (Mira, 2004), de representaciones democráticas de la homosexualidad (Melero, 2010), y de un cine homosexual subversivo (Berzosa, 2012). El énfasis se hace en algunos casos sobre el lado más panfletario de la película, incidiendo en el carácter didáctico de los diálogos y en el

⁹⁴ En su estudio sobre el melodrama, Pérez Rubio describe esta *hamartía* como un error o falla cometidos en el pasado, o como una herida sin cicatrizar. En ambos casos, el personaje es socialmente inocente. Posteriormente el autor comenta que en algunos melodramas esa *hamartía* ha tenido también una índole racial —caso de la famosa *Imitación a la vida* de Douglas Sirk (1959)— y que otros cineastas como Fassbinder han superpuesto al concepto la conciencia de clase (Pérez Rubio, 2004: 53-56).

personaje de Raúl (Antonio Corencia), un antiguo amante de Eduardo volcado en la lucha activista por los derechos homosexuales. De la Iglesia, a su vez, habla de lo inevitable del carácter panfletario del discurso, ya que era la primera película en la que pudo hablar abiertamente de la homosexualidad, por lo que tenía la necesidad de presentar una suerte de entramado teórico para informar al espectador (Aguilar y Llinás, 1996: 132-133).

Con *Los placeres ocultos* nos encontramos, por tanto, con una serie de operaciones que se amoldan perfectamente a la noción de disenso. Por un lado, el discurso pone el énfasis en su dimensión política, que cabría calificar de militante, a partir de formas propias del cine popular. Por otro, produce una alteración del reparto sensible de la sociedad del momento al realizar una doble operación: el discurso no sólo otorga visibilidad a los homosexuales, sino que a su vez invierte la percepción de los mismos que se daba tanto en los discursos sociales como en los cinematográficos⁹⁵; la película no sólo trata sobre la homosexualidad, sino que es la primera en abordar el problema de la representación de los homosexuales. Con ello, contrarresta la representación de personajes homosexuales que se arrastraba desde el cine de consumo tardofranquista. El discurso de la película efectúa por tanto una doble acción de carácter político en los términos planteados por Rancière: inicia un proceso de subjetivación política de los homosexuales, que es al mismo tiempo una desidentificación respecto al estatuto que se les había conferido en el orden social.

La segunda cuestión que suele dejarse de lado al abordar *Los placeres ocultos* es la configuración de las distintas focalizaciones que se dan en el relato. Porque no sólo compartimos el punto de vista de Eduardo, sino también el de Miguel. Este segundo punto de vista cumple dos funciones en el interior del discurso: la primera, ya señalada por De la Iglesia (en Aguilar y Llinás, 1996: 133), es que el público acepte la

⁹⁵ Dos datos reflejan a la perfección el estatuto discursivo de la homosexualidad: a nivel social, la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, en la que se declaraba a los homosexuales como peligrosos, estaba en vigor desde 1970 y no se derogaría hasta el año 1979; en cuanto a los discursos cinematográficos, un análisis amplio del cine de barrio durante el tardofranquismo muestra que en torno al 20% de las películas del periodo contienen menciones a los homosexuales. La figura del homosexual aparece como opuesta a la del “macho español” y tiene un tratamiento doble: en las comedias es objeto de burlas, pero si el relato la toma en serio es vista como una enfermedad (Pérez Morán, 378).

homosexualidad a través de este personaje. La segunda, a su vez, supone poner en escena otro tipo de marginalidad, la económica. Miguel vive en las Palomeras, suburbio marginal de Vallecas, cuya población estaba formada por los inmigrantes que a partir de los años cincuenta se trasladaron del campo a los grandes núcleos urbanos durante el franquismo. El relato nos informa de que Miguel es un inmigrante de Jaén. Se pone en escena, por tanto, un paisaje y una marginalidad que tiene sus antecedentes en *La semana del asesino*, y que encontrará su prolongación y desarrollo tanto en *Navajeros* como en *Colegas*. Esta doble focalización, tanto en el personaje de Eduardo como en el de Miguel, expresa una tensión entre dos tipos de marginación que el contexto social mantiene separadas en base a los prejuicios extendidos. Los primeros quince minutos de película presentan en paralelo a ambos personajes, aunque, como veremos, la focalización sobre Miguel se articula a raíz de su encuentro con Eduardo.

Hay otro aspecto que conviene resaltar: frente a la crítica y el análisis que habla del maniqueísmo en las propuestas de De la Iglesia, constatamos aquí, como ya hemos hecho en otras obras, que sus personajes no están exentos de contradicciones. La imagen positiva de Eduardo no es un *a priori*, sino que se construye mediante la puesta en escena a través de todo el relato. El personaje, al comienzo, presenta una contradicción obvia: incapaz de integrar la homosexualidad en su identidad social, su respuesta es la explotación económica de chicos marginales; explotación fomentada por la desigualdad del mismo sistema que le margina⁹⁶. La cuestión es que según avance el relato Eduardo irá abandonando esta práctica paulatinamente, al mismo tiempo que el espectador comprende que la culpa debe trasladarse del personaje al sistema. La problemática de la identidad social se manifiesta claramente en un diálogo que Eduardo mantiene con su hermano. En un momento de la historia, su hermano le reprocha que ha sido visto en compañía de chicos jóvenes; Eduardo le recuerda que ya le había hablado de su problema, y el hermano contesta: «Tú puedes ser como seas, pero la discreción está por encima de todo. No puedes olvidar quién eres, ni el cargo

⁹⁶ Este problema lo analizamos a propósito de *Nadie oyó gritar* y el personaje femenino encarnado por Carmen Sevilla. Como dijimos en su correspondiente epígrafe, la prostituta protagonista de la historia perpetúa una lógica de dominación que resonará tanto en *Los placeres ocultos* como en *El diputado*.

que ocupas, ni los apellidos que llevas». Tal y como hemos visto en conexión con la narrativa melodramática, el personaje de Eduardo es inocente a nivel social; son las normas del orden burgués las que le obligan a elegir entre la explotación económica de los jóvenes marginales o resignarse a la soledad.

En cualquier caso, la percepción del espectador y su empatía con Eduardo se irá desarrollando a lo largo del relato. De manera previa a la identificación emocional, se nos exige identificarnos tanto con la mirada como con el deseo de Eduardo. Antes de que aparezcan los títulos de crédito, vemos a un joven que sale de la ducha desnudo y se dirige a una habitación a vestirse (fig. 3.2.1). En el contraplano, observando al muchacho, se nos presenta a Eduardo, ataviado con una bata, fumando y observando al muchacho. Cuando el chico termina de vestirse, Eduardo le entrega dinero y le acompaña hasta la puerta (fig. 3.2.2). En apenas dos minutos, se pone en escena la mirada y el deseo homosexual del personaje, en una primera articulación de la identificación del público con ese deseo y esa mirada. Identificación con la mirada y el deseo que se pondrá en escena de nuevo cuando Eduardo, rondando con su coche el portal de una academia de estudio, se fije en Miguel (figs. 3.2.3 y 3.2.4). En esta ocasión, la construcción de la puesta en serie es más directa al articular un plano subjetivo y posicionarnos directamente en el lugar de Eduardo: así lo muestra el empleo del par campo-contracampo, y la presencia del marco interno de la ventanilla del coche.



Fig. 3.2.1



Fig. 3.2.2



Fig. 3.2.3



Fig. 3.2.4

Imbricándose con esta identificación con el punto de vista óptico del personaje, el resto de secuencias que nos presentan a Eduardo inciden en su normalidad: en la primera secuencia, tras marcharse el joven con el que ha tenido relaciones, Eduardo habla con su madre por teléfono de manera cariñosa. Después, Eduardo juega al tenis con un amigo: el diálogo incide en la perfección de su imagen social —como comenta su amigo: soltero, atractivo y con una buena posición—.

El encuentro de Eduardo y Miguel motiva la presentación de la cotidianidad del joven. Al igual que en *La otra alcoba*, la presentación en paralelo incide en dos formas distintas de vivir la sexualidad: si hemos visto a Eduardo con el joven en su estudio, en un espacio privado en el que puede satisfacer su deseo, la primera secuencia focalizada en Miguel lo presenta con su novia Carmen en una feria del barrio. Tras pasear por la feria, un corte directo sitúa a la pareja besándose y acariciándose junto a un muro de hormigón —espacio al que otras parejas han acudido a hacer lo mismo—. El deseo de Miguel queda sin consumir: Carmen debe volver a casa y las caricias se interrumpen. La contraposición es explícita: el deseo sexual de Eduardo satisfecho frente a la insatisfacción de Miguel; el espacio privado frente al público; la dependencia de ambos factores de la clase social de los personajes. Las siguientes secuencias inciden en las diferencias entre ambos al mostrarnos el hogar de cada uno: Miguel cena en la cocina mientras su madre lava ropa por encargo. Miguel se muestra alterado y protesta por las condiciones en las que viven: «¿Cuándo coño dejaremos de vivir así, cuándo?»; la madre, por contra, se muestra resignada respecto a su posición social: «Todo cambiará. No hay mal que cien años dure». Miguel reprocha a su madre la resignación implícita en el empleo del refrán. Posteriormente, Miguel se acuesta;

comparte la habitación con sus dos hermanos; un plano cenital muestra el abigarramiento del espacio. Por corte directo, nos trasladamos al salón de la casa familiar de Eduardo; el contraste en la configuración de la puesta en escena es obvio. La acción se filma en un único plano-secuencia estático: el plano de conjunto no se fragmenta e impone una inmovilidad y distancia en el espectador que redundan en la frialdad de las relaciones de la familia.

Un nuevo corte nos lleva con Miguel y se presenta a un tercer personaje, Rosa (Charo López). Rosa es una mujer casada que requiere los favores sexuales de Miguel cuando su marido no está en casa. Tras acostarse con él, Rosa entrega dinero a Miguel. La relación de Miguel y Rosa puede parecer distinta a las relaciones esporádicas que mantiene Eduardo con los jóvenes que se prostituyen, pero la puesta en escena realiza una serie de paralelismos con la primera secuencia de la película: estos paralelismos descansan en la entrega de dinero y en las persianas bajadas, ocultando de cara al exterior lo ilícito del acto (figs. 3.2.5 y 3.2.6). Cuando Rosa se despide de Miguel, la situación es muy similar: la persiana del dormitorio está echada, y Rosa le entrega el dinero a Miguel (figs. 3.2.7 y 3.2.8). Los encuadres provocan una resonancia con las actividades de Eduardo, de modo que se establece que Rosa ejerce también cierto tipo de explotación sobre Miguel. Estos paralelismos son importantes por cuanto ponen de manifiesto una doble moral: la explotación a la que se ve sometido Miguel por Rosa es aceptable —uno de sus hermanos bromea con ello en varias secuencias—, pero la homosexualidad de Eduardo y la relación de amistad que va fraguando con Miguel, no. Incluso entre dos clases sociales distintas y marcadas por la desigualdad —la alta burguesía a la que pertenece Eduardo, el lumpen al que pertenece Miguel—, hay una moral compartida que ataca la homosexualidad; en ese sentido, no es casual que en todos los hogares que se presentan en estos primeros minutos haya una presencia en los encuadres de imágenes e iconografías cristianas: así lo observamos en la habitación de la madre de Eduardo (fig. 3.2.9), cuando ambos hablan por teléfono, y en las paredes de la casa de Miguel (fig. 3.2.10), así como encima del cabecero de la cama donde Rosa y Miguel hacen el amor (fig. 3.2.11). La decoración de los espacios domésticos siempre nos dice algo sobre el universo en el que transcurre la historia y la visión del mundo de los personajes; lo mismo sucede, como en otras películas de Eloy

de la Iglesia, con los pósteres de mujeres semidesnudas que cuelgan en la pared de la habitación de Miguel (fig. 3.2.12). Al igual que en *La semana del asesino* —y se repetirá en otras películas como *La mujer del ministro*—, los pósteres son signos de un universo que impone un determinado imaginario masculino y ayudan a comprender el rechazo posterior de Miguel a la homosexualidad de Eduardo.



Fig. 3.2.5



Fig. 3.2.6



Fig. 3.2.7



Fig. 3.2.8



Fig. 3.2.9



Fig. 3.2.10



Fig. 3.2.11



Fig. 3.2.12

Tras las secuencias introductorias, Eduardo urde un plan para tener cerca a Miguel. Primero, le consigue un empleo en la agencia inmobiliaria en la que trabaja Raúl. Cuando Miguel ya está trabajando allí, Eduardo se pasa a visitarle y charla con Raúl. Es este uno de los momentos didácticos de la película; sirve también para transmitir al espectador que no es la primera vez que Eduardo atrae a un joven con engaños; Raúl dice que el método de Eduardo es la «corrupción», mientras Eduardo recibe los comentarios con distancia y cinismo. Sin embargo, a partir de este momento todo cambiará para Eduardo por su relación con Miguel.

Tal y como se ha comentado en otros análisis, una de las peculiaridades del cine de Eloy de la Iglesia es su conjugación de los códigos genéricos con una puesta en escena que tiende al naturalismo y rehúye la estilización. Peter Brooks (1995) habla de cómo el realismo y el melodrama se oponen, en base a la búsqueda de dos efectos contrapuestos, la crítica y la empatía, respectivamente. Sin embargo, ambos se conjugan en los melodramas de Eloy de la Iglesia, cuya configuración se nos aparece muy alejada del manierismo del cine melodramático de Hollywood. Ya lo comentamos a propósito de *La otra alcoba*: una explicación a esta unión de retóricas contrapuestas se encuentra en su vuelta al referente melodramático de la literatura francesa, en el que lo individual es siempre consecuencia de lo social. Pero lo que nos importa ahora es que ese rechazo al manierismo no impide que haya cierta densidad significativa en la puesta en escena, tal y como corresponde al melodrama cinematográfico. Esto se observa en una dialéctica que afecta especialmente a la iluminación⁹⁷. En efecto, la

⁹⁷ También a otros elementos, como el empleo de la música en tanto significante de la emoción. La partitura de Carmelo A. Bernaola crea un leitmotiv que se repite a lo largo de la acción, que puntúa la

evolución del personaje de Eduardo tendrá su correlato en la contraposición entre ocultación y revelación, y a su vez esta será vertebrada en el tejido significante a partir de varias oposiciones lumínicas: entre la noche y el día; entre la luz y la oscuridad; y asociado a esto último, entre fuentes de luz artificiales y fuentes de luz naturales.

Tras la presentación de Eduardo despidiéndose del chico con el que ha mantenido relaciones sexuales, este se dirige al salón. La primera acción que realiza Eduardo es levantar la persiana (ver fig. 3.2.6); en el exterior es de noche. Después, Eduardo se sienta en una silla y enciende una lámpara de rayos UVA para broncearse⁹⁸. Se nos presenta así la ocultación de sus relaciones homosexuales, que realiza de noche y con el espacio cerrado de cara al exterior. Asimismo, cada vez que Eduardo quiere mantener relaciones sexuales, sale con su coche de noche a las zonas en que se exhiben los jóvenes que se prostituyen. La dialéctica lumínica encuentra sin embargo su articulación privilegiada en los distintos encuentros que mantienen Eduardo y Miguel. La primera vez que Eduardo lleva a Miguel a su estudio, las persianas están levantadas y en el exterior es de noche (fig. 3.2.13). De cara a mantener un contacto asiduo con Miguel, Eduardo le propone que le ayude a pasar a máquina una novela que está escribiendo. La novela lleva por título *Los heridos*; Miguel pregunta si trata sobre la guerra. Eduardo explica que no, que trata sobre los heridos por el fracaso: «El fracaso es el símbolo de nuestro tiempo. Yo por ejemplo soy un fracasado. [...] No todo consiste en la apariencia y el brillo exterior», explica Eduardo. Tras la frivolidad con la que el personaje parecía afrontar su homosexualidad en las primeras secuencias, se pone aquí de manifiesto, de manera literal, la presencia de la herida melodramática. La siguiente secuencia que comparten Eduardo y Miguel transcurre también de noche; tras visitar algunos bares, Eduardo contrata dos prostitutas y vuelven al piso. Miguel y una de las prostitutas se encierran en la habitación. Eduardo se queda en el salón con la otra prostituta; esta percibe el deseo de Eduardo por Miguel, pero le invita a que se acueste con ella en el sofá. La cámara abandona a los personajes mediante una

evolución dramática de Eduardo, y que establece además una conexión entre su sufrimiento y el que experimentará Miguel cuando al final del relato su vida en el barrio quede destruida por su amistad con Eduardo.

⁹⁸ Sobre estos planos del comienzo volveremos al final del análisis, ya que cumpliendo con otra de las características del melodrama, la estructura del relato está construida sobre la circularidad.

panorámica para enfocar un cuadro que cuelga en la pared; un cuadro cuyo motivo es un hombre joven con el torso desnudo que, sentado en el suelo, está apoyado contra la pared. La iluminación del cuadro es lateral y está marcada por el contraste; mientras la mitad derecha de la cara y el torso del chico quedan bañadas por la luz, la otra mitad se encuentra en sombra; la sombra además se proyecta y alarga sobre la pared (fig. 3.2.14).



Fig. 3.2.13

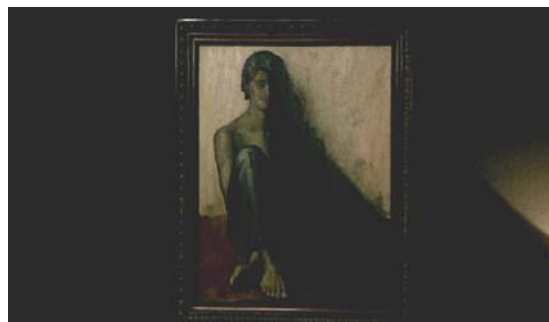


Fig. 3.2.14

El sentido del cuadro quedará apuntalado y asociado al secreto de Eduardo en la siguiente secuencia que comparte con Miguel en el piso. Esta vez, es de día y la luz natural se filtra por las ventanas del salón. Eduardo va a contarle la verdad sobre su deseo a Miguel; se pone en pie y, en plano medio, queda encuadrado con el óleo del joven detrás (fig. 3.2.15). En esta ocasión, en contraste con la anterior secuencia en la que vimos el cuadro, las sombras sobre el joven del cuadro se encuentran menos marcadas. Eduardo le explica a Miguel que el trabajo que le consiguió y todo lo demás ha sido una invención para tenerle a su lado. Eduardo le explica sus sentimientos: la atracción física que sintió por él en un primer momento se fue convirtiendo en algo más importante. La conversación ha tenido lugar hasta el momento en plano-contraplano, pero ahora Eduardo se acerca a Miguel hasta compartir plano con él, (fig. 3.2.16). El encuadre está sobreexpuesto por la luz del día que entra a través de la puerta de la terraza —el exterior está quemado casi en su totalidad—. Eduardo le dice: «Tengo que decirte toda la verdad. Necesito que la sepas». Pero tras decirle que no necesita saber su verdad y que nunca ha querido saberla, Miguel se aparta cuando Eduardo le toca y le increpa: «Quita marica, suéltame». Vuelve el plano-contraplano y los dos personajes se separan; Eduardo tiene como fondos las ventanas (fig. 3.2.17),

Miguel el espacio negro de la entrada del estudio (fig. 3.2.18). El uso de la sobreexposición incide en el momento en que Eduardo se expone a sí mismo. El rechazo de Miguel, y por tanto la ruptura de la relación entre ambos, se enmarcan por contra en la negrura total. Negrura a la que, tras ser rechazado, Eduardo volverá en la siguiente secuencia, en la que inicia de nuevo sus paseos en coche por Madrid buscando chicos jóvenes.



Fig. 3.2.15



Fig. 3.2.16

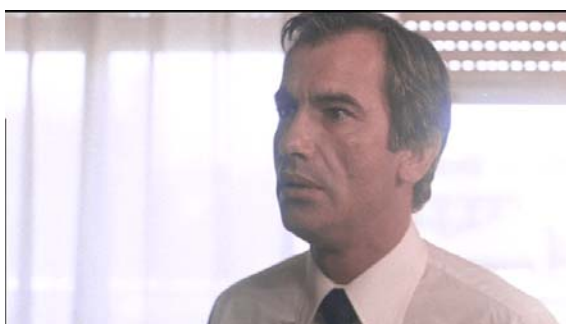


Fig. 3.2.17



Fig. 3.2.18

En el relato, este punto es crucial para que el espectador empatice con Eduardo. Su evolución le ha llevado del cinismo y el sexo pagado a la sinceridad y el amor. La dialéctica entre luz y oscuridad no es por tanto ajena al simbolismo asociado al empleo del negro y el blanco: los propios valores del personaje han experimentado un cambio positivo⁹⁹. La identificación del espectador con el sufrimiento del personaje se verá apuntalada con el siguiente acontecimiento narrativo: la madre de Eduardo fallece, no sin antes confesarle que siempre ha sabido que era homosexual pero que fingía porque tenía que cumplir su papel. La puesta en escena del duelo de Eduardo se

⁹⁹ De hecho, en la salida nocturna que sigue al rechazo de Miguel, Eduardo no recoge a ningún chico en su coche.

encuentra llena de elementos melodramáticos. En el entierro, un plano asciende en un movimiento de grúa mientras Eduardo se aleja con Raúl con las tumbas de fondo, incidiendo en la tristeza y el empequeñecimiento del personaje (fig. 3.2.19). Después, Eduardo pasea solo por la casa familiar en un breve plano-secuencia que sigue sus movimientos. El encuadre se detiene para incidir en la ausencia de la madre y el vacío que siente Eduardo: en plano americano mira la silla, ahora vacía, que solía ocupar su madre (fig. 3.2.20); luego se apoya sobre el respaldo de la silla antes de continuar su vagabundo errático por la casa (fig. 3.2.21). En la banda de sonido, la música extradiegética, de tono melancólico, se combina con el sonido diegético de un reloj, incidiendo en la pérdida y el tiempo irrecuperable. Finalmente, encontramos a Eduardo saliendo de nuevo de noche para buscar compañía (fig. 3.2.22): la oscuridad del ambiente en el que se mueve rima visualmente con el traje negro que viste en señal de luto; su sufrimiento se exterioriza en el gesto y el aspecto descuidado de su rostro.



Fig. 3.2.19



Fig. 3.2.20



Fig. 3.2.21



Fig. 3.2.22

Siguiendo la lógica hiperbólica del melodrama, las desgracias para Eduardo no han terminado. Esa noche recoge a Nes (Ángel Pardo), un vecino de Miguel en las

Palomeras. Nes ya ha tenido tratos antes con Eduardo, pero ahora le guarda rencor por las atenciones que ha tenido con Miguel. Nes engaña a Eduardo y deja entrar a sus amigos al piso para robarle. Pero antes, Nes lo humilla y se burla de su homosexualidad (fig. 3.2.23); obliga a Eduardo a exhibirse antes sus amigos, que se ríen de él (fig. 3.2.24). Finalmente, en una nueva hipérbole, Nes rompe una botella de licor contra la cabeza de Eduardo; de manera enfática, el encuadre se congela en el impacto durante unos breves segundos (fig. 3.2.25). La escena es importante por cuanto obliga a compartir al espectador las humillaciones que sufren los homosexuales.



Fig. 3.2.23



Fig. 3.2.24



Fig. 3.2.25

El descubrimiento de lo sucedido hará que Miguel vuelva a visitar a Eduardo¹⁰⁰. Siguiendo la progresión sobre el empleo de la luz y el espacio en la puesta en escena,

¹⁰⁰ En su regreso es fundamental también una secuencia previa en la que Miguel habla con Raúl sobre la homosexualidad. Es una de las secuencias que más atención ha suscitado en análisis como los de Alejandro Melero y Alberto Berzosa. Merece la pena destacar algunas de las frases de Raúl; cuando Miguel le recrimina que «confiese» abiertamente su homosexualidad, Raúl le corrige: «No es ninguna confesión; sólo se confiesan los pecados o los delitos. Y yo no me considero ni un delincuente ni un pecador». Tanto la noción de delincuencia como la de pecado son una clara alusión a las normas jurídicas y morales que pesaban sobre la homosexualidad en esa época, y se relaciona con la presencia de los iconos religiosos en los hogares que analizamos con anterioridad. El diálogo didáctico de Raúl

esta vez la conversación tiene lugar no sólo a plena luz del día, sino que los personajes han salido a la terraza del estudio (fig. 3.2.26). Encontramos aquí otra conversación de carácter didáctico, pero esta vez está perfectamente integrada en la progresión dramática: Eduardo no sólo contesta a las dudas de Miguel sobre su homosexualidad, sino que como indica en un determinado momento, la explicación va dirigida a sí mismo porque él «tampoco lo había comprendido». El diálogo de Eduardo incide en el sufrimiento que supone la homosexualidad en un mundo que no la tolera, para llegar a la conclusión de que: «Todos tenemos derecho a ser como somos, y nadie, absolutamente nadie, tiene por qué hacerte cambiar». Los dos personajes deciden ser amigos y su vida se transforma. Eduardo sale a menudo con Miguel y Carmen, a la que también confiesa su homosexualidad. En estas salidas son recurrentes los espacios naturales, en una clara vocación del discurso de establecer la homosexualidad como algo natural¹⁰¹ (fig. 3.2.27). Ahora el deseo de Eduardo es formar un modelo de familia alternativo junto a la joven pareja; un modelo que se opone al sistema patriarcal, y que se repetirá, como veremos, en *El diputado*. Sin embargo, esta relación idílica y sublimada entre los tres personajes, será puesta en peligro poco tiempo después. Rosa, abandonada por Miguel, acude a la oficina de Eduardo: quiere que Eduardo convenza a Miguel para que regrese con ella. Eduardo explica que no puede interferir en la vida de Miguel. Rosa, ante la negativa, se marcha no sin antes dejar claro que puede destruir la relación entre ellos. Esa tarde, cuando Eduardo regresa al estudio, sale a la terraza de nuevo acompañado por Miguel y Carmen. Sin embargo, la amenaza de Rosa pesa sobre su ánimo y Eduardo está ausente. Apoyado en la barandilla, Eduardo no devuelve la mirada de los dos jóvenes, que aparecen situados en un segundo término del encuadre (fig. 3.2.28). Después, una panorámica deja fuera de

tiene además una dimensión política que no afecta sólo a la homosexualidad, sino que se dirige también contra el sistema capitalista. Así, cuando Miguel enfatiza que no está dispuesto a que se aprovechen de él, Raúl le explica: «Pues entonces, prepárate a luchar. Pero no sólo contra un marica que te ofrezca quinientas pesetas por acostarte con él. Piensa que a lo mejor todos los días estás vendiendo cosas más importantes que eso y ni siquiera te has dado cuenta. Por eso te digo, prepárate a luchar». El diálogo encuentra eco en acontecimientos narrativos que hemos presenciado, como la tolerancia de Miguel con la explotación que ejerce Rosa sobre él. Se incide de nuevo en la doble moral que condena algunos hechos por estar vinculados con la homosexualidad mientras los tolera en ámbitos heteronormativos.

¹⁰¹ Una de las salidas de los tres personajes a la naturaleza tiene similitudes, tanto en la puesta en escena como en el empleo de música extradiegética, con una escena previa en la que Miguel y Carmen hacen el amor en un paraje natural entre los arbustos. Se refuerza así, a nivel connotativo, la equiparación de la homosexualidad y la heterosexualidad como opciones naturales y válidas.

campo a Miguel y Carmen y aísla a Eduardo en el plano (fig. 3.2.29). Para reforzar el mal presagio provocado por la visita de Rosa, la luz natural es propia del atardecer y crepuscular.



Fig. 3.2.26



Fig. 3.2.27



Fig. 3.2.28



Fig. 3.2.29

El presagio se cumple y Rosa destruye la vida de Miguel: junto a Nes, extiende por el barrio la noticia de que Miguel es homosexual y mantiene relaciones con Eduardo. Ante la noticia, los padres de Carmen prohíben a Miguel seguir viendo a su hija. Como corolario a todo ello, Nes y sus amigos le propinan una paliza. El trayecto melodramático de Miguel encuentra en estas acciones un claro paralelismo con el de Eduardo; al igual que él, primero es rechazado y después golpeado. Miguel, furioso por lo sucedido, acude al banco de Eduardo. Miguel culpa a Eduardo de todo lo sucedido, revelando las dificultades para establecer una relación interclasista: «Tú me has sacado de mi mundo, de mi ambiente, para meterme en el tuyo. ¿Es que tengo que ser yo el único que pierda?». La discusión entre ambos tiene lugar en un plano medio ligeramente contrapicado (fig. 3.2.30); en venganza por lo sucedido, Miguel le dice a Eduardo que va a contarle a todo el mundo que es homosexual. La cámara inicia un *travelling* semicircular que rodea a los personajes (fig. 3.2.31); en el momento en que

concluye su recorrido, ofreciendo el contracampo de la posición inicial, y dejando a los personajes contra la luz exterior que penetra a través de los ventanales (fig. 3.2.32), Miguel grita que Eduardo es marica dirigiéndose al fuera de campo, a los clientes y empleados del banco. La puesta en escena juega de nuevo con el paralelismo entre la sobreexposición a la luz y la revelación de la homosexualidad de Eduardo; pero esta vez él no controla la puesta en escena ni sale a la luz voluntariamente. El movimiento de cámara, frente al estatismo de los personajes, está forzado por la agresividad de la reacción de Miguel. Tras la discusión, Miguel abandona el banco; Eduardo se queda solo, rodeado por clientes y empleados que le miran inquisitivamente. El encuadre lo subraya mediante la composición de un plano de conjunto picado, en el que Eduardo ocupa el centro de un espacio circular creado por la gente que le mira (fig. 3.2.33).



Fig. 3.2.30



Fig. 3.2.31



Fig. 3.2.32



Fig. 3.2.33

No sabremos si esta exposición pública de su homosexualidad tiene consecuencias laborales para Eduardo; por corte, una elipsis indefinida nos devuelve a su estudio. Es de noche y Eduardo está sentado frente a la lámpara de rayos UVA. De repente, alguien llama a la puerta. Eduardo se levanta y echa un vistazo por la mirilla; una expresión de ilusión se dibuja en su rostro y comienza a abrir la puerta, pero antes

de que podamos ver quién espera al otro lado, la imagen se congela y aparece sobreimpresionada la palabra «Fin». La puesta en escena del desenlace remite al comienzo del relato, a la acción y las imágenes sobre las que aparecían los títulos de crédito iniciales tras marcharse el joven con el que Eduardo había mantenido relaciones. Como al comienzo (fig. 3.2.34), vemos a Eduardo bronceándose en un plano corto (fig. 3.2.35). Y si al comienzo Eduardo cerraba la puerta del estudio tras el joven que se marchaba (fig. 3.2.36), ahora la abre (fig. 3.2.37).



Fig. 3.2.34



Fig. 3.2.35



Fig. 3.2.36



Fig. 3.2.37

Esta estructura circular abre el sentido del desenlace. Por un lado, la vuelta a las imágenes iniciales, al personaje solo y de noche en su estudio, sugieren un regreso a la situación de partida y la resignación de Eduardo a la soledad. Por otro, la puerta que se abre supone un interrogante que puede cambiar ese supuesto retroceso. El análisis de Mira (2004) intenta ofrecer varias posibilidades sobre la identidad de la persona que ha llamado a la puerta —posibilidades que incluyen a Miguel o Raúl—. Pero en coherencia con la voluntad de intervención del discurso, lo importante es la pregunta en sí. Esta pregunta sobre el sentido del desenlace se repite, aunque de manera menos directa, en otras obras de De la Iglesia, como en *El diputado* o

Navajeros. Su función es fomentar entre los espectadores la discusión tras el fin de la proyección. En el caso de *Los placeres ocultos*, la respuesta que le dé el espectador a la identidad de la persona que espera al otro lado de la puerta no es insignificante; en ella se juega la posibilidad misma de comunicación entre distintas partes del orden social democrático.

3.3. La criatura (1977)

Aunque producida en plena Transición, *La criatura* es un proyecto cuyo origen se remonta a la etapa franquista de Eloy de la Iglesia¹⁰². Esto implica que la película sea irregular y el texto presente obstáculos a la hora de construir un sentido, ya que su discurso se asienta sobre una tensión no del todo resuelta entre los dispositivos retóricos de ambas etapas. De la etapa previa a 1975, la película recoge el despliegue en la narrativa de la perversión, en este caso de la norma sexual a través de la zoofilia —al presentar una relación ambigua entre la protagonista y su perro—. Al mismo tiempo, y debido a la velocidad con la que se sucedía el cambio político, la recuperación del proyecto exige una actualización de sus referentes, a la vez que la apertura de lo decible permite las alusiones directas a la realidad social del momento. De ese modo, a la perversión arrastrada del periodo franquista, se suma el despliegue del panfleto, mientras que la pareja protagonista de la historia tiene obvias similitudes con el matrimonio formado por Marcos y Diana en *La otra alcoba* —no parece casualidad que el personaje del marido de *La criatura*, interpretado por Juan Diego, se llame también Marcos—. Es en ese carácter panfletario, que asoma puntualmente en la película, donde puede atisbarse una progresión en el discurso del cineasta, ya que aquí se despliega con una mayor agresividad que repercute directamente en la construcción de los significantes. La agresividad no es gratuita, dado que el año 1977 es significativo respecto a las tensiones sociales en las que debe construirse el nuevo estado democrático. *La criatura*, a pesar de lo que suele decirse de la obra de De la Iglesia, no es una película fácil y contiene la que probablemente sea una de las escenas más incómodas de su filmografía —la violación del marido a su esposa—. Esa violencia que recorre el texto, a veces de manera directa, se corresponde con los sucesos que estaban teniendo lugar, y no es casualidad que uno de los acontecimientos reales a los

¹⁰² Ante la imposibilidad de realizar la película bajo la censura franquista, el proyecto fue comprado por Óscar Guarido. De la Iglesia hizo cambios en el proyecto para recuperar el interés por el mismo: «Curiosamente, entonces, era a mí que ya no me hacía gracia la historia. Ya no me gustaba. Había superado esta etapa. Me interesaban historias más naturalistas, próximas. El problema consistía en aproximar el guión a mis intenciones. La única manera era centrar el personaje del marido y quitarle el trasfondo de misterio-ficción que tenía antes. En el guión original se dejaba mucho más claro qué especie de bicho engendrada Ana Belén. Se acercaba más al final de *La semilla del diablo*. En la película hemos suprimido ese final tan claro. *La criatura* termina con Ana Belén embarazada, ladrando al perro. Lo que no se sabe es si Ana espera un niño o un cachorro». (en Delclós, 1977: 5.)

que se hace referencia sea el asesinato de los abogados laboristas de la calle Atocha. Y al mismo tiempo, el conjunto de enunciados remite a una constante en la obra del cineasta: la pervivencia de formas ideológicas del pasado, explicitadas mediante la repetición de una lógica de dominación patriarcal en los albores de la democracia. De ahí que, como ya hemos señalado, la película constituya una suerte de trilogía no declarada con *El techo de cristal* y *Nadie oyó gritar* sobre las determinaciones a las que se ven sometidos los sujetos femeninos. Por este motivo no puede reducirse la dimensión política de *La criatura* a aquellas escenas en las que se representan los mítines de un partido de derechas que guarda obvias similitudes tanto con Alianza Popular como con Fuerza Nueva, y cuyo líder está caracterizado buscando semejanzas con Blas Piñar. Lo importante es que estas escenas interactúan con la crítica que se realiza a la institución matrimonial.

En varias de sus declaraciones, el cineasta incide en la necesidad de que el espectador entienda la película de forma directa, sin recurrir a lecturas metafóricas o arraigadas en el carácter simbólico de algunos de sus elementos¹⁰³. Sin embargo, desde los títulos de crédito se nos invita, por el contrario, a realizar una lectura en clave metafórica. Los títulos aparecen sobre dos de los cuadros de la serie pictórica *La historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli (1483). La serie está inspirada a su vez en el episodio *El infierno de los amantes crueles* del *Decamerón* de Boccaccio. La serie relata la historia del joven Nastagio degli Onesti, quien vagando por el bosque tras ser rechazado por su amada, se encuentra con otra mujer perseguida por un jinete y sus perros. Nastagio intenta detener al jinete, pero este asesina a la joven y arroja después su corazón a los perros. Sin embargo, consumado el asesinato, la joven se levanta y la persecución se repite de nuevo. Nastagio descubre entonces que el jinete y la mujer están condenados a repetir eternamente la acción como castigo por sus faltas: el jinete por suicidarse al ser rechazado por la joven; ella por burlarse del acto

¹⁰³ Incide en ello en varias declaraciones sobre la película, que suscitó interés por presentarse en el marco del Festival de Cine de Barcelona: «No me planteo el cine como claves para descifrar por el espectador. La película es absolutamente directa. El cine que yo hago y que no sé si seguiré haciendo, porque yo no me programo en exceso, es este. Ese es el que me apetece hacer. Para mí es mi libertad de expresión y la empleo así». (Torres, 1977, p. 21.) También, como es habitual en la promoción de sus películas, De la Iglesia es muy explícito en el mensaje que pretende transmitir con sus películas. En este caso, varios titulares hablan de que el discurso de la película es un ataque a la falocracia. Por ejemplo, en Delclós (1977): «Eloy de la Iglesia: contra la falocracia».

que cometió su amante despechado. Nastagio organiza entonces un banquete en el bosque para la joven que le rechazó y su familia; cuando se produce la persecución de nuevo, Nastagio cuenta la historia de lo sucedido a los asistentes. Como resultado, su amada decide casarse con él.



Fig. 3.3.1



Fig. 3.3.2

La serie pictórica narra la acción entre sus cuatro tablas¹⁰⁴. Sin embargo, los créditos de la película aparecen únicamente sobre dos de las tablas, la primera —el encuentro de Nastagio con la persecución— y la tercera —el banquete—, pero su orden ha sido invertido en la puesta en serie, de manera que aparece primero la tercera (fig. 3.3.1) y después la primera (fig. 3.3.2). Asimismo, tras mostrar las tablas al completo en los encuadres, cada una de ellas se fragmenta después en planos detalles. La presencia de las pinturas en los créditos es cuanto menos confusa, especialmente si intentamos establecer unas reglas de correspondencia entre el tema y los personajes representados en las mismas con la historia que presenciaremos después. También porque frente al discurso del cineasta, que se quiere directo, las pinturas son una alegoría de carácter ejemplarizante. Las tablas tienen un carácter autorreflexivo: Botticelli las pintó como un regalo de bodas, de manera que la propia historia de Nastagio reconoce la búsqueda de efectos de persuasión. Nos encontramos ante una representación que busca reforzar la institución matrimonial.

¹⁰⁴ La primera narra el encuentro de Nastagio con el jinete persiguiendo a la joven; la segunda, el asesinato de la joven y la entrega de su corazón a los perros; la tercera, el banquete que Nastagio ha organizado en el claro del bosque con la intención de influir a su amada; por último, la cuarta presenta el banquete de bodas de Nastagio y su amada. Las tres primeras tablas se conservan en el Museo del Prado de Madrid.

Por contra, la película de De la Iglesia busca exactamente el efecto contrario: cuestionar una institución burguesa asentada todavía sobre el ideario nacional-católico. De ese modo, sólo podemos pensar la relación entre las tablas y la historia de *La criatura* en términos de inversión: un relato que se erige contra las representaciones de la burguesía que intentan perpetuar el sometimiento de la mujer a la institución matrimonial. La inversión se produce ya desde el ordenamiento de las tablas en los créditos: que la primera, correspondiente a la persecución sin fin de la mujer, se presente en los créditos en último lugar, no hace sino indicar que el castigo de la mujer, el «infierno» de la pareja, es precisamente consecuencia de unas representaciones usadas de manera ejemplarizante para someterla. Contra esas representaciones se erige *La criatura*, y ello queda indicado desde la segunda inversión que cabe destacar, la figura del perro. Dicha figura no cumple la misma función en las tablas que en la historia de *La criatura*, ya que en lugar de perseguir a la mujer es utilizada por esta para destruir el poder de su marido en la relación matrimonial.

Finalmente, el motivo del bucle desplegado en la narrativa de las tablas de Botticelli incide directamente en la organización estructural del relato de *La criatura*. Así, el relato está construido sobre los constantes intentos de «volver a empezar» con los que el matrimonio intenta salvar su relación. Tras los créditos, encontramos a Cristina (Ana Belén) en la consulta del ginecólogo. El médico afirma sin dudas que está embarazada. Cristina no sabe cómo encajar la noticia. Tras años intentando tener un hijo, ahora parece llegar demasiado tarde. Por corte directo, la segunda secuencia presenta a Marcos (Juan Diego) en su trabajo: es presentador de un programa de variedades titulado *Esta noche... en directo*. El programa, que desde el título y su puesta en escena guarda similitudes obvias con *Esta noche... fiesta*, sirve como primera indicación de la mentalidad del personaje: es sabido que los programas de entretenimiento de la época no eran bien recibidos por los sectores progresistas, ya que estaban asociados a una noción de espacio público propia de la derecha¹⁰⁵ (Palacio, 2012: 187-192).

¹⁰⁵ Al respecto, el análisis que realiza Manuel Palacio escapa de visiones simplistas y aborda algunas novedades que incorpora el programa y su papel en la programación televisiva del 15 de junio de 1977. En cualquier caso, en *La criatura* el personaje de Marcos y el programa quedan vinculados a los sectores de la derecha que representan al búnker franquista. Un ejemplo: en una secuencia Marcos prohíbe la

Finalizada la emisión, Marcos vuelve a casa. La puesta en escena de la relación del matrimonio se basa en la distancia, la separación y la mediación de un espejo para las miradas que cruzan entre ellos. Así, en el plano de situación Cristina está sentada frente un espejo desmaquillándose cuando Marcos entra y se refleja en el mismo (fig. 3.3.3). El inicio de la conversación muestra la dinámica distante en la que se inscribe el matrimonio: Cristina le reprocha su tardanza, y Marcos se resigna a lo que parece el inicio de una discusión, quedando aislado en el encuadre y sin alejarse del umbral de la puerta (fig. 3.3.4). Estos planos se repiten hasta que Cristina, tras levantarse de la silla y situarse de frente al marido, le da la noticia del embarazo. Marcos, exuberante, se adentra en el dormitorio y abraza a su mujer, rompiendo la separación que el montaje analítico imponía a los personajes (fig. 3.3.5). El nuevo cauce de la conversación nos da la segunda información sobre Marcos: su religiosidad extrema. La noticia supone la posibilidad de salvar su matrimonio, y Marcos dice: «He rezado tanto pidiéndolo. Era lo que necesitábamos. Por fin mis oraciones han tenido eco». A lo que Cristina responde «La criatura está dentro de mí, yo no he rezado». Se juega ya con la palabra «criatura», cuyo sentido es doble al referirse tanto al niño en camino como al perro que posteriormente entrará en la vida de la pareja. Además, la réplica cargada de cinismo de Cristina sirve para mostrar la distancia ideológica en el matrimonio; distancia que conforme avanza el relato se convertirá en el motor de las acciones de Cristina. Esa distancia tiene un efecto inmediato en la planificación de la escena: Cristina se libra del abrazo de Marcos, dejando su gesto cariñoso suspendido en el aire, al tiempo que se abre la escala del encuadre (fig. 3.3.6). Ella duda de que el niño pueda arreglar su relación, y la planificación vuelve a separar a la pareja, dejando a Marcos solo en un nuevo plano medio (fig. 3.3.7) e interponiendo entre sus miradas el espejo de nuevo —al tiempo que la composición del encuadre encierra a Cristina en el marco circular del espejo de mano— (fig. 3.3.8).

aparición de un cantautor en el programa. Asimismo, los políticos de derechas que aparecen respetan el programa de Marcos.



Fig. 3.3.3



Fig. 3.3.4



Fig. 3.3.5



Fig. 3.3.6



Fig. 3.3.7



Fig. 3.3.8

Se expone así el primer reinicio de la relación. Nada sabremos sobre el desarrollo de la relación tras la noticia, ya que un corte directo realiza una elipsis definida hasta el noveno mes de embarazo. Tras sufrir el ataque de un perro lobo en una gasolinera, Cristina pierde el niño y Marcos se sume de nuevo en la desesperación. Es entonces cuando realizan un viaje para que Cristina se recupere. El lugar elegido, una ciudad costera, fue el escenario de su luna de miel. A punto de finalizar el viaje,

Marcos apunta: «Quizá esto nos haya servido para que vivamos una segunda luna de miel». Cristina contesta: «Ojalá fuera así».

El viaje introduce al tercer protagonista de la historia: un perro lobo, de aspecto casi idéntico al que atacó a Cristina, que sigue constantemente a la pareja. Temerosa al principio, Cristina acaba aceptando la presencia del perro y, ante la sorpresa de Marcos, decide llevárselo a casa. A partir de este momento, el perro constituirá un elemento desestabilizador en la vida de la pareja. Si Cristina aparece como una mujer solitaria y ociosa, apresada por el rol que impone el matrimonio¹⁰⁶ y el carácter de Marcos, el perro se erige como la solución perversa a sus carencias y la oportunidad de socavar el poder del marido. Y ello porque la evolución de su relación con el animal tiene un marcado carácter edípico¹⁰⁷. En una salida con el animal, Cristina piensa en qué nombre ponerle. Uno escapa de manera involuntaria de sus labios: Bruno; el nombre que habían decidido para el niño que murió. Cuando Marcos descubre el nombre elegido por su esposa estalla una discusión. Él la acusa de «histérica», a lo que Cristina responde con un ataque frontal a su fe católica:

Me haces mucha gracia con tus sermones de santurrón y tus oraciones. ¿Es todo eso que rezas lo que te hace tener la cabeza completamente hueca o es Dios que quiere que seas así de imbécil?

Las siguientes escenas inciden en esta infantilización del animal: si salen una noche, Cristina se preocupa por dejar solo al perro y por no haber llamado a nadie para que lo cuide; después, mientras visitan una casa en la sierra que van a comprar, Cristina dice que llenarán una habitación de juguetes y pondrán una cama para el perro, a lo que el agente inmobiliario responde con un gesto enfático que busca un efecto cómico —el anterior diálogo que citábamos ya buscaba ese tipo de efecto; en

¹⁰⁶ En un momento de la película Cristina dice explícitamente que su única obligación es «ir bien vestida y ser idiota». El comentario incide en la semejanza del personaje de Cristina con el que interpreta Amparo Muñoz en *La otra alcoba*, que como vimos se definía a sí misma con la mujer guapa que completa la imagen del hombre importante e inteligente. De nuevo la cuestión del género queda vinculada a la clase social burguesa a la que pertenecen ambos personajes.

¹⁰⁷ Entre los tres tipos de animales que delimitan Deleuze y Guattari, los animales domésticos, los perros y los gatos, pertenecen al grupo de «animales edípicos» (Deleuze y Guattari, 2002: 246).

La criatura lo cómico aparece de manera recurrente como elemento desestabilizador—. Pero el perro no sólo aparece como sustituto del hijo muerto, sino que provoca un desplazamiento en la relación de la pareja, por cuanto las atenciones de Cristina se vuelcan en el animal en detrimento del marido. A partir del punto de inflexión en el relato que supone la aparición del perro, la relación entre Cristina y el animal se irá extremando, hasta constituirse plenamente como una perversión que siempre remite a la deformación de las figuras del núcleo familiar. Ese trayecto que, como veremos, sumerge al personaje femenino en un delirio, no es sólo una respuesta a su soledad, sino también a los acontecimientos políticos que se están sucediendo en la España de la Transición.

En el relato, el primero de estos acontecimientos es el momento en que Cristina acompaña a su marido al mitin de un ficticio partido de derechas al que Marcos apoya. La escena del mitin comienza con un plano americano en el que el profesor Celanova (Ramón Reparaz) se dirige al auditorio (fig. 3.3.9). A su espalda, le enmarcan varias banderas de España, todavía con el escudo franquista, así como el nombre de un partido: Alianza Nacional Española¹⁰⁸. El discurso del personaje representa la postura política asociada con el denominado búnker franquista, la derecha más inmovilista durante el cambio político:

Seguiremos en pie, siempre vigilantes. Nosotros sabemos que años de paz y de prosperidad son una preciada herencia a la que nunca se puede renunciar. Algo que se puede reformar pero nunca romper. Fe, mucha fe. Ese es el patrimonio que quedará vigente en nuestro ánimo. Fe y firmeza. Porque nosotros sabemos donde está la auténtica libertad. La libertad es la paz, el orden, la seguridad. Y eso es lo que busca, lo que anhela el auténtico pueblo español. Y en esa convicción, seguiremos cabalgando por mucho que los perros ladren¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Como se ha indicado al comienzo del epígrafe, mientras que el nombre del partido es una alusión clara a la Alianza Popular de Manuel Fraga, tanto la actitud como el discurso del profesor Celanova remiten a Blas Piñar, que encabezaba en aquel momento el partido Fuerza Nueva.

¹⁰⁹ La frase es una referencia a "Ladran, luego cabalgamos", frase que se atribuye a *El Quijote* de Cervantes pero que en realidad es apócrifa. Volverá a ser aludida en el discurso de Marcos en otro mitin que hay posteriormente. Tiene lógica su uso por franquistas nostálgicos en tanto se asocia a la idea de hispanidad; sin embargo, que con los «perros» se refieran a la izquierda no hace sino añadir confusión a cómo debemos interpretar la figura del perro en el relato.

Al igual que en el discurso de Marcos en *La otra alcoba*, vuelve a manifestarse de manera explícita la tensión entre la reforma y la ruptura durante el cambio político. También la postura de la derecha franquista, que se presenta como garante del auténtico orden ante las libertades democráticas, ya que ellos saben dónde está «la auténtica libertad». Pero si a finales de 1975 —momento en que se rueda *La otra alcoba*— el retrato de la derecha se caracterizaba todavía por cierta indeterminación, en *La criatura* el carácter panfletario no depende en exclusiva de los enunciados, sino que el trabajo sobre las materias de la expresión se ha acentuado. Durante el discurso del profesor Celanova, la cámara ha iniciado un *travelling* de retroceso, que abre la escala desde el plano medio del orador a un plano de conjunto de la sala (fig. 3.3.10). Acabado el discurso, los asistentes se ponen en pie y comienzan a aplaudir de manera enfebrecida. Mientras lo hacen, y por corte desde el plano de conjunto, un *travelling* lateral filmado cámara en mano recorre una fila de asistentes, que en plano corto, y mediante gestos enfáticos, comienzan a corear el nombre de Franco. El plano está configurado para producir un efecto de rechazo en el espectador: no sólo resulta violento por la inestabilidad en el movimiento que proporciona la cámara en mano, sino que su agresividad reside también en el gesto de los asistentes, en los rostros que quedan fragmentados enfatizando las bocas que gritan (fig. 3.3.11), e incluso por una señora de significativo collar de perlas que mira directamente a la cámara y la sigue en su movimiento (fig. 3.3.12). Que todos los asistentes al mitin vistan de negro no hace sino acentuar la amenaza que representan para un futuro democrático.



