



HAL
open science

”Las entrañas de Madrid: la radiografía de Álex de la Iglesia”

Diane Bracco

► **To cite this version:**

Diane Bracco. ”Las entrañas de Madrid: la radiografía de Álex de la Iglesia”. Pandora : Revue d'études hispaniques, 2014. hal-02447608

HAL Id: hal-02447608

<https://hal.science/hal-02447608v1>

Submitted on 23 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Las entrañas de Madrid: la radiografía de Álex de la Iglesia

Diane Bracco, Université Paris 8 (Laboratoire d'Études Romanes EA 4385)

En varias películas del director vasco Álex de la Iglesia, la ciudad de Madrid es objeto de una ficcionalización que, lejos de reducirla a un mero escenario de predilección, hace de ella una verdadera protagonista espacial de su filmografía, una entidad que se puede contemplar como un organismo monstruoso, a imagen de sus criaturas. Este artículo pretende poner en perspectiva las representaciones de la capital española en dos cintas en particular, declinando la imagen de la ciudad como cuerpo: *El día de la bestia* (1995) y *La comunidad* (2000). La radiografía del Madrid pintado en estas dos comedias negras desvela las entrañas de una metrópolis en crisis, azotada por una violencia paroxística y trastornada por la desaparición de todos los límites. El principio de la distorsión en el que estriba esta doble reconstrucción fílmica sirve la representación de un espacio híbrido donde lo real se confunde con lo virtual y donde se borran las fronteras temporales: los abyectos organismos del margen que son el monstruo y el cadáver metaforizan en efecto la resurgencia de un pasado que atormenta al presente de la España democrática de la que este cuerpo urbano traumatizado resulta ser la sinécdoque.

Palabras claves: Álex de la Iglesia, *El día de la bestia*, *La comunidad*, Madrid, cuerpo, frontera, abyección

In several films of the Basque director Álex de la Iglesia, the city of Madrid is the object of a process of "fictionalization" that, far from reducing it to a simple favoured setting, shows it like a true spatial protagonist of his filmography, an entity that can be comprehended like an organism as monstrous as its creatures. This article aims to put into perspective the representations of the Spanish capital in two films in particular, *El día de la bestia* (1995) and *La comunidad* (2000), through the exploration of the recurrent image of the city as a body. The radiography of the Madrid depicted in these two black comedies reveals the depths of a metropolis in crisis, consumed by a paroxystic violence and perturbed by the erasure of all limits. The principle of distortion which underpins this double filmic reconstruction serves the representation of a hybrid space where the real and the virtual merge, and where the temporal boundaries become blurred: indeed, the organisms of the fringe such as the monster and the corpse metaphorise the resurgence of a past that haunts the present of democratic Spain, represented by this synecdochic traumatized urban body.

Key words: Álex de la Iglesia, *El día de la bestia*, *La comunidad*, Madrid, body, boundary, abjectness

Dans plusieurs films du réalisateur basque Álex de la Iglesia, la ville de Madrid fait l'objet d'une fictionnalisation qui, loin de la réduire à un simple décor de prédilection, la fait apparaître comme une véritable protagoniste spatiale de sa filmographie, une entité pouvant être saisie comme un organisme tout aussi monstrueux que ses créatures. Cet article a pour ambition de mettre en perspective les représentations de la capitale espagnole dans deux films en particulier, *El día de la bestia* (1995) et *La comunidad* (2000), en déclinant l'image de la ville comme corps. La radiographie du Madrid dépeint dans ces deux comédies noires dévoile les entrailles d'une métropole en crise, rongée par une violence paroxystique et bouleversée par l'effacement de toutes les limites. Le principe de la distorsion sur lequel repose cette double reconstruction filmique sert la représentation d'un espace hybride où réel et virtuel se confondent, et où s'estompent les frontières temporelles: les abjects organismes de la lisière que sont le monstre et le cadavre métaphorisent en effet la résurgence d'un passé venant hanter le présent de l'Espagne démocratique dont ce corps urbain traumatisé se trouve être la synecdoque.

