

# EFECTOS SUBVERSIVOS DE LA PERVERSIÓN: SEXUALIDAD Y CONSTRUCCIÓN SOCIAL EN LA SEMANA DEL ASESINO\*

CARLOS GÓMEZ

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* (Eloy de la Iglesia, 1972); 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, se encuentra 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 en el descampado, a la que no llega ninguno de los caminos que como arterias se esparcen sobre el terreno. Después, la desigualdad se articula como oposición: una sola panorámica de izquierda a derecha parte del edificio y recorre el vacío del descampado hasta llegar a la casa de Marcos. El montaje recorre así el contexto, antes de introducirse mediante un *travelling* en la casa

para encontrar a Marcos y dar comienzo al drama. Un 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.

Este arranque no es azaroso, ya que marca un cambio decisivo respecto a las primeras películas dirigidas por Eloy de la Iglesia, caracterizadas por cierta abstracción de la realidad social del momento. A pesar de que el cineasta vasco ocupa un lugar destacado en los estudios sobre el cine de la transición a la democracia, las películas que desarrolla en los inicios de su carrera, que abarcan los últimos siete años de la dictadura franquista, apenas han sido estudiadas con anterioridad. Esto puede deberse a la dificultad para enmarcar la obra del director en el conjunto de la producción del periodo: aunque su cine pueda englobarse claramente en el marco de los géneros de consumo, muestra ya una dimensión política articulada a partir de la intersección entre sexualidad, relaciones de



*La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972)

dominación y construcción social de los sujetos. De ese modo, y debido a la vocación comercial de sus propuestas, encaja con dificultad tanto en las muestras de cine disidente o de oposición como en el grueso de la producción genérica del tardofranquismo.

Hasta la fecha, los estudios surgidos en el ámbito académico sobre la obra del director se han centrado mayoritariamente en la representación de la homosexualidad en películas como *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977) o *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978). Así, se ha hablado de la subversión que implica en su cine la representación de los cuerpos masculinos en cuanto objeto de deseo (BERZOSA, 2014) o de la reconfiguración que la homosexualidad supone para instituciones patriarcales como la familia (TROPICANO, 1997). En el análisis que proponemos en las siguientes páginas se mostrará cómo esas cuestiones son ya esenciales en *La semana del asesino*, un texto que pone de manifiesto la idea de Michel Foucault (2009: 132) de que existen sexualidades de clase y 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). A estos elementos hay que añadir la presencia en la película de Néstor (Eusebio Poncela), el primer personaje gay de la filmografía de Eloy de la Iglesia. Pero lejos del didactismo con el que

la homosexualidad será tratada en su cine de la Transición (MELERO, 2010), en *La semana del asesino* la homosexualidad de Néstor no se enuncia de manera explícita y debe leerse como parte del conjunto de relaciones creadas por el tejido discursivo del film. De ese modo, la película, como otras obras del director, problematiza la apertura sensible que comienza a producirse en la sociedad española en materia erótica, por cuanto esa apertura sigue reforzando una sociedad patriarcal y capitalista.

### LA SEMANA DEL ASESINO Y LA CENSURA FRANQUISTA

Eloy de la Iglesia señalaba que con *La semana del asesino* las cuestiones ideológicas aparecen de manera explícita en su cine. La vocación del relato por adentrarse en el funcionamiento del orden social en los últimos años del franquismo queda 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), Marcos 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 a las autoridades. Mientras los asesinatos se suceden, Marcos entabla amistad con Néstor, que ha presenciado con unos prismáticos sus acciones.

La voluntad explícitamente ideológica de *La semana del asesino* la convierte en la película más problemática rodada por Eloy de la Iglesia durante el franquismo. En una entrevista, De la Iglesia comenta que la película sufrió sesenta y cuatro cortes (CASTRO, 1974: 228). Por su parte, el expediente de censura de la película<sup>1</sup> 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—. En el caso de *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 países<sup>2</sup>. En el expediente de censura, las modificaciones impuestas al film pueden rastrearse a través de las cartas que adjunta el productor José Truchado cada vez que presenta un nuevo montaje de la película 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 los cambios que sean de interés para la dirección de sentido propuesta en la lectura del film. Como dato, podemos constatar que, frente a los sesenta y cuatro cortes que señala De la Iglesia, en la versión internacional encontramos más de un centenar de planos que no aparecen 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 estructural.