Fig. 3.3.9



Fig. 3.3.10



Fig. 3.3.11



Fig. 3.3.12

La política aparece de manera explícita en el relato en paralelo a la evolución de la relación entre Cristina y el perro. El animal, siguiendo el trayecto edípico, pasa de sustituir al hijo muerto para comenzar a sustituir al marido. Marcos percibe la situación e intenta aplacarla comprando una perra. El devenir de los acontecimientos narrativos exige establecer unas relaciones discursivas que no son tan evidentes como pueden parecer en un primer momento. Cristina, desplazada en el afecto del perro por la intrusa, vuelve a languidecer. Hasta que una noche presencia la retransmisión televisiva del funeral de los abogados laboristas asesinados en la calle Atocha. En la siguiente secuencia, Cristina se marcha sola a la casa de la sierra con los dos perros. Cuando Marcos llega a la casa por la noche, encuentra a la perra muerta. Todo parece sugerir que Cristina ha asesinado a la perra: desde los primeros planos del personaje en los que observaba la relación de los perros, hasta el diálogo que mantiene con Marcos cuando este descubre el cadáver. Pero son relaciones que se articulan en el eje sintagmático y cuya causalidad nunca se hace explícita —a excepción de un monólogo de Cristina que se comentará más adelante—.

Más aun, con la desaparición de la perra Cristina se entrega progresivamente al delirio en su relación con el perro. Una escena muestra este delirio de manera certera: repasando un álbum de fotografías familiares junto al perro, Cristina llega a una imagen tomada el día de su boda. El personaje sonríe para sus adentros y mira al perro: «¿Quieres verme vestida de novia?». Por corte, y sobre un plano detalle de un vinilo girando en un tocadiscos, escuchamos de manera diegética una versión de la *Marcha nupcial*. La cámara retrocede en *travelling* desde el plano detalle para ofrecer

un plano general del salón, en el que Cristina baila vestida de novia ante la mirada del perro (fig. 3.3.13). Cristina se entrega por completo al delirio de la situación, y la cámara lo hace con ella: en primer plano, gira arrebatada en círculos completos junto a ella (fig. 3.3.14). La puesta en escena vuelve al plano general para incluir al perro, ahora excitado por el movimiento de Cristina, y esta le sujeta las patas delanteras en alto para bailar con él. Por corte, se pasa a un plano medio de ambos bailando en el que la cámara vuelve a girar con ellos (fig. 3.3.15).



Fig. 3.3.13



Fig. 3.3.14



Fig. 3.3.15

La escena finaliza con Cristina y el perro tendidos en el suelo; el perro lame sus pies mientras ella ríe. Por corte, Marcos entra en casa tras volver del trabajo. Marcos se dirige a la habitación, donde descubrirá, *de facto*, que ya ha sido sustituido por el animal. Marcos entra por la puerta y encuentra al perro tumbado en la cama junto a su mujer. La composición del encuadre muestra el desplazamiento que se ha producido: el perro ocupa todo su espacio de la cama, mientras que la sombra de Marcos se ve

proyectada en el exterior de la misma —en la parte derecha del encuadre— (fig. 3.3.16). La puesta en serie se organiza mediante planos-contraplanos siguiendo el punto de vista de Marcos; un primer plano da cuenta de su reacción (fig. 3.3.17) y motiva una panorámica horizontal que recorre la cama hasta llegar hasta la silla sobre la que descansa el vestido de novia. Marcos intenta acercarse a la cama, pero el perro gruñe a modo de desafío (fig. 3.3.18); en el contraplano, Marcos se detiene y la escala del encuadre se ha reducido (fig. 3.3.19). Marcos examina ahora el vestido en detalle: sobre el blanco han quedado huellas negras de las pezuñas del perro (fig. 3.3.20). El perro vuelve a gruñir a Marcos, que se marcha de la habitación. Su salida de la habitación está filmada, significativamente, entre las patas delanteras del perro —lo que supone que la cámara está posicionada cerca de sus genitales— (fig. 3.3.21). Cuando se marcha de la habitación, Cristina, que aparentemente estaba dormida, vuelve la cabeza para mirar y sonrío satisfecha.



Fig. 3.3.16



Fig. 3.3.17



Fig. 3.3.18



Fig. 3.3.19



Fig. 3.3.20



Fig. 3.3.21

A la mañana siguiente, Marcos despierta en el sofá y se dirige a la cocina. Cristina prepara el desayuno. La escena sólo consta de tres planos: casi toda la acción está mostrada desde un plano general. La entrada en cuadro de Marcos establece una situación que constituye la representación visual de un triángulo amoroso; Cristina queda situada en el centro del encuadre, entre Marcos y el perro (fig. 3.3.22). Marcos, apoyado en una silla, mira fijamente al perro —con la dirección de la mirada atravesando en diagonal el encuadre y a Cristina— como si lo desafiase tras lo sucedido la noche anterior. Adoptando, por tanto, los modos del animal, en lo que llevará posteriormente a una total bestialización de Marcos en la escena en que viola a su mujer. En respuesta al desafío de Marcos, el perro se sube a la mesa de la cocina y tira al suelo todos los platos preparados para el desayuno. Marcos se marcha frustrado de la cocina, no sin antes echar una mirada atrás a su mujer, que no consigue disimular que se está riendo de él.



Fig. 3.3.22

Si Eloy de la Iglesia hablaba de la película como un proceso de castración del marido beato y fascista (Delclós, 1977: 6), estas dos escenas cumplen un papel fundamental en esa operación: por una lado, establecen el ritual que confirma la unión de Cristina y el perro —el imaginario de los recién casados, Cristina bailando vestida de novia con el perro—. Este rito se asienta a su vez sobre la perversión de unos símbolos a los que indudablemente un personaje como el de Marcos concede importancia. En particular, mediante la asociación simbólica del vestido blanco de novia con la pureza, corrompida mediante las huellas negras del perro. A su vez, no sólo se margina al marido, sino que se le relega desde la propia lógica del macho. La escena de la cocina, por su parte, muestra la pura interrupción de lo cotidiano: no sólo no es posible llevar a cabo las acciones habituales —el desayuno—, sino que el espacio doméstico es materialmente destruido por el perro.

La jornada que así se inicia acabará con el estallido de toda la violencia latente hasta el momento entre el peculiar trío. Las siguientes tres secuencias despliegan la vertiente erótica del relato, pero sólo para negarla mediante la enunciación. Así, antes del estallido, se encuentra uno de los momentos más conocidos de la película: Cristina, mientras toma un baño, enciende la radio y pasa distintas emisoras hasta que encuentra la canción *Al alba*, compuesta por Luis Eduardo Aute y cantada en su lanzamiento por Rosa León. De nuevo nos encontramos, como en las tablas de Botticelli que inauguraban la película, con un texto polisémico: como se sabe, la canción trata sobre los últimos fusilamientos del franquismo, pero pasó la censura gracias a su ropaje de canción de desamor. Es, además, una de esas canciones que en la ficción el personaje de Marcos prohibiría en su programa. Mientras toma el baño, Cristina, que tiene memorizada la letra, canta a su vez sobre la voz de Rosa León. Un momento que podría juzgarse demasiado fácilmente por el horizonte de lectura que propone el cine erótico de la Transición, está basado por el contrario en la negación de todo erotismo. Aunque los pezones de Cristina asoman ocasionalmente sobre la línea del agua, la puesta en escena renuncia a recrearse sobre el cuerpo de Ana Belén. El montaje ofrece cuatro planos distintos de la actriz, dos de ellos situados frontalmente a la bañera, los otros dos en planos de escala más corta y con angulaciones ligeramente picadas (figs. 3.3.23 y 3.3.24). La duración del momento, que constituye

una pausa en el flujo de la narración, incide en la tristeza y la soledad del personaje. Y simultáneamente, la canción puede leerse con el doble sentido que comentábamos antes: como la confirmación del desamor entre Cristina y Marcos —la letra habla de «los hijos que no tuvimos»— y como el rechazo de Cristina a la política erigida sobre la nostalgia del franquismo.



Fig. 3.3.23



Fig. 3.3.24

Sin embargo, es justo al finalizar el baño cuando nos encontramos con uno de los momentos más conflictivos de la película. Cristina sale de la bañera y el perro intenta arrebatarle la toalla. Ambos forcejean hasta que el perro consigue arrancar la toalla de las manos de Cristina. Esta regaña cariñosamente al perro y después se tumba desnuda en la cama (fig. 3.3.25). Cristina se muestra alegre y divertida, y cruza varias miradas con el perro. Finalmente, desde la posición que ha ocupado en los planos-contraplanos que articulan las miradas entre ellos (fig. 3.3.26) el perro sube de un salto a la cama y sale de cuadro por la derecha —en dirección, por tanto, a su dueña desnuda—. La secuencia finaliza aquí, dejando en un *off* narrativo la cuestión de si se produce o no la relación sexual entre Cristina y el perro.



Fig. 3.3.25



Fig. 3.3.26



Fig. 3.3.27

La sugerencia y el sentido abierto que provoca la elipsis se acota en gran parte con la siguiente secuencia. Por corte, pasamos a la casa de Vicky (Claudia Gravy), presentadora junto a Marcos del programa televisivo. Vicky está enamorada de Marcos y le ha propuesto varias veces que deje a Cristina. En casa de Vicky, Marcos está ostensiblemente borracho; empiezan a besarse y Marcos la desnuda (fig. 3.3.27). La disposición del cuerpo de Vicky en el encuadre, trazando una diagonal, recuerda a nivel gráfico la disposición de Cristina que hemos visto antes (fig. 3.3.25). De ese modo, tanto por la composición similar de los encuadres como por presentarse de manera sucesiva en la puesta en serie, esta secuencia podría reafirmar que Cristina tendrá relaciones sexuales con el perro.

Justo cuando se dispone a quitarle las bragas a Vicky, Marcos deja escapar un comentario: «¿Sabes cuánto tiempo hacía que no estaba así con una mujer? ¿Que no

estaba así con Cristina?». El comentario hace que Vicky aleje a Marcos y le pida que se marche. Marcos no lo entiende, pero Cristina le da una explicación:

Pero tú que te crees, ¿que soy una puta? ¿Qué te imaginas, que estoy aquí para acostarme con maridos frustrados? [...] En fin, que ella no está muy equivocada. Vosotros sois fáciles de sustituir por cualquier cosa. Os lo merecéis. De verdad, lo del perro no es mala idea.

Marcos se marcha humillado, ya que el rechazo de Vicky incide en esa castración que a nivel simbólico sufre el personaje. Como reacción a las humillaciones que ha recibido de manera consecutiva, y ante el desprecio que le muestra Cristina cuando llega a casa borracho, Marcos viola a su mujer. La escena invita a poner en perspectiva cualquier comentario que se haya hecho sobre el supuesto oportunismo del cine de Eloy de la Iglesia. Lo último que proporciona esta secuencia es algún tipo de placer erótico; la puesta en escena pone de manifiesto una violencia tanto física como práctica material de una ideología reaccionaria. Marcos empuja a Cristina hacia el dormitorio; cierra la puerta dejando al perro fuera, que ladra furioso y comienza a destrozar el salón de la vivienda. En el dormitorio, Marcos se echa sobre Cristina en la cama, arranca su ropa y consigue inmovilizarla (fig. 3.3.28). El plano está tomado cámara en mano y sus continuos movimientos impiden una composición estable del encuadre: lo que percibimos es la violencia del movimiento que desfigura los cuerpos y los gestos. Tras este, un plano general picado muestra la imposición física de Marcos sobre Cristina (fig. 3.3.29), que se refuerza en términos visuales por la desaparición de su cuerpo bajo el de Marcos. Después hay un primer plano lateral de los dos personajes, que incide de nuevo en lo grotesco de los gestos de Marcos (fig. 3.3.30); es, literalmente, un hombre convertido en bestia. Una vez que consigue penetrar a Cristina, el resto del acto está filmado únicamente desde un primer plano del personaje femenino (fig. 3.3.31); de nuevo, un plano tomado cámara en mano que escoge, como lugar desde el que narrar la violación, los gestos de dolor y las lágrimas de Cristina.



Fig. 3.3.28



Fig. 3.3.29



Fig. 3.3.30



Fig. 3.3.31

Finalizada la violación, el montaje corta al salón: la cámara retrocede en *travelling* mostrando el destrozo ocasionado por el perro (fig. 3.3.32); el movimiento termina en el animal, que con la cabeza agachada espera (fig. 3.3.33). Esta destrucción del espacio doméstico parece simbolizar el fin de la relación de Marcos y Cristina; y sin embargo, la pareja «volverá a empezar» una última vez.



Fig. 3.3.32



Fig. 3.3.33

Así, en una cena de la pareja posterior a la violación, Marcos le propone a Cristina que intenten tener un hijo de nuevo. Ella acepta y llegan a un acuerdo, que incluye dejar al perro con una maestra de escuela. Los días siguientes los pasan en la casa de la sierra, donde Cristina se muestra distante con Marcos. Él pregunta si se debe a la ausencia del perro, pero Cristina le dice que ya había decidido que no podía quedárselo. Y a continuación le explica a Marcos:

No intentes comprenderlo. Para entender ciertas cosas hay que saber hundirse poco a poco como yo lo he hecho. Porque entonces, desde esa monstruosidad, puedes contemplar todo lo que te rodea de una forma clara, precisa. Así vas descubriendo que tampoco hay tanta diferencia entre lo que tú haces y lo que hacen los demás. [...] Cuando estás absolutamente convencida de que eres un monstruo, rodeada de monstruos en un mundo hecho para monstruos, te resulta apasionante la idea de llegar a monstruosidades aún mayores para al menos ser un poco distinta. Yo también sé lo que es sentir horror. Y lo he sentido. No me ha hecho falta tener tu moral y tus prejuicios para horrorizarme.

Un diálogo que de manera implícita relaciona la perversión de sus actos con el contexto político que el personaje percibe a lo largo del relato: ese «mundo de monstruos» del que habla no puede estar asociado más que a la política de derechas y las acciones de sus representantes.

Cristina se queda embarazada de nuevo; pero antes de contárselo a Marcos, asiste a otro mitin de Alianza Nacional Española. Su marido ha decidido presentarse como diputado por el partido y cierra el acto con un discurso¹¹⁰. La noticia del embarazo, junto a lo que ha presenciado en el mitin, hace que Cristina decida romper con todo: recupera al perro y anuncia a Marcos que se marcha para instalarse sola en la casa de la sierra. Tras una nueva elipsis, en la secuencia que cierra la película

¹¹⁰ No es necesario analizar la puesta en escena de este momento por cuanto sigue los parámetros de la que ya se ha comentado anteriormente. Aun así, es interesante citar el final del discurso de Marcos, que de nuevo une al personaje con el franquismo: «Por eso, no queremos, no podemos, oír los ladridos de los que propugnan un proceso constituyente como si aquí, en nuestra patria, no estuviera todo desde hace tiempo perfectamente constituido; es decir, atado y bien atado».

encontramos a Cristina en un estado avanzado del embarazo. Cristina sale al jardín y moja con la manguera al perro.



Fig. 3.3.34



Fig. 3.3.35

El perro comienza a ladrar; Cristina le responde a su vez ladrando (figs. 3.3.34 y 3.3.35). El final puede parecer simplemente un chiste; pero lo que el gesto esconde es la negación del lenguaje que, junto al poder, nos atraviesa y estructura como sujetos (Colaizzi, 2007: 33-34).

3.4. El sacerdote (1978)

Como *La criatura*, *El sacerdote* está escrita en solitario por el guionista Enrique Barreiro sin la participación de Eloy de la Iglesia. El dato arroja luz sobre las diferencias que presenta la película respecto al resto de obras del cineasta durante el periodo de la Transición, sean las escritas en colaboración con Gonzalo Goicoechea —*Los placeres ocultos*, *El diputado*, *Navajeros*, *La mujer del ministro*, *Colegas*— o aquellas escritas por otros guionistas —*La otra alcoba*, *Miedo a salir de noche*—. Significativamente, *El sacerdote* es la única película del periodo en la que el tiempo del enunciado no coincide con el tiempo de la enunciación: la historia abarca el periodo de tiempo comprendido entre la víspera del referéndum de la Ley Orgánica del Estado, celebrado el 14 de diciembre de 1966, y un momento indeterminado del año 1968¹¹¹. En la lectura de *El sacerdote*, el principal problema que presenta el texto fue reconocido por el propio cineasta: la película parte de una anécdota narrativa fuerte pero esquemática (Aguilar y Llinás, 1996: 137). Esto provoca que la reiteración sea constante a lo largo del relato a partir de una única idea: la represión sexual que sufre el padre Miguel (Simón Andreu) a causa de la moral impuesta por la Iglesia que él mismo representa. El discurso se articula así exclusivamente sobre una visión represiva de la sexualidad; algo que conecta *El sacerdote* con *Algo amargo en la boca* y *Otra vuelta de tuerca*.

La fecha en la que transcurre la historia queda definida en el plano que inaugura el relato tras los títulos de crédito —que aparecen sobre distintas pinturas con motivos religiosos—. Un plano general encuadra un cartel que anuncia el referéndum y en el que se solicita el «Sí» de los españoles (fig.3.4.1); tras una apertura del encuadre mediante un *zoom out*, la cámara realiza un movimiento de grúa que, combinando panorámica y *travelling*, nos lleva del cartel con la imagen de Franco a la fachada de una iglesia (fig. 3.4.2); el movimiento finaliza en sentido ascendente, mostrando la torre en la que tañen las campanas llamando a misa. El movimiento de cámara vincula de esa manera la imagen del régimen franquista con la institución eclesial. El marco temporal supone a su vez que la parroquia a la que pertenece el

¹¹¹ Ese momento es situado por Eloy de la Iglesia en mayo de 1968 (Fernández, 1978: 46), pero en el relato no hay ningún elemento que permita establecerlo con tanta claridad.

padre Miguel se vea atravesada por una serie de tensiones surgidas a raíz de las nuevas normas promulgadas por el Concilio Vaticano II. De ese modo, la comunidad religiosa a la que pertenece el protagonista comienza a escindirse entre aquellos sacerdotes favorables a la modernización promulgada desde el Vaticano —reforzada a su vez por la apertura de las costumbres que tuvo lugar en la España de los años sesenta—, y aquellos que se resisten a los cambios. Posturas que quedan encarnadas en sus extremos por los personajes del padre Luis (Emilio Gutiérrez Caba), sacerdote de ideas progresistas, y el padre Manuel (Ramón Reparaz), perteneciente a una derecha reaccionaria que se opone a cualquier cambio.



Fig. 3.4.1



Fig. 3.4.2

Como espectadores, compartiremos a lo largo del relato el punto de vista del padre Miguel, y será frecuente el empleo de planos subjetivos del personaje y la puesta en escena de las fantasías sexuales que le invaden como consecuencia de la represión que experimenta. Algo que queda manifiesto desde la primera secuencia que transcurre en el interior de la iglesia: el padre Miguel está administrando la comunión cuando entra en el lugar Irene (Esperanza Roy), feligresa a la que confiesa habitualmente y causa de algunas de las turbaciones que experimenta el sacerdote. Así, Miguel sostiene una hostia en alto cuando ve entrar a Irene (fig. 3.4.3); el contraplano es un plano subjetivo del sacerdote, en el que Irene mira directamente a cámara (fig. 3.4.4). Miguel titubea a causa de la aparición de la mujer y la hostia que sostiene en la mano cae al suelo; cuando se agacha a recogerla, y de nuevo mediante el empleo del plano-contraplano, el sacerdote cruza su mirada con la de Irene (figs. 3.4.5 y 3.4.6). Ambos planos están tomados a través de un marco interno en el

encuadre —formado por el banco de la primera fila de la iglesia—, de tal modo que se establece ya un doble sentido para la relación de los dos personajes: por un lado, el carácter subrepticio del cruce de miradas —que se extenderá posteriormente a su relación— que tiene lugar entre ambos; por otro, se materializan las barreras que se interponen entre ellos y que reaparecerán posteriormente en el espacio del confesionario.

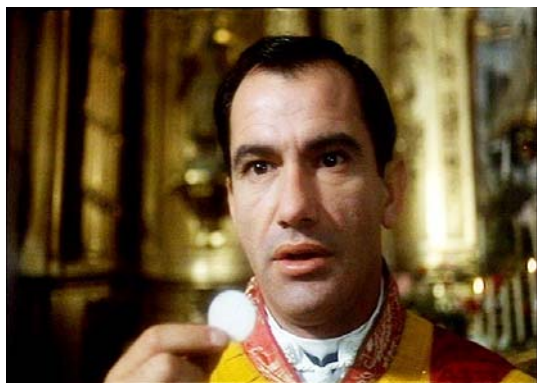


Fig. 3.4.3



Fig. 3.4.4



Fig. 3.4.5



Fig. 3.4.6

A causa del incidente con la hostia, Miguel acude a ver al padre Alfonso (José Franco), responsable de la parroquia. Este reprende a Miguel por su actitud y el diálogo nos informa de que los problemas de Miguel tienen lugar desde hace tiempo. Tal y como indica Miguel: «la iglesia se llena de tentaciones a diario; los fieles vienen a mi confesionario, me cuentan sus problemas y yo...» Alfonso interrumpe a Miguel y le insta a ser fuerte. Las palabras de Miguel describen ya la paradoja en la que se encuentra atrapado el sacerdote: si mediante la confesión debe guiar espiritualmente y ofrecer unos preceptos morales a los fieles, lo que escucha durante el transcurso de

la misma se ha vuelto en su contra. En una secuencia posterior Irene se confiesa; esta le cuenta a Miguel que su marido quiere practicar sexo anal para no tener más hijos. Miguel asevera que «tales acciones son más propias de sodomitas e invertidos», y decreta que deben tener los hijos que Dios estipule o someterse al «sacrificio de la contención». Durante la confesión, la puesta en escena recurre de nuevo a las barreras entre ambos personajes: el primer plano de la secuencia realiza una división natural de la pantalla a través del paramento del confesionario (fig. 3.4.7); posteriormente, una vez que la puesta en serie emplea el plano-contraplano, la rejilla del confesionario cubre los rostros de ambos personajes, incidiendo no sólo en la separación entre ellos, sino también en todo lo que hay de opresivo en los preceptos morales que guían la conversación y el comportamiento de ambos (figs. 3.4.8 y 3.4.9).



Fig. 3.4.7



Fig. 3.4.8



Fig. 3.4.9

La tentación que el padre Miguel percibe a diario, se manifestará a través de las distintas fantasías sexuales que el sacerdote tiene a partir de su experiencia cotidiana.

Las fantasías son recurrentes y aparecen en distintas secuencias a lo largo del relato. En la primera de ellas, mientras casa a una pareja (fig. 3.4.10), Miguel percibe que la joven está embarazada, lo que implica que ya han tenido relaciones sexuales. En la planificación, tras un plano subjetivo de Miguel en el que observa a la pareja (fig. 3.4.11), el sacerdote fantasea con el acto sexual entre ambos (fig. 3.4.12). Algo que impide que siga adelante con la administración del matrimonio.



Fig. 3.4.10



Fig. 3.4.11



Fig. 3.4.12

Lo mismo sucede en una secuencia posterior, cuando el cartel del referéndum con el que se abría la película es sustituido por un cartel publicitario: un anuncio de crema, protagonizado por una modelo en bañador, y cuyo slogan reza: «Una caricia para su piel» (fig. 3.4.13). Miguel observa el cartel desde una ventana de la iglesia; a su espalda, se encuentra la figura de la Virgen (fig. 3.4.14), estableciendo así una contraposición entre la iconografía religiosa y la publicitaria. Posteriormente, mientras Miguel reza en la iglesia, la puesta en escena recurre de nuevo a su punto de vista y los

planos subjetivos para transmitir las fantasías del sacerdote: arrodillado en uno de los bancos, Miguel mira a la virgen (fig. 3.4.15); su mirada desciende hasta el altar y, por un corte en el plano, la modelo del anuncio aparece tumbada sobre el mismo con la postura que mostraba en la valla publicitaria; la luz se refleja en el bote, deslumbrando así la mirada de Miguel (fig. 3.4.16). Tras untarse crema por la piel, la modelo imaginaria coge de nuevo el bote y lo posiciona en su pubis, con el reflejo deslumbrando de nuevo al sacerdote (fig. 3.4.17). Una serie de primeros planos de Miguel (fig. 3.4.18), en los que el sacerdote gime con la respiración acelerada, dan cuenta de la excitación que experimenta a través de las fantasías.



Fig. 3.4.13



Fig. 3.4.14



Fig. 3.4.15



Fig. 3.4.16



Fig. 3.4.17



Fig. 3.4.18

Ante la imposibilidad de experimentar cualquier mejoría, Miguel acude con el padre Alfonso a comentar su problema con el Obispo. Este decide que Miguel se ocupe de la preparación de los niños que van a hacer la primera comunión; Miguel queda satisfecho con la noticia, pero sus problemas no desaparecerán. Tras años de represión, su deseo se ha vuelto indiscriminado, de tal modo que mientras se prepara para confesar a un niño, Miguel se excita con los muslos del muchacho que asoman por sus pantalones cortos. Decidido a escoger el menor de los males, Miguel acude a un club para tener relaciones con una prostituta. En la pensión a la que han ido, los besos y las caricias de la prostituta son experimentados por Miguel como algo insoportable. Miguel se marcha sin haber consumado el acto; por corte directo, y una vez en la residencia parroquial, encontramos a Miguel flagelándose. Se inicia así un calvario de castigos físicos que el sacerdote se auto-inflige para reprimir la tentación.

A lo largo de este proceso, en la comunidad religiosa a la que pertenece Miguel se hacen patentes las tensiones que hemos nombrado con anterioridad y que son fruto de la modernización de las prácticas eclesíásticas promulgadas por el Concilio Vaticano II. Un motivo visual ejemplificará estas tensiones y sus efectos sobre la comunidad religiosa: el empleo, en dos ocasiones, de la composición asociada a La Última Cena. En la primera de ellas, Miguel no está presente porque se encuentra flagelándose en la habitación; la cena transcurre con normalidad hasta que sus compañeros hablan del malestar que notan en Miguel. El padre Luis indica que Miguel necesita algún aliciente en su vida, ya que: «Ni siquiera da clase de religión, sino de ese absurdo nacional-catolicismo que se lleva empleando años como instrumento de...» El

comentario se interrumpe por el estallido del padre Manuel, que exige explicaciones a Luis; este termina de explicar que el nacional-catolicismo es un instrumento del régimen franquista. En la composición ambos están sentados cerca de los extremos de la mesa —el padre Manuel a la derecha, el padre Luis a la izquierda—, y se encaran entre ellos mientras sus compañeros intentan contenerles (fig. 3.4.19). La segunda vez que se emplea la composición, constituye de manera literal la última cena de la comunidad al completo; el momento se produce cerca del final del relato, y posteriormente cuatro de los sacerdotes abandonarán la parroquia por distintos motivos (fig. 3.4.20). En ambos planos se explica el propio significado de la composición: en la pared, centrada en los encuadres, cuelga una copia de *La última cena* de Leonardo Da Vinci.



Fig. 3.4.19



Fig. 3.4.20

Los castigos que se inflige Miguel continúan, y tras el flagelo se rodea el torso con alambre de espino. Miguel acude de nuevo al padre Alfonso para solicitar su ayuda; ante la reprimenda porque no está haciendo lo suficiente para combatir la tentación, Miguel abre su sotana para dejar su torso herido por el alambre al descubierto (fig. 3.4.21). Mientras exhibe sus heridas ante el padre Alfonso, Miguel declara: «Es mentira que la carne sea débil; la carne es muy fuerte. Cuando ella manda el espíritu no puede resistir. [...] Lo que de verdad es débil, es el espíritu».



Fig. 3.4.21

Miguel cae enfermo a causa de una infección de sus heridas; tras recuperarse, se marcha de vacaciones a su pueblo natal junto a su madre. El episodio se encuentra en el centro del relato y detiene la acción principal. En correspondencia con el contexto de los años sesenta, el pueblo aparece como un lugar fantasmagórico, abandonado por la emigración de sus habitantes a las grandes ciudades y al extranjero. Miguel pasa los días recordando, y mediante una serie de *flashbacks* se narran su infancia y los motivos que le llevaron al sacerdocio. El origen se encuentra tanto en los deseos de su madre, como en la búsqueda de una salida para una vida sin futuro en el pueblo. En una de las escenas más polémicas de la película, se muestra también el origen de la relación traumática que Miguel mantiene con el sexo: reunido con unos amigos, estos proceden a mantener relaciones sexuales con una oca. Miguel es incapaz de tomar parte en la acción y huye.

A su regreso a Madrid, Miguel parece recuperado, pero todo cambia cuando Irene le pide que vaya a su casa. Allí Irene le explica que está enamorada de él. Miguel inicia una relación clandestina con ella, en la que mantiene por primera vez relaciones sexuales. El sacerdote, sin embargo, no puede soportar la culpa asociada a su sacrilegio y al adulterio de Irene. Arrodillado ante una figura de Cristo en la iglesia, escuchamos mediante su voz en *off* la decisión que ha tomado:

Ahora ya no lucho contra fantasmas, sino contra realidades. Ella no es una alucinación, es una mujer de carne y hueso. [...] Tengo que vencer al sexo acabando

para siempre con él. [...] Si hay que sacrificar la carne para que venza el espíritu, estoy dispuesto a llegar al final.

Mientras en la iglesia se celebra la Misa de Gallo, Miguel acude al sótano de la residencia parroquial y coge unas tijeras de podar. Luego, sube a su habitación; de la misa que está celebrándose en la iglesia llega el sonido en *off* del coro de la parroquia cantando *Noche de paz, noche de amor*; Miguel se desnuda y con las tijeras de podar se cercena el pene y los testículos, castrándose a sí mismo (fig. 3.4.22). Sospechando que sucede algo, los padres Luis y Ángel acuden a su habitación. Cuando abren la puerta, encuentran a Miguel desnudo e inconsciente en el suelo; la disposición del cuerpo en el encuadre recurre de nuevo a un motivo religioso, la figura de Cristo yacente (fig. 3.4.23); esta asociación se reforzará en el desenlace con la interpelación que dirige Miguel a la figura de Cristo que se encuentra en la iglesia.



Fig. 3.4.22



Fig. 3.4.23

Tras pasar un tiempo en un psiquiátrico, Miguel regresa a la parroquia y descubre que muchos de sus compañeros han abandonado el lugar: el padre Ángel para casarse; el padre Luis para fundar una parroquia en Orcasitas, donde «tiene todos los días la iglesia ocupada en reuniones subversivas»; el padre Manuel para convertirse en el asesor de la revista «Cruz Hispana». Miguel habla a su vez con el padre Alfonso para anunciarle que deja el sacerdocio; la despedida entre ambos está presidida por la melancolía, ya que Alfonso reconoce que la soledad, la tristeza y la vejez es un problema para toda la Iglesia.

Miguel se cruza una última vez con Irene antes de que finalice el relato; Irene le explica que se ha separado de su marido y que no ha dejado de esperarle, pero Miguel asegura que es demasiado tarde para él. Antes de marcharse, Miguel le dice a Irene: «En este país es muy difícil ser libre, pero trata de conseguirlo». De vuelta en la iglesia, Miguel acude a rezar a la figura de Cristo una última vez (fig. 3.4.24). La interpelación a la figura, enunciada en voz alta, condensa el sentido del relato:

¿Qué haces ahí crucificado durante tantos cientos de años? [...] ¿A quién beneficia tu sacrificio, tu dolor y tu sufrimiento? ¿Por qué? ¿Para qué? Siempre muestran tu mueca de dolor, tu corona de espinas, tus clavos en las manos y en los pies. Y sin embargo te tapan el sexo. Quizás te ocurre lo mismo que a mí: a ti también la Iglesia te ha castrado.

Miguel pronuncia las últimas palabras mientras pasa su mano sobre el taparrabos de la figura (fig. 3.4.25). Aunque en su última conversación con Irene Miguel declarase que ya no cree en Dios, este monólogo final pone sin embargo el énfasis en la utilización por parte de la institución eclesiástica de la figura de Cristo como parte de un mecanismo de sujeción. La liberación que experimenta Miguel respecto a ese mecanismo de sujeción se expresará de manera evidente en el último plano de la película. Un corte directo muestra las campanas tañendo en la iglesia, pero esta vez el sentido de su sonido es distinto: tras abrirse el encuadre mediante un *zoom out*, la cámara desciende hasta el nivel de la calle en un movimiento de grúa; Miguel aparece en cuadro con una maleta en la mano y mira el edificio por última vez. Después, se dirige hacia la cámara, que retrocede ligeramente acompañando su movimiento; el encuadre se congela en el momento en que Miguel sonríe (fig. 3.4.26).



Fig. 3.4.24



Fig. 3.4.25



Fig. 3.4.26

El final resalta mediante el empleo de las campanas y el movimiento de cámara su inversión del plano inicial, dotando así de circularidad al relato. A través de todos los elementos comentados en el análisis, podemos constatar que *El sacerdote* es la película de Eloy de la Iglesia cuyo discurso establece de manera más directa la ruptura con unos valores y una moral heredados del pasado. Dicha lectura se refuerza mediante la divergencia entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación. Al mismo tiempo, el discurso vuelve a recurrir a la emoción como mecanismo de persuasión, al promover la identificación del espectador con la represión que experimenta su protagonista. Por último, aunque suele considerarse que el discurso de *El sacerdote* ataca de manera frontal a la Iglesia, el relato deja abierta una posibilidad para una labor social de la institución, alejada de su control moral sobre los sujetos; posibilidad que ejemplifica el padre Luis, que en su carta de despedida al padre Alfonso escribe las siguientes palabras: «La palabra de Dios es también palabra de Dios

al hombre. Porque estoy convencido de que la salvación debe comenzar ya, aquí, ahora; en este mundo, en esta vida».

3.5. El diputado (1978)

De las películas estudiadas hasta ahora, quizá sea *El diputado* la que mejor muestre los prejuicios y malentendidos de cierto sector de la crítica ante la obra de Eloy de la Iglesia. Varias críticas hablan de la película como un producto concebido exclusivamente con fines comerciales, destinado a alcanzar la mayor recaudación posible en taquilla (Lara, 1979). Desde esa perspectiva, *El diputado* aglutinaría distintos elementos polémicos que configurarían una suerte de producto prefabricado; algo que Fernando Trueba, en aquel entonces crítico del diario *El País*, condensaría en el título de su reseña de la película: «Sexo y política, un cóctel que vende». Trueba habla a su vez de un doble servilismo que recorre la obra de Eloy de la Iglesia: «el servilismo al cine de obligada militancia izquierdista y el servilismo al cine más ramplona y descaradamente comercial» (Trueba, 1979). No hace falta analizar en detalle el resto de argumentos que maneja Trueba en su crítica, aunque no deja de resultar sorprendente que se acuse a una película de abordar temas políticos en un periodo como la Transición; en cualquier caso, las palabras del futuro cineasta ponen de manifiesto las diferencias existentes entre el cine de Eloy de la Iglesia y el de una nueva generación de directores que comenzaron su carrera durante los últimos años de la Transición¹¹².

Más interesante para nuestros propósitos¹¹³ es la crítica de *El diputado* que José Enrique Monterde (1978) publica en la revista especializada *Dirigido por...* En base a la división que el autor realiza entre un cine de conocimiento y un cine de reconocimiento, Monterde sitúa la película de Eloy de la Iglesia en el segundo grupo. Para Monterde, el cine de reconocimiento es:

¹¹² En ese sentido, la cuestión residiría en los distintos valores de socialización que propone el cine de Eloy de la Iglesia respecto a géneros como la «nueva comedia madrileña»; sobre esta última, se puede encontrar una relectura reciente en el trabajo de Juan Carlos Ibáñez y Paula Iglesias (2011).

¹¹³ A pesar de que se suele asumir que todos los sectores críticos atacan a De la Iglesia —con excepción, claro está, de la revista *Contracampo*—, *El diputado* recibe también críticas positivas; dado el tema que aborda, conviene señalar que tanto en *El socialista* como en *Mundo Obrero* —publicaciones del PSOE y del PCE, respectivamente— la película es bien recibida y se subraya su capacidad para abrir un debate en torno a las cuestiones que plantea (García Santemas, 1979; Hernández Les, 1979).

[...] un cine que no pretende tanto la reflexión como la adhesión, el reencontrar lo familiar ya conocido por encima de cualquier enriquecimiento, el reafirmar lo ya sabido frente al esfuerzo de abrir nuevas vías de comprensión ante la realidad vivida (Monterde, 1993: 23).

Monterde señala que *El diputado* prefiere la identificación, ya que no ofrece ningún conocimiento nuevo al espectador en su puesta en escena de la historia de la Transición. Así, que la película aborde problemas como el de los grupos de incontrolados, no supone ninguna novedad por cuanto ese problema ya había sido tratado con anterioridad por *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977). Aceptando el argumento del autor de que *El diputado* busca la adhesión del espectador, lo sorprendente es que pueda considerarse como «lo familiar ya conocido» la identificación que el relato propone con un político de izquierdas que debe continuar ocultando su homosexualidad una vez que se establece la democracia, planteando así un límite a las libertades que se configuran durante el cambio político. *El diputado* no hace sino expandir las propuestas de *Los placeres ocultos*, de tal modo que en el discurso la política surge a partir de la imposibilidad de los homosexuales de inscribirse simbólicamente en la comunidad democrática.

De este modo, se establece una dicotomía entre la progresiva conquista de libertades por parte de la izquierda socialista a lo largo de la Transición, y la clandestinidad a la que el protagonista, Roberto Orbea (José Sacristán), debe relegar su homosexualidad. Esta dicotomía se establece de manera directa a través de los títulos de crédito, en los que se alternan imágenes que representan sucesos revolucionarios con distintos planos del *David* de Miguel Ángel; imágenes entre las que se establece un vínculo a través del color rojo: sobre un primer plano de la escultura (fig. 3.5.1), una tonalidad roja tiñe por completo la imagen, asociando así el color al deseo (fig. 3.5.2). A su vez, el color rojo está presente en las distintas banderas que aparecen en los cuadros sobre la Revolución Rusa de 1917 (fig. 3.5.3). Otras imágenes emblemáticas se alternan con la erotización a la que se ve sometida la escultura, entre ellas el cuadro socialista *Lenin dirigiéndose a los trabajadores de la planta Putilov* (Isaak Izrailevich Brodsky, 1929) (fig. 3.5.4), o *El abrazo* de Juan Genovés (1976) (fig. 3.5.5), uno de los

iconos de la Transición española a la democracia. Los créditos se cierran, significativamente, con la inscripción del nombre de Eloy de la Iglesia sobre un primer plano de los genitales del *David* (fig.3.5.6).



Fig. 3.5.1



Fig. 3.5.2



Fig. 3.5.3



Fig. 3.5.4



Fig. 3.5.5



Fig. 3.5.6

Tras los créditos, *El diputado* retoma de manera explícita la identificación que el relato propone con el personaje homosexual, que ya se estudió a propósito de *Los placeres ocultos*, y en la que se profundiza a través de determinados recursos. La primera imagen tras los títulos de crédito es un plano subjetivo de Roberto mientras conduce hasta una comisaría. El coche se detiene frente a la comisaría y el contraplano

muestra por primera vez al personaje, cerrando la construcción en la puesta en serie de su punto de vista. Sobre el plano de Orbea, comenzamos a escuchar su voz en *off*, en la que se pregunta a sí mismo si debe hablar con la policía. Una primera pregunta se plantea ya al espectador en torno a qué debe contar Orbea a la policía; de tal modo que el relato se configurará a modo de narración retrospectiva, en la que Orbea rememora los últimos acontecimientos de su vida antes de acudir al congreso de su partido en el que será elegido Secretario General. Al mismo tiempo, es obvia la conexión que este planteamiento tiene con el cine negro y el relato del personaje protagonista como confesión. El relato en *off* de Roberto muestra ya su psicología, marcada por dos represiones, la política y la sexual:

Yo no tengo nada que temer. Soy un político legal. Un parlamentario elegido democráticamente. Un representante de la voluntad popular. Y aunque esté en la oposición también formo parte del poder. Pero han sido tantos años de clandestinidad, de persecuciones. ¿Cómo será mi ficha policial?

Aunque haya cambiado la situación política en España, Orbea todavía duda a la hora de acudir a la policía tras los años de represión política. Como se verá después, la duda tiene una base sólida debido al retrato que se hace de los cuerpos de seguridad del Estado. Tras la pregunta de la voz en *off* sobre cómo será su ficha policial, un plano corto muestra unas manos abriendo un archivador de una larga columna (fig. 3.5.7). Un hombre uniformado extrae una carpeta y se la entrega a otro hombre; este último comienza la lectura de la ficha policial de Orbea en una posición casi frontal a cámara (fig. 3.5.8). La lectura de la ficha policial de Orbea da lugar a una serie de *flashbacks* en los que se retrata la trayectoria ejemplar de un militante antifranquista: Orbea es licenciado en derecho, militante de la FUDE (Federación Universitaria Democrática Española) y participante activo en distintas actividades y protestas contra el régimen. La puesta en escena muestra distintos interrogatorios en los que Orbea es sometido a vejaciones por parte de la Brigada Político-Social (fig. 3.5.9). Tras esta primera serie de antecedentes, la puesta en serie regresa al espacio dominado por los archivadores; unas manos buscan de nuevo entre las carpetas, hasta sacar otro archivo. Una funcionaria lee la continuación de la carrera como abogado de Orbea; tras señalar la

labor de Orbea en la defensa de presos etarras durante el Proceso de Burgos, la funcionaria mira frontalmente a cámara (fig. 3.5.10). La finalización de la lectura da lugar a un nuevo *flashback*, en el que Orbea hace un largo parlamento como abogado en el Proceso de Burgos. Como se observa en la descripción realizada, la enunciación revela durante esta secuencia su propia construcción; y al mismo tiempo, retrata mediante el artificio la omnisciencia y represión que caracterizan al aparato franquista.



Fig. 3.5.7



Fig. 3.5.8

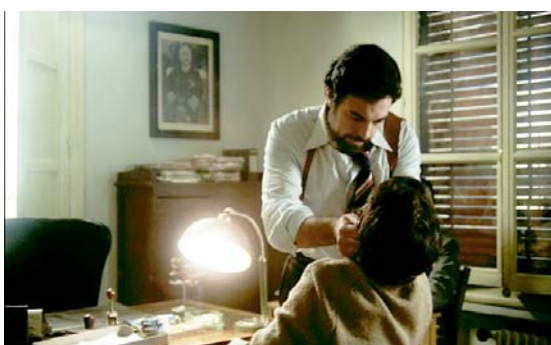


Fig. 3.5.9



Fig. 3.5.10

Tras las imágenes del proceso, la narración vuelve a Roberto en su coche. Orbea se pregunta si después de tantas defensas será capaz de defenderse a sí mismo. La imagen de los etarras sentados en el banquillo aparecida durante el *flashback* vuelve a aparecer; un corte neto sustituye a los presos por Orbea, manteniendo intactos el resto de los elementos de la puesta en escena (figs. 3.5.11 y 3.5.12). Mediante el empleo del plano-contraplano, Orbea queda desdoblado en defensor y acusado; tras la introducción del defensor ante el tribunal, el acusado comienza su defensa: «Descubrí mi condición de homosexual cuando tenía quince años, lo que

supuso una crisis terrible al sentir una inclinación de la que siempre había oído hablar como algo monstruoso y antinatural».



Fig. 3.5.11



Fig. 3.5.12

El relato de Orbea es ilustrado por fotografías documentales de lugares relacionados con la clandestinidad de la homosexualidad: un cine de la calle Carretas y los urinarios de la plaza Tirso de Molina. Orbea relata su primera relación homosexual durante el servicio militar. Tras su paso por el ejército conoce a Carmen (María Luisa San José), y se casa con ella con la esperanza de olvidar sus inclinaciones homosexuales. Todo el relato de Orbea es significativo de la asociación e interacción entre la represión política y la represión sexual. Al igualarse imaginariamente con los presos de ETA, su homosexualidad se equipara a las acciones políticas penadas por ley; algo que remite, lógicamente, a la vigencia durante la Transición de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970. Al mismo tiempo, el desdoblamiento de Orbea representa el conflicto entre sus actuaciones públicas y su vida privada.

Tras estas secuencias, que actúan como prólogo que establece los antecedentes del personaje, Orbea conduce hasta el lugar donde se celebra el congreso de su partido. Detenido en el interior del coche, la voz en *off* se interroga:

Dentro de unas horas, cuando el escándalo haya estallado, ¿qué pensarán? Pero yo les contaré todo a los camaradas antes de que esto ocurra. Yo tengo la obligación y el derecho de explicárselo. Además, ya había decidido llegar hasta el final, acabar con esto de una vez. ¿Por dónde empezar? ¿Cómo se lo voy a decir

exactamente? En realidad, todo comenzó cuando fui detenido por la manifestación convocada por Coordinación Democrática el 3 de abril de 1976.

Con estas palabras comienza el relato que, en un *flashback* lineal puntuado ocasionalmente por la voz en *off* de Orbea, da cuenta de los sucesos que han llevado al diputado a su situación actual. El relato abarca los principales hitos de la Transición a la democracia: tras las detenciones de 1976, asistiremos a la legalización de los partidos políticos y las elecciones de 1977; a los Pactos de la Moncloa formalizados a finales de ese mismo año; y finalmente, a la redacción del texto constitucional en 1978.

En la cárcel, Roberto conoce a Nes (Ángel Pardo), chapero que despierta de nuevo su deseo homosexual. La puesta en escena retoma los parámetros de *Los placeres ocultos*, al construirse sobre el deseo de Orbea. Tras charlar con Nes en los lavabos, por la noche ambos se encuentran en sus camas de la enfermería de la prisión; Roberto mira a Nes (fig. 3.5.13), quien responde con una insinuación al bajar las sábanas y acariciar su pene (fig. 3.5.14). El deseo se manifiesta a través del color: frente a las tonalidades neutras en el plano de Orbea, Nes está bañado por una luz roja de la sala; luz que en el encuadre que finaliza la secuencia, tiñe por completo un primer plano de Orbea hasta fundir la imagen en rojo (fig. 3.5.15). No es casualidad que el deseo por los hombres vuelva a Orbea en la cárcel: tal y como se ha establecido en el prólogo, la homosexualidad aparece vinculada a la ilegalidad y los espacios marginales.



Fig. 3.5.13



Fig. 3.5.14



Fig. 3.5.15

El fundido a rojo marca una elipsis indefinida que nos traslada al apartamento de Orbea y Carmen. En el lugar se han reunido los militantes del partido para celebrar la salida de la cárcel de sus miembros. Orbea conversa con Eusebio Moreno Pastrana (Enrique Vivo), el dirigente del ficticio Partido de Convergencia Socialista¹¹⁴ al que pertenece el protagonista. Aunque la escena no parece tener demasiada importancia, expone de manera concisa una de las cuestiones que resulta determinante para el sentido del texto: la perpetuación, por parte de una izquierda progresista, de un discurso burgués sobre la sexualidad. Tras comentar los acontecimientos políticos del momento, Moreno Pastrana anuncia que deberían marcharse para dejar a Roberto y Carmen a solas. Carmen dice que están encantados de tenerles en casa, a lo que Moreno Pastrana responde: «Vamos Carmen, que tu marido ha estado cerca de dos meses en la cárcel y necesitará de tus atenciones»; todo ello acompañado de un gesto con la mano que subraya el doble sentido de sus palabras (fig. 3.5.16). El diálogo termina por corte directo, y encontramos a Roberto y Carmen tumbados en la cama, vestidos, mientras él confiesa sus relaciones homosexuales con Nes durante su estancia en prisión (fig. 3.5.17). Las palabras de Moreno Pastrana muestran cómo los políticos progresistas perpetúan los valores conservadores de una sociedad patriarcal; algo que se pone de manifiesto a lo largo de todo el relato en el papel que deben cumplir sus esposas, relegadas a un segundo término y apoyando a sus maridos. A su

¹¹⁴ El partido aparece como un cruce entre el Partido Comunista de España y el Partido Socialista Popular. Enrique Tierno Galván, entonces dirigente del PSP, presionó a Santiago Carrillo para que Eloy de la Iglesia no realizase la película (Aguilar y Llinás, 1996: 140), ya se había corrido la voz de que la historia estaba inspirada en los problemas de uno de los dirigentes de su partido.

vez, el corte a los dos personajes vestidos, sin tener las relaciones sexuales que Moreno Pastrana preconizaba, muestra toda la carga disruptiva que la homosexualidad introduce en esa lógica patriarcal.



Fig. 3.5.16



Fig. 3.5.17

El problema, no obstante, no termina ahí y el discurso irá profundizando en él paulatinamente. Porque al igual que el protagonista de *Los placeres ocultos*, Roberto Orbea resulta un personaje contradictorio: defensor de ideas revolucionarias que permitan la consecución de una sociedad más justa, responde a la marginación que sufre como homosexual reproduciendo una lógica del capitalismo: la explotación económica de jóvenes lumpen para satisfacer su deseo. Tras salir de la cárcel, Roberto contacta con Nes, que se ofrece a proporcionarle chicos más jóvenes que él. Roberto se muestra reticente, pero como le explica Nes: «Puedes estar tranquilo, que mientras les sueltas la pasta... Y tampoco mucha... O sea que por mil pelas tienes a los que quieras y encantaos». El montaje muestra a continuación los distintos encuentros que Roberto mantiene con distintos chicos; tras un plano medio de Roberto en su coche (fig. 3.5.18), en el contraplano encontramos a uno de esos chicos (fig. 3.5.19). Por corte, provocando de esa manera un *jump cut* en la imagen, el chico va siendo sustituido por otros (figs. 3.5.20 y 3.5.21). Los encuentros siempre tienen lugar de noche en el coche de Roberto.