Mots-clés: Álex de la Iglesia, *El día de la bestia*, *La comunidad*, Madrid, corps, frontière, abjection

El espectador de Álex de la Iglesia no puede sino comprobar la superabundancia de materia corporal en el universo del director vasco, una materia corporal que satura todo el espacio fílmico: las diferentes ficciones están invadidas por múltiples organismos observados con lupa, a los que el realizador, en su laboratorio cinematográfico, somete a toda clase de manipulaciones deformantes. A la luz de esta primacía del cuerpo nos proponemos sondear las representaciones de Madrid en dos largometrajes que Álex de la Iglesia elige ambientar en la capital española, las comedias negras *El día de la bestia* (1995) y *La comunidad* (2000). Ambas cintas tienen en común una aproximación cinematográfica a la ciudad que hace coincidir espacialidad y corporalidad. La primera narra la odisea de un trío de personajes llevado por un cura que cree haber descifrado en el *Apocalipsis* de San Juan el lugar y la fecha de nacimiento del Anticristo. Decide lanzarse en su búsqueda a fin de aniquilarlo y emprende para ello la exploración de Madrid una noche de Navidad. En la segunda, Julia, la protagonista, agente inmobiliaria, descubre por casualidad la fortuna disimulada por el habitante difunto de un piso situado en un edificio vetusto; a lo largo del relato, la persigue la aterradora comunidad de los

residentes, seres codiciosos dispuestos a matar para apoderarse del tesoro anhelado desde hace muchos años. Aunque la capital goce de un innegable protagonismo en la filmografía del cineasta y aparezca en muchas otras obras suyas (*Muertos de risa*, *800 balas*, *Crimen ferpecto*, *Balada triste de trompeta*, *La chispa de la vida*, *Las brujas de Zugarramurdi*), es en las dos películas ya mencionadas en las que hemos decidido centrar nuestro estudio pues presentan varios puntos de convergencia en esta aproximación a la ciudad, que nos permiten tender puentes entre la “comedia de acción satánica” de 1995 y la comedia negra rodada cinco años después: en ambas ficciones, la acción transcurre principalmente en pleno centro de Madrid, espacio urbano cuya geografía perturbada afecta a los cuerpos diegéticos que se mueven por su seno.

Mientras las peregrinaciones del cura y de sus compañeros hacen constantemente navegar a los personajes y al espectador entre interiores y exteriores madrileños, las aventuras de Julia se desarrollan por así decirlo a puerta cerrada¹, esencialmente dentro de un viejo edificio del centro de la capital. Pese a este estrechamiento espacial en torno a los interiores, nos empeñaremos en sacar a la luz una continuidad entre las dos radiografías urbanas propuestas por el director, deseoso de sondear cada vez más profundamente el cuerpo de la ciudad.

La disección del Madrid puesto en imagen en las dos comedias negras desvela las entrañas de una capital carcomida por la violencia. Esta última, que el director pinta como una patología que infecta todas las células del cuerpo urbano, es fruto del desencadenamiento de las pulsiones permitido por la desaparición de los puntos de referencia y los límites. La ciudad se presenta como un espacio de transgresión y anarquía cuya doble reelaboración filmica, regida por los mecanismos de la distorsión, refleja también la fragilidad de lo real que acaba periclitando y se confunde con sus simulacros. Esta abolición de las fronteras desemboca en una mezcla temporal que testimonia de la supervivencia del pasado en el presente de una metrópolis a primera vista profundamente anclada en la contemporaneidad: la hibridez del cuerpo urbano, atenazado entre dos temporalidades, está representada por los motivos orgánicos abyectos que son el monstruo y el cadáver, metáforas de los fantasmas de una época supuestamente pretérita, remota, que continúa atormentando a la España democrática de la que Madrid, a la vez centro geográfico y político del país, resulta ser la sinécdoque.

¹ Álex de la Iglesia recuerda que estaba previsto inicialmente que la acción se desarrollara en un único piso. ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko-Filmategia / Filmoteca vasca, 2012, p. 233.

