

EL ESPERPENTO EN EL CINE DE ÁLEX DE LA IGLESIA

The esperpento in Álex de la Iglesia's films

Mg. Marta RIVERO FRANCO  <http://orcid.org/0000-0002-2279-2497>
Universidad de Córdoba – martarivero23@gmail.com

BIBLID [(2172-9077)10,2015,360-392]

Fecha de recepción del artículo: 27/03/2015

Fecha de aceptación definitiva: 02/05/2015

RESUMEN

Varios son los estudios que aluden a la presencia del esperpento en el cine de Álex de la Iglesia —tema ligado taxativamente a su producción y sin el que esta no puede entenderse—, pero escasos los que profundizan en la manera en la que este recurso se ve plasmado en sus creaciones. Por ello, con el presente trabajo, nos disponemos a analizar la forma en la que el esperpento se manifiesta en su filmografía, para lo que seleccionaremos tres de sus ficciones esenciales —*El día de la bestia* (1995), *La comunidad* (2000) y *Balada triste de trompeta* (2010)—, a través de las que comprobaremos cómo la intertextualidad, la crítica social y esa mezcla de cultura posmoderna con resonancias de la España más atávica, son las características que constituyen la esencia de tan idiosincrático recurso dentro de su producción.

Palabras clave: Cine; Esperpento; Álex de la Iglesia; Intertextualidad; Crítica social.

ABSTRACT

There are several studies that allude to the presence of esperpento in Álex de la Iglesia films —subject specifically linked to his production and without it this cannot be understood—, but there exist just a few that delve into the way in which this resource is embodied in his creations. For this reason, with the present work, we are going to analyze how the esperpento is manifested in his filmography, for that we will select three of its essential fictions —*El día de la bestia* (1995), *La comunidad* (2000) y *Balada triste de trompeta* (2010)— through which we will check how intertextuality, social criticism and the mixture of postmodern culture with of the most atavistic Spain echoes, those are the characteristics that constitute the essence of such idiosyncratic resource in his production.

Key words: Film; Esperpento; Álex de la Iglesia; Intertextuality; Social criticism.

1. Introducción

Nuestra pretensión se centrará en el análisis del esperpento en el cine de Álex de la Iglesia, concretamente en una selección de tres cintas —*El día de la bestia* (1995), *La comunidad* (2000) y *Balada triste de trompeta* (2010)—, títulos paradigmáticos en lo que al empleo de este recurso se refiere dentro de la filmografía del director.

Si encontramos estudios fundamentales que abordan en profundidad el tema de la aparición del esperpento en el ámbito cinematográfico —como es el caso de *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* de José Luis Castro de Paz y Josexto Cerdán, así como *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)* de Santos Zunzunegui—, e incluso publicaciones que indagan en la historia de los filmes y los personajes imprescindibles dentro del cine español, en las que la relevancia, la perdurabilidad y la evolución en el tiempo del esperpento quedan patentes —como por ejemplo *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, también de Santos Zunzunegui—, no ocurre así con el estudio de este recurso dentro de la producción de Álex de la Iglesia, puesto que en la mayoría de los casos, lo que localizamos son artículos dedicados a diferentes aspectos de sus creaciones que, en ocasiones, pueden aludir al tema que nos interesa, pero sin entrar a analizarlo en profundidad. Del mismo modo, son muy pocas las investigaciones de mayor extensión centradas exclusivamente en la figura del cineasta, y las existentes no contienen cuestiones relevantes acerca del esperpento en su obra.

Pero ¿por qué consideramos necesario un estudio del esperpento dentro del cine del director bilbaíno? Porque creemos que su filmografía, aparte de recoger el testigo y ser heredera de las comedias negras españolas de los años 50 —creadas principalmente por los tandems Ferreri/Azcona y Berlanga/Azcona—, propone una interesante revitalización de la tradición esperpéntica hispánica, la cual actualiza y adapta a los nuevos tiempos. Así pues, los acontecimientos y problemas que experimenta la sociedad española desde la década de los setenta del siglo pasado hasta la actualidad, serán determinantes para entender la aparición del esperpento en su obra. Nos referimos a aspectos tales como la inestabilidad y la violencia callejera que trajeron consigo los últimos años del franquismo y la etapa de transición

durante los setenta y principio de los ochenta —hechos que marcaron profundamente la infancia y la adolescencia del director—; el malestar producido por los escándalos acaecidos en la última etapa del gobierno de Felipe González en el primer lustro de los noventa; la exclusión social que genera el capitalismo; los pesados tentáculos de una dictadura finalizada hace décadas y de los que, aún hoy, no logramos zafarnos; o la actual y candente cuestión de la memoria histórica, que logra acentuar aún más las diferencias de esa España dividida en dos bandos. Todos ellos, como hemos dicho, aspectos que han ido surgiendo en el panorama histórico español más reciente, afectando de un modo u otro a la sociedad y que, directa o indirectamente —pero siempre de forma crítica—, se ven plasmados en sus filmes.

El estudio de las tres cintas se compondrá de dos partes, por un lado, tendremos en cuenta las referencias intertextuales a la cultura española que se hallan implícitas en ellas, puesto que consideramos que la presencia de las mismas genera un caldo de cultivo que ayuda a propiciar la aparición del esperpento, ya que no hay que olvidar que este es un tema exclusivo e inherente al mundo español. Por ello, no es de extrañar que elementos que aluden a las creaciones literarias cervantinas, quevedescas —ambas germen de la aparición de nuestro objeto estudio—, la pintura goyesca y la literatura de Valle-Inclán se vean aquí reinterpretados, actualizados y adaptados a los tiempos en los que viven los personajes de sus películas. Del mismo modo, son frecuentes los guiños a filmes a los que el esperpento va unido de forma inmanente. Todo esto, se conjuga con los tebeos, los cómics, las películas y las series —nacionales e internacionales— consumidos por el director, y que no forman parte únicamente de su imaginario individual, sino que configuran una buena parte del imaginario colectivo de la sociedad española. La combinación del conjunto de todos estos aspectos, conforman esa actualización del esperpento en su cine, motivo por el que no podemos eludir todo este entramado de referencias. Mientras que la segunda parte del análisis se centrará en la forma en la que se manifiesta dicho recurso en sus películas, para ello, será necesario recurrir a las características que definen el esperpento teatral de Valle-Inclán y que después pasaron al cine a través de las creaciones de Ferreri/Azcona y Berlanga/Azcona, estas serán también las que, principalmente, conformen la esencia del esperpento del cine de Álex de la

Iglesia. Nos referimos a la crítica social, la visión distanciada de los personajes y la deformación mediante el uso de los contrastes, particularidades que quedan patentes en obras como *Luces de bohemia* (Valle-Inclán, 1920-1924), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) o *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) y que vuelven a verse reflejadas en la producción del director vasco. Si bien es cierto que esa visión distanciada del espectador en relación a las situaciones que viven los protagonistas de estas historias, gracias al carácter demiúrgico que adopta el director respecto a sus personajes, no ha variado con el paso del tiempo, no ocurre así con las otras dos particularidades que definen al esperpento valleincliniano. La crítica social y los contrastes y/o deformaciones que la acompañan en una gran cantidad de ocasiones, quedan ahora, evidentemente, de manifiesto en los problemas que preocupan a la sociedad del momento: la xenofobia, la indigencia, la corrupción moral, el consumismo, el egoísmo, la ambición, los ecos de una dictadura que aún resuenan con fuerza, la división de España en dos bandos..., todos ellos darán lugar a un buen número de situaciones distorsionadas y personajes grotescos que concurren en los filmes de Álex de la Iglesia y que analizaremos detenidamente en este trabajo.

