



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

MÁSTER EN CINEMATOGRAFÍA

**EL ESPERPENTO EN EL CINE DE ÁLEX DE LA  
IGLESIA.**

Presentado por:  
**Marta Rivero Franco.**

Tutor:  
**Pedro Poyato Sánchez.**

Curso académico 2013/ 2014.



D.: PEDRO POYATO SÁNCHEZ, tutor del trabajo titulado “El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia” realizado por la alumna MARTA RIVERO FRANCO, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Máster en Cinematografía para su defensa.

Córdoba, 5 de diciembre de 2014

Fdo.: \_\_\_\_\_

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. OBJETIVOS.....	8
3. METODOLOGÍA.....	9
4. EL ESPERPENTO EN EL ÁMBITO LITERARIO .....	10
5. LOS INDICIOS DEL ESPERPENTO EN EL CINE.....	14
6. LA VETA PLENAMENTE ESPERPÉNTICA.....	17
7. EL ESPERPENTO RESIDUAL, DEUDOR DE LAS PRIMERAS OBRAS DE AZCONA, FERRERI Y BERLANGA .....	22
8. LA RENOVACIÓN DEL ESPERPENTO.....	23
9. EL ESPERPENTO EN EL CINE DE ÁLEX DE LA IGLESIA.....	27
9.1. SEIS RASGOS CONSTANTES EN SU FILMOGRAFÍA QUE CONDUCEN AL ESPERPENTO.....	28
9.2. BREVE REFERENCIA A SU PRIMER LARGOMETRAJE: <i>ACCIÓN MUTANTE</i> .....	30
9.3. <i>EL DÍA DE LA BESTIA</i> .....	32
9.4. <i>LA COMUNIDAD</i> .....	45
9.5. <i>BALADA TRISTE DE TROMPETA</i> .....	57
10. CONCLUSIONES.....	73
11. FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICAS .....	75
11.1. <i>EL DÍA DE LA BESTIA</i> .....	75
11.2. <i>LA COMUNIDAD</i> .....	76
11.3. <i>BALADA TRISTE DE TROMPETA</i> .....	77
BIBLIOGRAFÍA .....	78
FILMOGRAFÍA.....	82

## 1. INTRODUCCIÓN

Nuestro objeto de estudio se centrará en el análisis del esperpento en el cine de Álex de la Iglesia, concretamente en una selección de tres filmes -*El día de la bestia* (1992), *La comunidad* (2000) y *Balada triste de trompeta* (2010)- en los que el uso del mismo es una característica que no se puede pasar por alto. Pero la aparición del esperpento en la producción del director vasco, es solo el tramo más reciente del recorrido de una extensa trayectoria que este recurso posee tras de sí, trayectoria que resulta ineludible exponer antes de entrar en materia, puesto que no se entiende el cine de de la Iglesia si no somos conocedores de la historia de una de las principales manifestaciones culturales en el que éste hunde sus raíces.

Por ello, será necesario encontrar los precedentes literarios que ocasionaron el posterior surgimiento de tan idiosincrático tema en la obra de Valle-Inclán y aludir a ellos brevemente. Para esto, hay que volver la vista hacia las obras de Quevedo o Cervantes, en las que se vislumbra algún rasgo esperpentizador, pero sobre todo tener en cuenta el referente directo, que aparece bastante más tarde, concretamente con las pinturas y grabados de Goya, creaciones en las que el esperpento se halla ya implícito y que nos muestran los retratos de una realidad deforme, de un turbulento periodo de la historia de España en el que al pintor aragonés le tocó vivir. Aunque también localizamos ciertos rasgos grotescos en creaciones temporalmente más cercanas al momento de la acuñación del término, como en los sainetes de Arniches.

Después de tratar brevemente los antecedentes, posaremos la vista en la figura de Ramón María del Valle-Inclán, quién a finales del primer cuarto del siglo XX acuña y define el término con su obra *Luces de Bohemia* (1920-1924) -sin olvidar que, en este drama, el autor le otorga a Goya el mérito de haber inventado el esperpento-. Plantearemos aquí las principales características que definen a este recurso a partir de la obra del gallego. Pero además, descubriremos que el esperpento se halla intrínsecamente ligado a la naturaleza española, y que las obras del literato arousano no son las únicas contenedoras de rasgos grotescos, puesto que también se aprecian en creaciones de otros artistas nacionales, de los que una parte de su producción es casi contemporánea a *Luces de bohemia* (el Picasso anterior al cubismo, Gutiérrez Solana...)

Continuaremos aludiendo a la problemática que supone la representación teatral de los trabajos de Valle-Inclán debido a sus prolijas acotaciones, lo que propició que el esperpento literario no fuera continuado por otros escritores, que emergiese y que

concluyese con su obra. Será este el motivo que coadyuve que las primeras investigaciones acerca de tan pintoresca característica cultural no surjan hasta casi veinte años después del nacimiento de la misma con los estudios iniciados por Pedro Salinas. Creemos además que, como consecuencia de esta demora, el esperpento no irrumpirá vigorosamente en el cine hasta finales de la década de los cincuenta.

A pesar de ello, y como ya ocurría en el ámbito literario, nos tropezamos a comienzos de los años cuarenta con ciertos indicios que anticipan su aparición. Sucede que, tras la Guerra Civil, surge un regeneracionismo apoyado en la tradición popular, que poco después se divide en dos tendencias: por un lado el drama y por otro la consecución de la tradición sainetesca, apoyada en las costumbres populares españolas, dotada siempre de buenas dosis de humor. Será en esta última vertiente en cuyas producciones localizaremos ya elementos grotescos, sobre todo en las obras de Neville, en alguna de Rafael Gil, en adaptaciones de varios trabajos de Arniches y un poco más tarde en ciertas creaciones de Berlanga, que anticipan la faceta más esperpéntica de la posterior filmografía de este último.

Será a finales de los cincuenta cuando la tradición sainetesca devenga hacia un humor más negro y hacia una torsión de la realidad, engendrando esa veta plenamente esperpéntica. Territorio en el que profundizaremos algo más, por hallarse aquí el origen cinematográfico de este recurso. Se trata de periodo en el que aludiremos, sobre todo, al trabajo de Rafael Azcona con Marco Ferreri primero y con Luis García Berlanga más tarde. Ellos gestarán una serie de filmes en los que se recuperan las características esenciales del esperpento valleinclanesco. Aunque estos dos tandems -Azcona/Ferreri, Azcona-Berlanga- serán los más prolíficos en cuanto a producciones de este tipo, no nos olvidaremos de otros dos directores como Fernando Fernán Gómez o Luis Buñuel, que reflejaron la “grotesquidad” y el esperpento en creaciones de una gran brillantez en lo que a al empleo del recurso que nos ocupa se refiere.

Recogeremos también, cómo a partir de la segunda mitad de los años sesenta, con la llegada del llamado desarrollismo, la negrura se diluye, para dar paso a una comedia más amable, menos corrosiva, que pretende mostrar la imagen de una España renovada. Aunque aún nos topemos con filmes que desplieguen ciertos rasgos esperpénticos, como es el caso de algún otro trabajo conjunto entre Azcona y Berlanga.

En la década de los setenta nos detendremos en la figura de Basilio Martín Patino, concretamente en su obra *Queridísimos verdugos*, en la que se origina una

mezcla entre documental y esperpento que nos muestra una realidad muy sórdida de la España tardofranquista.

Este repaso continuará con la explicación de lo que supuso la reinterpretación del legado cultural español por parte de la “Movida Madrileña”, que surge en los ochenta tras el fin dictadura. El esperpento pierde ahora sus tintes de crítica social, aunque prevalece el humor negro. El exponente fundamental dentro de este periodo será Pedro Almodóvar, por eso nos detendremos a realizar un pequeño análisis de los rasgos esperpénticos que habitan en algunos de sus largometrajes.

Pero también repararemos en otros directores que comienzan a despuntar en los ochenta, ajenos a la “Movida Madrileña”, y en cuyas creaciones este tema está muy presente: José Luis García Sánchez que es gran admirador de Valle-Inclán o José Luis Cuerda, que ambienta sus filmes en el mundo rural, combinando esperpento con surrealismo.

Tras un breve pero intenso recorrido por las vicisitudes que ha experimentado tan singular recurso desde su nacimiento hasta los años noventa, llegamos hasta la aparición del esperpento en el cine de Álex de la Iglesia, constituyendo este hecho nuestro principal objeto de estudio.

En primer lugar, apuntaremos a unas pocas acciones concretas que acontecieron en su etapa de niñez y juventud, puesto que consideramos que estos aspectos nos dan pistas sobre el porqué de su interés por el uso del esperpento. Seguidamente, creemos conveniente llevar a cabo una relación de toda una serie de características comunes a todos sus filmes. El motivo es que éstas propician la aparición de situaciones y personajes deformes y grotescos. Después, realizaremos un conciso análisis de su ópera prima, *Acción mutante*, aunque no nos detendremos en analizarla a fondo, sí nos ha parecido interesante destacar, sobre todo, a partir de qué elementos se desarrolla el factor esperpéntico en el filme, comprobando entonces que, desde los comienzos, el cine de Álex de la Iglesia es deudor directo de las producciones de Azcona, Ferreri y Berlanga. El director vasco, al igual que ya lo hicieran sus tres predecesores, bebe de la influencia de Valle-Inclán, e introduce el esperpento en sus películas utilizando tres recursos primordiales: la crítica social, la deformación y una visión distanciada de los personajes. Aunque a diferencia de las producciones plenamente esperpénticas, ligadas a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, su cine se caracteriza por la mescolanza, puesto que ese casticismo tan español propio de los filmes de antaño, en este caso, se combina con la influencia de la cultura de masas y del cine americano.

Finalmente ahondaremos en tres de las ficciones más paradigmáticas de Álex de la Iglesia en lo que al uso de dicho recurso se refiere. Nuestro estudio, en lo que respecta a cada una de ellas, se compondrá de dos partes: en primer lugar destacaremos la multitud de referencias intertextuales a la tradición española que se recoge en las cintas, ya que consideramos que son fundamentales para la manifestación del esperpento, por ser éste un tema consustancial a la cultura española; en la segunda parte, que será la más extensa, nos centraremos casi exclusivamente en la deformación y en la crítica social que encierran sus largometrajes, para ello, será necesario reparar en el buen número de situaciones distorsionadas y personajes grotescos que concurren en sus filmes, ya que esto será lo que propicie la manifestación del esperpento.

En *El día de la bestia*, el cineasta elabora una severa crítica contra el Madrid de fin de milenio. Nos detendremos en el contraste entre la imagen de modernidad que se pretende dar de la ciudad -con su actual arquitectura y su deslumbrante iluminación- y el racismo, la violencia y la indigencia que asuelan sus calles. También reflejaremos la problemática que crea la corrupción moral, que en este caso surge principalmente a raíz de la persistencia de ciertos espectros de la dictadura, que han conseguido producir engendros y malformaciones que perduran en el tiempo. A ello, se añade una denuncia al desmedido consumismo que subyace bajo las luces navideñas, así como a las anomalías que puede llegar a originar una vida dedicada únicamente a la religión.

Si con *El día de la bestia* el director nos hacía testigos de los problemas que se sucedían en las calles de Madrid, con *La comunidad* pretende revelar aquellos que sufren las gentes que habitan la urbe. En este caso, el esperpento emerge a través del egoísmo y la ambición desmedidos de una comunidad de vecinos, que para conseguir su fin estarán dispuestos a cometer cualquier atrocidad. Además, de la Iglesia nos alertará otra vez acerca de la una alarmante situación, ya que al filo del siglo XXI, esos fantasmas que engendró el fascismo aún persisten con fuerza. En este caso concreto, la sombra del franquismo se vislumbra mediante las actitudes del grupo de vecinos, pero también queda patente en su feísmo exterior.

En *Balada triste de trompeta* repararemos muy profusamente en sus créditos iniciales, porque muchas de las imágenes que los integran llevan implícito el esperpento. Se aprecian en ellos las deformaciones provocadas por la guerra y posteriormente por la dictadura.

Con esta cinta analizaremos el concepto de la creación de monstruos que provocó el régimen. Monstruos encarnados aquí en los dos actores principales, símbolo

de las dos Españas enfrentadas. También observaremos cómo sus conductas deformadas acaban destruyendo el objeto por el que luchan: la protagonista femenina, que actúa como personificación de la patria española.

El esperpento surge en este filme, principalmente, mediante los deseos de venganza, que han sido generados por la violencia de la Guerra Civil y por la represión de la dictadura franquista. Pero también distinguiremos la esperpentización que aparece en ciertos comportamientos animalizados de los personajes, en los actos acontecidos como producto de sus enajenaciones mentales, así como la que se da en ese estrambótico carnaval circense, sangriento y grotesco en el que están atrapados los personajes.

## **2. OBJETIVOS**

Nuestra principal pretensión es estudiar de qué forma el esperpento es trabajado en la filmografía de Álex de la Iglesia, en concreto, en los filmes *El día de la bestia*, *La comunidad* y *Balada triste de trompeta*.

Pero para analizar adecuadamente estos datos es preciso, en primer lugar, rastrear la presencia del esperpento en el cine español. Para ello, hay que buscar los indicios que anticipan su aparición, que se encuentran ya en la cultura española desde hace siglos. Es decir, conocer una serie de precedentes que sientan las bases sobre las que, a comienzos del siglo XX, Valle-Inclán dará forma al concepto. Posteriormente, intentaremos explicar la incursión del esperpento en el mundo cinematográfico que, al igual que ocurría en el ámbito literario, contaba con ciertos antecedentes que vislumbraban su posterior manifestación. Seguidamente, procuraremos exponer qué es lo que origina el surgimiento de esa veta plenamente esperpéntica a finales de los años cincuenta, así como qué es lo que la caracteriza. Para más tarde, explicar la evolución que experimenta el esperpento desde ese momento casi hasta la actualidad. Procuraremos aclarar los motivos que provocaron una dulcificación en el uso de éste a partir de la segunda mitad de los sesenta y toda la década de los setenta y por qué se produce una renovación del mismo a partir de los años ochenta.

Lo que se persigue con el conocimiento de todos los aspectos anteriores es afrontar debidamente la segunda parte de este trabajo, con la que se intenta buscar el objetivo fundamental que, como hemos citado, no es otro que conocer la manera en la

que el cineasta trabaja el esperpento, así como las razones que lo conducen a emplearlo de esta forma. Esto, nos lleva a realizar un exhaustivo análisis de parte de su obra, con el que esperamos dar respuesta a estas dos cuestiones fundamentales que resultan claves para conseguir el principal propósito de este estudio.

### **3. METODOLOGÍA**

Para efectuar esta tarea se ha llevado a cabo la lectura de numerosa bibliografía especializada en el tema que nos ocupa, así como el visionado de diferentes filmes y documentales que arrojan luz sobre el esperpento.

En primer lugar se ha reparado en profundidad en la obra teatral *Luces de Bohemia*, por tratarse del texto fundacional de este recurso, pero también hemos consultado diferentes artículos y visto algún documental que nos acercan a la figura de Valle-Inclán y sus creaciones; En segundo lugar, se ha creído conveniente realizar una intensa búsqueda de bibliografía sobre cine español, concretamente la que se centra o dedica alguno de sus capítulos al surgimiento y/o evolución del esperpento en el ámbito cinematográfico. Del mismo modo, se han examinado un buen número de artículos en relación con el objeto estudiado, de los que se han extraído conceptos y aspectos fundamentales que nos ayudan a comprender su existencia y razón de ser. Y, como no podía ser de otra forma, se han visionado varios filmes -desde algunos que se remontan a los primeros años de la década de los cuarenta del siglo pasado, hasta alguno realizado en la primera década del siglo XXI- que son los que nos hablan de la evolución del esperpento desde su surgimiento hasta la actualidad; A continuación, se han intentado encontrar trabajos dedicados exclusivamente a la figura Álex de la Iglesia o a alguno o varios de sus filmes y, sorprendentemente, nos hemos percatado de que el número de este tipo de textos es escaso, sobre todo en lo que a la última parte de su producción se refiere. Aunque sí hemos tropezado con una mayor cifra de artículos que tratan diferentes asuntos acerca de sus películas.

Las publicaciones a las que nos referimos, quedan recogidas todas ellas en la bibliografía del presente trabajo.

Gracias a esta búsqueda bibliográfica y filmográfica hemos tomado conciencia de la gran cantidad de publicaciones existentes relacionadas con el esperpento, multitud de ellas aparecidas en los últimos años, lo que nos indica la importancia de tan

particular recurso literario y cinematográfico en el campo de la investigación. Encontramos buena parte de los estudios dedicados al tema realizados por investigadores nacionales, pero llama la atención que este fenómeno despierte cada vez un interés mayor en expertos foráneos. Prueba de ello son las publicaciones de carácter internacional que abordan la materia en cuestión. Aunque también hay que apuntar que las específicas, las que se ocupan exclusivamente del cine del director bilbaíno, son bastante más escasas.

Por otro lado, resulta imposible abordar el tema del esperpento en la filmografía completa de Álex de la Iglesia en un trabajo que debe contar con una extensión aproximada de unas ochenta páginas. Por ello, se ha decidido realizar una selección de tres de sus filmes, que consideramos significativos en lo que al uso de este recurso se refiere. Cada uno de ellos perteneciente a una década diferente, lo que nos permite comprobar cuáles son las preocupaciones que inquietan al cineasta en distintas etapas y conocer cómo las plasma en sus películas a través de la crítica social apoyada en el esperpento.

#### **4. EL ESPERPENTO EN EL ÁMBITO LITERARIO**

La conformación del esperpento nace con Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán, es él quien acuña este nuevo término, pero, ¿qué es lo que realmente caracteriza al esperpento? Son básicamente tres aspectos: la crítica social, una visión distanciada de los personajes y la deformación, características que iremos desarrollando a lo largo de esta primera parte de nuestro trabajo.

En las creaciones de Valle-Inclán se hace patente esa intención de denuncia de la situación en la que se encuentra la sociedad de su tiempo. Como bien apunta Anthony Zahareas: “la historia esperpentizada no dimana solo de motivos existencialistas de lo absurdo, ni de afanes estilísticos de lo grotesco, sino también (¡y sobre todo!) de una severa crítica social y de una profunda preocupación por la tragedia nacional”<sup>1</sup>. Para el dramaturgo gallego, la deformación grotesca era la mejor manera de reflejar esa precaria situación social, mostrándonos los dramas no de forma trágica, sino con un

---

<sup>1</sup> ZAHAREAS, Anthony, La historia en el esperpento de Valle-Inclán, *AIH*, Actas II, 1965, p. 706.



1. *La pradera de San Isidro* (Francisco de Goya, 1788.) Museo del Prado.

cierto distanciamiento respecto a los personajes que nos aleja del ternurismo e introduce una vis cómica.

Pero antes de continuar, se hace necesario aludir al origen del esperpento dentro de la

cultura española para poder profundizar y encontrar el origen de ese aspecto de distanciamiento que hemos citado y que lo caracteriza.