La violencia, patología del cuerpo urbano

Los dos relatos fílmicos tienen por marcos espacio-temporales respectivos el Madrid del extremo final del siglo XX (*El día de la bestia*) y el de los albores del siglo XXI (*La comunidad*). En cada uno, desde los primeros minutos, se presenta menos la capital como un mero trasfondo que como una verdadera entidad, un organismo cuya epidermis (los exteriores) recorre la cámara a la par que sondea sus entrañas (los interiores). Madrid aparece como un espacio de violencia hipertrofiada cuyas representaciones visuales y emanaciones sonoras asaltan los sentidos del espectador: desde la secuencia de los títulos de crédito de *El día de la bestia*, las imágenes sobrecogedoras de una ciudad apocalíptica, sumida en las tinieblas, literalmente a fuego y sangre, se conjugan con una banda de sonido agresiva que superpone sirenas de policía, alboroto de la metrópolis y música *hard rock*, ahogando al público en un “baño de sensaciones” (*bain de sensations*)¹ propiamente posmoderno que sugiere el caos urbano. Aunque a primera vista el Madrid de *La comunidad* no tenga nada en común con la capital nocturna y anárquica del precedente largometraje, no deja de presentarse como un lugar hostil, desde el íncipit: el filme se abre con un *travelling* vertical acelerado sobre la fachada de un edificio. La cámara se inmoviliza un momento a la altura de un balcón donde maúlla un gato antes de proseguir su ascenso hacia la cima de dicho edificio, revelando la importancia dramática del lugar. Tras un corte en seco, penetramos con el felino en un piso oscuro e inundado donde se va descomponiendo un cadáver, poco a poco devorado por el animal; esta imagen entra en resonancia con un documental sobre los buitres visionado más adelante por Julia y presenta un valor programático puesto que metafórica la codicia de los habitantes del edificio, carroñeros dispuestos a matarse entre sí para adueñarse del tesoro de su difunto vecino, pero también la de la propia protagonista. Se descubre en la secuencia que sigue a los títulos de crédito que el edificio se sitúa en pleno centro de Madrid, en el número 14 de la Carrera de San Jerónimo: Julia aparece por primera vez en la pantalla bajo una lluvia recia, indicio climático del carácter inhospitalario de la ciudad, ya presente en *El día de la bestia*, y alaba su posición “supercéntrica”. Que se imponga, como en el primer largometraje, a través de un bombardeo audiovisual, o, como en el segundo, mediante un plano con valor proléptico que revela la presencia de un cadáver anidado en el seno del cuerpo urbano, la violencia intrínseca de la ciudad constituye un espectáculo que hiere de entrada la mirada del público. Resulta ser la consecuencia de un retorno al primitivismo y un desbordamiento de los instintos que autorizan todos los excesos, permitidos por la desaparición de los límites en un espacio anárquico donde la ley ya no se aplica: los individuos se persiguen, se agreden, se matan entre sí, mofándose de la prohibición del crimen que rige la vida en sociedad. Esta transgresión desemboca en una degradación de lo humano de la que da cuenta en

¹ JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 82.

La comunidad la estrategia grotesca recurrente de la animalización: ésta contribuye a bosquejar el retrato de una humanidad que se desagrega y parece ella misma haber perdido todos los puntos de referencia que garantizaban la estabilidad de sus fronteras. Semejante desencadenamiento de los instintos afecta tanto los miembros externos como los órganos internos del cuerpo urbano, sacudido de espasmos y pulsiones a los que ya nada canaliza. La violencia surge de lo más recóndito de la ciudad, desde lugares interiores que cobijan una brutalidad tan explosiva como aquélla que se desencadena en la calle. Lo ilustra por ejemplo la agresividad verbal y física que circula por los hogares, microcélulas de una capital desregulada donde todos los lazos sociales son corruptos, a imagen de las relaciones familiares: Rosario y su hijo José María en *El día de la bestia* o el treintañero infantilizado Charly y su odiosa madre Dolores en *La comunidad*, por citar sólo estos dos ejemplos, se comunican a base de bofetadas, golpes descomunales y palabras hostiles. Además del caos exterior, se pintan los interiores de *El día de la bestia* como los teatros de una brutalidad exacerbada, igual que el edificio de *La comunidad*: la tienda de José María, la pensión, el despacho del agente de seguridad del centro comercial, el supermercado saqueado, el domicilio de Cavan dentro del Edificio Carrión, el piso de sus vecinos, la sala de conferencias, los estudios de televisión, la sala de concierto y, cómo no, las obras abandonadas de la Puerta de Europa son todos lugares asociados con la perpetración de actos violentos de los cuales los protagonistas son los agentes, las víctimas o los testigos. Los distintos episodios que transcurren ahí, y entre los que se intercalan las imágenes del recorrido de los personajes por las calles de la ciudad, parecen constituir las diferentes etapas de una trayectoria lúdica: el diálogo entre exterior e interior en este largometraje, materializado por las torres en obras donde se produce la matanza final, sitio a la vez cerrado y abierto, pero también entre oscuridad nocturna e iluminaciones artificiales, evoca la alternancia negro / blanco de un tablero de ajedrez por el cual se mueven los personajes, a imagen de peones que se desplazan de una casilla a otra, como se demostrará a continuación.

