

UN CUCHILLO DE DOBLE FILO: *GIALLO ALLA SPAGNOLA* *A Double-Edged Knife: Giallo alla Spagnola*

José ABAD
Universidad de Granada

Fecha final de recepción: 20 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 15 de septiembre de 2021

RESUMEN: El presente artículo propone un acercamiento al cine de género realizado en España en la década de 1960 y 1970, y en concreto al *thriller* español nacido a la sombra del *giallo*. Este análisis se centra en la labor del cineasta Eloy de la Iglesia y en las tres películas que realizó según el modelo italiano: *El techo de cristal* (1971), *La semana del asesino* (1972) y *Nadie oyó gritar* (1973).

Palabras clave: cine; sociedad; historia; política, propaganda.

ABSTRACT: The following article sets out the approach to genre films made in Spain during the 1960s and 1970s, in particular to Spanish thriller that was born in the shadow of *giallo*. The study is focussed on the work of the filmmaker Eloy de la Iglesia and his three films that made according to the Italian model: *The Glass Ceiling* (1971), *The Cannibal Man* (1972) and *No One Heard the Scream* (1973).

Keywords: cinema; society; history; politics; propaganda.

A mediados de la década de 1950, España era el segundo mercado europeo más importante para el todopoderoso Hollywood después del de la República Federal de Alemania. En el empeño legítimo de sacar nuestra industria de debajo de tamaña lápida, la administración del régimen franquista adoptó una serie de medidas proteccionistas entre las que destaca la imposición de una cuota a las compañías distribuidoras (una película española por cada cuatro norteamericanas), el encarecimiento

del canon de doblaje y la exigencia (finalmente desatendida) de distribuir nuestras producciones en Estados Unidos (Benet, 2012: 283-284). Esta búsqueda de mercados más allá de nuestras fronteras trajo consigo un aumento de las coproducciones en la segunda mitad de la década –con México, Francia y, sobre todo, Italia– que garantizaban una mínima carrera internacional a estos productos¹. En el año 1950, de los 58 largometrajes producidos en nuestro país sólo 2 eran producciones con otros países; en 1956, en cambio, se realizaron en régimen de coproducción 22 de los 76 largometrajes realizados bajo pabellón español. Una cifra llamada a crecer².

Con motivo de aquellos famosos «Veinticinco años de paz» que la dictadura celebró por todo lo alto en 1962, Franco presentó un nuevo gobierno a la nación³. El Ministerio de Información y Turismo le fue encomendado a Manuel Fraga Iribarne y este, a su vez, colocó al frente de la Dirección General de Cinematografía a José María García Escudero, que ya había desempeñado dicho cargo en el bienio 1951-1952. La consigna era dar una imagen de sociedad abierta al mundo; en consecuencia, García Escudero elaboró unas Normas de Censura Cinematográfica (1963) que subsanaban la sorprendente falta de normativa al respecto, así como unas Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía (1964) que tuvieran en cuenta los rendimientos en taquilla a la hora de dar facilidades económicas, favoreciendo aún más el sistema de coproducciones. Esta práctica alcanzaría sus cotas más altas en el trienio inmediatamente posterior a la aprobación de estas medidas: en 1965, España produjo 151 largometrajes (98 coproducciones), en 1966 fueron 164 títulos (97 coproducciones) y al año siguiente 125 (70 coproducciones). En bastantes casos, estas coproducciones tenían un valor puramente nominal, limitándose por parte española a suministrar localizaciones, técnicos de apoyo o intérpretes de relleno, así como asesoría legal en territorio patrio. La mayor parte de ellas tuvieron como socio a Italia.

Inevitablemente, esta intensa colaboración con el país trasalpino llevaría a nuestra industria a visitar las mismas vetas genéricas que allí se iban descubriendo y explotando, como el péplum, el western o el *giallo*⁴. La asociación fue fructífera. De hecho, algunas de las películas más taquilleras en las que participó España en aquel período nacen a la sombra de Italia; pensemos en *Por un puñado de dólares* (*Per un*

¹ Estas ambiciones comerciales fueron consecuencia de la incorporación de España a la escena internacional: en 1950, nuestro país había restablecido relaciones diplomáticas con Naciones Unidas y había sido admitida dentro de la ONU; en 1951 entró en la Organización Mundial de la Salud, en la *United Press International* y en la Organización de la Aviación Civil Internacional; en 1952 ingresará en la UNESCO, etc.

² Tomo estos datos de los apéndices publicados por José María Caparrós Lera (2007: 295-296).