Fig. 3.5.18



Fig. 3.5.19

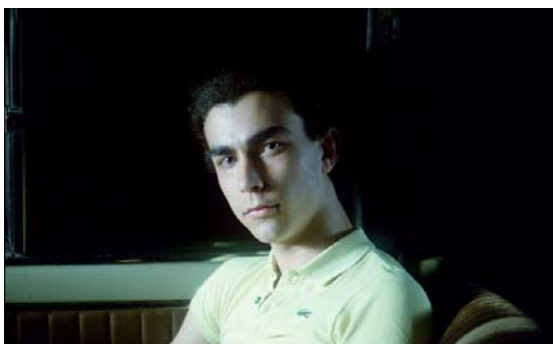


Fig. 3.5.20

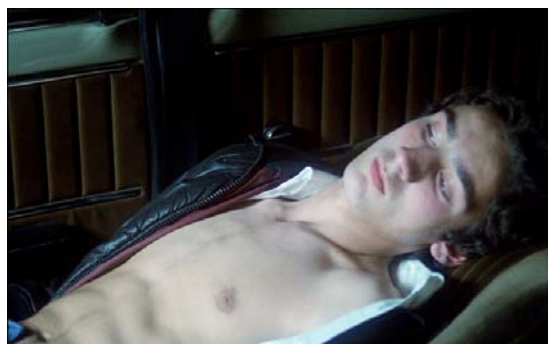


Fig. 3.5.21

A partir de este punto, las líneas narrativas se multiplican y entrecruzan, imbricando los problemas en torno a la libertad sexual con la aparición de un grupo ultraderechista y los sucesos políticos de la Transición. Nes comienza a trabajar para un grupo ultraderechista liderado por Carrés (Agustín González). Si las figuras de los dirigentes de izquierda encierran ciertas contradicciones, la descripción de Carrés, por contra, resulta unívoca: en su primer encuentro con Nes, Carrés se refiere a él y a sus amigos como «muchachos a los que la corrupción liberal ha convertido en lo que sois»; Carrés le asegura que van a convertirle en «un hombre de verdad», y reclama su ayuda en la recuperación de «esa España grande y fuerte con la que soñamos». Tras el primer encuentro, en la siguiente secuencia Nes acude a un ataque contra militantes de izquierda que están pegando carteles electorales; todo ello bajo la mirada de Carrés, cuya caracterización, con gabardina, sombrero y pistola en mano, nos hace pensar en los miembros de la Brigada Político-Social (fig. 3.5.22). Pero la violencia no es sólo ejercida por los grupos de incontrolados; en esa misma secuencia, la policía asiste sin intervenir al ataque liderado por Carrés. En otro momento, será la propia policía la que ejerza esa violencia. Mientras Roberto y Carmen pasean por un mercadillo en el que

los partidos de izquierdas han establecido varios puestos, el grupo de Carrés actúa sembrando el caos (fig. 3.5.23). Tras su marcha aparece la policía y Roberto les recrimina que no hayan intervenido antes. Uno de los policías le reprocha a Roberto el tono que está empleando; Roberto, que ya ha sido elegido como diputado en las elecciones, se identifica como tal, a lo que el policía responde: «Ya, ¿y qué?». Ante las constantes quejas de Roberto, el policía le detiene a pesar de su inmunidad parlamentaria. Cuando los militantes que les rodean intentan oponerse al arresto de Roberto, varios grupos de policías cargan contra ellos y continúan golpeándoles incluso cuando dejan de oponer resistencia (fig. 3.5.24). La secuencia se cierra con un plano en el que uno de los policías blande su porra mirando frontalmente a cámara; cuando se ha acercado hasta quedar en un plano medio, el plano se congela durante unos segundos, enfatizando la rabia descontrolada en su rostro (fig. 3.5.25). En la diégesis, la mirada de alguno de los militantes atacados podría justificar a su vez la mirada a cámara del policía; pero la puesta en serie no articula ningún plano subjetivo, de tal modo que el plano frontal del policía compromete la representación. El efecto, sin embargo, actúa de manera emocional al situar al espectador ante la violencia ejercida por las fuerzas del orden.



Fig. 3.5.22



Fig. 3.5.23



Fig. 3.5.24



Fig. 3.5.25

Las actuaciones de Carrés y los grupos de incontrolados suceden en el relato de manera paralela a los hechos históricos del momento. Estos sucesos se ponen en escena acentuando su carácter de representación a partir de imágenes múltiples y heterogéneas. En este aspecto encontramos de manera clara ese conjunto «visual-textual» que para José Luis Téllez (2007 [1979]) define el panfleto. De ese modo, en el texto se entrecruzan la realidad y la ficción a través de los significantes empleados en la banda de imagen. En varias ocasiones la puesta en escena recurre a imágenes televisivas de archivo entre las que se insertan planos en los que aparece Roberto; planos que a su vez simulan la estética televisiva. Así, cuando Roberto pronuncia un discurso en las Cortes a favor de la investigación de los grupos incontrolados (fig. 3.5.26), el contraplano lo constituyen imágenes reales de Suárez y otros actores políticos del periodo (fig. 3.5.27). El mismo recurso se usa en otras ocasiones durante la película, como el momento en que Roberto y Moreno Pastrana acuden a las conversaciones en las que se formalizaron los Pactos de la Moncloa (fig. 3.5.28), que se entremezclan con imágenes tomadas de los otros líderes que participaron (fig. 3.5.29).



Fig. 3.5.26



Fig. 3.5.27



Fig. 3.5.28



Fig. 3.5.29

El empleo de estas imágenes muestran los acontecimientos de la Transición como una representación, de tal modo que contrastan aquellas imágenes públicas que trascendieron y muestran un proceso pacífico, dominado por el consenso, frente a la ficción que desarrolla aquello que subyace bajo las imágenes anteriores: la falta de libertades sexuales, la intolerancia de la extrema derecha y sus intentos por desestabilizar el proceso y coartar las libertades democráticas.

Cuando Carrés conoce los servicios que Nes proporciona a Orbea, decide tender una trampa al diputado para sacar a la luz pública su homosexualidad y alejarle de la política. Para ello, Nes arregla el encuentro de Roberto con Juanito (José Luis Alonso), que posteriormente deberá facilitar a Carrés la toma de fotografías íntimas con el diputado. El hecho de que Roberto también pague a Juanito para mantener relaciones, no impide sin embargo que se produzca cierta sublimación a través de la puesta en escena, de tal modo que se compensan los posibles aspectos negativos del personaje. No sólo eso, sino que la relación entre Roberto y Juanito se contrapone con aquellas que mantiene habitualmente el muchacho. Cuando se presenta al personaje de Juanito, éste se encuentra en una orgía. Varios hombres mayores han pagado a Juanito, Nes y sus compañeros por tener sexo. Un *travelling* presenta el lugar para luego detenerse en Juanito, al que un hombre está practicando una felación (fig. 3.5.30). La puesta en escena transmite cierta crudeza, en parte por la caracterización y los actos del hombre con el que mantiene relaciones Juanito; tras el orgasmo, Juanito se levanta mientras el hombre escupe el semen en un pañuelo (fig. 3.5.31).



Fig. 3.5.30



Fig. 3.5.31

Esta escena en la que se presenta a Juanito contrasta con la descripción de su relación con Roberto y las escenas más íntimas entre los dos. Muchos de los encuentros entre Roberto y Juanito van acompañados por música extradiegética de Vivaldi; frente a la crudeza de la felación que acabamos de ver, en el primer encuentro entre los personajes Roberto contempla y acaricia el cuerpo de Juanito casi con devoción (figs. 3.5.32 y 3.5.33). A lo largo de sus encuentros, nunca veremos sexo explícito entre ellos, aunque la puesta en escena continúa sus operaciones de identificación con la relación homosexual y el deseo de los personajes. Algo explícito en una secuencia entre ambos en la que juegan en la cama; el montaje, mediante plano-contraplano, emplea planos subjetivos de ambos personajes, de tal manera que cada uno de ellos mira frontalmente a cámara (figs. 3.5.34 y 3.5.35).

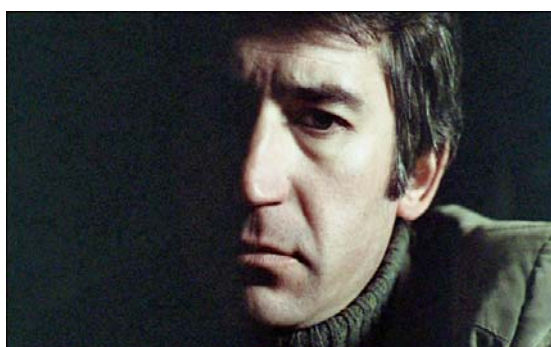


Fig. 3.5.32



Fig. 3.5.33



Fig. 3.5.34



Fig. 3.5.35

Es en la relación entre Roberto y Juanito donde se expresa con mayor exactitud la equiparación en el discurso de la homosexualidad con otras formas de represión política, y la clandestinidad a la que sigue sometida en democracia. El símil se acentúa cuando Roberto decide emplear un apartamento de su propiedad para sus relaciones sexuales con Juanito. El apartamento sirvió durante el franquismo para sus reuniones políticas clandestinas. En un determinado momento, Carmen se presenta en el apartamento para sorprender a su marido y le comenta a Roberto lo insólito que es que el apartamento haya acabado sirviendo para sus relaciones con Juanito; Roberto, sin embargo, la contradice:

Al contrario, es muy coherente. Nuestro partido es legal; yo asisto a reuniones en la Moncloa, y a recepciones en el Palacio de Oriente. Sin embargo para muchos aspectos de mi vida privada sigo necesitando de este mismo apartamento, sigo necesitando de esta clandestinidad.

A su vez, la relación de Roberto con Juanito está marcada por una brecha generacional, social y cultural. En su primer encuentro en el apartamento —cuyas paredes están llenas de pósteres de líderes revolucionarios—, Juanito le pide a Roberto que ponga música. Este pone un *cassette* y comienza a sonar *La Internacional*. Juanito dice que la música es un «rollo» y le pide a Roberto que ponga otra cosa. Roberto repasa sus cintas, pero todas pertenecen a los cantautores que se esperan de un militante de izquierdas: Víctor Manuel, Ana Belén, Serrat. La relación de ambos se ve sometida a la incompreensión mutua: Juanito, a pesar de pertenecer a una clase social que bordea la marginalidad, no tiene ningún interés por la política, mientras que

Roberto no sabe nada de aquellos que precisamente la revolución que defiende debería proteger. Pero a pesar del distanciamiento que Juanito intenta interponer al comienzo en su relación con Roberto, poco a poco se siente seducido por el diputado y su estilo de vida. De tal modo que el joven comienza a interesarse por las ideas políticas de Roberto, que lleva a cabo con el muchacho una suerte de pedagogía de la revolución. Hecho que incide de nuevo en la contradicción inherente a la relación; Juanito, pagado por Roberto para estar a su lado, pregunta sobre qué se consigue con la revolución; Roberto contesta: «Se consigue una sociedad más justa, sin diferencias de clases, en fin, una sociedad más libre».

Este progreso en la relación tendrá su culminación cuando Carmen, tras descubrir el amor que Roberto siente por Juanito, le proponga que los tres vivan juntos. Aparece así un modelo familiar alternativo, tal y como sucedía en *Los placeres ocultos*, que busca una salida a la marginación a la que los tres personajes son sometidos; porque como Carmen explica, «veo que al final la marginada voy a ser yo». Los tres personajes comienzan a salir juntos, sea a comprar libros a la Cuesta de Moyano (fig. 3.5.36), o al cine a ver *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976). La transformación que experimenta Juanito junto a Roberto y Carmen resulta visible desde su mismo vestuario: la ropa que luce en las salidas con el matrimonio contrasta de manera marcada con la que vestía al comienzo de su relación con Roberto (fig. 3.5.37), señalando así su inmersión en un estilo de vida burgués. Es desde esa nueva posición de clase del joven lumpen desde donde debe entenderse su toma de conciencia política; porque Juanito parece seducido antes por un estilo de vida que por una acción política. Así se entiende que en un mitin de Roberto, cuando este acaba y levanta el puño (fig. 3.5.38), Juanito lo haga a su vez tras ver a su alrededor que todo el mundo responde al gesto del dirigente socialista (fig. 3.5.39).



Fig. 3.5.36



Fig. 3.5.37



Fig. 3.5.38



Fig. 3.5.39

En los días previos al congreso en el que Roberto será elegido como Secretario General del partido, Nes le comunica a Juanito que Carrés quiere tomar las fotos comprometiéndolo a Orbea. Antes de que suceda, Juanito le cuenta toda la verdad a Roberto. Este, en lugar de alejar a Juanito de la intriga urdida en su contra, le pide que siga la corriente a Carrés para poder atraparlo. Juanito se reúne con Carrés de nuevo, sin saber que están al tanto de su traición. Tras explicarle que ya no quieren las fotos porque han cambiado de planes, Carrés asesina a Juanito y lleva su cuerpo al apartamento de Roberto.

Roberto, mientras tanto, espera a Juanito sin saber lo sucedido. Nes acude para entregarle un recado de Carrés: debe acudir a su apartamento si quiere que no le pase nada a Juanito. Roberto, que no entiende el motivo por el que Nes ayuda a Carrés, le pregunta: «¿Por qué Nes, por qué?»; Nes responde: «Ya ves, a ti te resultó fácil comprarme, ¿no? Pues a ellos también». La respuesta de Nes incide en las cuestiones que hemos ido planteando aquí; y en una secuencia anterior Roberto ha hablado durante el mitin de un marco en el que no puede desarrollarse una sociedad

realmente democrática. Tras la marcha de Nes, Carmen le dice que no puede ir al apartamento a por Juanito, ya que si se descubre todo será imposible que el partido le nombre secretario general. Roberto, cansado ya de una situación que él mismo ha creado, explica que no puede tolerar más lo que está sucediendo aunque le cueste su carrera política: «Y que lleguen los otros al poder; los que no les importa ceder y ocultarlo todo con tal de conseguirlo. Pero yo no; yo ya estoy harto de ceder y de ocultar». Cuando llegue al apartamento, Roberto encontrará el cuerpo sin vida de Juanito. Carrés le explica que quieren verle lidiar con la aparición de un cadáver en su apartamento.

De este modo, el relato retrospectivo de Roberto finaliza y lo encontramos de nuevo a las puertas del congreso de su partido. La crítica que articula la película a los partidos de izquierda ha sido cuestionada por algunos analistas a través del desenlace. Isolina Ballesteros (2001: 97) critica que la película termine justo cuando va a producirse la confrontación de Orbea con el partido y la exposición de su homosexualidad. Sin embargo, la reciente visión de Alejandro Melero parece más certera al señalar que las distintas conversaciones entre Roberto y su esposa dejan claro que: «Su implicación en la política no le traerá más que vergüenza y rechazo porque ni siquiera los partidos de izquierdas están dispuestos a aceptar la diferencia sexual» (Melero, 2010: 249). Incluso el texto es ambiguo con el hecho de que se produzca la confesión a los miembros del partido. Al comienzo del relato, la voz en *off* de Orbea actúa de manera clara a modo de monólogo interior: «Cuando el escándalo haya estallado, ¿qué pensarán? Pero yo les contaré todo a los camaradas antes de que esto ocurra». Sólo al final, cuando Roberto espera en su coche fuera del recinto, la voz en *off* ha cambiado el tiempo y la persona de los verbos, por lo que Roberto parece dirigirse a los miembros del partido:

Llamé por teléfono a Carmen y le conté todo lo que había ocurrido. Le rogué que esperara en casa, sin moverse, hasta que yo tomase alguna determinación. ¿Pero qué determinación voy a tomar? De momento contaros todo a vosotros, camaradas. Deciros la verdad sin ocultaros nada, absolutamente nada.

Incluso esta interpelación a los camaradas es ambigua; la banda de sonido nunca se corresponde con la imagen, ya que Roberto todavía no ha llegado al congreso. Aun cuando interpretemos que la banda sonora realiza una prolepsis, los antecedentes del relato de Orbea sugieren la posibilidad de que esa declaración signifique más una intención que un hecho consumado. De cara al efecto que se busca sobre el espectador, estas consideraciones pierden importancia al analizar el último plano de la película: tras entrar en la sala donde se celebra el congreso, todos los militantes se ponen en pie con el puño en alto para cantar *La Internacional*. Roberto alza su puño mientras contempla a los asistentes. El plano que cierra el relato es un primer plano de Orbea; una lágrima resbala por su rostro mientras *La Internacional* queda eclipsada por la música extradiegética, el *Canto a la libertad* de Manuel Gerena (fig. 3.5.40).



Fig. 3.5.40

De modo similar al cierre de *Los placeres ocultos*, el sentido del final queda abierto mediante una pregunta que el espectador debe responder —y de ahí que la interpelación de la voz en *off* a los camaradas del partido pueda dirigirse en realidad al propio espectador—. Tal y como señala Melero, la respuesta parece unívoca a la luz de los diálogos que Roberto ha mantenido con Carmen. Pero es precisamente en el cruce de esa certeza con la ocultación de la reacción del partido, donde reside la capacidad del discurso para interpelar al espectador, cuya movilización se solicita para que exista una posibilidad de cambio real.

3.6. Miedo a salir de noche (1979)

La principal novedad que incorpora *Miedo a salir de noche* a la filmografía de Eloy de la Iglesia es el protagonismo exclusivo de una familia de clase media y el acercamiento al ambiente en el que viven. La película se centra, y en eso su título es totalmente explícito, en el problema del miedo y la inseguridad ciudadana. De ese modo construye, junto a las películas pertenecientes al cine quinqué, un discurso cuyo efecto más inmediato es la inversión de la percepción del problema de la inseguridad que se daba desde algunos medios de comunicación e instituciones. La película formaría un díptico con *Navajeros*; díptico en el que cada película habla del mismo problema desde posiciones opuestas. Así lo señala el propio De la Iglesia cuando realiza las entrevistas promocionales de *Miedo a salir de noche*, que se producen mientras está rodando *Navajeros*, y en las que señala que hay una relación de causa-efecto entre ambas películas (Lagunero, 1980: 50). De hecho, la tesis sobre la que se construye *Miedo a salir de noche* está formulada después por el personaje del periodista que José Sacristán interpreta en *Navajeros*; dialogando con un juez, el periodista comenta:

Sinceramente, ¿no cree usted que se está utilizando toda esta ola de delincuencia? Utilizando, manipulando, exagerando en definitiva, para poder manipular al ciudadano. Y lo más grave es que lo hacen todos de un lado a otro del espectro político. Un viejo refrán castellano, señorita: el miedo guarda la viña. Hay quien piensa que si no existiesen ni la delincuencia ni el terrorismo, no faltaría quien se dedicara a inventarlos.

Nos encontramos, por tanto, con una serie de operaciones de disenso que buscan que se vea de otra manera aquello que era visto en la época con demasiada facilidad.

El protagonismo de la familia de clase media en la historia genera ciertas suspicacias y percepciones erróneas dentro de la crítica. La reseña de *Contracampo* señala que De la Iglesia está infringiendo las normas del panfleto al posicionarse de

entrada en el «campo del enemigo» (Fernández Torres, 1980: 80). En *El País*, Fernández Santos plantea un parentesco con *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977) y sitúa la película de De la Iglesia como un tipo de comedia que aspira a las metas que estableció la película de Garci (Fernández Santos, 1980). Afirmación desconcertante a poco que se comparen ambas películas, y que parece tener en el origen de su equívoco la asociación con Roberto Bodegas para la realización del film¹¹⁵. De ahí que superficialmente la película pueda asociarse al denominado cine de la «tercera vía»; pero que el discurso de *Miedo a salir de noche*, destinado a cambiar algunas de las percepciones que tiene la clase media sobre la realidad social de la Transición, se articule desde parámetros de producción que remiten a un cine hecho para la clase media, no hace sino incidir en la coherencia de la propuesta. El problema, en cualquier caso, parece ser fruto de la falta de perspectiva en el momento de su estreno. En las páginas que dedican a la película en su estudio sobre el cine de la Transición, Javier Hernández y Pablo Pérez ya reivindican que no se ha puesto suficientemente de relieve que *Miedo a salir de noche* es una «lúcida radiografía de las diferentes posiciones de la clase media española», que estarían representadas a través de los arquetipos contrapuestos que encarnan cada uno de los personajes. En ese rango de posturas, la mayor productividad a nivel discursivo estaría en las posiciones ideológicas intermedias, encarnadas por el protagonista, que al tiempo que se reconoce socialdemócrata, admite que Franco hizo bien algunas cosas. Como indican ambos autores:

De esta manera se podía explicar el sustrato psicológico que avalaba el pactismo dominante, frente al que De la Iglesia opone, de forma explícita y en abundancia pedagógica, la opción de abandonarse a la libertad sin restricciones [...] (Hernández y Pérez, 2004: 71).

Comentario que se corroborará a lo largo del análisis con algunas puntualizaciones, ya que uno de los aspectos en los que incide la película es en los

¹¹⁵ El guión está firmado por De la Iglesia, Roberto Bodegas y José María Palacio. De la Iglesia comenta que surgió la oportunidad de hacer la película con la productora de Bodegas y que eso se percibe en el resultado final, ya que tanto el reparto como el equipo técnico eran sus habituales. También señala que después de una película de carácter tan dramático como *El diputado*, quería hacer algo más ligero y Bodegas le aportó el tono de comedia a la historia (Aguilar y Llinás, 1996: 143).

problemas de socialización de la clase media en los valores democráticos, de donde surge esa voluntad pedagógica hacia la que apuntan ambos autores.

En cualquier caso, quizá sea esta una de las películas que con mayor claridad muestran el funcionamiento retórico del panfleto en el cine de De la Iglesia. En *Contracampo*, se intentaba, siguiendo la senda abierta por José Luis Téllez, reducir el planteamiento ideológico de la película a una sola máxima, que sería: «las principales víctimas del terror nocturno las provoca nuestro propio miedo» (Fernández Torres, 1980: 80). Sin embargo, la afirmación, siendo cierta, no da, como en otros casos, cuenta de las relaciones que se establecen entre ese miedo que experimenta la clase media y su forma de estar en un espacio social. El discurso incide en los efectos que el miedo, en tanto mecanismo de control, induce en la clase media. En ese sentido, el arranque de la película es modélico respecto a la rapidez con que se establece la posición desde la que se articula el discurso, la situación en la que viven los personajes y la mentalidad de estos. Para ello, analizaremos los créditos de la película y las dos secuencias iniciales.

Los títulos se inscriben sobre múltiples recortes de periódicos que están enmarcados por un fondo rojo. Los recortes de periódico, tomados de la realidad, giran todos en torno a la violencia y su impacto sobre la ciudadanía. Así, en el primer recorte de periódico que aparece puede leerse: «Cientos de personas abandonaron la ciudad huyendo del caos y la inseguridad». A este recorte sigue una multiplicidad de titulares¹¹⁶ que hablan de asesinatos, violaciones, atracos y atentados (fig. 3.6.1). Entre estos titulares referidos a hechos delictivos se insertan otros que establecen una serie de vínculos que después se explorarán a lo largo del relato: anuncios de empresas que instalan puertas privadas (fig. 3.6.2) y titulares que apuntan hacia el fortalecimiento de las empresas de seguridad.

¹¹⁶ Sin enumerarlos todos, estos son algunos de los titulares más significativos que pueden leerse: «Cadena de asesinatos»; «Cunde el pánico (tras las explosiones en Torremolinos y Fuengirola)»; «Explosión en un banco»; «Oleada de atracos (contra bancos y gasolineras)»; «El aumento de los atracos y la inseguridad potencia las empresas de seguridad»; «Vuelven los controles nocturnos»; «Tres jóvenes, violadas»; «Pánico en el Viso. Sólo los delincuentes gozan de libertad». En medio de un panorama tan desolador, se inserta un titular de marcados tintes cómicos que ya adelanta el tono con el que se tratará el tema en la película: «Se comieron los bollos, dijo el propietario del local atracado».



Fig. 3.6.1

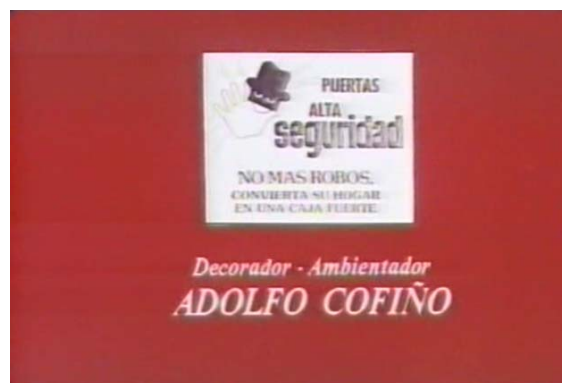


Fig. 3.6.2

Y, acompañando los créditos y los titulares, escuchamos música extradiegética, una canción en la que se repite una única frase: «Que viene el lobo, que viene, que viene». Se establece así una contraposición entre la banda de imagen y la banda de sonido: si la imagen transmite esa idea global de violencia en la sociedad, reforzada por el empleo del color rojo como fondo, la canción introduce ya la tesis de la película sobre la instrumentalización de esa violencia.

Finalizados los créditos, y por corte, la primera imagen del relato muestra un televisor en el que se está dando la noticia de un atentado en el que han fallecido un general y dos coroneles¹¹⁷ (fig. 3.6.3).



Fig. 3.6.3

¹¹⁷ Aunque los nombres no se dicen, la noticia se corresponde con el atentado cometido por ETA el 25 de mayo de 1979, en el que murieron el teniente general Luis Gómez Hortigüela, los coroneles Agustín Laso Corral y Jesús Ábalos Jiménez, y el conductor Luis Gómez Borrero. Todas las noticias que aparecen a lo largo de la película en la televisión son reales y sucedieron a lo largo del año 1979.

A continuación, en un plano de conjunto encontramos a toda la familia reunida en el sofá mirando en silencio la televisión (fig. 3.6.4). A partir de aquí, y tras volver a la televisión de nuevo, se fragmenta el espacio aislando en planos medios a cada miembro de la familia; en orden: Paco (José Sacristán, fig. 3.6.5), su mujer Begoña (Claudia Gravy, fig. 3.6.6), la madre de Paco (Mari Carmen Paredes, fig. 3.6.7), y finalmente Tere, la hija del matrimonio (Nuria Gallardo, fig. 3.6.8). La familia, a través de la planificación, está reunida frente al televisor pero al mismo tiempo aislada; algo que se pondrá de manifiesto en las relaciones entre ellos, condicionadas por el miedo que sienten.



Fig. 3.6.4



Fig. 3.6.5



Fig. 3.6.6



Fig. 3.6.7



Fig. 3.6.8

La familia frente al televisor será una imagen recurrente a lo largo de la película, y cerca del desenlace, en la última escena que transcurre en el espacio del salón, este comienzo será replicado de nuevo por la puesta en serie, pero invirtiendo el orden de los planos. Tras apagar la televisión, el desarrollo de la escena incide en los efectos que la violencia y el miedo tienen sobre la cotidianidad de la familia al tiempo que perfila a los personajes. Mientras Begoña se viste para la cita que el matrimonio tiene con unos amigos —es viernes por la noche—, la madre de Paco lee en alto un ejemplar de *El Imparcial* —la cabecera está en el epicentro de las críticas de la película hacia los medios de comunicación—; los titulares son similares a los vistos en los títulos de crédito. En determinado punto, la madre confunde Ajaccio con algún lugar del País Vasco: «A mí me sonaba por Rentería. Ya ves, como todo pasa por ahí..» Acabada la lectura, la madre asevera que «con el general no pasaban estas cosas», y ante un comentario de Paco aclara que no se refiere a Franco, sino a Primo de Rivera. Acto seguido suena el teléfono y los amigos con los que iba a salir el matrimonio cancelan la cita, ya que Madrid está lleno de controles policiales y no es seguro. La madre, alegre porque el matrimonio se quede en casa, enciende la televisión de nuevo asegurando que los viernes dan un programa estupendo. Durante toda la secuencia, a través de la puerta abierta de la terraza, se han escuchado en *off* sonidos de sirenas, sonidos que serán omnipresentes a lo largo de la película.

Por corte, la segunda secuencia transcurre a la noche siguiente¹¹⁸: la familia al completo vuelve en coche a casa; en sentido contrario, numerosos coches de policía van a toda velocidad con las sirenas puestas. Paco enciende la radio, que en ese momento anuncia que: «La cafetería de la calle Goya ha quedado destruida tras la explosión de la potente bomba»¹¹⁹. Los planos del coche son sucedidos por una serie de campos vacíos de distintas calles de Madrid (figs. 3.6.9 y 3.6.10). Y sobre los campos vacíos, una locución en *off* que después descubriremos que proviene de la radio del dormitorio de Paco y Begoña:

Y no sólo en Madrid, también en Barcelona y otras capitales se han visto las calles desiertas a pesar de ser sábado. Se ha dado incluso el caso de que muchas personas que habían adquirido entradas para el cine y para otros espectáculos han dejado sus butacas vacías. En cuanto se difundió la noticia de la bomba en la cafetería de la calle Goya, cundió un explicable pánico en toda la población que se apresuró a encerrarse en sus domicilios. Según los últimos informes del Gobierno Civil, la calma, a estas horas, es total, a pesar de que grupos de incontrolados siguen actuando en zonas del barrio de Salamanca portando banderas nacionales y gritando: ejército al poder y alzamiento nacional.



Fig. 3.6.9



Fig. 3.6.10

Sobre el sonido de la radio, los campos vacíos de la ciudad dan paso a un plano de la ventana del dormitorio de Paco y su mujer; ventana con la persiana bajada y las

¹¹⁸ Aunque podría considerarse una elipsis indefinida, las noticias sobre el atentado de la cafetería nos indican que nos encontramos al día siguiente.

¹¹⁹ Se trata del atentado cometido por la banda terrorista GRAPO el 26 de mayo de 1979, en el que murieron nueve personas.

cortinas echadas, clausurando así el espacio doméstico y aislándolo del exterior. La cámara realiza una panorámica desde la ventana hasta la cama en la que el matrimonio escucha la radio. Begoña apaga la radio y Paco inicia una serie de caricias que no tendrán correspondencia. Begoña asegura que: «Con tanta tragedia no tengo humor para nada». Paco insiste asegurando que todo se arreglará, hasta que Begoña le aparta y le recrimina: «A ver si lo arregla tu amigo Tierno. Cada vez que le votabas decías que con él todo se arreglaría».

En poco más de siete minutos queda perfilada con total claridad la situación de alarma social y los efectos que tiene sobre los personajes¹²⁰. De esos efectos, el principal es el vaciado psicológico de todos ellos: no se trata sólo de que respondan a determinados arquetipos como consecuencia de la retórica del panfleto, sino que aquí el imaginario del miedo tiene como resultado una borradora de cualquier rasgo individual diferenciador —a excepción de sus posturas ideológicas—. No hay elementos de construcción psicológica propios del desarrollo dramático: no sabemos qué quieren estos personajes ni cuáles son sus objetivos. Ninguna conversación profundiza en ese aspecto: lo único de lo que se hablará a lo largo de todo el relato es de la extensión de la violencia y la inseguridad. Y esas conversaciones vehiculan a su vez la postura ideológica de cada uno de los personajes: desde la mentalidad nostálgica de la madre a las alusiones de Begoña sobre la incapacidad de los políticos socialdemócratas para controlar la situación. Al mismo tiempo, esta caracterización se ve acompañada de la reducción de las acciones de los personajes a unas funciones y unos lugares: condenados a moverse entre el trabajo y el espacio doméstico, el espacio público se convierte en un mero lugar de tránsito que debe evitarse. Así lo atestiguan los campos vacíos. Pero sin espacio público no hay ciudadanía ni comunidad.

El vaciado psicológico de los personajes dará lugar a su vez a la debilidad de la anécdota narrativa: el relato se estructura a partir de una serie de situaciones, sustituyendo la evolución dramática por el trayecto que realiza a nivel ideológico Paco.

¹²⁰ Aunque sea obvio por la descripción, conviene apuntar que en el arranque de la película intervienen sucesivamente todos los medios de comunicación: periódicos, televisión y radio.

Pero ese trayecto no surge de una acción dirigida por los anhelos del personaje, sino por su papel como testigo de diversas situaciones y su reacción contra las mismas. En ese aspecto, como veremos, juega un papel fundamental el personaje de Cosme (Antonio Ferrandis) y su discurso pedagógico sobre la libertad.

Según avanza el relato, varias secuencias incidirán en la asunción subjetiva del imaginario social del miedo por parte de Paco. Tras cruzarse con cuatro tipos que considera sospechosos por su aspecto desaliñado —y que al final descubrirá que son policías—, Paco se imagina involucrado en distintas situaciones violentas con ellos. En todas ellas la enunciación muestra distintas marcas que delatan la puesta en escena como una construcción mental de Paco: los cuatro presuntos delincuentes miran frontalmente a la cámara (figs. 3.6.11 y 3.6.12); cuando hablan, la voz que escuchamos es la del propio Paco.



Fig. 3.6.11



Fig. 3.6.12

Del miedo y sus efectos sobre la psicología de los personajes, el relato pasa al miedo en tanto industria económica. Así sucede en la secuencia en que los vecinos del edificio de Paco se reúnen para ampliar las medidas de seguridad de la finca. Medidas que se materializarán posteriormente en la contratación de un vigilante de seguridad —que responde al cómico nombre de Agapito— y la instalación de puertas blindadas en las viviendas. La reunión a su vez sirve para presentar a Cosme, el único personaje que permanece ajeno a la psicosis que se ha apropiado de la comunidad de vecinos y que se burla de las propuestas para reforzar la seguridad. Actitud que se materializa en sus gestos y en su forma informal de sentarse en la silla —frente a la rigidez de todos

los demás vecinos—, y por las estrategias que lo individualizan en los encuadres. Su posición está centrada y es el único que vota en contra de las propuestas: una mano que no se alza con todas las demás (fig. 3.6.13), para alzarse después en soledad a favor del «no» (fig. 3.6.14).



Fig. 3.6.13



Fig. 3.6.14

Tras la reunión, Cosme y Paco toman algo en un bar. Conversan y el diálogo, en extremo informativo, explicita la postura de Cosme y le convierte en el portador de la tesis de la película¹²¹: «No niego la realidad, pero hay que ver la realidad entera, no sólo una parte, la que conviene que se vea». Como en el caso de la madre de Paco, la experiencia de Cosme está marcada por el pasado dictatorial, pero en un sentido opuesto al de aquella: a Cosme se lo llevaron de su domicilio en la década de los cuarenta y estuvo en la cárcel de Ocaña. El personaje es rotundo: «Qué me van a contar a mí de asaltos a domicilio». Cosme, por tanto, es el representante de un saber democrático: ningún problema del presente puede compararse con la represión de las libertades durante el franquismo. La contraposición entre Cosme y Paco se manifiesta en cada escena que comparten. Una noche, Cosme visita en casa a Paco y su familia. Los personajes charlan en la terraza, y la estructura de plano-contraplano establece visualmente esa contraposición: mientras Paco queda enmarcado por el interior del piso (fig. 3.6.15), Cosme tiene el aire libre y la noche a sus espaldas (fig. 3.6.16).

¹²¹ Además, es Cosme el que explica la metáfora del lobo introducida por la música extradiegética en los títulos de crédito: «Hay un lobo suelto por ahí, el lobo feroz. Sí, ya sabe, el que se come a Caperucita y a todos los niños malos. Por eso siempre están contando esa historia, para que los niños sean buenos y se vayan pronto a la camita y se laven las orejitas. En fin, para que sean obedientes y aplicados como es usted».



Fig. 3.6.15



Fig. 3.6.16

Según avanza el relato, se pone de manifiesto que el estado de miedo en el que viven los personajes tiene consecuencias sobre el ejercicio de su ciudadanía. El miedo favorece estados de apatía, de manera que la toma de una posición política aparece como un problema más. Dos secuencias sucesivas refuerzan este sentido. Paco llega una mañana al banco y encuentra a sus compañeros en huelga y encadenados a la puerta. Tras observar la situación, y en previsión de que intervenga la policía, Paco se marcha, aludiendo «que esto se va a poner feo». Mientras Paco se aleja con su compañera Loli (Tina Sáinz), la policía interviene para dispersar a los huelguistas. Los planos de la policía golpeando a los huelguistas¹²² pasan por corte a un campo vacío del Templo de Debod. Paco y Tina entran en cuadro y pasean por el templo mientras hablan. La puesta en serie establece un vínculo entre ambas secuencias que va más allá de la sucesión temporal: el rechazo a cualquier acción política por parte de Paco —no quiere hacer, no quiere saber— funciona de manera complementaria al discurso, de marcados tintes ideológicos, que enuncia durante el paseo por el templo. La conversación comienza aludiendo a la secuencia anterior: Loli pregunta si hay que hacer o no huelgas. Paco dice que al principio las apoyaba pero que ahora se ha dado cuenta de que hay que tener mucho ojo: «Porque si no se produce, se va a la ruina. Y si se va a la ruina, no se puede exigir nada. Por eso creo que lo de las huelgas puede acabar perjudicándonos a todos». Paco explica después que en las primeras elecciones votó a Tierno Galván, en las segundas a Suárez, y de nuevo a Tierno para la alcaldía de Madrid. Loli, desconcertada, le pregunta si es socialista o de UCD. Paco responde: «Yo

¹²² Estos planos tienen un efecto de aceleración tanto en la banda de imagen como en la banda de sonido. Se intenta acomodar así la acción al tono satírico de la película, en contraposición a la escena ya comentada en la que interviene la policía en *El diputado*.

no me fío de la política, y de los políticos menos, esos todos van a lo suyo». Acto seguido, Paco explica que Franco «sabía llevar muy bien el país». A partir de aquí, las contradicciones del discurso de Paco rozan lo paródico. Loli pregunta si es franquista, a lo que Paco responde que no, porque entonces «había mucha dictadura», y que es mejor que se pueda leer y ver películas «sin tener que ir a Biarritz». Toda la conversación está filmada en un único plano-secuencia; el paseo de los personajes se inicia con el Templo de Debod de fondo (fig. 3.6.17), pasan por los distintos pilonos del templo (fig. 3.6.18), y, cuando llegan hasta el extremo opuesto (fig. 3.6.19), inician el recorrido de vuelta pasando de nuevo por los pilonos (fig. 3.6.20).



Fig. 3.6.17



Fig. 3.6.18



Fig. 3.6.19



Fig. 3.6.20

El plano-secuencia, los personajes volviendo sobre sus pasos en un recorrido circular de ida y vuelta, no son más que la puesta en escena de la mentalidad de Paco. Porque finalizando la conversación, Paco explica que quizá la democracia no merece la pena:

Lo que pasa es que no estamos preparados. [...] Este país lo que necesita es educación, porque se confunde todo. Porque de pronto dicen: ya se pueden ver películas. [...] No se conforman con ver las películas: empiezan a abortar, a drogarse... Y luego, los follones en la calle, los atracos, las violaciones... Los españoles necesitamos un poco de mano dura. Si no, nos tomamos la sartén por el mango, y el mango también. Porque vamos a ver: ahora hay toda la libertad del mundo. ¿Y qué pasa? Pues que no se puede salir a la calle. La verdad, uno empieza a preguntarse si ha valido la pena.

Un largo parlamento en el que se mezcla la apatía con una aparente desideologización, que en realidad está sustentada sobre unos principios capitalistas y una nula comprensión del sentido de la democracia; una combinación reforzada, en suma, tanto por el contexto de crisis económica de los años setenta como por la asociación de la inseguridad a las nuevas libertades.

En una película tan marcada por la retórica panfletaria, y cuyo tono responde a distintas conjugaciones de la comedia —la sátira, el esperpento—, sorprende sin embargo la irrupción puntual en algunas secuencias de un tono melodramático. Una de ellas es, sin duda, uno de los mejores momentos de toda la película. Paco ha sido ascendido a la dirección de su sucursal bancaria y se dirige a su nuevo despacho para sustituir al antiguo director. La secuencia se abre con un plano americano de don Felipe (Gabriel Llopart) —el antiguo director— recogiendo sus cosas del escritorio. Paco llega y pide permiso para entrar. Ambos hablan de cuestiones algo banales —si van en coche o en metro al banco—; Felipe hace un gesto con el brazo para indicar a Paco que puede tomar posesión de su nuevo espacio al otro lado del escritorio (fig. 3.6.21). El movimiento de Paco es acompañado por un movimiento de cámara que, al tiempo que le sigue en panorámica hasta detrás del escritorio, se desplaza en *travelling* en sentido contrario para reubicarse claramente al otro lado del escritorio (figs. 3.6.22 y 3.6.23). Y es en la dirección que toma la conversación en ese momento donde se encuentra el núcleo dramático; Paco le dice a Felipe que ya puede disfrutar de la vida, que se lo ha «ganado». Felipe replica: «Ellos lo han ganado. Y lo siguen ganando. Pero nosotros... Se acabó. Somos como limones exprimidos. Mi madre los

utilizaba para limpiarse las uñas». Paco no responde a las ideas expresadas por Felipe. Este, a continuación, pide sentarse en el sillón frente al escritorio: «En veinticinco años, nunca me he sentado en este lado». Felipe apenas se sienta un par de segundos antes de afirmar: «Se está mejor en ese lado», mientras señala con el dedo hacia el lugar que ahora ocupa Paco (fig. 3.6.24).



Fig. 3.6.21



Fig. 3.6.22



Fig. 3.6.23



Fig. 3.6.24

Felipe se levanta y le desea suerte a Paco. Recoge su cartera y en ese momento comienza a sonar música extradiegética, presidida por un saxofón y de marcado tono melancólico. La cámara realiza una panorámica hacia la derecha para acompañar la salida de Felipe. Este, ya en el umbral de la puerta, se detiene y se vuelve para mirar a Paco. A partir de aquí la escena se fragmenta en plano-contraplano: los dos hombres ya no pertenecen al mismo espacio. En un plano medio corto, Paco se sienta (fig. 3.6.25); en el contraplano, Felipe levanta la mano desde la puerta en señal de despedida (fig. 3.6.26). El montaje vuelve al plano de Paco, que frunce el ceño por lo que ve: en el siguiente contraplano, ya no es Felipe quien se despide desde la puerta,

sino una versión envejecida y con bigote de Paco (fig. 3.6.27); el anterior plano medio corto de Paco se convierte ahora en un primer plano que subraya el impacto emocional que esta visión del futuro tiene sobre el personaje (fig. 3.6.28). En el contraplano encontramos de nuevo a la versión envejecida de Paco, mientras en la música extradiegética entran instrumentos de cuerda reforzando la tristeza de la visión. El Paco envejecido se gira en la puerta para marcharse; el montaje vuelve al primer plano de Paco y cierra posteriormente con la vuelta a la realidad: Felipe, compungido (fig. 3.6.29), se da la vuelta y se marcha, cerrando así la secuencia (fig. 3.6.30).



Fig. 3.6.25



Fig. 3.6.26



Fig. 3.6.27



Fig. 3.6.28



Fig. 3.6.29



Fig. 3.6.30

Si nos hemos referido ya a «la experiencia vivida del sistema» en el cine de Eloy de la Iglesia, este momento es representativo de esa experiencia. Y lo es desde el mismo diálogo, con la referencia que Felipe hace a «ellos»: vivencia del mundo imprecisa e impersonal, que no se adjudica a nadie en particular sino a una pluralidad indefinida. El resto del desarrollo de la escena no hace sino incidir en la experiencia de Paco, sobre todo mediante la operación del pensamiento que, articulada a través de su punto de vista, sustituye a un personaje por otro. La sustitución despoja a los personajes de su individualidad para equipararlos a partir de sus funciones; como apunta Mikel Dufrenne: «El sistema debe pensarse no sólo como lo que somete al individuo, sino también como aquello que lo borra» (Dufrenne, 1980: 17).

La secuencia, en tanto grieta por la que Paco vislumbra el funcionamiento de esa totalidad abstracta que le somete, funciona como auténtico punto de giro para el desarrollo futuro del personaje. A partir de aquí, se acumulan los pequeños incidentes cotidianos que acentúan el distanciamiento que el personaje siente hacia esa realidad social construida por el miedo. Ese mismo día, su familia se queda encerrada en casa por un fallo de la puerta blindada y Paco debe volver a casa. Por la noche, Paco y su mujer intentan hacer el amor, pero son interrumpidos por un disparo del vigilante de la finca. Paco se asoma a la ventana, y cuando vuelve a la cama se siente incapaz de continuar con las caricias. A la mañana siguiente, Paco sale del portal con el presidente de la comunidad. El presidente, de manera ridícula, lleva el volante de su coche en la mano para impedir que le roben el coche. Ambos se separan, pero mientras Paco abre su coche es llamado para que vea algo: en la acera hay sangre (fig. 3.6.31). El

presidente de la comunidad intenta eliminarla pasando el zapato por encima (fig. 3.6.32), para concluir: «Avisaré al conserje para que lo limpie». La escena cierra con un plano corto de Paco, visiblemente afectado por el tratamiento que del suceso ha hecho el presidente de la comunidad: la sangre no representa nada para él, sólo algo que debe eliminarse y hacerse invisible con independencia de sus causas reales.



Fig. 3.6.31



Fig. 3.6.32

La transformación de Paco empieza a intuirse en los acontecimientos que siguen a toda esta serie de incidentes. Paco va de compras al Rastro de Madrid, donde se encuentra con Cosme; este le lleva en su moto para enseñarle Madrid ante la certeza de que Paco no lo conoce de verdad. Asimismo, Paco resolverá un pequeño misterio que ha atravesado todo el relato: el motivo del mal olor que se percibe en su casa. Paco, convencido de que el olor proviene de la habitación de su madre, la obliga a ir allí y a abrir el armario, donde Paco descubre que su madre ha estado acumulando comida (fig. 3.6.33). Cuando Paco pregunta el motivo, la madre contesta: «Hijo mío, no sabes el hambre que pasamos». Paco no entiende a qué se refiere, pero la madre se explica: «Cuando la guerra. [...] Ya sé que vosotros no os dais cuenta, pero estamos igual. Estamos como en el año 36». La madre le pregunta a Paco qué cree de su solución. Paco es tajante: «Lo que creo es que todas estas cosas están podridas. Tan podridas como las ideas que tienes en la cabeza». Significativamente, mientras Paco dice estas frases, de fondo tiene una figura de Cristo (fig. 3.6.34).



Fig. 3.6.33



Fig. 3.6.34

Esa misma noche Paco presta a Cosme su coche sin avisarle de que debe desactivar la alarma; se da cuenta demasiado tarde, y mientras baja por las escaleras del edificio escucha unos disparos en *off*; el vigilante ha disparado a Cosme pensando que era un ladrón¹²³. Por corte directo, nos trasladamos al hospital: allí informan a Paco de que el estado de Cosme es muy grave. Paco entra a verle. Se sienta a su lado e intenta disculparse por lo sucedido. Cosme contesta: «Venga, hombre. Usted no tiene la culpa de nada. Y mucho menos ese anormal que han puesto de vigilante. La culpa la tiene, ya se lo dije, el lobo feroz». El discurso de Cosme se entrecorta por su respiración dificultosa. La puesta en escena supedita toda la fuerza expresiva del momento a un primer plano de Cosme (fig. 3.6.35). Paco intenta animar a Cosme; la respuesta de este culmina el mensaje sobre la libertad que se ha ido fraguando a lo largo del relato:

Si no me preocupa mucho. Pude haber muerto en la guerra o en la cárcel. O en la carretera con mi familia. Fíjese si he tenido suerte. Lo único que siento es que esto empieza a ponerse interesante. Y siento dejarlo. De verdad, empieza a ponerse interesante. No podrá estropearlo nadie. Nadie. Ni bombas, ni pistoleros, Paco. Ni odio, ni miedo. Ya está bien de lobos feroces.

Su discurso se entrecorta por la tos, Paco intenta salir para llamar a un médico pero Cosme le retiene sujetando su mano: «Quédese conmigo. Siempre he tenido la

¹²³ Por tanto, los dos únicos actos violentos que suceden en el relato son la carga de la policía contra los huelguistas y los disparos realizados por el vigilante. De ahí la lectura propuesta por *Contracampo* que se ha comentado antes.

esperanza de morir con un amigo cerca» (fig. 3.6.36). Cosme se ahoga y en ese momento tiene lugar un primer plano de las manos de ambos unidas (fig. 3.6.37); desde las manos, la cámara realiza una panorámica vertical hasta los monitores que controlan las constantes vitales de Cosme. Una línea recta certifica su muerte (fig. 3.6.38).



Fig. 3.6.35



Fig. 3.6.36



Fig. 3.6.37



Fig. 3.6.38

Hay, en esa unión de las manos de ambos personajes, mucho más que el consuelo de un amigo a otro en el momento de la muerte; lo que se produce, repercutiendo en el desenlace del relato que tendrá lugar a continuación, es una transmisión de saber, de carácter generacional, sobre el sentido de la democracia y la libertad tras décadas de dictadura.

Sobre el monitor de las constantes vitales, un corte directo nos lleva de nuevo a la televisión y al salón del piso de Paco. Esta vez, la noticia es el asesinato del

gobernador militar de Guipúzcoa en el paseo de la Concha de San Sebastián¹²⁴. La planificación de la escena tiene claras similitudes con la escena de apertura; tal y como se ha comentado antes, la puesta en serie invierte el orden de los planos que abrían el relato: aquí nos encontramos primero con los planos individualizados de cada uno de los cuatro miembros de la familia, antes de pasar al plano de conjunto que los reúne frente al televisor (fig. 3.6.39). En ese mismo plano, Paco se levanta y apaga la televisión; el gesto coincide con unos estallidos que se producen en *off* y que provocan que el personaje se vuelva hacia la terraza en fuera de campo (fig. 3.6.40). La familia al completo se levanta y se acerca a mirar (fig. 3.6.41). En el gesto de la mujer de Paco se dibuja una sonrisa y en el contraplano encontramos fuegos artificiales de colores estallando en el cielo nocturno de la ciudad (fig. 3.6.42).



Fig. 3.6.39



Fig. 3.6.40



Fig. 3.6.41



Fig. 3.6.42

¹²⁴ De nuevo se trata de un asesinato cometido por ETA: la víctima es el general Lorenzo González-Vallés Sánchez y el atentado tuvo lugar el 23 de septiembre de 1979. Recordemos que el relato se abrió con la noticia de un atentado cometido el 25 de mayo, por lo que la historia de la película abarca un periodo de casi cuatro meses. Es, junto a *El diputado*, la película de Eloy de la Iglesia que muestra de manera más clara su anclaje temporal en un periodo de tiempo específico de la Transición.

Ante la alarma de la madre, Paco confirma lo que ya hemos visto: «Son fuegos artificiales, mamá. Hay verbena en el barrio». El plano de conjunto de la familia se fragmenta para mostrar sus rostros sonrientes —a excepción del de la madre—. Paco, su mujer y su hija deciden ir a la verbena ante el enfado de la madre, que apostilla: «Estáis locos». Paco pregunta si no va a ir con ellos. Tras aseverar que no puede, enciende la televisión; esta vez, en la composición del plano general, la madre de Paco aparece sentada sola frente al aparato (fig. 3.6.43); no vemos la imagen de la pantalla, pero sí escuchamos el sonido que emite: el himno nacional de España. Cuando Paco, su mujer y su hija bajan a la calle, se encuentran con que alguien está robando su coche. Paco no le da ninguna importancia al suceso y la familia se dirige, en plano general, en dirección a los fuegos artificiales (fig. 3.6.44).



Fig. 3.6.43



Fig. 3.6.44

La familia queda así, en el desenlace, fracturada: la madre de Paco, sola ante el televisor e incapaz de superar una mentalidad heredada del pasado; Paco y el resto de la familia adentrándose en la noche en dirección a los fuegos artificiales y la celebración popular, rompiendo de ese modo la asignación de un espacio para ellos.