El fenómeno del esperpento existía con bastante anterioridad en el ámbito popular, como ya lo pone de manifiesto en *Luces de bohemia* el propio Valle-Inclán a través del personaje de Max Estrella, que nos indica que “el esperpentismo lo ha inventado Goya”<sup>2</sup>. El pintor aragonés siempre ha sido un punto de referencia ineludible para comprender el esperpento en la obra del escritor. José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán recogen unas palabras de Juan Antonio Hormigón que explican el motivo por el que Valle-Inclán toma como paradigma del esperpento a Goya. Para ello selecciona dos obras del pintor -*La pradera de San Isidro* (1788) y *La romería de San Isidro* (1820)- La primera de ellas (F. 1) sería “un agradable conjunto de gentes reunidas en un



2. *La romería de San Isidro* (Francisco de Goya, 1820.) Museo del Prado.

espacio ameno y *La romería de San Isidro* un conjunto de rostros desencajados”<sup>3</sup> (F. 2) La justificación de la esperpentización que se manifiesta en la segunda obra respecto a la primera se halla en que, durante los treinta años que separan temporalmente las dos pinturas, aconteció la brutal Guerra de la Independencia con las nefastas consecuencias que conllevó, a lo que siguió un represivo absolutismo.

Otro aspecto incuestionable sobre el que se asienta la obra de Valle-Inclán es el sainete de Arniches -que se distingue por la aparición de cierta crítica social y de

<sup>2</sup> VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Luces de Bohemia*. Madrid, Espasa Calpe 1998, p. 162.

<sup>3</sup> HORMIGÓN, José Antonio, *El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo*, citado en CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 49.

personajes caricaturizados y, en cierto modo, grotescos, que nos anticipan algunos rasgos del esperpento-, pero al igual que sucedía con las citadas pinturas de Goya, en Valle-Inclán hay una evolución que parte desde dicho sainete -que también se caracteriza, entre otros aspectos, por esa perspectiva sentimental de la realidad, las moralejas que se desprenden del final de cada acto y la resolución de los conflictos gracias a la naturaleza bondadosa del ser humano-, una mutación hacia el humor negro, lo grotesco y desgarrador que origina el esperpento. Y de nuevo, este hecho se produce por las dramáticas circunstancias históricas españolas -la debilidad del sistema político, las violentas huelgas, el malestar social provocado por la Guerra del Rif...- pero en este caso, Valle-Inclán va más allá que el aragonés, porque el protagonista de la obra con la que se inaugura el esperpento

“analiza primero específicos sucesos contemporáneos y los enlaza luego con la historia de su país calificando la situación entera como futilidad triunfante: “La Leyenda Negra, en estos días menguados es la historia de España” Implica todo esto que se ve la historia nacional como una continua sucesión de acción absurda y caos interminable donde de algún modo preexiste lo venidero porque persiste lo pasado”<sup>4</sup>

De este modo, la figura de Max Estrella, nos hace testigos de cómo el aousano transmite su queja de un mal endémico que azota a España desde hace siglos. Esta circunstancia es la que lleva al escritor a elegir un punto de vista demiúrgico respecto a sus personajes. Según Valle-Inclán “hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire”<sup>5</sup>. En una entrevista expone estos tres puntos de vista: cuando el autor mira a sus personajes de rodillas los convierte en héroes, considerándolos, por tanto superiores a él mismo. Así son, por ejemplo, los héroes de las obras de Homero; el segundo modo es mirarlos de igual a igual, con las mismas virtudes y defectos que puede tener el escritor que los crea, que es lo que refleja la obra de Shakespeare; la tercera es la que él lleva a cabo, es esa mirada demiúrgica, esa visión desde lo alto que nos indica que el autor siente sus personajes inferiores a él. Manera que Valle-Inclán considera muy española y que aprecia ya en creaciones de Quevedo y Cervantes, pero indica que con Goya será definitiva.

---

<sup>4</sup> ZAHAREAS, Anthony, *op. cit.*, p. 707.

<sup>5</sup> DEL VALLE-INCLÁN Joaquín y Javier (ed.), “Hablando con Valle-Inclán de él y su obra”. Entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán publicada en el periódico *ABC* el 7 de diciembre de 1928. Recogida en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 393-397.

Tras lo apuntado, queda claro que dos de los rasgos que cristalizan el esperpento valleinclanesco son la crítica social y el distanciamiento de los personajes, pero aún nos queda por definir la tercera característica esencial, que no es otra que la deformación.

Ángel Morán defiende que Valle-Inclán nos plantea unas “técnicas deformadoras del esperpento”<sup>6</sup> que afectan tanto a los personajes como a los acontecimientos desarrollados en sus obras. Las clasifica en tres grupos: la animalización de los personajes y la humanización de los animales; la presentación de los personajes como objetos -cosificación-; y la muñequización, que consiste en convertir a los protagonistas en “peleles, marionetas y fanticos con máscaras, para que el autor pueda jugar con ellos”<sup>7</sup>. Del mismo modo, también hallamos una deformación de las situaciones, que se convierten en absurdas, provocando que los escenarios trágicos se tornen grotescos. Para lograr ambas deformaciones, en multitud de ocasiones, se recurrirá al uso de los contrastes -cultismos acompañados de palabras malsonantes, conversión de situaciones trágicas en cómicas...-. Todas estas técnicas serán llevadas al cine como comprobaremos más adelante.

Para finalizar con la imprescindible aportación de Valle-Inclán, nos parece interesante citar otras manifestaciones que demuestran que diferentes elementos de la estética esperpéntica estaban latentes en creaciones artísticas casi coetáneas a la suya, lo que vuelve a poner de manifiesto que la tradición esperpéntica se halla profundamente enraizada en las entrañas de la cultura española y que cristaliza, en parte, gracias a diferentes manifestaciones artísticas y creadores, como bien expone José Enrique Monterde, que ve en el esperpento valleinclanesco una mezcla entre “un modo de hacer teatro -esto es, de representar- de matriz expresionista, con lo que conecta con una de las líneas de fuerza del arte español, y otro de naturaleza simbolista, en una forma equivalente a otros exponentes cronológicamente cercanos como el Picasso anterior al cubismo o algunos aspectos de Gutiérrez-Solana.”<sup>8</sup>

El problema del teatro de Valle-Inclán estriba en la dificultad que entraña su representación, con unas acotaciones plagadas de detalles, más cercanas al ámbito

---

<sup>6</sup> MORÁN PAREDES, Ángel, “El esperpento cinematográfico: de *El pisito* a *Crimen ferpecto*”, *Cuadernos de documentación multimedia*, nº 17, 2006, p. 3.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique, “Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona”, *Rafael Azcona, con perdón*, 1997, en [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/azcona/monterdeSainete.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/monterdeSainete.shtml) [8/6/2014]

cinematográfico que al teatral<sup>9</sup>, que motivaron que estas creaciones fuesen llevadas al escenario en escasas ocasiones. Por tanto, en su momento, la difusión de sus obras fue muy escasa lo que “provocó que el esperpento literario no fuera continuado por otros escritores, nació y murió dentro de la misma obra de Valle-Inclán. Por este motivo, los primeros estudios sobre este género tardaron en aparecer, siendo uno de los primeros el de Pedro Salinas, en 1941.”<sup>10</sup>

## 5. LOS INDICIOS DEL ESPERPENTO EN EL CINE

Tal vez esta tardanza en la publicación de escritos que investigarán a fondo el tema del esperpento, y que se ha mencionado al final del apartado anterior, fue lo que produjo la demora de su manifestación en el campo cinematográfico, ya que el primer filme en el que nos encontramos este fenómeno procede de finales de la década de los cincuenta. Hablamos de *El pisito* (Marco Ferreri/Rafael Azcona, 1958).

Pero al igual que sucede en el caso de la literatura, en el cine se atisbaron indicios de este recurso con bastante anterioridad a su eclosión en 1958. A raíz de la Guerra Civil y la posterior represión del franquismo se generó un caldo de cultivo del que surgirá un auténtico regeneracionismo apoyado en las formas de la tradición popular y que fue derivando progresivamente hacia dos vertientes: por un lado el territorio del drama, y por otro una tradición sainetesca con el humor siempre presente, que posteriormente se ramificará hacia el humor corrosivo y el esperpento.

A continuación, a través de un recorrido por diferentes directores y filmes españoles veremos qué filmes propiciaron esa evolución del segundo fenómeno citado en el párrafo anterior.

Lo primero que se debe tener en cuenta es que, en España, el cine, desde sus inicios se asentaba sobre unas formas muy arraigadas en la cultura popular autóctona, es

---

<sup>9</sup> En FRAGA RODRÍGUEZ, Lucía “Valle-Inclán: el esperpento entre la pintura y el cine”, *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, 2004, pp. 431-441 y en FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel, “Las acotaciones del esperpento. De lo verbal a lo visual”, *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, 1997, pp. 201-212., hallamos toda una serie de referencias que ponen en relación aspectos de *Luces de bohemia* con diferentes artes visuales que van desde la pintura al cine, lo que nos indica la riqueza intertextual que detenta la obra del dramaturgo gallego, al tiempo que logramos forjarnos una idea de lo complicada que puede resultar la representación de su teatro debido a la cantidad de detalles presentes en los diálogos y en las acotaciones, que, frecuentemente, podían resultar imperceptibles para el espectador desde la butaca del teatro.

<sup>10</sup> MORÁN PAREDES, Ángel, *op. cit.*

decir, sobre un sistema cultural propio y con siglos de historia. A pesar de que durante los años cuarenta el Régimen franquista intentó eliminar elementos que guardasen relación con el sainete fílmico republicano, la industria intentará seguir fomentando durante este periodo “una fértil continuidad con las tradiciones culturales propias que habían venido desarrollándose ya desde el cine mudo y el periodo republicano”<sup>11</sup>, puesto que era el tipo de cine más demandado. Así pues, la mayoría de la producción fílmica sainetesca se realizó bajo el manto de la dictadura, lo que provocó que perdiera gran parte de su capacidad crítica y diera lugar a un tipo de cine más edulcorado. De esta manera, como bien apuntan Castro de Paz y Cerdán<sup>12</sup>, no hubo más remedio que relegar los aspectos más hirientes que puede desarrollar el sainete a determinados cortometrajes -*Verbena*, Edgar Neville, 1942- o bien a filmes bastante críticos, pero que se basaban en obras literarias que contaban con un más que merecido reconocimiento que les permitía sortear las restricciones censoras -*Alma de Dios*, Ignacio Iquino, 1941 o *La chica del gato*, Ramón Quadreny, 1943, ambas basadas en creaciones de Arniches.-

Pero aunque en los años cuarenta la producción fílmica española se encuentre mucho más cercana al sainete que al esperpento, no podemos dejar de traslucir los rasgos que lo van anticipando y que van haciendo patente el inminente protagonismo que cobrará unos años más adelante, fruto -al igual que el sainete- de las tradiciones propias y a raíz de las secuelas producidas por la Guerra Civil y la posterior represión.

Prueba de todo ello, son películas como, por ejemplo, *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942) efectuada a partir de un relato de Fernández Flórez, con unos diálogos extraídos directamente de la obra y que se encuentran a caballo entre el sainete y la tradición esperpéntica de Valle-Inclán; del mismo modo, Edgar Neville refleja una innegable tradición sainetesca y costumbrista en sus producciones, pero en ellas ya se evidencian rasgos deformadores y elementos corrosivos que nos acercan a una estética esperpéntica que también pueden ligarse taxativamente a la obra de Goya y de Gutiérrez-Solana como sucede en *La torre de los siete jorobados* (1944), donde las apariciones fantasmagóricas guardan un inevitable vínculo con *Los Caprichos* de Goya, o en *Domingo de Carnaval* (1945) (F. 3), poseedora de un costumbrismo que nos recuerda a las máscaras presentes en pinturas de Gutiérrez-Solana (F. 4).

---

<sup>11</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN LOS ARCOS, Josexto, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 33.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



3. *Domingo de Carnaval* (Edgar Neville, 1945.)



4. *Máscaras*, (José Gutiérrez-Solana, 1938.)  
Colección particular.

En el primer lustro de la década de los cincuenta, se crearán filmes en los que se entrevén rasgos de un carácter esperpéntico cada vez más pronunciado. Destacaremos dos casos, ambos comentados por Castro de Paz y Cerdán<sup>13</sup>. Curiosamente, Berlanga intervendrá en los dos como director, preludiviendo así el esperpento cinematográfico, que se hará evidente unos años más tarde junto a la figura de Azcona.

Uno de estos títulos es *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951) en dónde los protagonistas, desde la azotea de su piso realquilado, recuerdan a modo de flashback su pasado, introduciendo al espectador, de una manera muy peculiar, en la verbena en la que se conocieron, puesto que mientras vemos imágenes de ese flashback, las voces que escuchamos son las de los protagonistas en 1951, sólo cuando la noria se avería y los personajes están en lo alto de ésta, se recupera el auténtico sonido de este pasado, el diálogo que mantenían en esos momentos que reflejan las imágenes. En estos instantes, Juan alude a una de sus vivencias durante la Guerra Civil y comenta “me gusta ver Madrid desde arriba, es como si fuera uno el amo de todo”. Del mismo modo, no se puede obviar la atracción de los espejos deformantes en la que se reflejan los protagonistas. Todos estos aspectos -elevación y crispación del punto de vista tanto en la noria como en la azotea, las negativas alusiones a la Guerra Civil y la deformidad (en este caso expuesta de forma literal)- propiciarán un ambiente idóneo para la creación de una oscura y fértil veta creativa que aflorará definitivamente en 1958 con el estreno de *El pisito*.

El segundo caso es el de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953). En este filme destacamos la crispación y elevación del punto de vista del

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 47-63.

narrador respecto a los personajes, que se ven manipulados por aquel, elementos muy recurrentes en la obra valleinclanesca.

## 6. LA VETA PLENAMENTE ESPERPÉNTICA

Será a partir de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, cuando la veta esperpéntica irrumpa definitivamente en el cine español gracias a los tandems de Ferreri/Azcona primero y Berlanga/Azcona poco después. Con sus creaciones, Azcona introduce una propuesta creativa que “nace de la torsión a la que se somete el mundo del populismo costumbrista (...) con la finalidad de desplazarlo en dirección de un “realismo” satírico de nuevo cuño”<sup>14</sup>

En 1958 se producirá el estreno del primer filme que se puede calificar plenamente de esperpéntico, como ya hemos anticipado anteriormente, hablamos de *El pisito*, predecesor de otro largometraje de la misma estética: *El cochecito* (1960). A raíz de estas dos películas dirigidas por Ferreri, -director que a pesar de nacer y crecer en Italia residió en España a finales de los 50, lo que le permitió conocer la realidad nacional del momento y sentirse interesado por retratarla- pero basadas en novelas de Azcona y con guiones llevados a cabo entre los dos. La

“actitud [de Azcona] representa un cambio respecto a esa dual tendencia de explotación de la tradición sainetesca. Frente al predominio de las componentes más blancas, suaves y levemente costumbristas del sainete, que subrayan sus mecanismos cómicos, Azcona primará en sus trabajos las componentes más «trágicas» y grotescas, restituyendo en su plenitud la concepción de la «tragedia grotesca» (...) Manteniendo personajes, ambientes y situaciones herederas de la tradición sainetesca -aunque puestas al día en relación a los problemas que les afectan-, Azcona va a radicalizar las potencialidades del género. Y para ello echará mano de esa otra tradición que significa el esperpento, en una simbiosis indudablemente original”<sup>15</sup>

Por tanto, los rasgos cinematográficos bajo el sello de Azcona entre 1958 y 1964 -tanto junto a Ferreri como a Berlanga- adquieren un carácter más grotesco, un humor

---

<sup>14</sup> ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Madrid, Paidós, 2005, p.32

<sup>15</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique, *op. cit.*

corrosivo y negro siempre presente, ya no encontramos ese “final feliz” característico del sainete, ni personajes que despierten en el espectador sentimentalismo alguno. Además, se produce una perfecta conexión con la tradición valleinclanesca, que se hace patente gracias a las tres características esenciales que citamos anteriormente y que ya aparecen en sus filmes. Así pues, por ejemplo, en *El pisito* el distanciamiento viene dado por los planos secuencia y porque Azcona incapacita al espectador para que se sienta conmovido por las desgracias de Rodolfo; La deformación y el absurdo se aprecia de nuevo en el personaje principal, convertido en un pelele, influenciado por la gente que le rodea: su novia, su jefe o sus compañeros de piso, del mismo modo que es constantemente incordiado por los niños; la crítica social estaría latente en la problemática que tienen todos para conseguir una vivienda. Al igual que ocurría en la obra de Valle-Inclán, la muerte o su sombra planeando sobre uno o varios de los protagonistas, será una constante que siempre, de un modo u otro, se verá recogida en la producción esperpéntica de Azcona junto a Ferreri y Berlanga.

Pero antes de continuar con la prolífica colaboración entre Azcona y Berlanga debemos hacer un inciso, puesto que en este repaso cronológico no se puede obviar un largometraje sobresaliente en el que el esperpento se presenta de forma magistral. Nos referimos a la poliédrica y devastadora *Viridiana* (Luis Buñuel, 1960).

La concesión de un visado le permitió al cineasta turolense, afincado en México, volver a España para poder rodar esta película. En ella, se evidencia el profundo conocimiento de Buñuel de la tradición grotesca española y los elementos esperpénticos -humor mordaz, distanciamiento de los personajes, crítica social...- se disponen a lo largo de su desarrollo. La esperpentización adquiere su punto álgido en la hipnótica secuencia de la cena de los estrafalarios mendigos, en la que se pelean, intentan fornicar tras el sofá, se ensucian con la comida, uno de ellos rompe a golpe de bastonazos la vajilla... (F. 5, 6, 7 y 8) por lo que, en cierto modo, a través de este comportamiento irracional, encontramos esa animalización en los personajes, tan característica de este fenómeno. Tampoco podemos eludir esa parodia de la *Última cena* de Leonardo da Vinci, en la que el lugar de Jesucristo es ocupado por un ciego, que no solo es pobre, sino que también es un borracho, tres rasgos que son igualmente propios al protagonista de *Lucas de bohemia*. Además, ese contraste entre los desvergonzados andrajosos y el solemne *Mesías* de Haendel, acentúa aún más lo grotesco y lo absurdo.



5, 6, 7 y 8. *Viridiana* (Luis Buñuel, 1960.)

Pero la veta esperpéntica alcanzará su culmen, como hemos venido anunciando, con la colaboración entre Azcona y Berlanga durante la primera mitad de la década de los sesenta. Aunque coinciden en el cortometraje *Se vende un tranvía* (Juan Estelrich, 1959) -referencia que no debemos pasar por alto porque como bien apunta Carlos F. Heredero era un trabajo “desprovisto aún de la fiereza y de la negrura que impregnarán después los fotogramas de los siguientes trabajos que aborden juntos”, pero sí “supone una especie de borrador breve y ensayo general para la obra conjunta de Azcona y Berlanga”<sup>16</sup>- es con títulos como *Plácido* (1961) *La muerte y el leñador* (1963) o *El verdugo* (1963) en los que encontraremos plenamente desarrollada esa veta esperpéntica.

En palabras del propio Berlanga, con *Plácido* pretendía “reflejar ese disparate y esperpento social que se legitima hipócritamente desde lo moral y que se concreta en la película en la falsa caridad”<sup>17</sup>. Descubrimos que la insolidaridad es uno de los ejes vertebradores de la cinta. El esperpento queda captado en esos personajes que se encuentran sobrepasados por las circunstancias que les acontecen, viéndose sometidos a un proceso de deformación que no hace sino exhibirnos un demoledor retrato de la

<sup>16</sup> HEREDERO, Carlos F., “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada”, *Rafael Azcona, con perdón*, 1997, en [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/azcona/herederoAzcona.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/herederoAzcona.shtml) [8/6/2014]

<sup>17</sup> CAÑETE, Carlos, *Bienvenido Mr. Berlanga*, España, Destino, 1994, p.33.