*La semana del asesino* encaja con dificultad en la producción de su época, a pesar de ser la película de Eloy de la Iglesia que recoge con mayor claridad el testigo de esa «mirada crispada» correspondiente a cierta tradición esperpéntica del cine español de la década de los cincuenta<sup>3</sup> (CASTRO DE PAZ y CERDÁN, 2011). De dicha tradición recoge un sentido del humor negro, que desborda los códigos del terror que solo superficialmente vertebran sus imágenes. La dimensión política de *La semana del asesino*, así como el naturalismo que impregna sus imágenes, alejan a su vez 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 para 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 indicaciones, 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»<sup>4</sup>, en una referencia clara al cine de terror<sup>5</sup>.

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 las cuestiones estéticas, *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.

## LA PERVERSIÓN COMO SUBVERSIÓN

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 aman-*

do (Eloy de la Iglesia, 1973). 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» (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 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 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 dominante. Entendida así, la perversión se desliga de sus connotaciones negativas, ya que solo representa un cambio de bien a mal para la cultura o la ideología que fijaron la norma.

En *La semana del asesino* aparece la perversión en dos niveles distintos: por un lado, a nivel narrativo a través de las acciones de su protagonista<sup>6</sup>; por otro, 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 en este segundo nivel, a través de la enunciación, donde 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.

### LECTURA DE LA SEMANA DEL ASESINO

La estructura del relato se organiza a partir de dos ejes: los días de la semana que constituyen esa «semana del asesino» anunciada por el título —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— 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 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 solo 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 cuanto 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 —siguiendo de ese modo el funcionamiento de la ideología y la interpelación desarrollado por Louis Althusser (1988)—.

Frente a ellos, Marcos se presenta desde el primer momento con problemas en cuanto 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. Solo 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, 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



*La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)*

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. 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, quedando por tanto posicionado también como víctima de la mentalidad reaccionaria que, mediante el diálogo y la violencia física, manifiesta el taxista. 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 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. Los distintos *travelling* utilizados para mostrar la actividad de Marcos en el matadero



*La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972)

evocan con 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, algo que queda patente cuando Marcos acude a ver al jefe de personal. En la escena que transcurre en el interior de la oficina del jefe (Ismael Merlo), este, con su secretaria como testigo, le comunica a Marcos que ha sido ascendido. El jefe ofrece un discurso vehemente, en el que explica que no solo 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 fábrica. Esta alusión a la madre de Marcos incide en la reproducción de las relaciones de producción: se alude a una obrera, cuyo hijo es también obrero y continúa su labor en la misma fábrica. El entusiasta discurso finaliza cuando el jefe de personal mira a la secretaria y cambia 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, sentado frente a él, 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, que asoman de una generosa minifalda. 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.

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 amor. 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. 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 cualquier lectura de las relaciones sexuales como liberación. El



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

acto sexual hace que se produzca una modificación en el pensamiento de Paula sobre su relación con Marcos. Así, ella 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 contesta 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 solo 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* como 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, solo para vivir en esta chabola y seguir toda tu vida sien-

do un obrero». La discusión finaliza cuando, tras besarse, Marcos asesina a Paula estrangulándola<sup>7</sup>. 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 ninguno de los dos casos se presenta una visión trascendente del binomio sexo/muerte, sino el rechazo de un mecanismo social. Rosa, que sabemos ha pretendido durante un tiempo a Marcos, se acerca a llevarle el desayuno a casa. Los dos mantienen relaciones sexuales; tras el sexo, Rosa pretende limpiar y ordenar la casa, adjudicándose ya un rol en el espacio doméstico, aquel asociado con el matrimonio. Marcos asesina a Rosa por su intento de entrar a limpiar la habitación en la que se amontonan los cadáveres de las víctimas anteriores.

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. Y todos ellos incluyen una novedad respecto a los dos primeros: la perversión de distintos objetos asociados al trabajo en el matadero —una llave inglesa, un cuchillo, un hacha de carnicero—, que dejan de cumplir su función *natural* asociada a la labor obrera para convertirse en un instrumento de muerte. A su vez, todos los asesinatos suceden en la vivienda de Marcos. En la estructura del relato, la sucesión de las muertes en el espacio doméstico puede resultar inverosímil, pero 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.

La perversión no afecta únicamente 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. 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. La puesta en escena pervierte de manera macabra el destino de la pareja, el matrimonio no consumado a causa del asesinato.