La acción de ambas cintas obedece a estrategias narrativas fundadas en el principio de la itinerancia, sintomático de la imposible inmovilidad de los personajes. La búsqueda del Anticristo por el Madrid babilonio de *El día de la bestia* y la caza del tesoro dentro del edificio de *La comunidad* se presentan como juegos de pista que se despliegan por este mapa urbano de la violencia. Las peregrinaciones a las cuales dan lugar son regidas por una doble dinámica horizontal y vertical. El incesante cinetismo de los personajes que se deslizan de un interior a otro dibuja en primer lugar una trayectoria horizontal que remite a la vez al juego de la oca o, como se ha señalado, al ajedrez. Estos dos motivos lúdicos se evocan, en *La comunidad*, a través del crucigrama encontrado en la cartera del difunto, que Julia logra descifrar tras visionar un spot publicitario de detergente para el suelo: un suelo de baldosas blancas y negras como la cuadrícula garabateada en la página de un cuaderno, representación del embaldosado en el piso

del muerto (**figuras 1-2**). Esta descodificación la conduce a la “casilla del tesoro”, o sea a los millones de pesetas disimulados bajo una baldosa; una “casilla del tesoro” que, no obstante, no coincide con la “casilla de llegada” puesto que el itinerario que lleva a la salvación está lleno de obstáculos que obligan a Julia a dar marcha atrás e incluso a “volver a la casilla de salida”, el piso donde empezó la aventura, su único refugio en el seno del territorio de la comunidad. Los lugares de tránsito que son los descansillos y la escalera aparecen como barreras infranqueables, callejones sin salida de un laberinto que la confina en el espacio de violencia y muerte que constituye el edificio. La heroína no tiene más remedio que seguir la vía externa del balcón en el que se había detenido la cámara al principio del filme. Logra escapar de su cárcel y alcanza laboriosamente la vivienda del millonario difunto, bajo una violenta tormenta cuyo estruendo la impide comunicarse con los transeúntes en la calle. Es por el tejado por el que Julia consigue extraerse definitivamente de este espacio de encierro para lanzarse en una carrera por la cima de los edificios del centro de Madrid, que se acaba con un enfrentamiento con Ramona sobre el pedestal de una de las cuadrigas que dominan el edificio del Banco Bilbao Vizcaya de la calle de Alcalá. La huida de la protagonista por el balcón entra en resonancia con el episodio de funambulismo sobre la fachada del Edificio Carrión en *El día de la bestia*: tras la celebración de la misa negra, bajo la influencia de drogas, Ángel, Cavan y José María deciden escalar el gigantesco letrero luminoso *Schweppes* y alcanzan el alojamiento más cercano. Estas secuencias en altura ponen en juego una dinámica de desplazamiento horizontal por la cima de edificios que el director, al mismo tiempo, explora en toda su verticalidad, mediante planos generales (**figura 3**) y picados vertiginosos (**figura 4**) que pintan la capital como una especie de gigantesco parque de atracciones.