España franquista, en donde el clasismo, la importancia de aparentar y la hipocresía son una constante.

*La muerte y el leñador* -que pasaría a integrarse en el filme *Las cuatro verdades*, formado por tres partes más, que estarían dirigidas por René Clair, Alessandro Blasetti y Hervé Bromberger- puede analizarse como un engarce que enlaza *Plácido* con *El verdugo*, como apunta Carlos F. Heredero que ve de manera progresiva un trágico y grotesco ennegrecimiento desde la primera a la tercera creación del dúo, así expone que

“De la desoladora penuria navideña en la que quedaba sumido el protagonista de *Plácido* se pasa al desesperado y tragicómico intento de suicidio al que se ve abocado -tras verse acorralado y sin futuro- un indigente músico popular, y de este callejón, que todavía encuentra al final alguna salida, se llega al “cul de sac” del asesinato legal en el siguiente film”<sup>18</sup>

En esta obra, que funciona como eslabón entre dos filmes esenciales para la historia del cine español y en la que el componente grotesco va tomando cada vez más fuerza, la esperpentización se torna visible a través de la animalización de la masa.

El momento culminante de la colaboración entre Berlanga y Azcona llegó con *El verdugo*, filme en el que la



9. *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963.)

célebre escena de la habitación blanca queda grabada en la retina del espectador, configurándose como la viva imagen del esperpento. En este caso, el componente grotesco se torna trágico en el momento en el que

la actitud del preso, avanzando tranquilo y sosegado hacia una muerte segura, contrasta con la del verdugo, que bajo la presión de tener que asesinar a una persona en contra de su voluntad -para poder conseguir una casa-, apenas puede caminar y mantenerse en pie (F. 9).

Rafael Azcona siguió explotando la veta esperpéntica en muchas de las películas en las que trabajó -*La abeja reina* (Marco Ferreri, 1963), *Se acabó el negocio* (Marco

<sup>18</sup> HEREDERO, Carlos F., *op. cit.*

Ferreri, 1964), *El anacoreta* (Juan Estelrich, 1976), *Pasodoble* (José Luis García Sánchez, 1988) o *Suspiros de España (y Portugal)* (José Luis García Sánchez, 1995)-, además, su colaboración con Luis García Berlanga se prolongó en el tiempo hasta finales de los años ochenta, realizando largometrajes en los que el esperpento aún estaba presente -*¡Vivan los novios!* (1969) o *La escopeta nacional* (1977)-. Pero lo cierto es que, aunque la esperpentización perdure en el tiempo gracias a filmes como estos, la gran agudeza y perspicacia obtenidas por el logroñés junto a Ferreri y Berlanga parecen haber quedado supeditadas mayoritariamente a sus creaciones de antaño. Por eso, nos parece acertado concluir esta parte de la introducción con las palabras de José Enrique Monterde que defiende que “el método azconiano consistente en partir de una estructura narrativa de carácter sainetesco mediante la radicalización trágico-grotesca, hasta alcanzar en los mejores momentos una dimensión esperpéntica, quedará ineludiblemente vinculado al logro de films como *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* y *El verdugo*”<sup>19</sup>.

Situándonos de nuevo en los años sesenta, nos encontramos con otra figura que perpetuó la veta esperpéntica en su faceta como director, hablamos de Fernando Fernán-Gómez. Una producción como *El mundo sigue* (1963), un feroz melodrama en el que el sentimiento del odio está muy presente, se considera solo esperpéntica en cierta forma “por distanciada e incluso cruelmente irónica”<sup>20</sup>. Pero ya nos sirve de inmediato precedente para referirnos a una de las películas más cáusticas y de mayor negrura de la historia del cine español. No es otra que *El extraño viaje*



10. *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964.)

(1964), con un argumento ideado por Luis García Berlanga, con guion de Pedro Beltrán y basada en los sucesos reales del crimen de Mazarrón. Es una siniestra radiografía de una sociedad reprimida, cuyos personajes, como apunta Santos Zunzunegui “manifiestan esos modelos de indignidad plástica que Pedro Salinas veía como representativos de la furia esperpéntica”<sup>21</sup>, como ejemplo, señalar la escena en la que la oronda Paquita, emitiendo un sonido que recuerda al graznido de una urraca, corre por

<sup>19</sup> MONTERDE LOZOYA, José Enrique, *op. cit.*

<sup>20</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josexto, *op. cit.* p.166.

<sup>21</sup> ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971) op. cit.*, p 35.

la estancia al ser perseguida por la espigada Ignacia, furiosa cual animal salvaje (F. 10). Es un filme en el que confluye no solo el esperpento, sino también el sainete, la astracanada y una alusión a la zarzuela -elementos que definen la tradición popular española-.

## **7. EL ESPERPENTO RESIDUAL, DEUDOR DE LAS PRIMERAS OBRAS DE AZCONA, FERRERI Y BERLANGA**

A partir del segundo lustro de los sesenta el esperpento dejó de prodigarse como lo había hecho hasta el momento. Fueron los años del desarrollismo, en los que se forjó un tipo de comedia mucho más amable, que pretendía ofrecer una visión de una España moderna y aperturista y que obtuvo bastante éxito de público en su momento.

Filmes como *¡Vivan los novios!*, que ya mencionamos anteriormente, se ven influenciados por este tipo de comedia más blanda, aunque todavía en este caso, el guion continúa poseyendo ese carácter esperpéntico. La muerte, al igual que en las tres anteriores colaboraciones entre Berlanga y Azcona, está muy presente en él. También de nuevo, nos encontramos con la crítica social a la España del momento, que parece moderna y desarrollada, pero lo que realmente se nos muestra es una sociedad apolillada, de costumbres trasnochadas y anclada en las rancias tradiciones. En la escena final, la esperpentización se hace completamente patente, cuando se comprueba cómo el colorido del paisaje playero contrasta con el luto del cortejo fúnebre.

En la década de los setenta, el esperpento estará presente aún en cintas que ya hemos citado, muchas de ellas con un guion firmado por Azcona -*La escopeta nacional*, *El anacoreta...*-, pero carentes de la brillantez y la agudeza de las primeras producciones que realiza junto a Ferreri o Berlanga. Son filmes en los que se produce una suavización del componente grotesco y cierto distanciamiento de ese humor negrísimo tan representativo de sus obras anteriores.

De los primeros años de los setenta data *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1973/1977) documental que se filma clandestinamente en diciembre de 1971 para exhibirse en 1973, pero la censura impide su proyección hasta 1977. En esta creación somos testigos de las sorprendentes declaraciones de tres verdugos, pertenecientes al sistema penal del franquismo, a través de las que vislumbramos una

realidad sórdida y brutal. La obra es testimonio tanto de acontecimientos de la vida personal de estos tres hombres, como de la pena de muerte y las condiciones de su aplicación.

Santos Zunzunegui ve en esta creación una unión entre las técnicas de “realismo documental” y el esperpento, relación que le proporciona una gran originalidad a la cinta. Además, defiende que Berlanga y Azcona, quince años antes, ya habían indagado en un campo similar con *El verdugo*. Por eso, cree que son dos filmes más cercanos de lo que pueda parecer. Entre ellos se dan ciertos puntos de conexión, lo que el autor justifica con una serie de preguntas retóricas acerca de la aparición del esperpento en el filme de Martín Patino y que a nosotros nos parecen más que concluyentes:

“¿Acaso no pertenecen al más puro esperpento esos momentos en los que Bernardo Sánchez Bascuñana, decano de los verdugos españoles (...), nos entrega lo que él denomina, muy gráficamente, los cinco mandamientos de la idea fascista? Recordémoslos: “Este mundo es muy embustero; anda muy revuelto el mundo; comer carne de oveja cuando no hay de ternero; ayunar después de hartado; beber vino blanco cuando no hay tinto. Estos cinco mandamientos se encierran en dos: comer mucha carne beber mucho vino y que le den por el saco a todo. He dicho”. ¿Y qué decir de esos momentos en los que el mismo sujeto –prepotente, despreciativo, seguro de sí mismo, con un palillo entre los dientes- pasea por el cementerio en el que están enterradas las víctimas del doble crimen de Gandía, primero visita a los padres de su casi segura víctima y, finalmente, recorre las paredes en las que se abren nichos vacíos en ese mismo camposanto tras de que la sentencia se haya cumplido? ¿O cómo calificar esa cita que el comentario en *off* trae a colación y que nos recuerda que el garrote vil (...), al ser decretado por Fernando VII como única forma de ejecución de la pena de muerte en España trataba de “conciliar el inevitable rigor de la justicia con la humanidad y la decencia en la ejecución de la pena capital”, al permitir a los reos morir sentados?”<sup>22</sup>

## 8. LA RENOVACIÓN DEL ESPERPENTO

La muerte de Franco dejó pasar a otro tipo de cine que pretendía expresar ideas reprimidas durante décadas. Nace en estos momentos la “Movida Madrileña”, corriente

---

<sup>22</sup> ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, pp. 103-104.

que se caracteriza por una reinterpretación del legado cultural español. Con ella se desarrolla una “estilización”<sup>23</sup> de los elementos castizos, permitiéndoles adquirir nuevos significados. Se produce ahora un resurgimiento del esperpento, que se ve desprovisto de los tintes críticos de antaño, lo que prevalece es el humor negro, el contraste que se crea al generar situaciones cómicas a partir de momentos trágicos, el carácter metamórfico y/o la animalización de los personajes, así como la humanización de los animales. Son filmes que retratan, en la mayoría de las ocasiones, personajes que hasta el momento se habían mantenido en la marginalidad -homosexuales, drogadictos...- y que eran habituales en las noches de la “Movida Madrileña”, pero que en absoluto reflejaban el grueso de la sociedad española, como sí ocurría con el cine de la etapa anterior. Además, la mordaz crítica social que era capaz de generar el esperpento en estos primeros filmes, desaparece aquí, puesto que la intención del uso de este recurso está ya claramente orientada hacia un factor estético.

Es indiscutible que la figura que mejor representa este tipo de cine desarrollado en torno a la “Movida Madrileña” es Pedro Almodóvar, reinterpretando multitud de formas estéticas de la cultura popular española, provocando el surgimiento de un “esperpento actualizado”. Aunque la esperpentización es mayor en los filmes que lleva a cabo a lo largo de la década de los ochenta, así como en la primera mitad de los noventa, lo cierto es que, a pesar del fin de la “Movida Madrileña” “el humor negro y la iconografía kitsch de la primera etapa estarán presentes a lo largo de toda su obra”<sup>24</sup>

La deformidad y el esperpento aparecen muy pronto en sus creaciones. Los percibimos en filmes como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) en donde una de las escenas de *La gata sobre el tejado de zinc* de Tennessee Williams es utilizada por la mujer barbuda para reprochar a su pareja que no mantiene relaciones sexuales con ella, observamos, como bien recoge Santos Zunzunegui<sup>25</sup>, cómo el cineasta somete a la deformación a un texto de lo que se puede considerar “alta cultura”, convirtiéndose esta distorsión en una norma estilística incuestionable. Aunque el esperpento también está presente en la insatisfacción de Luci, a ella le gusta que su marido le pegue y no lo hace, pero cuando éste le propina una paliza que casi la mata, se siente más que complacida.

---

<sup>23</sup> Estilización entendida desde el punto de vista de SALINAS, Pedro, en *Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98*, como “un desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo mediante la imposición de las apariencias de un patrón estético moral o intelectual”, citado en ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, *Ibidem*, p. 15.

<sup>24</sup> MORÁN PAREDES, Ángel, *op. cit.*

<sup>25</sup> ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español, op. cit.*, p. 173.

En *Entre tinieblas* (1984) se produce una desmitificación y un cambio en la funcionalidad de algunos parámetros sacros mediante el uso del esperpento: monjas que esnifan cocaína o que sienten un deseo homosexual -caso de la madre superiora-. La deformación está patente en la iconografía religiosa, se origina una transfiguración, una torsión en la misma, lo que nos habla de esa actualización de este recurso, que se produce gracias a la irrupción del universo almodovariano. Ejemplos de este hecho son la sustitución de los santos por fotografías de actrices en el cuarto de la madre superiora (F. 11), o la revisión de la escena de la sábana santa, entendida en este caso en clave homosexual, en ella, la cara de Yolanda queda impresa en una sábana que le pasa por el rostro la madre superiora (F. 12). Grotesco es también el nombre de la orden - Redentoras Humilladas- así como los de las monjas -sor Perdida, sor Rata, sor Víbora y sor Estiércol-.



11 y 12. *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1984.)

Como ya hemos dicho, el esperpento será una constante a lo largo de toda la carrera del director: El personaje de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) que se muestra desquiciada a lo largo de todo el filme; la extracción de los patos y gallinas de su entorno habitual para situarlos en un ático en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987); La obsesión de Ricky por Marina en *¡Átame!* (1990) y cómo ésta termina enamorándose de aquel con malos tratos de por medio; Las palabras de Kika hacia Ramón cuando cree que éste está muerto, en *Kika* (1993), así como el ridículo programa de Andrea Caracortada; El momento en el que Leo le pide a un yonqui que le ayude a quitarse los botines en *La flor de mi secreto* (1995). Las notas esperpénticas seguirán persistiendo en el cine de Almodóvar, prolongándose hasta la actualidad -*Todo sobre mi madre* (1999), *La mala educación* (2004), *Volver* (2006) o *Los amantes pasajeros* (2013) son solo algunos ejemplos-.

Ajeno a la “Movida Madrileña”, pero contemporáneo a la misma, es el cine que realiza el salmantino José Luis García Sánchez, gran conocedor y admirador de la obra desarrollada por Valle-Inclán. El esperpento aparece en varios de sus filmes como *Las*

*truchas* (1978) en la que las situaciones disparatadas se suceden una tras otra; En *La corte del faraón* (1985) -con guion de Azcona y del propio García Sánchez- se observa una crítica en clave cómica de la censura franquista a la que se veían sometidos los espectáculos teatrales; en *Divinas palabras* (1987) y *Tirano Banderas* (1993) -ambas adaptaciones de obras de Valle-Inclán-, en la primera el esperpento está presente a través de factores como la explotación a un niño hidrocefalo como atracción de feria y en la segunda en los personajes que rodean al dictador; en *Suspiros de España (y Portugal)* (1994) -también con guion de Azcona- se relata la extravagante historia de dos monjes que quieren conseguir una herencia para alejarse de la vida del convento, por el camino se toparán con un buen número de personajes grotescos.

Del mismo modo que en Almodóvar, el componente esperpéntico en las creaciones de José Luis García Sánchez seguirá desarrollándose hasta la actualidad - *Adiós con el corazón* (1999), *Esperpentos* (2008)...-

A finales de la década de los ochenta y principios de los noventa destaca ya la producción de José Luis Cuerda, que retratará en sus filmes, ambientados en el mundo rural, el esperpento, lo absurdo y el surrealismo, bajo el manto de ese humor tan ácido que le caracteriza. Este universo propio del director queda capturado en creaciones como *El bosque animado* (1987), con un guion escrito por Azcona y basado en una novela de Fernández Florez, cuenta con una gran cantidad de personajes y situaciones disparatadas, como por ejemplo el momento en el que Fendetestas convence a Fiz de Cotovelo para que se una a la Santa Compañía, que se dirige hacia el mar, y de esta forma pueda cumplir su deseo de visitar Cuba; En *Amanece, que no es poco* (1989) se deforma de tal manera la idiosincrasia rural española que resulta casi irreconocible, para conseguirlo, se busca una exaltación de lo grotesco en la situaciones cotidianas -el espectáculo que origina celebrar una misa, hombres que brotan del suelo como si de plantas se tratase...-; En *La marrana* (1992) hemos observado esa esperpentización en la relación que ésta guarda con la novela picaresca española, con obras tales como *El lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán; Por último, en *Así en el cielo como en la tierra* (1995) comprobamos que el propio argumento ya es de por sí caricaturesco y que las actitudes de los personajes celestiales se han visto sometidas a una gran deformidad.

A comienzos de la década de los noventa, reaparece el esperpento que propicia de nuevo que las situaciones trágicas se tornen cómicas a través de los contrastes y en dónde la presencia de la muerte vuelve a ser una constante. Tal es el caso de *Justino, un*

*asesino de la tercera edad* (1994) escrita y dirigida por Santiago Aguilar y Luis Guridi. En ella se narra la historia de un puntillero recién jubilado que, junto a su amigo Sansoncito, asesina a todo aquel que se opone a su voluntad, lo que nos recuerda al protagonista de *El cochecito*.

Llegamos así hasta Álex de la Iglesia, cuya figura irrumpirá en el panorama del cine español durante el primer lustro de los noventa, con unas producciones que se caracterizan por la mezcla de casticismo español con influencias procedentes del cine americano. En sus filmes, desde los comienzos hasta sus últimas producciones, el esperpento se ha encontrado siempre presente, hecho que constataremos a partir de un profundo análisis de tres de sus películas más paradigmáticas en lo que a dicho tema se refiere.

## 9. EL ESPERPENTO EN EL CINE DE ÁLEX DE LA IGLESIA

Antes de comenzar a examinar sus creaciones, creemos que es imprescindible un breve recorrido por ciertos aspectos la vida del artista, que nos darán las claves para descubrir algunas de las motivaciones de sus creaciones, así como las causas que pudieron originar su interés por este recurso. Para ello, recurriremos como principal fuente a *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*<sup>26</sup>, un trabajo en el que sus autores realizan una vasta entrevista al cineasta, pero en el que, previamente indagan en su vida y su obra.

El primero de estos factores es la muerte de su padre, cuando él contaba solo con doce años de edad, suceso que le hace cobrar conciencia de lo dura que es la vida. Fue un hecho que realmente le marcó y que posteriormente afectó a su cine, en el que los personajes suelen verse duramente castigados por la vida, y en el que la muerte siempre es una constante, como ocurría en las comedias que propiciaron el surgimiento del esperpento cinematográfico.

Además, a edad muy temprana se decanta por el dibujo, realizando unas tiras que fotocopia y vende entre sus compañeros de colegio. Posteriormente, pasará a publicarlas en medios como *La Gaceta del Norte*, *Trokola*, *El Correo Español*, *Tribuna Vasca*... En ellas encontramos guiños a Hergé, referencias a la Marvel... en muchas de

---

<sup>26</sup> ANGULO, Jesús. y SANTAMARINA Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2012.

las cuales el gran protagonismo lo obtiene una degradada ciudad de Bilbao, anterior a la construcción del Guggenheim, que se ve acompañada de la violencia callejera de los últimos años del franquismo y el comienzo de la democracia. Panorama turbulento que le hace ya adoptar aquí ese posicionamiento y compromiso de denuncia social que más tarde se verá reflejado en sus películas.

Tras realizar varios trabajos en televisión como director artístico, debuta en la gran pantalla con el corto *Mirindas asesinas* (1991). Aquí, Álex Angulo encarna a un tipo que comienza a desquiciarse cuando el camarero le reclama el dinero del refresco que ha pedido, momento a partir del cual perpetra una carnicería originada por una serie de juegos de equívocos con el lenguaje. Encontramos en esta primera creación esa deformidad y ese humor negro, elementos propios del esperpento que salpicará toda su producción.