*La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972)

Como se ha indicado con anterioridad, todas las cuestiones planteadas hasta el momento interactúan en el discurso de la película sobre la sexualidad y es ahí donde debe ubicarse a Néstor. La relación entre Marcos y Néstor está planteada

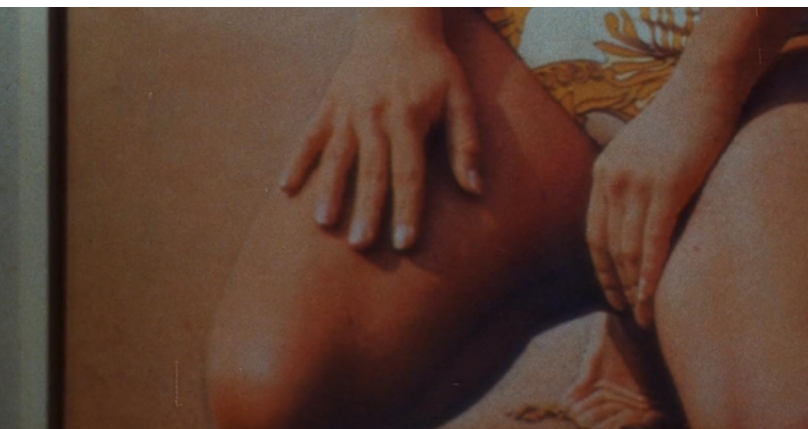
como alternativa a todas las sujeciones que experimenta el primero, y en particular aquellas que conciernen expresamente a la sexualidad. Sin embargo, abordar el sentido de esta relación exige recurrir a la versión internacional, ya que es el componente del relato más mutilado por la censura. Tras los 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



*La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972)

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. A continuación el montaje sigue la estructura habitual de plano-contraplano para articular el punto de vista 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



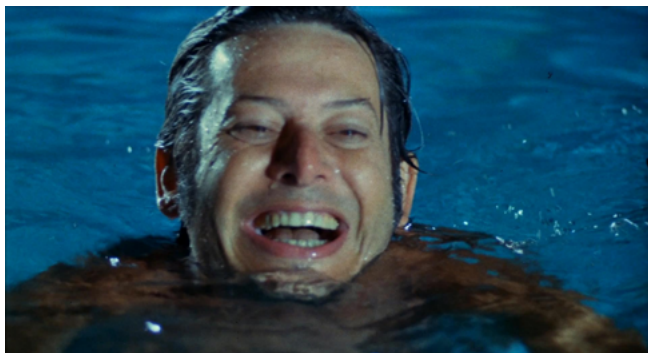


han eliminado primero varios planos de Néstor mirando por los prismáticos<sup>8</sup>. Pero los cortes más graves, hasta el punto de que desvirtúan por completo el sentido de la secuencia, tienen que ver con los pósteres que cuelgan en la pared de la casa de Marcos. En la versión española Néstor observa 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 con primeros planos de Marcos sacudiendo la cabeza de un lado al otro del encuadre. 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, quedando este encuadrado por el enrejado de la claraboya. 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



*La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972)

por encima del personaje tumbado—, el mobiliario de la casa y la rejilla de la silla. A ese imaginario heterosexual en el que Marcos aparece atrapado,



*La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972)

la puesta en serie opone la mirada de Néstor, que erotiza el cuerpo de Marcos a través de primeros planos de su torso sudado.

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 con 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 se configura así como 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; después, ambos personajes continúan el juego sumergiéndose bajo el agua, momento mostrado con distintos planos subacuáticos. El homoerotismo de toda la acción, 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—.

Aunque la censura obligó a cortar en la versión española los planos que articulan el deseo entre los dos personajes masculinos —con la excepción de la mirada inicial de Néstor sobre el cuerpo de Marcos—, la relación entre ambos construye un espacio alejado de las normas y obligaciones impuestas por la ideología dominante; un espacio en el que puede constituirse además otra forma de masculinidad. 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 censura<sup>9</sup> que, sin embargo, no empaña una de las obras más subversivas del cine español en las postrimerías del franquismo. ■

