

SESIÓN: NARRATIVAS FÍLMICAS. ILUMINANDO EL CUARTO OSCURO

Otra mirada a Eloy de la Iglesia

Eduardo Nabal

INTRODUCCIÓN

Matamos lo que amamos. Una de las sentencias más famosas atribuidas a Oscar Wilde se puede aplicar a dos de los filmes más perturbadores, insólitos y desconcertantes de Eloy de la Iglesia: “Otra vuelta de tuerca” y, en especial, “Una gota de sangre para morir amando”, realizadas con años de diferencia entre 1972 y 1986. Existe en el Estado Español el síndrome del *y éste ¿quién se ha creído que es?* que, como ha señalado en ocasiones el ensayista Alberto Mira Nouselles, se suele confundir con la envidia, pero está más cercano a la pereza. Esto viene a cuento del cine no solo de Almodóvar o Buñuel, amado y odiado casi a partes iguales, sino ante la importancia y la vigencia de la obra del realizador, hoy algo relegado cuando no incluido sin recato en el cine coyuntural y del “destape”: el guipuzcoano Eloy de la Iglesia. Se trata, sin duda, de un director que sigue siendo considerado como “lo peor” por nuestra decadente intelectualidad cinéfila, atravesada todavía por discursos machistas y heteropatriarcales, pero que, en cambio, se está estudiando ya con tesón en las universidades anglosajonas de la mano de hispanistas como Paul Julian Smith y también entre nosotros con libros pioneros como el de Eduardo Fuembuena que ha publicado recientemente una larga biografía tanto de Eloy como de José Luis Manzano, pareja sentimental, protagonista y colaborador de algunos de los filmes del realizador de “Colegas”, “La estanquera de Vallecas” o “Navajeros”. Un nombre, para bien o para mal, clave en el cine sociopolítico de la llamada transición española que va a caracterizarse por un intento de ruptura progresiva con el “Antiguo Régimen” y sus posteriores ramificaciones. Eloy de la Iglesia como figura pública y realizador sigue causando notable controversia. También se lo ha intentado incluir en la etiqueta de la típica “españolada”, pero el atrevimiento formal y sobre todo temático de sus obras —su ruptura de los modelos clásicos— ha enmudecido las voces más conservadoras de la,

afortunadamente ya algo cambiante, "crítica cinematográfica". Ha sido emparentado, en ocasiones, y sin demasiado acierto, con el primer Pasolini, al que lo unen algunas cosas, pero del que lo distancian otras muchas. Donde en Pasolini había beatificación en Eloy hay desmitificación; donde en el italiano había espiritualidad aquí hay solo carnalidad e hiperrealismo. Como dice su guionista Gonzalo Goicoechea, Pasolini era un director culto y denso, mientras Eloy, salvo en notables excepciones, podía ser muy descuidado en los rodajes y en el resultado final de éstos, para bien o para mal. El carácter presuntamente coyuntural y sensacionalista de su obra sigue siendo un lugar común bastante extendido. Ambas cosas son absurdas, si las pensamos con mayor detenimiento. El visionado de filmes como "Colegas", "Los placeres ocultos", "El diputado" (sus únicas obras que han recibido cierta aprobación por parte de críticos o comentaristas, particularmente esta última) o "Una gota de sangre para morir amando" nos pone ante un autor imaginativo y juguetón que mezclaba la modestia con el exhibicionismo, pero poseía un universo fílmico inconfundible; el mismo universo propio que hoy los cinéfilos machistas siguen otorgando a directores ideológicamente tan nefastos como David Fincher o Quentin Tarantino, sin ir más lejos. Si en el caso de Agustín Villaronga – que enseguida ha suscitado las iras y la desconfianza de los cachorros de los dos partidos más importantes en nuestro país hasta hace poco- se está reparando una injusticia histórica, en el caso de Eloy, que también arrastra una fama biográfica basada en lugares comunes, resulta ya imposible hacerlo. Además, el realizador de "El pico" se despidió del cine con una película fallida basada en una novela imposible del entretenido pero sobrevalorado Mendicutti, hábil y ágil narrador pero literato sin grandes logros. Demasiados personajes lo han ignorado para ahora glorificarlo sin el menor atisbo de rubor, sin considerar sus hallazgos ligados a sus limitaciones, sus brillantes osadías y sus aciertos narrativos, pero también el carácter coyuntural y no siempre narrativamente logrado de su cine, en el que el apresuramiento ciega la brillantez y en el que determinadas secuencias sobresalen sobre un conjunto, en ocasiones, fallido, y ,casi siempre, terriblemente irregular. La capacidad de reírse de sí mismo del director de "El pico" o "La estanquera de Vallecas" demostraba el lado saludable de alguien que se nos quiso vender como enfermizo y con toda clase de problemas personales y políticos, pero que cantó las cuarenta (en forma de collage o periódico, melodrama social, comedia sexual, comedia negra o feroz sátira política) a la España cambiante de su momento. Este país en el que solo van a la cárcel los pequeños delincuentes o a los manicomios los enfermos sin recursos. La Ley de Peligrosidad