Este filme logrará llamar la atención de los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar, que se interesarán por producir el primer largometraje del cineasta: *Acción mutante* (1993), pero antes de ello, trabajará como director artístico de Enrique Urbizu en *Todo por la pasta*, cinta en la que se refleja un Bilbao claramente degradado y que guarda similitud y anticipa el aspecto que presentará el Madrid de *El día de la bestia* (1995).

## 9.1. SEIS RASGOS CONSTANTES EN SU FILMOGRAFÍA QUE CONDUCEN AL ESPERPENTO

Antes de comenzar a analizar este rasgo en algunos de sus filmes más representativos, resulta fundamental indagar en las características comunes a todas sus creaciones, puesto que el empleo de la gran mayoría de ellas, es lo que motiva el desarrollo de circunstancias esperpénticas y propicia la aparición de personajes grotescos y deformes. Creemos que, a grandes rasgos, estas son las particularidades de su cine:

- El humor negro y corrosivo.
- La violencia, que en ocasiones va de la mano de ese humor negro, que la relativiza y desdramatiza gracias a la rápida recuperación de los personajes que se ven implicados en situaciones tras las que deberían experimentar dolores agudos, insostenibles y que lo normal es que les dejen al borde de la muerte, pero que por el

contrario, se recuperan con gran celeridad, originando de este modo una distorsión de la realidad.

- Sin duda, la singularidad anterior es fruto de la influencia de la cultura popular, tanto del cómic como del tebeo español. Como señala Neftalí Pérez Franco<sup>27</sup>, el mundo del cómic y del tebeo se pone de manifiesto en alguna de sus producciones, como es el caso del grupo integrado por mutantes en *Acción mutante*, que no es sino una parodia de *La patrulla X* de la Marvel o los pisos, la escalera y el ascensor de los desequilibrados vecinos de *La comunidad*, que recuerdan claramente a las historietas de *13 Rue del Percebe*. Precisamente por esta influencia del cómic nos encontramos con esas situaciones distorsionadas, alejadas de la realidad, como por ejemplo la pronta recuperación de brutales palizas que ni siquiera parecen dejar secuelas en los personajes.

- La crítica social, que en muchas ocasiones también se acompaña por el humor negro, la violencia exagerada y los contrastes, y que es uno de los tres pilares fundamentales que definen el esperpento valleinclanesco.

- El exceso y el barroquismo son otros de los sellos de su identidad, éstos inundan sus películas. Por norma general, el *horror vacui* al que somete al espectador suele manifestarse *in crescendo*, es decir, que será el final del filme el momento de mayor paroxismo, en el que nos encontraremos ante situaciones pesadillescas y delirantes.

- La perseverante presencia de la muerte -como sucedía en las películas de Ferreri, Berlanga y Azcona-, que siempre planea sobre los individuos y que acaba con alguno o con varios de ellos.

- Y, por supuesto, la deformidad física y/o mental de sus personajes, mostrándonos personalidades y/o cuerpos anómalos y grotescos, del mismo modo, esta deformación se extiende también a la realidad en la que éstos se ven inmersos.

---

<sup>27</sup> PÉREZ FRANCO, Neftalí, “La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 1, 2010, pp. 39-73.

## 9.2. BREVE REFERENCIA A SU PRIMER LARGOMETRAJE: *ACCIÓN MUTANTE*

A pesar de que este filme no sea uno de los tres que analizaremos en profundidad, creemos que no se debe omitir un escueto análisis del mismo, puesto que es paradigma de todas las características de su cine descritas en el apartado anterior, incluyendo, por supuesto, la faceta esperpéntica. Además, es su ópera prima en el mundo del largometraje, y un conciso estudio de la misma nos permitirá percibir su paulatina evolución desde el punto de partida hasta una de sus últimas producciones como es *Balada triste de trompeta*.

La cinta narra la historia de una banda terrorista de personajes deformes, denominados a sí mismos como “Acción mutante”. Esta serie de sujetos atemorizan al país con sus actos, emprendiendo una particular cruzada contra los personajes ricos y guapos. El plan de secuestro de la hija de un conocido industrial durante su boda, derivará en situaciones de lo más disparatadas e impensables.

Como ya hemos apuntado, las cualidades propias de su filmografía se hallan todas ellas recogidas aquí: la violencia está presente desde el comienzo con los dos asesinatos que se cometen al iniciarse la película; El humor se percibe en dicha secuencia, en la que el chapucero grupo de terroristas mata al personaje al que solo debía haber secuestrado, todo ello acompañado por el tema musical principal de la serie de TV *Misión imposible* (Bruce Geller, 1966) de forma extradiegética, que torna la situación aún más paródica; El barroquismo y el exceso se pone de manifiesto en el ambiente y la vestimenta de los personajes de la celebración de la boda de Patricia, así como en los momentos finales en el bar “La mina perdida”, en dónde el filme alcanza su clímax gracias a unas secuencias en las que la acción se sucede de forma desenfadada.

Mención aparte merece el tema del esperpento, por tratarse de nuestro objeto de investigación, aunque lo estudiaremos de forma superficial en este caso, sí que aportaremos ejemplos más numerosos de este recurso, en dicho filme, que del resto de las características.

En primer lugar, la esperpentización se aprecia ya en los integrantes de la banda criminal, hablamos de individuos deformes no sólo físicamente, sino que algunos de ellos también lo son mentalmente -siameses, un hombre con uno de los coeficientes más bajos del planeta, otro jorobado...-; pero también se observa en las personalidades de los asistentes a la fiesta matrimonial, en la que tanto el vestuario como las actitudes de

los personajes son completamente ridículas (F. 13). Pretenden ser modernos, pero el espectador no puede sino percibirlos como cutres y kitsch, y no solo a ellos, sino también al ridículo ambiente que los rodea.



13. *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1993.)

“Es esta película una que muestra a través de una aparente ciencia ficción una extrapolación simbólica de la realidad social española en relación a un aspecto central: la represión del estado y de las costumbres sociales. La primera se muestra con la irrupción constante de un grupo de salvajes que aparentan ser los miembros de la policía, y lo segundo, en la metáfora misma de los deformes como miembros de una parte de la sociedad que ha sido víctima de la opresión constante por parte de los dueños del fuste (...) Es pues esta película, en relación a nuestro trazado histórico, una revitalización del discurso del humor en un sentido puramente quevediano y también, como en el escritor del siglo de oro, el humor aun en sus penetraciones más escatológicas enmascara la corrosión de una concentrada crítica.”<sup>28</sup>

2. La deformación está muy presente, no sólo la que se nos antoja de manera más evidente -como la física y mental de los integrantes de la banda-, sino la que aparece expuesta gracias a los contrastes, de los que la película está plagada. Como ejemplo, el momento en el que se produce el ataque para llevar a cabo el secuestro de Patricia en la fiesta, esa oposición entre la letra alegre de la canción de Karina, *Aires de fiesta*, y el horror que experimentan los invitados ante la grotesca situación, origina una deformación que da lugar a la aparición del esperpento.

3. Por último esa visión distanciada del espectador respecto a las situaciones que viven los protagonistas gracias al carácter demiúrgico que adopta el director y que lo aleja de los personajes que él mismo ha engendrado. Hecho que también se consigue

<sup>28</sup> RAMÍREZ, Alejandro, “El desplante neorromántico de Álex de la Iglesia en el contexto finisecular” *Especulo. Revista de estudios literarios*, nº38, 2008. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/aiglesia.html> [05/08/2014]

mediante los contrastes entre las situaciones de extrema violencia que se ven contrarrestadas por el humor negro y la ironía que se manifiesta durante y después del desarrollo de las mismas, atenuando así la gravedad de las miserias y males de los protagonistas y excluyendo de sus filmes cualquier atisbo de sentimentalismo.<sup>29</sup>

Tras el análisis de *Acción mutante* podemos comprobar que, en lo que al esperpento se refiere, se produce una nueva vuelta a los orígenes. Es innegable que es adaptado por de la Iglesia a su tiempo, pero recupera ese carácter de denuncia social que se vio aminorado durante las décadas de los setenta y los ochenta, acercándose más a la literatura de Valle-Inclán y a las creaciones de Ferreri/Azcona y Berlanga/Azcona que a las, más cercanas temporalmente, propuestas almodovarianas.

### 9.3. *EL DÍA DE LA BESTIA*

Si hay algo que queda claro, y que ya hemos mencionado, es el testigo recogido por de la Iglesia del cine de Azcona junto a Ferreri y Berlanga que, a su vez, son herederos del esperpento valleinclanesco. El director vasco propone con su obra una revitalización de la tradición esperpéntica hispánica, la cual actualiza adaptándola a los nuevos tiempos, algo que comprobaremos en el filme que nos disponemos a analizar.

Si la crítica social, la visión distanciada de los personajes y la deformación mediante el uso de los contrastes eran las tres características que definían al esperpento de Valle-Inclán y que después pasaron al cine a través de las comedias negras de los años cincuenta de Ferreri/Azcona y Berlanga/Azcona, estos tres aspectos serán también los que conformen principalmente el esperpento del cine de Álex de la Iglesia como quedó patente en el breve análisis de *Acción mutante*.

Pero lo primero que debemos tratar son las referencias a la tradición española, de las que el filme que nos disponemos a estudiar se encuentra plagado, las cuales consideramos fundamentales para la aparición del esperpento, ya que éste es un tema exclusivo e inherente a nuestra cultura.

---

<sup>29</sup> Esto será una constante en su filmografía. Tal vez podamos simpatizar con algún personaje, pero si éste encontrase un fin trágico en algún momento del filme, el espectador no experimentará un sentimiento de tristeza, porque el humor negro que invade sus películas atenúa la gravedad de este tipo de situaciones. Al entender que este hecho es habitual en sus filmes, no creemos que debamos aludir más a él para evitar las redundancias.

La primera de estas referencias la encontramos en la obra de Cervantes, en la que Valle-Inclán vislumbró ya ciertos rasgos esperpénticos. Se halla aquí presente mediante una 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, Jose María, el death-metalero, satánico y de Carabanchel... Era superobvio, pero muy pocos críticos repararon en eso.”<sup>30</sup>

Aunque esta referencia literaria a *El Quijote* es la más evidente, no es la única alusión a la tradición española que recoge el filme, puesto que, como bien indica Josexo Cerdán<sup>31</sup> 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 Chenchó, perdido en el Madrid navideño de la época, se ve actualizado 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; otra clara referencia al ámbito cinematográfico español se halla en el final que acaba encontrando José María, que como ya sucedía con el personaje de Enrique en *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947) era el feo que despertaba simpatía entre el público pero que terminaba muriendo; una de las escenas del comienzo en las que el padre Ángel le roba la cartera a un moribundo y le dice que se pudra en el infierno está tomada de *Là-bas*, guion de Buñuel para un largometraje que nunca llegó a rodar. Pero las insinuaciones al mundo televisivo también están presentes, algo que apreciamos en los títulos de crédito, evidente homenaje a las *Historias para no dormir* (1965-1970) de Chicho Ibáñez Serrador (F. 14 y 15).

---

<sup>30</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, *La Bestia anda suelta (¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!)*, Barcelona, Glénat, 1997, p.132.

<sup>31</sup> CERDÁN LOS ARCOS, Josexo, “España, fin de milenio. Sobre *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)” en RUZAFÁ ORTEGA, Rafael (coord.): *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pp. 235-256.



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



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

Todas esas referencias literarias, cinematográficas y televisivas recogidas en *El día de la bestia*, y que forman parte de lo que define la tradición y la singularidad española, constituyen una actualización de ese esperpento que encontrábamos en la comedia negra de los años cincuenta, pero esta tradición se conjuga con la inclusión en su cine de la cultura de masas, propia de su tiempo, y que, además, une su producción al momento presente de forma férrea. Hallándonos, por lo tanto, ante un filme que aúna tradición e innovación.

Si hay algo que caracteriza a este largometraje es la evidente crítica social -que se puede poner en relación directa con la obra de Valle Inclán-, que en una gran cantidad de ocasiones va acompañada de los contrastes o la deformación, así como del humor negro. Nos parece muy acertada la descripción realizada por Leire Ituarte del Madrid que nos presenta el filme, así como de sus habitantes, puesto que pone de manifiesto de forma resumida esa crítica que impregna la obra:

“La trama de *El Día de la bestia* se desarrolla en un escenario urbano de tintes apocalípticos, en un Madrid negro y goyesco donde los fastos navideños, la vorágine consumista y el simulacro mediático se superponen a la proliferación de la indigencia en las calles, al brutal activismo callejero de un comando racista y xenófobo que actúa bajo el lema de “Limpia Madrid” y a la violencia y las represalias policiales que recaen sobre la población inmigrante.”<sup>32</sup>

A raíz de las palabras anteriores podemos deducir que dicha crítica social es una de las características más profundas que se destilan de la película. A continuación, la analizaremos detalladamente, por hallarse, en este caso, íntimamente ligada a nuestro principal objeto de estudio.

<sup>32</sup> ITUARTE PÉREZ, Leire, “Breve inventario del imaginario posmoderno en *El día de la Bestia*, proyecciones utópicas de una distopía urbana”, *Cuadernos de cinematografía*, n° 7, 2004, p. 127.

La presentación de Madrid como la de una ciudad distópica -caracterizada por la oscuridad, la violencia, y por ser un lugar en el que se respira inseguridad y decadencia-, nos introduce ficticiamente en la vida de la capital española de mediados de los noventa, pero esta ficción no es sino el reflejo de una realidad que ha sido deformada y exagerada por el cineasta a través de unos contrastes que originan dichas deformaciones, de las que se valdrá para denunciar la subyugación del consumismo, la religión, la xenofobia, corrupción moral y la indigencia -entre otras cuestiones- que asuelan al Madrid posmoderno.

Los primeros siete minutos y medio de metraje, que comprenden tanto el prólogo como los créditos iniciales, constituyen la síntesis de una crítica social que se desarrollará extensamente a lo largo de la película, pero que ya queda trazada aquí.

Así, durante el prólogo somos testigos del trastorno y las deformaciones que



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

puede generar una vida dedicada exclusivamente a la religión, más concretamente al culto católico. En esta parte del largometraje, comprobamos cómo el padre Ángel le confiesa a otro sacerdote que cree haber encontrado la clave de algo que llevaban años intentando, y 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 una obsesiva vida de estudio dedicada a descodificar dicho texto sagrado, de la que deviene el comportamiento psicótico y paranoico del religioso a lo largo de casi todo el filme.

En los créditos advertimos la imagen de ese Madrid moderno en apariencia, con la Puerta de Europa (Torres Kio) como símbolo emblemático de la ciudad, y que contrasta no solo con los indigentes que pueblan sus calles -como es el caso de la familia de gitanos realizado el número de la cabra para sacar algo de dinero, y cuya mujer se halla en avanzado estado de gestación-, sino también con la xenofobia que se materializa en sus vías, como se comprueba cuando la policía le propina una paliza sin motivo aparente a varios inmigrantes que transitan tranquilamente por la ciudad; 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, pero también se aprecia en la tienda de juguetes frente a la que para el sacerdote, en la que destaca esa

fuerte oposición entre unas armas que se entremezclan con peluches (F. 16); Por último, la crítica a la programación televisiva, hecho que se percibe en los monitores de televisión que se observan desde otro de los escaparates en los que repara el padre Ángel. En pocos segundos, apreciamos el amarillismo que domina las noticias -muestran un cuerpo calcinado- y también advertimos 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 en el que mucha gente cree.

Tras haber dejado planteadas en el párrafo anterior todas las cuestiones que en la película posibilitan la materialización del esperpento mediante la crítica social, a continuación, ahondaremos en ellas profundamente a través de diversos momentos y escenas, para comprobar y conocer las deformaciones que éstas han generado en las situaciones, en la sociedad y en los personajes que se ven retratados a lo largo del filme. Todo ello nos hablará de una ficción que, no es sino una extrapolación -algo exagerada- de la realidad.

El primer aspecto que consideraremos será el problema de la religión, del que ya se hace eco Jostxo 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”<sup>33</sup>

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; el personaje de Cavan, que presume de detentar un poder sobrenatural con el que vaticina lo que está por venir y que no es sino un estafador sin escrúpulos que se aprovecha de los más crédulos; y por último José María, cuya figura nos hace reflexionar sobre la caricaturización que han sufrido los cultos satánicos, propiciada por la industria comercial del heavy metal.

---

<sup>33</sup> CERDÁN LOS ARCOS, Jostxo, *op. cit.*, p. 248.

Pero la esperpentización que se deriva de la religión católica no concluye aquí,



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

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 la

sangre, extraída por la fuerza a Mina, y el LSD de José María, para mojar en ella tres hostias consagradas elaboradas a partir de tres rebanadas de pan Bimbo (F. 17). Tras su ingesta verán a un macho cabrío que se yergue sobre sus dos patas traseras mirando desafiante al sacerdote para alejarse después (F. 18). Quedando de manifiesto una vez más que, el padre Berriartúa es un hombre trastornado por una obsesión propiciada por una vida dedicada exclusivamente a la religión. 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, propiciando así la aparición de ese contraste tan característico que provoca el esperpento.



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

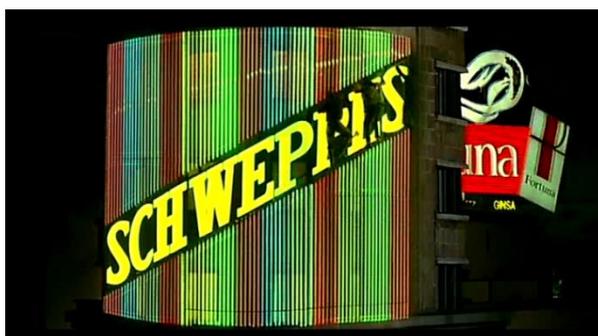
La otra escena, que en este caso carga no solo contra la religión católica sino también contra el consumismo, es en la que observamos a los Reyes Magos en una céntrica calle madrileña. Estas figuras de los magos, que según el Evangelio le entregaron regalos con un gran valor simbólico a un Jesucristo recién nacido, con el paso del tiempo han transmutado hasta convertirse en símbolo 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 (F. 19, 20 y 21), y sugiriéndonos “esa comunión de la realidad del espectáculo visual con el consumismo exacerbado por la época navideña”<sup>34</sup>.



19, 20 y 21. Secuencia en la que apreciamos la falsedad del decorado navideño. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995.)

Asimismo, se ven representados otros aspectos que hablan de la vorágine consumista en esta ciudad posmoderna, 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



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

Schweppes en el edificio Capitol de Gran Vía, en la que el miedo a Satanás, que 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. 22).

Leire Ituarte ha visto 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

<sup>34</sup> RODRÍGUEZ PÉREZ, M<sup>a</sup> Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2002, p. 233.

y el peligroso espectáculo malabar de los protagonistas”<sup>35</sup>. Con esta afirmación queda clara la intención de denuncia del filme contra las sociedades capitalistas. Esta secuencia, en la que se evidencia la crítica social, 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, originadas por 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: “¡Qué me mato! ¡Qué me mato! ¡Es la hostia! ¡Soltadme, coño! ¡Soltadme!” Intentando de nuevo lanzarse al vacío, esta vez termina provocando 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.

Como apuntamos cuando desarrollamos el prólogo de la cinta, otros de los problemas de la sociedad del momento que se ven reflejados en *El día de la bestia* son la xenofobia -que en muchas ocasiones desemboca en violencia desmedida- y la indigencia, a los que se suman el malestar generado por los problemas políticos acontecidos en la última etapa del gobierno de Felipe González, así como una programación televisiva vergonzosa que ocupa casi la totalidad de la parrilla, pero que es demandada por gran parte de la sociedad.

