

Diosas, ramera y esposas villanas en los thrillers aberrantes de Eloy de la Iglesia

NICOLÁS GRIJALBA DE LA CALLE
Universidad Antonio de Nebrija

Goddesses, whores and villain wives in the Eloy de la Iglesia's aberrant thrillers

Abstract

Eloy de la Iglesia, one of the most unclassifiable directors of the Spanish cinema, obtained the popular recognition by cultivating the aspect of the Transition cinema, popularly known as 'Quinqui cinema'. However, far from this particular costumbrist sub-genre, the Basque filmmaker worked in previous years on a type of psychological thriller, bordering the Italian *giallo*, using an aberrant style and slender appearance which reformulated the masculine and feminine roles of our cinematography. In *No One Heard the Scream*, released in 1973, De la Iglesia proposes a story of abrupt intrigue where the feminine characters rebel against the established order with honest clumsiness. From that moment on, the purely melodramatic becomes sinister in a world that is already definitely feminine.

Key words: *No One Heard Scream*. Goddess. Game. Ghosts. Seduction.

Resumen

Eloy de la Iglesia, uno de los directores más inclasificables del cine español, obtuvo el reconocimiento popular cultivando aquella vertiente del cine de la Transición conocida popularmente como "Cine Quinqui". Sin embargo, lejos de este particular subgénero costumbrista, el cineasta vasco elaboró años antes un tipo de thriller psicológico, colindante al *giallo* italiano, de estilo aberrante y estilizada apariencia, que reformuló los papeles masculinos y femeninos de nuestra cinematografía. En *Nadie oyó gritar*, estrenada en 1973, De la Iglesia propone una historia de intriga abrupta donde los personajes femeninos se rebelan con honesta torpeza contra lo establecido. A partir de ese momento, lo puramente melodramático se torna siniestro en un mundo ya, definitivamente, femenino.

Palabras clave: *Nadie oyó gritar*. Diosa. Juego. Fantasmas. Seducción.

ISSN. 1137-4802. pp. 167-178

En Eloy de la Iglesia hay una tendencia natural hacia lo oscuro. Hacia ese lado salvaje que conecta con lo no revelado, hacia la marginalidad y sus grotescos, pero profundamente humanos, protagonistas. Cuando en 1973 el director vasco estrena *Nadie oyó gritar* medio país está coreando el inmenso éxito ibérico de Manolo Escobar *Y viva España*. Mientras parte de la ciudadanía se desgañita con este pasodoble cañí, De la Iglesia se las ve y se las desea con la censura para poder estrenar en ese caluroso agosto

su sexta película. Lo cierto es que con apenas treinta años, el director ya forma parte de la descolocada industria cinematográfica española debido a notables éxitos como *El techo de cristal* (1971) y *La semana del asesino* (1972): thrillers psicológicos y morbosos, cercanos al *giallo* italiano, y con altas dosis de fantaterror¹. Melodramas, en definitiva, estilizados, irregulares y valientes, donde, como dicen Hernández Ruiz y Pérez Rubio: “Se subvierte el *ethos* del género (ordenamiento patriarcal) para reivindicar un nuevo sistema en el que prime el derecho a la libertad sexual”².

1 Subgénero de terror y/o fantástico con el que se denominan algunas películas de los años 60 y 70. Véase *La noche de los brujos* (Amando de Ossorio, 1973) o *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1974).

2 HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P. (2004): *Voces en la niebla. El cine durante la transición española*. Barcelona: Paidós. P. 66.

Pero precisamente esta reivindicación no parece gustar a todos. Garcival, crítico de cine, escribe por entonces: “Nadie oyó gritar es una película desigual y, en razón de su incoherencia, desconcertante. (...) De no ser porque el total de la obra cae más del lado de lo inadmisibile, no tendríamos la convicción de que se ha perdido toda una oportunidad” (ABC, 31-VIII-1972).

Pero, ¿qué es lo *desconcertante* en este relato? ¿De dónde emerge lo *inadmisibile*?

Podríamos deducir que este malestar se origina por algunos de los planos y encuadres aberrantes a los que nos tiene acostumbrados De la Iglesia, o por los guiones esquemáticos que presenta, pero todo parece indicar que no, que lo inadmisibile tiene otro origen.