A imagen de Quevedo, Goya o Valle-Inclán, representantes de la tradición grotesca española cuya influencia reivindica Álex de la Iglesia, el director aparece como un demiurgo y reduce la geografía madrileña a un teatro de marionetas de cuyos hilos tira. Paralelamente a los movimientos verticales de ascenso y descenso permitidos por las escaleras y los ascensores (los de la residencia de Cavan, de las obras de las torres KIO y del edificio de *La comunidad*), el realizador privilegia el punto de vista “levantado en el aire”¹, distanciado e irónico, adoptado antes por esos distintos creadores y erigido en principio estético de la teoría literaria del esperpento, que actualiza en la pantalla. Coloca literalmente a sus criaturas al borde del abismo, un abismo parecido a aquél que, para el teórico literario Wolfgang Kayser, se abre al pie de los

¹ Valle-Inclán definió tres visiones artísticas distintas: la del autor que se considera inferior a su criatura (es el caso de Homero que pone a sus héroes en un pedestal para ensalzarlos), la del escritor que se presenta como el igual de su personaje (cita el ejemplo de Shakespeare) y por último la del creador que se sitúa encima de los seres salidos de su imaginación: con esta última postura corresponde la visión esperpéntica. CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, col. “La lupa y el escalpelo, 9”, 1970, p. 24-25.

seres en un mundo deformado por lo grotesco y que, “ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones”¹. Ángel, Cavan y José María, Julia y sus perseguidores se quedan por lo tanto en equilibrio precario, suspendidos en el vacío, amenazados por una nada a punto de engullirlos². Varios personajes sufren por cierto las leyes de la gravedad durante unas caídas interminables cuya puesta en imagen es tributaria no sólo del esperpento y de modo más general de la tradición grotesca española, sino también del cómic, del dibujo animado y del cine *mainstream* internacional. Los personajes son tratados sin miramientos por una entidad enunciadora que los manipula como vulgares títeres y corta a su antojo los hilos de su existencia: si la sexagenaria Rosario realiza en *La comunidad* un salto inverosímil entre los techos que evoca los efectos especiales de la película *Matrix*³, conoce poco después una muerte semejante a la de Rosario, que, en *El día de la bestia*, perece durante una caída vertiginosa en la caja de la escalera; las dos aparecen como seres vulnerables de carne y hueso, igual que José María, precipitado al vacío desde una de las torres KIO en construcción, o el cubano Oswaldo, tirado desde lo alto del edificio del Banco Bilbao Viscaya en *La comunidad*. Si Cavan es el único individuo en sobrevivir a su caída espectacular desde el letrero *Schweppes*, es tan maltratado como sus compañeros, molido a palos, parcialmente quemado, desfigurado, víctima de esta violencia infligida a todos los personajes-títeres que se mueven por el universo grotesco de Álex de la iglesia; un universo que resulta estar en perpetua instancia de desagregación, donde la realidad se diluye, hasta tal punto que la ciudad cuyo retrato bosqueja el cineasta parece a fin de cuentas no ser más que un gigantesco simulacro.

Lo real amenazado: Madrid, espacio de simulacro⁴

La imagen del teatro de marionetas que convoca la radiografía de este Madrid cinematográfico en ambas películas incita a contemplar la ciudad como un “mundo en estado de

¹ KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. “La balsa de la Medusa”, n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, p. 67.

² El cineasta subraya que en estas situaciones de inestabilidad extrema se revela la verdadera naturaleza de los individuos pues éstos se debaten en un espacio inmaterial donde se abolen todas las reglas: “aunque se trate de un truco narrativo utilizado por muchos directores, cuando llevas a los personajes a las alturas es como si los subieras al Olimpo de las ideas, como si los purificases. Inconscientemente el espectador siente también esa sensación y cree que el personaje, cuando se encuentra en lo alto, dice la verdad y no puede mentir. [...] En las alturas, además, y este es un concepto muy importante, ya no hay moral, porque estamos en la cima, más allá del mundo.” ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia...*, *op. cit.*, p. 238.

³ Andy y Larry Wachowski, 1999.

