Álvaro del Amo: *Casa de fieras* y *El ciclo Dreyer*

Posted on 1 de marzo de 2007 by José María Merino

Narrador literario –novelista y cuentista–, cineasta –guionista, director, ensayista–, dramaturgo –autor y director–, crítico musical, en Álvaro del Amo concurren muchos aspectos creativos. Desde la novela *Mutis*, publicada en 1980, Del Amo optó por un trabajo literario marcado por la experimentación y la búsqueda de nuevas perspectivas formales y temáticas, y sus sucesivos libros narrativos –los más cercanos en el tiempo, antes del último, son las novelas *Cinefilia* y *Los melómanos*– nunca han abandonado ese gusto por la innovación. En el campo cinematográfico, ya desde 1968 Del Amo ha realizado numerosos cortometrajes, y en 1980 dirigió su primer largometraje –*Dos*–, al que siguió *Una preciosa puesta de sol* (2003). En 2006, la aparición de su novela *Casa de fieras* y de su película *El ciclo Dreyer* permite considerar y contrastar esas dos vertientes de un autor que, tanto en lo literario como en lo cinematográfico, ofrece una obra insólita, de extraordinaria calidad, tan interesante para el panorama de nuestra literatura como para el de nuestro cine.

Casa de fieras, pese a su facilidad lectora, es una novela muy compleja. Su desarrollo se lleva a cabo por medio de diversos discursos narrativos concentrados en el punto de vista de un narrador reflexivo, Enrique, un cincuentón nacido tras la Guerra Civil. Los elementos fundamentales de su relato son la comunicación epistolar que dirige a su hija Claudia, instalada en Australia, y ciertos correos electrónicos que envía a su «novia, amiga o compañera, en funciones de segunda esposa» Amparo, que se encuentra en Boston. Ambos relatos se entrelazan con naturalidad con el testimonio de Enrique niño y con una confesión escrita de su padre, consecuencia de una reclusión hospitalaria, que completa los datos precisos para comprender todos los aspectos de la historia.

El hecho de que Claudia, la hija de Enrique, esté escribiendo una tesis sobre «La estructura del parentesco en la España del siglo xx» determina la sustancia dramática misma de la novela, que se centra, precisamente, en el mundo de relaciones familiares que Enrique recuerda desde su nacimiento, sobre todo en los años de la infancia, pero que abarca también, mediante escenas y comportamientos que introducen sin escándalo una dimensión delirante o fantástica en el relato realista, el tiempo de su abuela, cuyo retrato, pintado por Manuel Benedito en 1913, preside el salón familiar. La mirada ya madura de Enrique, alternada con su mirada de niño, va desplegando el mundo nada complaciente de una vida

familiar caracterizada por la distancia y la dificultad de las aproximaciones afectivas, los silencios y la falta de espontaneidad en los comportamientos.

En los recuerdos de Enrique, acuñados mediante experiencias directas de sucesos en los que fue protagonista, espectador y hasta espía, cobra particular importancia una jornada de verano en que, siendo él todavía niño, debió alejarse del lugar de las vacaciones familiares para ir a Madrid a examinarse de latín, la asignatura que había suspendido en junio. La jornada que vivió junto a su padre, que permanecía solo en la ciudad, señala el punto más denso y oscuro de la hirsuta cotidianidad de una familia de vencedores de la Guerra Civil: el padre, ingeniero, ex falangista, que se vio obligado a hacer la guerra en el bando republicano, se había casado con la madre en la inercia de la necesidad de reconstruir cierta normalidad colectiva, y por la misma inercia crearon una familia numerosa. Al padre, el alcohol lo convierte en un «vil sujeto», extrae de él un terrible desconocido, un doble maloliente, que obliga al niño Enrique a enfrentarse a la extrañeza de la realidad en la que vive, y descubrir sensaciones y sentimientos cuya naturaleza todavía es incapaz de calificar y comprender.

Esta presencia de unos sentimientos e impresiones nuevos, que afloran y son percibidos por el lector sin que el joven personaje sea capaz de darles nombre, es una de las facetas especialmente interesantes del libro. El tercer capítulo, que tiene como núcleo el viaje del padre y del hijo a la casa del extrarradio donde vive una antigua criada, especie de madre imposible y añorada por el niño (también para ella él es un hijo imposible y deseado, en una relación ambigua, que no excluye lo sexual, descrita con intensa sobriedad), es una pieza excepcional dentro de la excelente novela. Por otra parte, la frialdad de Emilia, la madre, y su rigidez en la relación con el padre, es un ejemplo bien matizado de lo que fueron los comportamientos de una época marcada por hondas incomunicaciones y opacidades, y por la represión de los sentimientos. En el mundo doméstico se perfila también la división tajante entre el ámbito de los señores y el de los criados, y la fluctuación de la prole burguesa en una frontera angustiosa de indeterminación sentimental. «Personas unidas por una dosis variable de sufrimiento», niños que se encuentran perdidos, siempre al acecho de las relaciones de sus padres, en parajes familiares que, como señala la cita de Ford Madox Ford que encabeza el libro, están exentos de «la calidad de la compasión».