2. El Día de la Bestia

2.1. Referencias intertextuales

Una de las principales referencias que quedan recogidas en *El día de la bestia* es la de la paródica encarnación de *El Quijote*, en la que el hidalgo sería el padre Ángel y su fiel escudero, José María. El propio director apunta a *El Quijote* como una de las fuentes esenciales del largometraje:

¿Hacemos *Taxi Driver* o hacemos *Don Quijote*? Como yo creo que hay que ir siempre a los mitos clásicos, optamos por la segunda opción. Una versión ocultista del Quijote. Así, para no dejarle solo, le inventamos un Sancho Panza, José María, el death-metalero, satánico y de Carabanchel (Ordóñez, 1997, p. 132).

Pero esta referencia no es la única alusión a la tradición española que recoge el filme, puesto que, como bien indica Josetxo Cerdán (Cerdán, 2004) hallamos otras menciones que han sido reinterpretadas y actualizadas, tales como las cinematográficas, de las que propone algunos ejemplos: uno de los acontecimientos más emotivos de *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962), como es la búsqueda de Chencho, perdido en el Madrid navideño de la época, se ve renovado adaptándose a los tiempos de *El día de la bestia* a través de la búsqueda del anticristo en el mismo contexto, solo que treinta años más tarde; o la escena en la que el sacerdote le roba la cartera a un moribundo y le dice que se pudra en el infierno, que está tomada de *Là-bas*, guion de Buñuel para un largometraje que nunca llegó a rodar.

Las insinuaciones al mundo televisivo también están presentes, algo que apreciamos en los títulos de crédito, concretamente en el momento en el que se inserta en ellos la imagen en la que aparece el nombre del filme (F. 1), la cual es un evidente homenaje a las *Historias para no dormir* (1965-1970) (F. 2) de Chicho Ibáñez Serrador.

1. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995.)



2. *Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador (1965-1970.)



2.2. Prólogo y títulos de crédito que recogen la esencia del filme

Los primeros siete minutos y medio de metraje, que comprenden tanto el prólogo como los créditos iniciales, constituyen la síntesis de esa crítica social que se plasmará extensamente a lo largo de la película, pero que ya queda trazada aquí. Durante el prólogo somos testigos del trastorno y las deformaciones que puede generar una vida dedicada exclusivamente a la religión, más concretamente al culto católico. Vemos cómo el padre Ángel le confiesa a otro sacerdote que cree haber encontrado la clave de algo que llevaban años intentando, que no es otra cosa que el desciframiento de un

código oculto en el Apocalipsis, el cual desvela el día del nacimiento del Anticristo. Todo ello, derivado de la obsesiva idea de descodificar dicho texto sagrado, de donde deviene el comportamiento psicótico y paranoico del religioso a lo largo de casi todo el filme. Ya en los créditos, advertimos la imagen de un Madrid distópico, en el que la moderna apariencia de símbolos emblemáticos de la ciudad como la Puerta de Europa (Torres Kio) contrasta con los indigentes que pueblan sus calles, así como con la xenofobia que se materializa en sus vías —la policía le propina una paliza sin motivo aparente a varios inmigrantes que transitan tranquilamente por la ciudad—. Por tanto, una ciudad caracterizada por la oscuridad y la violencia, un lugar en el que se respira inseguridad y decadencia. El consumismo es otra lacra de la sociedad actual que se ve reflejada en estos primeros minutos a través las luces de navidad que incitan a la compra compulsiva; también nos topamos con una crítica a la programación televisiva, hecho que se percibe en los monitores de televisión que se observan desde uno de los escaparates en los que repara el padre Ángel. En pocos segundos, apreciamos el amarillismo que domina las noticias —muestran un cuerpo calcinado—, también podemos ver un anuncio del programa esotérico de Cavan, un entretenimiento de masas de un tipo que, supuestamente, adivina el futuro, pero que no resulta ser otra cosa que un farsante.

2.3. Religión y consumismo

El primer aspecto que consideraremos será el problema de la religión, del que ya se hace eco Josetxo Cerdán cuando indica que *El día de la bestia* es portadora de

un discurso que carga las tintas contra la institución eclesiástica y las perversiones sociales que parten de sus formas discursivas y su entorno [...] Álex de la Iglesia establece un catálogo de malformaciones contemporáneas originadas por el culto cristiano y más concretamente el católico (Cerdán, 2004, p. 248).

Y estas malformaciones, que se presentan como desviaciones del culto religioso cristiano, se manifiestan en los tres personajes principales: el padre

Ángel, al que su obsesión por el estudio de las Santas Escrituras, acompañada de su malsano aislamiento del mundo exterior, le conducen a un estado de delirio que le hace aferrarse a unas convicciones erróneas; Cavan, que presume de detentar un poder sobrenatural con el que vaticina lo que está por venir; y José María, cuya figura nos hace reflexionar sobre la caricaturización que han sufrido los cultos satánicos, propiciada por la industria comercial del heavy metal.

Pero la esperpentización que se deriva de la religión católica no concluye aquí, puesto que encontramos dos ejemplos claros en otros momentos del filme que no hacen sino afirmar esa deformación en la que han incurrido ciertos rituales cristianos. El primero de ellos es el ceremonial para invocar a Satanás que se celebra en el apartamento de Cavan, en el que efectúan una mezcla con sangre humana y LSD, para mojar en ella tres hostias consagradas elaboradas a partir de rebanadas de pan Bimbo. Tras su ingesta, los tres hombres creen ver a un macho cabrío que se yergue sobre sus dos patas traseras, mira desafiante al sacerdote y después se aleja (F. 3).

3. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995.)



Sería interesante traer a colación aquí, a raíz de esta escena, ese dramatismo con el que viven los tres personajes la grotesca invocación del diablo, hecho que solo puede ser percibido por el espectador desde una comicidad que se halla preñada de una gran dosis de humor negro; la otra secuencia, que en este caso carga no solo contra la religión católica sino también contra el consumismo, es aquella en la que observamos a los Reyes Magos en una céntrica calle madrileña. Estas figuras de los magos, cargadas de valor simbólico en el Evangelio, con el paso del tiempo han transmutado hasta

convertirse en la viva personificación de un consumismo feroz. Esta distorsión respecto a los orígenes, es expresada por el director con la imagen de los tres Reyes recibiendo a los niños sobre una plataforma en las proximidades de unos grandes almacenes en la calle Preciados, mientras, una voz por megafonía comunica: “Atención, niños: en la planta joven de nuestro centro comercial encontraréis todos los juguetes que habéis pedido a los Reyes Magos, que ahora están aquí para recibir vuestras cartas, ¡Feliz Navidad!”. Acto seguido, los tres figurantes son abatidos en un tiroteo, tras ello, José María y el padre Berriartúa inician la huida atravesando un decorado navideño que se quiebra, dejando al descubierto su carácter falseado, y sugiriéndonos “esa comunión de la realidad del espectáculo visual con el consumismo exacerbado por la época navideña” (Rodríguez Pérez, 2002, p. 233).

Asimismo, se ven representados otros aspectos que nos alertan de la vorágine consumista, como son los resplandecientes escaparates, las luminarias navideñas y los reclamos publicitarios. Y precisamente, a través de un reclamo publicitario concreto encontramos un reproche del director hacia estas sociedades de consumo. Aludimos a la grotesca escena del anuncio luminoso de Schweppes en el edificio Capitol de Gran Vía. En la que el miedo a Satanás, quien parece haberse manifestado, hace escapar a los tres protagonistas por la ventana del apartamento de Cavan, para quedar suspendidos del famoso neón de la conocida marca de tónica (F. 4).

4. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia 1995.)