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 y aletargada por unos medios de comunicación en los que impera un sensacionalismo rampante, “y lo hacen 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”<sup>36</sup>. Por lo que podemos enunciar que en *El día de la bestia* se nos presentan ciertos espectros del franquismo cuyas alargadas sombras perduran hasta la actualidad. 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 su seno, problemas tales como la inmigración, la mendicidad, la dudosa moralidad de los medios de comunicación o la corrupción política.

---

<sup>35</sup> ITUARTE PÉREZ, Leire, *op. cit.*, p. 128.

<sup>36</sup> HEREDERO, Carlos F., *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999, p. 200.

El racismo que asuela las calles de la urbe se ve encarnado por 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 éste se desprende. Este demonio se ve encarnado al final de la cinta mediante una metafórica visión del padre Ángel, que advierte en uno de los integrantes de este violento grupo la figura del mismísimo diablo, comprendiendo así que el auténtico mal no era otra cosa que la inquina creada por la xenofobia.

Otra de las acciones que se halla muy presente en la cinta es la violencia, ya hemos comentado la que emplean los integrantes de “Limpia Madrid”, pero también encontramos otras manifestaciones: la paliza que unos policías le propinan a unos emigrantes al principio de la

película, los golpes que le asesta José María a un ladrón en la tienda de discos (F. 23)... las acciones violentas se suceden de manera constante a lo largo del largometraje, y no podía ser de otra forma, al ser ésta de una de las marcas del cine del director



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

bilbaíno. Pero hay momentos caracterizados por fuertes contrastes, que son los que provocan la aparición del esperpento en las escenas más violentas, las cuáles nos disponemos a analizar a continuación.

Cada vez que escuchemos un villancico lo identificaremos como anuncio de un mal presagio, puesto que lo que siempre traen consigo es violencia y/o muerte -esa presencia de la muerte que sobrevuela constantemente las películas de de la Iglesia, como pasaba en la comedia esperpéntica de los cincuenta-. Esto sucede hasta en seis ocasiones en el filme: la primera de ellas tiene lugar durante el prólogo, 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; la segunda tiene lugar en el 7 Eleven en el que entra Cavan antes de ser secuestrado, 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 tercera vez que volvemos a oír un villancico no actúa como mal

presagio, pero si contrasta con la estampa de la que somos testigos en ese momento, aludimos a la escena en la que Susana -pareja de Cavan- es perseguida por el padre Berriartúa por las escaleras y cae por ellas, 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 una casa en la 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!”<sup>37</sup>, cuando aparece el padre al salón, José María le asesta un puñetazo que lo tira al suelo (F. 24, 25, 26 y 27); Esta unión entre violencia y



24, 25, 26 y 27. Secuencia en la que una niña confunde a José María con Papá Noel. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995.)

<sup>37</sup> 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.

esperpento, generada por el contraste que le otorga el villancico a la escena, vuelve a darse 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, en



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

uno de los momentos finales del filme, cuando dos miembros del grupo fascista le cantan a Cavan las primeras palabras del “25 de diciembre”, al tiempo que le propinan patadas (F. 28), para posteriormente prenderle fuego.

Estos ejemplos nos permiten extraer unas conclusiones claras de todo lo que hemos analizado en este apartado hasta el momento, y es que, a los buenos deseos que se desgranán de las letras de los cánticos navideños que resuenan en las calles y en las casas de la ciudad, así como al Madrid que intenta mostrar su lado más moderno -la bonita arquitectura de la Gran Vía o la renovadora de las Torres Kio, la publicidad que invade sus calles, los brillantes escaparates y las luces navideñas-, se impone la visión de una ciudad en la que están muy presentes la pobreza, el consumo de drogas, el fascismo y la violencia derivada de este. Nos convertimos entonces en testigos de dos mundos completamente contrapuestos, pero que paradójicamente conviven en la misma urbe, son las dos caras de un Madrid que quedan recogidas en esta cinta y que nos ofrece una realidad bastante más negra de la visión que se pretende vender de la capital, evidenciando de esta manera que nos encontramos ante una ciudad de duros contrastes, definida muy acertadamente por Carlos F. Heredero, que recoge que el Madrid de *El día de la bestia* es

“una ciudad envuelta en los fastos del consumo, donde la retórica de los buenos sentimientos y la iconografía propia de las fiestas circulan por calles de miseria, llenas de obras y sembradas de hogueras en un contexto urbano casi apocalíptico asolado por la xenofobia y por la violencia fascista: una urbe donde los Reyes Magos caen abatidos en medio de un tiroteo, donde los mendigos son quemados por los nazis, los emigrantes apaleados por la policía, las tumbas asaltadas y los supermercados saqueados, donde el consumo de drogas y la pobreza más degradante comparten espacio con los escaparates luminosos y con los reclamos publicitarios”<sup>38</sup>

<sup>38</sup> HEREDERO, Carlos F., *Op. cit.*, 1999, pp. 198-199.

Ni que decir tiene ya a estas alturas, que estas férreas oposiciones son las que dan lugar a la aparición de las deformaciones en las situaciones, los personajes, las relaciones... propiciando de este modo la manifestación del esperpento que se desprende de todas las escenas citadas hasta el momento.

Para finalizar con este análisis, pasaremos a comentar uno de los principales objetos de crítica contra los que carga el cineasta, que no es otro que el de los medios de comunicación, más concretamente la televisión. De la Iglesia no critica el medio en sí, sino el tipo de programación que las principales cadenas emiten, pero todo 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 impidiéndoles pensar por sí mismos, en definitiva, secarles el cerebro.

Ejemplo de este ensimismamiento lo observamos en la figura de Mina, que mientras plancha en la pensión, mira en la televisión el programa de Cavan, el cual habla por teléfono con una mujer a la que está estafando. Pero el fervor que despierta el presentador se evidencia aún más en otro momento de la película, concretamente cuando aparece en escena en el plató de su programa y el público le vitorea y le aclama. A continuación, nos presenta a un niño como si fuera el mismísimo demonio<sup>39</sup>, 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 crío porta en sus manos una ristra de ajos -como si hubiera un vampiro en la casa-, la madre grita como una loca, el niño está en su habitación, atado a la cama, con heridas por todo el cuerpo, espasmódico y echando espuma por la boca, como si de la película de *El exorcista* (William Friedkin, 1973) se tratase (F. 29 y 30). Es una escena cargada de paroxismo y de humor negro, mediante la que se testimonia el poder de convicción de la televisión, capaz de encumbrar hasta lo más alto a un simple timador.

---

<sup>39</sup> La frivolidad de Cavan a la hora de tratar este tipo de temas y lo retorcido que llega a ser cuando habla con los espectadores por teléfono, nos recuerda a también a la ligereza y la morbosidad de la que hacía alarde en su programa el personaje almodovariano de Andrea Caracortada en *Kika*.



29 y 30. Secuencia de la exagerada escena del supuesto exorcismo realizado por Cavan. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995.)

Pero el daño que puede llegar a provocar en la sociedad un medio como este nos deja más ejemplos, quizás, uno de los más impactantes sea la escena a la que ya hemos aludido brevemente, se trata del 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 dos dependientes, el presentador 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 en el mostrador (F. 31 y 32). Acerca de este suceso, Cristina Moreiras señala 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”<sup>40</sup>. Por lo que el esperpento hace aquí acto de presencia a través de la actitud distorsionada 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 lo es.



31 y 32. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995.)

A pesar de todo ello, y como quedamos apuntado en uno de los apartados anteriores, 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

<sup>40</sup> MOREIRAS MENOR, Cristina, *Cultura Herida. Literatura y Cine en la España democrática*, Madrid, Libertarias/Prodhufoi, 2002, p. 267.

que transmite unos valores más que dudosos. Nos encontramos ante 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 es la televisión, 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”<sup>41</sup>

Lo expuesto en este apartado evidencia la potente crítica social que se desprende de *El día de la bestia*, en la que se denuncian cuestiones como la xenofobia, el consumismo o la corrupción moral a través del uso de las deformaciones y los contrastes, factores que originan la esperpentización.

#### 9.4. LA COMUNIDAD

El primer aspecto sobre el que trabajaremos, tal como hiciéramos con *El día de la bestia*, será el de las referencias intertextuales, y como en aquella, nos centraremos en las que guardan relación con el ámbito de la cultura española.

Pero además, consideramos que no hay que obviar las influencias de ficciones internacionales y/o los homenajes a las mismas, de los que está repleto el filme. Éstos constituyen no únicamente un “tour de force” muy interesante que nos permite conocer la riqueza intertextual de *La comunidad*, sino que también, en más de una ocasión, el director se sirve de ellas para componer esas escenas caricaturescas o deformadas -como un Darth Vader completamente descontextualizado, o la secuencia en la que Ramona realiza un salto imposible entre dos tejados-. No profundizaremos aquí para no desviarnos de nuestro propósito, pero sí dejaremos indicadas muy brevemente algunas de estas referencias, como son: las tres primeras películas de la trilogía original y de la trilogía de precuelas de *La guerra de las galaxias*; *La isla del tesoro* (Victor Fleming, 1934); la llamada “trilogía del apartamento” de Roman Polanski -*Repulsión* (1964), *La semilla del diablo* (1968) y *El quimérico inquilino* (1974)-; varias de las realizaciones más famosas de Alfred Hitchcock -*La ventana indiscreta* (1954), *Vértigo* (1958), *Con la muerte en los talones* (1959) o *Psicosis* (1960); el guiño a Matrix (Andy y Lana Wachowski, 1999); o el paralelismo con la de *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991) en lo que a la historia central se refiere.

---

<sup>41</sup> CERDÁN LOS ARCOS, Josexo, *op. cit.*, p. 254.

Aunque, como ya hemos apuntado, las referencias que nos interesan son aquellas que guardan relación con el universo cultural español y que, como cabe esperar, se manifiestan en abundancia.

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 cuáles han sido recogidas por Burkhard Pohl<sup>42</sup>, que aprecia ciertas coincidencias intertextuales. La primera de ellas es el parecido entre las situaciones 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 Herald 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 dónde los personajes que residen en el edificio son, al igual que los del filme de de la Iglesia, infelices, egoístas y envidiosos.

Por último, no podemos ignorar la influencia de las historietas de *Rue del Percebe* (Francisco Ibáñez) 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 éstos, pueden ponerse en relación con las actitudes y los actos de varios de los vecinos que aparecen en el largometraje.

Para analizar el tema de las alusiones al mundo del cine en *La comunidad*, es necesario destacar, en primer lugar, la continuidad que Álex 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* o *El pisito*, 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

---

<sup>42</sup> POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (coord.), *Miradas “glocales”. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2007.

una residencia de comodidades y lujo en ésta-, no deja de ser una cuestión que siempre ha estado muy presente dentro de la realidad social española. Además, observamos otro vínculo con *El pisito*: aunque con fines diferentes, en ambos filmes se espera y desea la muerte de un anciano para el beneficio propio de algunos de los personajes; En segundo lugar y concluyendo con las referencias cinematográficas, no podemos obviar lo que nos parece una reminiscencia a *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), que es el encierro de Julia, ella, al igual que los invitados a la cena en la mansión de los Nóbile, no podrá salir del edificio, pero a diferencia de lo que ocurre en la obra de Buñuel, aquí si nos encontramos con unos sujetos que la retienen contra su voluntad.

Si con *El día de la bestia* de la Iglesia exhibía los problemas que aquejaban las calles de Madrid, con *La comunidad* manifiesta los que afectan a la sociedad que habita esa urbe, destapando una realidad aún más siniestra e inquietante, si cabe, que la que se nos descubría con *El día de la bestia*. 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. Son iguales”<sup>43</sup>.

Deducimos entonces que, estamos de nuevo ante un filme cargado 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.”<sup>44</sup> Concretamente, la España del año 2000, en la que se dan problemas reales tales como la codicia y la ambición -creadas a raíz de una rampante sociedad capitalista que origina personas cada vez más materialistas- y que en este caso quedan personificadas tanto en la protagonista como en los vecinos, en la mayoría de los casos mediante una marcada animalización. Pero también comprobamos la persistencia de los fantasmas del franquismo -como sucedía en *El día de la bestia*-, encerrados, principalmente, en diferentes facetas de las personalidades de los vecinos. Todo ello, complementado con el humor negro, la deformación grotesca y los contrastes.

Aspectos como el de la avaricia y la ambición, que se manifiestan a lo largo de toda la película -y que ya podemos intuir durante el visionado del prólogo y de los

---

<sup>43</sup> ANGULO, Jesús. y SANTAMARINA Antonio, *op. cit.*, p. 243.

<sup>44</sup> LÓPEZ LERMA, Mónica, “Disenso en *La comunidad* de Álex de la Iglesia”, *Política Común*, 2013, en <http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0004.004/--disenso-en-la-comunidad-de-alex-de-la-iglesia?rgn=main;view=fulltext> [12/10/1014]

genéricos- son, principalmente, los problemas que se ven sometidos al espejo deformante del esperpento en mayor medida, por eso, los pasaremos a estudiar a continuación.

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.



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

Ya vamos apreciando 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. 33)-,

tienen una conversación tras la que quedan claros sus anhelos respecto a la muerte del viejo. 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 le pide a Dios que no sea una falsa alarma. Este acontecimiento nos permite vislumbrar que los valores morales de los vecinos están corrompidos.

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 y ven 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 ni se ha despojado de sus máscaras, será a partir del descubrimiento del cuerpo del anciano, tal y como recoge Mónica López<sup>45</sup>, cuando se despierte tanto en Julia como en los vecinos esa hostil y salvaje rapacidad que irá *in crescendo* a medida que se halla más cercano el desenlace de la cinta.

En cuanto los vecinos comienzan a sospechar que Julia puede haber encontrado el dinero del anciano muerto inician poco a poco su acorralamiento, al principio disimuladamente, pero cuando se dan cuenta de que la presa intenta huir a toda costa con el botín, la acosarán y hostigarán, llevándola al borde de la muerte.

En el momento en el que Ramona ve a Julia bajar las escaleras con varias bolsas de basura, impetuosamente abandona el domicilio para surgir en la oscuridad de la escalera cual animal amenazante (F.

34). Su fin no es otro que el de vigilar que la mujer tira las bolsas al contenedor, comprobando así que lo que realmente lleva en los sacos es basura y que no intenta sacar el dinero del muerto del edificio.



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

Observamos de nuevo aquí la

animalización de un personaje, pero no será el único caso en el que los protagonistas actúen como animales para conseguir su fin.

Los vecinos encubren ese comportamiento de animal carroñero una vez más 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. Esto se percibe en la actitud de Oswaldo, que recibe a Julia sonriente, pero cuyo rostro se torna sombrío súbitamente en cuanto ésta le da la espalda

---

<sup>45</sup> *Ibidem.*

para saludar al resto de la comunidad (F. 35 y 36); también en la intimidatoria



35 y 36. *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000.)

salida al paso del administrador, Emilio, en cuanto la mujer se adentra en la casa; 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 la de dos hienas, pero que además acrecientan su grotesca fealdad física, pero también moral, pues intuimos tras esas siniestras carcajadas no puede esconderse algo bueno (F. 37); 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 ésta sospeche nada hasta ahora.



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

Pero esas conductas de animales carroñeros mutarán en las de completos depredadores muy rápidamente. Justo en el momento en el que Julia se dé cuenta de que la fiesta era una farsa, que Oswaldo solo quiso subir con ella al apartamento que ocupaba ésta para abrirle la puerta al resto de los vecinos y

que, así, ellos pudieran entrar a registrar cada uno de sus resquicios.

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. 38), hace saltar por los aires las máscaras que los miembros de la comunidad le han mostrado a la protagonista. Julia



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

descubre ahora que las buenas intenciones eran solo una farsa para esconder el ansia y

la codicia por el dinero, que no existía ni un ápice de amabilidad y 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 mucho más violenta y peligrosa, para evitar por todos los medios la pérdida del botín. Del mismo modo, la protagonista, como le ocurría 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”<sup>46</sup>

Cuando un asustado Domínguez intenta salir del ascensor averiado junto con Julia, ésta 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 violencia y muerte que dejará tras de sí el dinero, fruto de la avaricia y el egoísmo que entraña la posesión de tan deseado bien.

Esa ambición sin límites origina aún más situaciones desviadas y deformes. El ascensor acaba de seccionar el cuerpo de Domínguez (F. 39), sin embargo, tanto Julia como los vecinos únicamente parecen tener interés por los millones. La primera por sacarlos del inmueble a cualquier precio y los segundos por arrebatarlos a ésta haciendo todo lo que sea necesario para conseguirlo. Solo Emilio intentará aparentar normalidad ante esta dramática



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

situación con la llegada de la policía, pero lo hará únicamente con la intención de que Julia no se escape. Mientras que el comportamiento de Julia nos permite contemplar una realidad completamente deformada, puesto que, en lugar de estar sobrepasada y conmocionada por la impactante muerte del vecino en sus brazos, el dinero ha causado en su persona tal efecto que poco le importa el trágico final de Domínguez, lo único que le interesa es marcharse con su maleta repleta de billetes.

<sup>46</sup> RODRÍGUEZ PÉREZ, M<sup>a</sup> Pilar, *op. cit.*, p. 244.

Las fisuras de esa supuesta comunidad ideal, “basada sucesivamente en una identidad compartida, en el consenso contractual y en un vínculo ético”<sup>47</sup>, 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 esa comunidad, pero el resto le ha obligado-, cuando descubrimos que han matado al ingeniero por no querer acatar sus normas, o cuando Domínguez se saltas 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. En esos instantes, Emilio le reprocha a Julia su conducta insolidaria, recriminándole que allí son una comunidad y que ese dinero debe de destinarse a cubrir unas necesidades que los vecinos tienen hace años. Todo ello, mientras le asesta una gran paliza, hecho que desde el primer momento echa por tierra esos supuestos buenos propósitos, los cuáles terminan siendo una patraña, puesto que acaba confesándole a Julia -cuando ésta le acusa de ser un farsante y un ladrón como todos-, que él tiene derecho a recibir todo el dinero por haber ayudado a rellenar la quiniela al anciano. Descubrimos ahora que sus pretensiones eran utilizar a todos los integrantes de la comunidad para su lucro personal. En esta secuencia, que nos empieza a mostrar la pasta de la que están hechos los vecinos, 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. Aparentemente, 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



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

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. 40). A pesar de la notable solemnidad del maquiavélico Emilio y el sufrimiento de Julia, este contraste entre unas palabras tan triviales y la forma

<sup>47</sup> LÓPEZ LERMA, Mónica, *op. cit.*

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 armonía, 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 se suceden toda una serie de actos extremadamente violentos, fruto de la deformación moral de todos los personajes, que movidos por una codicia brutal despliegan una agresividad que conduce a la muerte a la mayoría de ellos, constatando que esa “avaricia por “la droga más fuerte” ha destruido las relaciones personales.”<sup>48</sup>

Cuando los vecinos descubren que Julia está en la azotea -no hay que olvidar que antes han registrado el apartamento en el que ella se alojaba y ni tan siquiera han reparado en Emilio, que yacía muerto en el suelo-, salen todos en tropel de la casa del viejo empujándose y gritando, justo en ese momento 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!”. A partir de ahora, la tensión únicamente irá en aumento, lo que se refleja en la sucesión de unas acciones cada vez más esperpénticas.