La certeza de vida que el lenguaje va suscitando mediante sus imágenes, la finura en la mirada narrativa, una ironía sutil, apenas perceptible, construyen esa melancolía cuando es descubierta por el personaje central –«una amargura que señalaba el primer rictus de la edad madura»– y van elaborando una singular aportación a la tesis de Claudia, sin que se cuele ni una sola pizca de sociologismo. Todos los personajes –desde los abuelos Gonzalo y Rosario; las gentes que, en la órbita de los padres, se relacionan con la familia: Paquita, hija

de los porteros, la tata Luisa, la misteriosa y seductora Trini, la amiga de Emilia, el padre Antoñanzas, así como los hermanos más cercanos a Enrique– están consistentemente presentados, aunque los más sólidos, como principal soporte novelesco, son ese padre alcohólico, esa madre gélida y ese niño que se encuentra desgarrado entre ambos.

La novela que, como señalo, resulta un documento verosímil sobre determinadas relaciones familiares en una época de la vida española, va mucho más allá, pues hace reconocible, palpable, esa soledad del ser humano que tan angustiosa resulta en la edad previa a la adolescencia. Recrear la vida mediante el juego de los símbolos es la función primera y sagrada de la verdadera literatura, y sin duda *Casa de fieras* –cuyo penúltimo capítulo tiene como asunto un peculiar paseo de la familia, revelación definitiva para Enrique de su destino, por aquella «casa de fieras» que ocupó un lugar en el parque del Retiro madrileño– es literatura genuina, una novela que, como se ha apuntado, sobresale notablemente dentro del panorama narrativo habitual en España.

Pasemos de la novela al cine. Sin duda, algunos de los niños de *Casa de fieras* pudieran ser los protagonistas de *El ciclo Dreyer*, cuyo espacio temporal son los años sesenta, como si Enrique y sus hermanos se hubieran hecho mayores, y alguno de ellos y de sus posibles amigos protagonizasen el relato. Pero ya dijo Umberto Eco que, así como para una superproducción cinematográfica son necesarias fuertes inversiones de capital, una «superproducción» literaria no precisa más que bolígrafo y papel. Ciertamente, la complejidad de tiempos, escenarios, personajes y focalizaciones que presenta la novela *Casa de fieras* no está en *El ciclo Dreyer*, cuya austeridad en materia de producción es evidente. Sin embargo, lo limitado de los medios está aprovechado con fortuna para narrar una historia también de sentimientos y secretos, que ofrece con fuerza cierto panorama moral y social de una época. Frente a la complejidad novelesca de *Casa de fieras*, *El ciclo Dreyer* tendría más de relato, de cuento literario, obligado por su propia naturaleza a la concisión y condensación narrativa.

El ciclo Dreyer narra una historia de amores y desamores juveniles en el ámbito de un cineclub de los años sesenta, con un ritmo y una formulación estética que resultan un evidente homenaje al gran director danés. Sus escuetos escenarios son el colegio mayor en el que radica la sala de proyección, donde también reside Julia, la estudiante proyeccionista (la atmósfera está sugerida, con maestría, en el caso del cineclub por medio de algunos participantes con los parlamentos precisos para sugerir el clima ideológico y la disposición intelectual del público aficionado de la época, y en el del colegio por medio de ciertas figuras monjiles que atraviesan fantasmalmente los pasillos); la casa de la novia de Carlos, el estudiante que dirige el cineclub; la casa de María, una antigua criada de la familia de Carlos,

y ciertos exteriores: calles, parques, un patio de hospital.

En la casa de la novia –otra estudiante llamada Elena–, en ausencia de la madre, se hospeda Santi, un joven sacerdote amigo de la familia. Al hilo de algunos fragmentos brevísimos de películas de Dreyer se desarrolla una trama cuyo tema central es un tiempo de crisis en la relación entre Carlos y Elena, y las derivas respectivas de sus sentimientos hacia otras personas: Carlos se ve sometido a la seducción de Julia, la proyeccionista, y Elena se siente atraída por Santi, el joven sacerdote que está recibiendo un tratamiento médico preventivo antes de encaminarse a las misiones lejanas donde va a desempeñar su labor.