Se percibe en esta acción:

un recorrido vertiginoso que, letra a letra, quiere conducirles a la muerte placentera que promete el anuncio, ante la expectación de la multitud que a sus pies admira encandilada la yuxtaposición de la luminaria publicitaria y el peligroso espectáculo malabar de los protagonistas (Ituarte Pérez, 2004, p. 128).

Afirmación que no hace sino evidenciar la intención de denuncia contra las sociedad capitalista. Esta secuencia está muy vinculada al esperpento, en este caso mediante la utilización de unos marcados contrastes. El miedo de Cavan y del religioso se opone a la actitud de José María que, entre risas, bajo los efectos del LSD, afirma mientras sale por la ventana: “vamos a morir”, soltándose instantes después del letrero, al tiempo que es sujetado por sus acompañantes mientras grita a carcajadas: “¡Que me mato! ¡Que me mato! ¡Es la hostia! ¡Soltadme, coño! ¡Soltadme!”, intentando lanzarse por segunda vez al vacío y provocando ahora la caída de Cavan. Mientras, abajo, en las aceras, se ha reunido una multitud que, más que nerviosa o preocupada, se muestra impasible y pasmada observando la macabra escena.

2.4. Xenofobia y violencia como herencia del franquismo

Carlos F. Heredero aprecia en este Madrid posmoderno, la pervivencia de ecos de la España negra y esperpéntica —aquella que ya quedó captada en filmes como *El pisito*— con la realidad actual de 1995, es decir, la de una España señalada por el racismo, la intolerancia y la violencia. Estos ecos aparecen

a la manera de un espejo distorsionado sobre cuyo azogue se refleja la cara oculta, la trastienda olvidada de la España moderna, todo aquello que ésta barre cuidadosamente bajo la alfombra para negar tanto sus raíces como algunas de sus menos confesables malformaciones (Heredero, 1999, p. 200).

Por lo que podemos enunciar que, en *El día de la bestia*, se nos presentan ciertos espectros del franquismo, cuyas alargadas sombras perduran en el tiempo. Hablamos del fascismo y de la violencia ejercida por el régimen,

factores que con la llegada de la democracia no han desaparecido, sino que han experimentado una mutación debido a los nuevos problemas engendrados en el seno de esta, problemas tales como la inmigración, la mendicidad, o la corrupción política.

El racismo que asuela las calles de la urbe se ve encarnado en el grupo de corte fascista “Limpia Madrid”, que ataca y asesina a diario a inmigrantes o a etnias como la gitana. Se puede afirmar que la bestia que llegó buscando a la ciudad el padre Ángel no era algo ficticio, sino el monstruo generado por el fascismo y el odio que de este se desprende. La materialización de este demonio se manifiesta al final de la cinta, a través de una metafórica visión del padre Ángel, que advierte en uno de los integrantes del violento grupo la figura del mismísimo diablo. El espectador comprende así que el auténtico mal no era otra cosa que la inquina creada por la xenofobia.

Otra cuestión recogida en el filme es la de la violencia, y no solo la ejercida por el grupo “Limpia Madrid”, ya que las acciones violentas se suceden de manera constante a lo largo del largometraje. Por ejemplo, cada vez que escuchemos un villancico lo identificaremos como anuncio de un mal presagio o una desgracia, puesto que lo que siempre traen consigo es violencia y/o muerte. Esto sucede hasta en seis ocasiones en el filme: cuando la familia gitana realiza el número de la cabra, mientras uno de ellos toca con su trompeta “Los peces en el río”, ahora nada hace vaticinar el fatal desenlace que sufrirá el grupo; en el 7 Eleven en el que entra Cavan, aquí, observamos los cadáveres de los trabajadores marroquíes asesinados por el grupo terrorista “Limpia Madrid” al tiempo que el hilo musical reproduce “Noche de paz, noche de amor”; la escena en la que Susana —pareja de Cavan— es perseguida por el padre Berriartúa y cae escaleras abajo, pierde el conocimiento y el sacerdote la arrastra hacia el apartamento, mientras, uno de los vecinos, alertado por los ruidos, abre la puerta, al tiempo que desde el interior de su casa nos llegan las notas de “La marimorena”; tras el descenso por las letras del neón de Schweppes, José María y el padre Ángel se introducen por la ventana de un apartamento en el que una niña mira la televisión, en ella, un grupo de Papás Noel baila al ritmo de “Navidad, Navidad”. Cuando la cría ve entrar a José María, exclama: “¡Papá Noel, Papá Noel! ¡Ha venido Papá Noel a casa! ¡Papá, mamá, venid! ¡Ha entrado Papá Noel por la ventana!” —nos encontraríamos

aquí con la deformidad por partida doble, a la generada por el contraste entre villancicos y violencia, se añadiría la visión distorsionada y anómala de la niña al confundir a Papá Noel con un tipo que entra por la ventana armado hasta los dientes y con una vestimenta bastante opuesta a la de aquel—. Cuando el padre entra en el salón, José María le asesta un puñetazo que lo tira al suelo; en la significativa secuencia de los Reyes Magos, en la que, antes de ser tiroteados, resuena el “Jingle Bells” por las céntricas calles madrileñas; por último, cuando dos miembros del grupo fascista entonan las primeras palabras del “25 de diciembre”, al tiempo que a Cavan le propinan patadas y posteriormente le prenden fuego.

2.5. El efecto soporífero de la televisión

Uno de los principales aspectos contra los que carga el cineasta es el mundo de la televisión. De la Iglesia no critica el medio en sí, sino el tipo de programación que copa casi la totalidad de la parrilla. Pero esto es fruto de una sociedad que demanda este tipo de programas, interesada en el entretenimiento más banal, que disfruta con los cotilleos, el morbo, los males ajenos... Una sociedad insensibilizada por las noticias amarillistas y los programas-basura y alienada por el influjo de la televisión, que no hace otra cosa que manipularlos, desviando su atención de las noticias trascendentales e incapacitándoles para pensar de forma crítica. Un ejemplo de todo esto es el fervor que despierta el personaje de Cavan en la escena en la que aparece en el plató de su programa y el público le vitorea. A continuación, nos presenta a un niño como si del mismísimo demonio se tratase, para después mostrarnos una grabación del supuesto exorcismo que le ha practicado en su casa. Lo que se ve en estas imágenes no puede sino calificarse de grotesco: el supuesto padre del muchacho porta en sus manos una ristra de ajos, la madre grita como una loca, el chico está en su habitación, atado a la cama, con heridas por todo el cuerpo, espasmódico y expulsando espuma por la boca (F. 5 y F. 6), como si de la película de *El exorcista* (William Friedkin, 1973) se tratase.

5 y 6. Secuencia de la exagerada escena del supuesto exorcismo realizado por Cavan. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995.)



Es una escena cargada de paroxismo y de un humor negrísimo, mediante la que se testimonia el poder de convicción de la televisión, capaz de encumbrar hasta lo más alto a un simple timador.

Pero el daño que puede llegar a provocar en la sociedad un medio como este nos deja otro ejemplo muy impactante, como es el momento en el que Cavan entra a comprar una botella de champán en un 7 Eleven, establecimiento que acaba de ser asaltado por los fascistas, que han dejado tras de sí los cadáveres de los dependientes. El hombre camina por la tienda revuelta y no parece reparar siquiera en los dos muertos, incluso le llega a decir a uno de ellos que le deja el dinero de su compra en el mostrador. Acerca de este suceso, podemos señalar que “a pesar de saber que su medio es absolutamente falso y productor de simulacros de realidad, Cavan ya es incapaz, dominado por la espectacularidad y sus lógicas, de distinguir entre la violencia mediática y la real” (Moreiras Menor, 2002, p. 276). Por lo que el esperpento hace aquí acto de presencia a través del comportamiento distorsionado de Cavan, al que su programa televisivo ha insensibilizado, provocando, incluso, que no sepa distinguir ya entre lo que es ficticio y lo que no. A pesar de todo esto, sostenemos que el director no ve en la televisión en sí una amenaza, e intenta hacernos comprender que es un medio social, y por tanto, es responsabilidad de toda la sociedad cambiar esa tendencia imperante de la tele-basura que fomenta la incultura y que transmite unos valores más que dudosos. Se trata de un recurso que ofrece múltiples posibilidades, una potente arma desaprovechada y que se puede usar con fines mucho más beneficiosos. Suponemos que De la Iglesia tiene cierta esperanza en las oportunidades que puede brindar un medio tan poderoso como este, testimonio

de ello es que “deviene en vehículo de comunicación y permitirá el reencuentro final y la descodificación del lugar buscado a lo largo de todo el film” (Cerdán, 2004, p. 254).