En un intento de ayudar a Julia, Charly, en la azotea distrae a los vecinos, disfrazado de Darth Vader, mientras ella escapa por los tejados. Este acto heroico, pero al mismo tiempo muy cómico, le costará a Charly una grotesca paliza propinada por Oswald y Castro, que no vacilan en atestarle un buen número de patadas (F. 41), rabiosos porque se les escapa el dinero.



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

A ello, se añaden las duras palabras que le dedica su madre y que rematan la situación:

<sup>48</sup> POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (coord.), *Op. cit.*, p.129.

“Tenía que haber hecho caso a tu padre y ahogarte en la bañera nada más nacer”. Advertimos entonces que la codicia está sacando lo peor de cada uno de ellos, no sólo 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 concluye con la ridícula forma de



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

morir de aquella cuando Julia le lanza la maleta, provocando que se desequilibre y caiga al patio de luz del edificio abrazada al bulto (F. 42); en el resto de vecinos, que acuden a dicho patio a buscar la maleta, impasibles ante tanta muerte -de nuevo retratados como depredadores que se disputan una jugosa presa- (F. 43). Enterándonos poco después, gracias a un titular de periódico, que se han matado entre ellos intentando apropiarse del dinero.

Todas las situaciones que hemos descrito hasta el momento nos hablan de la codicia y la ambición, así como de las actitudes deformes que se derivan de ellas, que se dan no solo en los vecinos, sino también en la forma de proceder de Julia a partir del hallazgo de los millones, la cual no se puede considerar precisamente como ejemplar. El acuerdo entre vecinos para repartirse el dinero de forma equitativa y poder satisfacer así necesidades pendientes desde hace años, no será más que un embuste, una manera de engañarse entre ellos, ya que, al igual que Julia, demuestran que lo que busca cada uno es usurpar de manera individual la totalidad del dinero. De todo esto, se deduce una lectura muy crítica, que no es otra que la denuncia, a través de esa mirada grotesca y deformada, de una sociedad ferozmente consumista engendrada por el capitalismo, tal y como ocurría en *El día de la bestia*.

Pero el esperpento se manifiesta también en otra gran problemática que se plantea en el filme. Nos referimos, como ya se mencionó con anterioridad, a esa



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

denuncia ante la persistencia de ciertos fantasmas del franquismo. Pero esta vez no de aspectos relacionados con factores políticos, como el fascismo y la violencia generada a raíz de aquel, como ocurría en *El día de la bestia*, sino de 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 la sombra tan poderosa que dejó tras de sí la dictadura. Dichos factores no son otros que 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”<sup>49</sup>. Esta afirmación permite establecer un vínculo entre estos dos filmes que no es otro que una realidad atávica, que ha persistido a lo largo de décadas sin que se haya 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.

Todos los factores que, en cierto modo, ajan y degeneran su apariencia, son el reflejo exterior de su corrupción moral. Por tanto, en este caso, la deformidad se halla en los personajes tanto externa como internamente. Esa desfiguración moral y podredumbre interior de los integrantes del grupo quedó de manifiesto cuando tratamos el tema de su ansiedad por los millones de pesetas.

Aunque la persistencia de los espectros de la dictadura no concluye con los aspectos citados, sólo hay que recordar los contrastes existentes entre el equipado piso del ingeniero y el caduco aspecto interior del resto del edificio, relacionando de nuevo este hecho con la corrompida ética de los vecinos. O la disparidad entre el buen aspecto

---

<sup>49</sup> Crítica citada en CARRATALÁ RÍOS, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997. Recogida por POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (coord.), *Op. cit.* p. 125.

y la actitud abierta de Julia en relación con la apariencia rancia de los integrantes de la comunidad y sus comportamientos conservadores, repudiando a cualquier persona externa a su exclusiva colectividad.

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 en la fiesta que organizan los vecinos, que más que a una celebración actual, recuerda a un guateque sacado de los años sesenta. Apareciendo de nuevo esa dicotomía, ese contraste entre la persistencia de lo atávico en la vieja casa madrileña y “la fachada postmoderna del Madrid democrático”<sup>50</sup>.

Los dos temas que hemos tratado son los principales que se desarrollan en la película en relación con nuestro objeto de estudio, pero hay que reconocer que el esperpento queda reflejado, aunque de soslayo, mediante otros aspectos como son: el individualismo, la televisión o el disfraz, y que nos parece acertado abordar brevemente.

La escena en la que Julia sale al balcón bajo la lluvia e intenta pedir ayuda, nos alerta del individualismo imperante en la sociedad, que ha conseguido generar deformidades en nuestros comportamientos. Apreciamos que un hombre la ve desde la calle, pero su intento de socorro se ve frustrado al atender éste su teléfono móvil, haciendo caso omiso a lo que le procura decir la protagonista. De nuevo la crítica social, está aquí presente. Lo normal ante una situación en la que se ve a mujer manchada de sangre, gritando, empapada por la lluvia, y haciendo señas con los brazos es alarmarse, pero él ni siquiera le da importancia, anteponiendo una llamada de teléfono de lo más nimia a lo que parece una urgencia. Subrayando de la Iglesia con esta secuencia el egoísmo y la falta de humanidad que impera en el mundo actual.

La crítica hacia el contenido que se exhibe en televisión también está presente en *La comunidad*, concretamente en el anuncio cuyo eslogan es “La droga más fuerte no es la velocidad. Es el dinero”. Con el terrible desenlace que sufre el grupo de vecinos, efectivamente nos convencemos de que, paradójicamente, el dinero ha sido la droga más fuerte. Pero también la TV ayudará a resolver el “mapa” del tesoro gracias a un anuncio, por lo que, como en *El día de la bestia*, este medio también resulta primordial para la resolución de la trama.

---

<sup>50</sup> POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (coord.), *Ibidem*, p.127.

Por último, el tema de los disfraces que aluden al carnaval y a sus máscaras.



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

Asunto que nos recuerda mucho a la deformidad y que, por tanto, está en relación directa con el esperpento.

Armandito 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, se produce así ese contraste o distorsión que lo convierte en un personaje bastante caricaturesco (F. 44). 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 y con la aparente mentecatez -al final descubriremos que resultaba ser mucho más listo de lo que parecía- del personaje que lo viste (F. 45).



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

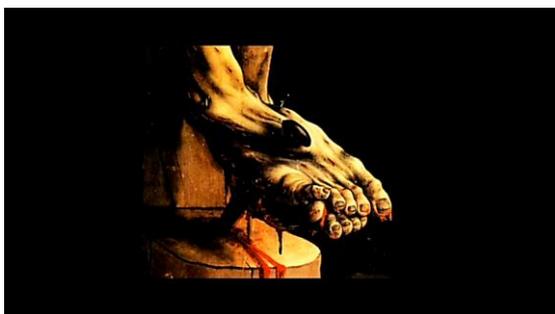
De nuevo, y como comprobamos en *El día de la bestia*, en *La comunidad* el esperpento queda reflejado principalmente a través de la crítica social y de la deformación. Aludiendo de nuevo al tema de la persistencia de unos potentes ecos de la España fascista, a la vez que despliega las perniciosas consecuencias de unas conductas egoístas y avariciosas.

### 9.5. BALADA TRISTE DE TROMPETA

Como ha quedado patente en el análisis de los dos largometrajes anteriores, la intertextualidad es una de las características de los filmes del director bilbaíno. Ya conseguimos forjarnos una idea de la mescolanza entre referencias foráneas con otras patrias en la primera parte del análisis de *La comunidad*. Aunque en este caso volvemos a toparnos con multitud de referencias internacionales (Tod Browning, Alejandro Jodorowsky, Alfred Hitchcock...), repararemos únicamente en las nacionales, que son

las que, en algunos casos a lo largo de la cinta, ayudan a propiciar la aparición del esperpento.

Es inevitable aludir a los impactantes títulos de crédito iniciales del filme, que configuran parte del imaginario del cineasta. Mientras escuchamos una saeta, que nos alerta del tono trágico de *Balada...*, contemplamos la aparición fragmentada de símbolos originarios de otros momentos históricos, pero que fueron tomados por el franquismo para convertirse en auténticos iconos del régimen. Elementos tales como los yugos y las flechas, el vóctor y la cruz de Borgoña. A las que se sucede imaginería religiosa, esculturas del Valle de los Caídos, partes de la tabla de la crucifixión del *Retablo de Isenheim* -del que se nos muestran los pies y el rostro de un Cristo deformado por el dolor- de Grünewald (F. 46 y 47), o el *Cristo con la cruz auestas* de El Bosco<sup>51</sup>, en el que las grotescas caras de los personajes que rodean a Jesucristo contrastan con la serenidad del rostro del personaje principal... A ello se une toda una serie de fotos reales en blanco y negro: el caudillo, fusilamientos, José Millán-Astray, Manuel Fraga, Carmen Polo, Franco y Hitler en Hendaya, Arias Navarro, etarras, una de las caras de Bélmez... mezcladas con otras imágenes que suponen referencias culturales de la España del momento: Dalí, Massiel, Tip y Coll, los chiripitifláuticos, Lola Flores, Fernando Jiménez del Oso, Chicho Ibáñez Serrador, Alfredo Landa o un fotograma de *La cabina* (Antonio Mercero, 1972) en el que vemos a José Luis López Vázquez.



46 y 47. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)

Por tanto, la imaginería franquista se combina con monstruos, etarras, payasos, personajes de circo, políticos, obras de arte, sacerdotes, mitos sexuales, artistas, fotogramas de películas... es decir, que los genéricos contienen una extensa relación de imágenes-símbolos que conforman parte del imaginario, no solo del cineasta, sino también del imaginario colectivo español. Son unos títulos que en tan solo dos minutos

<sup>51</sup> Aunque estos dos pintores no son de origen español, resulta muy interesante citarlos aquí porque a través de su pintura expresionista, aparte del dolor, captan muy bien lo grotesco y la deformación, componentes que tan bien caracterizan del esperpento.

cristalizan la esencia de la película, anticipándonos ya muchos de sus aspectos - quedando patente que el grotesco es uno de ellos-, tal como sucedía en *El día de la bestia* y en *La comunidad*.

Pero la intertextualidad no concluye aquí. La relación con los grabados de Goya se evidencia en la escena que sucede a los títulos de crédito. Vemos a un payaso armado con un machete, que golpea violentamente a todo aquel que se cruza en su camino (F. 48) y que nos recuerda a alguno de los grabados de *Los desastres de la guerra* (F. 49), porque nos encontramos con una fotografía de tonos muy apagados en este momento concreto del filme, en la que predomina un negro duro y contrastado, evocando a un grotesco aguafuerte -se trata de una secuencia con un alto grado de esperpentización sobre la que volveremos de nuevo un poco más adelante.- 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, pero también sobre el alemán Grünewald<sup>52</sup>. Igualmente, apreciamos que no queda recogida únicamente la influencia de estos dos artistas mediante el tono cromático del filme, sino que, características como la “grotesquidad” de Goya y la deformación de los cuerpos y rostros de Grünewald, están presentes a lo largo del filme.



**48 y 49. Lo mismo (Desastres de la Guerra) (Francisco de Goya, 1810-1814.) Museo del Prado y Balada triste de trompeta (Álex de la Iglesia, 2010.)**

Otro recurso es la utilización de imágenes de archivo que se van insertando a lo largo de la cinta a modo de elipsis. En éstas apreciamos diferentes hechos acaecidos durante diferentes momentos de la dictadura. Muchos de los temas que se exhiben en ellas han sido recogidos por Jesús Angulo y Antonio Santamarina:

<sup>52</sup> Información extraída de ANGULO, Jesús. y SANTAMARINA Antonio, *ibidem*.

“ciudades destruidas por la guerra, celebraciones religiosas presididas por Franco y su “Arriba España”, la inauguración del Valle de los Caídos, los primeros biscúter y seiscientos, el edificio España, grandes pancartas con la palabra PAZ, un rotundo SÍ con la imagen de Franco, Fraga y su baño en Palomares, la visita a España de los Beatles, los triunfos eurovisivos de Massiel y Salomé, los primeros bikinis (...), Ángel Cristo, Charly Rivel y Gabi, Fofó y Miliki, El Lute, el atentado de Carrero Blanco, Fernández Miranda anunciando el asesinato del almirante...”<sup>53</sup>

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 llevado de adulto al enloquecimiento. Esto mismo le sucede a Javier en *Balada...*, aunque los motivos del trauma y de la posterior locura sean diferentes; Pero también nos encontramos con 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 -como veremos luego, esta proyección derivará en una realidad deformada-; Tampoco faltan los autohomenajes, que descubrimos hacia el final de la película, concretamente en la escena que acontece en la cruz del Valle de los Caídos. Aquí, una vez más, tal como ya hiciera en *El día de la bestia* y en *La comunidad*, Álex de la Iglesia recurre a situar a sus personajes en las alturas alcanzando así el clímax de la acción; Por último, apuntaremos a un filme en el que, más que con una referencia, nos encontramos con un símil, con una simbología similar 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 semejanza: “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”<sup>54</sup>.

En *Balada...* se ha creído conveniente realizar una descripción de referencias algo más amplia que en los dos casos anteriores, sobre todo cuando hemos tratado los

<sup>53</sup> ANGULO, Jesús. y SANTAMARINA Antonio, *op. cit.*, p. 28.

<sup>54</sup> REVIRIEGO, Carlos, “Tenía una necesidad de ser extremista”, entrevista a Álex de la Iglesia, *ABC*, 17/12/2010. En <http://www.elcultural.es/revista/cine/Alex-de-la-Iglesia/28352> [30/10/2014].

temas de los títulos de crédito y el de la inclusión en el largometraje de material audiovisual de la época. Ambos poseen un amplísimo número de imágenes icónicas que se generaron durante dictadura. Y lo hemos hecho así porque en estos dos elementos se halla implícito el esperpento.

En lo concerniente a los títulos de crédito se puede concluir añadiendo que contienen muchos de los elementos que han forjado, no solo el imaginario del director, sino también la identidad de nuestro país durante años. Recogen folclore, cine, pintura, costumbres... pero también desgracia, resentimiento, represión, muerte, fanatismo religioso.... Es la mezcla de todos estos factores la que motiva deformidades morales, la que hace posible la prevalencia en el tiempo de esperpento valleinclanesco -tan propio de la idiosincrasia nacional- y cuyos tentáculos logran extenderse hasta la actualidad -solo tenemos que recordar las sombras y fantasmas del franquismo que planean sobre el Madrid de *El día de la bestia* o sobre el grupo de vecinos de *La comunidad*. Aunque en ambos casos estos aspectos están tratados de forma exagerada, no dejan de ser el reflejo del espejo deformante en el que queda retratada la sociedad española-.

Nos ha parecido apropiado también hacer mención a la inclusión de imágenes extraídas del Nudo, 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 no solo mostrar la distorsión de la realidad durante la dictadura, sino también lo ridículos y manipuladores que le pueden parecer al espectador de hoy 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 Nudo 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.”<sup>55</sup>

Tras los títulos de crédito de *Balada...* se puede intuir que lo que visionaremos a continuación serán los monstruos y las deformidades generados por la dictadura y, en efecto, así es. Regresamos a un “pasado que sigue teniendo abiertas sus heridas”<sup>56</sup>, que nos permitirá conocer el origen de los traumas del presente plasmados en *El día de la*

---

<sup>55</sup> IGLESIAS TURRIÓN, Pablo, *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*, Madrid, Akal, 2013, p. 45.

<sup>56</sup> MARTÍNEZ, Beatriz, “Balada triste de trompeta. La historia como circo”, *Cahiers du cinema*, nº 40, 2010, p. 45.

*bestia* y en *La comunidad*. Queda claro que 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 dos payasos.

Por lo tanto, nos hallamos de nuevo frente a una película en la que la crítica social está muy presente, como ya sucedía en los dos casos anteriores. Que nos muestra la creación de unos monstruos cuya estela propiciará la aparición de fantasmas en un futuro próximo. Es decir, las causas y el origen de muchos de los problemas y males que arrastra la sociedad actual. Y como no podía ser de otra forma en el cine de la Iglesia, esta crítica se ve intrínsecamente ligada al uso de la esperpentización y la “grotesquidad”.

En esta ocasión, el esperpento vendrá dado principalmente por el deseo de venganza, que será el desencadenante de los principales acontecimientos. Pero también localizamos otros elementos que se derivan de éste o que surgen por otros motivos. Así, la constante presencia de la muerte, la desfiguración física, esa especie de carnaval grotesco que mezcla violencia con disfraces de circo, la animalización, o la locura, son otros de los hechos extravagantes que se desarrollarán durante el largometraje y que, del mismo modo, nos advertirán de su presencia.



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

Algunos rasgos de la personalidad de los tres protagonistas también nos proporcionan información de anomalías: Las 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 (F.

50)- 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. Sus atrocidades acabarán volviéndose en su contra; El lado siniestro de Natalia (la trapecista) atraída por la timidez y la supuesta bondad de Javier, y a la vez por la dominante y violenta personalidad de Sergio que, aunque la satisface sexualmente, también le propina

bestiales palizas. Aunque parece que este maltrato del que es víctima no es del todo indeseado por ella, pues en una de las ocasiones, comprobamos que tras los golpes de su pareja, Natalia se lame la sangre de sus labios de forma lujuriosa (F. 51). Por tanto, los personajes principales cuentan con



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

rasgos personales grotescos y anormales. Del mismo modo, la cinta está dotada de toda una serie de secundarios, también marginales -como ocurre en el caso de los protagonistas-, pues no hay que olvidar que el desarrollo de la acción transcurre en un ambiente circense, y que le sirve a de la Iglesia como elemento aglutinador de sujetos deformes, tanto física como psicológicamente.

Antes de comenzar a analizar los aspectos grotescos contenidos en la película, es interesante explicar brevemente el conflicto que se origina en el filme y la metáfora que se desprende de éste, ya que este hecho nos ayudará a comprender mejor el porqué de la aparición de dichos aspectos. Entre Sergio -intransigente, despótico y agresivo- y Javier -sometido, silenciado e inmóvil- se disputa una lucha por el amor Natalia -en medio de un fuego cruzado y atraída por los dos-. Este triángulo amoroso se traducirá en un siniestro combate pasional que concluirá con la destrucción del objeto deseado.

Lo que deducimos de ello es que los personajes principales representarían la alegoría de diferentes ideas: el payaso tonto encarnaría a la dictadura franquista, el payaso triste a la república vencida y la trapecista sería el trasunto de una España prisionera, entre ambos bandos, y que finalmente quedaría destrozada. Mientras que ese retrato costumbrista del circo, en el que tienen cabida toda una serie de seres caricaturescos -enanos, mujeres barbudas, motoristas suicidas, payasos violentos...- se puede interpretar como el reflejo de un momento de la historia de España en dónde es frecuente el desarrollo de anomalías, de un país que, como bien apunta el jefe de pista “no tiene remedio”. En resumen, los payasos son una metáfora nítida de las dos Españas, la trapecista personifica al propio país y el circo actúa como imagen de la sociedad en la etapa franquista.

Como hemos apuntado, las ansias de Javier para vengar la encarcelación y la posterior muerte de su padre será el hecho que promueva en mayor medida la aparición del esperpento en la cinta. El fundamento de ese desquite procede del rencor y el

resentimiento ocasionado por el daño durante y después de la Guerra Civil. En un primer momento, esas ansias de venganza permanecen agazapadas -que es lo que sucede con una parte de la sociedad, a la que se ha reprimido tras el conflicto bélico-, pero las agresiones verbales y físicas de Sergio hacia él y hacia Natalia, serán el detonante que las fuerza a salir a la luz.