Pese a estos desencuentros, años más tarde, el director vasco lo tiene muy claro: “A partir de *El techo de cristal* llegué a la conclusión de que yo a la crítica no le iba a gustar nunca. Y eso me liberó, porque entonces ya me di cuenta de que podía prescindir del condicionamiento de la crítica, porque, hiciera lo que hiciera, a la crítica no le iba a gustar. A partir de ahí decidí hacer tan sólo lo que me gustase a mí”³.

3 DE LA VEGA, Javier. (1981): “El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia”. *Contracampo*, 25 y 26, pp. 161-166.

Pero tampoco mirando a la izquierda el cineasta vasco parece librarse de las críticas. Un impío cinéfilo llamado Fernando Trueba, desde un famoso diario, se refiere a las primeras cintas de nuestro director como “títulos lamentables” (*El País*, 1-VI-1979). ¿Por qué? ¿Qué escondían estas películas para dictámenes tan furibundos?

En primer lugar, *Nadie oyó gritar* destaca por su trama ambigua, un relato lo suficientemente velado para no enfrentarse cara a cara con la censura. Pero al mismo tiempo, estamos ante una película terriblemente

franca y seca, directa como la sangre que en múltiples ocasiones salpica sus fotogramas. *Nadie oyó gritar* cuenta la historia de Elisa, una prostituta de (aparente) alto *standing* interpretada por una bella y madura Carmen Sevilla, que un buen día se convierte, accidentalmente, en cómplice de asesinato. El supuesto homicida no es otro que Miguel (Vicente Parra), el vecino de Elisa, que por los celos de Nuria (María Asquerino), su esposa autoritaria, se deshace del cadáver de su amante por el hueco del ascensor de su vivienda. Miguel, no obstante, le hace creer a su seductora vecina que el cuerpo que yace sin vida es el de su mujer, “una esposa que estaba siempre pendiente de todo”.

Desde ese preciso momento, la pasión y la destrucción serán dos instintos implacables con los destinos de Elisa y Miguel (F1). El *dominante* pasará a ser *dominado*, y la cómplice ejercerá de cínica maestra de ceremonias. Hasta que el secreto es revelado. La castradora esposa de Miguel sigue viva; ella es la que, llevada por un ataque de celos incontrolado, asesina a la joven amante de su marido cuando les descubre juntos en la cama.



Los minutos finales de la película revelan el carácter femenino de la historia. Toda huella masculina es borrada. El supuesto thriller psicológico se torna en melodrama turbio según avanza la trama. El enamoramiento indeseado entre la prostituta y el “asesino” se convierte, finalmente, en el motor del relato; el protagonista masculino va sucumbiendo al poder omnímodo de las mujeres. Tras un desenlace torpe y poderoso, la ramera y la esposa villana se convierten en las diosas que destruyen (literalmente) al hombre: un silenciado escritor del que apenas sabemos nada, un ser que vive abrumado por un pasado encubierto y un presente desconcertante.

Es curioso que con el paso del tiempo, De la Iglesia definiera esta primera etapa de su cine como la época de las películas de amor y muerte. Porque esto es justo lo que predomina en *Nadie oyó gritar*: dos pulsiones violentas que parecen entenderse a la perfección la una con la otra. Pero entremos en detalle en el relato. Es ahí donde se articula su orden simbólico.

Presentación

Tras los títulos de crédito, las primeras imágenes nos conducen a una ciudad que no es española. La iconografía urbana, totalmente reconocible, nos traslada a Londres. Elisa, interpretada por una estilizada y bella

Carmen Sevilla, disfruta de los nuevos aires de esta urbe: se va de compras, pasea por *Piccadilly Circus*, admira los escaparates que se topa por su camino... Enseguida descubrimos que tras esta imagen pizpireta se esconde una señorita de compañía. Dicha información nos la revelan los hechos, las acciones, nunca las palabras: jamás en la película se pronunciará el dichoso término que haga referencia a su profesión. Sin embargo, frente a los discursos cinematográficos de la época donde los personajes femeninos de esta índole se muestran sumisos, Elisa demuestra –pese a la inocencia naif que le confiere la actriz– algo más de valentía y de independencia⁴. Elisa vive sola en Madrid, en una residencia moderna de nueva construcción, conduce también su propio coche.

⁴ Es digno de reseñar que quien había encarnado durante años a inocentes muchachitas andaluzas en nuestro cine, ahora comenzara, en plena madurez, a protagonizar películas más atrevidas y morbosas.