3. La Comunidad

3.1 Referencias intertextuales

En este caso, hallamos varias referencias intertextuales dentro del ámbito literario, percibimos similitudes entre *La comunidad* y dos importantes creaciones teatrales: una de ellas es la obra inaugural del esperpento, *Luces de bohemia*, en cuya trama se advierten una serie de referencias análogas al filme, las cuales han sido recogidas por Burkhard Pohl (Pohl y Türschmann, 2007). La primera de ellas es el parecido entre las que se desarrollan en el bar “El oso y el madroño” —en la película— y en la taberna “Pica Lagartos” —en la obra de Valle-Inclán—, puesto que, al final de *Luces de bohemia*, Don Latino le brinda a la tabernera un “manejo de billetes”, que ha ganado a la lotería gracias al boleto que compró el ya difunto Max Estrella, mientras que en el largometraje, Charly reparte fajos de billetes entre los clientes allí presentes. En *Luces de bohemia*, dentro de esta misma escena, un titular del periódico nocturno *El Heraldo de Madrid* nos indica el suicidio de la esposa e hija de Max Estrella, del mismo modo, en *La comunidad*, una de las últimas secuencias se abre con la noticia del diario *El País* a través de la que se nos informa de la muerte de los vecinos; la segunda creación a la que hay que aludir inevitablemente es a *Historia de una escalera* (Antonio Buero Vallejo, 1949), en donde los personajes que residen en el edificio son, al igual que los del filme de De la Iglesia, infelices, egoístas y envidiosos.

Tampoco podemos ignorar la influencia de las historietas de *13, Rue del Percebe* (Francisco Ibáñez, 1961-1984) en *La comunidad*. En ellas, se relataban e ilustraban en clave humorística los disparatados sucesos que acontecían en el interior de las casas de los variopintos y arquetípicos vecinos de un bloque de pisos. La personalidad de alguno de sus miembros, así como las locuras cometidas por estos, pueden ponerse en relación con las actitudes y los actos de varios de los vecinos que aparecen en el largometraje.

En cuanto a las alusiones al mundo del cine en *La comunidad*, es necesario destacar la continuidad que De la Iglesia le proporciona a una tradición

cinematográfica muy española, que no es otra que la del tema de la vivienda, tal y como sucedía en filmes como *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951) o *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferreri, 1959), aunque el punto de vista ha ido modificándose con el tiempo —de la imperiosa necesidad de la clase obrera por poseer una vivienda en aquellas, pasamos a las aspiraciones de obtener una residencia de comodidades y lujo en esta—, no deja de ser una cuestión que siempre ha estado muy presente dentro de la realidad social española.

3.2. Animalización como fruto de la ambición y la codicia

Si con *El día de la bestia* el director exhibía los problemas que aquejaban las calles de Madrid, con *La comunidad* manifiesta los que afectan a los vecinos que habitan la urbe, destapando una realidad aún más siniestra e inquietante, si cabe. El propio director declara:

Intento mostrar la imagen del Madrid interior, que es todavía más dura que la otra. Crees que el progreso ha cambiado la ciudad, pero en cuanto penetras en su interior, te das cuenta de que sus habitantes son los mismos que los de las novelas de Pío Baroja o de Pérez Galdós (Angulo y Santamarina, 2012, p. 243).

Deducimos entonces que estamos de nuevo ante un filme henchido de una fuerte crítica social, con una gran capacidad para “revelar o hacer visible la sórdida realidad oculta tras la fachada democrática y europeizante de España” (López Lerma, 2013). Concretamente, la España del año 2000, en la que se dan problemas reales tales como la codicia desmedida —creada a raíz de una sociedad capitalista que origina personas cada vez más materialistas— y que, en este caso, queda personificada tanto en la protagonista como en los vecinos.

Así, el fragmento del documental que contemplamos en la televisión del apartamento, mientras Julia y Ricardo duermen, es un presagio de la rapacidad que se oculta en los personajes. En la pantalla se observa a un numeroso grupo de buitres alimentándose de un animal muerto, al tiempo que la voz del

narrador relata: “El buitre, sepulturero de la naturaleza devora a los muertos. Tan pronto como un buitre localiza a un animal muerto otros veinte descienden a compartir la presa. Ahora el chacal se une a ellos, el sombrío festín continúa hasta que ya no queda más”. Después, comprobaremos que este trozo de documental se convertirá en una metáfora anticipatoria de los comportamientos de los protagonistas, que experimentan una animalización cada vez más acentuada a medida que avanza el metraje.

Ya apreciamos esa condición mezquina cuando Encarna y Paquita, vestidas con ropas oscuras, presencian la apresurada llegada de los bomberos desde la barandilla de la escalera —como dos buitres que esperan para arrojarse sobre una presa (F. 7)—, tienen una conversación tras la que quedan claros sus anhelos respecto a la muerte del viejo millonario.

7. *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000.)



Esta escena nos enseña las deformidades tanto físicas —ambas lucen una apariencia rancia y apolillada— como morales, y son, sobre todo, estas últimas las que cuentan con un mayor grado de deformidad grotesca, ya que Encarna llega a confesar que ella había rezado mucho para que llegase el momento del fallecimiento del hombre, santiguándose, mientras pide a Dios que no sea una falsa alarma.

Pero la ruindad y la codicia van cobrando fuerza poco a poco, como se percibe en la escena en la que los miembros de la comunidad se apiñan frente al rellano de la casa del anciano, justo antes de que los bomberos irruman en el inmueble —de nuevo ese grupo de buitres esperando abalanzarse sobre el cadáver—. El ansia de todos los protagonistas quedará patente por completo

cuando uno de los bomberos confunde a Julia con el administrador, momento en el que los vecinos comienzan a reparar en la presencia de la mujer, viendo en ella la figura de una amenaza, de una aprovechada. Parece que Julia encarna al chacal del documental, que se ha entrometido en la comunidad —de buitres—. Pero hasta este momento ninguno ha perdido la compostura, será a partir del descubrimiento del cuerpo del anciano, tal y como recoge Mónica López, cuando se despierte, tanto en Julia como en los vecinos, esa hostil y salvaje rapacidad que irá *in crescendo*, trayendo consigo una espiral de violencia y muerte (López Lerma, 2013).

Al principio, los vecinos intentan encubrir y disimular el comportamiento de animal carroñero, tal y como observamos cuando Julia acude a la grotesca fiesta organizada por Oswaldo, cuyo propósito no es otro que el de cercar a la presa y sacarle toda la información que necesitan para hacerse con los millones del viejo. Este enmascaramiento se percibe en la actitud de Oswaldo, que recibe a Julia sonriente, pero cuyo rostro se torna sombrío súbitamente en cuanto esta le da la espalda; en las risas de Encarna y Paquita —cuando se burlan de la idea de que el anciano fallecido tuviese miedo de ellas—, similares a la de dos hienas, que además acrecientan su grotesca fealdad física, pero también moral, pues intuimos que tras esas siniestras carcajadas no puede esconderse algo bueno; en el baile entre Oswaldo y Julia, rodeados por las aparentemente amistosas miradas y cantos de los vecinos, y que no simbolizan otra cosa que el malicioso acorralamiento al que están sometiendo a la protagonista sin que esta sospeche nada hasta ahora...