3.7. Navajeros (1980)

Navajeros, al igual que *Colegas*, se inscribe en el corpus del llamado cine quinquí. En los últimos años se ha producido desde diferentes ámbitos una recuperación de las películas pertenecientes a dicho género; en ese sentido, el evento con mayor repercusión en el renovado interés por este fenómeno fue la exposición *Quinquís de los 80: cine, prensa y calle*, celebrada en el año 2009 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona¹²⁵. El fenómeno quinquí siempre ha ido más allá de lo cinematográfico, impregnando otros medios de comunicación. Así, la recuperación continúa también en otros ámbitos como el literario, con la publicación en el año 2012 de la novela *Las leyes de la frontera*, de Javier Cercas; el protagonista de la novela, “El Zarco”, está inspirado a su vez en la vida de Juan José Moreno Cuenca, “El Vaquilla”.

Este interés actual por el cine quinquí está ligado al revisionismo del periodo de la Transición. Uno de los textos que presentaba la exposición del CCCB puede darnos una indicación al respecto: el periodista Josep Ramoneda, director del centro cultural en el momento de la exposición, comenta que el cine quinquí «ejemplifica una de las otras caras de la Transición. Las que no salen en la historia oficial» (Ramoneda, 2009: 1). La idea de que el cine quinquí muestra otra cara de la Transición española no es nueva, y en el texto crítico que sirve como referencia para los estudios posteriores sobre el género, Antonio Trashorras ya avisaba de que el cine quinquí muestra «una verdad social prosaica e incómoda de contemplar y contrastar con la España de grandes esperanzas y miradas limpias al futuro que uno tiende a asociar a la Transición [...]» (Trashorras, 1998: 88).

La aparición en las pantallas españolas del cine quinquí se produce en 1977 con el estreno de *Perros callejeros*, de José Antonio de la Loma. *Perros callejeros* es, junto a *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) y *Navajeros*, la película que asienta en el imaginario colectivo de los espectadores las características principales que definen el

¹²⁵ La exposición se trasladó posteriormente a otras ciudades, como Madrid o Bilbao.

género¹²⁶. Son películas que comparten elementos tanto semánticos como sintácticos (Altman, 2000), siendo los dos más reconocibles el protagonismo de delincuentes juveniles surgidos en los ambientes marginales de las grandes ciudades, y una estructura que tiende a lo episódico y cuya progresión dramática se asienta sobre el aumento del peligro y la complejidad de los delitos cometidos¹²⁷. Dos elementos que muestran a su vez los préstamos que el quinqu toma de otros géneros como el policiaco y el cine social. La conexión del cine quinqu con el policiaco fue señalada ya por Vicente José Benet (1989), que situaba las películas que abordan los problemas de la delincuencia en los difusos márgenes del género, ya que el uso en estos filmes de elementos heterogéneos los separa de muchas de sus convenciones. Pero, como deja traslucir el resto de su reflexión, hay una conexión entre el cine sobre la delincuencia juvenil y aquellos policiacos de clara vocación periodística y cierta intencionalidad política. Por otro lado, es un lugar común referirse, al hablar sobre el cine quinqu, al realismo de sus propuestas. Isolina Ballesteros habla de «realismo en primer grado» para calificar el género (citado en Woods, 2011: 165). Este realismo se articula, a su vez, sobre una serie de características del cine social: la puesta en escena de disfuncionamientos sociales debidos a estructuras socioeconómicas; la representación de clases sociales bajas y la adopción de su punto de vista; el vínculo con un contexto referencial a través del espacio (Thibaudeau, 2007).

El elemento referencial es indisoluble del género, en primer lugar porque las películas sobre la delincuencia juvenil se refieren a un problema social que copaba las noticias de periódicos durante el periodo de la Transición. Y a la vez, tal y como se

¹²⁶ Son las tres películas de este momento de emergencia y consolidación del género que obtienen el mayor número de espectadores según la base de datos del Ministerio de Cultura: *Perros callejeros* es vista por 1.813.732 espectadores; *Deprisa, deprisa* por 1.007.642,87; y *Navajeros* obtiene 810.160 espectadores. Todos los datos a día 2 de octubre de 2015.

¹²⁷ El último intento de enumerar de manera sistemática las características del género se encuentra en el catálogo de la exposición *Quinquis de los 80*. Estas características serían: la narración se articula desde el punto de vista de los delincuentes y no desde el de la “madera”, siendo esta la «pauta básica que polariza el cine policiaco del quinqu»; el quinqu a su vez se encuentra situado en una colectividad afín; el protagonista y algunos personajes secundarios están interpretados por actores no profesionales, legitimando de ese modo la autenticidad de la historia; la estructura del relato se articula en una serie de episodios, que tienen el delito como anécdota central (Cuesta y Cuesta, 2009: 69). Si nos ajustamos a esta definición, *Navajeros* se inscribe con facilidad en el género, pero *Colegas* y *El pico* no; ninguna de las dos sigue la estructura episódica, mientras que la segunda adopta durante gran parte del relato el punto de vista de un Guardia Civil, traicionando así esa pauta que polariza el género.

mostraba en *Miedo a salir de noche*, estas noticias eran abordadas con un carácter sensacionalista por parte de sectores reaccionarios, que intentaban vincular el auge de la delincuencia con la llegada de las libertades democráticas. Así, en el cine quinquiseñal se enuncia una realidad social que los espectadores conocen de manera directa o a través de los medios de comunicación. Todo esto se refuerza por el hecho de que muchas de las películas quinquiseñales estén protagonizadas por actores no profesionales, ya sean delincuentes reales o jóvenes que pertenecen al ambiente marginal en el que tiene su origen la delincuencia. Reforzando esta función referencial, la ficción quinquiseñal se inspira en la vida de delincuentes reales —caso de “El Jaro” en *Navajeros* o de “El Vaquilla” en la saga *Perros callejeros* y en la posterior *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985)—.

Sin embargo, la premisa fundamental a la hora de analizar los textos pertenecientes al cine quinquiseñal reside en que, como señala Roberto Cueto, la imposibilidad que tienen los grupos marginales para representarse a sí mismos provoca que estén supeditados a «la elocuencia de otros»; lo que a su vez convierte a víctimas de la sociedad del momento en un «icono moldeado y utilizado» (Cueto, 1998: 13). Es en torno a esa elocuencia —en torno a la inscripción en el discurso fílmico de los referentes reales— desde donde pueden trazarse las diferencias entre las películas que forman el corpus del género. La recuperación reciente del cine quinquiseñal ha venido marcada antes por su uso que por una lectura atenta de los distintos textos fílmicos que lo componen. Esa lectura muestra claras diferencias en el tratamiento de la delincuencia juvenil en la obra de cada uno de los directores; diferencias que van del distanciamiento y la observación que presenta una película como *Deprisa, deprisa*, al paternalismo de tintes católicos con el que José Antonio de la Loma aborda la temática¹²⁸.

¹²⁸ Paternalismo que se observa ya desde la voz en *off* que abre la primera entrega de *Perros callejeros* y que merece la pena citar en su descripción del problema abordado: «Por desgracia, no es un problema de un barrio, como algunos pretenden, ni de un distrito, ni siquiera de nuestra ciudad, sino de todas aquellas que sufren los males de un incremento de población acelerado y sin control, de una sociedad lanzada por la pendiente de la vida fácil, del lujo y del exhibicionismo. Nadie debe sentirse personalmente aludido por lo que se relata en esta película, pero todos estamos implicados en el problema y en el fondo todos somos culpables y a todos nos toca hacer algo por remediarlo. Levantando el brazo de la justicia, desde luego, pero sin olvidar la caridad, las posibilidades de redención de esos muchachos». A su vez De la Loma está obsesionado con inscribirse, en tanto sujeto empírico de la

La lectura de los textos ofrece también una relación más que problemática respecto a la noción de realismo. Porque si bien es obvia la aparición de los elementos referenciales en las películas, a los que podría calificarse de «neorrealistas», estos entran en contradicción —sobre todo en la saga *Perros callejeros*— con las escenas de acción y, en particular, las persecuciones de coches, que tienden a la espectacularización y se construyen con una planificación que entronca con el cine de género y que aspira a imitar las producciones medias de Hollywood. Al mismo tiempo, hay que sumar a estos elementos que van en contra del realismo aquellos específicos del periodo de la Transición en nuestra cinematografía, como el erotismo y el destape, y que sirven como reclamo para atraer al público a las salas. En suma, el cine quinquise erige como una propuesta estética que prefiere la captación de un público popular mediante determinados recursos antes que la adhesión exclusiva a un proyecto realista coherente y compartido¹²⁹.

En *Navajeros* encontramos un discurso muy distinto al ofrecido por otras películas del género. Varios elementos superficiales, como las persecuciones y la iconografía automovilística —asociada en particular a los Seat— están totalmente ausentes de la película. Frente al distanciamiento de Saura, las propuestas directamente reaccionarias de otros directores o el paternalismo que se aprecia en *Perros callejeros*, *Navajeros* se rige por la retórica panfletaria que hemos venido

enunciación, en la propia ficción. No sólo por la voz que en *off* que abre la primera entrega; en *Perros callejeros 2: Busca y Captura* (1979), una película marcada por una constante autorreferencialidad, De la Loma aparece como un personaje más de la historia. Su función es ayudar a “El Torete”, quien acata todas las decisiones del director y responde con un «Sí, señor» a las indicaciones que recibe.

¹²⁹ La que más se acerca a las propuestas discursivas del realismo social es *Deprisa, deprisa* —Saura contaba ya además en su filmografía con el precedente de *Los golfos* (1959)—. Hay que tener en cuenta que a nivel ideológico hay diferencias marcadas entre muchas de las películas del cine quinquise. Aquí sólo hemos citado las más relevantes, pero películas como *La patria del Rata* (Francisco Lara Polop, 1980) muestran un marcado carácter reaccionario al instrumentalizar la delincuencia para criticar la democracia y los partidos políticos. Hay otras propuestas reaccionarias como la de Ignacio F. Iquino en *Los violadores del amanecer* (1978), y otras ambiguas como *Chocolate* de Gil Carretero (1980). Fuera de las películas de Saura, De la Loma, De la Iglesia o Manuel Gutiérrez Aragón, Antonio Trashorras cataloga estas películas como «subproductos», que «se inscriben en aquella oleada de interés/morbo despertada entre la opinión pública por la delincuencia juvenil urbana [...]» (Trashorras, 1998: 91). En realidad, como toda la producción cinematográfica de la Transición, el cine quinquise está politizado y sus discursos se construyen también desde las distintas posiciones ideológicas que se aprecian en la sociedad del momento. Por todo ello, resulta infructuoso acercarse al género desde la óptica de la memoria y constatar la ausencia en esa memoria de las víctimas de los delincuentes (Ríos Carratalá, 2014). No hay que buscar en los discursos ninguna verdad sobre el fenómeno de la delincuencia en la Transición, sino atender a los efectos de intervención que proponen.

delimitando en la obra de Eloy de la Iglesia. El efecto inmediato de esta retórica es el posicionamiento inequívoco del discurso del lado de los delincuentes juveniles, víctimas de las desigualdades sociales del momento, sobre las que a su vez debe informarse al espectador. Esa posición queda claramente delimitada a través de distintas marcas de la enunciación, que no ocultan las operaciones de trasvase de la realidad a la ficción ni el carácter construido de la imagen que se ofrece sobre el problema. Al mismo tiempo, frente a otras películas del género, *Navajeros* despliega distintas estrategias para dotar de visibilidad¹³⁰ a esa realidad marginal y sus habitantes.

Como se sabe, la película está inspirada en la vida de “El Jaro”, delincuente juvenil devenido en mito y muerto a los 16 años por un disparo. Al igual que otras películas del género, *Navajeros* se estructura de manera episódica; la disolución de la causalidad como nexo entre los distintos acontecimientos narrativos subraya la ausencia de una meta definida para su protagonista, abocado a la pura supervivencia del día a día. El comienzo del relato es indicativo del modo en que la enunciación trabaja sobre el referente real. Sobre negro, aparece un rótulo: «Esta historia está basada en hechos reales, aunque son imaginarios todos los personajes que en ella aparecen». Por corte, la cámara barre en panorámica un paisaje de extrarradio; el encuadre empieza sobre un descampado vacío (fig. 3.7.1), inicia un recorrido hacia la derecha, y se detiene en un edificio: la cárcel de Carabanchel (fig. 3.7.2). Tras la panorámica, aparece otro rótulo sobre negro:

Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la necesidad y la miseria.

TEN-SI, pensador chino del Siglo V antes de Cristo.

Y, tras el rótulo, otro plano general de la fachada de la prisión. El anterior rótulo no sólo es una marca enunciativa que afecta al sentido global del relato, sino que posicionado en la puesta en serie entre dos planos de la prisión, obliga de inmediato a

¹³⁰ Estrategias que de nuevo invierten la visibilidad de algo que se veía con demasiada facilidad; de ahí que la película forme un díptico, como se comentó en el epígrafe anterior, con *Miedo a salir de noche*.

reconsiderar nuestra visión del lugar. Un nuevo corte directo nos introduce en el interior de la cárcel de Carabanchel: centrado en el encuadre y de espaldas encontramos por primera vez al protagonista de la historia (fig. 3.7.3). A ambos lados del joven, varias familias esperan; él está solo. Y enmarcando su figura, un alto portón enrejado hacia el que convergen distintas líneas del encuadre; portón cuyo peso en la composición parece imponerse sobre el joven. No es difícil imaginar que lo que se impone es el peso de un destino “natural” para aquellos que como el joven no tienen nada. En el plano general en el que el joven espera de espaldas, cara a cara con la institución penitenciaria, un abogado entra por el lado derecho del encuadre y se dirige hacia él. El abogado le espeta: «Eh, Jaro». La aparición del nombre en el relato tiene como efecto inmediato un corte de plano que inscribe a su vez el rostro de “El Jaro” en la ficción: un primer plano de José Luis Manzano, que con la mirada dura y desafiante del que ha aprendido a desconfiar de todo, se vuelve hacia el abogado que le ha nombrado (fig. 3.7.4). Nombre de un personaje real, cuerpo de un actor que, sin embargo, comparte la extracción social del personaje que encarna, retroalimentando las relaciones que entre ficción y realidad construye el discurso¹³¹.



Fig. 3.7.1



Fig. 3.7.2

¹³¹ José Luis Manzano había crecido en la Unidad Vecinal de Absorción de Vallecas, construcciones realizadas por el franquismo como medida provisional contra el chabolismo; De la Iglesia explica que «no era un delincuente, no tenía antecedentes ni actividades delictivas de ningún tipo. Era un chico que había vendido su cuerpo como algo aprendido en el contexto familiar en que se movía. No conocía a su padre y su madre se dedicaba a la prostitución» (Mauri, 1998: 71). Además de la presencia de Manzano, los secundarios y figurantes de la película son jóvenes pertenecientes también a los barrios marginales de Madrid.



Fig. 3.7.3



Fig. 3.7.4

“El Jaro” conversa con el abogado y explica que está allí para visitar a su hermano, al que le ha caído una condena de siete años. Durante la conversación, se produce un segundo acto de nominación: un guardia de la prisión llama a José Manuel Gómez Perales; “El Jaro” responde al nombre y se dirige a las celdas de visita. Si el letrado inicial sorprendía al declarar que todos los personajes son ficticios, ahora descubrimos que el nombre del personaje en la ficción no se corresponde con el real —José Joaquín Sánchez Frutos—. Ninguno de sus amigos usará el nombre empleado por el guardia de la institución.

Un *travelling* lateral acompaña a “El Jaro” hacia las celdas de visita, pero antes de que el recorrido termine, el encuadre se congela (fig. 3.7.5): sobre la imagen ahora estática comienza a escucharse en *off* el sonido del teclado de una máquina de escribir (fig. 3.7.6). Por corte, aparece una hoja de papel que se va escribiendo, seguida de un primer plano de unas manos tecleando y finalmente la hoja deslizándose lateralmente en la máquina: a modo de cortinilla, deja al descubierto el rostro de un hombre (José Sacristán) (fig. 3.7.7), que luego descubriremos que es periodista y cuya voz en *off* se superpone a los tres planos que acabamos de describir:

Antes de que José Manuel Gómez Perales, alias “El Jaro”, cumpliera los dieciséis años, figuraban en su ficha policial los siguientes hechos delictivos: quinientos tirones, cuatrocientos asaltos a garajes, doscientos coches robados, tres atracos a bancos, cincuenta robos a comercios, y más de ochenta atracos a transeúntes. Se fugó veintinueve veces del reformatorio y fue herido en tres ocasiones por enfrentamientos con las fuerzas de orden público.

El periodista tira de la palanca del carro de la máquina y cuando el folio tapa su rostro de nuevo, la imagen se congela y arrancan los acordes de una guitarra eléctrica. El título de la película aparece sobre la hoja de papel (fig. 3.7.8), y después, sobre negro, aparecen los títulos de crédito mientras suena el tema de “El Jaro” compuesto por la banda de rock Burning para la película¹³².



Fig. 3.7.5

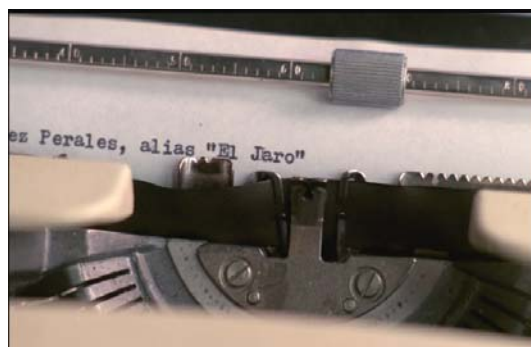


Fig. 3.7.6



Fig. 3.7.7

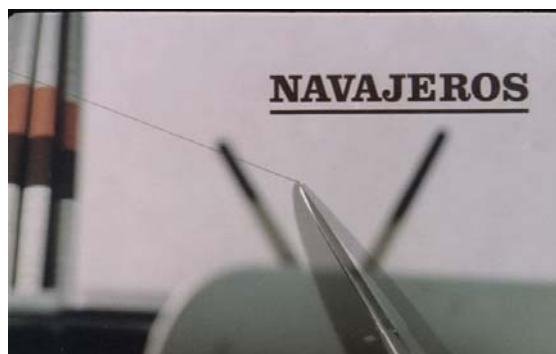


Fig. 3.7.8

Los créditos finalizan y por corte vemos un primer plano de “El Jaro”, congelado y con un efecto de posproducción que otorga a la imagen la textura de un papel de periódico (fig. 3.7.9). A modo de *zoom* —otro efecto de posproducción— el encuadre se abre mientras su textura cambia a la propia de la imagen fotográfica (fig. 3.7.10), completando así el trasvase desde la crónica periodística a la ficción; cuando el

¹³² La canción de Burning es una variación de su anterior tema *Escríbelo con sangre*. La letra de la canción que suena durante los créditos es la siguiente: «La policía tiene su cara en un papel / porque roba farmacias y algún coche también / Jaro está en la calle / sin sitio a donde ir / sólo junto a Mercedes / puede sobrevivir / no le alcanzarán / si llega a la frontera se podrá escapar / la justicia es ciega por eso nunca ve / que el que tiene dinero puede comprar la ley / él no tiene nada / nada que perder / sólo cree en sus leyes / nació para correr / no le alcanzarán / si llega a la frontera se podrá escapar». A lo largo de la película aparecen otras canciones de Burning, como *Es decisión*; y en una secuencia los protagonistas acuden a un concierto de la banda en el que tocan *Escríbelo con sangre*.

encuadre alcanza la escala de un plano medio, la imagen se reanuda de nuevo y encontramos a “El Jaro” hablando con su hermano en las celdas de visita (fig. 3.7.11). Tanto en el plano de “El Jaro” como en el de su hermano, ambos quedan encuadrados entre los barrotes que los separan, creando así una igualdad visual que manifiesta de nuevo la amenaza de la prisión sobre el cuerpo de “El Jaro”; si la secuencia de arranque no nos hubiese puesto en situación, nos costaría dirimir quién está preso y quién está libre. A través de la conversación descubrimos que “El Jaro” no se relaciona con su madre porque esta se acuesta con un chulo: «Mientras siga enrollá con ese macarra paso de ella, paso descarao», dice. Su hermano defiende a la madre porque necesita alguien que la cuide y replica: «¿Qué pasa, que tú no estás en la vida?»; la conversación y la secuencia se cierran con la respuesta de “El Jaro”: «Yo estoy donde me han dejao».



Fig. 3.7.9



Fig. 3.7.10



Fig. 3.7.11

“El Jaro” está donde le han dejado y ese lugar se define espacialmente en la siguiente secuencia: un edificio abandonado y rodeado por escombros al que sus tres amigos van a buscarle. Los cuatro salen corriendo y de manera extradiegética

comienzan a sonar los primeros compases de *La bella durmiente* de Tchaikowsky. A continuación la puesta en serie, mientras la música de Tchaikowsky eclipsa por completo el sonido directo en la mezcla, hilvana varias escenas a modo de sumario en las que “El Jaro” y su banda realizan distintos actos delictivos: dan tirones de bolso, roban motos, rompen escaparates para llevarse los productos exhibidos. Las acciones tienen lugar en el centro de Madrid. En los distintos planos vemos la Gran Vía (fig. 3.7.12) y la plaza de España (fig. 3.7.13); y, tan identificables como los espacios de la ciudad, las marcas comerciales de «Cortefiel» y «El Corte Inglés», con sus promesas a los consumidores —«Aquí tenemos lo último»— (fig. 3.7.14) y señales que acotan la «propiedad privada» (fig. 3.7.15). La duración de los planos es breve y la puesta en escena de los actos está configurada a modo de incursión de la banda en un espacio al que no pertenecen. La música de *La bella durmiente* no funciona sólo como contrapunto irónico; es, también, la trasgresión de un referente asociado a la cultura de una clase social¹³³.



Fig. 3.7.12



Fig. 3.7.13



Fig. 3.7.14



Fig. 3.7.15

¹³³ Algo ya señalado por John Hopewell a propósito de la película: «[...] Eloy de la Iglesia se sirve de la estilización para llamar la atención sobre el atractivo de una cultura joven que es indefectiblemente contraria a la cultura de la clase media» (Hopewell, 1989: 241).

Los avances políticos y sociales de la Transición, con su herencia de la España desarrollista, han dejado en los márgenes a estos personajes y la violencia es su respuesta a la desigualdad social creada por el neoliberalismo. Las incursiones se repetirán a lo largo del relato, siempre puntuadas en la puesta en serie por imágenes que representan el consumo, como distintos letreros de comercios y establecimientos (fig. 3.7.16 y 3.7.17).



Fig. 3.7.16



Fig. 3.7.17

Frente a las incursiones en el centro de la ciudad, “El Jaro” y sus colegas pasan los tiempos muertos en los descampados de la periferia. La aparición de estos espacios es recurrente y su configuración en la puesta en escena directa: el paisaje de fondo es un cementerio (fig. 3.7.18). En otra escena, la geografía de esa marginalidad y su lejanía respecto al centro de la ciudad quedan plasmadas en un único plano: sobre una vista general de los edificios del centro de Madrid (fig. 3.7.19), un *zoom* abre la escala del encuadre al tiempo que realiza una panorámica hacia la izquierda; al finalizar la panorámica encontramos a los amigos de “El Jaro” bailando al ritmo de un radiocasete junto al cementerio (fig. 3.7.20). Después salen corriendo para atracar a uno de los visitantes del cementerio; en primer término, mientras el grupo cruza el encuadre en profundidad, se observa una zanja con un ataúd abierto (fig. 3.7.21). La muerte planea así sobre el grupo desde el comienzo; premonición que se cumplirá según avance el relato, primero con la muerte de uno de los integrantes del grupo y finalmente con la muerte de “El Jaro”.



Fig. 3.7.18



Fig. 3.7.19



Fig. 3.7.20



Fig. 3.7.21

Esta dialéctica entre el centro y la periferia se encontraba ya ocho años antes en una secuencia de *La semana del asesino*, en la que Marcos visita el centro de Madrid. La secuencia, en un tono que bordea lo alucinógeno —marcando así la extrañeza del personaje en ese espacio—, muestra distintos planos de la Gran Vía y alrededores saturados por distintos letreros comerciales de neón (fig. 3.7.22), mientras Marcos pasea por la plaza de Callao, dominada por más letreros de marcas y anuncios de rebajas (fig. 3.7.23).



Fig. 3.7.22



Fig. 3.7.23

La desconexión de los jóvenes marginales con el espacio social de la Transición se hace explícita en un diálogo posterior de “El Jaro”. Mientras pasa sus días junto a Mercedes (Isela Vega), prostituta conocida como “La Mexicana”, “El Jaro” se sienta sobre el alfeizar de una ventana; un plano subjetivo recoge su mirada sobre la ciudad (fig. 3.7.24); cuando Mercedes se acerca a su lado (fig. 3.7.25), “El Jaro” comenta: «Me enrolla cantidad ver tantas luces, tantas calles. Joder, cuánta gente hay en el mundo, ¿verdad? ¿A qué se dedicarán? ¿Qué coño harán para comer?».



Fig. 3.7.24



Fig. 3.7.25

Si el discurso de *Navajeros* se posiciona del lado de los delincuentes juveniles, no lo hace, por contra, del lado de la delincuencia organizada. Demarcación sutil que tendrá su desarrollo pleno en las dos partes de *El pico*, y cuya razón de ser se encuentra aquí en la jerarquización y las relaciones de dominación que implica toda organización. En *Navajeros* esa delincuencia organizada queda representada por la figura de “El Marqués” (Enrique San Francisco), traficante de drogas cuyo nombre implica ya una reproducción en la delincuencia de las desigualdades sociales. “El Jaro” acude a “El Marqués” para conseguir hachís; la actitud de “El Marqués” con él es paternalista: mientras hablan, con frecuencia apoya su bastón —un símbolo jerárquico— sobre el hombro de “El Jaro” (figs. 3.7.26 y 3.7.27), incidiendo con el gesto en la imposición de una subordinación. A ese gesto responderá “El Jaro” sacando su navaja y robándole (fig. 3.7.28); su rechazo respecto a cualquier forma de delincuencia organizada y las formas de explotación que implica aparecerá de nuevo cuando cerca del final se enfrente, navaja en mano, con el proxeneta para el que se prostituye su madre (fig. 3.7.29).



Fig. 3.7.26



Fig. 3.7.27



Fig. 3.7.28



Fig. 3.7.29

El episodio de “El Marqués” tendrá continuidad en secuencias posteriores, y dará lugar a uno de los momentos más significativos de la película. “El Jaro” acude a un café para conseguir hachís y se topa de nuevo con él, esta vez acompañado de sus hombres. En venganza por el robo sufrido, “El Marqués” hace que violen a “El Jaro”, ante las risas grotescas de todos sus compinches. Como respuesta a la agresión, los navajeros de todos los barrios se reúnen para escarmentar a “El Marqués”. El recorrido de los navajeros hacia el café donde se encuentra el traficante, comienza con un plano contrapicado en el que la cámara se sitúa en la parte inferior de unas escaleras mecánicas. Decenas de jóvenes bajan por la escaleras mientras sonrían; muchos de ellos miran o saludan directamente a cámara (fig. 3.7.30). Los jóvenes celebran su propia visibilidad y la representación queda de ese modo comprometida. Posteriormente, la puesta en serie sigue su trayecto por la calle al ritmo de música extradiegética; varios planos muestran primeros planos de los jóvenes (fig. 3.7.31), imbuidos súbitamente por cierta dignidad y solemnidad, algo que queda patente a su vez en los planos en que aparece el grupo (fig. 3.7.32), en un movimiento al unísono que no es conducido por ningún líder y que, por tanto, representa una unión pero no

una organización. Finalmente, en la entrada del café, el grupo mira de nuevo a cámara a pesar de que ninguna mirada de la diégesis lo justifique (fig. 3.7.33).



Fig. 3.7.30



Fig. 3.7.31



Fig. 3.7.32



Fig. 3.7.33

Tras saldar las cuentas pendientes con “El Marqués”, “El Jaro” es detenido y llevado a comisaría. A lo largo de *Navajeros*, la violencia ejercida por los cuerpos policiales siempre aparece desproporcionada en relación con la ejercida por los jóvenes delincuentes¹³⁴. Durante el interrogatorio a “El Jaro” (fig. 3.7.34), uno de los policías (José Manuel Cervino) agrede al joven ante la mirada del comisario (fig. 3.7.35). El discurso apunta de nuevo hacia la escasa depuración de algunos aparatos estatales tras el final del franquismo; algo que se hace explícito en un breve monólogo del policía que interroga a “El Jaro”:

¿Sabe lo que le digo, señor comisario? Que mejor sería dejar a estos chicos en la calle. Soltarlos, y que se queden libres estos hijos de puta. Cuando una señora

¹³⁴ En una secuencia posterior dos Guardias Civiles disparan a “El Jaro” y su banda, que se encuentran desarmados, matando a uno de ellos e hiriendo al protagonista.

venga diciendo que le han robado el bolso de un tirón, o alguien que le han robado su automóvil, que se lo vaya a contar a la democracia y a la madre que la parió.



Fig. 3.7.34



Fig. 3.7.35

Se observa por tanto una doble operación, en la que los delincuentes juveniles quedan desidentificados respecto a la delincuencia organizada, al tiempo que se muestra una violencia institucional de carácter antidemocrático. Doble operación que a su vez se articula en paralelo con las explicaciones que, mediante el empleo de la voz en *off*, el periodista encarnado por Sacristán transmite al espectador sobre las causas de la delincuencia. Las explicaciones ofrecen datos al espectador de manera acumulativa a lo largo del relato: inciden en el elevado paro juvenil y su relación con el aumento de las detenciones de menores; en el porcentaje de delincuentes juveniles que viven en los suburbios; en el porcentaje de detenidos pertenecientes a familias obreras¹³⁵. Nos encontramos, por tanto, ante un personaje sin desarrollo dramático alguno que actúa como informador, figura que en el interior del texto hace explícito el proyecto comunicativo del film (Casetti y di Chio, 2007: 202-203). A pesar de que Eloy de la Iglesia y Gonzalo Goicoechea consideraban este personaje como un error (Melero, 2013: 53), más allá de su labor informativa el recorrido del personaje constata también una imposibilidad: la de dotar de voz propia a los delincuentes en los medios informativos. Durante su investigación, el periodista intentará en varias ocasiones entrevistar a “El Jaro”, pero siempre encontrará barreras institucionales

¹³⁵ Las cifras que da el periodista a lo largo del relato son las siguientes: «Entre el millón y medio largo de parados que hay en nuestro país actualmente, más del 45% son jóvenes. Casi un 50% de los detenidos durante los últimos meses son menores de dieciocho años. [...] De los jóvenes delincuentes detenidos en el último año, sólo un 2% vivían en zonas urbanas lujosas; un 5% en barrios bien situados socialmente; un 19,5% en casas de tipo medio. El 73,5 % restante eran muchachos que vivían en los suburbios. En total, el 88% de los menores detenidos, eran hijos de obreros manuales».

para hacerlo¹³⁶. Ante la imposibilidad de hablar con él, el periodista visita el barrio en el que creció el joven. La secuencia trabaja de nuevo sobre la visibilidad de la marginación, en esta ocasión de manera enfática por cuanto supone una pausa en el relato; además, la puesta en escena se organiza para ofrecer una serie de retratos que interpelan al espectador a mirar por sí mismo las condiciones sociales que originan la delincuencia. Aunque a lo largo de esta secuencia la función del periodista se desplaza desde la información a la observación, su mirada no sirve como base para la articulación de la puesta en serie de los planos. Así, tras encontrar al periodista enmarcado por un paisaje característico de una Unidad Vecinal de Absorción (fig. 3.7.36), el montaje introduce varios planos frontales de niños que habitan allí (fig. 3.7.37). Los niños posan estáticos ante la cámara y miran directamente hacia el objetivo; esta construcción de la puesta en escena compromete de nuevo la representación, y otro momento es ejemplar al respecto: cuatro niños posan frontales a cámara (fig. 3.7.38), cuando el periodista entra en cuadro por la izquierda y se dirige hacia ellos, negando así la posibilidad de que su mirada subjetiva motive estos planos (fig. 3.7.39).



Fig. 3.7.36



Fig. 3.7.37

¹³⁶ Mientras “El Jaro” está detenido, un juez se niega a que el periodista le visite. Lo mismo sucederá cuando la policía no deje acceder al periodista a la habitación de un hospital en la que “El Jaro” se encuentra convaleciente.



Fig. 3.7.38



Fig. 3.7.39

El final del relato se precipita tras una discusión de “El Jaro” con su novia embarazada, Toñi (Verónica Castro). Ella le recrimina que no tienen nada que ofrecerle a su hijo y él se marcha de casa enfurecido. “El Jaro” recoge a su banda y se encaminan a un barrio residencial para cometer un robo. Mientras, Toñi se pone de parto y Mercedes la lleva al hospital. A partir de aquí el robo que intentará cometer “El Jaro” —que desembocará en su muerte— y el parto de Toñi se narran en montaje alternado. “El Jaro” y su banda comienzan a robar a un hombre que sale de su coche; un vecino lo presencia desde su casa y, tras coger una escopeta de caza, sale a la calle para ahuyentar a la banda (fig. 3.7.40). Aunque su banda se marcha, “El Jaro” empuña su navaja y se dirige hacia el vecino que le amenaza. El avance y el gesto desafiante de “El Jaro” lo presenciamos a través de un plano subjetivo del vecino, en el que la composición incluye la escopeta en la esquina inferior derecha del encuadre, y “El Jaro” se dirige directamente hacia cámara con la mirada fija (fig. 3.7.41); su gesto se convierte así en un desafío para el espectador¹³⁷. El vecino dispara dos veces; tras un primer plano de la cara de “El Jaro” destrozada por los disparos (fig. 3.7.42), el montaje nos lleva al alumbramiento de su hijo (fig. 3.7.43). Tras un plano general picado de “El Jaro” yaciendo muerto sobre el asfalto¹³⁸, el relato se cierra con la imagen de su hijo recién nacido (figs. 3.7.44 y 3.7.45).

¹³⁷ Este plano muestra los problemas para pensar en un único espectador modelo en el cine de Eloy de la Iglesia; aunque *Navajeros* adopte el punto de vista de los jóvenes marginales, la identificación con la mirada del vecino es una clara provocación para los ciudadanos bienpensantes.

¹³⁸ La puesta en escena de la muerte de “El Jaro” recrea la descripción que los periódicos ofrecieron de la muerte del joven (por ejemplo en Iglesias, 1979).



Fig. 3.7.40



Fig. 3.7.41



Fig. 3.7.42



Fig. 3.7.43



Fig. 3.7.44



Fig. 3.7.45

El final, como en *Los placeres ocultos* o *El diputado*, vuelve a dejar su sentido abierto, de tal modo que ha generado interpretaciones enfrentadas entre la posibilidad de redención para el niño (Losilla, 1996) o la repetición del destino del padre (Breysse, 2011). Frente a la ausencia de elementos en la puesta en escena que inclinen la interpretación de un lado u otro, el sentido pasa de nuevo por dejar manifiesta la pregunta para el espectador.

3.8. La mujer del ministro (1981)

Mientras finalizaba *La mujer del ministro*, Eloy de la Iglesia escribió un texto en *Nuevo Fotogramas* explicando las premisas de las que partía su nueva película:

He querido reflejar —con espejos deformantes pero no deformadores— la continua interrelación que hay entre golpistas y terroristas, entre perseguidores y perseguidos, en medio de una sociedad desconcertada, influida no sólo por el pasado autoritario sino también por una nueva clase cultural que juega al desencanto, al hipercriticismo y a la abstención ideológica. [...] hacer una película a partir de esa propuesta sé muy bien lo que supone: el ataque cerrado de amplios sectores de la crítica, que van desde *El Alcázar* a *La Calle*, pasando por esos jovencitos que añoran a Nicholas Ray y proclaman el cine del vacío, dando como única alternativa válida el modelo de cine que a ellos les gusta y que algunos de sus amigos realizan (Iglesia, 1981: 57).

El texto del cineasta define de manera certera el contexto político del momento, en el que se está produciendo un primer desencanto entre la ciudadanía; este desencanto es consecuencia de la crisis que experimenta el gobierno de Unión de Centro Democrático y del fallido golpe de Estado del 23 de febrero. En ese sentido, el efecto principal que busca el discurso es la indignación del espectador ante una clase política cuyos intereses nada tienen que ver con el obrar democrático. Asimismo, la película recibió la calificación "S" —por tercera vez en la trayectoria del cineasta tras *El sacerdote* y *El diputado*—, que De la Iglesia consideraba una censura política (Aguilar y Llinás, 1996: 149).

La mujer del ministro es, tras *Navajeros*, la segunda coproducción con México realizada por el cineasta. Más allá de las cuestiones que afectan a la financiación, De la Iglesia señala que la coproducción influyó sobre la concepción de la película, al intentar conjugar tanto los intereses de los espectadores mexicanos como de los españoles (Aguilar y Llinás, 1996: 147). Esa confluencia de intereses se hace patente en una estructura de género que sigue múltiples líneas de acción y que recurre a distintos

elementos del folletín¹³⁹; pero si el arranque presenta de manera directa esos elementos folletinescos, según avance el relato la trama se irá complicando progresivamente y se decantará por elementos propios del policíaco.

La mujer del ministro comienza narrando la historia de Rafael (Manuel Torres), un emigrante de provincias que trabaja como camarero en hoteles de la costa. Rafael debe conseguir dinero para ayudar a su madre y a su hermana, por lo que se prostituye con mujeres mayores adineradas. A causa de su relación con una de ellas, la Marquesa de Montenegro (María Martín), Rafael es despedido y se traslada a Madrid. Allí la marquesa le ayuda colocándole como jardinero en la casa del ministro de economía Fernández Herrador (Simón Andreu). Frente a otras películas anteriores de Eloy de la Iglesia, esta vez se produce una mirada crítica sobre el personaje-víctima habitual en su cine; así, la presentación de Rafael en las primeras secuencias incide en el único rasgo por el que se preocupa el personaje: la exhibición de sus atributos viriles. La primera vez que vemos a Rafael se está vistiendo tras mantener relaciones sexuales con una clienta inglesa, y su paquete se marca de manera ostensible en los calzoncillos (fig. 3.8.1). La explotación sexual del personaje, que este acepta con cierto orgullo, es el otro elemento que vertebra el comienzo del relato. Tras un primer contacto con la Marquesa, encontramos a Rafael tumbado en la cama de su habitación mientras esta dispone del joven a su antojo (fig. 3.8.2). Estos dos elementos que caracterizan al personaje —los atributos viriles, la explotación sexual aceptada— se repiten a lo largo del relato, y en una escena posterior, mientras está con la Marquesa en su casa de Madrid, Rafael aparece de nuevo en calzoncillos sentado en una silla (fig. 3.8.3). La posición pasiva de Rafael en los encuadres será constante, de tal modo que podríamos hablar de *La mujer del ministro* en tanto historia de un hombre que yace sin comprender nada de lo que sucede a su alrededor. Al poco de trasladarse a la casa del Ministro, Rafael es herido en un atentado. El Ministro y su mujer, Teresa (Amparo Muñoz), acuden a visitarle al hospital ante los medios de comunicación. Rafael, convaleciente, aparece de nuevo tumbado en la cama (fig. 3.8.4). *La mujer del ministro*

¹³⁹ Elementos asumidos además desde la autoconsciencia: cuando el ministro que encarna Simón Andreu descubre que su mujer le ha engañado, este declarará: «Me engaña con el jardinero; igual que en los folletines por entregas».

incidirá en la falta de conciencia de clase de Rafael, que declara en numerosas ocasiones que no entiende nada de política, y que es manejado por todos los personajes que van apareciendo según se complica la trama política de la película.



Fig. 3.8.1



Fig. 3.8.2



Fig. 3.8.3



Fig. 3.8.4

Es paradigmático que Rafael sólo se preocupe por el sexo y por demostrar su valía en tanto macho. Como en otras películas de Eloy de la Iglesia, la apertura sensible en materia sexual aparece aquí como un velo que cubre una realidad política compleja que el personaje no percibe; y al mismo tiempo, su preocupación por cumplir sexualmente será ridiculizada posteriormente por el personaje de Marta (Irina Kuberskaya), la secretaria del Ministro. Tras el atentado, Teresa comienza a sentirse atraída por Rafael; atracción que aparece como consecuencia de la falta de relaciones sexuales con su marido¹⁴⁰. Teresa comenta con Marta su interés por Rafael; la secretaria acude a verle una noche para "comprobar" su valía. Como en otras películas que hemos analizado, Rafael tiene las paredes de la habitación cubiertas con pósteres de mujeres desnudas (fig. 3.8.5). Marta le plantea la situación y ambos personajes se

¹⁴⁰ De ahí que con frecuencia se haya incidido en las similitudes que *La mujer del ministro* tiene con *La otra alcoba*; hecho que se refuerza por la utilización de los mismos actores en los papeles del político impotente y su mujer.

acuestan (fig. 3.8.6); Marta aparece inmóvil mientras Rafael se esfuerza en proporcionarle placer. En determinado momento, y ante el desconcierto de Rafael, Marta comienza a reírse. El momento está filmado mediante plano-contraplano, con la cámara posicionada sobre el eje de miradas, por lo que ambos personajes miran frontalmente al objetivo. Ante las carcajadas de Marta, Rafael pregunta de qué se ríe; Marta contesta: «Me hace gracia el entusiasmo que le echas». Rafael replica: «Yo soy un hombre, y cuando una mujer me busca me encuentra», lo que ocasionará una nueva burla de Marta: «Ah, qué macho eres»¹⁴¹.



Fig. 3.8.5



Fig. 3.8.6



Fig. 3.8.7



Fig. 3.8.8

Tras la prueba de valía a la que le somete Marta, esta arreglará con la Marquesa los encuentros entre Rafael y Teresa. Es en este punto en el que la trama de la película deja de lado muchos de los elementos folletinescos y empieza a complicarse

¹⁴¹ En una escena previa, Marta y Teresa comparten desnudas la sauna y se insinúa una relación lésbica entre ambas mujeres. Gonzalo Goicoechea lamentaba la creación del personaje de Marta, que parece ajustarse al estereotipo de la lesbiana malvada (Melero, 2013). Sin embargo, en el sentido que propone el relato, el lesbianismo sirve para integrar perfectamente la película en el cine erótico del periodo. De tal modo que cualquier espectador que viese la película con una serie de expectativas motivadas por su calificación "S", se encontraría atacado directamente por la escena que acabamos de analizar, al compartir, mediante los planos subjetivos, las mismas burlas sobre la masculinidad que recibe el personaje de Rafael.

en su interacción con la política. El universo político que describe *La mujer del ministro* parte de referentes reales, pero estos quedan sometidos a cierta abstracción. Al respecto, existe una conversación entre la Marquesa y el Ministro que proporciona las claves principales sobre ese universo político. La Marquesa acude a pedirle dinero al Ministro; ante la primera negativa de este, ella le recuerda cómo le ayudó a entrar en la política: «Yo te presenté a quien tú sabes; empezaste a colaborar con ese grupo bancario importante y que en definitiva acabó haciéndote Ministro. Porque yo en eso de los votos ya sabes que no creo». La conversación contiene también alusiones a la intentona golpista de ese mismo año; la Marquesa advierte al Ministro de que:

El día menos pensado, cuando estéis todos allí reuniditos, venga a discutir, que si patatán, que si patatán, entrará un grupo de valientes con el uniforme bien puesto y os dirán: señores, esto se ha acabado.

Si a través de distintos diálogos queda establecido que la Marquesa mantiene relaciones con grupos de extrema derecha, el relato introducirá a su vez a un grupo terrorista de extrema izquierda que está vigilando a Rafael. Tras salir de uno de sus encuentros con Teresa, dos terroristas (Enrique San Francisco y Antonio Betancourt) interceptan a Rafael y lo introducen en una furgoneta (fig. 3.8.9). Los terroristas llevan a Rafael a una casa (fig. 3.8.10); allí, el líder (Francisco Casares) explica su identidad: «Pertenece a un grupo armado y luchamos por la liberación de la clase trabajadora. Porque somos trabajadores, como tú. No debes sentirte entre enemigos». Los terroristas le explican a Rafael que van a necesitarle, pero no le dan más detalles. Una vez que le sueltan, Rafael recoge sus cosas de la casa del Ministro e intenta marcharse. Pero en la estación de autobuses, dos de los terroristas le interceptan y le obligan a regresar (fig. 3.8.11); una imagen que volverá a producirse, con protagonistas distintos, en el cierre del relato. La puesta en escena del encuentro de Rafael con los terroristas incide en su pasividad e incapacidad para afrontar lo que está sucediendo; tanto en la furgoneta como en el lugar en el que le retienen para hablar con él, Rafael ocupa una posición inferior en el encuadre respecto a los terroristas, trasladando la pasividad que se articulaba en sus relaciones sexuales a la trama política, en la que Rafael será usado por todos. No hay ninguna visión complaciente con el terrorismo de

la extrema izquierda, que por el discurso que enuncian sus miembros puede identificarse con el GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre); al igual que el resto de personajes de la historia, manipulan a Rafael siguiendo sus propios intereses y esgrimiendo como coartada ideológica el nombre del pueblo.



Fig. 3.8.9



Fig. 3.8.10



Fig. 3.8.11

A partir de este punto, la trama de la película continúa complicándose. Rafael le cuenta a la Marquesa la presión que los terroristas ejercen sobre él; la Marquesa, horas después, es asesinada. Nunca se enunciará de manera explícita quién ha cometido el asesinato de la Marquesa, aunque pueda deducirse cuando en el desenlace se descubran todas las implicaciones de la trama. El mismo día en que los terroristas le cuentan a Rafael que quieren secuestrar al Ministro, Teresa descubre que está embarazada de Rafael. Este, al conocer la noticia del embarazo de Teresa, decide contarle todo lo sucedido.

Ante la amenaza que se cierne sobre su marido, Teresa decide con Marta que deben contarle todo. La conversación entre Teresa y el Ministro refleja la hipocresía de

la clase política. Ante la noticia de que quieren atentar de nuevo contra él, el Ministro explica:

Quieren atentar contra mí. Contra mí, que he defendido las libertades, que he defendido la democracia, yo que estuve a favor de la amnistía, que abogué por la legalización de todos los partidos, de todas las banderas, que fui partidario hasta de las autonomías.

Teresa muestra su absoluto escepticismo ante la actitud victimista del marido. El Ministro acude al Presidente del Gobierno para pedir su consejo. El Presidente (fig. 3.8.12) está caracterizado para ofrecer una parodia de Adolfo Suárez, tanto por su aspecto físico como por la forma de hablar; la primera frase que dice es «Te puedo asegurar y te aseguro», en alusión a la famosa coletilla empleada por Suárez. El entramado político acaba de perfilarse cuando el Presidente decide involucrar a Romero (Pedro Armendáriz) para que solucione la situación; Romero es un antiguo comisario de la Brigada Político-Social reconvertido durante el régimen democrático en agente en los Servicios de Seguridad del Estado. Tal y como puntualiza el Presidente, «oficialmente ya no pertenece a la policía».

Romero interrogará a Rafael sobre el grupo terrorista; la secuencia del interrogatorio condensa parte del sentido del relato: tras inyectarle pentotal sódico — el conocido como "suero de la verdad"—, Romero realiza una serie de preguntas a Rafael mientras monitoriza sus respuestas desde otra sala (fig. 3.8.13). Uno de los planos de la secuencia muestra frontalmente los monitores, en los que observamos a Rafael controlado, fragmentado y dormido: expresión visual de la inconsciencia del personaje sobre lo que sucede a su alrededor y del control que desde todos los frentes políticos se impone sobre él (fig. 3.8.14).



Fig. 3.8.12



Fig. 3.8.13



Fig. 3.8.14

Descubierta la identidad de los terroristas gracias a Rafael, el relato repara un nuevo giro: los terroristas son asesinados antes de que Romero pueda detenerles, y posteriormente se descubrirá que desde el principio han estado manipulados por Marta y el Ministro. Su asesinato, a plena luz del día, proporciona otro plano en el que se vuelve a incidir en la apatía de la sociedad: en un encuadre picado, los tres terroristas muertos yacen en la calle mientras a su alrededor un grupo de gente permanece estática y en silencio mirando (fig. 3.8.15).



Fig. 3.8.15

El caso, supuestamente resuelto, permite a Rafael volver a la normalidad. Sin embargo, Marta irá a buscarle a punta de pistola y le llevará al lugar donde se reunió con los terroristas: un palacete situado junto a la casa del Ministro. La geografía de la acción queda así expuesta y manifiesta la interacción entre los distintos personajes. Marta le explica a Rafael que le han usado para propagar la noticia de que un grupo terrorista iba a secuestrar al Ministro. Ahora que no tiene utilidad, es necesario deshacerse de él. Rafael es salvado en el último momento por Romero y el desenlace se precipita a continuación: el espectador descubre junto a Romero que todo ha sido planeado por el Ministro. Ante la inminente salida a la luz pública del soborno que aceptó de una multinacional, el Ministro iba a fingir su secuestro y posteriormente su muerte a manos del grupo terrorista. Después, volvería tras un tiempo a España, con el rostro cambiado, una nueva identidad y el apoyo de la organización que controla los resortes del poder. El Ministro soborna a Romero para que se alíe con él. Teresa, sabiendo la verdad, avisa a Rafael para que huya. En el cierre del relato, encontramos a Rafael comprando de nuevo un billete en la estación de autobuses para marcharse. Romero aparece y lo impide; mientras salen de la estación, Romero explica a Rafael que tiene un trabajo para él. La puesta en escena de la secuencia recrea el momento en que el grupo terrorista impidió la huida de Rafael con anterioridad (fig. 3.8.16). Este paralelismo visual equipara a todos los personajes en su modo de usar a Rafael.



Fig. 3.8.16

La complejidad de la trama, así como su deriva hacia la ficción policíaca, no impide constatar el pesimismo con que *La mujer del ministro* se acerca a la democracia española: políticos que obedecen a intereses económicos globales, terroristas manipulados por el poder, comisarios franquistas reconvertidos en agentes del gobierno... En ese contexto dramático, la presencia de Rafael es una interpelación al espectador para que despierte y tome partido ante una realidad cada vez más alejada del sentido político de la democracia.

3.9. Colegas (1982)

En una secuencia de *Colegas*, José (José Luis Manzano), tras buscar trabajo infructuosamente, se cruza en una cafetería con un grupo de chavales de su barrio. Uno de ellos ha comenzado a trabajar en el rodaje de una película sobre la delincuencia juvenil. José pide que le avise si necesitan extras para la película. El otro chico le contesta: «Vale, pero tú para hacer de navajero no creo que valgas». Que la frase vaya dirigida a un personaje interpretado por el actor que encarnó a uno de los mitos de los navajeros —“El Jaro”—, no puede ser interpretado más que como un comentario metadiscursivo que propone un horizonte de lectura para *Colegas* muy distinto al de *Navajeros*, la anterior película de Eloy de la Iglesia incluida en el canon del llamado cine quinquí. La inclusión en un canon puede reducir la especificidad de un texto, limando las aristas que presenta tanto a nivel semántico como sintáctico en favor de sus aspectos pragmáticos. Frente a las películas del cine quinquí centradas en las peripecias de delincuentes juveniles que habían trascendido a los medios informativos, *Colegas* da cuenta de la experiencia vivida por jóvenes anónimos que se enfrentan desde la marginación a una realidad social marcada por la crisis económica, el desempleo juvenil y la falta de oportunidades. Como tal, la película rehúye una lectura genérica basada en el concepto de explotación¹⁴² —más teniendo en cuenta que es la segunda película del director que se engloba en el género— o en la creación de una mitología¹⁴³ que se tome como contranarrativa de la Transición.