³ En un artículo para *The Nation*, publicado el 1 de marzo de 1965, Jaime Gil de Biedma escribía con saludable ironía: «“Veinticinco años de paz”, tal ha sido la consigna que desde todas las fachadas, tapias, pantallas y periódicos ha fatigado los ojos de los españoles, hasta filtrárseles en la conciencia. De la paz habría mucho que hablar. Pero los veinticinco años son irrefutables» (2017: 280).

⁴ No debemos olvidar, no obstante, el papel pionero de nuestro compatriota Joaquín Romero Marchent en la forja del Eurowestern.

pugno di dollari, 1964) y *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), dirigidas ambas por Sergio Leone. La industria española se atrevería asimismo con relatos de terror gótico, que darían lugar al fenómeno del Fantaterror, y con el *thriller all'italiana*, si bien esta última incursión genérica resulta menos sorprendente o llamativa, dado el interés manifiesto por la narrativa criminal que existía en nuestro país desde hacía lustros; ahí está el cine policíaco realizado en los años 50 para refrescarlo. (Muy influido, por cierto, por algunos presupuestos del Neorrealismo). Este interés por el *thriller* había llevado a adoptar las recetas del *krimi* germano en algún que otro título como *Hipnosis* (1962) de Eugenio Martín.

En líneas generales, el *giallo alla spagnola* se caracterizó por su naturaleza derivativa y depredadora. Resulta difícil rebatir el balance final de Antonio José Navarro:

El *giallo* hispano no fue más que un chirriante intento, por parte de algunos avispados productores, de apurar las migajas del éxito comercial *al dente*, servido, a veces con maestría, a veces con astucia, por Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci, Umberto Lenzi, entre otros (2001: 261)⁵.

Hay algunas excepciones notorias, por raras. Si escarbamos un poco, descubriremos el trabajo de unos pocos cineastas que intuyeron el potencial agitador, transgresor o sedicioso del *giallo*⁶ y, si en ningún caso se llegó a los extremos feroces y atroces de los mejores títulos de Bava o Fulci, hubo algunas estimables aportaciones que no merecen el olvido. Podría citar los ejemplos de José Antonio Nieves Conde –*Marta e Historia de una traición*, ambas de 1971– o Rafael Romero Marchent –*Un par de zapatos del 32* (1974)–, rodados en coproducción con Italia, todo sea dicho. Por encima de todas ellas, destaca un tríptico realizado por Eloy de la Iglesia entre 1971 y 1973, que convirtió el *thriller* en una forma esquinada de acercamiento a la realidad, así como un ámbito de expresión personal... que son, en el fondo y a la postre, una misma cosa.

Eloy de la Iglesia (Zaráuz, Guipúzcoa, 1944-Madrid, 2006) es una de las figuras más inclasificables aparecidas en el panorama español en aquellos años. Estudió cine en París y, después de realizar algunos cortos en 8 mm, debutó en el largometraje con solo veintidós años y un filme anómalo, *Fantasia... 3* (1966), una película de tres episodios basados en otras tantas fábulas infantiles, realizada con miras a obtener algún tipo de ayuda estatal⁷. La película no tuvo siquiera distribución, pero le permitió a De la Iglesia meter un pie dentro de la industria. El director trabajó sin interrupción en las dos décadas siguientes –firmó veintiún largometrajes entre 1966 y 1987– cultivando un cine de clara vocación popular, en voz alta y a la cara, de una nada despreciable enjundia y

⁵ En puridad, este dictamen es válido asimismo para el propio *giallo* realizado en Italia.

⁶ «El *giallo* [...] deviene el territorio del exceso: las incertidumbres y los temores más viscerales del público hallan su ratificación en unas ficciones agresivas y, en algunos casos, subversivas. No estamos en el terreno de lo políticamente correcto, sino en el de lo políticamente terrorista» (Abad, 2014: 86).

⁷ Hay que recordar aquí que el cine infantil fue una de las grandes obsesiones y una de las grandes frustraciones de la Dirección General de Cinematografía y, en concreto, de José María García Escudero.

agresividad que remite tanto al *giallo* italiano como a las pinturas negras de Goya y la novela tremendista de Camilo José Cela. De la Iglesia fue un tenaz francotirador, así como *persona non grata* para el régimen por su militancia comunista y su homosexualidad declarada. Quizás sea fácil, pero no gratuito, señalar las afinidades electivas con Pier Paolo Pasolini, muy admirado por el director vasco.