Social permitía criminalizar conductas, incluso de un modo preventivo, a partir de los antecedentes, en vez de perseguir los delitos. A pesar de las modificaciones parciales de 1979 y 1983 la ley no se deroga hasta 1989 y durante el tiempo equivaldría a un instrumento para la represión de la juventud tradicional, tanto en la gestión de la “delincuencia juvenil” como para regular la visibilidad de las identidades de género “no heteronormativas”.

UNA GOTA DE SANGRE PARA MORIR AMANDO

“Una gota de sangre para morir amando” (guardada en el baúl de los recuerdos de sus primeras películas y del cine español tirando a “cañí” de principios de los años setenta) me ha desbordado porque, a pesar de su evidente tono de descuido, de su descaro, humor negro, caricatura y morbo, barroquismo y desfachatez, sigue siendo un retrato bastante fidedigno del país en el que vivimos, y, sobre todo, del que venimos (donde no hace tanto que se dejó de intentar curar la homosexualidad y donde los doctores siguen siendo una autoridad para-policial que hacen de su capa un sayo) en el que la gente se acomoda, trepa y se cree casi todo lo que le cuentan por razones de utilidad o, en ocasiones, de seguridad. Donde todavía verdaderos delincuentes viven en grandes mansiones y la pobreza o la exclusión social siembra el miedo, la doble moral y la insolidaridad e incluso la virulencia entre oprimidos. Donde todavía la policía, los psiquiatras, algunos mass-media gozaban de un poder desproporcionado, cuando menos en los tiempos de el autor de “El sacerdote”. Eloy no hablaba solo de la España turbulenta de la transición, sus encantos y desencantos, sino también, potencialmente, de la de Cristiano Ronaldo y el pequeño Nicolás. Es curioso cómo algunos directores hacen sus películas más sorprendentes al comienzo de su carrera, como es el caso de Losey, Tourneur, Wilder o Almodóvar, quien constituye el reverso aparentemente "femenino" de la masculinidad exagerada y hasta paródica del autor de la excelente "Colegas", filme que consigue una invitación a la transgresión de los roles tradicionales (no solo en lo que al género se refiere) en sus primeras películas. Hoy solo conservan cierta reputación por su valentía histórica filmes como "Los placeres ocultos" o "El

diputado", y la popularidad de la saga de "El pico" o "La estanquera de Vallecas" sigue vigente, pero pocos se aproximan (con excepciones como el citado Smith, Expósito o Alejandro Melero) a sus filmes primerizos, experimentales y algunos sorprendentemente arriesgados. Pero si Melero o Alfredo M. Expósito hablan de filmes impagables pero semi-undeground como "La semana del asesino", "Nadie oyó gritar" o "Juegos de amor prohibido", en pocas ocasiones se cita, más que de pasada, una de las películas más sorprendentes de Eloy en sus comienzos, en la que además se hizo con un nada habitual reparto internacional encabezado por Sue Lyon, Jean Sorel y el malogrado Chris Mitchum, hijo del protagonista de, entre otras muchas, "Retorno al pasado", "Con él llegó el escándalo" y "La noche del cazador".

Si efectivamente Eloy se ríe en "Una gota de sangre..." de y con Stanley Kubrick y de la España que intenta maquillar de oropeles democráticos su eterna palurdez, mediocridad y estrechez de miras, nosotros hoy nos reímos con él porque no estaba hablando solo de aquel presente continuo, sino también de nuestro futuro imperfecto. Un futuro que en la sorprendente película se ve en tratamientos de choque que entonces todavía se aplicaban a jóvenes LGTB recién salidos (y aún no del todo) de la "Ley de Vagos y Maleantes" transformándose ya en "Ley de Peligrosidad Social", apoyadas ambas y aplicadas por juristas y psiquiatras como López Ibor y sus secuaces, cercanos al régimen. Pero "Una gota de sangre para morir amando" es una película barroca y sorprendente por el "tour de force" cercano al "gran guiñol" de una ya no tan joven pero todavía seductora y camaleónica Sue Lyon (llena de contradicciones, pasión homicida, refinada apariencia y elementos carnalescos) por la oposición razón-pasión y diferentes formas de crueldad, cinismo, arribismo o apatía acompañadas de una de las puestas en escena si no mejores más segura, inventiva y compleja del director en un filme ambicioso, a ratos histriónico y a ratos hipnótico, seguramente su película más intelectual y a la vez más desconcertante. Una película brutal y compleja sobre las apariencias, la soledad y la alienación centrada en la clase médico-psiquiátrica y con una elegante psicópata-enfermera que une la crueldad a la compasión, dos elementos que nunca faltan en el cine ácido y a la vez cálido de el director de "El pico". Un pedazo de valentía y también desfachatez, un juego de roles, una pequeña joya a redescubrir, con sus defectos y virtudes, su carácter coyuntural y atemporal. La Ana encarnada por Lyon, armada con un escalpelo, dotada de una visión pesimista de la existencia humana, al tiempo que de un interior "protocolo- compasivo-compulsivo", no es una mujer sino muchos tipos de mujer, muchas mujeres divergentes en una mórbida sucesión de identidades y disfraces