Estas conductas de animales amenazantes mutarán en las de depredadores muy rápidamente, justo en el momento en el que Julia se dé cuenta de que la fiesta era una pantomima, que Oswaldo solo quiso subir con ella al apartamento para abrirla la puerta al resto de los vecinos y que, así, ellos pudieran entrar a registrar cada resquicio. La inquietante, esperpéntica y a la vez hilarante secuencia del grupo de vecinos inspeccionando el salón de la casa, aún ataviados ridículamente con los ornatos festivos (F. 8), hace saltar por los aires las máscaras que los miembros de la comunidad le han mostrado a la protagonista.

8. *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000.)



Julia descubre ahora que las buenas intenciones eran una farsa para esconder el ansia y la ambición por el dinero, que no existía ni un ápice de hospitalidad en ninguno de ellos, que todo era fingido. A partir de este momento, la intromisión de ese miembro extraño en su comunidad será castigada con una persecución intimidatoria muy violenta y peligrosa, para evitar por todos los medios la pérdida del botín. Del mismo modo, la protagonista, como le ocurre al resto de personajes, comienza a verse dominada por la codicia y empieza a actuar sin escrúpulos, siendo capaz de “enfrentarse a todos y a todo, de utilizar las palabras más soeces y los insultos más procaces, de amenazar, golpear y hasta matar por conservar ese dinero” (Rodríguez Pérez, 2002, p. 244).

Cuando un asustado Domínguez intenta salir del ascensor averiado junto a Julia, esta indica que lo primero que quiere sacar del habitáculo es la maleta con el dinero, mientras Domínguez le espeta: “La maleta, la maleta... ¡La puta avaricia nos arrastrará al infierno!”, frase que actúa no solo como premonición de la inmediata muerte grotesca del hombre —cortado en dos por el ascensor—, sino que también vaticina la espiral de crueldad y muerte que dejará tras de sí el dinero.

Las fisuras de esa supuesta comunidad ideal, “basada sucesivamente en una identidad compartida, en el consenso contractual y en un vínculo ético” (López Lerma, 2013), salen a la luz en el momento en el que somos testigos del sometimiento del que es víctima Charly —él no quiere formar parte de esta, pero el resto le ha obligado—, cuando descubrimos que han matado al ingeniero por no querer acatar sus normas, o cuando Domínguez se salta las reglas establecidas, corriendo entonces la misma suerte que el anterior.

Pero con el encierro de Julia y Emilio en la casa del ingeniero, comprobaremos que esa aparente solidaridad y armonía entre vecinos comienza a hacer aguas. Emilio le reprocha a Julia su conducta insolidaria, recriminándole que allí son una comunidad y que ese dinero debe destinarse a cubrir unas necesidades que los vecinos tienen hace años. Todo ello, mientras le asesta una tremenda paliza, hecho que desde el primer momento echa por tierra esos supuestos buenos propósitos, los cuales terminan siendo una patraña, puesto que acaba confesándole a Julia que él tiene derecho a recibir todo el dinero por haber ayudado a rellenar la quiniela al anciano. Descubrimos ahora que las pretensiones del administrador eran utilizar a todos los integrantes de la comunidad para su lucro personal. En esta secuencia, el esperpento se ha originado a raíz de esa paliza, tan brutal que lo normal sería que dejase a Julia medio muerta; por el contrario, ella consigue recuperarse velozmente, ni tan siquiera parece haber quedado dolorida por los golpes, creándose de nuevo una realidad distorsionada. A esto, se suma el humor negro de la escena, en la que Emilio, de manera siniestra, aludiendo a la quiniela que rellenó con el anciano, pronuncia absorto unas palabras que parece recitar como si de un poeta se tratase: “él dijo: Sporting-Real Sociedad... y yo dije: X...”. Todo ello mientras un relámpago ilumina la estancia y escuchamos el sonido de un trueno, creándose un ambiente espeluznante (F. 9).

9. La comunidad (Álex de la Iglesia, 2000.)



A pesar de la notable solemnidad del maquiavélico Emilio, el contraste entre unas palabras tan triviales y la forma grandilocuente de pronunciarlas, mientras un trueno alumbra el salón, origina la carcajada en el espectador por hallarse ante una situación tan caricaturesca.

El proceso de animalización de los vecinos alcanzará su máxima efervescencia cuando comprueben cómo Julia se les escapa con su trofeo. Su conducta se tornará cada vez más salvaje, pero ya no solo con la protagonista, sino también entre ellos. Esos fingidos sentimientos de consenso, y solidaridad que reinaban, se quiebran de manera irreparable, dejando al descubierto la podredumbre moral que se escondía detrás de sus impostadas fachadas. A partir de ahora, los personajes, movidos por una despiadada codicia, despliegan una agresividad que conduce a la muerte a la mayoría, constatando que esa “avaricia por 'la droga más fuerte' [el dinero] ha destruido las relaciones personales” (Pohl y Türschmann, 2007, p. 129).

Cuando los vecinos descubren que Julia está en la azotea —después de haber registrado el apartamento en el que ella se alojaba y ni tan siquiera reparar en Emilio, que yacía muerto en el suelo—, salen todos en tropel de la casa del viejo, empujándose y gritando. Es justo en este instante cuando el respeto entre ellos comienza disiparse a una velocidad de vértigo. Vemos a Ramona que, entre tanto empujón, se queda la última del grupo, mientras avanza a trompicones por el pasillo reprendiéndoles: “¡Serán zorras! Tanto empujón... ¡Se van a llevar la maleta ellos, seguro!”.

En un intento de ayudar a Julia, Charly, disfrazado de Darth Vader en la azotea, distrae a los vecinos, mientras ella escapa por los tejados. Este acto heroico, pero al mismo tiempo muy cómico, le costará al muchacho una grotesca paliza propinada por Oswaldo y Castro, que no vacilan en atestarle un buen número de patadas, rabiosos porque se les escapa el dinero. A ello, se añaden las duras palabras que le dedica su madre y que rematan la situación: “Tenía que haber hecho caso a tu padre y ahogarte en la bañera nada más nacer”. Advertimos que la codicia está sacando lo peor de cada uno de ellos, no solo la violencia, sino también la crueldad más retorcida. El esperpento y la “grotesquidad”, engendrados a partir de la avaricia, siguen desarrollándose a lo largo de este tramo final del filme. Los apreciamos en la pelea entre Castro y Oswaldo, que concluye con el primero lanzando al vacío al segundo; en el disparo que acierta Ramona en el pecho de Castro; en la persecución de Ramona a Julia, que termina con la ridícula forma de morir de aquella, cuando Julia le lanza la maleta, provocando que se desequilibre y caiga al patio de luz abrazada al bulto (F. 10); en el resto de vecinos, que acuden a dicho patio a

buscar el botín, impasibles ante tanta muerte —de nuevo retratados como depredadores que se disputan una jugosa presa—, enterándonos, poco después, que se han matado entre ellos intentando apropiarse del dinero.

10. *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000.)



3.3. Persistencia de sombras de la dictadura

Como sucedía en *El día de la bestia*, aquí también comprobamos la perseverancia de ciertos fantasmas del franquismo, pero esta vez asociados a aspectos relacionados con factores antropológicos —concretamente físicos y sociales—, que han perdurado en una población que, a pesar de haber transcurrido más de veinte años, no ha sido capaz de liberarse de ciertos elementos de esa oscuridad tan poderosa que dejó tras de sí el régimen. Dichos factores se reflejan en el extemporáneo aspecto de la mayoría de los vecinos, a lo que se suma la decrepitud física de algunos y, sobre todo, una moral totalmente desfigurada, todo ello aderezado nuevamente por la violencia desmedida.