Su segundo largometraje, *Algo amargo en la boca* (1969), nos interesa por el drástico cambio de rumbo que introdujo en su filmografía. En esta película, el elemento criminal aparece solo al final y cumple una función catártica para los personajes femeninos, pero estos últimos, además de los ambientes, los temas y el tono anuncian los del tríptico *giallo*. *Algo amargo en la boca* sería algo así como una adaptación de *La casa de Bernarda Alba* a la atmósfera del tardofranquismo, en la cual Pepe el Romano habría dejado de ser una silueta tras la reja para convertirse en gallito en corral ajeno. El planteamiento hace pensar asimismo en *Teorema* (1967): César (Juan Diego) tendría el mismo cometido del Ángel Exterminador incorporado por Terence Stamp en este filme de Pasolini, desenmascarar una sociedad falsamente honrada, falsamente honesta, y hurgar en las llagas de un mundo enfermo bajo una falsa apariencia de salud y vigor. De la Iglesia encuentra un atractivo equilibrio entre un enfoque naturalista y un simbolismo con una gran capacidad de sugerencia desde los primerísimos minutos. Durante los títulos de crédito, el montaje alterna unas postales navideñas de intenso colorido y unos planos en blanco y negro del protagonista deambulando por Madrid. César está a punto de salir de viaje y el director introduce una serie de imágenes documentales de la estación de tren, en las que sorprendemos gran cantidad de monjas en los andenes. No son apuntes fortuitos.

César, huérfano de funcionario, ha aceptado la invitación de unas parientes suyas para pasar la Navidad en un caserón en la sierra. Allí viven su tía Aurelia (Maruchi Fresno), su tía Clementina (Irene Daina) y su prima Ana (Verónica Luján), así como un joven con discapacidad intelectual, Jacobo (Javier de Campos), hijo de unos antiguos siervos de la familia. Jacobo, que espía a las dueñas de la casa a través de las cerraduras, nos irá descubriendo algunos secretos inconfesables de la familia: la mayor de ellas, Aurelia, por ejemplo, acostumbra a extender el uniforme de un novio muerto en combate encima de la cama. El fantasma de la Guerra Civil sobrevuela la trama: si la contienda dejó viuda a Aurelia antes siquiera de casarse, convirtió en paria a su hermana Clementina, que simpatizaba con el bando de los vencidos. Por su parte, la sobrina de ambas está perdiendo la juventud entre aquellas cuatro paredes. Por intermediación de Jacobo, una vez más, vemos a Ana contemplar su propia desnudez en un espejo y besar sus propios labios reflejados en el cristal; más adelante sabremos que quiso hacerse monja a causa de un fracaso sentimental. La llegada del joven macho alfa soliviantará la libido de estas tres féminas, castas a la fuerza. El caserón familiar simboliza a España, ni que decirlo tiene⁸.

⁸ El caserón es un espacio altamente simbólico: recibe el nombre de Bella Mantis porque en el lugar prolifera dicho insecto. La mantis religiosa es conocida asimismo como «La Rezadora» y, como se

Algo amargo en la boca es una obra de pocos personajes, pocos escenarios y pocas, pero turbadoras emociones. A César lo sorprende una tormenta en el camino y llega a casa de sus tías calado hasta los huesos. Al día siguiente, le sube la fiebre y debe guardar cama. La pulsión sexual hace estremecer las carnes de las protagonistas y entreabrir sus labios desde los primeros compases del relato; recuérdese la manera en que tía Clementina –madura, pero de buen ver– acaricia el cuerpo desnudo de César, convaleciente tras ponerle una inyección de estreptomocina⁹. César y Clementina inician una relación a escondidas, pero la cosa no acaba aquí. Aurelia le pide al chico que se ponga el uniforme del novio muerto y ella empieza a llamarlo Miguel: «¡Has vuelto, por fin! Te he esperado tanto, ¿por qué has tardado?», le dice en una secuencia con un fuerte componente necrófilo obviamente inspirada en aquella otra de *Viridiana* (1961), cuando don Jaime (Fernando Rey) le rogaba a su sobrina (Silvia Pinal), novicia en un convento, que se pusiera el vestido de novia de su difunta esposa, muerta en la noche de bodas. Hay que destacar obligatoriamente la desvergüenza de De la Iglesia al darle semejante papel a Maruchi Fresno, a quien el público de entonces todavía asociaba a éxitos de juventud tales como *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947), en donde interpretó a Isabel de Aragón. Estas insolencias se repetirán en el *casting* de los títulos que integran ese tríptico *giallo*.