Ya situados, entonces, en un Madrid tardofranquista, aparece ella, recién llegada de Londres, vestida de verde botella. La celebrada mujer causa la admiración del portero de su finca, pero sobre todo llama la atención de su vecino, Miguel, que en estos momentos se encuentra en el rellano de su piso arreglando uno de los ascensores del inmueble. Elisa y Miguel se saludan con cortesía, y sus miradas –enfanzadas por los primeros planos del director–, muestran un deseo más allá de lo cordial. Dicha conexión es interrumpida por la presencia brusca de Nuria, la mujer de Miguel, quien desde la puerta de su casa recrimina a su marido la actitud con las siguientes palabras: “Deja de jugar con el ascensor, se nos va a hacer tarde para salir”.

Peligrosos juegos

Así pues, el juego de identidades ya está planteado. No llevamos ni diez minutos de historia, y las represiones de cada personaje están latentes. Los mecanismos del (peligroso) juego están activados. La mujer casada, más con ademanes de madre autoritaria que de esposa comprensiva, reprende a Miguel por sus *juegos* en el ascensor. Miguel quiere y teme a la vez ese espacio vacío y oscuro que revela el hueco del elevador, símbolo entonces ya del ascenso y la caída, madriguera de sus sombríos deseos. Tanto Nuria como Elisa son testigos de sus juegos.

Por tanto, el juego de Miguel, el escritor que ya no escribe, el nuevo niño, como señalaría Freud, está vinculado a la expresión de sus instintos y, más concretamente, al instinto del placer. Como el niño cuando juega se convierte en actor, Miguel está ahora mismo actuando doblemente, para dos espectadoras, para su esposa-castradora y para su vecina-placer.

La situación emocional se desvía al interior de la casa de Elisa. Justo en ese momento ella decide cortar toda relación con su amante de Londres. ¿Qué le ha motivado a tomar, de repente, esta decisión? Desde un teléfono rojo ella se intenta explicar: “No, ninguna razón que yo sepa explicarte. Ha sido una decisión repentina, ¿comprendes?”.

Acto seguido Elisa se va a la ducha. Sus últimas acciones parecen mecánicas, casi hipnóticas. El contacto con el agua la relaja, la reconforta, parece trasladada a otro mundo. Las imágenes carnales de una Elisa empapada se entremezclan con los gritos que provienen de la casa contigua. Allí se ha iniciado lo que parece una pelea conyugal. Ante un grito desgarrador que parece haber sido emitido por Nuria, Elisa sonríe ligeramente. Hay que ser muy poco observador para no entender que las pulsiones elementales están en evidencia. Enfrentadas. Pared con pared. El placer y el displacer entran en escena.

Así que Elisa corre a la mirilla de su puerta para observar sin ser vista. ¿Qué está sucediendo? Antes que el ojo se activa la imaginación. Elisa ve lo que no tiene que ser visto. Todo se torna en una pesadilla, en un mal sueño...; se confunden, de forma simbólica, los planos de ella chillando de forma histérica con la mirada turbada de él. Elisa es, desde este momento, cómplice de un asesinato. Ha visto como Miguel se deshace del cadáver de una mujer por el hueco del ascensor, el lugar de sus juegos preferidos (F2). La combinación de los dos instintos primarios en esta secuencia es evidente.



La creación y la destrucción se cruzan en ese ambiente doméstico. ¿No es esta la razón que estaba buscando Elisa para quedarse en Madrid y que no supo explicar a su cliente de Londres? Lo fantaseado es ahora real, y por eso se torna siniestro. Elisa parece que deseó la muerte de Nuria, o al menos se recreó con ese pensamiento durante un instante. (Aunque luego sabremos que la realidad es otra, que la supuesta muerte retorna al ámbito familiar porque ella fue la que elaboró todo el plan. El cadáver pertenece a una amante anónima de Miguel de la que sólo vemos, repetidamente, su cara ensangrentada. Mejor dicho, un ojo abierto, aterrado, alucinado, ensangrentado).

Aprovechando este momento de confusión, a través de un envolvente diálogo por teléfono, Miguel decide que ella será su cómplice en este

juego perverso. Elisa, aunque temerosa, parece decidida a entregarse a él. Ni siquiera una llamada furtiva y fallida a la policía servirá para algo: nadie, de nuevo, la oye gritar.