Las relaciones sentimentales están presentadas con una sutileza similar a la que se encuentra en *Casa de fieras*, pero así como allí todo se expresa de manera connotativa, por medio de palabras escritas que sugieren imágenes y reflexiones, en la película las miradas, los silencios, los gestos apenas apuntados de los actores deben mostrar directamente lo significativo, y la postura irónica del director, a través de esos elementos, resulta mucho más evidente que en la novela. También se ha puesto un cuidado extremo en todos los aspectos que recrean la época: ropa, retórica, actitudes corporales. Esa facilidad que resulta, según Eco, de los sencillos instrumentos materiales de la «superproducción» literaria –bolígrafo y papel– han permitido que en *Casa de fieras* la abuela retratada en el cuadro de Benedito pueda desprenderse de él y sentarse en el sofá a departir con su nieto, como han facilitado que el propio nieto, hecho hombre, asista a una de las sesiones de realización del retrato, conozca a su futuro abuelo y hasta la corteje a ella. En *El ciclo Dreyer*, los medios no han permitido este tipo de licencias y juegos en el tiempo, y la narración cinematográfica debe discurrir, ceñida a un relato lineal, desde la pura actuación de los diferentes actores enfrentados a sus respectivos papeles. Por eso es tan importante para dar la medida del relato –una historia también de sentimientos confusos y de desorientación afectiva– el ritmo de las secuencias y hasta lo más insignificante de los detalles visuales.

Por otra parte, sólo a través de lo que los personajes van contando podemos conocer sus circunstancias familiares, aunque hay un momento –cuando Carlos, en su confusión, visita a María, una antigua criada con la que tuvo ese simulacro de relación materno-filial teñida de iniciación al sexo que también conoció Enrique, el protagonista de *Casa de fieras*– en el que se nos brinda de modo más explícito lo que ha sido el mundo infantil del personaje. Aprovecho para señalar que la breve secuencia de la visita de Carlos a María –con el pretexto de encontrarse con su hijo– es una muestra de la más que notable capacidad narrativa del director, que con pocas palabras y gestos muy acertados de los personajes reconstruye, sin los recursos tópicos a que el cine nos tiene acostumbrados para las escenas de tinte erótico, la antigua relación entre el joven y la criada.

En la historia de *El ciclo Dreyer*, esos dos triángulos que se superponen –Carlos, Elena, Julia/Elena, Carlos, Santi– tienen algo de los enredos del teatro del Siglo de Oro, como también lo hay en la construcción de los personajes femeninos, muchachas que actúan con mucha más resolución amorosa que los varones. Así, al homenaje al cine del gran director danés –el dilema moral entreverado en lo religioso, la incomunicación entre los seres humanos– se une un aire de comedia lopesca, y también un documento sobre las actitudes y los comportamientos de quienes, en los años de aquellos cineclubes, teníamos la edad de esos estudiantes que viven en la película sus aventuras sentimentales.

Pero en el cine los personajes son representados por personas de carne y hueso, y no hay que dejar de señalar que la interpretación de todos es de mucha calidad –Elena Ballesteros como Elena, Pablo Rivero como Carlos, Ruth Díaz como Julia, Fernando Andina como Santi e Isabel Ampudia como María–, aunque el trabajo realizado por Elena Ballesteros destaca, a mi juicio, sobre el de los demás.

Estas reflexiones deberían concluir en este punto. Sin embargo, me han dado pie para unas consideraciones finales, en las que también voy a mostrar una inevitable perplejidad. Hablé al principio de este artículo de la diversidad de campos en los que ha venido desarrollándose el trabajo creativo de Álvaro del Amo. Acaso tanta abundancia y diversidad puedan desorientar a la crítica especializada, en un país bastante proclive a la comodidad de los encasillamientos y donde la reiteración de temas, fórmulas y géneros suele apreciarse casi como una especie de estilo. Sin embargo, en el aspecto literario, Álvaro del Amo ha sido un autor bastante bien considerado, o al menos atendido por la crítica en el momento de publicar sus libros. Por eso llama la atención que, salvo contadísimas excepciones, *Casa de fieras*, que insisto en destacar como una de las novelas más interesantes del año, haya encontrado tan abrupta desatención.

En el caso de *El ciclo Dreyer*, las primeras noticias sobre la película me llegaron a través de los periódicos, cuando se presentó en la Seminci de Valladolid: se la describía como «una de esas películas que pretenden ser un drama y que el público convierte en comedias para hacerlas llevaderas», hablando también de las carcajadas de los espectadores. Como conozco bastantes novelas de Álvaro del Amo y su película *Una preciosa puesta de sol*, y me parecía chocante lo que los pretendidos críticos y cronistas transmitían, fui al estreno, en el Palacio de la Música de Madrid, para encontrarme con un público que no puedo menos de calificar de brutal, incapaz de enterarse de la sutileza de lo que estábamos viendo, de su calidad de tragicomedia deliciosa, un público rebuznando mediante carcajadas bajo las que sospeché la nostalgia de ese «torrentismo» zafio que tanto parece agradar a buena parte de nuestros espectadores. ¿Se puede saber qué está pasando aquí?

Casa de fieras ha sido publicada por Alianza.

El ciclo Dreyer ha sido producida por Metrojavier y El Paso, Premium Cine.