que no sólo cuida a los enfermos terminales con extraña ternura sino que también seduce y asesina con otra suerte de psicótica compasión tras un juego de seducción hartamente complejo y donde se mezcla la eutanasia activa y el asesinato a sangre fría. En la película hay pastiche fílmico, humor negro, crueldad, sátira social y cross-dressing de la mano de una actriz que da lo mejor de sí misma. La protagonista lleva un disfraz distinto en cada bloque de secuencias y todos y todas parecen querer disfrazar algo. Puede ser muchas mujeres que son una o varias en un “continuum carnavalesco” cercano a lo queer. El enamoramiento del médico/jefe soberbio que encarna Jean Sorel con frío estoicismo está también observado con una extraña ironía e incluso el propio Eloy desvela su pesimismo humanista, su visión demoledora de las instituciones frente a la soledad del individuo, y el destino fatal de la gente distinta o sin recursos. Pero Ana, la protagonista, puede vestirse de chica vamp, de anciana acomodada, de lesbiana butch en un bar de ambiente mixto de atmósfera semi-clandestina o de enfermera paciente y aventajada, sin desmerecer en ninguno de sus papeles y bordando algunos de ellos. El realizador- que no escatima guiños a gente como Kubrick (la película se apodó aquí de forma algo despectiva como "La mandarina mecánica") Hitchcock, Bigas Luna o incluso al primer Almodóvar- la presenta leyendo "Lolita" en un club para gente ociosa y prostitutas a la busca de una oportunidad, ese club donde Ana acude disfrazada de anciana con una peluca gris en busca de su próxima víctima. Un acto de travestismo que Eloy llevará más lejos, pero con menos destreza, en su particular y controvertida versión de “Otra vuelta de tuerca” de Henry James, donde cambia a la institutriz jamesiana por un joven, errático y atormentado cura vasco (Pedro Marí Sánchez), introduciendo un componente de represión religiosa/jesuitica del homoerotismo y tendencias masoquistas en una historia decimonónica de fantasmas y niños crueles que sigue inquietando a nuevas generaciones.

Frente a la tosquedad o ligereza de la cierta dejadez con la que resuelve algunas secuencias, encontramos otras de una extraña y hasta elaborada poesía, como cuando Ana sale al exterior con su camisón blanco salpicado con unas gotas de sangre bajo el ulular del viento de la noche o sus citas (que implican un silencioso acercamiento emocional) con el chantajista al que da vida Chris Mitchum, perseguido por una pandilla de matones sin escrúpulos, un grupo disfuncional del que él mismo formaba parte. Ana suele seducir a hombres de todas las clases aunque en particular se encuentra con jóvenes que no ven ni su presente ni su futuro de manera positiva. Entre ellos se encuentra un joven gay que ha sido sometido a agresivas terapias psicológicas para

cambiar su orientación sexual, en una referencia directa a lo que seguía ocurriendo en la época debido a la legislación vigente y la moral dominante, En el filme hay una visión desesperanzada de la especie humana como potencialmente agresiva e inevitablemente violenta, aunque las fuerzas médicas y para-policiales se empeñen en domesticarlos usando también la violencia y la extorsión. La España que no permitió estrenar “La naranja mecánica” practicaba toda suerte de terapias aversivas por parte de una clase médica cercana al poder contra rojos, maricones, yonkis, pequeños delincuentes y otros muchos seres que habían poblado y poblarían aún más la obra del realizador de la saga de “El pico”. Después del algo molesto pero hoy reivindicado tour de force del terror español en “Nadie oyó gritar” con Carmen Sevilla y Vicente Parrra, Eloy parece encantado de la soltura con la que se mueven los intérpretes extranjeros en las situaciones y decorados más inverosímiles, en un guión en el que colaboraron un primerizo José Luis Garci y un crítico y un director de cine de izquierdas como Antonio Fos y Antonio Artero al servicio de una historia en la que se superponen dos universos enloquecidos, a ratos desestabilizadores, pero tratados con más estilo del habitual en el cine realizado en suelo español. Si en “Nadie oyó gritar” muestra ya una capacidad narrativa bastante avezada para la vulgaridad (al menos aparente) de la historia que cuenta y de los escenarios en los que se mueven con tensión o soltura los personajes principales, en este filme ha encontrado su lugar en una variante bárbara hispánica y de denuncia social del “horror gótico”.