¹⁴² Esa es una característica del género entre las enumeradas por el catálogo que acompañó a la exposición *Quinquis de los 80*: «Las películas del género *quinquí* encajan idealmente en los preceptos del *exploitation*, el único género que no se define por el contenido sino por la actitud, la de "explotar" un aspecto particular en una película (una figura conocida, sexo, violencia...), y por el entusiasmo al apelar a las pasiones del público» (Cuesta y Cuesta, 2009: 73).

¹⁴³ En ese sentido, la evolución del discurso sobre la marginalidad en el cine quinquí de Eloy de la Iglesia es opuesta a la que se observa en la saga *Perros callejeros* de José Antonio de la Loma. Las propuestas de De la Loma irán ensimismándose progresivamente en la ficción, hasta convertirse en películas autorreferenciales que pierden progresivamente su anclaje con la realidad para trabajar en la dimensión mítica de los personajes. Tras la secuela *Perros callejeros II* (1979), el mejor ejemplo de este proceso reside en el cierre de la trilogía, *Los últimos golpes de "El Torete"* (1980). La película reúne en la ficción a los personajes de “El Torete” (Ángel Fernández Franco) y “El Vaquilla”, interpretado por Bernard Seray ante la imposibilidad de contar con Juan José Moreno Cuenca. La unión de los dos iconos tiene como objetivo rodearlos de cierto halo romántico. Los referentes genéricos de la película participan tanto del cine negro como del western de Hollywood.

En contraposición a los famosos delincuentes juveniles del cine quinquí, los protagonistas de *Colegas* son una abstracción, parte de las estadísticas que enunciaba el personaje de José Sacristán en *Navajeros*. Desde la misma secuencia de apertura se perfila esta distinción: tras presentar el espacio en el que transcurre la cotidianidad de los personajes, el relato introduce a unos jóvenes que responden al arquetipo asociado al género. Uno de ellos presume ante los demás enseñando sus tatuajes (fig. 3.9.1); la puesta en serie no ha mostrado todavía un plano general o de situación, por lo que la conversación entre los chicos está fragmentada. En un plano medio, dos de sus amigos están apreciando los tatuajes cuando ven acercarse un coche de policía (fig. 3.9.2). La mirada de los policías desde el coche (fig. 3.9.3) motiva la aparición de un plano general (fig. 3.9.4), en el que, sentados a un lado del resto de los chicos y por debajo de ellos en la composición, encontramos por primera vez a los protagonistas de la historia, José y Antonio (Antonio Flores). Mientras el resto de chavales se marchan a causa de la presencia de la policía, José y Antonio se quedan sentados; no tienen nada que temer de los policías y estos se marchan sin prestarles atención. A partir de aquí, en el relato se referirán en ocasiones a los dos protagonistas como «pringadillos» por su falta de experiencia en actividades delictivas. En ese sentido, el rasgo principal que caracteriza al trío protagonista es la ingenuidad y la inocencia.



Fig. 3.9.1



Fig. 3.9.2



Fig. 3.9.3



Fig. 3.9.4

A la vez que se produce este desplazamiento en el protagonismo de la historia, la estructura episódica del género desaparece aquí en favor de un núcleo central estructurado a partir de un conflicto que los protagonistas deben resolver¹⁴⁴. *Colegas* narra la amistad entre José, Antonio y Rosario (Rosario Flores), novia del primero y hermana del segundo. Cuando Rosario se queda embarazada de José, los dos amigos tratan de conseguir el dinero para que aborte ilegalmente¹⁴⁵. Ante la imposibilidad de encontrar un trabajo, y tras su fracaso en el intento de atraco de un estanco, los dos amigos entran en contacto con Rogelio (Enrique San Francisco), un delincuente implicado en diversas actividades. Lo que se desprende de este breve resumen incide en la misma dirección que el rótulo que abría *Navajeros*¹⁴⁶; pero en *Colegas* no habrá un personaje que a modo de informador vaya desgranando las condiciones sociales que determinan las acciones de los personajes, sino que esas condiciones irán surgiendo a partir de la experiencia de los personajes.

En los títulos de crédito se presenta ya el espacio en que habitan los personajes: una de las conocidas “colmenas” del barrio de la Concepción¹⁴⁷. El

¹⁴⁴ La película actúa así, en cierto modo, como bisagra del cine de Eloy de la Iglesia entre el periodo de la Transición y el de la consolidación democrática: se atenúa la retórica panfletaria más explícita, cobrando mayor importancia la estructura melodramática, y se recurre menos a las catálisis en la estructura del relato, algo ya señalado por Vicente Ponce (1982) en su crítica de la película. Todo esto no significa, sin embargo, que en *Colegas* no estén presentes los recursos enfáticos, las hipérbolas y los subrayados; pero estos aparecen asociados al drama que se desarrolla antes que al mensaje ideológico que quiere transmitirse.

¹⁴⁵ El aborto no sería despenalizado hasta el año 1985, y sólo bajo tres supuestos: riesgos para la salud de la madre, violación o malformaciones en el feto.

¹⁴⁶ Recordemos: «Los hombres no se hacen criminales porque lo quieran, sino que se ven conducidos hacia el delito por la necesidad y la miseria».

¹⁴⁷ Los mismos edificios que posteriormente aparecerán también en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984).

escenario incide en la marginalidad de los personajes: el plano sobre el que se inscriben los créditos es una panorámica de trescientos sesenta grados que, partiendo de un descampado situado frente al edificio (fig. 3.9.5), realiza el movimiento hacia la izquierda mostrando la M-30 (fig. 3.9.6), hasta posicionarse, casi frontalmente, ante la “colmena” (fig. 3.9.7). El edificio, visualmente, aparece a lo largo de la película como una mole que bloquea el cielo y el horizonte en los encuadres; el carácter metafórico de este empleo de la arquitectura es evidente, por cuanto incide en la privación de un punto de fuga para los personajes. Al mismo tiempo, el movimiento de cámara descriptivo traza una geografía de esa marginalidad: como en *Navajeros*, los personajes están desplazados respecto al centro de la ciudad, delimitado aquí por la constante presencia del cinturón de circunvalación, y quedan por lo tanto en el exterior de las promesas del capitalismo y la sociedad de consumo.



Fig. 3.9.5



Fig. 3.9.6



Fig. 3.9.7

La arquitectura estará presente a lo largo del relato y enmarcará las relaciones de los personajes. La primera vez que vemos a José y Rosario juntos se encuentran en

un edificio en ruinas del barrio besándose. Mientras se desabrochan la ropa, distintas posiciones de cámara configuran una serie de encuadres en los que el acto erótico tiene menos presencia que la arquitectura ruinoso del lugar: primero, a través de un plano picado, casi cenital, en el que las vigas del edificio enmarcan a los personajes a través de sendas diagonales en el encuadre (fig. 3.9.8); después, un plano general les muestra junto a un montón de escombros a sus pies (fig. 3.9.9); por último, el pecho de Rosario es entrevistado a través de la pared a medio derruir que los acoge (fig. 3.9.10). Cuando los personajes vuelvan a casa esa noche, la masa del edificio ocupará por completo el fondo de un plano general (fig. 3.9.11), incidiendo en las barreras físicas que materializan sus condiciones sociales.



Fig. 3.9.8



Fig. 3.9.9



Fig. 3.9.10



Fig. 3.9.11

Frente a *Navajeros* y otras películas del cine quinquí, otra novedad que incorpora *Colegas* es la presencia de la familia. Los tres personajes son vecinos del mismo edificio: Antonio y Rosario viven con sus padres —un taxista y un ama de casa—, mientras José vive con sus padres —él empleado de gasolinera; ella ama de casa— y sus cuatro hermanos. La presentación de la familia de José tiene un efecto cómico: reservando el plano de situación hasta el final de la presentación, esta se organiza a

través del punto de vista de José mediante la estructura de plano-contraplano; José va mirando uno a uno a los miembros de su familia mientras comen, de tal modo que la presentación actúa por una acumulación que parece no acabar nunca. Se incide, por tanto, en un problema vivencial que el cine español ya había abordado a través del cine disidente de los años cincuenta¹⁴⁸. Lo importante, sin embargo, es el carácter represivo con el que se retrata la institución familiar. A pesar de sus condiciones de vida, y como consecuencia de la falta de conciencia de clase, ambas familias muestran una moral conservadora por la que tratan a sus hijos como vagos, culpables de su incapacidad para encontrar trabajo y aportar dinero a la familia.

Esa problemática laboral que las familias no entienden articula las siguientes secuencias. En la primera de ellas, José y Antonio acuden a una oficina en la que se están realizando entrevistas de trabajo. Tras llegar al lugar, hablan con el portero del edificio en el que se realizan las entrevistas. Este les señala en dirección al fuera de campo para que se coloquen en una cola (fig. 3.9.12); una panorámica hacia la izquierda descubre entonces a la fila de jóvenes que esperan para la entrevista (fig. 3.9.13). Vista la situación, José y Antonio se marchan, mientras otros jóvenes llegan y realizan la misma pregunta al portero.



Fig. 3.9.12



Fig. 3.9.13

Al día siguiente, José reanuda la búsqueda en solitario: tras un inserto de los anuncios de trabajo en un periódico (fig. 3.9.14), la puesta en escena sitúa a José

¹⁴⁸ La conexión con el cine y la problemática social de los años cincuenta reaparecerá varias veces a lo largo del relato. Por ejemplo, en la escena en que la familia de Rosario, tras descubrir que está embarazada, acude a casa de José. En el descansillo que da acceso a la casa de José, las dos familias discuten mientras varios vecinos curiosos van acumulándose alrededor en el encuadre. El tono en el que se produce toda la escena tiene además un carácter sainetesco.

leyéndolos sobre un puente de la M-30 (fig. 3.9.15); el puente aparece así como espacio fronterizo y el empleo como el medio que puede ayudar a cruzarlo. Sin embargo, José acude a otra entrevista en la que no tendrá suerte: tras explicar que sólo ha estudiado hasta 8º de E.G.B., contesta de manera negativa a todas las preguntas que le realizan: no sabe inglés, no tiene carné de conducir, no tiene conocimientos de informática; la única respuesta positiva que da es cuando le preguntan si tiene pendiente el servicio militar. Tras la fallida entrevista de trabajo, José intenta emplearse como mozo de carga. El encargado le insta a que transporte uno de los sacos de patatas que hay en un camión; José carga el saco pero a mitad de camino se le cae (fig. 3.9.16), ante la risa y las burlas del encargado y el resto de empleados. La escena guarda obvias similitudes con otra de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) en la que el hijo pequeño de la familia Pérez buscaba empleo e intentaba probar su valía de la misma manera (fig. 3.9.17), ante las burlas del resto de empleados. Se produce de nuevo un vínculo entre el Madrid de los años cincuenta y el de comienzos de los ochenta, a través de los jóvenes que experimentan de la misma manera el desempleo y la imposibilidad de encontrar trabajo¹⁴⁹.



Fig. 3.9.14



Fig. 3.9.15

¹⁴⁹ Vínculo cuyo sentido se refuerza si consideramos que el edificio en el que viven los protagonistas de *Colegas* fue construido precisamente en la década de los cincuenta por José Banús —amigo de Franco y probado especulador de la época— como respuesta al contexto social que presenta *Surcos*. Toda la problemática social del cine quinqu está vinculada a la emigración del campo a las ciudades que comienza a producirse en los años cincuenta y a la construcción de viviendas en los barrios del extrarradio. Construcciones de baja calidad, carentes de infraestructuras básicas, aisladas y mal comunicadas con el centro de la ciudad, lo que a partir de los setenta genera un espacio marginal que favorece la aparición de la delincuencia y los problemas con las drogas.



Fig. 3.9.16



Fig. 3.9.17

Dos circunstancias conectadas, la necesidad de dinero para el aborto de Rosario y la imposibilidad de encontrar trabajo, que harán que José y Antonio decidan probar suerte delinquiendo. Se encuentra aquí la principal negación que el discurso de *Colegas* realiza sobre los elementos del cine quinquí; negación doble, por la que se presenta el acto violento como traumático para sus personajes, a la vez que la puesta en escena rechaza cualquier espectacularidad asociada al mismo. Ambos elementos se presentan desde la misma preparación del acto. Los dos amigos acuden a comprar navajas; frente al escaparate de la cuchillería, la puesta en serie alterna primeros planos de los personajes con varios insertos de las decenas de navajas que se exhiben en el escaparate. Tras la compra, una elipsis nos sitúa en el cuarto de baño del piso de José; este mira la navaja con una mezcla de temor y extrañeza mientras, sintomáticamente, defeca en el inodoro (fig. 3.9.18). Después, ya en un estado reconocible de pánico, se observa en el espejo mientras se moja la cara (fig. 3.9.19). Al día siguiente, José y Antonio se dirigen a atracar un estanco; una vez que irrumpen ante el encargado anunciando el atraco, José ni siquiera consigue abrir la navaja a la primera¹⁵⁰, mientras aparece nervioso y tembloroso (fig. 3.9.20). Si primero descubren que apenas hay dinero en la caja registradora, después una clienta entrará en el estanco e interrumpirá el atraco con sus gritos. José y Antonio salen corriendo sin llevarse nada y cruzan un puente de la M-30 para volver a su barrio. Una vez que han cruzado el puente, José se detiene y apoyado en una verja comienza a vomitar (fig. 3.9.21). La secuencia desemboca así en un anticlímax en lo que respecta a la acción, pero a su vez con un efecto preciso: tanto la posición de cámara, ligeramente

¹⁵⁰ La situación se repetirá de manera casi exacta en *La estanquera de Vallecas*, en la que Leandro (José Luis Gómez) también tiene problemas para abrir su navaja frente a la estanquera.

contrapicada y casi frontal al personaje, como la profusión del vómito de José, obligan al espectador a sufrir el trauma que la violencia supone para el joven.



Fig. 3.9.18



Fig. 3.9.19



Fig. 3.9.20



Fig. 3.9.21

Incapaces de ejercer la violencia, los dos amigos entran en contacto con Rogelio, que les propone «bajar al moro»¹⁵¹ para conseguir hachís. Tras el viaje a Marruecos y la obtención del hachís¹⁵², el viaje en ferry de vuelta hacia España es el único momento que proporciona un espacio de libertad a José y Antonio: apoyados en la barandilla, ambos contemplan el mar y el cielo azul (fig. 3.9.22). La puesta en serie enfatiza esa libertad mediante el punto de vista de los personajes y el empleo de metáforas sencillas: en primer plano, Antonio contempla el vuelo de una gaviota recortada contra el cielo azul (fig. 3.9.23 y 3.9.24). El único momento en que los personajes experimentan algo parecido a la libertad se produce así fuera de España. Además, mientras cruzan el estrecho aparece Gibraltar al fondo (fig. 3.9.25). José

¹⁵¹ La expresión hace referencia al viaje a Marruecos para comprar droga. A nivel cultural, adquiriría notoriedad gracias a la obra de José Luis Alonso de Santos *Bajarse al moro* (1985) y su posterior adaptación cinematográfica, realizada por Fernando Colomo en 1989.

¹⁵² No la comentamos aquí por no incidir en lo ya expuesto sobre los actos delictivos que aparecen en el relato, pero el momento en el que los personajes se introducen las bolas de hachís en el ano redunda en el sufrimiento que experimentan. La escena está puesta en escena a partir de primeros planos de los personajes en los que sus rostros se contraen y deforman por el dolor, mientras emiten sonoras quejas.

comenta que los ingleses deberían devolver el territorio a España; Antonio, sin embargo, no sabe nada sobre el tema y cierra la conversación con una respuesta despreciativa: «Buah, a mí estos rollos me la sudan». El diálogo muestra el desapego que los personajes, desde su marginalidad, muestran a cualquier noción de identidad nacional. Tom Whittaker (2008) ha abordado una secuencia de *Deprisa, deprisa* en la que se produce una situación similar: los protagonistas pasean por el Cerro de los Ángeles y durante su visita muestran un desconocimiento total de la historia relacionada con el conjunto arquitectónico y escultórico.



Fig. 3.9.22



Fig. 3.9.23



Fig. 3.9.24



Fig. 3.9.25

Conseguido el dinero gracias al encargo de Rogelio, los tres amigos acuden a la consulta ilegal de una comadrona para que Rosario aborte. En el relato, la problemática del aborto vuelve a incidir sobre la existencia de una sexualidad de clase. Antes de acudir a la comadrona, y tras conocer la noticia, José y Rosario indagan sobre las opciones que tienen. Tras hablar con varios conocidos, descubren que abortar de una manera segura, viviendo en un país en el que está penalizada esa práctica, implica una posición social que permita el viaje al extranjero; solución burguesa que para los

protagonistas resulta impensable¹⁵³. El aborto ilegal aparece entonces como la única solución. En el piso de la comadrona, José y Antonio esperan en la sala de espera mientras Rosario entra en la consulta. En el interior, Rosario se tiende sobre una mesa cubierta con plástico. La situación es mostrada mediante un encuadre con angulación picada (fig. 3.9.26); la indefensión de Rosario y la tensión que implica la situación para ella se acentúan mediante la banda de sonido: en el silencio de la habitación, su respiración agitada se entremezcla con el ruido de objetos metálicos y el eco que generan. Esos sonidos metálicos llaman la atención de Rosario; tras un primer plano (fig. 3.9.27), un inserto muestra la bandeja metálica situada a su lado, en la que a su vez la comadrona deposita todo el instrumental necesario para la intervención (fig. 3.9.28). La tensión alcanza su clímax cuando la comadrona abre las piernas de la chica; la cámara, posicionada sobre la mesa tras la cabeza de Rosario (fig. 3.9.29), completa una articulación de la puesta en serie que hace compartir al espectador la vivencia de la protagonista. Justo en el momento en que va a comenzar la intervención, Rosario se incorpora y con un sonoro grito de «no» abandona la consulta.



Fig. 3.9.26



Fig. 3.9.27



Fig. 3.9.28



Fig. 3.9.29

¹⁵³ El tratamiento del aborto en *Colegas* ha sido estudiado en relación con la legislación española en el texto de García Manrique «Bioética y cine. *Colegas*: el aborto en España, 1982-2007» (2008).

En el discurso esto no implica una postura moralista sobre el aborto, sino un rechazo al contexto social que coarta la libertad de la joven y limita sus posibilidades de elección. Rechazo que se pondrá de manifiesto en los siguientes acontecimientos, que desembocarán en la tragedia que cierra el relato. Desestimada la opción del aborto, los tres protagonistas acuden a Rogelio. Este está dispuesto a comprar el bebé de Rosario para una «organización» que lo ubicará en el hogar de una familia adinerada. La solución parece satisfactoria para la joven¹⁵⁴, por cuanto encierra la promesa de un futuro mejor para su hijo. Sin embargo, posteriormente, en una discusión con su madre Rosario cuenta que está embarazada; ante la discusión que genera el asunto entre ambas familias, los tres protagonistas huyen y se refugian en una pensión. Allí queda claro que Rosario tampoco quiere vender al niño. Esta vez el rechazo es contra una lógica del capital en la que siempre compran y venden los mismos. Lógica, a su vez, a la que queda vinculada la delincuencia que representa Rogelio; como en *Navajeros*, el rechazo de los personajes es contra todo y contra todos.

Al día siguiente, y con el objetivo de garantizar la seguridad de José y Rosario, Antonio se dirige solo a contarle lo sucedido a Rogelio. Todo parece transcurrir con normalidad, pero Rogelio ha decidido asustar a los protagonistas para que no cuenten nada sobre sus actividades. Antonio lo percibe y tras golpear a Parola (Pedro Nieves Parola), lugarteniente de Rogelio, huye por el complejo de AZCA perseguido por Rogelio y sus hombres (fig. 3.9.30). Antonio parece librarse de sus perseguidores en un foso en el que se están colocando los cimientos para un nuevo edificio del complejo (fig. 3.9.31). Sin embargo, cuando Antonio se dispone a marcharse, reaparece Parola; Antonio saca su navaja y Parola dispara. Antonio cae muerto (fig. 3.9.32), mientras Rogelio y Parola abandonan el lugar. La secuencia se cierra con un gran plano general de encuadre picado, en el que el cadáver de Antonio es apenas visible en el terreno cimentado (fig. 3.9.33). La imagen, sin embargo, no puede ser más elocuente: el futuro

¹⁵⁴ A lo largo del relato, José acepta cualquier decisión que tome Rosario respecto al futuro del bebé. Los diálogos entre ambos recalcan esa postura de manera insistente.

edificio de uno de los centros de negocios más importantes de Madrid se construirá sobre la sangre derramada por los más desprotegidos.



Fig. 3.9.30



Fig. 3.9.31



Fig. 3.9.32



Fig. 3.9.33

Por corte directo, el plano en que Antonio yace entre los cimientos da paso a una figura de Cristo crucificado (fig. 3.9.34); la cámara realiza un *travelling* de retroceso hasta mostrar el velatorio de Antonio (fig. 3.9.35). Los siguientes planos muestran a los asistentes al velatorio, entre los que se encuentran las dos familias y varios de los chavales del barrio. El padre de José se lo lleva aparte para comentarle que ambas familias ya habían decidido que Rosario y él deben casarse; mientras José encuentra trabajo, las dos familias se ofrecen a ayudarles. Sin embargo, José contesta que no les interesa la propuesta y que no piensan casarse. A la negativa de casarse, el padre contesta: «Entonces no contéis con un duro; ni un puto duro». José replica a su vez que no contaban con ello, y ante la pregunta del padre sobre qué van a hacer comenta que eso es asunto de ellos. El padre, que no entiende —que no puede entender— nada, le pregunta si no se quieren. La respuesta de José pone fin a la conversación y es la última frase que escucharemos: «Sí, nos queremos muchísimo». José se da la vuelta para regresar junto a Rosario, mientras en la banda sonora

comienza a sonar la canción «Lejos de aquí»¹⁵⁵. El resto de personajes abandonan la escena y sólo quedan José y Rosario, abrazados ante de dirigirse a su vez hacia la salida (fig. 3.9.36).

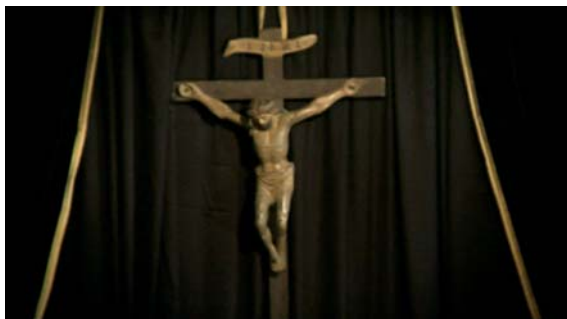


Fig. 3.9. 34



Fig. 3.9.35



Fig. 3.9.36

Tras la composición que remitía al motivo de la Piedad en *La otra alcoba*, aparece de nuevo la simbología religiosa que convierte al personaje en un mártir del funcionamiento del sistema. La lectura religiosa añade aquí la noción de sacrificio, por cuanto la muerte de Antonio abre una incierta posibilidad de escape para José y Rosario. El gesto final de la pareja, rechazando el matrimonio y la ayuda de la familia, reafirma la libertad perseguida por los personajes a lo largo de todo el relato; libertad

¹⁵⁵ La canción está compuesta y cantada por Antonio Flores. Aunque ahora suene de manera extradiegética, en una secuencia Antonio la ha cantado con una guitarra de manera diegética, en un interludio que detiene el flujo de la narración. La letra de la canción incide en las ansias de libertad de los personajes: «Me levanté esta mañana / con muchas ganas de salir de aquí / no pude encontrar a nadie / que me quisiera seguir / no pude encontrar a nadie / que me quisiera seguir lejos de aquí / y preparé mi equipaje / cerveza fría y un poco de hachís / y no olvidé mi guitarra / que fue la única que quiso venir / no pude encontrar a nadie / que me quisiera seguir lejos de aquí». Su reaparición al final del relato sugiere que José y Rosario van a dejar todo atrás, el barrio y sus respectivas familias.

que se basa en la ruptura con estructuras sociales y valores conservadores, y cuyo efecto inmediato es la conquista de la propia capacidad de decisión.

Capítulo 4. El cine de Eloy de la Iglesia durante la post-Transición

4.1. El pico (1983)

Sobre la panorámica de una ciudad gris e industrial, aparece una palabra: «Bibao» (fig. 4.1.1). Tras esta palabra, otro texto sobreimpresionado en la imagen señala: «Esta historia está inspirada en hechos reales, recreados libremente por la imaginación de los autores»¹⁵⁶. Aparece después el título de la película, «El pico», y un corte nos traslada al salón de una familia de clase media-alta. La escena se abre con un plano de la televisión encendida (fig. 4.1.2), que retransmite el discurso de investidura de Felipe González tras la victoria electoral del PSOE en 1982 —el acto de investidura tuvo lugar el 30 de noviembre—. En el contracampo, un plano general presenta a la familia, que come mientras observa la retransmisión del discurso (fig. 4.1.3). La familia está compuesta por el comandante de la Guardia Civil Torrecuadrada (José Manuel Cervino), su esposa Eulalia (Queta Ariel), su hijo Paco (José Luis Manzano) y sus dos hijas pequeñas. La puesta en serie acorta la escala de los encuadres tanto para la televisión (fig. 4.1.4) como para la familia (figs. 4.1.5). Sobre este último plano, la familia entabla un diálogo que amortigua las palabras de Felipe González que salen del televisor. Torrecuadrada, con la vista fija en la televisión, dice: «A ver cuánto duran». Ante el comentario de su hija sobre lo guapo que está González, Torrecuadrada contesta que «Tiene cara de mamón». Su mujer le reprende por hacer ese comentario delante de las niñas, a lo que Torrecuadrada replica: «Pero, ¿no dicen que hay tanta libertad? A ver si ahora no voy a poder decir lo que pienso». Paco comenta que ETA va a dejar el terrorismo ahora que gobiernan los socialistas, pero Torrecuadrada apunta que ETA no dejará de asesinar «hasta que los liquidemos a todos». Torrecuadrada se levanta para marcharse. Tras despedirse de Eulalia, se coloca el tricornio y acto

¹⁵⁶ De la Iglesia señala que el origen de la historia es un caso que se dio en Madrid, cuando el hijo de un guardia civil, adicto a las drogas, mató a un traficante con la pistola de su padre (Aguilar y Llinás, 1996: 155).

seguido advierte a Paco en tono autoritario que llegue a casa pronto por la noche (fig. 4.1.6).



Fig. 4.1.1



Fig. 4.1.2



Fig. 4.1.3



Fig. 4.1.4



Fig. 4.1.5



Fig. 4.1.6

En apenas dos minutos, el arranque de *El pico* establece las coordenadas espaciales y temporales de la historia, así como la problemática principal que delimitará su discurso: la pervivencia de formas represivas en el periodo de la consolidación democrática en España. Esa problemática queda definida por la puesta en serie y el empleo del campo-contracampo: a un lado, el poder político ejercido por un partido de izquierdas; al otro, la estructura familiar, que a pesar de los nuevos tiempos democráticos pervive en tanto aparato ideológico asentado sobre valores

conservadores y actitudes autoritarias. Esos valores y actitudes están encarnados por el padre de la familia, que a través del uniforme queda vinculado también con un aparato represivo: la Guardia Civil. A lo largo del relato se pone de manifiesto en numerosas ocasiones la incapacidad del comandante Torre Cuadrada para delimitar dónde acaba una institución y dónde empieza la otra; así lo muestra que sólo interpele a su hijo al final de la secuencia una vez que se ha colocado el tricornio en la cabeza.

Quizá la descripción más certera de lo que plantea *El pico* esté contenida en el escueto título de la crítica publicada por *Contracampo*: «Lo viejo y lo nuevo». Una oposición que vertebra tanto los enunciados como la propia enunciación. En su crítica Ignasi Bosch ya delimita la problemática que abordaremos aquí, al concluir que en una España en la que todo quiere ser cambiado a golpe de decreto, el discurso de *El pico* nos recuerda que todo cambio debe darse primero en la cotidianidad de las relaciones reales. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de la enunciación, la película muestra una evolución en la trayectoria de Eloy de la Iglesia hacia una mayor complejidad. Esta evolución no es sólo achacable a un mayor dominio técnico, sino que viene impuesta por el propio contexto político. La España socialista no es la misma que la España de la Transición, por lo que «las necesidades sociales siguen exigiendo el panfleto, pero otro panfleto» (Bosch, 1983: 168). La observación de Bosch no hace sino incidir en la adaptabilidad del discurso al contexto histórico en el que es producido, en aras de seguir compitiendo con otros discursos y lograr sus efectos de intervención social.

A este ambiente familiar, el relato opondrá la amistad de Paco con Urko (Javier García), hijo de un político abertzale favorable al abandono de la lucha armada (Luis Iriondo)¹⁵⁷. A pesar de sus filiaciones, la amistad de Paco y Urko es sincera. Desde la primera secuencia en la que están juntos, observamos cómo pesa la sombra de los padres sobre sus vidas. Al salir de la academia en la que estudian, uno de sus compañeros increpa a Paco por vender hachís y le pregunta si la droga se la ha pasado su padre; después, le increpa por ser un «txakurra»¹⁵⁸. Urko defiende a Paco frente al

¹⁵⁷ En un primer momento el papel iba a interpretarlo el diputado de Euskadiko Ezkerra Juan María Bandrés.

¹⁵⁸ La palabra significa literalmente «perro», pero en el País Vasco se usa para denominar a los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado.

resto de sus compañeros. Unos instantes después, Paco y Urko se sientan cerca de la ría de Bilbao. Paco dice que él no tiene la culpa de ser hijo de un «picoletto». Cuando están marchándose del lugar, Paco le pide a Urko que permanezca de pie junto a un cartel electoralista de su padre para apreciar el parecido (fig. 4.1.7). Paco y Urko trafican con hachís para costear su propio consumo de droga. Con frecuencia acuden al piso de Betty (Lali Espinet), una prostituta argentina, para esnifar heroína y olvidar sus problemas. Pero el consumo se convertirá en adicción tras probar su primer «pico»¹⁵⁹ —término referido a inyectarse heroína en vena—, y los dos chicos comienzan a pasar heroína para “El Cojo” (Ovidi Montllor), un traficante protegido por la Guardia Civil.



Fig. 4.1.7

Pero a pesar de la presencia de Urko y su padre, el relato se centra en la relación paterno-filial entre el comandante Torrecuadrada y Paco, y por tanto en el funcionamiento de la familia tradicional. La descripción es, en ese sentido, unívoca: el comandante encarna la autoridad en el espacio familiar y está convencido de que Paco seguirá sus pasos. La madre, Eulalia, es relegada a un segundo plano en las decisiones familiares y actúa como mero testigo del conflicto familiar que se desencadena. Sin embargo, el núcleo de la familia tradicional está amenazado desde el comienzo del relato: Eulalia tiene cáncer terminal y apenas le quedan unos meses de vida. John Hopewell ha señalado en su estudio sobre el cine posterior a Franco la insistencia con

¹⁵⁹ El título propone un doble sentido para la palabra «pico», que se refiere tanto al consumo intravenoso de heroína como a «picoletto», denominación que se daba a la Guardia Civil con motivo del tricordio.

la que el cine español ha abordado la familia. El autor incide en el carácter represivo inherente a la institución familiar:

De hecho, la familia española continúa poniendo en tela de juicio la naturaleza democrática del país, al negar la independencia económica y emocional en nombre de la más tiránica de las fuerzas: la dominación de los padres y el amor filial (Hopewell, 1989: 127).

Una de las secuencias nucleares de la película tiene lugar durante la celebración del decimoctavo cumpleaños de Paco. La fiesta de celebración está filmada en una toma larga, con la cámara inmóvil salvo por unos pequeños reencuadres. El encuadre, un plano general, abarca todo el salón. La familia celebra el cumpleaños, la abuela llama por teléfono y tanto sus padres como Paco se ponen para saludarla. Ignasi Bosch ha descrito con acierto la violencia para la mirada que impone la fijeza del plano: frente a la quietud del encuadre, en tanto puesta en escena del inmovilismo de la institución familiar, el espectador sabe que la escena idílica no es tal. Las acciones de Paco previas a la fiesta se oponen a los valores que representa su padre. Incluso sus hermanas señalan durante el transcurso de la escena las pronunciadas ojeras que muestra Paco. Para el padre, sin embargo, la mayoría de edad implica una serie de rituales que comienzan en el cumpleaños y se extienden a las siguientes secuencias. Mientras la madre habla por teléfono con la abuela, el comandante Torrecuadrada le sirve una copa de coñac a Paco; ante el rechazo de este, Torrecuadrada insiste y llega a sujetar la copa mientras introduce el licor en la boca de su hijo (fig. 4.1.8). La toma larga finaliza cuando, tras susurrarle algo al oído a Paco, Torrecuadrada anuncia al resto de la familia que Paco tiene una sorpresa preparada. Por corte directo, vemos un primerísimo primer plano de la boca de Paco mientras la mano de su padre pinta sobre ella un fino bigote (fig. 4.1.9). Ambos están a solas en una habitación de la casa, el padre preparando al hijo para que se vista con su uniforme de la Guardia Civil (fig. 4.1.10). Aprovechando el momento, Torrecuadrada quiere tener una conversación de «hombre a hombre» con Paco. El padre pregunta a su hijo con cuántas mujeres se ha acostado. Paco miente y dice que todavía no se ha acostado con ninguna. Entonces, Torrecuadrada anuncia: «Voy a hacerte el mismo regalo que me hizo mi padre cuando

cumplí tu edad: pagarte una buena hembra». Finalizada la conversación, un nuevo corte nos traslada de vuelta al salón. El padre aparece primero por la puerta y anuncia al «comandante Torrecuadrada»; a continuación, Paco aparece vestido con el uniforme en el salón (fig. 4.1.11), ante la mirada compungida de su madre. Estos pequeños detalles —la iniciación sexual, el uniforme— actúan como un ritual iniciático por el que el comandante Torrecuadrada intenta perpetuar los valores patriarcales que rigen la familia.



Fig. 4.1.8



Fig. 4.1.9



Fig. 4.1.10

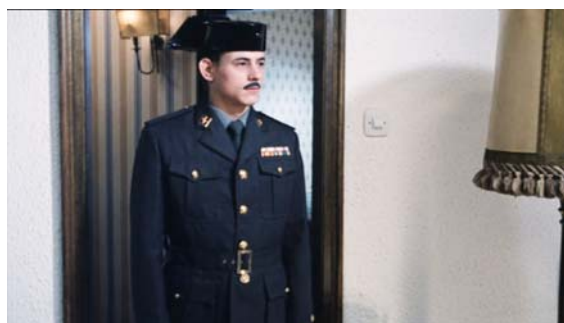


Fig. 4.1.11

En paralelo a este desarrollo de las sujeciones que la institución familiar impone a Paco, se desarrolla de manera plena su adicción a la heroína. A la aparición del problema de la heroína corresponde la novedad en los enunciados, y certifica la rapidez con la que el cine de Eloy de la Iglesia percibe las nuevas problemáticas sociales. Aunque la heroína se distribuya en España desde finales de los años setenta, hasta 1982 no se produce su expansión y la aparición de decenas de miles de jóvenes que se consideran adictos al opiáceo (Gamella, 1997). En una lectura hecha desde el presente, la presencia de la heroína en *El pico* debe abordarse con prudencia para no forzar el texto. En ese sentido, la película abre varios interrogantes pero no ofrece

respuestas claras, por lo que no puede alinearse con las teorías que han abordado la expansión de la heroína en los años ochenta como un «arma de la democracia», destinada a provocar la desmovilización política y a frenar cualquier movimiento contestatario (Orihuela, 2013)¹⁶⁰.

En cualquier caso, el discurso sobre la heroína de *El pico* mantiene una posición equidistante que evita los juicios apresurados para abordar tanto sus causas como sus efectos. Una noche, mientras habla con el escultor homosexual Mikel Orbea¹⁶¹ (Enrique San Francisco), Paco le explica los motivos por los que toma heroína: «Te da la paz. Sí, la paz. Fíjate que chorrada. Esa paz de la que tanto hablan la encuentras de repente así, esnifando un poco de polvo». El consumo de heroína se presenta de este modo como liberación ante las sujeciones impuestas por la sociedad y el aparato familiar¹⁶². Posteriormente, en las secuencias en las que Paco y Urko consumen la heroína de manera intravenosa, la puesta en escena no escatima el empleo de primeros planos prolongados en los que se ve la introducción de la aguja en el brazo. La puesta en escena se construye, además, a través del empleo de determinados recursos que enfatizan la experiencia subjetiva de los personajes¹⁶³. A su vez, los efectos de la adicción a la heroína aparecen en algunas de las secuencias más polémicas de la película, secuencias que se centran en la mujer de “El Cojo”, adicta que da a luz a un bebé con adicción prenatal a la heroína. Mientras Paco y Urko recogen heroína en casa del traficante, observan cómo la mujer unta en heroína el chupete del bebé para conseguir que deje de llorar.

¹⁶⁰ Estas teorías, que se han dado en otros países y pueden calificarse de «conspirativas», se basan en la utilización estratégica de la heroína por parte del Estado. Sin embargo, tal y como señala Juan Carlos Usó (2010), en España nunca se ha podido aportar ninguna prueba concluyente al respecto, ni descubrir una acción coordinada moviendo los hilos de la heroína. En cualquier caso, en un año tan temprano como 1978, Eduardo Haro Ibars ya decía al respecto: «Nos matan con heroína». A día de hoy lo que sí parece claro es que la expansión de la heroína en España fue fruto de una serie compleja de factores, entre ellos una campaña de prevención que causó, precisamente, el efecto contrario (Gamella, 1997; Usó, 1995 y 2010).

¹⁶¹ El personaje de Mikel Orbea guarda reminiscencias con el personaje de Néstor en *La semana del asesino*, en tanto se presenta como punto de fuga al sistema normativizado y no impone ninguna sujeción al protagonista. Es el personaje más positivo de la película y aboga por una libertad radical.

¹⁶² Así se confirma cuando Paco le explica a continuación a Mikel que acabará en el ejército porque no tiene otras opciones entre las que elegir.

¹⁶³ Destaca particularmente el empleo extradiagético de música creada con sintetizador, que se superpone al sonido de los latidos del corazón del personaje.

El relato establece siempre un paralelismo entre el aumento de la represión familiar y el aumento de la adicción, reforzando el sentido por el que la segunda surge como respuesta a la primera. En pleno apogeo de su adicción a la heroína, Paco y Urko dejan de recibir drogas de "El Cojo"¹⁶⁴. Una noche Paco se encuentra en su habitación con el síndrome de abstinencia (fig. 4.1.12); en ese momento escucha a su madre quejándose en la habitación de al lado (fig. 4.1.13). Ambos se retuercen de dolor por el mismo motivo. El padre está de servicio, y la madre no ha recibido una de las inyecciones de morfina que calman su dolor. La adicción se duplica en el espacio doméstico reforzando así su vínculo con los efectos de la institución familiar. Paco acude a la habitación de su madre y se ofrece a ponerle una inyección. El diálogo que sucede a continuación reincide en el abismo abierto entre Paco y su familia. Ante la pregunta de Paco sobre si le ha dolido la inyección, la madre responde que no, que «al principio me molestaban mucho los pinchazos, pero ahora casi me gustan». Paco responde que «sí, eso ocurre». El gesto de la madre muestra extrañeza, pero no puede comprender las implicaciones de la respuesta de su hijo. Paco se sienta junta a ella. La madre intuye que algo le ocurre a su hijo, y se decide a hablar con él. Paco intenta evitar sus preguntas argumentando que no le ocurre nada, que sólo se está haciendo mayor. Pero la madre insiste y acaba sacando a la luz lo que era evidente: «¿Y eso te asusta, verdad? Te asusta porque tú no quieres ser como tu padre». Paco confirma las sospechas de su madre y confiesa que no quiere ser como él. Ante la insistencia de su madre en que se lo cuente a su padre cuanto antes, Paco dice que «sí, es posible que acabe diciéndole... todo». A través de los diálogos la escena confirma de manera explícita la problemática que ha planeado sobre todo el relato. Hasta aquí nos encontramos con el diálogo informativo tan característico en el director, pero el interés reside a su vez en la puesta en escena: primero, por el empleo en la banda sonora del tictac de un reloj como fondo del diálogo; sonido cargado de significado, en cuanto hace referencia tanto a la futura muerte de la madre como al inminente suceso que destruirá el núcleo familiar. Y en segundo lugar, por la presencia en el encuadre del uniforme de la Guardia Civil. Cuando Paco se sienta en la cama ocupa el centro de la composición. La figura tendida de la madre resulta prominente en el lado derecho,

¹⁶⁴ El motivo por el que "El Cojo" deja de suministrarles droga es un atentado sufrido por Paco y su padre; los medios cubren el atentado y como Paco aparece en televisión, ya no es útil para el traficante.

mientras a espaldas de Paco, a la izquierda del encuadre, observamos el uniforme colgado de un perchero. Una leve fuente de iluminación lateral resalta su presencia, manifestando simbólicamente la sombra del padre (fig. 4.1.14). Cuando Paco muestra su determinación para hablar con el padre, el montaje analítico nos ofrece un primer plano del personaje; rellenando la composición, en el aire vacío a la derecha de Paco, aparece de nuevo el uniforme, cercano por el empleo de un teleobjetivo y desenfocado (fig. 4.1.15).



Fig. 4.1.12



Fig. 4.1.13



Fig. 4.1.14



Fig. 4.1.15

Acabada la conversación, Paco coge varias de las ampollas de morfina de su madre y vuelve a su habitación para inyectarse una. El conflicto estalla cuando Torrecuadrada vuelve a casa. Tras percibir la ausencia de las ampollas, Torrecuadrada se dirige a la habitación de Paco para preguntarle sobre el tema y no tarda en ver la sangre seca en el brazo de su hijo. Paco le confiesa su adicción a la heroína y el padre mira estupefacto los restos de pinchazos en sus brazos. Aunque la madre intenta interceder —quedando posicionada entre padre e hijo en el encuadre— (fig. 4.1.16), Torrecuadrada la expulsa de la discusión y se lleva a Paco al salón, en una nueva muestra de la autoridad patriarcal (fig. 4.1.17). La madre sólo puede escuchar el resto

de la discusión desde el umbral de la puerta. Paco solicita la ayuda de su padre, pero este se obsesiona con saber quién le pasaba la heroína. Los encuadres muestran el progresivo aprisionamiento de Paco, entre la figura paterna —en escorzo en el encuadre— y los elementos del decorado —un escudo de armas— (fig. 4.1.18). El giro fundamental en la conversación se produce cuando, ante la negativa de Paco a delatar a su proveedor, Torrecuadrada convierte la conversación en un interrogatorio:

Te he hecho una pregunta. Y te advierto que desde este momento has dejado de hablar con tu padre, estás delante de un comandante de la Guardia Civil. Dime inmediatamente quién es ese tipo.

Interpelado de esa manera, la respuesta de Paco se ajusta a la nueva situación de interlocución: «De acuerdo. Estoy delante de un comandante de la Guardia Civil. Pero tú no estás delante de ningún chivato ni de ningún confidente». Ante la insistencia de Torrecuadrada, que parece dispuesto a ejercer la violencia para obtener la respuesta, Paco desafía ya su autoridad con un ataque directo a la institución: «¿Y qué vas a hacer para que te lo diga? ¿Emplear el mismo método que utilizáis en el cuartelillo?». La provocación y la imposibilidad de imponerse mediante su autoridad simbólica, hacen que Torrecuadrada responda con la violencia: de una bofetada, manda al suelo a Paco. El plano-contraplano muestra ahora a Paco mediante un picado (fig. 4.1.19), mientras Torrecuadrada queda encuadrado en un contrapicado junto al escudo de armas (fig. 4.1.20). La ruptura entre padre e hijo es ya inevitable, y cuando Paco anuncia su marcha del hogar, Torrecuadrada vuelve a responder con violencia: desenfunda su pistola y encañona al hijo (fig. 4.1.21). El horror expresado por la madre detiene el estallido de violencia y Paco se marcha de casa.



Fig. 4.1.16



Fig. 4.1.17



Fig. 4.1.18

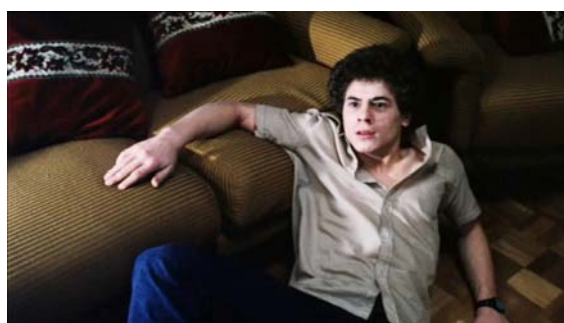


Fig. 4.1.19

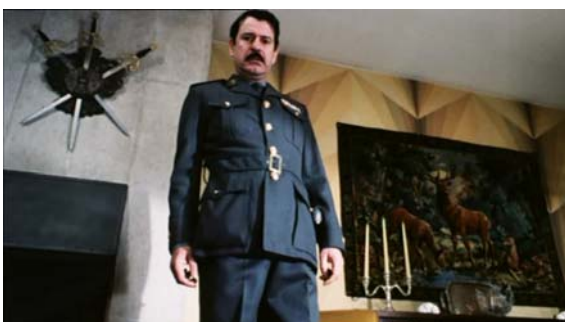


Fig. 4.1.20



Fig. 4.1.21

La escena es importante no sólo por la disolución del núcleo familiar, sino porque supone una apertura del punto de vista a partir del que se construye el relato. Es aquí donde reside la naturaleza de ese «otro panfleto» al que hacía referencia Bosch: durante la segunda parte del metraje, gran parte del peso de la narración recae sobre el comandante Torrecuadrada. Encontramos aquí un motivo que separa claramente a *El pico* del cine quinquí, ya que viola la «pauta básica que polariza el cine

policíaco del quinquí» (Cuesta y Cuesta, 2009: 69) al incluir el punto de vista de un representante de las fuerzas del orden¹⁶⁵.

El periplo que inicia el comandante Torrecuadrada para recuperar a Paco supone el descubrimiento de un mundo que no se ajusta a su sistema de creencias y valores. Mientras Paco se refugia en casa del escultor Mikel Orbea para desintoxicarse, Torrecuadrada recurre a su superior en la Guardia Civil para que le ayude en la búsqueda de Paco. La conversación ejemplifica la tensión entre el Estado democrático y la Guardia Civil en tanto institución. Su superior pide prudencia a Torrecuadrada con el objetivo de evitar un escándalo; Torrecuadrada insiste en encontrar a los «corruptores» que han inducido a su hijo al consumo de drogas, «por mucho que les protejan esas leyes democráticas». La respuesta del superior de cuenta de la nueva situación para la institución:

No se meta usted en terrenos resbaladizos. Ya ve que el gobierno socialista trata de llevarse bien con nosotros. El ministro del interior se pasa el día haciéndonos alabanzas y Felipe González también. Vamos, que se nos elogia más que cuando estaba el caudillo.

Con el objetivo de encontrar a Paco, su superior pone a Torrecuadrada en contacto con el teniente Alcántara (Pedro Nieva Parola), responsable de la brigada de estupefacientes. Son los métodos del teniente Alcántara los que descubren a Torrecuadrada las nuevas prácticas de la Guardia Civil y su adaptación al nuevo contexto democrático. Ante la mirada de Torrecuadrada, el teniente recurre a la violencia física en los interrogatorios que realiza a distintos jóvenes. La puesta en escena recurre durante los mismos a encuadres picados que refuerzan el sometimiento de los cuerpos mediante la violencia (figs. 4.1.22 y 4.1.23). Intercaladas en la puesta en serie, las reacciones de Torrecuadrada muestran el impacto que supone el descubrimiento de esas prácticas (fig. 4.1.24). Los descubrimientos de Torrecuadrada, sin embargo,

¹⁶⁵ Otros elementos se oponen a su vez a la inclusión de la película en el canon del género, como la total ausencia de ciertos referentes culturales —en particular en lo referente a la música—, o la propia extracción social de los personajes de Paco y Urko. A su vez, tal y como se observó a propósito de *Colegas*, la estructura del relato no es episódica y descansa sobre un núcleo fuerte.

acaban de comenzar. En otro momento, dispuesto a conseguir información de un heroinómano, Alcántara le encierra en una celda hasta provocarle el síndrome de abstinencia, para después tentarle con heroína (fig. 4.1.25).



Fig. 4.1.22



Fig. 4.1.23



Fig. 4.1.24



Fig. 4.1.25

Uno de los heroinómanos interrogados nombra la relación de Paco con “El Cojo”, y cuando se quedan a solas Alcántara explica a Torrecuadrada que el traficante es una persona de confianza. Posteriormente, durante la conversación con “El Cojo”, esa confianza queda patente en sus respuestas al teniente Alcántara. Antes de marcharse, “El Cojo” le dice a Torrecuadrada que no se preocupe, que «el teniente Alcántara ya sabe que nosotros en más de una ocasión hemos sido muy útiles»; a lo que Torrecuadrada responde: «Eso es lo que más asco me da: que tipos como vosotros puedan ser útiles a la Guardia Civil». Mientras salen del cuartel, otros guardias saludan a “El Cojo” y su mujer con total confianza (fig. 4.1.26).



Fig. 4.1.26

Esta relación entre el traficante y la Guardia Civil, propone otro aspecto problemático en la lectura del texto. La teoría sobre la utilización de la heroína por parte del Estado encontró en el País Vasco un exponente privilegiado, a través de una casuística en la que se incidía en el papel de la Guardia Civil en la distribución de heroína¹⁶⁶. Pero en ningún momento de *El pico* se narra que la Guardia Civil trafique con heroína; la importancia reside, por contra, en esa frase en la que “El Cojo” se declara como alguien «útil». Lo que plantea *El pico* es un dispositivo menos visible, planteado por Michel Foucault, por el que la delincuencia funciona como un ilegalismo útil y sometido, y convertido en «un agente para el ilegalismo de los grupos dominantes» (Foucault: 2012, 324). Una delincuencia útil, y por tanto manejable, que procura beneficios a los grupos dominantes:

La delincuencia, con los agentes ocultos que procura, pero también con el rastrellado generalizado que autoriza, constituye un medio de vigilancia perpetua sobre la población: un aparato que permite controlar, a través de los propios delincuentes, todo el campo social. La delincuencia funciona como un observatorio político (Foucault, 2012: 327).

El ilegalismo de los grupos dominantes queda patente cuando, ante la necesidad de hablar con Urko, el teniente Alcántara propone un método de interrogatorio distinto para el hijo del dirigente abertzale:

¹⁶⁶ El caso más conocido es el del cuartel de Intxaurren y el general Galindo. También se recalca el asesinato por parte de ETA militar de varios traficantes (Orihuela, 2013; Usó, 2010).