Abordando el tema de la esperpentización en *La comunidad*, Burkhard Pohl recupera parte de una crítica realizada en el año 1959 a propósito del estreno de *El pisito*, en la que se describe así a los protagonistas: “una galería de tipos sacados de los museos, de las casas de anticuarios, de las pesadillas, del humor de hoy, de las latas de basura, de los libros de Juanito y hasta del sainete popular y tópico”¹ (Pohl y Türschmann, 2007, p. 125). Esta afirmación permite establecer un vínculo entre estos dos filmes, que no es otro que el de una realidad atávica, que ha persistido a lo largo de décadas sin que se haya

¹ Crítica citada en Carratalá Ríos, Juan Antonio (1997): *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante. Recogida por Pohl, Burkhard y Türschmann, Jörg (*op. cit.*).

logrado superar. Pero centrándonos exclusivamente en el tema que nos ocupa, podemos decir que el aspecto exterior de los habitantes de *El pisito* no dista mucho del que lucen los vecinos de *La comunidad*. La apolillada y descuidada apariencia física del grupo resulta más que evidente, a todo ello se añaden los defectos que se revelan en su cuerpo —le escuchamos, por ejemplo, decir a Emilio que García tiene mal la cadera y que Paquita tiene una boca que “da asco”— y que agravan aún más su vetusta presencia. Esos factores que, en cierto modo, ajan y degeneran su apariencia, son el reflejo exterior de su corrupción moral.

El espíritu del franquismo sigue pululando con fuerza debido también a otros aspectos tales como la salida a la luz de las antiguas pesetas, que retornan de las entrañas de la maloliente vivienda, o a la fiesta que organizan los vecinos, que más que a una celebración actual, recuerda a un guateque sacado de los años sesenta. Produciéndose de nuevo esa dicotomía, ese contraste entre la persistencia de lo ancestral en la vieja casa madrileña y “la fachada postmoderna del Madrid democrático” (Pohl y Türschmann, 2007, p. 127).

3.4. El disfraz como elemento grotesco

Por último, el asunto de los disfraces que aluden al carnaval y a sus máscaras, aspecto que nos recuerda mucho a la deformidad y que, por tanto, está en relación directa con el esperpento. Encontramos dos casos: el primero de ellos es el de Armandito, que se pasa todo el filme embutido en su ajustado traje de power ranger, pero su oronda fisonomía lo aleja de la figura original del superhéroe, haciéndolo parecer bastante ridículo y caricaturesco; por otro lado, Charly disfrazado de Darth Vader, encarnando a un personaje tan sumamente descontextualizado que su aparición siempre resulta grotesca. Además, la gravedad de un traje como el de Darth Vader, que es símbolo de pura maldad, contrasta con el dócil comportamiento del personaje que lo viste (F. 11).

11. *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000.)



4. Balada Triste de Trompeta

4.1 Referencias intertextuales

En el caso de *Balada...*, encontramos relación con la obra de Goya, concretamente con sus grabados, lo que se evidencia al comienzo del filme, escena en la que vemos a un payaso armado con un machete, que golpea violentamente a todo aquel que se cruza en su camino (F. 12) y que nos recuerda a *Los desastres de la guerra* (F. 13). Aquí, la fotografía adquiere tonos muy apagados, predomina un negro duro y contrastado, que evoca a un grotesco aguafuerte. Esto se confirma si tenemos en cuenta que el tono cromático del filme está inspirado en la obra de Goya, tal como reconoce el propio director, que le proporcionó al operador de fotografía referencias pictóricas concretas sobre el pintor zaragozano (Angulo y Santamarina, 2012).

12 y 13. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.) Y *Lo mismo* (*Desastres de la Guerra*) (Francisco de Goya, 1810-1814.)



Del mismo modo, no obviaremos las alusiones a otras cintas españolas, como es el caso de *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), cuyo personaje principal

es un desgraciado buhonero que quedó traumatizado desde niño, siendo este uno de los motivos que lo ha conducido de adulto al enloquecimiento, al igual que le sucede a Javier en *Balada...*; pero también hallamos el caso del cine dentro del cine, cuando Raphael interpreta, precisamente, la canción homónima al título del filme. Hablamos de la proyección en el cine de Luchana del largometraje *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970), concretamente del fragmento en el que Raphael aparece vestido de payaso y cantando, momento que Javier contempla al adentrarse en la sala; por último, apuntaremos a un filme en el que, más que con una referencia, nos encontramos con un símil, con una simbología semejante en dos elementos distintos, nos referimos a lo que representa el animal que da título a la película de *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985), y lo que personifica la trapecista en *Balada...*, para lo que recurriremos a unas palabras de Carlos Reviriego, que observa la siguiente similitud: “como la vapuleada vaquilla berlanguiana, la trapecista de *Balada triste de trompeta* adquiere el valor metafórico de una nación desgarrada a pedazos por dos bandos irracionales” (Reviriego, 2010).

Para finalizar, nos ha parecido apropiado también hacer mención a la inclusión de imágenes extraídas del Nodo, que se intercalan con el resto de escenas de ficción en momentos concretos de la cinta. Pensamos que con la incorporación de aquellas al filme, el director pretende tanto mostrar la distorsión de la realidad durante la dictadura, como lo ridículos y manipuladores que le pueden parecer al espectador actual estos programas. Esta teoría es defendida por Pablo Iglesias, que expone que:

De la Iglesia se atreve con el documento audiovisual real y vemos imágenes del Nodo que contribuyen con gran eficacia al retrato esperpéntico de España. Los noticieros franquistas, vistos por el espectador actual, son la mejor manera de esperpentizar el fascismo (católico y castrense) español” (Iglesias Turrión, 2013, p. 45).

4.2. Monstruos engendrados al calor de la Guerra Civil y la dictadura

Tras unos impactantes títulos de crédito, se puede intuir que lo que visionaremos a continuación serán los monstruos y las deformidades

generados por la dictadura. Regresamos a un “pasado que sigue teniendo abiertas sus heridas” (Martínez, 2010, p. 45), que nos permitirá conocer el origen de los traumas del presente. Así pues, la violencia primero, y la represión después engendraron anomalías psíquicas que se ven cristalizadas en los dos protagonistas masculinos, caracterizados por una personalidad enfermiza, que esconden sus taras psicológicas tras el disfraz y el maquillaje de payaso.

Alguno de los rasgos y sentimientos anómalos que se dan en las personalidades de los tres protagonistas nos permite, no justificar, pero sí entender de manera más profunda su forma de actuar: esas imperantes ansias de venganza —presentes como una alegoría ya desde el final del prólogo, dónde vemos cómo un león se acerca a Javier y se agazapa en la sombra tras él— inculcadas a Javier (payaso triste) por su padre, que se han generado a raíz del conflicto bélico y la posterior opresión, durante mucho tiempo se verán reprimidas, pero cuando estallen, llevarán al personaje a la locura; el contraste entre la actitud infantil de Sergio (payaso tonto) cuando está con los niños, a los que adora, y su comportamiento excesivamente violento con los adultos, que le temen, parece provenir de algún trauma infantil; así como el lado siniestro de Natalia (la trapecionista) atraída por la supuesta bondad de Javier, y a la vez seducida por la violenta y destructiva personalidad de Sergio, sentimientos que terminan por provocar su muerte.