El escritor que no escribe está escribiendo –sin pluma ni papel– un relato del que saldrá malparado. Miguel tan sólo porta una pistola. ¿De dónde ha salido este arma? Los planos elegidos por el director resaltan la tensión del momento, también una situación confusa de excitación. La pistola se dirige a ella, a su fría conmoción (F3). La pistola como extensión de Miguel. El arma casi rozando los labios de Elisa. La conversación que viene a continuación, tras una pequeña elipsis narrativa, lo subraya:



Elisa: "¿Qué va a hacer conmigo?"

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

A continuación, se produce una de las escenas más inquietantes de todo el relato. Elisa, tras asumir su papel, acompaña a Miguel a limpiar los rastros de sangre que han quedado en el ascensor. Los dos se encuentran en el pequeño habitáculo excitados y aturridos. Esta particular bajada a los infiernos, en este elevador a ratos angustioso, se convierte sin embargo en un momento de gran intimidad. El goce de no poder apartar la vista de lo que no debiera ser visto está presente: es el rumor de la sangre.

⁵ FREUD, S. (1976): *Tres ensayos de teoría sexual. Obras completas*, Volumen VII. Buenos Aires: Amorturu. p. 185.

"El efecto de la excitación sexual de muchos afectos en sí displacenteros, como el angustiarse, el estremecerse de miedo o el espantarse, se conserva en gran número de seres humanos durante toda su vida adulta, y explica sin duda que muchas personas acechen la oportunidad de recibir tales sensaciones (...)".⁵

Excitación que continúa cuando él finalmente recoge el cadáver del hueco del ascensor y lo envuelve con la cortina de baño de la casa de Elisa. Ella observa con admiración como Miguel manipula el cuerpo, el esfuerzo que hace para sacarlo de aquel lugar. Los dos participan de este extraño juego de seducción. Y por si quedara alguna duda Miguel agrega: "Se ha portado usted muy bien, gracias".

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

En efecto, es increíble que a partir de este trauma Elisa se convierta en una cómplice demasiado activa. En la misión de deshacerse del cadáver tirándolo al pantano de San Juan, ella parece controlar la situación, y hasta –conminada por él– conducirá el coche.

Entre el deseo y la angustia

Precisamente es durante este trayecto escabroso cuando Miguel le revela a Elisa su profesión. “Soy escritor”, asegura. En mitad del camino un accidente de autobús les altera sus planes. Es en este momento cuando comienza la gran ficción. A ojos de los terceros ellos son un nuevo matrimonio: el policía que les para solicitándoles ayuda para que transporten a algunos heridos al hospital más cercano les reconoce como pareja. Lejos de negarlo, y con un cadáver en el maletero, Elisa decide suplir a la Otra, a la que está muerta. “Vamos, querido”, le dice a Miguel con aire condescendiente. La muerte, a una manera casi hitchcockiana, es el gran tema de esta escena: se hace presente de forma asombrosa precisamente cuando ellos son bautizados como matrimonio. Si al salir de su urbanización llevaban un cadáver en el coche, ahora llevan a un hombre y a una mujer agonizantes en la parte trasera, una pareja proveniente del autobús que se acaba de estrellar⁶. La superposición de ellos, en la parte delantera del coche, con la de los ensangrentados y agónicos anónimos, da como resultado una de las imágenes más impactantes de todo el filme (F4).

⁶ Posteriormente sabremos que la mujer herida de detrás ya iba muerta durante todo el trayecto, convirtiéndose Elisa en la única figura femenina viva de todo el relato.

Convertidos ya en pareja, Elisa y Miguel llegan a los alrededores del pantano de San Juan. Para ella es como estar en su casa, puesto que en este paraje dispone de una casa de verano y de una lancha motora. Nadie podría pensar que van a deshacerse de un cadáver, parece un agradable día de pic-nic de una pareja de enamorados. Es entonces, también, cuando comienza el cortejo. Entramos, por tanto, en un terreno pantanoso (nunca mejor dicho), donde el objeto que fue pasivo ahora es activo, donde la fantasía se impone como única regla. Asimismo hace su aparición de una manera rotunda el sadismo, el verdadero representante de la pulsión de muerte.