Dos o tres hombres bien experimentados y por supuesto vestidos de paisano, salen al encuentro de ese chico. Se lo llevan a un lugar discreto y utilizan el único procedimiento eficaz para que hable. Por supuesto esos hombres nunca se van a identificar y por supuesto a comprometer para nada al cuerpo.

Todas estas cuestiones en torno a la utilidad de la delincuencia y los ilegalismos de los grupos dominantes, encontrarán un desarrollo mayor en *El pico 2*, que volverá sobre las relaciones entre el control de la delincuencia y la llamada “guerra sucia”. Retrospectivamente nos permiten, además, comprender el rechazo explícito que *Navajeros* y *Colegas* muestran hacia la delincuencia organizada, siempre sospechosa de ser absorbida por el sistema en su propio beneficio. Y al mismo tiempo, estas cuestiones impregnan el relato de *El pico* de un enorme pesimismo, al mostrar cómo el consumo de heroína, en tanto contestación de Paco al aparato familiar, forma parte de un tejido más complejo.

Los acontecimientos presenciados en el cuartel transforman al comandante Torrecuadrada, que retoma la búsqueda de Paco por su cuenta y, de manera significativa, sin el uniforme. A través de Mikel, consigue que Paco sepa que su madre está a punto de morir. Paco vuelve desenganchado al hogar paterno; su padre le recibe en la puerta en pijama y con una bata de andar por casa (fig. 4.1.27), imagen que contrasta con la última vez en que los personajes hablaron en el espacio doméstico. Tras el fallecimiento de la madre y el funeral, Paco y su padre vuelven a encontrarse en el salón de la casa. La situación ha cambiado tanto a nivel temático como a nivel visual. Torrecuadrada no lleva el uniforme y el encuadre, con un ligero ángulo picado, minimiza la amenaza que suponía su figura para el hijo (fig. 4.1.28). Paco anuncia su intención de marcharse de Bilbao, pero Torrecuadrada le explica que todo ha cambiado:

Desde aquella noche yo he cambiado mucho. Antes me sentía muy seguro, lo tenía todo claro: el sentido del honor, el orgullo de pertenecer a la Guardia Civil, mis obligaciones como padre... Pero ahora, de repente, no sé, empiezo a dudar de todo.

Paco, vislumbrando la crisis identitaria que atraviesa su padre, accede a quedarse temporalmente en casa.



Fig. 4.1.27



Fig. 4.1.28

Sin embargo, cuando Paco se reencuentra con Urko, ambos vuelven a engancharse a la heroína¹⁶⁷. Ante la falta de dinero con la que costearse la adicción, los dos amigos toman una decisión drástica: Paco coge la pistola de su padre para robar a “El Cojo”. El asalto sale mal y Urko asesina al traficante y a su mujer. Los dos amigos, abrumados por lo que han hecho, se encierran durante días en el apartamento de Betty. Los excesos con la heroína de los dos amigos desembocan en la muerte por sobredosis de Urko.

Aunque el teniente Alcántara sospecha que Paco y Urko están relacionados con el asesinato, Torrecuadrada miente y oculta el robo de su arma, mostrando ya una posible ruptura con la institución. En la morgue del cuartel, frente al cadáver de Urko, padre e hijo vuelven a encontrarse. Torrecuadrada se lleva a Paco del cuartel; coincidiendo con el amanecer, conduce hasta un acantilado situado frente al mar. Situados al borde del acantilado (fig. 4.1.29), Torrecuadrada recupera su pistola. Tras constatar que faltan dos balas, dice: «Aún quedan cinco balas; más que suficientes para pegarte un tiro y después meterme yo otro. Sería una forma heroica de lavar el honor». El comandante pone la pistola sobre la sien de Paco, pero este asegura que no tiene miedo; prefiere morir a ir a la cárcel. Torrecuadrada baja la pistola y pide a Paco

¹⁶⁷ Vinculando, una vez más, la retroalimentación entre la adicción y la familia: Paco se engancha de nuevo a la heroína tras regresar con su padre.

la bolsa de heroína que robaron. Se aleja unos pasos, y tras rasgar la bolsa, vuelca el contenido en el interior del tricornio, materializando a nivel gráfico las relaciones que ha articulado el relato (fig. 4.1.30). Torrecuadrada pregunta a su hijo: «¿Y esta porquería puede destrozarnos una vida?». La contestación de Paco no puede ser más explícita: «¿Te refieres al polvo o al tricornio?». Torrecuadrada introduce la pistola en el tricornio, cerrando así la unión de todos los elementos, y lo arroja al mar, destruyendo las pruebas que pueden inculpar a su hijo. Torrecuadrada se dirige hacia Paco y le rodea con el brazo mientras caminan de vuelta al coche (fig. 4.1.31). Un último plano muestra el tricornio mecido por las olas; la imagen se congela y sobre el tricornio aparece la palabra «Fin» (fig. 4.1.32).



Fig. 4.1.29



Fig. 4.1.30



Fig. 4.1.31

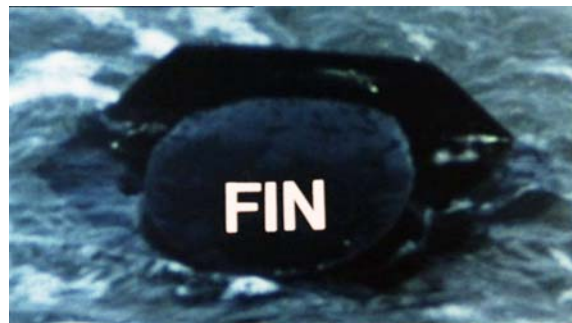


Fig. 4.1.32

En los dos últimos planos asistimos a la continuidad de la familia —mediante el brazo del padre que rodea al hijo— y la ruptura con la Guardia Civil —literal por cuanto la palabra fin aparece sobre el tricornio—. La clausura del relato simula así cierto optimismo, pero como señala Bosch, está cargada de ironía: «Y reconocerá el lector la contundencia que implica afirmar que, sobre la represión policial, triunfa la represión familiar» (Bosch, 2007 [1983]: 173). En cualquier caso, las posibles lecturas sobre final

de *El pico* quedan modificadas en cuanto se ponen en relación con los acontecimientos que veremos en su secuela.

4.2. El pico 2 (1984)

«Había sido un año duro. Sí, realmente muy duro». Con esta frase se abre *El pico 2*; la frase pertenece a la voz en *off*¹⁶⁸ de Paco (José Luis Manzano), y comenzamos a escucharla sobre un primer plano frontal del personaje mirando a cámara (fig. 4.2.1). El tiempo y espacio desde el que se produce la voz en *off* no se define, aunque al final sabremos que nos encontramos en la casa de Paco y Betty (Lali Espinet) aproximadamente dos años después de los acontecimientos que comenzaron en *El pico*. La siguiente frase de la voz en *off*, «desde que destinaron a mi padre a Bilbao...», da pie a un montaje que, a modo de sumario, relata los acontecimientos sucedidos en la primera parte. Sumario que de manera conveniente elimina el desenlace de *El pico* —con el comandante Torrecuadrada tirando el tricornio, la droga y la pistola al mar—, anulando así cualquier discusión sobre su posible optimismo. Sobre las imágenes de Paco alejándose tras la muerte de Urko en la primera parte, la voz en *off* dice: "Enseguida intuí que sólo mi padre podría ayudarme". La nominación del padre da comienzo a la historia de *El pico 2*; la nominación invoca a su vez un primer plano casi frontal del comandante Torrecuadrada, interpretado en esta ocasión por Fernando Guillén (fig. 4.2.2). De nuevo va a trazarse un recorrido en paralelo de padre e hijo, que esta vez tendrá como conclusión la inmolación del padre y la conversión de Paco en un sujeto útil para el sistema.

¹⁶⁸ Nadie parece haber reparado en el carácter marcadamente literario de la voz en *off* de Paco. Sirvan dos frases como ejemplo: «No era plato de gusto en aquellas tierras»; «Las pobres niñas tenían todavía muy reciente la tristeza por la muerte de mi madre». Este carácter literario contrasta con los diálogos que escuchamos al personaje, de tal modo que parecen provenir de personas distintas. Como ya se comentó a propósito de *El pico*, durante la consolidación democrática el discurso en el cine de Eloy de la Iglesia evoluciona en relación al contexto en el que compite con otros discursos; de ahí que el carácter literario de la voz en *off* en *El pico 2* puede interpretarse como recurso irónico sobre el cine del periodo basado en referentes literarios de prestigio.



Fig. 4.2.1



Fig. 4.2.2

En *El pico 2* la situación apenas ha cambiado, y su relato sigue en continuidad el de la primera parte: la familia sigue en Bilbao y Paco está intentando desengancharse de la heroína de nuevo. A su vez, el comandante Torrecuadrada se esfuerza en ayudar a su hijo. En mitad de la noche, para paliar el síndrome de abstinencia de Paco, el padre le lleva a comprar una dosis de heroína. Al mismo tiempo, Torrecuadrada sigue encubriendo la implicación de su hijo en el asesinato de “El Cojo”, a pesar de que Miguel Caballero (Fermín Cabal), un periodista que trabaja en un periódico sensacionalista, está obsesionado por sacar la verdad a la luz y beneficiarse el escándalo.

Paco y su padre se trasladan a la casa de la abuela (Rafaela Aparicio) en Madrid, con la esperanza de que el cambio ayudará a Paco en su lucha contra la adicción. El piso de la abuela nos devuelve al ambiente de la familia tradicional; una serie de *travellings* y panorámicas describen el lugar: un piso antiguo, enorme, de amplios techos y lámparas de araña (fig. 4.2.3). Sobre un piano descansan varias fotos, incluyendo el saludo entre un militar —entendemos que el padre del comandante Torrecuadrada— y Franco (fig. 4.2.4). La voz en *off* de Paco habla de sus problemas con el espacio: «A mí siempre me resultaba frío, aunque estuviesen puestos los potentes radiadores». El piso se presenta estancado en el tiempo: al plano de la fotografía con Franco le siguen cinco planos de distintos relojes marcando la hora (fig. 4.2.5). Fuera de su tiempo se presentan también la abuela y su criada, Adela (Gracita Morales). Las dos actrices remiten al cine del franquismo y Gracita Morales encarna de nuevo el arquetipo de la «chacha» ingenua. Una vez que Torrecuadrada y Paco se han instalado, Adela encuentra una jeringuilla en la basura y la examina con la abuela (fig. 4.2.6); el

hallazgo, unido a los frecuentes quejidos de Paco provocados por el síndrome de abstinencia, hace que las dos mujeres crean que Paco tiene diabetes y se está inyectando insulina; en su concepción del mundo no existe la droga ni la posibilidad de un nieto adicto.



Fig. 4.2.3



Fig. 4.2.4



Fig. 4.2.5



Fig. 4.2.6

Mientras Paco se refugia en Madrid, Miguel Caballero visita al teniente Alcántara (Pedro Nieves Parola). Ante las amenazas veladas del periodista, que comenta la posibilidad de investigar las conexiones de “El Cojo” con la Guardia Civil¹⁶⁹, Alcántara le pone sobre la pista de una testigo que vio a Paco y Urko salir de la escena del crimen. De este modo, el relato comienza a ampliar el horizonte de su crítica: tras presentar al medio de comunicación sensacionalista, ahora muestra la connivencia con las fuerzas del orden en pos del beneficio mutuo.

¹⁶⁹ En *El pico 2* sí se nombra algo que nunca se hacía explícito en la primera parte: que la Guardia Civil era la proveedora de heroína de “El Cojo”. En cualquier caso, ningún acontecimiento del relato constata las sospechas enunciadas por el periodista.

Caballero encuentra a la testigo, y como resultado de su investigación, Paco es detenido¹⁷⁰. Para evitar un escándalo mayor, la policía prepara el interrogatorio para que la culpa del asesinato de “El Cojo” recaiga sobre Urko y Paco figure sólo como cómplice. La puesta en escena trabaja de manera similar a la de *El pico*, con una fuente de luz incidiendo sobre Paco mientras un policía a sus espaldas presiona sus hombros y guía sus respuestas (fig. 4.2.7). El problema para Paco reside, sin embargo, en el síndrome de abstinencia. Durante su estancia en Madrid, Paco ha comenzado un tratamiento de metadona¹⁷¹ del que se ve privado una vez que es detenido. Mientras espera su traslado a prisión, Paco aparece sufriendo los primeros síntomas en una celda, sudando y cubierto con una manta (fig. 4.2.8). Posteriormente, Paco es encarcelado en la cárcel de Carabanchel. Tras el traslado, una panorámica muestra el exterior de la prisión (fig. 4.2.9); por corte directo, encontramos a Paco dando vueltas de un lado a otro en una celda de periodo. La voz en *off* explica que lleva tres días esperando sin sus pastillas de metadona: «Fue todavía peor que perder la libertad». Paco se apoya contra la pared y golpea con sus puños; si en el cuartel la pérdida de libertad venía marcada por el empleo de los barrotes en el encuadre, ahora esa pérdida se materializa en la puesta en escena como un vacío total (fig. 4.2.10).

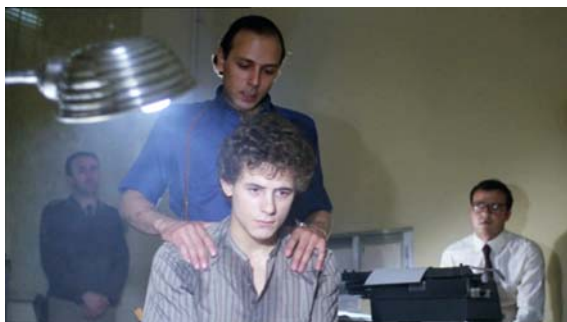


Fig. 4.2.7



Fig. 4.2.8

¹⁷⁰ La escena de la detención incide de nuevo en el desfase temporal en el que viven la criada y la abuela. Adela, ante la aparición de la policía, dice: «La última vez que estuvo la policía en esta casa fue cuando la guerra, cuando los rojos se llevaron a fusilar a su tío Herminio».

¹⁷¹ Al igual que en la primera parte, De la Iglesia y el guionista Gonzalo Goicoechea siguen percibiendo con rapidez la problemática social de la drogadicción: en una secuencia la voz en *off* de Paco relata las posibilidades que tiene un heroinómano del momento para rehabilitarse, como ingresar en un manicomio o en una granja para «heroinómanos arrepentidos». Finalmente opta por el tratamiento de metadona que propone una doctora extranjera. En España no se iniciarían los tratamientos con metadona hasta varios años después.



Fig. 4.2.9



Fig. 4.2.10

La estancia de Paco en Carabanchel es el episodio más desesperanzador de todo el relato; episodio que reafirma a su vez el cambio que se ha dado en el cine de Eloy de la Iglesia: la crítica a la institución se realiza exclusivamente a través de la narrativa y la puesta en escena, sin que ningún diálogo de carácter informativo explique las condiciones de miseria en las que viven los presos. Esas condiciones quedarán patentes cuando veamos a Paco en la celda que comparte con otros tres reclusos: Paco tiritaba por el mono tumbado en el suelo, sobre un colchón desgastado, con la cabeza cerca de un retrete que alguna vez debió de ser blanco y junto a una pared llena de suciedad y humedad (fig. 4.2.11). Asimismo, Paco va a aprender en seguida el funcionamiento de la vida en prisión: tras quedarse solo en la celda, tres reclusos entran para robarle todo lo que lleva, incluido el calzado. Un guardia oye el altercado y se dirige hasta la celda; a través de la mirilla, observa la agresión a Paco sin intención aparente de intervenir (fig. 4.2.12). Paco intenta defenderse pero acaba sometido por los reclusos (fig. 4.2.13). En la puerta, otro guardia se reúne junto al primero y observa (fig. 4.2.14); ninguno de los dos interviene.



Fig. 4.2.11



Fig. 4.2.12



Fig. 4.2.13



Fig. 4.2.14

Con la escena del asalto a Paco se inicia la descripción del funcionamiento de la prisión, que a la postre ofrecerá una conclusión inequívoca al espectador: la imposibilidad de rehabilitación para los delincuentes en un espacio que fomenta a su vez la delincuencia. Algo que se articula no sólo desde las condiciones de hacinamiento y privación de derechos en las que viven los presos, sino por la ausencia de una respuesta a los problemas de adicción a la heroína. Sin posibilidad de tratamiento alguno para el síndrome de abstinencia, Paco no tiene otra opción que conseguir heroína en la cárcel. Al mismo tiempo, el discurso se construye de nuevo como una estrategia de visibilidad de un problema inaceptable en un Estado democrático. Los encuadres no sólo muestran las condiciones materiales de vida en la cárcel, sino que los propios reclusos aparecen como figurantes en varias secuencias (figs. 4.2.15 y 4.2.16). No hay exageración alguna en la visión que se ofrece sobre la prisión de Carabanchel, que en los años ochenta ejemplificaba todos los males del sistema penitenciario español. Al respecto disponemos de un documento audiovisual, el reportaje *Carabanchel, la otra orilla*, emitido en *Documentos TV* en diciembre de 1987¹⁷². Producido en colaboración con los miembros de Tele-Prisión, un canal interno llevado por los reclusos, el reportaje aborda la masificación y la falta de higiene de la penitenciaría. Y sobre esas condiciones se superponen los problemas derivados de la falta de tratamiento para las enfermedades y la drogadicción; factores todos que se condensan en el testimonio de un preso que cierra el reportaje: dirigiéndose a cámara, el preso explica que las desigualdades sociales y la reproducción de la delincuencia en

¹⁷² Actualmente el reportaje puede verse en la página web de su director y guionista Adolfo Garijo: <http://www.adolfogarijo.com/>.

el interior de la cárcel no ofrecen más salida para ellos que la de volver a delinquir una vez puestos en libertad.



Fig. 4.2.15



Fig. 4.2.16

En Carabanchel Paco conoce a “El Lenda” (Jaume Valls), que acabó encarcelado por culpa de las delaciones de “El Cojo” a la Guardia Civil. Junto al único amigo que ha hecho en prisión, “El Pirri” (José Luis Fernández “Pirri”), Paco se traslada a vivir a la celda de “El Lenda”, que les proporciona heroína a ambos. Sin embargo, “El Lenda” se fuga y Paco tiene que prostituirse con “El Tejas” (Valentín Paredes) para conseguir más droga. “El Tejas” engaña a Paco y “El Pirri” se dirige con un cuchillo al patio para enfrentarse con él. La pelea navaja en mano entre ambos (figs. 4.2.17 y 4.2.18), rodada al completo en cámara lenta, interesa porque, como ha señalado Carlos Losilla, puede interpretarse como el último gesto solidario y épico de un modelo de marginado que se resistía a su utilización por parte del sistema (Losilla, 1996: 69-71). Algo que se certifica en el desenlace de la pelea, en el que los guardias separan a los dos reclusos y en un plano general arrastran a “El Pirri” hacia una puerta situada al fondo del encuadre. Sobre la imagen, la voz en *off* de Paco dice: «Nunca más volví a ver a "El Pirri". ¿Qué habrá sido de él?».



Fig. 4.2.17



Fig. 4.2.18

En paralelo a la estancia de Paco en Carabanchel, las acciones del comandante Torrecuadrada para conseguir su liberación continúan el camino iniciado en *El Pico*. Tras descubrir la corrupción de la institución a la que pertenece, Torrecuadrada se enfrenta a la corrupción del sistema judicial. Ante la mirada del comandante, su abogado (Agustín González) soborna a un secretario del juzgado en dos ocasiones para manipular el expediente de Paco; posteriormente, el abogado coacciona a la testigo que inculpó a Paco para que retire su testimonio. A lo largo del proceso, Torrecuadrada pierde su lugar en el orden social. Considerado como una molestia por sus superiores, Torrecuadrada tampoco encaja en el mundo marginal al que se ha visto abocado su hijo. Vestido de paisano, mientras espera la cola para entrar en la cárcel para visitar a Paco, la identidad de Torrecuadrada queda al descubierto; uno de los familiares que esperan junto a él vuelca el cubo que lleva con alimentos. Torrecuadrada se agacha a recogerlos (fig. 4.2.19), mientras un plano contrapicado muestra las miradas inquisitivas del resto de familiares sobre el personaje (fig. 4.2.20).



Fig. 4.2.19



Fig. 4.2.20

Gracias a las acciones del abogado, Paco queda en libertad. Su salida de la cárcel finaliza el proceso de disolución del núcleo familiar, invalidando los intentos de Torrecuadrada —y las humillaciones sufridas— por mantener su unidad. La puesta en escena lo anuncia antes de que se produzca de manera efectiva: para celebrar la vuelta de Paco, la abuela y el padre cantan *La Paloma* al piano. Mientras los dos personajes, junto a Adela, se agrupan de pie en la parte izquierda del encuadre, Paco permanece sentado a la derecha (fig. 4.2.21). Paco tiembla y suda a causa del síndrome de abstinencia, y acaba abandonando el cuadro por la izquierda. Tras encerrarse en su habitación, engulle varias pastillas de metadona.



Fig. 4.2.21

Paco deja una carta para despedirse de su padre, esta vez definitivamente, y se marcha a vivir con Betty. A partir del dinero que ella consigue prostituyéndose, Paco compra heroína que después corta y revende en papelinas más pequeñas. Pero a pesar de ello las cosas no les van bien, porque como explica la voz en *off*: «Tanto ella como yo teníamos demasiados competidores». Todo cambia, sin embargo, cuando “El Lenda” acude a visitarles. “El Lenda” les explica que va a trabajar en solitario tras su ruptura con una organización que le pasaba la heroína en la cárcel y que posteriormente le ayudó a escapar. El objetivo de la organización era que “El Lenda” trabajase para ellos una vez fuera de prisión; pero “El Lenda” cuenta que se negó a formar parte de «unos grupos que se dedican a cazar a los etarras que andan al otro lado de la frontera». A la luz del relato de “El Lenda”, se profundiza en la utilización de los ilegalismos por parte de los grupos dominantes que observamos en *El pico*.

Paco, “El Lenda” y Betty comienzan a realizar atracos para poder comprar grandes cantidades de heroína. La complejidad del tejido de relaciones entre los ilegalismos y el poder quedará patente cuando, tras conseguir suficiente dinero, “El Lenda” se reúna de nuevo con un miembro de la organización para intentar comprar heroína. El miembro de la organización se niega a venderle heroína si no colabora; “El Lenda” mantiene su negativa porque lo que le proponen es «guerra sucia». El miembro de la organización le explica que a ellos les da igual la política pero que deben acatar las órdenes que vengan de arriba para poder seguir trabajando.

Dispuestos a subsistir de espaldas a ese tejido de relaciones, Paco, “El Lenda” y Betty continúan con su carrera delictiva; pero “El Lenda” es herido en el atraco a una joyería y los tres vuelven a Bilbao para refugiarse. El comandante Torrecuadrada es puesto al corriente de la situación por su superior de la Guardia Civil. Torrecuadrada anuncia su intención de dejar el cuerpo, pero no sin antes cumplir una última obligación: detener a su propio hijo. Conociendo las intenciones del comandante, el teniente Alcántara vende a Caballero la exclusiva de la detención; el periodista llama por teléfono a Torrecuadrada para darle la ubicación de Paco. Torrecuadrada se prepara para salir a por su hijo: frente al espejo, se arregla el uniforme y se coloca el tricorno (fig. 4.2.22). Un último ritual marcado por un código de honor que carece de sentido en el sistema corrupto que Torrecuadrada ha entrevisto.



Fig. 4.2.22

Mientras, en el refugio de Bilbao Paco se sume en la desesperación mientras sigue consumiendo heroína. “El Lenda” intenta animar a Paco, pero este declara que

ya no quiere «nada» mientras contempla la jeringuilla (fig. 4.2.23). “El Lenda” y Betty le contemplan preocupados, pero Paco les tranquiliza: «No os acojonéis. Yo no voy a meterme una sobredosis. En tanto tiempo que llevamos juntos, tendríais que conocerme mejor. Yo soy un cobarde, colegas». Después se introduce la aguja en la vena; Paco la mantiene mientras bombea la sangre. El momento se prolonga de manera interminable a través de insertos del «pico» (fig. 4.2.24).



Fig. 4.2.23



Fig. 4.2.24

Todas las piezas están dispuestas para la resolución: mientras Alcántara y Caballero vigilan el exterior de la casa, el comandante Torrecuadrada llega al lugar. Paco abre la puerta y encara a su padre por última vez. En ese momento “El Lenda” intercede y mata al comandante Torrecuadrada. El impacto que tiene la muerte sobre Paco se subraya mediante la puesta en serie, que recurre a la triple repetición de un mismo plano, un *zoom* enfático que se cierra sobre un primer plano del rostro de Paco (fig. 4.2.25). Tras oír los disparos, Alcántara y sus hombres se dirigen a la casa. “El Lenda” abre una ventana y dice que pueden escapar en por ahí. Paco le pregunta: «¿Escapar? ¿A dónde?». Cuando “El Lenda” le da espalda, Paco abre fuego; agonizando en el suelo, “El Lenda” dice: «Tenías razón: eres un cobarde». Tras una breve elipsis, Paco sujeta el cadáver de su padre mientras un fotógrafo toma varias imágenes del momento ante la mirada impasible de Alcántara y Caballero (fig. 4.2.26). La voz en *off* aparece de nuevo sobre una serie de instantáneas para contar el final de la historia: tras un juicio y pasar unos meses en prisión (fig. 4.2.27), Paco hizo el servicio militar. Las fotografías le muestran vestido de soldado y besando la bandera de España (fig. 4.2.28). Paco lo describe como «un reencuentro con el ambiente militar

de mi infancia. Al fin y al cabo uno siempre acaba recurriendo a la familia, y esa era mi familia».



Fig. 4.2.25



Fig. 4.2.26



Fig. 4.2.27



Fig. 4.2.28

Familia, prisión, cuartel; el trayecto del protagonista delimitado en las dos partes de *El pico* finaliza aquí: sometido por distintos aparatos e instituciones, Paco ha sido “disciplinado”, y como efecto su cuerpo ha dejado de ser una fuerza política para convertirse en una fuerza útil¹⁷³ (Foucault, 2012). Algo que se constata cuando sobre una de las fotografías el montaje realice un encadenado con el primer plano de Paco que abría el relato y nos devuelva al presente. La cámara retrocede en *travelling* y frente a Paco vemos una mesita con una balanza, jeringuillas y un biberón (fig. 4.2.29). Los balbuceos de un bebé suenan en fuera de campo; Paco se levanta y la cámara continúa su retroceso acompañando su movimiento hacia la cuna del bebé. Paco y Betty se han casado y tienen un hijo; su situación reproduce la vida de “El Cojo” con su

¹⁷³ La disciplina ha sido definida por Foucault como «el procedimiento técnico unitario por el cual la fuerza del cuerpo es reducida con el menor gasto como fuerza "política" y maximizada como fuerza útil. El crecimiento de una economía capitalista ha exigido la modalidad específica del poder disciplinario, cuyas fórmulas generales, los procedimientos de sumisión de las fuerzas y de los cuerpos, la "anatomía política", en una palabra, pueden ser puestos en acción a través de regímenes políticos, de aparatos o de instituciones muy diversas» (Foucault, 2012: 255).

esposa en la primera parte. Esa situación termina de perfilarse cuando dos adolescentes acuden al apartamento: Paco les pregunta si han vendido todo, y tras recoger un fajo de billetes les entrega varios gramos de heroína. La puesta en escena de la conversación está configurada a modo de reflejo especular de los encuentros que Paco y Urko tenían con “El Cojo” en la primera parte (figs. 4.2.30 y 4.2.31). Mientras les despide en la puerta, Paco advierte a los chicos que en tres días deben llevarle el dinero o la heroína que haya sobrado. «Ya sabes que nunca sobra», replica uno de ellos.



Fig. 4.2.29



Fig. 4.2.30



Fig. 4.2.31

Una vez que se han marchado los dos adolescentes, Paco recibe una llamada del ahora capitán Alcántara. Paco le promete ir a verle para hablar de un envío de droga que está a punto de llegar a la ciudad. Tras colgar Paco coge en brazos al bebé y el relato finaliza. Es inevitable, tras la conclusión, recordar la pregunta que Paco le hizo a “El Lenda”: «¿Escapar? ¿A dónde?».

4.3. Otra vuelta de tuerca (1985)

La presencia de *Otra vuelta de tuerca* en la filmografía de Eloy de la Iglesia es conflictiva; en el recorrido que realiza por la trayectoria del cineasta, Carlos Losilla (1996) aborda la película como una rendición del director a la corrección estética y política que dominaba el cine del periodo socialista. La consideración viene motivada por el hecho de que la película sea una adaptación literaria de «calidad», basada en la novela homónima de Henry James de 1898. Asimismo, si el proyecto se ajusta a una tendencia estética constatable en la época, la producción del mismo se ajusta también a los cauces institucionales, al contar con apoyo económico del Ministerio de Cultura, el Gobierno Vasco y Euskal Telebista. Desde el punto de vista de la producción, *Otra vuelta de tuerca* es también la primera película vasca¹⁷⁴ de Eloy de la Iglesia y está producida por Gaurko Filmeak, empresa creada por el director junto a varios amigos¹⁷⁵.

Si hemos decidido incluir la película en esta investigación, es porque presenta un planteamiento que tiene indudable interés desde la perspectiva aquí planteada. De hecho, es fácil reconocer en *Otra vuelta de tuerca* temas tratados con anterioridad por el cineasta, de tal manera que se cruzan distintos elementos estudiados en periodos previos de su obra. La película entronca tanto con los relatos que transcurren en un espacio cerrado, como con aquellos que abordan la represión de la sexualidad. En este sentido, y de manera más específica, *Otra vuelta de tuerca* conecta con aquellas obras del director que abordan la homosexualidad, pero también lo hace con *El sacerdote* por la interacción que establece entre la represión sexual y la religión católica. Estos paralelismos se hacen evidentes por las dos modificaciones que la adaptación

¹⁷⁴ Aunque las dos partes de *El pico* estén ambientadas en Bilbao, fueron producidas por Ópalo Films, productora de José Antonio Pérez Giner con sede en Barcelona. En ambas películas sólo los exteriores fueron filmados en Bilbao; los interiores de *El pico* se rodaron en Barcelona, mientras que en *El pico 2* la acción, incluso en los exteriores, se traslada también a Madrid.

¹⁷⁵ El guionista Gonzalo Goicoechea figura en los créditos como productor del film. En la presentación del proyecto, Eloy de la Iglesia declara su intención de hacer cine vasco a partir de ese momento con Gaurko Filmeak; sin embargo, la pobre recaudación de la película hará que su intención se vea truncada, algo que constata su siguiente película, *La estanquera de Vallecas*. Por otro lado, Gonzalo Goicoechea explica que *Otra vuelta de tuerca* no está motivada por el cine del periodo, ya que Eloy de la Iglesia llevaba tiempo pensando en hacerla (Melero, 2013: 94).

introduce sobre el texto original de Henry James, de tal manera que el soporte de sentido de la obra original se modifica para ajustarse a un contexto cultural específico.

Los dos cambios son fundamentales para la dirección de sentido que propone el texto firmado por Eloy de la Iglesia. El primero de ellos es la sustitución de la institutriz que protagoniza el relato de James por un joven que acaba de abandonar un convento jesuita a causa de una crisis de fe. De la Iglesia explica este cambio a partir de una interpretación propia de la obra de James, ya que señala que el desarrollo del texto original sugiere que la protagonista debía ser originariamente un hombre homosexual, algo que James no pudo materializar por las convenciones de la época en que la novela fue escrita (Mauri, 1998: 133). El segundo cambio que propone la adaptación es el traslado de la acción desde Inglaterra al País Vasco de finales del siglo XIX; cambio que se justifica a su vez por la conexión con el foco industrial inglés, que había provocado una influencia de la cultura anglosajona en la oligarquía vizcaína¹⁷⁶ (Portugal, 1985: 17).

El relato respeta el planteamiento de la novela de James en cuanto a la focalización, y está narrada de manera homodiegética por el protagonista a través del empleo de la voz en *off*. Algo que queda patente desde los títulos de crédito en los que, sobre distintos dibujos y pinturas, el protagonista narra sus antecedentes: hijo del sacristán de una parroquia del valle del Urola, Roberto (Pedro María Sánchez) habla de su «esmerada educación cristiana», y de su admiración por los jesuitas, a los que califica de «legión invencible de defensores de la fe y martillos de herejes». Los dibujos introducen ya el cambio de localización respecto al relato original, al mostrar un conjunto de caseríos (fig. 4.3.1). Después, Roberto relata la dureza de los años de noviciado con los jesuitas, en los que a cada momento tenía la «acechanza de la duda que pudiera tumbar mi fe». Los dibujos finalizan con un fundido a negro. Tras estos, y

¹⁷⁶ Los dos cambios han sido interpretados por Julio Pérez Perucha como un intento por parte del director de problematizar la identidad cultural vasca: «Como buen y leal hijo de Euskadi, Eloy de la Iglesia se interroga en esta su última película sobre la realidad vasca, formulando de paso una plausible hipótesis sobre ciertos rasgos de la idiosincrasia nacional de sus habitantes, a saber: la acentuada neurosis paranoica que padece el pueblo vasco es consecuencia tanto de su tradicional aislamiento agrarista como del peso e influencia que en la educación y vida cotidiana tienen los clérigos» (Pérez Perucha, 1986).

mientras aparecen los créditos de la película, un plano retrocede en *travelling* desde una calavera, mostrando en la mesa una fusta para flagelo (fig. 4.3.2); el movimiento de cámara recorre después una pared en la que se ve colgado un hábito, y finaliza sobre un plano medio posterior de Roberto, que se encuentra arrodillado sobre la cama con la espalda llena de heridas por la flagelación (fig. 4.3.3). Por corte, un primer plano introduce el rostro lloroso del personaje (fig. 4.3.4)



Fig. 4.3.1



Fig. 4.3.2



Fig. 4.3.3



Fig. 4.3.4

Un encadenado nos traslada a un campo; Roberto viaja en carreta con su padre, y descubrimos por la conversación que mantienen que el joven ha colgado los hábitos jesuitas. El padre, sin embargo, le comunica que ha encontrado un buen trabajo para él como maestro de los sobrinos de un conde. Los cambios fundamentales sobre la obra original se han materializado en el texto en apenas unos minutos. De todos ellos, la culpa que Roberto siente por haber abandonado los hábitos —marcada en su cuerpo mediante del flagelo— será fundamental para comprender el sentido de sus acciones posteriores.

Operados esos cambios sobre el texto original, el relato seguirá en las siguientes secuencias los acontecimientos narrativos del texto de James. Roberto se entrevista con el conde, quien le pone a cargo de sus sobrinos con la indicación de que no debe molestarle bajo ningún concepto. Roberto viaja hasta el palacio del conde, donde conoce a Antonia (Queta Claver), la criada de la casa, y a Flora (Cristina Goyanes), la sobrina pequeña del conde. El sobrino, Mikel (Asier Hernández) se encuentra en un internado jesuita, pero no tardará en regresar al palacio tras ser expulsado. Al mismo tiempo, Roberto empieza a ver en la casa los fantasmas de la anterior institutriz y de Pedro (Nieves Parola), el antiguo criado del conde. Según indaga en la historia de la pareja, Roberto llega a la convicción de que ambos «corrompieron» a los niños. Dicha corrupción sería el motivo por el que Mikel ha sido expulsado del internado; sin embargo, como veremos, el motivo de la expulsión no es la corrupción, sino la aceptación de Mikel —que se define como «diferente»— de su propia homosexualidad.

La cuestión a la que se enfrenta toda adaptación cinematográfica de *Otra vuelta de tuerca*, es la ambigüedad con la que el relato original aborda la presencia de los fantasmas; de tal modo que existen dos opciones: o los fantasmas son reales, o existen únicamente en la imaginación de la institutriz protagonista. Dicha ambigüedad queda eliminada en la versión de Eloy de la Iglesia, que explicita a través de la puesta en escena que los fantasmas son fruto de la imaginación de Roberto como consecuencia de su represiva educación religiosa y de una homosexualidad no asumida. De ese modo, tal y como ha señalado Pedro Javier Pardo García (2010), el hipotexto de la versión de Eloy de la Iglesia hay que situarlo antes en la adaptación previa dirigida por Jack Clayton, *Suspense* (1961), que en la novela original de James. Las soluciones de puesta en escena empleadas en las apariciones fantasmales son claramente deudoras de la obra de Clayton, y van encaminadas a destruir cualquier ambigüedad sobre lo que está sucediendo. A estos elementos se suma la respuesta al interrogante sobre si los niños fueron «corrompidos» por la anterior institutriz y Pedro. Algo que Pardo García ha analizado también en la obra de De la Iglesia: «no hay fantasmas, pero sí corrupción, aunque la película nos invita a verla de otra manera, como *diferencia*» (Pardo García, 2010: 76).

La represión sexual que experimenta Roberto queda patente desde su llegada al palacio; cada contacto físico pone nervioso al nuevo maestro, como el momento en que Flora besa su mano a modo de bienvenida (fig. 4.3.5). Algo que sucede también con la aparición de Mikel en la mansión: tras el beso en los labios que se da con su hermana (fig. 4.3.6), y que Roberto observa con evidente desaprobación (fig. 4.3.7), el apretón de manos que Mikel intercambia con Roberto vuelve a filmarse en primer plano (fig. 4.3.8), subrayando de nuevo la incomodidad del antiguo novicio ante el contacto físico.



Fig. 4.3.5



Fig. 4.3.6



Fig. 4.3.7



Fig. 4.3.8

Al mismo tiempo, el otro elemento desestabilizador para Roberto es la naturalidad con la que Mikel muestra su sexualidad. El mismo día en que llega a la mansión, Roberto acude a verle a su habitación para hablar de su expulsión del internado. Allí, Mikel le recibe a medio vestir con el torso descubierto; algo que incomoda visiblemente a Roberto, que se gira contra la puerta y sólo lanza miradas de soslayo al muchacho (fig. 4.3.9). Aun así, posteriormente se sentarán el uno frente al

otro y la puesta en serie fragmentará el espacio en plano-contraplano, mostrando a Mikel en un plano medio con el torso todavía desnudo (fig. 4.3.10).



Fig. 4.3.9



Fig. 4.3.10

Roberto siente un deseo por Mikel que no puede aceptar a causa de su represiva educación religiosa; y será precisamente el regreso de Mikel a la mansión el que desencadene las apariciones de los fantasmas, que de ese modo actúan como una proyección de los miedos de Roberto. Que las apariciones de los fantasmas están sólo en su cabeza, queda patente con las dos primeras apariciones de Pedro. Roberto entra al despacho privado del conde, al que tiene prohibido el acceso. Allí ve una foto del conde junto a Pedro; la puesta en serie se articula a través de un plano subjetivo en el que Roberto mira la fotografía (fig. 4.3.11), pero sólo de manera superficial y sin detenerse en el rostro de Pedro (fig.4.3.12). Al día siguiente, mientras Roberto pasea por el jardín, se detiene tras unas hojas y observa uno de los balcones de la casa (fig. 4.3.13); allí ve una figura masculina, aunque la distancia que les separa, articulada mediante un plano subjetivo de Roberto, impide distinguir los rasgos físicos de la presencia (fig. 4.3.14). Roberto sube hasta el balcón (fig. 4.3.15), pero al llegar sólo encuentra a Mikel; este tiene los pantalones desabrochados, vinculando así las apariciones fantasmales con la sexualidad (fig. 4.3.16).



Fig. 4.3.11



Fig. 4.3.12



Fig. 4.3.13



Fig. 4.3.14



Fig. 4.3.15



Fig. 4.3.16

Posteriormente, en su intento por descubrir quién era el hombre que ha visto en el balcón, Roberto regresa al despacho y examina con detenimiento la fotografía (fig. 4.3.17); esta vez, a partir de los planos subjetivos de Roberto, obtenemos una visión detallada del rostro de Pedro (fig. 4.3.18). Acto seguido, un ruido llama la atención de Roberto y se dirige a una de las ventanas. Roberto, posicionado frente al cristal de la ventana, mira hacia la negrura del exterior, pero sólo ve su propio reflejo en el cristal (fig. 4.3.19); tras unos segundos y un primer plano frontal de Roberto, Pedro aparece al otro lado de la ventana (fig. 4.3.20). La composición de ambos encuadres dispone una serie de elementos que permiten interpretar el sentido de la

aparición: primero, la fisura en el cristal que revela la psicología quebrada de Roberto que invocará a la aparición; después, esa invocación se remarca por el propio reflejo de Roberto sobre el cristal, que ocupa un espacio contiguo al de Pedro. La explicación de las apariciones será explicitada también a través de los diálogos. Roberto le cuenta a Antonia lo sucedido, que se muestra escéptica al respecto. Cuando Roberto explica que su capacidad para describir a Pedro demuestra que la aparición era auténtica, Antonia replica que puede describirlo con exactitud porque acababa de ver el retrato. El hecho de que las apariciones son fruto de la imaginación de Roberto se confirma con el supuesto fantasma de Cristina; al no disponer Roberto de ninguna fotografía de la anterior institutriz, sus apariciones siempre se presentan en planos generales que ocultan de manera sistemática su rostro, convirtiendo así a la institutriz en una abstracción (fig. 4.3.21).



Fig. 4.3.17



Fig. 4.3.18



Fig. 4.3.19



Fig. 4.3.20



Fig. 4.3.21

Obsesionado con las apariciones, y cada vez más convencido de que Pedro y Cristina corrompieron a los niños, Roberto anuncia a Antonia su obligación de salvar las almas de Mikel y Flora; tarea que no esconde sus similitudes con las acciones de los jesuitas que Roberto narraba con admiración durante el prólogo. Así, lo que el personaje va a llevar a cabo es una cruzada contra la corrupción que a su vez expiará su culpa por haber colgados los hábitos. Además, la puesta en escena de la aparición de Pedro que hemos analizado, introduce otra consideración en la tarea de Roberto; porque tal y como estaba configurado el momento, Roberto se ve a sí mismo reflejado en la figura de Pedro a causa de su deseo hacia Mikel. De tal modo que, en tanto los fantasmas son una proyección de sus propias represiones, la cruzada que emprende Roberto es también contra sí mismo. Este hecho queda patente en los distintos encuentros que se producen entre Roberto y Mikel a lo largo del relato. Tras uno de ellos (fig. 4.3.22), en el que Mikel aparece de nuevo en actitud sensual, con el torso descubierto y mirando frontalmente a cámara (fig. 4.3.23), Roberto vuelve a flagelarse (fig. 4.3.24). La organización consecutiva de ambos momentos en la puesta en serie, estableciendo así una relación de causa-efecto entre ellos, refuerza el sentido de que Roberto está luchando contra sus propios fantasmas. Otra secuencia posterior, en la que Mikel incita a Roberto a que toque su pecho (fig. 4.3.25), reproduce en su puesta en escena las ideas que Roberto ha ido gestando sobre la relación entre Pedro y Mikel; de tal modo que se incide de nuevo en que el fantasma no es más que una exteriorización de lo que Roberto percibe como perverso en su interior.



Fig. 4.3.22



Fig. 4.3.23



Fig. 4.3.24



Fig. 4.3.25

Finalmente, Roberto se queda a solas con Mikel en la mansión para enfrentarse «definitivamente a la verdad». La secuencia que concluye el relato se construye a partir del enfrentamiento dialéctico entre ambos. Roberto obliga a Mikel a explicar por qué le echaron del internado; Mikel dice: «debió ser porque soy... distinto». Roberto responde que Mikel es un muchacho como los demás, pero Mikel replica: «Está usted mintiendo; usted también me ve distinto. Y por eso le doy miedo». Los intentos de Roberto para que Mikel confiese que él también ve a Pedro, vuelven al muchacho en contra de su maestro; Mikel le dice que debería haberse quedado en el convento para espantar «esos fantasmas que tiene usted encerrados en su pobre cabeza de beato aldeano». Mientras Mikel pronuncia esas palabras, Roberto ve aparecer a Pedro; convencido de que el fantasma es el responsable de los insultos de Mikel, Roberto quiere que el muchacho se enfrente con el fantasma. En una configuración de la puesta en escena muy similar a la de la versión dirigida por Clayton, Roberto fuerza a Mikel a mirar a Pedro (fig. 4.3.26), hasta que el muchacho fallece a causa de la tensión que le provoca su maestro (fig. 4.3.27).



Fig. 4.3.26



Fig. 4.3.27

El final no deja lugar a dudas sobre las acciones de Roberto:

[...] él es el culpable de la muerte de Mikel, pero detrás de su culpa está una sociedad y una moral represivas, un catolicismo que convierte la homosexualidad en fantasmas que hay que exterminar (Roberto) y que conduce al exterminio de los que se relacionan con ellos sin temor (Mikel) (Pardo García, 2010: 77).

Frente a la tentación de separar *Otra vuelta de tuerca* del resto de la obra de De la Iglesia, la divergencia entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación no puede provocar que obviemos su inscripción en un contexto cultural en el que la homofobia seguía existiendo bajo nuevas formas (Mira, 2004).

4.4. La estanquera de Vallecas (1986)

Estrenada en Madrid el 9 de abril de 1987, *La estanquera de Vallecas* es la segunda adaptación literaria en la filmografía de Eloy de la Iglesia. También es su última película antes del retiro que le llevaría a abandonar durante un largo periodo de tiempo la dirección cinematográfica. Asimismo, es la última película como guionista de su colaborador habitual, Gonzalo Goicoechea.

Si, tal y como hemos visto anteriormente, la adaptación de la obra de Henry James suponía a priori una cierta anomalía dentro de la carrera del cineasta vasco, *La estanquera de Vallecas* se acerca en sus planteamientos a lo que la crítica del momento y la historiografía posterior identifican como unas "señas de identidad" de Eloy de la Iglesia. En efecto, es fácil vincular *La estanquera de Vallecas* con aquellas películas que se engloban dentro del denominado cine quinquí, y como veremos la película mantiene un discurso similar sobre la manipulación que sufre la delincuencia por parte de las instituciones políticas y los medios de comunicación. Y todo ello teniendo en cuenta un contexto cinematográfico que favorecía las adaptaciones literarias. Gonzalo Goicoechea expresaba estas cuestiones de la siguiente manera:

A Huete le pareció muy bien el proyecto de *La estanquera*, y es verdad que encajaba perfectamente con el cine que se estaba haciendo entonces, de adaptaciones, y al mismo tiempo con el imaginario que el público atribuía a Eloy, de delincuencia, jóvenes, situaciones extremas, etcétera. Nadie puede decir que no fuera una última película coherente (Melero, 2013: 98).

Esa coherencia señalada por Goicoechea es apreciada como tal por la prensa del momento, y así, pueden leerse titulares como el de *Diario 16*: «Eloy de la Iglesia insiste en el cine sobre marginados con *La estanquera de Vallecas*» (Ferrando, 1986: 17), o el publicado por *La Vanguardia*: «Eloy de la Iglesia vuelve al cine de denuncia social en su nueva película *La estanquera de Vallecas*» (Muñoz, 1986: 29).

Sin embargo, esa marginalidad y denuncia social están ya presentes en el texto original, obra del dramaturgo José Luis Alonso de Santos. Esto nos obliga a introducir brevemente dos aspectos: primero, la figura del dramaturgo, una de las más importantes en el teatro español de los años ochenta; y en segundo lugar, las características y estructura de la obra original como texto proyectivo a partir del que se realiza el trasvase entre dos territorios discursivos distintos.

Si en la adaptación de *Otra vuelta de tuerca* Eloy de la Iglesia y Gonzalo Goicoechea habían transgredido algunas de las premisas del texto de Henry James, en *La estanquera de Vallecas* el texto original contiene ya aquellos elementos que favorecen la lectura del espectador en una determinada dirección. De ese modo, como se verá más adelante, el texto original se respeta casi en su totalidad, y el trabajo de adaptación pasa por la actualización del texto original —escrito y estrenado por primera vez en 1981— y la inclusión de varios añadidos, entre los cuales el más destacado es la inclusión en el relato de la acción que transcurre en el exterior del estanco. Así, la coherencia de *La estanquera de Vallecas* respecto al resto de la obra de Eloy de la Iglesia viene dada de base por el texto original que adapta. Nada sorprendente si observamos los paralelismos evidentes entre el director y el dramaturgo nacido en Valladolid.

José Luis Alonso de Santos se había fraguado en el teatro independiente durante la década de los setenta, para ser considerado después el primer y más importante autor surgido después del Franquismo —su obra *¡Viva el duque, nuestro dueño!* se estrenó el 9 de diciembre de 1975 (Amorós, 2010: 9)—. *La estanquera de Vallecas*, representada por primera vez en diciembre de 1981 en la sala Gayo Vallecana, es su primer éxito, aunque la notoriedad de la obra crece en su reposición de 1985 con Conchita Montes en el papel de la estanquera. Año que puede considerarse clave para la consolidación en el panorama teatral español del autor, ya que además estrena su gran éxito *Bajarse al moro*. En el año siguiente, 1986, Alonso de Santos obtiene el Premio Nacional de Teatro junto a Alfonso Sastre. De Santos es un autor a la busca de un teatro popular que conecte con el público. Preguntado sobre si le molesta ser popular o populista, el autor afirma: «No es solamente que no me

moleste, sino que al fin y al cabo quiero ser popular. Toda mi vida he intentado escribir y hacer teatro para la mayoría partiendo de que estoy trabajando en un medio de minorías» (Wheeler, 2013b: 46).

Conviene señalar que la obra de Alonso de Santos se caracteriza por abordar en muchos casos el presente y por optar en determinadas obras por el protagonismo de seres marginales. En el programa de mano que acompañaba el estreno en 1985 de *La estanquera de Vallecas*, Francisco Umbral calificaba al autor como «cronista de ahora mismo» (Amorós, 2010: 14); asimismo, Duncan Wheeler lo califica de «a quintessentially urban chronicler» (Wheeler, 2013a: 3). En cuanto a la marginalidad, el propio autor manifestaba en la nota para su obra *Trampa de pájaros*: «Me han interesado siempre los marginados como personajes de mi teatro» (Amorós, 2010: 14).