⁴ Se retoma aquí en parte la reflexión sobre el Madrid hiperreal de *El día de la bestia*, desarrollada en el siguiente artículo: «*El Madrid de la Bestia: l’apocalypse urbaine d’Álex de la Iglesia*», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], 13 | 2014, mis en ligne le 30 décembre 2014. URL : <http://ceec.revues.org/5302> ; DOI : 10.4000/ceec.5302

enajenación”¹ en cuyo seno los mecanismos de la deformación grotesca dan cuenta de una confusión engañosa entre lo real y su representación: tanto en *El día de la bestia* como en *La comunidad*, la capital constituye un espacio hiperreal tal y como lo define Jean Baudrillard, a saber el de un “inmenso escenario” (*immense scénario*) propicio a múltiples “juegos de ilusiones y fantasmas” (*jeu[x] d’illusions et de phantasmes*) y a la mezcla de “todos los órdenes de simulacros” (*tous les ordres de simulacres*)²: dicho de otro modo, un territorio dominado por la artificialidad y la virtualidad. En el primer filme, la capital está invadida de pantallas catódicas que simulan una realidad inconsistente y le ofrecen al cura señales que se empeña en descifrar. La vida urbana en este Madrid de fronteras flotantes se polariza en torno al medio televisivo cuyas mascaradas, a imagen del pseudoexorcismo de Cavan, plasman una proyección distorsionada y virtual de lo real apta a competir con éste. Sumamente crítico hacia la pequeña pantalla en su filmografía³, Álex de la Iglesia presenta la televisión, íntimamente vinculada con la violencia, como uno de los factores del apocalipsis urbano puesto en imagen, un instrumento dotado de una fuerza deformadora capaz de enajenar la realidad tanto como las mentes. Símbolo de la fascinación de la cultura de los *mass media* y del espectáculo, absorbe a todos aquéllos que la ven, parasita banda de imagen y banda de sonido: las pantallas están omnipresentes en los hogares, en los bares y en los escaparates de las tiendas (**figura 5**), y se oye a menudo fuera de campo, como un rumor de fondo. Por medio de varias *mises en abyme* del programa seguido con asiduidad por los personajes, *La Zona Oscura*, y de una secuencia en los estudios donde se ruedan esos engaños televisuales, Álex de la Iglesia desvela los resortes de un medio de comunicación que propaga la incultura y difunde los valores de una sociedad decadente. El consumidor de imágenes desprovisto de toda capacidad de reflexión es el blanco de los programas criticados a través de la figura del presentador italiano Cavan, charlatán que abusa de la credulidad de su público: mediante un programa que parodia a la vez los productos mediocres de la telebasura española y el modelo berlusconiano⁴, el director se eleva contra la vacuidad de la cultura catódica y la instrumentalización política de la pequeña pantalla activando las estrategias de la distorsión paródica, que apuntan a desvelar los mecanismos de manipulación y de enajenación de las mentes por este *médium*. Sacan a la luz los agentes reales de una violencia urbana menos mitológica que real y cotidiana, alimentada, entre otros factores, por las farsas de una televisión que atrofia el espíritu crítico de sus espectadores.

¹ KAYSER, W., *Lo grotesco...*, *op. cit.*, p. 309.

² BAUDRILLARD, Jean, “Hyperréel et imaginaire”, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 24-28 (traduce la autora).

³ Lo ilustran asimismo *Crimen ferpecto* (2004) y, más recientemente, *La chispa de la vida* (2012).

⁴ Se puede observar la presencia de un retrato del antiguo Presidente del Consejo italiano Silvio Berlusconi en los estudios donde se rueda *La Zona Oscura*: pone de realce de modo indirecto e irónico “the creeping influence of Italian media mogul over privatized Spanish televisión [...] most significantly from August 1989”. BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, p. 74-75.