El enloquecimiento experimentado por Javier, será un viaje sin retorno, que propicia un descenso a los infiernos de los protagonistas principales, que se verán envueltos en una espiral de violencia en la que únicamente cabe un fin trágico. A partir de este momento se desencadenan toda una serie de situaciones grotescas aderezadas con fuertes tintes esperpénticos.

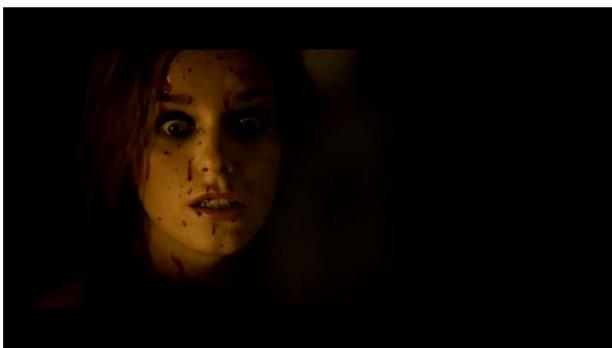
El irrefrenable deseo de venganza del payaso triste asoma ya en su adolescencia, cuando hace estallar dinamita en uno de los túneles del Valle de los Caídos, pero no será hasta bastantes años después cuando vuelva a surgir con una fuerza incontenible. Este brote se produce en la escena de la pesadilla que el payaso triste padece en el hospital, al que ha ido a parar como fruto de la paliza que ha recibido de Sergio. En ella, vemos a Natalia como su musa y su objeto de deseo, pero las dos veces que intenta alcanzarla irrumpe en el sueño 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 trapecista, que le sonríe y se le muestra como una especie de ángel luminoso, aunque ésta 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 (F. 52), lo que contrasta con la seriedad del asunto.



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

A raíz de este sueño, Javier interpreta que la venganza es el único camino posible para conseguir a Natalia, lo que le

lleva nuevamente hasta el circo. Allí sorprende a Sergio con la guardia baja y



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

manteniendo relaciones sexuales con la trapecista, lo que le pone aún más furioso. Aprovecha este descuido del payaso tonto para dejar salir toda la ira que lleva dentro, y en una escena monstruosa le clava un garfio en el brazo y le desfigura la cara de forma brutal, golpeándolo con una trompeta, ante la mirada de una atemorizada

Natalia (F. 53). Cuando lo deja inconsciente, Javier le pregunta a la trapecista: “¿Qué te pasa? Eres libre. Te he liberado del monstruo”, sin darse cuenta de que, a esas alturas, él también se ha convertido en un monstruo y que, además, este hecho constituye el comienzo del fin de la destrucción del objeto de su deseo.

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 atrocidades por parte de éste. Por eso, la venganza será otra vez la única forma de resarcirse del agravio al que lo han venido sometiendo desde niño. Pero ahora, junto a ese sentimiento, también aflorarán con mucha fuerza el trastorno y la paranoia. Todo ello, lo llevará no solo hacia una anomalía psicológica, sino también a una deformación física que se provoca él mismo. Y es en esta parte del largometraje donde el grado de esperpentización es aún mayor.

Después de haberse sentido denigrado en exceso por el coronel Salcedo -tema sobre el que incidiremos luego-, comenzará a sufrir alucinaciones -similares a las que experimentaban los personajes en *El día de la bestia*-. 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, tal como le encomendó su padre -este es el momento justo de la aparición de su enajenación mental, la cual ya no remitirá hasta el final de la película-. Con partes de una indumentaria religiosa almacenada en la capilla en la que lo han encerrado -una mitra, una túnica, parte de una estola...- y unos adornos navideños, se confecciona una especie de disfraz extravagante, pero además, vemos cómo se deforma la cara con sosa cáustica, cortándose y abrasándose con una plancha caliente. Comete esta atrocidad porque “ha comprendido que el masoquismo

puede suponer un acto supremo de amor y su ritual es una especie de ofrenda hacia ella [Natalia]”<sup>57</sup>.

La transformación sufrida por el personaje lo llevará a convertirse en un asesino sin escrúpulos, fruto de ese rencor acumulado, originado por la represión y la dominación ejercidos sobre él, que lo único que han provocado es la generación de ese monstruo, de esa bestia deforme, física y moralmente. El grado de esperpentización aumenta cuando lo vemos transformado. Sus horribles actos están en concordancia con su rostro perturbador y su extravagante vestimenta, además, la escopeta con la que va armado le otorga aspecto de payaso homicida.



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

Su delirio comenzará a causar estragos cuando empiece a asesinar: la muerte a planchazos contra Anselmo, el posterior crimen de Salcedo y el secretario, así como la escena del bar en la que se lía a tiros con todo el que pasa por allí (F. 54). 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 cuela en la pantalla junto con Raphael, alterando las escenas de *Sin un adiós*- 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-. Esta mezcla de humor -proporcionado por la pequeña pelea entre el progenitor del payaso triste y Raphael en el interior de la pantalla y por la pregunta que su padre le hace a Javier: “¿Pero qué hace este tío metido en tu cabeza?” -refiriéndose a Raphael-, a lo que él responde: “Me gusta cómo canta”- con el componente grotesco -sale del cine tras desgarrar la mano a un espectador y asustándolos a todos por su comportamiento anormal y por su aspecto-, da lugar a la creación de una de las escenas más caricaturescas del filme.

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 -cuya presencia acechaba a los protagonistas desde el comienzo, como sucede en

<sup>57</sup> ANGULO, Jesús. y SANTAMARINA Antonio, *op. cit.*, p. 88.

todos los filmes del director-, 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 -escuchamos incluso un fuerte chasquido producido por la ruptura de sus huesos-, literalmente (F. 55 y 56), cuando se lanza desde la Cruz del Valle de los Caídos atada a un rollo de tela, para así poder salvar a los hombres a los que quiere.



55 y 56. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)

Creemos que de la Iglesia es muy crítico en este sentido, porque ya no analiza solamente las monstruosidades que puede generar la represión -deseos de venganza, odios, rencores...-, sino que va más allá, mostrándonos la arrogancia de los dos bandos, que aman lo mismo, pero su incapacidad para resolver el conflicto desemboca en una fatalidad. Es aquí donde hallamos una crítica social respecto a esa postura, la cual se ha encontrado 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”<sup>58</sup>. Denuncia el odio y violencia enquistados en lo más profundo pueblo español debido a la pertenencia a diferentes ideologías políticas, así a como la incapacidad para superar sus conflictos. Una crítica social que en el filme está sometida a un proceso de esperpentización, como hemos venido comprobando, aunque no por ello se aleja de la realidad, puesto que ésta puede resultar en multitud de ocasiones bastante caricaturesca y chocante.

Pero como mencionamos anteriormente, el esperpento se nos presenta en la cinta a través de otros conceptos, como por ejemplo esa especie de carnaval grotesco

<sup>58</sup> DE PRADA, Juan Manuel, “Álex de la Iglesia: “¿Por qué no nos reconciamos de una maldita vez?”, entrevista a Álex de la Iglesia, *ABC*, 17/12/2010. En <http://www.abc.es/20101217/cultura-cine/reconciamos-maldita-20101217.html> [02/11/2014]

derivado de una combinación de disfraces circenses con las disparatadas prácticas de los seres deformados que los llevan puestos.

En este sentido, una escena grotesca por excelencia es la que visionamos al comienzo del filme: la de 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. Por lo que el esperpento se muestra 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 inquietante y turbador para el enemigo.

Pero no es el único caso en el que el disfraz de payaso actúa como mecanismo amenazador. En el primer encuentro que se produce entre Javier y Sergio, y en el que ambos visten sus respectivos trajes de payaso, mantienen una conversación de lo más monstruosa. En ella, Sergio confiesa que es payaso porque si no sería un asesino, a lo que Javier contesta que él lo es por el mismo motivo.



57 y 58. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)

Además, hay un instante en el filme para cada uno de ellos -Javier y Sergio- en el que su disfraz se integra de manera intrínseca con sus desfiguradas personalidades, tornándose la situación excesivamente grotesca. A Javier esto le sucede cuando se



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

desfigura la cara (F. 57 y 58) y se confecciona su estrambótico traje, y a Sergio justo antes del clímax final, en el momento en el que se caracteriza de payaso tonto para luchar contra Javier (F. 59). Será precisamente este instante en el que los dos protagonistas converjan en un punto de no retorno, generando una

escalada de violencia desenfadada, acompañada de una visión completamente distorsionada de la realidad por parte de ambos.

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 -alteración de la realidad que sin duda se debe a la influencia del cómic.<sup>59</sup>- ; la trapecista, que permite que la maltraten y que en ocasiones parece encontrar cierto placer en ello; el domador de elefantes que ama a su animal a pesar de haber aplastado a su mujer; el dueño del circo, que tolera que el payaso triste lo trate con desdén... 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.

Por otro lado, nos topamos con la animalización de los protagonistas, como ya sucedía con los personajes de *La comunidad*. Aquí, 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 sus nalgas por la parte trasera del camisón mientras escapa.- Una vez llega al monte sigue comportándose como un animal. Está muy sucio, completamente desnudo, duerme en el suelo y se alimenta salvajemente de la carne cruda de un ciervo (F. 60 y 61).



60 y 61. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)

---

<sup>59</sup> Información extraída de ANGULO, Jesús. y SANTAMARINA, Antonio, *op. cit.*



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

El coronel Salcedo, reconoce a Javier en el monte, lo captura y se lo lleva a su casa. En un intento de vengarse -el payaso triste le hizo perder un ojo al intentar salvar a su padre- lo trata como a un perro: lo introduce en la parte trasera de su coche con los perros de caza y lo aloja en el establo. En una jornada de caza organizada por el coronel Salcedo, a la que acude Franco como invitado, vemos como aquel le obliga a Javier a ir a recoger y traerle en la boca las perdices que han caído abatidas (F. 62). Ante esta denigrante situación, el dictador -con un aspecto bastante decrepito ya- le recomienda a Javier que no permita ese trato vejatorio y le da unas palmaditas en la cara -resulta paradójico que sea Franco el que le dedique estas pacíficas palabras a Javier, y el que reprenda la actitud del coronel hacia el protagonista-, y éste, como un perro rabioso, le da un fuerte mordisco en la mano, generando una escena muy esperpéntica, que alcanza el culmen de la animalización en la figura del payaso triste (F. 63).

El personaje de Sergio también experimentará un proceso de animalización cuando Javier le desfigura la cara. Sus compañeros de trabajo, en lugar de llevarlo a un médico, lo desplazan hasta la casa de un veterinario, que al contemplar su terrible rostro deformado les pregunta si lo ha atacado una fiera. El hombre le cose la cara, mientras su mujer observa la estampa, diciéndole que le meta los dientes dentro y que no debería estar haciendo eso porque no es su trabajo y, por tanto, no sabe hacerlo. El director nos muestra el lamentable aspecto de su cara en un primer plano, en un momento que el que parece recobrar la conciencia y coge a Natalia de la mano, provocando que ésta se asuste y corra despavorida. Lo que resulta un espectáculo realmente grotesco (F. 64 y 65).



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



64 y 65. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)

Pero en la cinta también hallamos una humanización en el trato a los animales. Recordemos que éste es otros de los recursos de los que se vale el esperpento para generar deformación. Lo apreciamos en el comportamiento de Ramiro con su elefanta, de la que dice que es muy celosa y que no le gusta verlo con mujeres, pero sobre todo lo percibimos en los perros de Andrés y Sonsoles, a los que vemos llenos de plumas, sombreritos y cuellos de golillas, además de dormir en la cama con sus dueños.

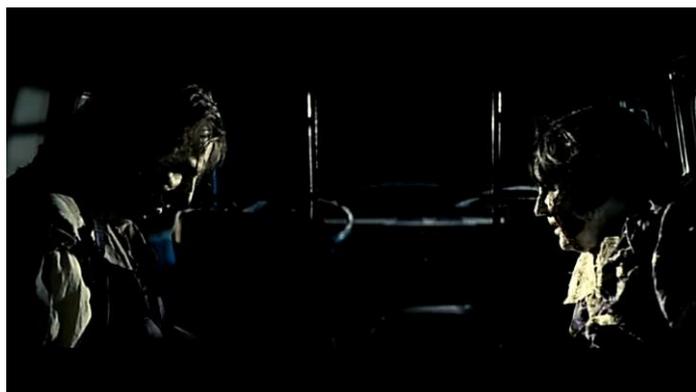
Por último, revisaremos escuetamente el esperpento a través de la locura y la enajenación mental. Esto queda reflejado en varias escenas del filme, pero nosotros nos limitaremos a elegir dos.

La primera de ellas es aquella en la que Sergio agrede a Natalia y a Javier tras sorprenderlos juntos en el parque de atracciones. Será Javier el que se lleve la peor parte. Sergio empuja su cuerpo hasta la atracción de feria del martillo, colocándolo sobre la plataforma que hay que golpear y comienza a darle mazazos brutalmente. Este estado de enajenación mental por el que atraviesa va más allá de la violencia pura y dura, porque presenciamos la aparición de cierto comportamiento infantil que nos indica otra de las anomalías de su personalidad. Esto sucede cuando los guardias se lo llevan a rastras, dejando a Javier malherido, Sergio se va diciendo “¡Quiero mi premio! ¡Dejadme, que quiero mi premio! ¡Quiero mi osito de peluche!” Lo que vuelve aún más estrambótica esta sangrienta escena.

Otra secuencia que manifiesta la locura -esta vez derivada del anhelo de venganza de Javier- es aquella en la que, tras el atentado a Carrero Blanco, observamos al payaso triste -ataviado con su extraño traje y con un semblante en el que se aprecia claramente 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.

Para concluir, analizaremos la férrea esperpentización de la escena final, que es una especie de frenesí violento, donde el histrionismo de los personajes alcanza cotas muy elevadas. En unos pocos minutos se suceden varios acontecimientos muy intensos: la dura pelea entre los dos payasos deformados -con Natalia de por medio-, en el emblemático emplazamiento de la Cruz de los Caídos; el choque del motorista fantasma contra el monumento, generando una gran bola de fuego; el salto al vacío, la muerte y el descenso de la cruz de Natalia; y por último, el espectáculo dantesco que nos proporcionan las potentes imágenes que el director utiliza para poner fin a esta tragedia grotesca, que son 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 (F. 66, 67 y 68) dando lugar a un feísmo extremo.



66, 67 y 68. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010.)

En *Balada...* Álex de la Iglesia recurre a la absurdidad y a la exageración para recrear el panorama de un capítulo de la historia española que puede calificarse también como muy absurdo y exagerado. Ese brutal enfrentamiento entre dos bandos es una especie de relectura muy personal del director sobre la Guerra Civil, la postguerra y el tardofranquismo. Es interesante destacar además, que al comienzo de este momento

histórico germinan unas costumbres y unas formas de proceder que calan hondo en la sociedad española. Tanto es así, que la pervivencia de ciertos hábitos y prácticas perduran en comportamientos represivos y caducos de ciertos colectivos de la sociedad actual que simpatizan con un fascismo muy rancio, como constatamos en los análisis de *El día de la bestia* y *La comunidad*.

## 10. CONCLUSIONES

Tras la realización de este trabajo, creemos que han quedado claros una serie de aspectos fundamentales como el de la importancia que supone conocer dónde se halla el origen del esperpento, así como la evolución que ha experimentado éste a lo largo de las décadas, puesto que el dominio de estos datos nos han permitido realizar posteriormente un correcto análisis del uso del mismo en el cine de Álex de la Iglesia, cine que no comprenderíamos en su totalidad sino somos conocedores de los referentes que toma el cineasta para emplear este recurso. Por eso, ha sido necesario bosquejar la trayectoria que ha seguido un recurso tan fundamental como éste en la historia de la cultura española.

Esencial, ha sido también acercarnos a ciertos acontecimientos clave y muy puntuales de la niñez y juventud de del director bilbaíno como la muerte de su padre cuando él tan solo era un niño. Factores que, en cierto modo, lo encaminarán a introducir en sus filmes situaciones y personajes deformes y grotescos. Del mismo modo, ha resultado necesario recoger ciertas características comunes a toda su filmografía, las cuáles, de forma ineludible enlazan con el esperpento, porque, como ya hemos puesto de manifiesto, la presencia de aquellas en sus filmes suelen ser determinantes para propiciar la aparición de éste.

El análisis de las tres cintas nos ha servido para mostrarnos un retrato esperpentizado de los problemas que sufre la sociedad española en diferentes momentos: con *El día de la bestia* se critica el consumismo, se manifiestan las desviaciones que puede provocar la religión y se atestigua la pervivencia en el tiempo de las deformaciones que causó la dictadura -violencia, racismo...-; con *La comunidad* se critica la codicia y la ambición desmedidas. Descubrimos las atrocidades que son capaces de cometer un grupo de vecinos avariciosos y, al igual que sucedía con el anterior filme, se recoge la persistencia de los fantasmas del franquismo treinta años

después -en las actitudes violentas y deformes que muestran los vecinos-; y por último, en *Balada...* se nos ofrece una imagen de los monstruos que generó la Guerra Civil y el régimen, del resentimiento, del odio y de la locura que puede crear la represión. Pero además, con este filme el director va más allá, generando una reflexión aún más profunda de lo que puede parecer en un primer momento, porque esa lucha entre las dos Españas enfrentadas se puede extrapolar a la realidad actual, en dónde las distintas ideologías políticas no permiten una unión de la sociedad ante las adversidades, sino que cada una convierte las desgracias en problemas del bando contrario.

Para finalizar, será fundamental extraer del trabajo dos cuestiones esenciales, una de ellas es conocer de qué forma se manifiesta el esperpento en el cine de Álex de la Iglesia: aparece mediante una la 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; La crítica social, puesto que, como hemos recogido a lo largo del trabajo y dejado brevemente indicado en el párrafo anterior, 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, corrosivo y mordaz, consiguiendo así, 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 Berlanga, 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, siempre empleando el esperpento,

denuncia los problemas estructurales y endémicos que experimentó y experimenta la población española.