En *Algo amargo en la boca*, el abandono al instinto hace caer las máscaras. Aurelia y Clementina se enfrentan verbalmente en el espacio nada casual del desván, mientras sacan la cubertería de plata para adornar la mesa de Nochebuena. Entre tanto, César acompaña a Ana a comprar unas flores y seduce a la joven en el invernadero¹⁰. César sorprende a Jacobo espionando a través de los cristales y la emprende a golpes con él. Ana sale en su defensa y vuelve a casa acompañando al infeliz, y se encuentra con que sus tías han decidido combatir la tentación... apartándola de ellas. Las mujeres cierran la verja para que César no entre. César las llama a gritos, las insulta, y cuando Ana ordena a Jacobo que le lleve la maleta y lo despida parece exigirle con los ojos que haga lo que acabará haciendo: Jacobo apuñala a César mientras se escucha *sottofondo* un famoso villancico. De la Iglesia se sirve de una audacia formal en apoyo de esta audacia argumental: un *travelling* de 360° en torno al propio eje nos muestra una panorámica ininterrumpida del jardín y el cadáver en mitad de la escalinata que sube a la casa. A pesar de las injerencias de la censura, *Algo amargo en la boca* mantuvo (mantiene) intacto su condición de revulsivo.

Su tercer largometraje tras las cámaras, *Cuadrilátero* (1970), a mayor gloria del púgil cubano José Legrá, supuso el encuentro de De la Iglesia con Antonio Fos, que

sabrá, devora al macho después del apareamiento; con estas mimbres nada sutiles, empero oportunas, se nos indica qué derroteros seguirá la historia, pero, así y todo, sorprende la osadía de la propuesta. La idea de la casa aislada será retomada en los tres títulos que analizaremos a continuación.

⁹ Inevitablemente, el cinéfilo reconocerá el valor icónico de la jeringa en la filmografía de Eloy de la Iglesia.

¹⁰ Y De la Iglesia propone una sugerente elipsis: cuando la mujer se entrega al hombre, la cámara se detiene y deleita en la contemplación de primerísimos planos de varias flores

es quien con toda probabilidad lo inició en las bondades del *giallo*. Fos fue un autor de novelas del Oeste, además de guionista de tebeos, fotonovelas y cine, que contaba con una experiencia previa en el ámbito del *thriller*, tanto en España como en Italia; Fos había escrito o participado en los guiones de *Ella y el miedo* (León Klimovsky, 1964), *El filo del miedo* (Jaime Jesús Balcázar, 1967), *Una maleta para un cadáver* (*Il tuo dolce corpo da uccidere*, Alfonso Brescia, 1970), etc.¹¹. En la trama de *El techo de cristal* (1971), primer *thriller* conjunto de De la Iglesia y Fos, reconocemos elementos tanto de *Algo amargo en la boca* como de *Ella y el miedo*, que se inspiraba a su vez en *La muchacha que sabía demasiado* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963) de Mario Bava, lo que estrecha aún más los lazos con el *thriller all'italiana*. Tenemos de nuevo un microcosmos cerrado y asfixiante, de mujeres solas e insatisfechas, vigilado por fieros perros guardianes. La violencia vuelve a ser la medida de todas las cosas.

La protagonista de *El techo de cristal*, Marta (Carmen Sevilla), está casada con un viajante de comercio, Carlos (Fernando Cebrián), obligado a pasar largos períodos fuera de casa por motivos laborales. Entre tanto, Marta se queda sola sin más compañía que su gata Fedra. De la Iglesia recurre una vez más a una atmósfera fuertemente erotizada: Carlos bromea con su esposa sobre la posibilidad de que, mientras está de viaje, ella le ponga los cuernos con el casero, Ricardo (Dean Selmier); la chica que reparte la leche por las mañanas, Rosa (Emma Cohen), no deja de insinuarse a este último; y Julia (Patty Shepard), la vecina del piso de arriba, a veces toma el sol desnuda en la terraza. Al mismo tiempo, estas tres mujeres son espiadas de cerca por alguien que las fotografía a escondidas... Marta lleva muy mal estos períodos de soledad; se aburre e intenta entablar conversación con vecinos y conocidos, si bien estos acercamientos no son siempre bien entendidos: un repartidor del supermercado (Hugo Blanco) aprovecha para tirarle los tejos cuando ella lo invita a un vaso de vino. La soledad lleva a Marta a trascender los ruidos del edificio; durante la noche escucha los pasos de un hombre en el piso superior, aunque, según su vecina Julia, también su marido se halla ausente. Marta teme que haya sucedido algo.

El guion alienta estas sospechas y las frustra continuamente, sembrando de dudas el relato. Ricardo se queja del hedor proveniente de un montón de leña y Marta cree ver la puntera de un zapato entre los troncos, pero cuando baja a investigar encuentra lo que Ricardo había dicho que encontraría: una rata muerta. Más adelante, Ricardo comenta que los perros han perdido el apetito y Marta barrunta la idea de que Julia ha descuartizado al marido y está desembarazándose del cadáver arrojándolo a los perros o a la pira de cerdos del casero¹². La actitud fría de Julia, los pasos en el piso de arriba o el ruido de la polea a altas horas de la noche alimentan estos temores, pero la aplastante grisura del día a día los desmonta. Marta hace partícipe de sus sospechas al casero, Ricardo; él las tacha de simples fantasías y ella se sume en un estado de confusión similar al de la heroína de *La muchacha que sabía demasiado*, pues sí, pero

¹¹ Véase la semblanza biográfica escrita por Adrián Sánchez (Higueras Flores, 2016: 403-404).