Antes de comenzar a analizar los aspectos grotescos contenidos en la película, es interesante explicar brevemente la metáfora que se desprende del conflicto que se origina en el filme. Los dos payasos protagonistas, que luchan por el amor de la trapecionista, conforman una metáfora nítida de las dos Españas, la trapecionista, que finalmente quedará destrozada, personifica al propio país, mientras que ese retrato costumbrista del circo, en el que tienen cabida toda una serie de seres caricaturescos, se puede interpretar como el reflejo de un momento de la historia de España en donde es frecuente el desarrollo de anomalías, de un país que, como bien apunta el jefe de pista, “no tiene remedio”.

4.3. Ansias de venganza, locura, destrucción y muerte

La venganza será el sentimiento desencadenante de los principales acontecimientos. Las ansias de Javier para vengar la encarcelación y la posterior muerte de su padre es lo que promueve, en mayor medida, la aparición del esperpento en la cinta. En un primer momento, los deseos de venganza permanecen agazapados, pero las agresiones verbales y físicas de Sergio hacia él y Natalia, serán el detonante que los fuerza a salir a la luz.

El irrefrenable deseo de venganza del payaso triste asoma ya en su adolescencia, cuando hace estallar dinamita en uno de los túneles del Valle de los Caídos, pero no será hasta bastantes años después cuando vuelva a surgir con una fuerza incontenible. Este brote se produce en la escena de la pesadilla que el payaso triste padece en el hospital, al que ha ido a parar como fruto de una paliza que ha recibido de Sergio. En su sueño, Natalia aparece como su musa, pero las dos veces que intenta alcanzarla, irrumpe el obstáculo que le impide conseguirla, es decir, Sergio, que surge de la nada, disfrazado de payaso y riendo de manera siniestra. Contemplamos a Javier escalando por una de las estatuas del Valle de los Caídos, intentando llegar hasta la trapezista, que le sonrío y se le muestra como una especie de ángel luminoso, aunque esta desaparece repentinamente para dar paso a una terrible visión en la que vemos a su padre que, antes de ser degollado por el payaso tonto, logra articular lo siguiente: “Hijo, acuérdate de tu padre”, aludiendo claramente a que no olvidara esas palabras en las que lo incitaba a vengarse para lograr ser feliz. Todo ello tiene un tinte muy trágico y aterrador, pero se ve salpicado por ese humor y ese componente grotesco característicos cuando, dentro de su sueño —en el momento en el que escala por la escultura— y desde un contrapicado, se nos muestran las nalgas de Javier saliendo por la parte trasera de su camión, lo que contrasta con la seriedad del asunto (F. 14).

14. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)



A raíz de esta pesadilla, Javier interpreta que la venganza es el único camino posible para conseguir a Natalia, lo que le conduce a cometer toda una serie de actos brutales.

En el último tramo de la cinta, los diferentes episodios de represión y humillación hacia la figura de Javier se convertirán en el caldo de cultivo perfecto para el acometimiento de mayores atrocidades por parte de este. Ahora, junto al sentimiento de venganza, también aflorarán con mucha fuerza el trastorno y la paranoia. Todo ello, le creará no solo hacia una anomalía psicológica, sino también a una deformación física, provocada por él mismo. Después de haberse sentido denigrado por el coronel Salcedo —sobre lo que incidiremos más tarde—, comenzará a sufrir alucinaciones. Una de estas visiones es la transfiguración de una talla de la virgen en la figura de Natalia, anunciándole que debe “salvarla del mal y cumplir su destino”, es decir, alejarla de Sergio mediante la ejecución de sus planes de venganza. Con partes de una indumentaria religiosa almacenada en la capilla en la que está encerrado —una mitra, una túnica, parte de una estola...— y unos adornos navideños, se confecciona una especie de extravagante disfraz de payaso. Además, se deforma la cara con sosa cáustica, cortándosela y abrasándosela con una plancha caliente. Actúa de este modo porque interpreta “que el masoquismo puede suponer un acto supremo de amor y su ritual es una especie de ofrenda hacia ella [Natalia]” (Angulo y Santamarina, 2012, p. 88).

La transformación sufrida por el personaje lo llevará a convertirse en un asesino sin escrúpulos, fruto del rencor y la represión, que lo único que han provocado es la generación de ese monstruo, de esa bestia deforme, física y moralmente. Ahora, sus horribles actos están en concordancia con su aspecto

perturbador. Producto de su delirio son los asesinatos de Anselmo —al que mata a planchazos—, de Salcedo y el secretario, así como la escena del bar, en la que abre fuego de manera descontrolada. Se nos muestra la imagen de un Javier histriónico y grotesco, poseído por una locura que ya no remitirá. La posterior visión que sufre en el interior del cine, en la que, la figura de su padre —que se cuele en la pantalla junto con Raphael, alterando las escenas de *Sin un adiós* y dando lugar a una escena muy caricaturesca— le exige venganza contra Sergio, ocasionará que rebroten una vez más esas ansias incontenibles de revancha —que se habían visto atenuadas por el rechazo de Natalia al contemplar su deformación física.

El grado de enajenación mental del payaso triste queda captado en la escena en la que, tras el atentado a Carrero Blanco, lo observamos —ataviado con su extraño traje y con un semblante en el que se aprecia su demencia— avanzar entre los escombros, entre asombrado y conmocionado, para dirigirse al coche en el que están los terroristas y formularles la grotesca pregunta: “¿Vosotros de qué circo sois?”. Se deduce entonces que su falta de juicio no le permite emitir una respuesta coherente ante el riesgo que ha supuesto para su vida la explosión, considerándola como un espectáculo orquestado por los miembros de un circo. Finalmente, lo único que ocasionaron la ambición por consumir la venganza y la violencia por parte de los dos payasos fue la tragedia, la destrucción, la llegada de la muerte, que acontece de modo absurdo —los dos quieren lo mismo y terminan rompiendo el juguete que se disputan—, pero también de una forma grotesca, puesto que el cuerpo de Natalia, se quebrará en dos, literalmente (F. 15 y F. 16) —escuchamos incluso un fuerte chasquido producido por la ruptura de sus huesos—, cuando se lanza desde la Cruz del Valle de los Caídos atada a un rollo de tela, sacrificándose por los dos hombres a los que quiere.

15 y 16. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)



El broche que pone fin a esta tragedia grotesca son las potentes imágenes de los primeros planos de los contrahechos rostros de los payasos, los dos lloran la destrucción de su codiciado objeto de deseo, pero la deformación de sus faces es tal, que da la sensación de que también ríen, lo que nos proporciona unas imágenes de un feísmo extremo (F. 17 y F. 18).

17 y 18. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)



Creemos que el director es muy crítico en este sentido, porque ya no analiza solamente las monstruosidades que puede generar la represión —deseos de venganza, rencores...—, sino que va más allá, mostrándonos la arrogancia de los dos bandos, que a pesar de amar lo mismo, son incapaces de resolver un conflicto que desemboca en fatalidad. Es aquí donde hallamos una crítica social respecto a esa postura, la cual se ha enconado con el paso de los años, porque este hecho es extrapolable a la sociedad española actual, respecto a la que el mismo de la Iglesia se cuestiona una serie de preguntas que no alcanza a contestar:

¿Por qué no nos reconciamos de una maldita vez? [...]
¿Por qué nadie da la razón al otro nunca, sistemáticamente, pase lo que pase? Ocurre una desgracia que afecta a todo el país y, en vez de unirnos, buscamos la manera de convertir esa desgracia en un problema del contrario (De Prada, 2010).

Denuncia el odio y violencia enquistados en lo más profundo del pueblo español debido a la pertenencia a diferentes ideologías políticas, así como la incapacidad para superar sus conflictos.