Popular, cronista del presente, protagonismo de personajes marginales... Características todas ellas que vinculan el teatro de José Luis Alonso de Santos con el cine de Eloy de la Iglesia de manera inequívoca. Pero no menos importante es la posición similar que ocupa cada uno de ellos dentro de su respectivo campo cultural. Así, según Fermín Cabal —autor teatral cercano a Alonso de Santos y, recordemos, coguionista de *El Pico 2*—, el autor había sufrido ataques que le acusaban de comercial —con la habitual asociación que se da en España del adjetivo con una supuesta falta de calidad— por esa vocación de llegar al público que define su teatro. Un teatro que Cabal define como «comprometido», y que se opone a otros autores que trabajan desde planteamientos vanguardistas que no conectan con el público del momento (Cabal, 2010 [1986]). Un teatro hecho, por tanto, con un lenguaje accesible que asegure su capacidad de intervención social. La innovación de la obra de Alonso de Santos se situaría así en el terreno temático, en su conexión con el presente y en su habilidad para captar culturas y estilos de vida surgidos durante la consolidación democrática. En resumen, tal y como sintetiza Duncan Wheeler en su estudio sobre *Bajarse al moro*, los rasgos que definen al autor serían:

A talent for compelling quotidian dialogues alongside an intuitive yet thoughtful understanding of culture in its many guises find their finest and most

influential exposition in *Bajarse al moro*, a play that perfectly encapsulates Alonso de Santos' principal contribution to the contemporary Spanish stage: his capacity to imbue conventional forms with contemporary characters and concerns (Wheeler, 2013a: 10).

Como decíamos anteriormente, *La estanquera de Vallecas* se estrena en la sala Gayo Vallecano en diciembre de 1981. Las primeras críticas que recibe la obra se fijan en las cuestiones que hemos abordado con anterioridad. García Pavón escribe en su crítica para el diario *Ya* (15/12/1981), titulada «Un sainete del Madrid actual», las siguientes palabras: «Ya hace falta valor para que, en estos tiempos pedantescos de “investigaciones”, “laboratorios” y “espacios teatrales”, un señor se atreva a titular su obra *La estanquera de Vallecas*. [...] Unos tipos populares de Madrid, pero del Madrid de hoy, que hablan la jerga callejera que nuestros oídos soportan todos los días» (citado en Amorós, 2010: 17).

La obra de *La estanquera de Vallecas* comienza cuando Leandro y Tocho, un obrero en paro y un joven marginal respectivamente, entran a atracar un antiguo estanco de Vallecas. La estanquera, doña Justa, se resiste al atraco y pide ayuda a gritos. Los dos atracadores oyen ruidos en la parte superior del estanco, y por la escalera aparece la nieta de Justa, Ángeles. Leandro y Tocho las intimidan para conseguir el dinero, pero las mujeres se niegan a dárselo. Ambos comienzan a registrar el estanco, hasta que Justa se encara con Leandro. Este propina un golpe a la estanquera que la deja inconsciente. Mientras registran a la estanquera, comienzan a escuchar ruidos en el exterior del estanco. Poco a poco los vecinos se congregan ante la puerta, alertados por los ruidos. Leandro y Tocho deciden entonces olvidarse del dinero y escapar. Pero no pueden superar a la multitud, que está dispuesta a lincharles, y no les queda otra opción que encerrarse en el estanco. La masa congregada en la plaza está cada vez más enfurecida, y sus gritos adjudican a los atracadores el asesinato de un sastre cometido unos días antes.

Mientras Leandro y Tocho asisten perplejos al espectáculo del exterior, llega la policía. Así, el atraco deviene en una situación con rehenes. La policía se comunica con

ellos a través de un megáfono y Leandro y Tocho piden un médico que atienda a la estanquera inconsciente. Mientras, en las conversaciones que mantienen con Ángeles, se muestra que los dos son criminales inexpertos que roban por pura necesidad. Llega el médico y ante la mirada de los atracadores inspecciona a la estanquera. En ese momento doña Justa despierta y deja inconsciente al médico con un golpe de tiesto. La estanquera ha visto una pistola en su maletín y se descubre que es un policía —el inspector Maldonado— que intentaba engañar a los atracadores. Mientras Leandro acompaña a la estanquera a la parte de arriba a por paños para el policía, Tocho flirtea con Ángeles e intenta impresionarla. En ese momento Maldonado despierta y se acerca sigiloso a los jóvenes, pero un golpe de la estanquera dirigido a Tocho vuelve a dejarle inconsciente. La estanquera quiere evitar el flirteo de Tocho con su nieta y comienza a perseguirle por el estanco escoba en ristre. De nuevo el policía despierta, pero un nuevo golpe, esta vez con la escoba, le hace perder el sentido.

Pasan las horas y encontramos a los personajes sentados en una mesa camilla jugando a las cartas. El policía está atado en un rincón del estanco. La relación entre los atracadores y la estanquera y su nieta ha cambiado por completo, ya que han crecido las simpatías entre los personajes. En ese momento les avisan desde el exterior de la llegada del Excelentísimo Gobernador. Este intenta convencer a Tocho y Leandro de que se entreguen, pero ellos se niegan. En el interior del estanco circula el ánís para celebrar el cumpleaños de Leandro. Ángeles pone un viejo disco con el pasodoble *Suspiros de España* y, por parejas, Leandro y Justa, Tocho y Ángeles, bailan y se emocionan con la música. Pero el buen ánimo queda interrumpido cuando empiezan a percibir humo en el interior del estanco. El policía ha conseguido unas cerillas y ha iniciado un pequeño fuego para intentar poner fin a la situación. Leandro se quema la mano apagando el fuego y la estanquera le cura. Aunque Tocho pone de nuevo el pasodoble, el ánimo de los personajes también se ha extinguido.

De nuevo pasa el tiempo y es noche cerrada. Tocho vigila en la oscuridad y Ángeles baja del piso superior. Los jóvenes flirtean de nuevo, hasta que Ángeles comienza a llorar porque su abuela ha dicho que Leandro y Tocho irán a la cárcel para toda la vida. Tocho la consuela, los jóvenes se besan, se abrazan y se quedan

dormidos. En ese momento baja Justa con Leandro para vigilar a los jóvenes. Leandro y la estancuera hablan. Ante las recriminaciones de Justa a Tocho, Leandro le justifica y pide a la estancuera que intente salvarle. La estancuera se niega, y enfadada despierta a Ángeles para llevarla al piso de arriba. Solos, Tocho pregunta a Leandro sobre sus planes. Tocho intenta mantener una ilusión de libertad y heroísmo, pero el fatalismo se ha instalado en Leandro, que sabe que no tienen forma de huir de la situación.

Por la mañana, todos los personajes están de nuevo en la parte de abajo del estanco. Leandro habla por teléfono con un cura que intenta que se entreguen. Pero la policía no acepta las condiciones de Leandro y este se niega. El fatalismo de la situación es ya evidente. Leandro empieza a flaquear, mientras Tocho le apremia a que no se «raje». Entonces descubren que durante la noche el policía ha escapado. Leandro admite que todo está perdido y que van a entregarse. A pesar de que Tocho se resiste ante la idea, Leandro anuncia su salida a la policía. Tras arrojar las armas al exterior, Tocho sale primero; intenta correr y se escuchan disparos en el exterior. La voz de Tocho se pierde mientras se lo llevan herido en una ambulancia. Leandro sale a continuación y todos se marchan. La estancuera y su nieta se quedan solas hasta que entra el inspector Maldonado con actitud vengativa por la humillación sufrida. Tras amenazarlas se marcha de nuevo, no sin antes golpearse contra el canto de la puerta. Justa y Ángeles recogen mientras la escena se apaga.

Como veíamos en la crítica de García Pavón a la obra, la denominación de sainete no es ajena a la recepción de la obra de Alonso de Santos, pero tal y como señalan varios estudios (Amorós, 2010; Cabal, 2010 [1986]) se produce una superación del mismo al tomarlo sólo como marco de referencia. Para Cabal lo fundamental del trabajo de Alonso de Santos es su vinculación con una tradición tragicómica, la mezcla de humor y desgarró que configura un teatro combativo.

A través del resumen efectuado del texto de Alonso de Santos observamos esa modulación constante de la comedia y la tragedia a lo largo de los cuatro cuadros en que está estructurada la obra. Así, en el primer cuadro, a pesar de la violencia implícita a la acción del atraco, el tono se decanta por la comicidad, sea a través de los diálogos

que perfilan a cada uno de los personajes, o por los constantes equívocos e imprevistos que se producen —el falso médico/policía, los tres golpes que recibe este por parte de la estanquera, la persecución con la escoba a Tocho por el estanco que cierra el cuadro—. Al mismo tiempo, la comicidad proviene también del absurdo hacia el que deriva la situación, con las decenas de policías que se congregan en el exterior por un delito menor. Igualmente cómico es el comienzo del segundo cuadro, inesperado por cuanto tras la elipsis temporal se presenta una clara inversión de la situación inicial, al encontrar a los personajes sentados jugando a las cartas. Este segundo cuadro se detiene en la observación costumbrista, y en él se revela la personalidad de los personajes más allá de sus arquetipos iniciales, al tiempo que se establecen vínculos emotivos entre ellos. Sin embargo, el cierre del cuadro, con el incendio provocado por el policía, señala ya la dirección que tomarán los dos últimos y el paso de la comicidad a una fatalidad de carácter trágico. A partir del tercer cuadro la situación vira hacia la asunción de lo inevitable, y constantemente se filtra por los diálogos la conciencia de la imposibilidad de escapar. Conciencia que incluso provoca desacuerdos entre Leandro y Tocho.

Lo importante es determinar a qué obedece esta modulación; porque lo que está en juego a lo largo de la obra es la percepción que el espectador tiene de los dos atracadores. Para ahondar en esta cuestión es importante tener en consideración dos cuestiones. La primera de ellas la expone Fermín Cabal en el prólogo a la segunda edición de la obra de 1986: *La estanquera de Vallecas* entra en el grupo de obras de Alonso de Santos, junto a *Bajarse al moro*, que «se refieren directamente a una realidad sociológica que no está enunciada virtualmente en el texto dramático, pero a la que se alude tácitamente a través de la conciencia que de ella tiene el espectador» (Cabal, 2010 [1986]: 10). Esa realidad sociológica está vinculada con algunas películas de Eloy de la Iglesia, como *Navajeros* o *Colegas*, y con el corpus del cine quinquí. Recordemos que el primer estreno de *La estanquera de Vallecas* se produce en 1981, uno de los momentos de auge del cine que abordó la delincuencia juvenil. Y que incluso en la obra se hacen referencias al medio cinematográfico, como el momento en que Tocho desenfunda el arma y sentencia: «¡Esto es un atraco, como en las películas!» (Alonso de Santos, 2010).

La segunda cuestión que debe señalarse para comprender el discurso articulado en la obra es que, más allá de esa realidad sociológica, *La estanquera de Vallecas* está inspirada en un suceso real. Pocas veces se señala la importancia de este suceso al comentar la obra o la adaptación de Eloy de la Iglesia. El propio autor señala en la nota que precede a la obra que ha recibido carta de Leandro desde Carabanchel (Alonso de Santos, 2010: 55). Y en las introducciones a la obra suele hablarse de la inspiración en un suceso que, al contrario que la obra, acabó de manera trágica con la muerte de la estanquera. El caso referido es el de Pilar de Andrés Gómez, que falleció a causa de un disparo durante el atraco que llevaron a cabo el 21 de abril de 1980 cuatro delincuentes. Según los acusados, el disparo que acabó con la vida de la estanquera se produjo de manera fortuita mientras intentaban arrebatarle el teléfono. Los cuatro declararon estar bajo el efecto de las drogas durante el transcurso del mismo. La muerte de la estanquera de Vallecas tuvo una notable repercusión pública, ya que el 23 de abril se produjo una manifestación multitudinaria en Vallecas acompañando el féretro hasta el cementerio. Ese día los comercios del barrio cerraron en protesta por la inseguridad y los continuos atracos que estaban sufriendo (Anónimo, 1980a, 1980b).

Lo que interesa, por tanto, en la relación entre el referente real y el corpus que aquí estudiamos, no es tanto el paso del tono trágico del suceso al tono tragicómico de la obra, sino la inversión que se produce del rol de la víctima. En la resolución de la obra de teatro la tragedia se escora del lado de los atracadores, que aparecen como víctimas de la realidad social del momento. Y de ahí la progresiva inversión de la imagen de los atracadores que experimentan tanto la estanquera como los espectadores. Dicha inversión está orquestada para ir revelándose paulatinamente al espectador: durante el primer cuadro, el texto juega con las ideas preconcebidas que el espectador pueda tener sobre la delincuencia. Estas ideas se articulan a través del personaje de la estanquera, que se refiere a los dos delincuentes como «drogadictos», o que esgrime la falta de valores de la juventud actual frente a su generación: «Yo tengo principios, y no como los jóvenes de hoy, que sois peor que el diablo» (Alonso de Santos, 2010: 61). Es obvio que la imagen inicial de Leandro y Tocho queda supeditada también a la violencia inherente al atraco, así como por un diálogo principalmente

basado en expresiones agresivas y malsonantes. Pero poco a poco comienzan a darse diálogos en que comprendemos los motivos, la personalidad y la posición social de los personajes; como el momento en el que Leandro explica: «No somos criminales. Robamos porque acucia la necesidad y hay que repartir un poco mejor las ganancias de la vida, que hay mucha injusticia» (Alonso de Santos, 2010: 68). O el momento en el que Tocho explica sobre Leandro: «Y, además, es albañil, lo que pasa es que ahora está en el paro» (Alonso de Santos, 2010: 94). Diálogos todos que sitúan a los personajes de los atracadores en un horizonte de supervivencia, algo explícito desde la nota del autor que acompaña la edición de la obra:

Por eso anda detrás (el autor) de los personajes que se levantan cada día en un mundo que no les pertenece buscando una razón para aguantar un poco más, sabiendo que hay que aferrarse a uno de los pocos troncos que hay en el mar, si te deja el que está agarrado antes, porque ¡ay! ya no hay troncos libres (Alonso de Santos, 2010: 55).

Porque en última instancia el discurso de la obra, que reforzará la adaptación de Eloy de la Iglesia, se dirige a cuestionar la identidad social de los personajes. El aislamiento en el interior del estanco favorece mostrar las fisuras en la construcción social de los sujetos, y en el caso de los delincuentes contrarresta un contexto en el que la expansión de la delincuencia se usaba con fines ideológicos:

[...] hay que recordar las circunstancias en que fue escrita, en plena crisis económica, cuando el crecimiento del paro, apreciable día a día, y el consiguiente aumento de la delincuencia, permitía a la derecha bien pensante alimentar la hoguera de la intolerancia, del miedo, de la confusión, tratando de limitar la extensión, para ellos siempre amenazadora, de la libertad y la solidaridad, encontrando un nuevo argumento para encauzar sus paranoicas fantasías de venganza. Frente a estas voces, Alonso de Santos hace una llamada a la comprensión, a la ternura, a la compasión, incluso, y trata de mostrar lo muy relativa que es cualquier construcción moral. (Cabal, 2010 [1986]: 11.)

Sobre esa base se erige la adaptación cinematográfica de *La estanquera de Vallecas* dirigida por Eloy de la Iglesia. Rodada durante ocho semanas entre agosto y octubre de 1986 (Muñoz, 1987: 35), la película cuenta con subvención del Ministerio de Cultura, al igual que había sucedido con todas las películas de Eloy de la Iglesia durante la época socialista. El guión adaptado es obra de José Luis Alonso de Santos, Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia.

La fecha de rodaje es importante para el análisis que aquí realizaremos por cuanto este comienza apenas dos meses después de que se hayan producido las elecciones generales legislativas del 22 de junio, que supondrían la reválida del PSOE de la mayoría absoluta obtenida en 1982 y el comienzo de su segunda legislatura. A nivel electoral las elecciones no introdujeron en la política española novedades destacables: el PSOE obtuvo 18 escaños menos, la unión de Alianza Popular y el Partido Demócrata Popular se afianzó como fuerza en la oposición, y los comunistas, que se presentaban a las elecciones como Unión Comunista, perdían los 4 escaños obtenidos 1982 hasta quedarse sin representación parlamentaria. Todos estos datos vienen a colación de una modificación fundamental que se produce en la adaptación; porque si la obra de teatro no ofrece ningún anclaje temporal, la película nos ofrece a través de la puesta en escena una inscripción directa en su presente: las paredes de los edificios que rodean el estanco se encuentran llenas de carteles electorales. Aunque la película se rueda con posterioridad a las elecciones, en la ficción sabemos por varias alusiones en los diálogos que estas todavía no se han producido, lo que permite al texto imbricar el hecho delictivo del que da cuenta con los comportamientos electoralistas de las fuerzas políticas y del orden.

La película de Eloy de la Iglesia respeta en el trasvase entre territorios discursivos el grueso de la obra de Alonso de Santos. Pero tal y como veíamos a lo largo del análisis de la obra original, esta nunca muestra el exterior del estanco —la plaza en la que se agolpan los vecinos de Vallecas y las numerosas fuerzas del orden que han acudido al lugar—. Las modificaciones sobre el texto original se erigen, por tanto, en forma de añadidos, tanto por la inclusión de nuevos espacios —la plaza exterior, pero también la trastienda del estanco y el piso de la planta superior en el

que viven la estanquera y su sobrina— como de nuevos diálogos y modificaciones de situaciones que ya se daban en la obra original en el interior, con la finalidad de reforzar el discurso político que articula el texto. En ese sentido, la aparición de la plaza en el exterior del estanco se presenta como elemento distintivo de la adaptación cinematográfica. Al contrario que la obra, que sólo designa la ubicación geográfica en Madrid a través del título, *La estanquera de Vallecas* se abre con una serie de planos que siguen el trayecto de Leandro (José Luis Gómez) y Tocho (José Luis Manzano) desde el metro de Puente de Vallecas hasta la plaza en la que se encuentra situado el estanco. Se ubica así la acción en un lugar específico, un barrio obrero de la periferia de Madrid con tradición contestataria, que sufrió durante la década de los ochenta numerosos problemas asociados a la extensión de la heroína y la delincuencia, y que se nos aparece alejado de esa imagen del Madrid de la Movida que define en gran parte la primera mitad de la década de los ochenta. Y aun así, se da la paradoja de que los exteriores no fueron rodados en el barrio de Vallecas, sino en la plaza de San Ildefonso, ubicada en el madrileño barrio de Malasaña.

Una vez en la puerta del estanco, la acción sigue fielmente la obra original durante los primeros minutos, que transcurren por entero en el interior. Cabe destacar sin embargo la puesta en escena del atraco: estos primeros minutos en el interior del estanco abundan en el uso de planos de escalas cortas —planos medios, primeros planos— en detrimento de los planos generales (figs. 4.4.1, 4.4.2 y 4.4.3).



Fig. 4.4.1



Fig. 4.4.2



Fig. 4.4.3

Si reflexionamos en torno a una posible equivalencia entre la puesta en escena teatral y la puesta en escena cinematográfica, dicha equivalencia pasaría por el uso en el cine de tomas largas y planos generales que exigirían dirigir la atención del espectador con unos recursos específicos en el interior de la puesta en escena — composición del encuadre, iluminación, movimiento y posición de los actores— en detrimento de la puesta en serie¹⁷⁷, desplazando el montaje al interior del plano. Sin embargo, en *La estanquera de Vallecas* se emplea de manera enfática el montaje analítico: el espacio en el que tiene lugar la acción se fragmenta para ofrecer al espectador los centros de atención de manera individualizada. El uso de los planos de situación en estos primeros minutos aparece sólo cuando es imprescindible mostrar algún cambio de situación de los personajes y viene motivado generalmente por sus movimientos. Pero lo que está en juego en estos primeros minutos no es sólo la atención del espectador, sino un estado de enfrentamiento y aislamiento inicial de los personajes que se modificará según avance el relato. La evolución dramática de la película sigue así las líneas maestras trazadas por la obra original de Alonso de Santos, y al igual que en aquella, la percepción que tanto la estanquera (Emma Penella) y su sobrina (Maribel Verdú) como los espectadores tienen de los dos delincuentes sufrirá una evolución hasta acabar en la comprensión. Esto supone un acercamiento entre los personajes, que rompe con las barreras sociales —y cinematográficas— que los

¹⁷⁷ David Bordwell (2005) ha hecho un estudio pormenorizado de este tipo de puesta en escena en su libro *Figures traced in light. On cinematic staging*.

separaban. De ese modo, la planificación y la composición de los planos seguirán esa evolución de las relaciones. Así, si al comienzo del relato las dos parejas de personajes se muestran separadas y enfrentadas (figs. 4.4.4 y 4.4.5), conforme se produzca la evolución de su relación el encuadre acabará reuniendo a los cuatro personajes, en situaciones de carácter costumbrista cuando no simbólicamente familiar (fig. 4.4.6 y fig. 4.4.7).



Fig. 4.4.4



Fig. 4.4.5



Fig. 4.4.6



Fig. 4.4.7

La breve alusión a los planos que reúnen a los personajes (figs. 4.4.6 y 4.4.7) nos da pie para abordar la configuración del espacio en la película. Porque no sólo incorpora el espacio exterior al estanco, sino que en el interior del mismo muestra otros dos espacios que están ausentes en la obra teatral. Lo importante es el papel que juegan estos dos espacios en la dirección de sentido que aquí estamos proponiendo, ya que la trastienda y el piso superior en el que viven la estancquera y su sobrina aparecen de manera sucesiva en el relato a medida que se estrechan las relaciones de

los personajes. Se produce así un desplazamiento desde el espacio inicial del estanco, aquel que sirve de cara al exterior y al público, a los espacios interiores en los que se desarrolla la vida íntima de los personajes y que refuerzan el hecho de que se ven liberados de las sujeciones que les impone su identidad social.

Al mismo tiempo, la intimidad queda reflejada por, ahora sí, una planificación que evita la fragmentación. Así sucede en la larga conversación que mantienen de noche Leandro y la estancquera, en la que esta última deja traslucir su soledad y sus anhelos mientras los otros personajes duermen. Filmada en un plano-secuencia de casi cinco minutos de duración, la puesta en escena de la conversación se guía por algunos de los recursos que se han mencionado arriba; el plano-secuencia comienza con un primer plano de la mano de Leandro encendiendo un mechero (fig. 4.4.8), para convertirse después en un plano medio de los dos personajes tras entrar en cuadro (fig. 4.4.9). La estancquera se aleja del mostrador y el encuadre la sigue en una panorámica hacia la derecha que la individualiza y retrata en plano americano. Leandro se incorpora posteriormente al encuadre, lo que originará otra pequeña panorámica para reencuadrar a los personajes.



Fig. 4.4.8



Fig. 4.4.9

A partir de ahí, la combinación de los movimientos de cámara con el movimiento de los personajes dirige la mirada del espectador al tiempo que sigue la evolución dramática de la escena. Leandro tiene el peso de la composición mientras habla de que está solo porque su mujer le abandonó (fig. 4.4.10). Una vez que acaba su

relato se mueve al fondo del escenario y la estancuera pasa a ocupar el primer término; ella intenta mantener la intimidad del diálogo, pero Leandro se distrae pensando en cómo escapar del estanco (fig. 4.4.11).



Fig. 4.4.10



Fig. 4.4.11

La petición por parte de Leandro de que la estancuera salve a Tocho, a la que ella se niega, origina una separación de los personajes, con la salida de cuadro de Leandro (fig. 4.4.12). Zanjado el tema del atraco que se ha interpuesto entre los personajes, la estancuera acude a sentarse junto a Leandro y procede a expresar su anhelo: si tuviese veinte años y veinte kilos menos le pediría que la abrazase, dice. Por primera vez ha comenzado a sonar música extradiegética en la escena, el saxofón del tema principal compuesto por Patxi Andi3n para la película. El plano-secuencia finaliza cuando Leandro abraza a la estancuera (fig. 4.4.13).



Fig. 4.4.12

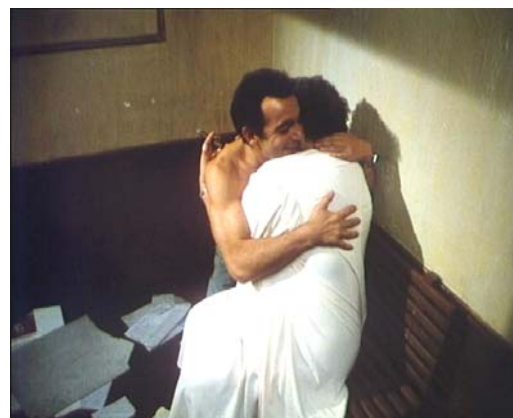


Fig. 4.4.13

No deja de ser importante que la imagen que abre el plano secuencia sea una llama que se enciende —el mechero— y que se cierre con un abrazo entre los personajes (las imágenes ya mostradas con los números 4.4.8 y 4.4.13). Se produce así una calidez e intimidad que no obtendrá continuidad a causa de la situación en la que se encuentran los personajes. Así lo certifica el siguiente corte de montaje, en el que vemos el helicóptero de la policía sobrevolando la plaza de día. Este nuevo plano no sólo marca una elipsis, sino que devuelve el relato a su cauce inevitable. Pero en cualquier caso, no deja de ser reseñable esta profundización en la vida de los personajes, por cuanto partes del diálogo —las que se corresponden a los anhelos de la estanquera— y el abrazo final no están presentes en la obra original. Esta escena se cerraba de manera abrupta con la petición de Leandro de salvar a Tocho, que originaba el enfado de la estanquera y su vuelta al piso de la parte superior. Se incorpora así una nueva novedad, la expresión del deseo de la estanquera. Deseo que ya se había escenificado en una secuencia anterior, aquella en la que Justa observa dormir a Leandro (fig. 4.4.14 y 4.4.15), y que como en tantas ocasiones en el cine de Eloy de la Iglesia —ya desde *Algo amargo en la boca*, con la que este momento comparte evidentes similitudes tal y como puede verse en las figs. 4.4.16 y 4.4.17— convierte en objeto de deseo al cuerpo masculino a partir de la mirada —formalizada en plano subjetivo— de un personaje femenino.



Fig. 4.4.14



Fig. 4.4.15



Fig. 4.4.16



Fig. 4.4.17

Puede parecer un añadido anecdótico, pero cumple una doble función: primero, reforzar la impresión del estanco como espacio cerrado en el que los personajes no se ven condicionados por su identidad social; y en segundo lugar, demostrar que en la situación provocada por el atraco también hay algo en juego para la estancuera, que por un breve lapso de tiempo se libera de una mentalidad heredada del pasado que la lleva a inhibir su deseo como viuda. Mentalidad que, al igual que en la obra original, se transmite durante el comienzo del relato a través de los diálogos, que no por casualidad recurren constantemente al santoral religioso.

Conviene recordar en este punto las connotaciones que tiene la elección del estanco como espacio en el que sucede la acción. No sólo porque en los años ochenta Tabacalera todavía sea propiedad del Estado, sino porque durante el franquismo las concesiones de estancos se reservaban para viudas de militares. Es el caso de Justa en la obra, cuyo marido fallecido era Guardia Civil. Esto dota al estanco de cierto carácter simbólico, que se refuerza con la presencia de la bandera de España en el escenario. En la obra la bandera aparece apenas nombrada en una de las acotaciones, pero De la Iglesia le otorga mayor presencia en la puesta en escena de la película. Así, los colores de la bandera aparecen en la cortina de plástico que se encuentra en la puerta del estanco.

En el exterior del estanco se dan planteamientos que Eloy de la Iglesia había usado con anterioridad, como el empleo de personajes secundarios sin relevancia dramática que informan al espectador sobre el contexto sociopolítico en el que se desarrolla la acción. En sentido estricto muchas de las acciones que suceden en el

exterior son contingentes, por cuanto no hacen avanzar el relato y se limitan a explicitar la dimensión política del texto. Pero la aparición del espacio exterior contribuye a una dialéctica con el espacio interior imprescindible para el discurso sobre la construcción social de los sujetos que ya hemos apuntado con anterioridad. Aunque vemos el exterior para situar la acción con la llegada de los personajes al estanco, este no entra en juego en el relato hasta que una vecina, extrañada por las puertas cerradas del estanco, alerta a los demás personajes que se congregan posteriormente en la plaza. Previamente Leandro ha cerrado esas puertas, provocando un gag visual el enredarse con la cortina que tiene los colores de la bandera española (fig. 4.4.18 y 4.4.19); gag que aprovecha el carácter simbólico del espacio que hemos señalado, ya que la cortina se enreda en el cuello de Leandro y parece estrangularle.

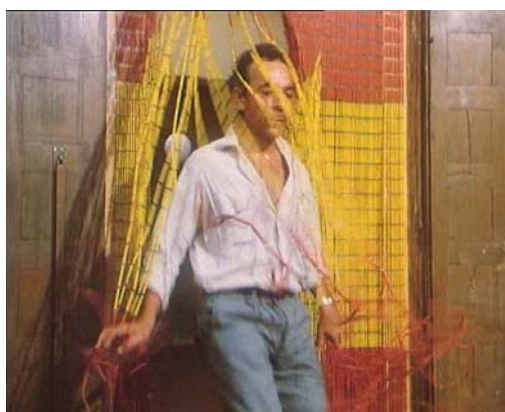


Fig. 4.4.18



Fig. 4.4.19

A través del sonido en *off* que llega del exterior, Leandro y Tocho se percatan de lo que está sucediendo. En un primer momento, los sucesos del exterior se articulan a partir del punto de vista de los atracadores. Esta articulación pasa por el empleo de planos subjetivos, a través de los cuales compartimos la mirada de Leandro y Tocho. Los encuadres muestran dos marcas evidentes de esta subjetividad: la primera de ellas, el uso de marcos internos con la puerta del estanco cuando ambos personajes se asoman al exterior; la segunda, el recurso de la mirada a cámara de los vecinos que se agolpan ante ellos. La puesta en serie presenta la construcción típica en estos casos, alternando en plano-contraplano la mirada de los personajes con aquello que miran (figs. 4.4.20 y 4.4.21). El empleo de planos subjetivos es importante también por

cuanto incide en la identificación del espectador con los personajes, provocando ese cambio de percepción sobre el que se construye el discurso antes en el nivel de la enunciación que en el de los enunciados —en este momento, ningún diálogo nos ha informado todavía de las justificaciones y circunstancias vitales de los dos atracadores—.



Fig. 4.4.20



Fig. 4.4.21

Conforme crece la muchedumbre en el exterior, se da un giro en el planteamiento: Leandro y Tocho se olvidan del dinero y su objetivo pasa a ser la huida. Sin embargo, la llegada del farmacéutico del barrio (Antonio Iranzo), de marcado carácter reaccionario, impedirá esa huida. El farmacéutico increpa al resto de vecinos para que no se acobarden frente a los atracadores. Representa así una figura autoritaria, en torno a la cual se arremolinan el resto de personajes de la plaza, y la puesta en escena lo subraya mediante un *travelling* de acercamiento, ligeramente contrapicado, que engrandece al personaje mientras se dirige al resto de vecinos (fig. 4.4.22). El discurso del farmacéutico no elude la visión crítica del funcionamiento de la justicia: «Ellos saben que si utilizan sus armas contra nosotros no van a tener la suerte de ir a la cárcel para que los suelten a los pocos meses y puedan volver a sus fechorías».



Fig. 4.4.22

Tras encerrarse de nuevo en el estanco ante la imposibilidad de huir, Tocho y Leandro asisten después a la llegada a la plaza de las fuerzas policiales. El montaje alterna de nuevo la mirada de los personajes con los sucesos de la plaza. En el exterior la puesta en escena se construye sobre la espectacularización de la llegada de los policías. Tal y como sucedía en el texto original —en el que un diálogo de Tocho nos informaba de lo que va sucediendo— la presencia y acción policial se presenta como desproporcionada para un delito menor. La espectacularización a la que aludimos se basa en el empleo de distintas alturas y angulaciones de cámara (figs. 4.4.23 y 4.4.24) —posiciones casi a ras de suelo, contrapicados— para recoger la llegada de los coches y furgones policiales al lugar.



Fig. 4.4.23



Fig. 4.4.24

A partir de ahí los planos se basan en la repetición de la misma acción y captan el desfile incesante de cuerpos uniformados —y por tanto homogéneos— que salen de los furgones con ametralladoras y escudos de protección para posicionarse en la plaza (figs. 4.4.25 y 4.4.26). Hay un diálogo, que no está en la obra original, en el que Leandro explica a un sorprendido Tocho que:

[...] cuando vienen a Vallecas vienen acojonados. Lo que más les asusta es la gente del barrio. La de veces que me ha tocado correr a mí delante de esos pringaos. Y todavía no había robado ná, era precisamente cuando todavía tenía curro.

Tocho pregunta: «¿Y os hostiaban por currar?», a lo que Leandro concluye: «Nos hostiaban por levantar la voz».



Fig. 4.4.25



Fig. 4.4.26

Diálogo explícito que tiende un puente entre el presente en el que se desarrolla la acción y un pasado de carácter autoritario —podría ser el tardofranquismo o incluso la Transición— que como se verá a continuación no parece tan lejano al observar los modos de actuación de las fuerzas del orden. Se recupera así una constante en la obra de De la Iglesia durante la post-Transición: la pervivencia de formas autoritarias y represivas una vez que gobierna el Partido Socialista y se consolida la democracia. La victoria de la izquierda no cambia que el poder se ejerza desde distintas esferas, y que algunas de ellas no se hayan terminado de depurar ni adaptar a los nuevos tiempos — aspecto en el que incide algún diálogo de la película—. Y es que una vez posicionados las decenas de efectivos policiales, el teniente (Nieves Parola) da una orden y estos

comienzan a desalojar la plaza empleando la fuerza (fig. 4.4.27). Imágenes en las que reverberan otras de *El diputado*, en las que la policía irrumpía con violencia en una concentración de militantes de izquierda.



Fig. 4.4.27

Momentos de confusión y caos —puestos en escena con planos de duración breve y que no siguen un *raccord* estable— que Leandro y Tocho observan desde el interior, como todo lo anterior. Y es aquí donde se conecta toda una serie de planos en los que los personajes, en montaje alterno, observan la acción de la plaza mientras que su proporción disminuye en el encuadre y quedan cercados por el decorado a medida que llega la policía y toma el control de la plaza, hasta quedar reducidos a un ojo que observa por una rendija de la puerta (figs. 4.4.28, 4.4.29 y 4.4.30). Puesta en serie que no hace sino reforzar los efectos sobre los dos atacadores de la represión ejercida por las fuerzas del orden en el espacio público.



Fig. 4.4.28



Fig. 4.4.29



Fig. 4.4.30

La situación en la plaza continúa evolucionando con la aparición de periodistas y posteriormente del Gobernador, que acude para convencer a los atracadores de que se entreguen. Los periodistas congregados en la plaza sirven para transmitir una visión sobre la situación de manera denotativa, a través de diálogos que informan al espectador. Es el caso del periodista de Antena 3, que avisa de que la llegada del gobernador es desproporcionada para un hecho delictivo de pequeña escala, y de que «indudablemente nos encontramos en plena campaña electoral». Asimismo, el mismo personaje nos informa de la llegada «de la televisión gubernamental, quiero decir, de la televisión estatal». Se establece así un pequeño circo mediático, una situación absurda, que conecta el discurso sobre el uso político y mediático de la delincuencia en

La estanquera de Vallecas con el de *Miedo a salir de noche*. Si en aquella la delincuencia era un mecanismo de control de las libertades y de la clase media, en *La estanquera de Vallecas* la situación adquiere nuevos matices. La delincuencia no pasa por ser tanto un mecanismo de control, como uno de enmascaramiento de la problemática social que genera la delincuencia —y de ahí la espectacularización que hemos señalado con la llegada de la policía y la presencia de los medios—. Se trata de hablar del hecho delictivo y no de su origen, la crisis económica que continuaba asolando el país y generando marginalidad y desempleo. De ese modo, la posible dimensión política de los «ilegalismos populares» (Foucault, 2012) queda desarticulada, al enfrentar a los delincuentes con la clase social que debería apoyarles. Las referencias a esta forma de hacer política se materializan en la figura del gobernador: encarnado por Simón Andreu, el actor lleva a cabo una parodia inequívoca, tanto en su caracterización como en los gestos y el habla, del entonces vicepresidente del gobierno Alfonso Guerra (fig. 4.4.31). Es el primer momento del relato en el que la comunidad, los vecinos de la plaza, se rebelan contra los acontecimientos y ponen en escena lo que cabe calificar propiamente como un disenso. Al gobernador no le queda más remedio que marcharse tras las numerosas increpaciones que recibe de los vecinos que se asoman a los balcones, que acaban configurando un improvisado coro que protesta porque no se abordan los problemas reales (figs. 4.4.32 y 4.4.33). Una situación destinada a poner en escena la desafección de la ciudadanía y la ruptura entre los intereses de la clase política y la sociedad civil.



Fig. 4.4.31



Fig. 4.4.32



Fig. 4.4.33

Las escenas del exterior contribuyen, por tanto, a mostrar esa realidad social que no estaba enunciada en la obra original. Pero no sólo la enuncian, sino que la actualizan a un nuevo contexto sociopolítico, ya que siguiendo la periodización establecida a lo largo de la investigación, la obra teatral surge en las postrimerías de la Transición, mientras que la película se rueda en la post-Transición. Dos contextos distintos entre los que puede tenderse un puente a través de la obra de teatro y su adaptación cinematográfica; porque si 1981 es un año marcado por el desencanto —provocado por múltiples factores, como la crisis económica, la crisis interna de UCD o el golpe de Estado fallido—, esa situación debía llegar a su fin con el triunfo electoral del PSOE en las elecciones de 1982. Y sin embargo, en 1986 se percibe ya lo que a la postre será una nueva forma de ese desencanto, esta vez respecto al ejercicio del poder por parte de la izquierda y la forma de consolidación de la democracia. Durante su primera legislatura, el gobierno de Felipe González tuvo que hacer frente a la recesión económica. Y las medidas tomadas —aceptación del libre mercado, desregularización y privatización de empresas públicas— supondrían la transformación del PSOE en una izquierda liberal a favor de la integración en Europa y en un mercado capitalista globalizado —lo que llevaría al desencuentro con los sindicatos y el comienzo de las grandes huelgas generales, como la del 14 de diciembre de 1988—. La confirmación más explícita de este paulatino proceso de desideologización del partido tendría lugar el 12 de marzo de 1986, con la celebración del referéndum para la permanencia en la OTAN. En este contexto, el desencanto proviene de la conciencia que adquieren los intelectuales de su pérdida de perspectiva crítica tras su adhesión

incondicional al manifiesto *Por el cambio cultural* (Monedero, 2013: 203-204). Los cuatro años de la primera legislatura suponen así la aparición de procesos que llevan a la consolidación de la democracia de consenso estudiada por Jacques Rancière.

En este marco, la posición de Eloy de la Iglesia y los discursos articulados en su cine no han variado sustancialmente desde el periodo de la Transición. De ese modo, *La estanquera de Vallecas* continúa buscando efectos de intervención social que pongan de manifiesto las contradicciones de la democracia en España, constituyéndose de nuevo como un discurso del disenso. Como la obra de teatro, la película finaliza de manera trágica para los atracadores. Sin embargo, hay un cambio respecto al texto original, ya que Tocho no intenta huir y por tanto no recibe los disparos. Pero a cambio, los personajes sufren una toma de conciencia respecto a su función dentro del orden social que no se encontraba en el texto original. Tras entregar las armas, Leandro y Tocho salen al exterior y son esposados por la policía. Tocho está excitado por la cobertura mediática de su detención y le dice a Leandro que van a salir en la televisión (fig. 4.4.34). Y es en ese momento cuando Leandro toma conciencia de cómo serán representados por los medios de comunicación. Entramos así en la subjetividad del personaje de Leandro, señalada primero por el sonido mediante la repetición de las palabras de Tocho en bucle sobre un plano medio corto del personaje (fig. 4.4.35).



Fig. 4.4.34

El contraplano nos ofrece un plano subjetivo de Leandro, en el que un cámara de televisión tiene posicionado el objetivo directamente sobre el eje de miradas (fig. 4.4.36) —apuntando también, por tanto, a los espectadores—.



Fig. 4.4.35

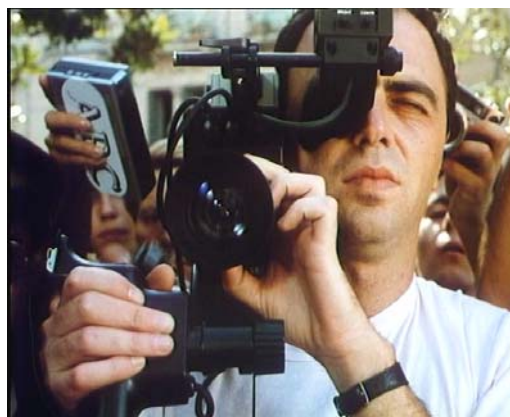


Fig. 4.4.36

Tras volver al plano medio corto de Leandro, se suceden rápidamente varias imágenes en las que Leandro imagina sus fotografías tomadas por la policía (figs. 4.4.37 y 4.4.38). Finalizado el pensamiento del personaje, el montaje vuelve al plano de Leandro, que se zafa de la policía y se abalanza sobre un cámara para quitarle el dispositivo y romperlo (fig. 4.4.39).



Fig. 4.4.37



Fig. 4.4.38



Fig. 4.4.39

Leandro y Tocho son reducidos tras el conato de revuelta e introducidos en los furgones policiales. El final rompe así con la ilusión vivida en el interior del estanco, ya que una vez que salen al exterior los personajes no pueden evadir aquellos mecanismos que los construyen socialmente como sujetos. Ante el trato que reciben los atacadores, la gente congregada en la plaza rompe el cerco policial y corre tras los furgones policiales. Aparece en ese momento un plano de marcado carácter irónico, en el que las figuras que corren atravesando el encuadre están desenfocadas mientras el punto focal se sitúa en la pared del fondo, en la que un cartel electoral del PSOE muestra a un Felipe González sonriente bajo el lema «Por buen camino» (fig. 4.4.40).



Fig. 4.4.40

Todos estos hechos han sido observados desde la puerta del estanco por la estancuera y Ángeles. Llorosas tras la resolución de los acontecimientos, en el plano general que cierra la película las dos vuelven a entrar en el estanco —a través de la cortina con la bandera de España— sin más opción que empezar una nueva jornada laboral como si nada hubiese ocurrido. Tras la entrada de las dos mujeres en el estanco, y sobre el campo vacío presidido por la cortina-bandera, la palabra «FIN» se superpone a la imagen (figs. 4.4.41 y 4.4.42).



Fig. 4.4.41



Fig. 4.4.42

Capítulo 5. Conclusiones

A través de la lectura de la obra de Eloy de la Iglesia realizada en las páginas previas, se han ofrecido suficientes argumentos para confirmar la hipótesis de la que partía la investigación:

El cine de Eloy de la Iglesia enuncia discursos del disenso sobre el proceso de cambio político y la consolidación de la democracia en España; a su vez, estos discursos están prefigurados en las películas que dirige durante los últimos años del franquismo.

El primer argumento que se ofrecía para apoyar la hipótesis era la definición de su cine como político, en un sentido amplio, por su capacidad de crear espacios polémicos que cuestionan el orden de la dominación y los efectos que tiene sobre los sujetos. Este argumento evita cualquier restricción que considere el cine político exclusivamente a partir de la narración de determinados acontecimientos o por la inclusión de referentes externos al texto. En ese sentido, se ha comprobado la necesidad de incluir en la investigación la obra de Eloy de la Iglesia producida en los últimos años del franquismo. En este periodo sus películas ya muestran muchas de las características de los discursos del disenso posteriores: en un momento en que el cine de consumo está vinculado a la transmisión de los valores dominantes, los discursos de Eloy de la Iglesia articulan una clara dimensión política que se opone a dichos valores. Al mismo tiempo, por su explícita vocación comercial y las operaciones que realizan a partir de los géneros cinematográficos, estas películas tampoco pueden englobarse con el cine de oposición al régimen del periodo. Se produce ya, desde el comienzo de su filmografía, un intento de transformar las «formas de exposición de lo visible» (Rancièrre, 2010b: 67), que constituye el origen de un proyecto de intervención social definido, que alcanzará su expresión plena a partir del periodo de la Transición. Las películas de Eloy de la Iglesia durante el franquismo apenas han sido estudiadas desde esta perspectiva, quizá porque, frente a su cine de la Transición y la post-Transición, su dimensión política se articula sobre el plano connotativo dificultando la lectura transparente asociada a su obra posterior. La enunciación en este periodo se

caracteriza por desbordar la estructura genérica que le sirve de base. De ahí que el interés de una obra como *El techo de cristal* esté en las numerosas catálisis que presenta, o que una película de ciencia ficción como *Una gota de sangre para morir amando* construya una alegoría sobre su presente.

Hay distintos elementos que cruzan de manera transversal los discursos de este periodo franquista. Varias películas aluden o se enmarcan en un contexto propio del desarrollismo y la sociedad capitalista, ofreciendo un relato global en el que cualquier progreso queda negado por el control y la restricción de las libertades. Al mismo tiempo, la perversión se emplea en películas como *La semana del asesino* y *Una gota de sangre para morir amando* para impugnar cualquier concepto de normalidad propuesto por la ideología dominante. En este periodo cobran especial importancia los personajes femeninos y las sujeciones que experimentan, ya sea a causa de una moral represiva (*Algo amargo en la boca*), del lugar que les asigna la institución matrimonial (*El techo de cristal*), o de relaciones de dominación económica (*Nadie oyó gritar*). Los personajes femeninos aparecen como producto de unas circunstancias sociales e históricas concretas, evitando cualquier esencialismo en torno al género que será constante en la obra del director. La exposición de estas sujeciones va acompañada en la enunciación por la erotización del cuerpo masculino a través de la mirada y el deseo de los personajes femeninos. Operación similar a la que tiene lugar en *La semana del asesino* a través de Néstor, el único personaje homosexual destacado en el cine de este periodo. Estas cuestiones nos introducen de lleno en el terreno de la sexualidad; *La semana del asesino* es la película que con más insistencia aborda la cuestión al tiempo que sienta las bases de otros discursos posteriores, ya que hace visible el vínculo entre la sexualidad y la producción de sujetos funcionales para el mantenimiento de las relaciones de producción y el orden social. Como parte de este discurso acerca de la sexualidad, el cine de Eloy de la Iglesia problematiza la apertura sensible que comienza a producirse en materia erótica, por cuanto esa apertura sigue reforzando una sociedad patriarcal, capitalista, y sexista. En ese sentido, tanto los personajes femeninos como los homosexuales cumplen un mismo cometido a lo largo de su filmografía: la desestabilización de los imaginarios masculinos y del discurso patriarcal.

Concluido el franquismo, en la Transición se establece el modelo discursivo sobre el que se articulará la dimensión política del cine posterior de Eloy de la Iglesia; modelo que entrelaza la retórica del panfleto con la del melodrama, y que consolida el proyecto de intervención social del cineasta a través de una cine popular que opone la lógica de la igualdad a la lógica del consenso. A partir de la Transición, y gracias a la apertura de lo sensible favorecida por el cambio político, las cuestiones sobre el orden de la dominación se articulan en el discurso a partir de la distribución de las partes en el orden social democrático; distribución marcada en su cine por la desigualdad, el mantenimiento de un status quo previo, y la limitación de la igualdad y las libertades democráticas. Este aspecto conecta con el segundo de los argumentos que apoyan la hipótesis de la que parte la investigación: la tensión existente en los textos analizados entre los cambios democráticos y las pervivencias del anterior régimen político. Su cine entra así en una problemática asociada a la configuración del espacio político común; espacio que desde *La otra alcoba*, su primera película de la Transición, aparece condicionado por el control ejercido por la derecha, y que tiene como efecto el mantenimiento de un orden previo en favor de los grupos dominantes y las élites económicas. La crítica hacia los actores del proceso de cambio político recorre parte de la filmografía del periodo de la Transición, y se materializa en los textos a través de personajes que, como Marcos en *La otra alcoba*, pertenecen a la derecha política. Tras el partido ficticio que remite a Alianza Popular en *La criatura*, los retratos de la derecha política alcanzan su máxima expresión en el grupo ultraderechista de *El diputado*; película que aborda el propio proceso de Transición como representación, bajo cuya superficie subyacen formas de actuación antidemocráticas que tienen como objetivo la limitación de las libertades. En *El diputado* este aspecto se entrelaza con la crítica a una izquierda sometida al discurso burgués sobre la sexualidad e incapaz de alterar los valores del sistema al que pertenece.

El relato de la Transición que ofrece el cine de Eloy de la Iglesia está marcado a su vez por la violencia y sus efectos sobre la socialización en los valores democráticos. Algo que queda patente en *Miedo a salir de noche*, en la que el miedo generado por la violencia sirve como mecanismo de control de los ciudadanos. El efecto de ese miedo

no es sólo la nostalgia por el pasado autoritario, sino también la creación de una lógica policial en su sentido estricto, al limitar a los personajes a unos lugares y unas funciones. La violencia aparece asociada a su vez a instituciones y fuerzas del orden público, cuyas formas de actuación represivas aparecen como heredadas del pasado y opuestas a la democracia.

La pervivencia del autoritarismo aparece de nuevo recién comenzada la post-Transición en las dos partes de *El pico*. Pero con la consolidación democrática los discursos de Eloy de la Iglesia experimentan un cambio para adaptarse al nuevo contexto, abandonando muchos elementos propios de la retórica panfletaria en aras de una mayor complejidad discursiva. El cambio tiene como objetivo dar cuenta de un tejido de relaciones de poder más sutil, en el que instituciones como la Guardia Civil se han adaptado a su vez a los nuevos tiempos. Así, la función de esta institución ya no pasa tanto por reprimir como por «organizar la trasgresión de las leyes en una táctica general de sometimientos» (Foucault, 2012: 316). Algo ejemplificado por el trayecto que recorre el protagonista a lo largo de las dos partes de *El pico*, y que lleva al sometimiento de su cuerpo por instituciones y aparatos hasta convertirlo en un elemento útil del sistema. En un periodo en el que la delincuencia sigue teniendo una gran presencia en la sociedad, *La estanquera de Vallecas* vuelve sobre las propuestas de la saga *El pico*, al mostrar la desarticulación de la dimensión política de los ilegalismos populares por parte del poder.

Toda esta tensión entre cambios y pervivencias se percibe de manera privilegiada a través de las resonancias directas que se establecen entre algunas obras del periodo franquista y las pertenecientes a los periodos posteriores. El paisaje y la marginación en la que vive Marcos, protagonista de *La semana del asesino*, encontrará continuidad en películas como *Los placeres ocultos*, *Navajeros* o *Colegas*, que otorgan visibilidad y protagonismo a aquellos que han sido dejados atrás por los avances sociales de la democracia. Al mismo tiempo, Marcos queda unido por su pertenencia al proletariado con Leandro, uno de los protagonistas de *La estanquera de Vallecas*; en ese sentido, el discurso del cine de Eloy de la Iglesia no puede ser más contundente: en los catorce años que separan ambas obras, el obrero ha devenido delincuente,

exponiendo así los problemas en la implantación de una democracia económica que supere las desigualdades sociales.