El medio televisivo está presente asimismo en *La comunidad*: es el mundo virtual en el que se ha refugiado el residente del edificio, perseguido por sus vecinos por haber ganado seis cientos millones de pesetas en la quiniela. Tras años de encierro voluntario, se murió delante del televisor encendido. A excepción de esta ocurrencia, la televisión no aparece en esta película como un factor de enajenación sino al contrario como un revelador de lo real, anidado en el universo degradado del edificio: además de la llave que le ofrece a Julia para descifrar el mapa del tesoro, le proporciona al espectador indicios narrativos que le permiten anticipar la acción a venir y aclara la verdadera naturaleza de los individuos que van a perseguirse dentro del edificio. El documental sobre los buitres, que ya se ha evocado, interactúa con el eslogan de un spot televisivo sobre los efectos perjudiciales del dinero que plantea el materialismo y el individualismo como los principios motores del relato y de los simulacros amparados por el edificio. Álex de la Iglesia prolonga por lo tanto su reflexión sobre las nociones de virtualidad y facticidad, aquí relacionadas con el territorio doméstico: multiplicando los juegos dialécticos entre superficie y profundidad, dorso y revés, pone en escena un universo dominado por las apariencias y sitúa continuamente a sus criaturas en la frontera de la verdad y de la mentira, al igual que lo hará cuatro años después en *Crimen ferpecto*, anclando parte de la acción en el espacio artificial y aséptico de un centro comercial madrileño. Aquí, una primera ilusión parece disiparse cuando Julia descubre el piso coqueto que debe hacer visitar, agradable sorpresa que no dejaba presagiar la aparente vetustez del edificio. Decide pasar la noche ahí con su pareja Ricardo e improvisa una cena a la luz de las velas. Se apropia sin dificultad de la cocina, por la cual se mueve con soltura; pero la tormenta amenazante y la elegancia exagerada de los dos personajes, aunque sea *a priori* coherente con el decorado lujoso, subrayan el carácter fingido de esta puesta en escena que se agrieta ante nuestros ojos: el traje sastre y el esmoquin impuestos por sus empleos respectivos (ella es agente inmobiliaria, él hace de gorila en una discoteca) confiere una dimensión caricaturesca a su distinción, hasta tal punto que Julia, rubia platino vestida de rosa chillón, compara a Ricardo con “un muñeco de ventrílocuo”. La fisura en esta imagen de comodidad material se profundiza cuando unas cucarachas irrumpen en el dormitorio por una grieta en el techo, prohibiéndoles a los personajes todo acceso al espacio de la intimidad amorosa en este alojamiento que no les pertenece. Al día siguiente, Ricardo, hombre mediocre y frustrado, denuncia abiertamente el simulacro que su pareja intenta construir: “¿Sabes por qué no quiero quedarme en este piso? Porque es lo que no vamos a tener nunca. [...] Yo no puedo soñar con una casa como ésta ni con un coche como ése ni con una tía como la del anuncio”. Mientras se desvanece el espejismo de posesión que el simulacro parecía otorgarle a esta pareja común, la irrupción de los insectos sugiere que el bienestar ofrecido por el piso no es sino superficial: se convertirá más adelante en una de las células de un espacio de horror dentro del cual Julia se encerrará en varias ocasiones para escapar de sus perseguidores antes de ser

molida a palos. No viable por ser ilusoria, la felicidad que la heroína se esfuerza por plasmar al principio de la película se distorsiona al punto que vuela en pedazos, al igual que la euforia suscitada por el descubrimiento del tesoro es disipada más adelante por la angustia que origina en Julia el acoso de los vecinos.

Los propios residentes han hecho de su edificio un territorio de añagazas y engaños donde se han empeñado durante varios años en mantener la ilusión comunitaria¹. Durante su enfrentamiento, el administrador Emilio, que por cierto acaba de regresar de una estancia en Disneyland, espacio hiperreal por excelencia para Baudrillard², le explica a Julia que el grupo se construyó en torno al proyecto colectivo de apoderarse de la fortuna del millonario a fin de repartirla entre sus distintos miembros y financiar los sueños de cada uno. El ingeniero que ocupaba el elegante piso de Julia fue asesinado precisamente por haberse negado a someterse a esta regla del bien común. Pero el individualismo de Emilio, que revela haber urdido semejante plano para incautarse del botín, y los instintos criminales de los demás residentes disipan el espejismo de este noble ideal de solidaridad. La disimulación y el simulacro constituyen asimismo la estrategia por la cual optan en un primer tiempo los vecinos carroñeros a fin de tenderle una trampa a la recién llegada: en la secuencia de la falsa fiesta de cumpleaños, su juego mecánico y teatral, desprovisto de toda naturalidad, se suspende en cuanto Julia, atrapada en las redes de la ilusión, desaparece, acompañada a su casa por Oswaldo. El cubano está investido de la misión de seducirla para permitirles a los vecinos penetrar en el piso mientras él la distraiga en el dormitorio. Pero esta esfera de intimidad no puede definitivamente ser conquistada, siendo la nueva perspectiva de una noche de amor socavada una vez más por la revelación del simulacro, en el momento en que Julia sale un momento de la alcoba y descubre a los otros residentes registrando el salón. Por fin, es recurriendo a la táctica de la simulación y sustituyendo el dinero por una moneda facticia (billetes de Monopoly) como el inocente Charly engaña a los demás habitantes del edificio, pone el botín en un lugar seguro y logra rescatar a Julia. Por cierto su primera aparición en la pantalla, falsamente inquietante, y su ingenuidad, sólo aparente, se inscriben en este tejido de añagazas narrativas que el director borda para deshacerlo enseguida. En ambas cintas, Álex de la Iglesia erige por lo tanto el simulacro en un “método artístico y conceptual”³ fundado en estrategias deformantes cuyo despliegue le permite levantar el vuelo sobre la enajenación de una realidad fagocitada por sus representaciones: la virtualidad catódica en *El día de la bestia*; las apariencias en *La comunidad*. En este sentido, su