NOTAS

- \* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de Investigación I+D+i «El cine y la televisión en España de la post-Transición (1979-1992)» dirigido por Manuel Palacio [Ref. CSO2012-31895], Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.
- 1 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.
  - 2 Para el análisis hemos comprobado dos ediciones internacionales distintas: el DVD distribuido en Reino Unido por Blue Underground y el blu-ray alemán distribuido por Subkulture Entertainment. Ambas ediciones, con el título de *Cannibal Man*, están licenciadas por Atlas International, por lo que comparten metraje.
  - 3 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).
  - 4 La documentación relativa a la censura previa del guion puede consultarse en el Archivo General de la Administración, caja con signatura 36/05086. El guion 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.
  - 5 Sin embargo, una vez que los censores vean la película terminada, alguno recriminará en sus apreciaciones el hecho de que se haya aprobado el guion 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.
  - 6 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).
  - 7 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 de ambos besándose con los dedos de Marcos apretando la garganta de Paula.
  - 8 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. Huelga decir que ya en sus informes la censura había entendido que el personaje de Néstor era gay y querían eliminar su presencia tanto como fuese posible.
  - 9 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, 1996: 110).

## REFERENCIAS

---

- AGUILAR, Carlos y LLINÁS, Francisco (1996). Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia. En VV.AA., *Conocer a Eloy de la Iglesia* (pp. 97-176). San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- ALTHUSSER, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BERZOSA, Alberto (2014). *Homoherejías fílmicas. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Madrid: Brumaria.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASTRO, Antonio (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
- DUFRENNE, Mikel (1980). *Subversión/perversión*. Barcelona: Ruedo Ibérico.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- MELERO, Alejandro (2010). *Los placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious.
- PULIDO, Javier (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid: T&B Editores.
- TROPIANO, Stephen (1997). Out of the Cinematic Closet: Homosexuality in the Films of Eloy de la Iglesia. En M. KINDER (ed.), *Refiguring Spain* (pp. 157-177). Durham: Duke University Press.

## EFFECTOS SUBVERSIVOS DE LA PERVERSIÓN: SEXUALIDAD Y CONSTRUCCIÓN SOCIAL EN LA SEMANA DEL ASESINO

---

### Resumen

El objetivo del presente artículo es realizar una lectura de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972). La película, que sufrió numerosas modificaciones a causa de la censura franquista, emplea la perversión para impugnar los valores de la ideología dominante. En *La semana del asesino* se aborda el vínculo entre la sexualidad y la producción de sujetos funcionales para el mantenimiento del orden social. En ese marco cabe analizar la presencia del primer personaje gay en la filmografía de Eloy de la Iglesia; porque, a pesar de los intentos de la censura por minimizar su presencia en el relato, su relación con el protagonista de la historia contribuye a la desestabilización de los imaginarios masculinos y del discurso patriarcal.

### Palabras clave

Eloy de la Iglesia; *La semana del asesino*; perversión; subversión; sexualidad; censura.

### Autor

Carlos Gómez acaba de obtener el doctorado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid, donde también desempeña su labor docente. Es especialista en el análisis del discurso fílmico y actualmente prepara una monografía sobre el cine de Eloy de la Iglesia. Contacto: cagomez@hum.uc3m.es.

### Referencia de este artículo

GÓMEZ, Carlos, (2017). Efectos subversivos de la perversión: sexualidad y construcción social en *La semana del asesino*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 81-94.

## SUBVERSIVE EFFECTS OF PERVERSION: SEXUALITY AND SOCIAL CONSTRUCTION IN THE CANNIBAL MAN

---

### Abstract

The objective of this article is to offer a reading of *The Cannibal Man* (*La semana del asesino*, Eloy de la Iglesia, 1972). The film, which underwent numerous changes on the orders of Franco's censors, uses perversion to challenge the values of the dominant ideology. *The Cannibal Man* explores the connection between sexuality and the production of functional subjects for the maintenance of the social order. In this context, it is interesting to analyse the presence of the first gay character in Eloy de la Iglesia's filmography because, in spite of the attempts by the censors to minimise his presence in the film, his relationship with the protagonist of the story contributes to the destabilisation of masculine imagery and of the patriarchal discourse.

### Key words

Eloy de la Iglesia; *The Cannibal Man*; perversion; subversion; sexuality; censorship.

### Author

Carlos Gómez recently completed a PhD in Audiovisual Communication at Universidad Carlos III de Madrid, where he is also a member of the faculty. He is a specialist in the analysis of filmic discourse, and is currently preparing a monograph on the films of Eloy de la Iglesia. Contact: cagomez@hum.uc3m.es.

### Article reference

GÓMEZ, Carlos, (2017). Subversive Effects of Perversion: Sexuality and Social Construction in *The Cannibal Man*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 81-94.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---