4.4. Animalización

Aquí, la animalización se revela principalmente en el proceder de Javier, que después de desfigurarle la cara a Sergio, huye al bosque despavorido cual animal asustado —el humor acompaña a esta escena tan terrible en la que, al igual que ocurría en su sueño en el hospital, vemos su trasero asomar por el camión mientras escapa—. Después lo vemos en el monte, está sucio, desnudo, duerme en el suelo y se alimenta salvajemente de la carne cruda de un ciervo. Pero el proceso de animalización de Javier alcanza su clímax cuando el coronel Salcedo lo captura y se lo lleva a su casa. En un intento de vengarse de él —el payaso triste le hizo perder un ojo al intentar salvar a su padre— lo trata como a un perro. En una jornada de caza organizada por el coronel, a la que acude Franco como invitado, vemos cómo el militar le obliga a Javier a traerle en la boca las perdices que han caído abatidas. Ante esta denigrante situación, el dictador le recomienda a Javier que no permita ese trato vejatorio y le da unas palmaditas en la cara, ante lo que el protagonista reacciona como un perro rabioso, propinándole un fuerte mordisco en la mano (F. 19).

19. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)



4.5. Carnaval grotesco

Pero el esperpento también se manifiesta en la cinta a través de ese carnaval caricaturesco derivado de una combinación de disfraces circenses con las disparatadas prácticas de los seres deformes que los llevan puestos. En este sentido, una escena grotesca por excelencia es la que visionamos al comienzo del filme: un payaso —padre de Javier—, reclutado contra su voluntad para formar parte de una avanzadilla republicana, ataviado con una peluca y un vestido de niña, mientras asesta impetuosos machetazos para asesinar a los soldados enemigos. El esperpento aparece aquí no solo mediante esta descontextualización de la figura del payaso, sino también por el contraste entre su comportamiento agresivo y su aspecto cómico. Un disfraz cuya función es hacer reír a los niños, en estas circunstancias funciona como un instrumento turbador e inquietante contra el enemigo.

Pero no es el único caso en el que el disfraz de payaso actúa como mecanismo amenazador, hay dos instantes en el filme en los que el traje de payaso de los dos protagonistas se integra de manera intrínseca con sus desfiguradas personalidades, tornándose la situación excesivamente grotesca. A Javier, esto le sucede cuando se desfigura la cara y se confecciona su estrambótica vestimenta, y a Sergio, justo antes del clímax final, en el momento en el que se caracteriza de payaso tonto para luchar contra Javier.

A esta especie de mascarada extravagante se añaden el resto de personajes que integran ese absurdo circo, en el que parece haber una propensión hacia la destrucción: el disparatado comportamiento del motorista fantasma, que está

constantemente estrellándose con su moto y siempre saliendo indemne; la trapecista, que permite que Sergio la maltrate y que en ocasiones parece encontrar cierto placer en ello; el domador de elefantes, que ama a su animal a pesar de que este haya aplastado a su mujer... Es decir, toda una serie de personalidades trastornadas que, de una forma u otra, simbolizan las malformaciones de una España en los estertores de la dictadura franquista.

5. Conclusiones

Creemos que con este trabajo, hemos respondido a dos cuestiones esenciales que nos otorgan una visión más profunda sobre el esperpento, recurso intrínseco al cine de Álex de la Iglesia, pero también, tema necesario para entender una parte de la historia del cine español. La primera de estas cuestiones es conocer de qué forma se manifiesta el esperpento en la obra de Álex de la Iglesia: aparece mediante una visión distanciada de los personajes. No hay lugar para que el espectador sienta lástima por las desgracias que les sobrevienen a los protagonistas, porque el componente grotesco es tan potente que devora el drama; a través de la crítica social, puesto que, como hemos recogido, todos sus filmes denuncian una problemática real, pero sometida a la distorsión que genera el espejo deformante del esperpento; y, lógicamente, el reflejo en este espejo, es lo que origina en sus películas escenas y personajes desfigurados, grotescos y sujetos a una gran torsión. Sus excesos son capaces de convertir la tragedia en un humor negrísimo y mordaz, consiguiendo producir la carcajada en el espectador.

Y por otro lado, la segunda cuestión es saber por qué trabaja el esperpento así. Para responder a esta pregunta, lo primero que hay que tener en cuenta son los referentes de Álex de la Iglesia, influido por la obra literaria de Valle-Inclán primero, y por las creaciones cinematográficas de Azcona, Ferreri y Berlanga después. Pero en segundo lugar, también es necesario destacar que, aunque en sus películas se produce cierta recuperación de algunos aspectos particulares de esa veta esperpéntica surgida a finales de los años cincuenta del siglo XX, lo cierto es que su cine es mucho más excesivo y desmesurado que aquel, y el casticismo español que se daba entonces se combina en su filmografía con elementos externos a la tradición hispánica, aspectos que emergen como fruto de las influencias de su tiempo —la cultura de masas, el

visionado de multitud de cine americano de los ochenta...—. Pero al igual que sucedía con los creadores de las comedias negras españolas de mediados del siglo pasado, Álex de la Iglesia es un cineasta comprometido con la sociedad en la que le ha tocado vivir, puesto que, a través de sus largometrajes, empleando el esperpento, denuncia los problemas estructurales y endémicos que experimentó y experimenta la población española.

6. Bibliografía

Angulo, Jesús y Santamarina, Antonio (2012): *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo (2011): *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.

Cerdán, Josetxo (2004): “España, fin de milenio. Sobre *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)”. En Ruzafa Ortega, Rafael (coordinación): *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

De Prada, Juan Manuel (2010): “Álex de la Iglesia: '¿Por qué no nos reconciamos de una maldita vez?'”. Entrevista a Álex de la Iglesia. En *ABC*, 17 de diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.abc.es/20101217/cultura-cine/reconciamos-maldita-20101217.html> [Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2014].

Herederó, Carlos. F. (1999): *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.

Iglesias Turrión, Pablo (2013): *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.

Ituarte Pérez, Leire (2004): “Breve inventario del imaginario posmoderno en *El día de la Bestia*, proyecciones utópicas de una distopía urbana”. En *Cuadernos de cinematografía*, 2004, número 7, pp. 125-136.

López Lerma, Mónica (2013): “Disenso en *La comunidad* de Álex de la Iglesia”. En *Política Común*, 2013, volumen 4. Disponible en: <http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0004.004/--disenso-en-la-comunidad-de-alex-de-la-iglesia?rgn=main;view=fulltext> [Fecha de consulta: 2 de octubre de 2014].

Martínez, Beatriz (2010): “*Balada triste de trompeta*. La historia como circo”. En *Cahiers du cinema*, 2010, número 40, p. 45.

Morán Paredes, Ángel (2006): “El esperpento cinematográfico: de *El pisito* a *Crimen perfecto*”. En *Cuadernos de documentación multimedia*, 2006, número 17. Disponible en:

<https://www.mysciencework.com/publication/read/4473340/el-esperpento-cinematografico-el-esperpento-cinematografico-de-el-pisito-a-crimen-ferpecto>

[Fecha de consulta: 12 de octubre de 2014].

Moreiras Menor, Cristina (2002): *Cultura Herida. Literatura y Cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias/Prodhufo.

Pohl, Burkhard y Türschmann, Jörg (coordinación) (2007): *Miradas “glocales”. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana.

Reviriego, Carlos (2010): “Tenía una necesidad de ser extremista”. Entrevista a Álex de la Iglesia. En *El cultural (El Mundo)*, 17 de diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/cine/Alex-de-la-Iglesia/28352>

[Fecha de consulta: 30 de octubre de 2014].

Rodríguez Pérez, M.^a Pilar (2002): *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Salinas, Pedro (1970): “Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98”. En *Literatura española siglo xx*. Madrid: Alianza.

Sánchez Navarro, Jordi (2005): *Freaks en acción: Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar Ediciones.

Zunzunegui Díez, Santos (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

—(2005): *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Madrid: Paidós.