Los dos términos son perfectos, si bien lo voluptuoso se hace carne en el cuerpo y en los labios de Elisa. Su sensualidad en esta escena, anterior al

hundimiento del cadáver, está puesta al servicio de la pasión; no tanto a la excitación de Miguel, que será incapaz de reaccionar del todo, sino a la excitación del espectador. La diosa sádica⁷ quiere en el fondo algo paradójico: ser tirana de este instante allí donde cualquier otro relato la exigiría ser una amante. La fantasía de la que hablábamos anteriormente se verbaliza en este cortejo cuando ella le dice a él: “Seguro que le creerían cuando dijera que la mató por mí, incluso le disculparían”. No es una mera frase, es un deseo. Elisa quiere ocupar el lugar de la Otra, de la mujer casada. En Miguel aparece la causa inconsciente y reprimida de la muerte; no es de extrañar entonces que acto seguido él le ceda su arma a ella. “No tiene balas”, añade. Se plantea entonces la castración simbólica como eje vertebrador de la siguiente escena. Y precisamente, como contemplaría Lacan, esa castración simbólica dará paso a la angustia.

⁷ Coincidencia o no es que el nombre de Elisa, en hebreo, signifique “la ayuda de Dios”. ¿Ayudante de Dios o, directamente, la sustituta de ese dios que aquí se muestra nulo?

Porque angustiosa es la escena que se sucede en el pantano. También vertiginosa. Ella conduce la embarcación hasta el centro del lago, y desde allí, desde esta posición privilegiada donde es poco probable que alguien les vea, él se deshace del cadáver. Aprovechando el aturdimiento de Miguel, en escasos segundos, Elisa le tira al agua y se da a la fuga con la lancha motora. Una especie de fuerza destructora le ha invitado, también, a deshacerse de él. Miguel grita angustiosamente desde el centro del lago pidiendo piedad, “ayuda”, no sabe nadar. Finalmente Elisa se apiada de él y le recoge. No hay reacción violenta del hombre, además está herido en un costado. Elisa le arroja con precisión de madre y no con la virulencia de una diosa vengativa.

Curiosamente, a continuación, casi dándose una tregua, el director vasco cede terreno al impulso homosexual que siempre revela en sus películas. Aparece el personaje de Tony (Tony Isbert), un rubio y espigado motorista, andrógino, que recalca en la casa propiedad de Elisa. Los matices homoeróticos del realizador se manifiestan explícitamente en los planos elegidos para mostrar las maneras de un personaje que lo primero que hace es quitarse la camisa y aflojarse el pantalón. Pero, ¿quién es este nuevo personaje que entra en escena? Por sus propias palabras sabemos que es el sobrino de Elisa, pero sus mensajes son tan titubeantes que enseguida comprendemos que está mintiendo. Tony, muy posiblemente, es el chulo de la diosa-ramera.

En cualquier caso, enseguida nos encontramos en el interior de la casa de campo. Por primera vez se hace presente la imagen de la diosa. No

hablamos de Elisa, no. Hablamos de una talla de madera de la Virgen con el Niño. La escultura aparece fugazmente de perfil a la izquierda del plano, su aparición nos sobrecoge; la simbología religiosa no es precisamente una constante en esta película. La gran divinidad materna, por fin, ha encontrado su sitio. Pese a que haya dos hombres en la casa, el eterno femenino aquí es firme: se respira un aire cálido –después de la tormenta–, pero al mismo tiempo algo cruel. Tras tomar un café, Tony le dice a Miguel: “Estará usted incómodo con ese pantalón tan mojado. (...) Elisa y yo podríamos salir un momento mientras usted se seca”.

Aquí se sitúa el punto de partida de una resolución propiamente edípica, al mismo tiempo que se activa la mirada homoerótica del director. Tony es un personaje realmente ambiguo: si no fuera por la relación emotivo-comercial que mantiene con Elisa, podríamos llegar a pensar de su interés, también, por Miguel.

Lo cierto es que de nuevo estamos metidos de lleno en un juego. Miguel desarmado, con los pantalones mojados, acelerado por los impulsos de Eros y de Tanatos, ajeno a lo que sucede fuera de la casa entre Elisa y Tony. Esta pareja, por su parte, mantiene una relación compleja.

Tony: “¿Qué clase de juego es este?”

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

Una fiesta de fantasmas

A su vuelta a Madrid, en el apartamento de ella, comienza la resolución de la película. Mientras Miguel descansa en la terraza de su azarosa

aventura, Elisa vela por la salud del maltrecho escritor. El carácter maternal de la improvisada enfermera se mezcla con el impulso de su libido. El diálogo que mantienen es relevante.

Elisa: "Supongo que el juego se acabará ya, ¿no?"