¹² Los gruñidos de los cerdos se oyen a veces en la banda sonora.

también las de *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) de Alfred Hitchcock, *Luz de gas* (*Gasslight*, 1944) de George Cukor o *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) de Roman Polanski. Marta cree estar perdiendo el juicio poco a poco.

El molde genérico permite a Eloy de la Iglesia dar rienda suelta a su gusto por el detalle sórdido, morboso o procaz, que en los pasajes más endebles coquetea con el puro efectismo: Marta curioseosa en el apartamento de Julia y encuentra un dedo cercenado en la nevera; más tarde, interrumpe a alguien que está usando la polea y ve estrellarse contra el suelo un montón de vísceras humanas. Julia se muda de casa, pero la amenaza no desaparece: una llamada telefónica anónima la insta a abandonar el edificio de inmediato. Al huir, se encuentra con Carlos de regreso del viaje, y lo convence para ir a la ciudad y comprobar si el marido de Julia sigue vivo. En este punto, la historia participa también de los giros abracadabrantes típicos del *giallo*: Carlos ha asesinado al marido de Julia y ella, tal como Marta temía, se ha librado del cuerpo dándolo de comer a los animales. El desenlace de la trama es tan retorcido como inquietante: Julia ataca a Marta con una navaja de afeitar –un arma que hace pensar en un nuevo guiño a Buñuel–, pero el casero, que ha seguido a la pareja, acaba con Carlos de un disparo y aborta de momento las maniobras asesinas de Julia. Marta se abraza a él, llorosa, esperanzada. Ricardo intercambia una mirada cómplice con Julia y apoya el cañón del revólver en la cabeza de la infeliz heroína. El final es abrupto y contundente.

El techo de cristal es un relato de múltiples sugerencias, introducidas a menudo de manera tosca. Eloy de la Iglesia nunca destacó por su sutileza. Nunca la buscó, en realidad. Es más, esta tosquedad, este feísmo extremo de muchos de sus filmes, responden a una toma de posición estética y política muy definida¹³. El mundo no es un lugar hermoso, sostiene De la Iglesia, y no hay razón para embellecerlo; de hecho, los peores momentos de *El techo de cristal* son aquellos en los que el director cede a cierto esteticismo vacío, como el paseo a caballo de Marta y Ricardo, rodadas en un melifluo ralenti, o las escenas a orillas del río, rodadas con teleobjetivo. De la Iglesia habla a su audiencia en unos términos comprensibles y esta respondió satisfactoriamente. La osadía cometida con Maruchi Fresno en *Algo amargo en la boca* dio mejores resultados con Carmen Sevilla, otro icono popular de la España franquista. De la Iglesia convierte a *La Novia de España* en una mujer marioneta, manipulada

¹³ Esta actitud no pasó desapercibida en su momento. En una reseña de *La semana del asesino*, Jaime Picas (1972: 70) escribía: «Su planificación es tosca, su expresión visual, esquemática y más bien de brocha gorda. Pero, y esto es lo que importa, esa forma de expresarse es la que conviene a sus obras. Se diría que la escasa soltura, que el nulo refinamiento de la planificación no hacen sino subrayar el claro propósito del autor de manifestarse con una brutalidad que no tiene nada de gratuito. Creo firmemente que el «Grand Guignol» del que se sirve De la Iglesia refleja de una forma apabullante otro «Grand Guignol» en el que vivimos inmersos. [...] Eloy de la Iglesia tiende a servirse del cine como Goya se sirvió antaño de la pintura. Y si los artistas gráficos de hoy han descubierto un «arte pobre» que trata otras pobreza, impotencias y desesperaciones, De la Iglesia ha inventado un «cine pobre», chorreando contenido. Un cine de chafarrinones para un mundo de chafarrinones».

por unos y otros. El éxito de *El techo de cristal* lo envalentonó y decidió repetir la jugada, aumentando exponencialmente la apuesta, en *La semana del asesino* (1972). De la Iglesia contó con Vicente Parra, protagonista de algunos importantes éxitos del cine carpetovetónico-franquista –¿*Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958), *La verbena de la paloma* (José Luis Sáenz de Heredia, 1963), etc.–, también deseoso de romper con esta imagen impoluta. En los primeros minutos del filme lo vemos en calzoncillos, desaseado y con la tos persistente del fumador empedernido.