OTRA VUELTA DE TUERCA

Y del horror en la tradición gótica más depurada trata, en principio, “Otra vuelta de tuerca”, su personalísima y polémica adaptación del clásico de Henry James, un libro revisitado con mayor o menor fortuna por el cine o el teatro. Eloy sustituye la tercera persona de la narrativa original y el personaje de una estirada institutriz inglesa por una voz en off de un exseminarista vasco. Al contrario que James y que Clayton en su subyugante adaptación de 1961 no parece demasiado interesado en las atmósferas inquietantes, los decorados suntuosos ni las presencias fantasmales. Como ha señalado Eduardo Fuembuena, el director de “Los Picos” parece acercarse más a la filosofía de William James, hermano del escritor (con su peculiar visión de la experiencia religiosa como resultado de un cúmulo de experiencias interiorizadas) que al mundo literario de su hermano al delegar las funciones de custodio de los dos inquietantes y atractivos pupilos en un joven atormentado por una educación jesuítica y una homosexualidad

reprimida. Roberto (encarnado por el joven Pedro Mari Sánchez, más conocido por su trayectoria teatral) da un salto hacia la conducta irracional y violenta cuando descubre su atracción por el pequeño Mikel, que, en determinados momentos, como aquel en el que recita a San Juan de la Cruz, parece ir descubriendo el origen de los fantasmas psico-sexuales de su casto tutor, igual que en la novela de James los niños saben, al menos en determinados momentos, jugar con el miedo a lo desconocido de la institutriz. Al recitar unos versos del “Cántico general” de San Juan de la Cruz, Mikel, emocionado, casi logra transmitir la ambigüedad amorosa del poema (entonando un verso amoroso en masculino) a la mirada turbada de Roberto, que ve en aquellos niños la muerte y el deseo, el principio y el fin. Si James no deja claro cual de las dos partes (la institutriz o sus pupilos) juega con más destreza a los fantasmas desatando los demonios interiores de la otra parte, en ambos casos se trata de una histeria sexual en términos freudianos solo que Eloy ha optado por dar un toque hiperrealista a la fantasía, no solo reduciendo el carácter espectacular de los elementos sobrenaturales sino, especialmente, al convertir al narrador de “los hechos” en un hombre desequilibrado. Un joven reprimido que es además un exseminarista vasco cuyos impulsos homosexuales son sublimados con creciente violencia en forma de esos fantasmas que persiguen a los niños y que cristalizan en su forma de sobredimensionar sonidos como el ulular del viento, el crujir de las maderas o el ladrido de los perros. Son conocidas las desavenencias entre el realizador y el actor protagonista aunque es más probable que se debieran a interpretaciones de guión que a una posterior negativa del actor a interiorizar el aspecto homosexual del personaje que, queriéndolo o no, vertebra su punto de vista y el de su oponente Mikel que se autodefine como “niño raro” que “conoce sus secretos”. Además de la trans-gresión de convertir a la institutriz en un sacerdote, de trasladar la acción de Inglaterra al País Vasco, Eloy introduce la religión católica y la tradición jesuítica (con su hondo sentido de “culpabilidad” y su implícita homofobia) en el lugar de la anglicana.

Aunque Eloy ha especulado sobre la intención inicial y soterrada de James de tener un protagonista masculino, está claro que su acto de transgresión de género es, sobre todo, una inmersión en sus propios fantasmas y los de la sociedad de la época. También incluye la lucha de clases entre un seminarista de origen humilde y modales austeros que se desmelenan bajo la influencia de dos niños de familia adinerada, que se ríen de algunas de sus maneras y tabúes en cuanto a las “normas sociales”. Aunque Eloy pronto conduce los fantasmas de Roberto al terreno de la paranoia, el recelo y, sobre todo, una

homosexualidad reprimida que lo ha conducido no solo al masoquismo religioso sino también a la sublimación de sus impulsos en figuras como el Cristo desnudo, el niño pervertido por las malas influencias y la sombra de unos fantasmas que lo llevan a un pensamiento, conclusiones y conducta irracionales que acaban cristalizando en el violento enfrentamiento final con Mikel en el invernadero. Pero ya la primera aparición de Roberto será significativa: una espalda flagelada. Los niños, el caserón y los fantasmas darán forma a su vocación más oculta, esos secretos que solo puede extraer al pequeño Mikel eliminándolo.

(Se acompaña con la proyección de 8 minutos de “Gota de sangre para morir amando” y 4 minutos de “Otra vuelta de tuerca” seguidos)