## 11. FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICAS

### 11.1. *EL DÍA DE LA BESTIA*

**Título original:** *El día de la bestia*. **Año:** 1995. **Duración:** 103 min. **Director:** Álex de la Iglesia. **Guion:** Jorge Guerricaechevarría y Álex de la Iglesia. **Productor:** Andrés Vicente Gómez para Iberoamericana/Sogetel. **Colaboración:** Canal Plus (España) y Sogepaq. **Productores delegados:** Claudio Gaeta, Antonio Saura. **Directora de producción:** Carmen Martínez. **Productor asociado:** Fernando de Garcillán. **Productor de línea:** Carmen Martínez Rebé. **Director de fotografía:** Flavio Martínez Labiano. **Dirección artística:** José Luis Arrizabalaga, Arturo García (Biafra). **Montaje:** Teresa Font. **Música:** Battista Lena. **Tema directo Satánica:** Def con Dos. **Sonido:** Miguel Rejas, José Antonio Bermúdez. **Efectos especiales:** Reyes Abades. **Efectos especiales de maquillaje:** José Antonio Sánchez. **Efectos ópticos digitales:** Daiquiri. **Vestuario:** Estíbaliz Markiegui. **Maquillaje:** José Quetglas. **Peluquería:** Mercedes Guillot. **Script:** María Bardem. **Ayudantes de dirección:** José María González-Sinde, Salvador Pons, Jorge Sempere. **Intérpretes:** Álex Angulo (padre Ángel), Armando de Razza (Cavan), Santiago Segura (José María), Terele Pávez (Rosario), Nathalie Seseña (Mina), Jaime Blanch (Toyota 1), María Grazia Cucinotta (Susana), Giani Ippoliti (productor), David Pinilla (Toyota 2), Antonio Dechent (Toyota 3), Ignacio Carreño (Toyota 4), Saturnino García (sacerdote anciano), El Gran Wyoming (nuevo Cavan), Pololo (abuelo terminal), Higinio Barbero (Satán), Daniel Cicaré (conferenciante argentino), Javier Manrique (repartidor), Aitor Fernández (redactor 1), David Gil (redactor 2), Curro Summers (redactor 3), Carlos Lucas (regidor), Enrique Villén (encargado de seguridad), Rosa Campillo (locutora telediario), Manuel Tafallé (guardia entrañable), Aquilino Gamazo (tipo harapiento), Paloma Montero (Virgen/Gitana), José Colomina (San José gitano), Paco Maestre (tipo enorme), Teresa Enric (dependienta almacén), Antonio de la Torre (tipo dependiente), Juanymedio (policía), Ramón Aguirre (tipo coche), Antonio Chamorro (padre familia), Ignacio Ruiz (policía 1 matanza), José Sáinz (policía 2 matanza), Jaime Barnatán (niño gordo), Lourdes Bartolomé (madre niño gordo), María Ayuso (padre niño gordo), Otilia Láiz (madre de familia), José Alias

(seguridad conferenciante), Ricardo Inglés (conductor moribundo), Trinidad Corredor (monje megáfono), Bigarren (policía grandes almacenes), Arri (ladrón de mal aspecto), Carmen Martínez (secretaria grandes almacenes), Paco Aragüetes (barman), María Bardem (entrevistada), Salvador Pons (vecino), José María González-Sinde (cura organista).

## 11.2. LA COMUNIDAD

**Título original:** *La comunidad*. **Año:** 2000. **Duración:** 107 min. **Director:** Álex de la Iglesia. **Guion:** Jorge Guerricaechevarría y Álex de la Iglesia. **Productor:** Andrés Vicente Gómez para Lola Films con la participación de Antena 3 y Vía Digital. **Productores delegados:** Claudio Gaeta, Antonio Saura. **Director de producción:** Juanma Pagazaurtundua. **Productor asociado:** Marco Gómez. **Director de fotografía:** Kiko de la Rica. **Segundo operador:** Josu Intxaustegui. **Dirección artística:** José Luis Arrizabalaga, Arturo García (Biafra). **Montaje:** Alejandro Lázaro. **Música:** Roque Baños. **Dirección musical:** Mario Klements. **Sonido directo:** Antonio Rodríguez. **Efectos digitales:** Félix Berges, Daiquiri. **Efectos especiales:** Raúl Romanillos, Pau Costa, Julio Navarro. **Vestuario:** Paco Delgado. **Maquillaje:** José Quetglas. **Peluquería:** Mercedes Guillot. **Script:** Domingo González. **Títulos de crédito:** Juan Gatti. **Ayudante de dirección:** Telmo Esnal. **Primer ayudante de producción:** Ander Sisitiaga. **Intérpretes:** Carmen Maura (Julia), Eduardo Antuña (Charly), María Asquerino (Encarna), Jesús Bonilla (Ricardo), Marta Fernández Muro (Paquita), Paca Gabaldón (Hortensia), Ane Gabarain (Karina), Sancho Gracia (Castro), Emilio Gutiérrez Caba (Emilio), Kiti Manver (Dolores), Terele Pávez (Ramona), Roberto Perdomo (Oswaldo), Manuel Tejada (Chueca), Enrique Villén (Domínguez), Gorka Aguinagalde (camillero 1), Ramón Barea (Pradillo), Mariví Bilbao (señora enjoyada 1), Silvia Casanova (señora enjoyada 2), Andrés de la Cruz (Armandito), Antonio de la Torre (Quique), Borja Elgea (Luis), Jon Gabella (camillero 2), Eduardo Gómez (García), Diana Gómez (Vanessa), Lander Iglesias (José, bombero), Ione Irazabal (Ana), Javier Jurdao (transeúnte), Otilia Láz (Miriam), Carlos Lucas (cliente bar 1), Aitor Mazo (Paco, bombero), José Sacristán (cliente bar), Rodolfo Sancho (Pacheco), Manuel Tafallé (Ricky), Luis Tosar (Gómez), Juan Viadas (Carlos), Eguzki Zubia (Marta).

### 11.3. BALADA TRISTE DE TROMPETA

**Título original:** *Balada triste de trompeta*. **Año:** 2010. **Duración:** 107 min.

**Director:** Álex de la Iglesia. **Guion:** Álex de la Iglesia. **Producción:** Tornasol Films, Castafiore Films, Balada Triste de Trompeta A. I. E. en coproducción con La Fabrique 2, en asociación con Mikado Films, uFund y uFilms, BacKup Films y Sofica Coficup y con la participación de TVE, Canal Plus Espala, Canal Plus Francia y CinéCinéma.

**Productor delegado:** Winnie Baert **Director de producción:** Yousaf Bihhari.

**Productores asociados:** Adrián Politowski, Frank Ribière, Gilles Waterkeyn.

**Productores ejecutivos:** Mariela Besuivsky, Gerardo Herrero. **Coproducción:** Frank Rubière, Vérane Frédiani. **Producida por:** Mariela Besuivsky, Gerardo Herrero.

**Director de fotografía:** Kiko de la Rica. **Dirección artística:** Edou Hidalgo **Montaje:** Alejandro Lázaro. **Música:** Roque Baños. **Vestuario:** Paco Delgado. **Maquillaje:** José Quetglas. **Efectos especiales de maquillaje:** Pedro Rodríguez “Pedrati”. **Peluquería:** Nieves Sánchez. **Sonido:** Charly Smuckler. **Mezclas:** Diego Garrido. **Supervisor de efectos especiales:** Reyes Abades.  **Casting:** Camille-Valentine Isola. **Ayudante de dirección:** Domingo González. **Script:** Juan Vicente Ruive. **Intérpretes:** Carlos Areces (Javier), Antonio de la Torre (Sergio), Carolina Bang (Natalia), Manuel Tallafé (Ramiro), Alejandro Tejería (motorista fantasma), José Manuel Cervino (secretario), Manuel Tejada (jefe de pista), Paco Sagarzazu (Anselmo), Terele Pávez (Dolores), Luis Varela (Manuel), Fernando Guillén Cuervo (capitán miliciano), Gracia Olayo (Sonsoles), Enrique Villén (Andrés), Sancho Gracia (coronel Salcedo), Santiago Segura (padre payaso tonto), Fofito (payaso listo), Sasha di Benedetto (Javier de niño), Jorge Clemente (Javier, joven de 1943), Juan Viadas (Franco), Ángel Acero (locutor/actor), Daniel Sánchez Calvo (trapeceista), Joaquín Climent (padre de los niños), Juana Cordero (madre de los niños), Fernando Chinarro (abuelo), Isidro Montalvo (amaestrador de osos), Fran Perea (soldado nacional), Javier Botet (preso enloquecido), Ignasi Vidal (policía en convoy), Raúl Arévalo (Carlos, chico del cine), Luz Valdenebro (M<sup>a</sup> Ángeles, chica del cine), Jose Ormaetxe (millonario 1), Josean Bengoetxea (millonario 2), Chusa Barbero (señora enjoyada), Fernando Soto (médico), Fernando Cueto (doble de Rafael), Elsa Cabo (bailarina en “Kojak”), Merche Romero (bailarina en “Kojak”), Ana Torres (bailarina en “Kojak”).

## BIBLIOGRAFÍA

ANGULO, J. y SANTAMARINA A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, San Sebastián, Fimoteca Vasca, 2012.

BERROCAL, J., “La huella psicológica del Franquismo en el Cine Español de los Noventa”, *Documentos de Trabajo en Lenguas Romances*, 2006. En <http://repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss1/2> [01/09/2014]

BUERO VALLEJO, A., *Historia de una escalera*, Madrid, Vicens-Vives, 2014.

CAÑETE, C., *Bienvenido Mr. Berlanga*, España, Destino, 1994.

CASTRO DE PAZ, J. L. y CERDÁN, J., *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.

CASTRO DE PAZ J. L., y PÉREZ PERUCHA, J., (dir.), *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, 2005. En [http://video.berlangafilmuseum.com/archivos/archivos/documentos/biblio\\_la\\_atalaya\\_en\\_la\\_tormenta/#/9/zoomed](http://video.berlangafilmuseum.com/archivos/archivos/documentos/biblio_la_atalaya_en_la_tormenta/#/9/zoomed) [01/08/2014]

CERDÁN LOS ARCOS, J., “España, fin de milenio. Sobre *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)”, *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pp. 235-256.

CERDÁN LOS ARCOS, J., y PENA, J., *Variaciones sobre la incertidumbre (1984-1999)*, Madrid, Liceus, 2007.

DE PRADA, J. M., “Álex de la Iglesia: “¿Por qué no nos reconciamos de una maldita vez?””, entrevista a Álex de la Iglesia, *ABC*, 17/12/2010. En <http://www.abc.es/20101217/cultura-cine/reconciamos-maldita-20101217.html> [02/11/2014]

DEL VALLE-INCLÁN, J. y DEL VALLE-INCLÁN, J. (ed.), “Hablando con Valle-Inclán de él y su obra”. *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 393-397.

DEL VALLE-INCLÁN, R. M<sup>a</sup>., *Luces de Bohemia*. Madrid, Espasa Calpe 1998.

ERRAZKIN ZINKUNEGI, I., “Balada triste de trompeta: una película posmoderna”, *Oihenart*, nº 27, 2012, pp. 27-44.

FERNÁNDEZ ROCA, J. A., “Las acotaciones del esperpento. De lo verbal a lo visual”, *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, 1997, pp. 201-212.

FRAGA RODRÍGUEZ, L., “Valle-Inclán: el esperpento entre la pintura y el cine”, *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, 2004, pp. 431-441.

HEREDERO, C. F., *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999.

HEREDERO, C. F., “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada”, *Rafael Azcona, con perdón*, 1997, en [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/azcona/herederoAzcona.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/herederoAzcona.shtml) [8/6/2014]

IGLESIAS TURRIÓN, P., *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*, Madrid, Akal, 2013.

ITUARTE PÉREZ, L., “Breve inventario del imaginario posmoderno en *El día de la Bestia*, proyecciones utópicas de una distopía urbana”, *Cuadernos de cinematografía*, nº 7, 2004, pp. 125-136.

LÓPEZ LERMA, M., “Disenso en *La comunidad de Álex de la Iglesia*”, *Política Común*, 2013, en <http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0004.004/--disenso-en-la-comunidad-de-alex-de-la-iglesia?rgn=main;view=fulltext> [12/10/2014]

MARTÍNEZ, B., “Balada triste de trompeta. La historia como circo”, *Cahiers du cinema*, nº 40, 2010, p. 45.

MONTERDE LOZOYA, J. E., “Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona”, *Rafael Azcona, con perdón*, 1997, en [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/azcona/monterdeSainete.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/azcona/monterdeSainete.shtml) [8/6/2014]

MORÁN PAREDES, A., “El esperpento cinematográfico: de *El pisito* a *Crímen ferpecto*”, *Cuadernos de documentación multimedia*, nº 17, 2006.

MOREIRAS MENOR, C., *Cultura Herida. Literatura y Cine en la España democrática*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 2002.

ORDÓÑEZ, M., *La Bestia anda suelta (¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!)*, Barcelona, Glénat, 1997.

PÉREZ FRANCO, N., “La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 1, 2010, pp. 39-73.

POHL, B., y TÜRSCHMANN, J., (coord.), *Miradas “glocales”. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2007.

POYATO, P., *Guía para ver analizar “Todo sobre mi madre” Pedro Almodóvar (1999)*, Valencia, Nau LLibres, 2007.

RAMÍREZ, A., “El desplante neorromántico de Álex de la Iglesia en el contexto finisecular” *Especulo. Revista de estudios literarios*, nº 38, 2008. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/aiglesia.html> [05/08/2014]

REVIRIEGO, C., “Tenía una necesidad de ser extremista”, entrevista a Álex de la Iglesia, *ABC*, 17/12/2010. En <http://www.elcultural.es/revista/cine/Alex-de-la-Iglesia/28352> [30/10/2014].

RODRÍGUEZ PÉREZ, M<sup>a</sup> P., *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2002.

SALA, A., y DE FEZ, D., *Neoculto*, Madrid, Calamar Ediciones, 2012.

SALINAS, P., "Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98" en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970

SÁNCHEZ NAVARRO, J., *Freaks en acción: Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar Ediciones, 2005.

VERA, C., *Cómo hacer cine 2. El día de la bestia, de Álex de la Iglesia*, Madrid, Fundamentos, 2002.

VV.AA., *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*, (Cuenca, 26 al 29 de noviembre de 2003), Universidad de Castilla la Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2005.

VV.AA., *The cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester, University Press, 2007.

ZAHAREAS, A., La historia en el esperpento de Valle-Inclán, *AIH*, Actas II, 1965.

ZUNZUNEGUI DÍEZ, S., *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

ZUNZUNEGUI DÍEZ, S., *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Madrid, Paidós, 2005.

## FILMOGRAFÍA

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* [Película]. Cinevista. 1984.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *Átame*. [Película]. Laurenfilm. 1989.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *Entre tinieblas*. [Película]. Alta Films. 1983.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *Kika*. [Película]. Warner Sogefilms S. A. 1993.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *La flor de mi secreto*. [Película]. Warner Bros. 1995.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *La mala educación*. [Película]. Warner Sogefilms S. A. 2004.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *Los amantes pasajeros*. [Película]. Warner Sogefilms S. A. 2013.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. [Película]. Laurenfilm. 1988.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. [Película]. Alenda S. A. 1980.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *Todo sobre mi madre*. [Película]. Warner Sogefilms S. A. 1999.

ALMODÓVAR, P. (Dir.) *Volver*. [Película]. Warner Sogefilms S.A. 2006.

AGUILAR, S. y GURIDI, L. (Dir.) *Justino, un asesino de la tercera edad*. [Película]. Círculo Digital S. L. 1994.

BUÑUEL, L. (Dir.) *El ángel exterminador*. [Película]. Alenda S.A. 1962.

BUÑUEL, L. (Dir.) *Viridiana*. [Película]. José Esteban Alenda Distribución. 1961.

CUERDA, J. L. (Dir.) *Amanece, que no es poco*. [Película]. Divisa Home Video. 1989.

CUERDA, J. L. (Dir.) *Así en el cielo como en la tierra*. [Película]. Universal Pictures International Spain. 1995.

CUERDA, J. L. (Dir.) *El bosque animado*. [Película]. 1990.

CUERDA, J. L. (Dir.) *La marrana*. [Película]. Divisa. 1992.

DE LA IGLESIA, A. (Dir.) *Acción mutante*. [Película]. Warner Española S. A. 1993.

DE LA IGLESIA, A. (Dir.) *Balada triste de trompeta*. [Película]. Warner Bros. 2010.

DE LA IGLESIA, A. (Dir.) *El día de la bestia*. [Película]. 20th Century Fox Home Entertainment. 1995.

DE LA IGLESIA, A. (Dir.) *La comunidad*. [Película]. Lolafilms Distribución. 2000.

DE LA IGLESIA, A. (Dir.) *Mirindas asesinas*. [Cortometraje]. 1991.

ESTELRICH, J. (Dir.) *El anacoreta*. [Película]. Hispano Fox-Film. 1977.

- FERNÁN GÓMEZ, F. (Dir.) *El extraño viaje*. [Película]. Ízaro Films. 1964.
- FERNÁN GÓMEZ, F. (Dir.) *El mundo sigue*. [Película]. Nueva Films S.A. 1965.
- FERRERI, M. (Dir.) *El cochecito* [Película]. Paramount Films de España. 1960.
- FERRERI, M. (Dir.) *La abeja reina*. [Película]. Cocinor. 1963.
- FERRERI, M. (Dir.) *Se acabó el negocio*. [Película]. Embassy Pictures. 1964.
- FERRERI, M. y FERRY, I. (Dir.) *El pisito* [Película]. V.O. Films S.A. 1959.
- GARCÍA BERLANGA, L. (Dir.) *¡Bienvenido, Mister Marshall!* [Película]. Cícosa, Edici y Mercurio S.A. 1953.
- GARCÍA BERLANGA, L. (Dir.) *¡Vivan los novios!* [Película]. Suevia Films. 1970.
- GARCÍA BERLANGA, L. (Dir.) *El verdugo*. [Película]. Ars Films. 1963.
- GARCÍA BERLANGA, L. (Dir.) *La escopeta nacional*. [Película]. In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A. 1978.
- GARCÍA BERLANGA, L. (Dir.) *La vaquilla* [Película]. Divisa Home Video. 1985.
- GARCÍA BERLANGA, L. (Dir.) *Plácido*. [Película]. In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A. 1961.
- GARCÍA BERLANGA, L. y BARDEM, J. A. (Dir.) *Esa pareja feliz*. [Película]. Iris Films. 1953.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *Adiós con el corazón*. [Película]. Alta Films. 2000.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *Divinas palabras*. [Película]. Laurenfilm. 1987.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *Esperpentos*. [Película] Gemini Films. 2008.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *Imprescindibles - de tertulia con Valle Inclán*. [Documental]. TVE. 2012. En <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-tertulia-valle-inclan/1326940/> [07/08/2014]

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *La corte del faraón*. [Película]. Cinefile Videos. 1985.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *Las truchas*. [Película]. 1978

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *Pasodoble*. [Película]. Tesauro. 1988.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *Suspiros de España (y Portugal)*. [Película]. Warner Bros. 1995.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (Dir.) *Tirano Banderas*. [Película]. Universal Pictures International Spain. 1993.

GIL, R. (Dir.) *El hombre que se quiso matar*. [Película]. Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA). 1942.

IBÁÑEZ SERRADOR, N. (Dir.) *Historias para no dormir*. [Serie TV]. 1965-1970.

IQUINO, I. (Dir.) *Alma de Dios*. [Película]. Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA). 1941.

MARTÍN PATINO, B. (Dir.) *Queridísimos verdugos*. [Documental]. 1977.

NEVILLE, E. (Dir.) *Domingo de Carnaval*. [Película]. Aparicio. 1945.

NEVILLE, E. (Dir.) *La torre de los siete jorobados*. [Película]. Versus Entertainment. 1944.

NEVILLE, E. (Dir.) *Verbena*. [Mediometraje]. Ufilms. 1941.

OLEA, P. (Dir.) *El bosque del lobo*. [Película]. Universal Film Española. 1970.

OLMEDA, F. (Dir.) *Imprescindibles: Rafael Azcona*. [Documental]. TVE. 2014.  
En <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-rafael-azcona/2625301/> [10/08/2014].

PALACIOS, F. y SALVIA, R. (Dir.) *La gran familia*. [Película]. C. B. Films S. A. 1962.

QUADRENY, R. (Dir.) *La chica del gato*. [Película]. Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA). 1943.

TORRADO, R. (Dir.) *Botón de ancla*. [Película]. 1948.

URBIZU, E. (Dir.) *Todo por la pasta* [Película]. 1991.

VV.AA. *Las cuatro verdades*. [Película]. Universal Films Española. 1962.