La incorporación de Parra –a la sazón, productor del evento– conllevó cambios sustantivos en el libreto: el protagonista no sería un obrero de unos veinte años como estaba inicialmente previsto, sino un hombre maduro que trabaja en un matadero, otra de esas metáforas gruesas tan del gusto de De la Iglesia. La censura prohibió el guion cuando el equipo llevaba ya tres semanas de rodaje. Para salir del paso, el guionista Antonio Fos reescribió la historia con vistas a obtener el permiso de la censura, en tanto De la Iglesia seguía rodando el libreto original. La Comisión de Censura fue inclemente con la película acabada: «no solo le propinó sesenta y cuatro cortes –reseña Andrés Peláez Paz–, sino que obligó a rodar una secuencia entera cinco meses más tarde: una escena en la que Marcos llama a la policía para entregarse» (Pérez Perucha, 1997: 693). Del *giallo*, la película adopta el gusto por lo explícito. Recuérdese:

El rasgo distintivo del *giallo* es su explicitud. El género potencia el subrayado en detrimento de la sugerencia: si puede mostrar a una pareja en la cama haciendo el amor, lo hará; si puede enseñar cómo el verdugo se ensaña con su víctima, lo enseñará; si puede detenerse en unas carnes vistosas o en una herida sangrante, se detendrá (Abad, 2014: 133).

Se cuenta la anécdota de que en el Festival de Berlín, en donde *La semana del asesino* fue presentada fuera de concurso, se ofrecieron bolsas higiénicas a los asistentes para vomitar, si llegaba el caso (!). David G. Panadero, por su parte, cuenta que

en la década de los 80 las autoridades británicas la incluyeron junto a *Holocausto canibal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), *Posesión infernal* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) y muchas otras en la lista de vídeo *nasties*, prohibiendo y condenando su difusión en el mercado del vídeo doméstico (citado en Higuera Flores, 2015: 170).

Debe de tratarse de la versión íntegra, por descontado. La copia distribuida en España se resintió de la injerencia de la tijera. Perdió virulencia, no vehemencia.

La semana del asesino es un viaje al arrabal para certificar el desamparo y embrutecimiento del proletariado hispano, otro aspecto que acerca al director vasco a Pier Paolo Pasolini. La historia se ubica en tierra de confín: de un lado vive Marcos (Vicente Parra) en una chabola aislada en medio de un descampado; del otro vive Néstor (Eusebio Poncela), un joven acomodado que espía con sus prismáticos a los niños que juegan al balón o a Marcos, a través de una claraboya, tumbado en el sofá¹⁴.

¹⁴ Estas imágenes responden al deseo de De la Iglesia tanto como al de Néstor.

Marcos mantiene una relación con una mujer mucho más joven, Paula (Emma Cohen), que ella oculta a su familia. Después de pasar juntos el domingo, cogen un taxi para volver a casa. Se besan en el asiento trasero del vehículo y el taxista (Goyo Lebrero) lo detiene y los obliga a bajarse. Marcos se niega a pagarle esa parte del trayecto y el taxista le da un puñetazo a él y abofetea a Paula. Marcos se libra del taxista golpeándolo con una piedra. A la mañana siguiente, lunes, se entera por los periódicos que el hombre ha muerto. La película se estructura en siete capítulos, uno por cada día de la semana, en los que veremos cómo ese asesinato fortuito convierte a Marco en un asesino consumado. Personalmente creo que De la Iglesia habría hecho bien en potenciar la ironía subterránea que recorre el relato —el filme habría funcionado mejor como tragicomedia—, pero opta por un tono severo, cruel, sádico incluso.