Superponiéndose a este primer sentido político de los discursos de Eloy de la Iglesia, aparecen los otros argumentos que corroboran la hipótesis principal: el empleo de operaciones de disenso propias de la ficción artística, y que tienen su expresión privilegiada en aquellas películas que abordan la «parte sin parte» del orden social democrático. Los discursos buscan, en ese sentido, operar cambios en las referencias de lo visible y lo enunciable, algo que se aprecia con claridad en las películas que abordan la homosexualidad. La estrategia del discurso en este sentido es doble: a través de la retórica panfletaria, lo enunciable emerge a través del empleo de diálogos didácticos, que de manera denotativa informan al espectador de aquello silenciado hasta el momento; la segunda estrategia asume plenamente la emoción como mecanismo de persuasión, haciendo compartir al espectador las heridas y el sufrimiento de personajes que deben separar la sexualidad de su identidad social. Se moviliza así la identificación del espectador con aquellos que no son contados en el orden social; identificación no sólo con su sufrimiento, sino también con su mirada, siguiendo la senda abierta por los personajes femeninos del cine del franquismo. El discurso construye de esta manera una lógica de la igualdad que tiene como efecto la desidentificación de los homosexuales respecto a los discursos dominantes. Las mismas operaciones de visibilidad y enunciación propias del disenso aparecen en los discursos que abordan la marginalidad y la delincuencia juvenil, como *Navajeros* o *Colegas*; películas que dotan de visibilidad a personajes y ambientes marginales, y que hacen ver como carencia de la sociedad democrática aquello que era visto como una amenaza para la misma. Estas operaciones se repiten en el cine de la consolidación democrática, con la aparición de la prisión en *El pico 2* o la inversión en torno al discurso de la delincuencia de *La estanquera de Vallecas*.

Dentro de la dialéctica entre lo visible y lo enunciable, cabe realizar también una serie de consideraciones sobre el papel que juega el erotismo en el cine de Eloy de la Iglesia; porque su obra, en una línea que se ha planteado ya a propósito del cine del periodo franquista, obliga a reconsiderar cualquier asociación neutra entre la aparición

del erotismo en pantalla y la ampliación del marco de libertades. La sexualidad, como se ha sugerido con anterioridad, es indisoluble en los textos estudiados de la política, de las relaciones de fuerza y de la existencia de sexualidades de clase. Las escenas de sexo en sus películas no se encaminan a ofrecer un espectáculo erótico para el disfrute del espectador, y el recuento al respecto es concluyente: desde el sexo como reflejo de la explotación entre clases en *La otra alcoba* o *La mujer del ministro*, a la violencia del acto sexual en *La criatura* y su asociación con la mentalidad machista de su protagonista masculino; algo que de nuevo entronca con la ausencia de una transformación real de los valores heredados del franquismo. Asimismo, la sexualidad aparece vinculada a un orden burgués que reproducen incluso aquellos personajes que intentan transgredirlo. Así sucede con los personajes homosexuales de *Los placeres ocultos* y *El diputado*, que marginados por ese orden lo replican comprando a jóvenes del lumpen para satisfacer su deseo. Las palabras enunciadas por el personaje de Vicente Parra en *Nadie oyó gritar*, que dividían el mundo entre los que compran y los que venden, reverberan sobre las relaciones sexuales que aparecen en los relatos de la Transición. Relaciones, en fin, no exentas de aristas y cuyos protagonistas no responden de manera unívoca al supuesto maniqueísmo del cine del director, ya que en estos relatos el poder recorre tanto a los dominadores como a los dominados.

Como síntesis de lo expuesto, podemos afirmar que los discursos enunciados por el cine de Eloy de la Iglesia tienen como objetivo la creación de espacios polémicos que muestran los mecanismos generativos del consenso y la contingencia de cualquier ordenamiento social impuesto por los grupos dominantes. Ese objetivo se persigue ampliando mediante el discurso los límites de lo sensible y lo enunciable en los distintos contextos que abarca su filmografía. Desde esa perspectiva, la búsqueda de efectos de intervención social no se interrumpe con la subida al poder de un partido de izquierdas y la consolidación en España de una democracia formal. La obra de Eloy de la Iglesia se resiste así al conformismo y la despolitización del arte que acompañó el recambio en el gobierno, porque como explica Jacques Rancière, la democracia no es un conjunto de instituciones, sino una disputa constante sobre la propia comunidad.

En suma, las propuestas discursivas de Eloy de la Iglesia rehúyen cualquier ortodoxia o dogma político. En ese sentido, *Juego de amor prohibido*, película que hace de bisagra entre el franquismo y la Transición, avisa ya de que cualquier toma de poderes reformista y por tanto contribuye a que el sistema se perpetúe (Dufrenne, 1980). Hay un pesimismo latente en su obra que culminaría con la pregunta que hace el protagonista de *El pico 2* cerca del final del relato: «¿Escapar? ¿A dónde?». El cine de Eloy de la Iglesia siempre nos ha interpelado como espectadores para que busquemos respuestas a esa pregunta, desde la convicción de que el proceso nos hará más libres.

Conclusions

Throughout the reading of Eloy de la Iglesia's filmography that has been done in the previous chapters, a number of arguments have been presented for confirming the hypothesis that was the starting point of this research:

The films of Eloy de la Iglesia enunciate discourses of dissensus on the process of political change and consolidation of democracy in Spain; at the same time, these discourses are prefigured in the films that he directs during the last years of Francoism.

The first argument that was presented for supporting this hypothesis was the definition of his films as *political*, in a broad sense, because of their capacity to create spaces of controversy that question the order of dominance and the effects it has on subjects. This argument does not imply that the definition of political film-making should be based exclusively on the presentation of specific events or the inclusion of referents that are external to the text. In this respect, proof has been shown of the necessity of including in the research the films of Eloy de la Iglesia produced during the last years of Francoism. These films already show many of the characteristics of the discourses of dissensus that would come later: in a time where mass consumption cinema is associated to the transmission of dominant values, the discourses of Eloy de la Iglesia articulate a clear political dimension that counters those values. At the same time, because of an explicit commercial aspiration and the way that traditional film genres are used, these films cannot be related either to those ascribed to the movement of opposition to Francoism. An attempt is made, from the very beginning of his filmography, to transform the «forms of exposition of the visible» (Rancière, 2010b: 67), which constitutes the origin of a well-defined project of social intervention that will reach its full expression with the advent of the Transition to democracy. This angle has been hardly used to study the films of Eloy de la Iglesia produced during the Francoism, maybe because, as opposed to his films produced during the Transition and the Post-transition, the political dimension of his early films is articulated through connotation, making it difficult to use the more immediate reading that his other films

allow. In the films produced during Francoism, enunciation goes beyond the structure of genre. This is the reason why the interest of a film like *El techo de cristal* is to be found on its numerous catalysis, while a science fiction film like *Una gota de sangre para morir amando* is actually an allegory of the present time.

A number of elements transversally cross the discourses of this Francoist period. Several films refer to or are framed by the context of development policy (the Spanish *desarrollismo*) and the capitalist society, and offer a global narration in which any progress is denied by control and restriction of liberties. At the same time, perversion is used in films like *La semana del asesino* and *Una gota de sangre para morir amando* to challenge any formulation of normality as proposed by the dominant ideology. In this period, special emphasis is put on female characters and the subjugation that they experience, either due to a dominant repressive moral (*Algo amargo en la boca*), the place they are allocated to within the institution of marriage (*El techo de cristal*), or the existence of relationships based on economic dominance (*Nadie oyó gritar*). Female characters appear as the product of a set of specific social and historical circumstances, thus avoiding any essentialism in the treatment of genre—something that will be present in the whole corpus of De La Iglesia—. In the enunciation, the exposition of these subjugations goes along with the erotization of the male body through the look and desire of female characters. A similar operation happens in *La semana del asesino* through Néstor, the only prominent homosexual character in the films of this early period. These questions lead us directly into the field of sexuality; *La semana del asesino* is the film that most persistently deals with this question and lays the foundation for upcoming discourses, through the visibility of the bond between sexuality and the production of subjects functional to the preservation of the relationships of production and social order. Within this discourse on sexuality, the films of Eloy de la Iglesia question the openness about sexuality arising at the time, since this openness keeps reinforcing a patriarchal, capitalist and sexist society. In this respect, female and homosexual characters play a common role throughout his filmography: the destabilization of male imaginary and patriarchal discourses.

With the ending of Francoism and the arising of the Transition, the discursive model on which all of De la Iglesia's later films will be based is laid out. This model intertwines the rhetoric of pamphlet with that of melodrama, and consolidates De la Iglesia's project of social intervention through popular films that counter the logic of consensus with the logic of equality. From the Transition, and using the widening of the *enunciable* that comes with political changes, questions regarding the order of dominance are articulated in the discourse through the distribution of subjects within the democratic social order; a distribution that in De la Iglesia's films is characterized by inequality, the persistence of a pre-existent status quo and the restriction of equality and democratic liberties. This question leads to the second argument confirming the hypothesis of this research: the tension that can be found in the studied films between democratic changes and the persistence of certain aspects of the former political regime. De la Iglesia's films thus deal with the problem of the configuration of the common political space; this space, since *La otra alcoba* —his first film of the Transition period—, is conditioned by the control of right-wing sectors, and results in the persistence of a pre-existent order favoring dominant groups and economic elites. Criticism about the actors of the process of political change is present in a part of the filmography of the Transition period, and materializes through characters that, like Marcos in *La otra alcoba*, belong to the right wing. After the fictitious party reminiscent of *Alianza Popular* that appears in *La criatura*, the portrait of the right wing comes to its fullest expression with the far-right group of *El diputado*, a film that presents the very process of Transition as a representation, in which antidemocratic forces are acting beneath the surface with the aim of limiting liberties. In *El diputado*, this aspect is intertwined with the criticism about a left wing that is subject to the bourgeois discourse on sexuality and unable to alter the vales of the system it belongs to.

The narration of the Transition to democracy that De la Iglesia's films offer is also determined by violence and the effects it has on socialization in democratic values. A point that is clearly visible in *Miedo a salir de noche*, in which the fear generated by violence is used as a mechanism of control of citizens. The result of this fear is not only a nostalgia for an authoritarian past, but also the creation of a *police*

logic in a strict sense, since characters are limited to given places and functions. Violence appears at the same time associated to institutions and forces of public order, whose repressive forms of action appear as inherited from the past and countering to democracy.

The persistence of authoritarianism appears again with the arising of the Post-Transition, in the two parts of *El pico*. But, along with the consolidation of democracy, De la Iglesia's discourses change and adapt to the new context, leaving behind many of the inherent elements of the rhetoric of pamphlet for the sake of a greater discursive complexity. This change aims at reflecting a more subtle network of relationships of power, in which institutions like the Guardia Civil have adapted themselves to new times. In this respect, the function of this institution is no longer so much about repressing but about «organizing the transgression of laws within a general tactics of submission» (Foucault, 2012: 316). This point is exemplified by the trajectory of the main character of the two parts of *El pico*, that leads to the submission of his body by institutions and apparatuses until he becomes a useful element to the system. In a time where violence is still significantly present in Spanish society, *La estanquera de Vallecas* comes back to the themes of the *El pico* saga, by showing the dismantling of popular illegalisms undertaken by the powers that be.

All this tension between change and persistence is perceived in a privileged way through the direct resonances that link some of the films of the Francoist period with those of later periods. The environment and marginalization that Marcos, the main character of *La semana del asesino*, lives in, will find continuity in films such as *Los placeres ocultos*, *Navajeros* or *Colegas*, that bring to the foreground those that have been left behind by social advances of democracy. At the same time, Marcos is bonded, through his belonging to the proletariat, to Leandro, one of the main characters of *La estanquera de Vallecas*; in this respect, the discourse of Eloy de la Iglesia cannot be more blunt: in the course of the fourteen years period between the two films, the proletarian has become a delinquent, reflecting the difficulties in implementing an economic democracy that may truly overcome social inequalities.

Superimposing on this first political sense of Eloy de la Iglesia's discourses appear the rest of the arguments confirming the main hypothesis: the use of operations of dissensus that are natural to artistic fiction, and that have their most privileged expression in those films that deal with the «part without part» of democracy's social order. In this respect, discourses seek to provoke changes in the references to the visible and the enunciable, something very noticeable in films dealing with homosexuality. The strategy of the discourse is twofold: firstly, through the rhetoric of pamphlet, the enunciable emerges by using didactic dialogues, which in a denotative manner inform the audience about things that have been silenced so far; secondly, a full acceptance is made of the potential of emotion as a mechanism for persuasion, having the audience share the wounds and suffering of characters forced to dissociate their sexuality from their social identity. Thus, the audience is mobilized to identify with the outcasts of the new social order, by sharing not only their suffering, but also their look, thus following the path open by the female characters of the films of the Francoist period. The discourse builds a *logic of equality* that results in the disidentification of homosexuals with respect to dominant discourses. The same operations of visibility and enunciation that are natural to dissensus appear in the discourses that deal with marginality and youth delinquency, such as *Navajeros* o *Colegas*; these films provide visibility for marginal characters and environments, and present as a flaw of the democratic society what was being seen as a threat. These operations reappear in the films of the period of consolidation of democracy: clear examples are the treatment of prison in *El pico 2* or the inversion of the discourse on delinquency in *La estanquera de Vallecas*.

Within the dialectic between the visible and the enunciable, the role of eroticism in De la Iglesia's films has to be given some careful considerations; particularly —and in a similar way to what has been discussed regarding the films of the Francoist period—, his films forces us to reconsider any neutral association between the appearance of eroticism on the screen and the opening of the framework of liberties arising at the time. As has been suggested before, sexuality is, in the studied films, indissoluble from the relationships of power and the existence of a class-related sexuality. Sex scenes are not a means to provide the audience with an erotic,

pleasant spectacle; examples are conclusive: sex as a reflection of class exploitation in *La otra alcoba* o *La mujer del ministro*, the violence of the sexual act in *La criatura* and its association with the machismo of the male character, again connecting to the absence of a real transformation of the values inherited from the Francoism. Sexuality also appears associated to a bourgeois order that is replicated even by those characters that try to transgress it. So it happens with the homosexual characters of *Los placeres ocultos* and *El diputado*, who, marginalized by that order, replicate it by buying underprivileged young people to satisfy their desires. The words of Vicente Parra's character in *Nadie oyó gritar*, according to which there are two types of people: those who buy and those who sell, reverberate across the sexual relationships of the films of the Transition. Relationships that do not lack ambivalence and whose characters do not respond unequivocally to De la Iglesia's alleged manichaeism, since power affects both the dominant and the subordinate.

As a summary, we can conclude that the discourses enunciated by Eloy de la Iglesia's films aim at creating spaces of controversy that show the mechanisms behind the creation of consensus and the contingency of any social ordering imposed by dominant groups. This aim is pursued by widening, through those discourses, the limits of the sensitive and the enunciable in the different contexts that are dealt with in his filmography. From that perspective, the search for social intervention effects is not stopped by a left-wing party rise to power or the consolidation of a formal democracy. Thus, Eloy de la Iglesia's films resist the conformism and depoliticization of art that came along with the change in government; as Jacques Rancière puts it, democracy is not a set of institutions, but a constant dispute about our own community.

Overall, the discursive proposals of Eloy de la Iglesia escape from any orthodoxy or political dogma. In this respect, *Juego de amor prohibido*, the film at the very borderline between Francoism and Transition, warns us about the fact that any rise to power has a reformist nature and thus contributes to the perpetuation of the system (Dufrenne, 1980). There is a latent pessimism in his films that reaches its zenith with the question that the main character of *El pico 2* poses near the end of the film: «To escape? Where?». Eloy de la Iglesia's films addresses us, the audience, so that we

might find answers to that question, with the conviction that this process of search will make us freer.

Filmografía analizada

Algo amargo en la boca (1968)

Producción:	Acción Films
Productores asociados:	Ignacio Carrasco, Juan Otamendi
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Eloy de la Iglesia
Guión:	Eloy de la Iglesia, Luis Bermejo. Colaboración en diálogos: Ana Diosdado (sin acreditar)
Fotografía:	Leopoldo Villaseñor
Música:	Fernando García Morcillo.
Montaje:	Pablo G. del Amo
Intérpretes:	Maruchi Fresno (Aurelia), Juan Diego (César), Javier de Campos (Jacobo), Verónica Luján (Ana), Irene Daina (Clementina)
Fecha de Estreno:	10/11/1969 (Barcelona), 14/06/1972 (Madrid)
Nº de espectadores:	248.182

Cuadrilátero (1969)

Producción:	Federal Films International
Productor asociado:	Antonio García-López
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Antonio Fos, Bautista Lacasa
Fotografía:	Leopoldo Villaseñor
Música:	Jesús Franco, Daniel White.
Montaje:	Luis Álvarez
Intérpretes:	José Legrá (José Laguna), José María Prada (Young Miranda), Rosana Yanni (Elena), Dean Selmier (Miguel Valdés), Gerard Tichy (Óscar)
Fecha de Estreno:	06/07/1970 (Barcelona), 07/08/1972 (Madrid)
Nº de espectadores:	184.956

El techo de cristal (1970)

Producción:	Fono España
Productor ejecutivo:	Rafael del Valle Iturriaga
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Antonio Fos
Guión:	Antonio Fos, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Francisco Fraile
Música:	Ángel Arteaga
Montaje:	Pablo G. del Amo
Intérpretes:	Carmen Sevilla (Marta), Dean Selmier (Ricardo), Patty Sheppard (Julia), Emma Cohen (Rosa)
Fecha de Estreno:	03/05/1971 (Madrid)
Nº de espectadores:	1.053.574

La semana del asesino (1972)

Producción:	Producciones Cinematográficas José Truchado
Productor asociado:	Vicente Parra
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Eloy de la Iglesia
Guión:	Antonio Fos, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Raúl Artigot
Música:	Fernando García Morcillo
Montaje:	José Luis Matesanz
Intérpretes:	Vicente Parra (Marcos), Eusebio Poncela (Néstor), Emma Cohen (Paula), Vicky Lagos (Rosa), Lola Herrera (Carmen)
Fecha de Estreno:	22/04/1974 (Madrid)
Nº de espectadores:	334.827

Nadie oyó gritar (1973)

Producción:	Producciones Benito Perojo, PICASA
Productores:	Benito Perojo, José A. Cascales
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Antonio Fos, Gabriel Moreno Burgos, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Francisco Fraile
Música:	Fernando García Morcillo
Montaje:	Antonio Ramírez de Loaysa
Intérpretes:	Carmen Sevilla (Elisa), Vicente Parra (Miguel), María Asquerino (Nuria), Tony Isbert (Tony)
Fecha de Estreno:	27/08/1973 (Madrid)
Nº de espectadores:	334.030

Una gota de sangre para morir amando (1973)

Producción:	José Frade P.C., Intercontinental Productions (París)
Productor:	José Frade
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Eloy de la Iglesia, José Luis Garci, Antonio Fos, Antonio Artero, George Lebourg
Fotografía:	Francisco Fraile
Música:	George Garvarentz
Montaje:	José Luis Matesanz
Intérpretes:	Sue Lyon (Ana), Chris Mitchum (David), Jean Sorel (Víctor), Ramón Pons (Tony), Charly Bravo (Bruno)
Fecha de Estreno:	22/08/1973 (Madrid), 08/10/1973 (Barcelona)
Nº de espectadores:	618.265

Juego de amor prohibido (1975)

Producción:	Arturo González P.C.
Productor ejecutivo:	José Luis Bermúdez de Castro
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Eloy de la Iglesia, Juan Antonio Porto, Antonio Corencia
Fotografía:	Antonio Cuevas
Música:	Alfonso Santisteban, basado en temas de Richard Wagner
Montaje:	José Luis Matesanz
Intérpretes:	Javier Escrivá (don Luis), John Moulder Brown (Miguel), Inma de Santis (Julia), Simón Andreu (Jaime)
Fecha de Estreno:	22/09/1975 (Madrid), 02/02/1976 (Barcelona)
Nº de espectadores:	698.563

La otra alcoba (1976)

Producción:	Alborada P.C.
Productor:	Óscar Guarido
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Rafael Sánchez Campoy
Guión:	Rafael Sánchez Campoy, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Carlos Suárez
Música:	Patxi Andiñón
Montaje:	José Luis Matesanz
Intérpretes:	Patxi Andiñón (Juan), Amparo Muñoz (Diana), Simón Andreu (Marcos), Yolanda Ríos (Charo)
Fecha de Estreno:	03/05/1976 (Madrid)
Nº de espectadores:	1.418.413

Los placeres ocultos (1977)

Producción:	Alborada P.C.
Productor:	Óscar Guarido
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Rafael Sánchez Campoy, Eloy de la Iglesia
Guión:	Rafael Sánchez Campoy, Eloy de la Iglesia. Colaboración Gonzalo Goicoechea
Fotografía:	Carlos Suárez
Música:	Carmelo Bernaola
Montaje:	José Luis Matesanz
Intérpretes:	Simón Andreu (Eduardo), Charo López (Rosa), Tony Fuentes (Miguel), Beatriz Rossat (Carmen), Germán Cobos (Ignacio)
Fecha de Estreno:	14/04/1977 (Madrid)
Nº de espectadores:	1.170.700

La criatura (1977)

Producción:	Alborada P.C., Guión P.C.
Productor:	Óscar Guarido
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Enrique Barreiro
Fotografía:	Raúl Artigot
Música:	Víctor Manuel, canción « Al alba » de Luis Eduardo Aute, interpretada por Rosa León
Montaje:	Julio Peña
Intérpretes:	Ana Belén (Cristina), Juan Diego (Marcos), Claudia Gravi (Vicky), Ramón Reparaz (profesor Celanova)
Fecha de Estreno:	30/11/1977 (Madrid)
Nº de espectadores:	312.663

El sacerdote (1978)

Producción:	Alborada P.C., Guión P.C.
Productor:	Óscar Guarido
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento Guión:	Enrique Barreiro
Fotografía:	Magi Torruella
Música:	Carmelo Bernaola
Montaje:	Julio Peña
Intérpretes:	Simón Andreu (padre Miguel), Emilio Gutiérrez Caba (padre Luis), Esperanza Roy (Irene), José Franco (padre Alfonso)
Fecha de Estreno:	21/05/1979 (Madrid)
Nº de espectadores:	439.861

El diputado (1978)

Producción:	Fígaro Films, UFESA, PROZESA
Productor ejecutivo:	José Antonio Pérez Giner
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea
Fotografía:	Antonio Cuevas
Música:	Vivaldi, Tequila, canción «Canto a la libertad» por Manuel Gerena, «La muralla» por Ana Belén
Montaje:	Julio Peña
Intérpretes:	José Sacristán (Roberto Orbea), María Luisa San José (Carmen), José Luis Alonso (Juanito), Enrique Vivó (Moreno Pastrana), Agustín González (Carrés), Ángel Pardo (Nes)
Fecha de Estreno:	19/01/1979 (Madrid)
Nº de espectadores:	841.599

Miedo a salir de noche (1979)

Producción:	Blau Films, Alfaro Films
Productor ejecutivo:	Antonio Martín
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Roberto Bodegas, José María Palacio
Fotografía:	José G. Galisteo
Música:	Carmelo Bernaola, canciones «Mala ruina tengas», «Vivía errante» y «No llores niña» interpretadas por Los Chichos
Montaje:	Julio Peña
Intérpretes:	José Sacristán (Paco), Antonio Ferrandis (don Cosme), Claudia Gravi (Begoña), Tina Sáinz (Loli), Mari Carmen Prendes (doña Claudia)
Fecha de Estreno:	25/02/1980 (Barcelona), 04/03/1980 (Madrid)
Nº de espectadores:	567.141

Navajeros (1980)

Producción:	Fíguro Films (Madrid), Aquarius Films (México)
Productor:	Pepón Corominas
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Inspirado libremente en la biografía de José Joaquín Sánchez Fruto, "El Jaro" Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea
Guión:	Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea
Fotografía:	Antonio Cuevas
Música:	Burning, Rumba 3, Gato Pérez, Chopin, Chaikovski
Montaje:	José Salcedo
Intérpretes:	José Luis Manzano (El Jaro), José Sacristán (periodista), Isela Vega (Mercedes), Verónica Castro (Toñi), Enrique San Francisco (El Marqués)
Fecha de Estreno:	06/10/1980 (Madrid)
Nº de espectadores:	810.160

La mujer del ministro (1981)

Producción:	Celtisur (Madrid), Platimex (México)
Productor:	Carlos Suárez
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Gonzalo Goicoechea, Ángel Sastre, Eloy de la Iglesia, Raúl Alcántara
Fotografía:	Carlos Suárez
Música:	Alfonso Santisteban, Bach, Manzanita
Montaje:	José Salcedo
Intérpretes:	Amparo Muñoz (Teresa), Simón Andreu (ministro Fernández Herrador), Manuel Torres (Rafael), María Martín (marquesa de Montenegro), Irina Kouberskaya (Marta), Pedro Armendáriz Jr (inspector Romero)
Fecha de Estreno:	27/08/1981 (Madrid)
Nº de espectadores:	463.808

Colegas (1982)

Producción:	Ópalo Films
Productor ejecutivo:	José Antonio Pérez Giner
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Hans Burman, Antonio Cuevas
Música:	Miguel Botafogo, canción «Lejos de aquí» interpretada por Antonio González Flores
Montaje:	José Salcedo
Intérpretes:	Antonio González Flores (Antonio), Rosario González Flores (Rosario), José Luis Manzano (José), Enrique San Francisco (Rogelio), José Luis Fernández «Pirri» (Pirri)
Fecha de Estreno:	25/10/1982 (Madrid)
Nº de espectadores:	568.911

El pico (1983)

Producción:	Ópalo Films. Colaboración en Euskadi: Gaurko Filmeak
Productor ejecutivo:	José Antonio Pérez Giner
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Inspirado libremente en hechos reales. Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia
Guión:	Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Hans Burman
Música:	Luis Iriondo y canciones del grupo C'Pillos
Montaje:	José Salcedo
Intérpretes:	José Luis Manzano (Paco), José Manuel Cervino (Comandante Torrecuadrada), Luis Iriondo (Martín Aramendia), Ovidi Montllor (El Cojo), Javier García (Urko), Enrique San Francisco (Mikel), Lali Espinet (Betty)
Fecha de Estreno:	04/09/1983 (Madrid)
Nº de espectadores:	996.032

El pico 2 (1984)

Producción:	Ópalo Films
Productor ejecutivo:	José Antonio Pérez Giner
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento y Guión:	Gonzalo Goicoechea, Fermín Cabal, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Xabier Aguirresarobe
Música:	Joaquín Carmona, Luis Iriondo
Montaje:	Julio Peña
Intérpretes:	José Luis Manzano (Paco), Fernando Guillén (Comandante Torrecuadrada), Lali Espinet (Betty), Jaume Valls (El Lehendakari), José Luis Fernández Pirri (Pirri), Agustín González (abogado defensor)
Fecha de Estreno:	09/11/1984 (Madrid)
Nº de espectadores:	688.632

Otra vuelta de tuerca / Bior bira (1985)

Producción:	Gaurko Filmeak. Con la colaboración de Euskal Telebista. Subvencionada por el Ministerio de Cultura y por la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco
Productor:	Gonzalo Goicoechea
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Basado en la novela <i>The Turn of the Screw (Otra vuelta de tuerca)</i> , de Henry James.
Guión:	Gonzalo Goicoechea, Angel Sastre, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Andrés Berenguer, Joan Gelpi
Música:	Luis Iriondo
Montaje:	Julio Peña
Intérpretes:	Pedro María Sánchez (Roberto), Queta Claver (Antonia), Asier Hernández Landa (Mikel), Cristina Reparaz Goyanes (Flora)
Fecha de Estreno:	11/10/1985 (Madrid)
Nº de espectadores:	81.004

La estanquera de Vallecas (1986)

Producción:	Ega Medios Audiovisuales, Cía Iberoamericana de Televisión, Televisión Española, Subvencionada por el Ministerio de Cultura
Productor:	Ángel Huete
Dirección:	Eloy de la Iglesia
Argumento:	Basado en la obra teatral del mismo título, de José Luis Alonso de Santos
Guión:	José Luis Alonso de Santos, Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia
Fotografía:	Manuel Rojas
Música:	Patxi Andión
Montaje:	Julio Peña
Intérpretes:	Emma Penella (doña Justa), José Luis Gómez (Leandro), José Luis Manzano (Tocho), Maribel Verdú (Angelita)
Fecha de Estreno:	09/04/1987 (Madrid)
Nº de espectadores:	195.010

Bibliografía empleada en la investigación

AGUILAR, Carlos y LLINÁS, Francisco (1996). Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia. En VV.AA., *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, pp. 97-176.

ALONSO DE SANTOS, José Luis (2010). *La estanquera de Vallecas / La sombra del Tenorio*. Barcelona: Edhasa.

ALTHUSSER, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

ALTMAN, Rick. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

AMORÓS, Andres (2010). Introducción biográfica y crítica. En ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La estanquera de Vallecas / La sombra del Tenorio*. Barcelona: Edhasa.

ANDRADE BLANCO, Juan Antonio (2012). *El PCE y el PSOE en (la) transición*. Madrid: Siglo XXI.

ANDRÉ-BAZZANA, Bénédicte (2006). *Mitos y mentiras de la Transición*. Barcelona: El Viejo Topo.

ANÓNIMO (1980a). El comercio de Vallecas, paralizado por la muerte de una estanquera. En *ABC*, 24 de abril, p. 46.

ANÓNIMO (1980b). Detenido en Benidorm el autor material de la muerte de la estanquera de Vallecas. En *ABC*, 13 de julio, p. 49.

ARANZUBIA COB, Asier (2007). Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987). En TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (Eds.), *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 13-34.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc (2002). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BALLESTEROS, Isolina (2001). *Cine (ins)urgente*. Madrid: Editorial Fundamentos.

BARTHES, Roland (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En NICCOLINI, Silvia (comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 65-101.

BELVEDERE (1972). Eloy de la Iglesia: "Bebo de las fuentes del pueblo". En *Nuevo Fotogramas*, nº 1221, 10 de marzo, pp. 12-13.

BENET, Vicente José (1989). Notas sobre el film policiaco español contemporáneo. En *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 125-132.

BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (Dir.) (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez.

BERZOSA CAMACHO, Alberto (2012). *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid/Université de Reims Champagne-Ardenne.

BETTETINI, Gianfranco (1996). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.

BLUMENFELD, Samuel y VACHAUD, Laurent (Eds.) (2003). *Brian de Palma por Brian de Palma*. Barcelona: Alba Editorial.

BORDWELL, David (2005). *Figures traced in light. On cinematic staging*. Berkeley: University of California Press.

BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

BOSCH, Ignasi (2007 [1983]). El pico. Lo viejo y lo nuevo. En TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (Eds.), *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 167-173.

BREYSSE, Maxime (2011). *Le cinéma «quinqui» selon Eloy de la Iglesia. Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El pico et El pico 2*. Paris: Editions Publibook Université.

BROOKS, Peter (1995). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.

CABAL, Fermín (2010 [1986]). Prólogo a la segunda edición. En ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La estanquera de Vallecas*. Madrid: Biblioteca Machado.

CARMONA, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

CASADO, Francisco (1976). Radiografía de un director: Eloy de la Iglesia. En *El Correo de Andalucía*, 2 de mayo, p. 36.

CASETTI, Francesco (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

CASETTI, Francesco (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CASTRO, Antonio (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2012). *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra.

CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josexo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Dir.) (2005). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea.

CASTRO GARCÍA, Amanda (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición*. Oviedo: KRK Ediciones.

CERDÁN, Josexo y PENA, Jaime (2005). Variaciones sobre la incertidumbre (1984-2000). En CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, pp. 254-330.

CILLER, Carmen (2011). Hacia una nueva interpretación de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980): hacer visible lo invisible. En PALACIO, Manuel (Ed.), *El cine y la Transición política española (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 86-102.

CILLER, Carmen y BECEIRO, Sagrario (2013). Co-Productions Archive: Archiving and Cataloging of Film Co-Productions. En PALACIO, Manuel y TÜRSCHMANN, Jörg, *Transnational Cinema in Europe*. Zürich/Münster: Lit Verlag, pp. 25-26.

COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

COLOMER, Josep M. (1998). *La transición a la democracia: el modelo español*. Barcelona: Anagrama.

COMPANY, Juan Miguel (1988). Deseo y nostalgia de lo real. En VV.AA., *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 113-125.

CORCORAN, Steven (2010). Introduction. En RANCIÈRE, Jacques, *Dissensus. On politics and aesthetics*. London: Bloomsbury.

CUESTA, Amanda y CUESTA, Mery (Dir.) (2009). *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*. Barcelona: Diputació de Barcelona/CCCB.

CUETO, Roberto (Coord.) (1998). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.

CUETO, Roberto (1998). De los toros a la coca. En CUETO, Roberto (Coord.), *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 7-16.

DELCLÓS, Tomás (1977). Eloy de la Iglesia: contra la falocracia. En *Nuevo Fotogramas*, nº 1514, 21 de octubre, pp. 4-6.

DELEUZE, Gilles (2014). *Michel Foucault y el poder. Viajes iniciáticos I*. Madrid: Errata naturae.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

DELGADO, Luisa Elena (2014). *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI.

DÍAZ, Susana y GÓMEZ, Carlos (2016). La construcción identitaria del cuerpo social. En torno a *Muerte a destiempo*. En CANET, Fernando y MONTIEL, Alejandro (Eds.), *Javier Maqua*. Santander: Shangrila. (En prensa).

DOANE, Mary Anne (1987). *The desire to desire. The Woman's film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.

DOPAZO, Antonio (1976). Eloy de la Iglesia. En *Film Guía*, nº 12, febrero-marzo, pp. 3-6.

DUFRENNE, Mikel (1980). *Subversión/perversión*. Barcelona: Ruedo Ibérico.

ESPAÑOL, Piti (2008). *Josep Anton Pérez Giner. La veritable història de l'Innombrable*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.

FARRÉ, Susana (2008). Futuros distópicos: el esplendor de la ruina. En NAVARRO, Antonio José (Ed.), *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Madrid: Valdemar, pp. 497-538.

FAULKNER, Sally (2013). *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*. New York/London: Bloomsbury Academic.

FERNÁNDEZ, Rafael (1978). El sacerdote. Los curas en la picota. En *Nuevo Fotogramas*, nº 1525, 6 de enero, pp. 46-47.

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel y PRIETO SOUTO, Xose (2011). Film workshops in Spain: Oppositional practices, alternative film cultures and the transition to democracy. En *Studies in European Cinemas*, volume 8, nº 3, pp. 227-242.

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (1980). La noche de Madrid. En *El País*, 5 de marzo. Recuperado el 8 de agosto de 2015 de http://elpais.com/diario/1980/03/05/cultura/321058811_850215.html

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (1980). Miedo a salir de noche. En *Contracampo*, nº 10-11, p. 80.

FERRANDO, Carlos (1986). Eloy de la Iglesia insiste en el cine sobre marginados con *La estanquera de Vallecas*. En *Diario 16*, 27 de agosto, p. 17.

FLORES, Miguel Ángel (1973). Eloy de la Iglesia se defiende. En *ABC*, 19 de septiembre, pp. 132-133.

FOUCAULT, Michel (2012). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva.

FOUCAULT, Michel (2009). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

GALÁN, Diego (1979). Eloy de la Iglesia: la ambición de un cine popular. En *Triunfo*, 17 de febrero de 1979, p. 42.

GAMELLA, Juan Francisco (1997). Heroína en España (1977-1996). En *Claves de Razón Práctica*, nº 72, mayo de 1997, pp. 20-30.

GARCÍA, Pío (1971). El techo de cristal, de Eloy de la Iglesia. En *El Alcázar*, 5 de mayo, p. 21.

GARCÍA MANRIQUE, Ricardo (2008). Bioética y cine. *Colegas: el aborto en España, 1982-2007*. En *Revista de Bioética y derecho*, nº 12, pp. 19-23.

GARCÍA SANTESMASES, Antonio (1979). Cultura burguesa y lucha ideológica. En *El Socialista*, 11 de febrero.

GARCIVAL (1973). Efectivamente, "nadie oyó gritar". En *ABC*, 31 de agosto, p. 56.

GÓMEZ, Carlos (2015a). *Puesta en escena y sentido: en torno a Calígula de Eloy de la Iglesia*. Cinema and Series International Workshop. 6-7 de noviembre, Universidad Politécnica de Valencia (Comunicación).

GÓMEZ, Carlos (2015b). *La adaptación cinematográfica como actualización de propuestas de intervención social: La estanquera de Vallecas*. Association for Contemporary Iberian Studies Conference. 2-4 de septiembre, Universidad Autónoma de Madrid (Comunicación).

GÓMEZ, Carlos (2013a). De *Perros callejeros* a *Volando voy*. Dimensión política y evolución histórica del subgénero quinquí. En PÉREZ PERUCHA, J. y RUBIO ALCOVER, A.

(Eds.), *Actas Congreso "De cimientos y contrafuertes: el papel de los géneros en el cine español"*. XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine-III Congreso Internacional del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV), 28-30 de noviembre, Bilbao, pp. 358-367.

GÓMEZ, Carlos (2013b). La representación de la delincuencia juvenil: el cine quinqu durante la Transición a la democracia. En *Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas "En Transición: cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión"*, Grupo de Investigación Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, 7-9 de noviembre, Getafe, pp. 214-225.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, Javier (Coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.

GRAHAM, Helen & LABANYI, Jo (Eds.) (1995). *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*. New York: Oxford University Press.

GRAMSCI, Antonio (2011). *¿Qué es la cultura popular?* Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

GUBERN, Román y FONT, Doménech (1976). *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.

GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

HEREDERO, Carlos F. (1989). El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y la democracia. Historia de un desencuentro. En VV.AA., *Escritos sobre cine español (1973-1987)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 17-31.

HEREDERO, Carlos F. (1977). Mesa redonda en torno a... el cine erótico español. En *Cinema 2002*, nº 29-30, julio-agosto, pp. 64-67.

HERNÁNDEZ, Marta (1976). *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal.

HERNÁNDEZ, Marta (1975). Siete años de cambios y recambios en el cine español. En *Contrastes*, nº 6, enero, pp. 47-53.

HERNÁNDEZ LES, Juan (1979). El diputado. En *Mundo Obrero*, 2 de febrero.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española*. Barcelona: Paidós.

- HOPEWELL, John (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel y PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.) (2012). *El "cine de barrio" tardofranquista: Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos y ANANIA, Francesca (2010). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Sevilla-Zamora: Comunicación Social.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos e IGLESIAS, Paula (2011). Comedia sentimental y posmodernidad en el cine español de la Transición a la democracia. En PALACIO, Manuel (Ed.), *El cine y la Transición política española (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp.103-126.
- IGLESIA, Eloy de la (1990). Entre el arrebato y el éxtasis. En *Archivos de la Filmoteca*, nº 6, p. 108.
- IGLESIA, Eloy de la (1981). La mujer del ministro. En *Nuevo Fotogramas*, nº 1660, 3 de junio, pp. 56-57.
- IGLESIAS, J. C. (1979). Un vecino mató a "el Jaro", de un disparo, el sábado por la noche. En *El País*, 28 de febrero de 1979. Recuperado el 7 de febrero de 2015 de http://elpais.com/diario/1979/02/28/madrid/289052662_850215.html.
- IMBERT, Gerard (1990). *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid: Akal.
- JULIÁ, Santos (2009). *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*. Barcelona: RBA.
- KINDER, Marsha (Ed.) (1997). *Refiguring Spain*. Durham: Duke University Press.
- LAGUNERO, Paloma (1980). Eloy de la Iglesia. "Yo también soy un marginado". En *La Calle*, nº 101, 26 febrero-3 marzo, pp. 49-50.
- LARA, Fernando (1979). A por los 300 millones. En *La Calle*, nº 45, 30 de enero-5 de febrero, pp. 53-54.
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2014). *Spanish Horror Film*. Edinburgh: Edingurgh University Press.
- LLINÁS, Francesc y TÉLLEZ, José Luis (1981). El primer plano y el aceite de colza. Entrevista con Eloy de la Iglesia. En *Contracampo*, nº 25-26, pp. 27-36.
- LOSILLA, Carlos (1996). En los límites de la realidad: la marginalidad y el arte burgués. En VV.AA., *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, pp. 49-78.
- LOTMAN, Yuri M. (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.

MAQUA, Javier y PÉREZ MERINERO, Carlos (1976). *Cine español ida y vuelta*. Valencia: Fernando Torres.

MAURI, Fabián (1998). *Agujero negro: conversaciones con Eloy de la Iglesia*. La Coruña: Montaner.

MELERO, Alejandro (2013). *La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea*. Getafe: Grupo de Investigación TECMERIN.

MELERO, Alejandro (2010). *Los placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1997). *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

MIRA, Alberto (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Barcelona/Madrid: Egales.

MIRA, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona/Madrid : Egales.

MITRY, Jean (2002). *Estética y psicología del cine. Las formas*. Madrid: Siglo XXI.

MONEDERO, Juan Carlos (2011). *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Madrid: Los libros de la catarata.

MONTERDE, José Enrique (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja 1973-1992*. Barcelona: Paidós.

MONTERDE, José Enrique (1978). El diputado. En *Dirigido por...*, nº 59, noviembre, p. 62.

MONTSERRAT, Joan (1971). Camen Sevilla, "al natural". En *Nuevo Fotogramas*, nº 1198, 1 de octubre, pp. 9-11.

MOREY, Miguel (2014). *Lectura de Foucault*. Madrid: Sexto Piso.

MULVEY, Laura (2001). Placer visual y cine narrativo. En WALLIS, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, pp. 365-378.

MUÑOZ, Diego (1987). Eloy de la Iglesia define *La estanquera de Vallecas* como un melodrama de tono divertido y costumbrista. En *La Vanguardia*, 10 de abril, p. 35.

MUÑOZ, Diego (1986). Eloy de la Iglesia vuelve al cine de denuncia social en su nueva película *La estanquera de Vallecas*. En *La Vanguardia*, 3 de septiembre, p. 29.

NAVARRO, Vicenç (2002). *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Barcelona: Anagrama.

ORIHUELA, Antonio (2013). *Poesía, pop y contracultura en España*. Córdoba: Berenice.

PALACIO, Manuel (Ed.) (2013). *Las imágenes del cambio: medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PALACIO, Manuel (2013). The Hard Route to Europeaness. The Case of the Series *Pepe Carvalho*. En PALACIO, Manuel y TÜRSCHMANN, Jörg, *Transnational Cinema in Europe*. Zürich/Münster: Lit Verlag, pp. 37-48.

PALACIO, Manuel (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.

PALACIO, Manuel (Ed.) (2011). *El cine y la Transición política española (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PALACIO, Manuel (2011a). Introducción. En PALACIO, Manuel (Ed.), *El cine y la Transición política española (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 7-18.

PALACIO, Manuel (2011b). Marcos interpretativos, Transición democrática y cine. Un prólogo y tres consideraciones. En PALACIO, Manuel (Ed.), *El cine y la Transición política española (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 19-32.

PALACIO, Manuel (1988). Que se abran cien flores. En VV.AA., *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 127-142.

PALACIO, Manuel y TÜRSCHMANN, Jörg (2013). *Transnational Cinema in Europe*. Zürich/Münster: Lit Verlag.

PALAO ERRANDO, José Antonio; RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón; GARCÍA CATALÁN, Shaila (2015). Discurso. En GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, Javier (Coords.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.

PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*). En PÉREZ BOWIE, José Antonio (Ed.), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 45-102.

PELÁEZ PAZ, Andrés (1997) La semana del asesino. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

PÉREZ MORÁN, Ernesto (2012a). El contexto cinematográfico durante el periodo tardofranquista: condicionantes políticos. En, HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel y

PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.), *El "cine de barrio" tardofranquista: Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 21-39.

PÉREZ MORÁN, Ernesto (2012b). La familia, núcleo del cine de barrio. En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel y PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.), *El "cine de barrio" tardofranquista: Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 373-391.

PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.) (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

PÉREZ PERUCHA, Julio (1986). Otra vuelta de tuerca. En *Contracampo* nº 40-41.

PÉREZ PERUCHA, Julio y PONCE, Vicente (2011). Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español. En PALACIO, Manuel (Ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 223-268.

PÉREZ RUBIO, Pablo (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.

PICAS, Jaime (1971). El techo de cristal. En *Nuevo Fotogramas*, nº 1197, 24 de septiembre, p. 41.

PICAS, Jaime (1969). Algo amargo en la boca. En *Nuevo Fotogramas*, nº 1101, 21 de noviembre, p. 40.

PONCE, Vicente (1982). Colegas. En *Contracampo*, nº 31, noviembre-diciembre, pp. 69-70.

PORTUGAL, Xabier (1985). Eloy de la Iglesia. Ante su próxima vuelta de manivela. En *Punto y hora*, nº 384, 22 de marzo, pp. 16-19.

PULIDO, Javier (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid: T&B Editores.

QUAGGIO, Giulia (2014). *La cultura en transición. Reconciliación política y cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial.

RACIONERO, Quintín (2002). Comunidad política y nihilismo. En RACIONERO, Quintín y PERERA, Pablo (Eds.), *Pensar la comunidad*. Madrid: Dykinson.

RACIONERO, Quintín (1999). No después, sino distinto. Notas para un debate sobre ciencia moderna y postmoderna. En *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol. XII, nº21. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, pp. 113-155.

RAMONEDA, Josep (2009). *Pequeños mitos urbanos*. Recuperado el 15 de julio de 2014 de http://www.cccb.org/rcs_gene/64-Quinquis-Ramo-caste.pdf.

- RANCIÈRE, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RANCIÈRE, Jacques (2012a). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RANCIÈRE, Jacques (2012b). *Las distancias del cine*. Castellón: Ellago Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques (2010a). *Dissensus. On politics and aesthetics*. London: Bloomsbury.
- RANCIÈRE, Jacques (2010b). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- RIAMBAU, Esteve (2010). *Stanley Kubrick*. Madrid: Cátedra.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2014). *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente (2014). La (Post-)Transición y la posibilidad de un cine político basado en la intimidad: de *Ópera prima a El futuro*. En *Shangrila revista: Las distancias del cine (Intersecciones)*, nº 22, noviembre, pp. 126-145.
- SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio (2014). *Atado y mal atado. El suicidio institucional del franquismo y el surgimiento de la democracia*. Madrid: Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (Ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2010). *La Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Barcelona: Península.
- SMITH, Paul Julian (1998). *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- SOTO, Álvaro (2005). *Transición y cambio en España 1975-1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.
- TALENS, Jenaro (2010). *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou, de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- TALENS, Jenaro (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
- TALENS, Jenaro (1999). Práctica artística y producción significativa. Notas para una discursión. En TALENS, Jenaro; ROMERA CASTILLO, José; TORDERA, Antonio y HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (Eds.) (2007). *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.

TÉLLEZ, José Luis (2007 [1979]). El diputado. En TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (Ed.), *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid, Cátedra.

THIBAUDEAU, Pascale (2007). ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español? En BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (Dirs.), *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 232-246.

TORREIRO, Casimiro (1996). Del cineasta como cronista airado: historia e ideología. En VV.AA., *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, pp. 15-48.

TORREIRO, Casimiro (2009). Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982). En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 341-398.

TORRES, Juan-Francisco (1977). Después de la homosexualidad, la zoofilia. En "La criatura", ¿Eloy de la Iglesia reivindica a la mujer? En *Tele/expres*, 6 de octubre, p. 21.

TORRES, Maruja (1974). Eloy de la Iglesia, ante el futuro: "Quiero hacer solo películas muy divertidas". En *Nuevo Fotogramas*, nº 1316, 4 de enero, pp. 55-57.

TRASHORRAS, Antonio (1998). Érase una vez en el barrio. Perros callejeros y navajeros en el cine español de los 70 y 80. En CUETO, Roberto (Coord.), *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 83-111.

TRENZADO ROMERO, Manuel (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

TRIANA-TORIBIO, Nuria (2003). *Spanish National Cinema*. London/New York: Routledge.

TROPIANO, Stephen (1997). Out of the Cinematic Closet: Homosexuality in the Films of Eloy de la Iglesia. En KINDER, Marsha (Ed.), *Refiguring Spain*. Durham: Duke University Press, pp. 157-177.

TRUEBA, Fernando (1979). Sexo y política, un cóctel que vende. En *El País*, 27 de enero. Recuperado el 2 de enero de 2015 de http://elpais.com/diario/1979/01/27/cultura/286239601_850215.html.

TRUFFAUT, François (2010). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial.

TUSELL, Javier (2010). *Dictadura franquista y democracia (1939-2004)*. Barcelona: Crítica.

USÓ, Juan Carlos (2010). *Nos matan con heroína*. Recuperado el 29 de agosto de 2015 de <http://lwsn.net/article/nos-matan-con-heroína-juan-carlos-uso>.

USÓ, Juan Carlos (1995). *Drogas y cultura de masas. España (1855-1995)*. Madrid: Taurus.

VEGA, Javier (1981). El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia. En *Contracampo*, nº 25-26, pp. 22-26.

VILARÓS, Teresa M. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno.

VV.AA. (2012). *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Random House Mondadori.

VV.AA. (1996). *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

VV.AA. (1989). *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

VV.AA. (1988). *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

WALLIS, Brian (Ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

WHEELER, Duncan (2013a). Introduction. En ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Going down to Morocco*. Oxford: Aris & Phillips Hispanic Classics (Oxford Books), pp. 1-32.

WHEELER, Duncan (2013b). Interview with José Luis Alonso de Santos. En ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Going down to Morocco*. Oxford: Aris & Phillips Hispanic Classics (Oxford Books), pp. 38-76.

WHITTAKER, T. (2008). No Man's Land: Transitional Space and Time in Carlos Saura's *Deprisa, deprisa*. En *Bulletin of Hispanic Studies*, 85-5, pp. 679-694.

WILLIS, Andrew (2005). The Spanish Horror as Subversive Text: Eloy de la Iglesia's *La semana del asesino*. En SCHNEIDER, Steven Jay and WILLIAMS, Tony (Eds.), *Horror international*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 163-179.

WOODS PEIRÓ, Eva (2011). La presencia de lo étnico-racial en el cine de la Transición (1974-1986). En PALACIO, Manuel (Ed.), *El cine y la transición política española (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 159-176.

ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, Santos (1988). El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de Mayo de 1968. En VV.AA., *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 143-157.

EXPEDIENTES ADMINISTRATIVOS (Archivo General de la Administración):

Algo amargo en la boca:

Censura previa de guión, AGA 36/04985

Censura cinematográfica, AGA 36/04182

Cuadrilátero:

Censura previa de guión, AGA 36/05008

Censura cinematográfica, AGA 36/04193

El techo de cristal:

Censura previa de guión, AGA 36/5047

Censura cinematográfica, AGA 36/04209

La semana del asesino:

Censura previa de guión, AGA 36/05086

Censura cinematográfica, AGA 36/04220

Nadie oyó gritar:

Censura previa de guión, AGA 36/05108

Censura cinematográfica, AGA 36/04226

Una gota de sangre para morir amando:

Censura previa de guión, AGA 36/05375

Censura cinematográfica, AGA 36/04443

Juego de amor prohibido:

Censura previa de guión, AGA 36/5163

Censura cinematográfica, AGA 36/04256

La otra alcoba:

Censura cinematográfica, AGA 36/5201

Los placeres ocultos:

Censura cinematográfica, AGA 36/05232