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

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

Alejada del escenario principal, Nuria prepara su nueva venganza. Mientras, Miguel y Elisa, en una significativa cena, se quitan la máscara y se revelan como auténticos cínicos. Sienten miedo pero eso les hace fuertes. En el trayecto que les lleva a un club nocturno sólo veremos imágenes de la ciudad de noche: un reverso del Madrid oficial que se presupone más gris. Llegados al club de alterne, Miguel revela lo impronunciable, verbaliza lo que en todo momento pasó por su cabeza, no para de hablar frente a una Elisa "aturdida", demasiado seria. El escritor, por fin, ya ha encontrado las palabras. Miguel ha sido capaz de elaborar el relato, un relato que refuerza lo siniestro.

Elisa: "No creo en fantasmas".

Miguel: "Yo sí. Aunque en realidad lo que tememos es encontrarnos a solas con nosotros mismos, y descubrir que somos como... como dos monstruos... Tan fríos, tan insensibles, capaces de jugar con la muerte sin el menor reparo, capaces de jugar con el miedo sin... sin ni siquiera sentir miedo...".

Por vez primera Miguel elabora su escena fantasmática.

"El poeta [el escritor] hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad"⁸.

⁸ FREUD, S. (1981): "El poeta y los sueños diurnos", en *Obras completas*, Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva. Pp. 1.343 - 1.348.

La construcción del relato, sin embargo, es interrumpida por la presencia de Tony. Tony parece conocer bien este club nocturno, y mientras contempla a *su mujer* en manos de Miguel elabora

un aviso claro para ella (“este no es tu camino, te estás equivocando”). Elisa, sin embargo, se adelanta y decide romper la extraña relación que le une a él.

Y por fin de las fantasías pasamos a la escena primaria. A la luz de una vela, Elisa y Miguel se encuentran bajo el mismo techo, sentados en un sofá, en penumbra, “como en una fiesta de fantasmas”. Más que dialogando parecen estar invocando precisamente a esos espíritus. La llama de la vela les separa. Como un niño arrepentido, Miguel se desprende de su angustia, de su neurosis obsesiva: “Yo no soy un asesino”.

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

Ahora sí, la fiesta de fantasmas ha comenzado: un extraño plano secuencia subjetivo nos coloca a los pies de la cama donde Elisa y Miguel descansan. Nosotros, y la presencia que nos ha llevado hasta allí, somos partícipes de la revelación de Elisa, quien apoyada sobre el pecho de Miguel, afirma: “Contigo ha sido distinto. A ti te he tenido que ayudar. Incluso proteger”. Sabemos entonces que la escena fantaseada por el niño no ha llegado a su conclusión. Elisa, después de un divertido baño de espuma, le confiesa a Miguel: “Esta noche quiero tener un sueño muy profundo, y quedar como anestesiada, y dormir horas y horas”.

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

Elisa, desconcertada, sale huyendo por la casa. Su encuentro con Nuria, la paternal Nuria, es inminente. La no muerta es, precisamente, aquel fantasma invocado una y otra vez. Nuria, mientras sostiene una taza de café, le dice amablemente a Elisa: “Por fin ha despertado usted. (...) No tiene por qué asustarse, no soy ningún fantasma. De verdad que no”.

Poco a poco las dos mujeres se aproximan en el encuadre (F5). Dialogan, curiosamente, de forma amistosa, envueltas en una especie de atmósfera enrarecida.



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

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

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



La respuesta de Nuria es irónica, pretende quitar hierro al asunto. En todo momento quiere buscar la comodidad hogareña que se había perdido (F6).

Nuria: “Me brindo a hacerle el desayuno. (...) Conviene que ese alimento bien porque, ahora, amiga mía, tendrá usted que ayudarme a hacer desaparecer ese cadáver. Y al fin y al cabo no cabe duda de que tiene usted una envidiable práctica”.

Y muy posiblemente sí, muy posiblemente las dos mujeres desayunen ahora cuando el telón se baje. Comienza a sonar la música sugerente que, en otras ocasiones, ya hemos escuchado, música sensual y almibarada. El impulso de la homosexualidad femenina parece latir debajo de estos cerrados planos y contraplanos que propone Eloy de la Iglesia. Planos sugerentes. Sus ojos. Sus bocas. Ligeras sonrisas. Elisa baja la persiana mientras Nuria, en segundo término, la contempla mientras fuma.

Y un rótulo que dice, a modo de fin: “Pero... nadie oyó gritar”.

¿Cuáles son los gritos, entonces, que teníamos que escuchar esta vez?