El lunes, Marcos está en su puesto de trabajo: en el matadero, los empleados llenan cubos de sangre de las reses sacrificadas y las despiezan. Hay un claro determinismo social en el planteamiento: Marcos es un tipo violento e insensible en un mundo violento e insensible; recuérdese que un compañero le recuerda el modo atroz en que murió su madre en un accidente laboral, allí mismo. A pesar de los esfuerzos de Vicente Parra, no obstante, el filme no ofrece un retrato verosímil de un hombre embrutecido por el contexto. El actor es en todo momento demasiado digno. De la Iglesia debería haber mostrado a un personaje mucho más grosero... *más sucio*. Esta *suciedad* habría explicado asimismo la deriva de los acontecimientos: Paula se ve con Marcos el lunes por la noche e intenta convencerlo de ir a la policía y confesar el crimen. Marcos se niega; no quiere pasar el resto de su vida entre rejas. Discuten y la estrangula. El martes regresa su hermano Esteban (Charly Bravo), camionero. Marcos le cuenta lo sucedido con la esperanza de que lo ayude a desembarazarse del cuerpo de Paula, pero Esteban está a punto de casarse, ha pagado la primera entrada de un piso, y no quiere ser cómplice de un asesinato. Marcos le abre la cabeza con una llave inglesa. El miércoles se presenta la prometida de Esteban, Carmen (Lola Herrera), en busca de su hermano. Se trata de una secuencia mejor desarrollada: A Carmen no le convencen las excusas de Marcos, le pide que le traiga una aspirina y aprovecha para entrar en el dormitorio donde yacen los cadáveres de Paula y Esteban. Marcos le rebana el cuello. Y el jueves aparece don Ambrosio (Fernando Sánchez Polack), el padre de Carmen, preguntando por su hija. Marcos lo invita a pasar al interior casi divertido. No hay premeditación, sino una inexorabilidad muy atractiva, empero insuficiente. El viernes y el sábado, Marcos se toma un descanso, en tanto se deshace de los cuerpos arrojándolos a una máquina trituradora del matadero. De la Iglesia enriquece la historia con apuntes sugerentes: Marcos combate el hedor de la casa con ambientadores y perfumes, pero no puede evitar que algunos perros callejeros acudan atraídos por el olor.

En paralelo a este inexorable suma y sigue, el filme introduce un flirteo homosexual a modo de contrapunto de estos sórdidos asesinatos. El *voyeur* Néstor, que se llama a sí mismo *bicho raro*, suele pasear a su perro Trotsky por los solares en torno a la chabola de Marcos. Este lo trata inicialmente de usted, pero se aviene a tutearlo a

petición del propio Néstor¹⁵. Néstor se acerca una noche a la chabola de Marcos –este acaba de asesinar a Carmen– y lo invita a dar un paseo y tomar un refresco. Marcos halla un poco de paz al lado de Néstor, interrumpida por la llegada de unos policías que lo obligan a presentar la documentación. Otra noche, Néstor lo lleva en su coche a darse un baño en una piscina abierta hasta tarde. El domingo, Marcos se cobra su sexta y última víctima, Rosa (Vicky Lagos), la dueña de la taberna donde acostumbra a cenar; la mujer, que ha ido a visitarlo para echar un polvo rápido, descubre manchas de sangre y entiende cuál es el origen del mal olor que reina en el hogar. Esa noche, Néstor invita a Marcos a su casa, le ofrece un *whisky* y le confiesa que suele espíarlo con sus prismáticos. Marcos malinterpreta esto y a punto está de cobrarse su víctima postrera. Como ya se ha dicho, la censura obligó a De la Iglesia a incluir la escena en que Marcos llama a la policía por teléfono para entregarse.

Nadie oyó gritar (1973), tercer vértice del tríptico, es el resultado de sumar los dos títulos precedentes en una operación que nace del cálculo comercial –la película es un encargo de Benito Perojo– antes que de la necesidad o del placer de contar una historia presentes en *El techo de cristal* y *La semana del asesino*. De la Iglesia repite con Carmen Sevilla y Vicente Parra, entretejiendo las ideas de la mujer envuelta en una pesadilla y el hombre casualmente convertido en criminal. La película cede a varios clichés de la época, como ese prólogo ambientado en Londres, a todas luces superfluo, que da un presunto aire sofisticado al producto: Elisa (Carmen Sevilla), prostituta de alto *standing*, acude una vez al mes a la capital británica para visitar a un cliente fijo (Antonio Casas). La historia propiamente dicha comienza el mes siguiente: un retraso del avión a Londres la lleva a anular el billete, de modo que regresa a casa antes de lo previsto; se trata de un edificio de reciente construcción con solo dos apartamentos habitados, el suyo y el del matrimonio formado por Miguel y Nuria (Vicente Parra y María Asquerino), un escritor fracasado y una mujer posesiva. Esa misma noche, Elisa escucha una discusión al otro lado del tabique y ruidos en el rellano, abre la puerta y sorprende a Miguel cuando arroja a su esposa (o eso cree ella) por el hueco del ascensor. De una manera muy traída por los pelos, Miguel la obliga a ayudarlo a librarse del cuerpo: «Si no hay cadáver, no hay asesinato».

La película juega más decididamente la baza del suspense: Miguel sabe que Elisa tiene una casa y una lancha en el pantano de San Juan, de modo que envuelve el cadáver en una cortina de baño, lo carga en el maletero del coche de ella y salen de Madrid; se encuentran entonces con un accidente de carretera: la guardia civil los conmina a llevar a dos heridos a un centro médico, lo cual los fuerza a abrir el maletero. Posteriormente, un agente hace un avance peligroso porque ha visto gotear un líquido de los bajos del vehículo. Una vez en el pantano, Miguel arroja el cuerpo al agua, que no se hunde de inmediato, y Elisa empuja al hombre al lago, y maneja la lancha como si quisiera librarse de él golpeándolo con el casco de la embarcación. Una secuencia alargada de manera innecesaria y contradictoria: de hecho, Elisa

¹⁵ Las diferencias de clase son abismos difíciles de salvar.

ayuda a Miguel a salir del agua y el relato emprende un segundo periplo teóricamente más interesante para De la Iglesia, pues prefigura su cine posterior, el de *les liaisons dangereuses*, el que iría desde *Juegos de amor prohibido* (1975) a *El diputado* (1978).

Eros y Tánatos, númenes tutelares del *giallo*, arrojan a Elisa y Miguel el uno en brazos del otro. Durante un paseo por locales nocturnos, en donde alternan con profesionales de la noche como Tony (Tony Isbert), Miguel le dice a Elisa: «Somos de la única manera que nos han permitido ser», una reflexión que se presta a sugerentes elucubraciones metanarrativas: De la Iglesia hace únicamente el cine que le permiten hacer, diríamos nosotros¹⁶. El *twist* final tiene su gracia a pesar de su extrema inverosimilitud: Elisa se despierta junto al cadáver de Miguel y encuentra a Nuria en la cocina con una taza de café en la mano. El cuerpo en el fondo del lago era el de una amante ocasional de Miguel, que había sido asesinada por la esposa, no por el marido. La historia se repite para Elisa: Nuria la obliga a ayudarla a librarse del cadáver del hombre. De la Iglesia inserta un intercambio de miradas entre ambas mujeres que sugiere un entendimiento íntimo entre ellas. El plano de esta última cerrando la persiana del apartamento, aislándola a ella y a Nuria del resto del mundo, tiene la fuerza de las metáforas exactas.

Estas aportaciones al *thriller* —como las mejores de Mario Bava o Lucio Fulci— demuestran lo que el *giallo* tenía de arma de doble filo. Eloy de la Iglesia se sirve de los intereses comerciales del momento —el relato erótico y violento— para hacer un retrato oblicuo de una realidad hiriente. El director conjuga con audacia —y a veces incluso con acierto— las exigencias narrativas del *thriller* con una incisiva denuncia social que empaña la estampa luminosa del *Spain is different*, aquel chirriante eslogan promovido por Manuel Fraga en su etapa como ministro de Turismo. Frente a otros *gialli* (hispanos e italianos) que se llevaban sus intrigas criminales a contextos internacionales en una práctica que respondía a la estrategia de echar balones fuera, Eloy de la Iglesia se cuida mucho de contextualizar debidamente sus relatos; recuérdese la fotografía del Generalísimo en el despacho del juez instructor en *Nadie oyó gritar*. Todo sucede en España, no en otro sitio; un país inhóspito en el cual el ansia depredadora que condena/ensalza el *giallo* se da en todos los estratos sociales: el proletariado (*La semana del asesino*), la clase media (*El techo de cristal*) y la alta burguesía (*Nadie oyó gritar*). La labor de contrapropaganda fue implacable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, J. (2014). *Mario Bava. El cine de las tinieblas*. Madrid: T&B.
 BENET, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
 CAPARRÓS LERA, J. M. (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B.

¹⁶ «Quizás, como el personaje que centra su película —el que Parra interpreta—, como ese escritor cansado, fallido, [De la Iglesia] ha renunciado a viejas ambiciones, viejos ideales (“Viejos” porque fueron los de la juventud, rebasados en la madurez por el convencimiento de que la generosidad es inútil, por lo menos según en qué ámbitos)» (Picas, 1973: 55).

- GIL DE BIEDMA, J. (2017). *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Lumen.
- HIGUERAS FLORES, R. (ed.) (2015). *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la Edad de Oro (1912-1983)*. Madrid: T&B.
- (2016). *Cine fantástico y de terror español. Mutaciones y reformulaciones (1984-2015)*. Madrid: T&B.
- NAVARRO, A. J. (2001). «Giallo a la española: entre lo goyesco y lo grotesco». En A. J. Navarro (ed.), *El giallo italiano. La oscuridad y la sangre* (pp. 261-287). Madrid: Nuer.
- PÉREZ PERUCHA, J. (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995. (Flor en la sombra)*. Madrid: Cátedra.
- PICAS, J. (16 de junio de 1972). «La semana del asesino». *Nuevo Fotogramas*, n. 1235, p. 70.
- (6 de abril de 1973). «Nadie oyó gritar». *Nuevo Fotogramas*, n. 1277, p. 55.