¹ “Somos una comunidad muy unida, es como una piña, [...] como una segunda familia”, declara el cubano Oswaldo a Julia durante su falsa fiesta de cumpleaños. El administrador Emilio se erige por su parte en garante del bien colectivo mientras maltrata a Julia: “Siempre nos ha interesado el bien común, el interés que tenemos en el edificio. Algunos hemos vivido aquí desde siempre”.

² BAUDRILLARD, J., “Hyperréel et imaginaire”, *op. cit.*, p. 24-28.

³ RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, p. 236.

cámara reactualiza en cierto modo las propiedades del espejo cóncavo del esperpento, que quedan así expuestas por Max Estrella, protagonista de *Luces de Bohemia*: “[e]l sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”¹. De hecho, los excesos y las distorsiones grotescas de Álex de la Iglesia *revelan*, en sentido óptico del término, la dislocación de lo real en un Madrid deformado por lo virtual, donde la misma modernidad de la metrópolis contemporánea no resulta ser más que un trampantojo.

Monstruos y cadáveres: las huellas del pasado en la contemporaneidad

En los dos largometrajes, la capital se impone como el sitio de una tensión entre las temporalidades, materializada por la existencia de interiores vetustos y degradados, verdaderas reliquias del pasado, en pleno centro de una capital *a priori* profundamente anclada en la contemporaneidad. Confiriendo una función sinecdótica al Madrid neoliberal y globalizante de *El día de la bestia*, del que las torres KIO (**figura 6**) y el Edificio Carrión son los emblemas, Álex de la Iglesia se esmera en poner en evidencia las paradojas de una sociedad española que, en vísperas del siglo XXI, pretende modernizarse adaptándose a las estructuras europeas y a las dinámicas de la globalización cuando aún sigue cobijando pobreza, corrupción y extremismo². En *La comunidad*, una ruptura parecida se manifiesta a través del territorio geográfico más reducido del edificio y del barrio “supercéntrico” donde se sitúa: la petulante Julia, mujer independiente que se deshace sin estado de ánimo de su mediocre pareja, es la representante del Madrid contemporáneo en cuyo centro está anidado el viejo edificio, poblado de individuos que encarnan literalmente la persistencia del pasado y de la tradición. Esta tensión temporal se patentiza asimismo a nivel textual, en el seno de los espacios de reescritura y reciclaje referencial que constituyen sendos relatos fílmicos. La ciudad se impone como un territorio intrínsecamente maléfico, como lo sugieren las manifestaciones de la Bestia, en algunos de sus lugares más emblemáticos, y el naípe con efigie del Joker³ recogido por Julia en la acera donde aparece con todas sus letras el nombre de la capital (**figura 7**): por un lado, el Madrid satánico de *El día de la bestia* resulta de relecturas paródicas del género cinematográfico del terror, con

¹ VALLE-INCLÁN, Ramón de, *Luces de Bohemia: esperpento* (1920), Madrid, Espasa-Calpe, col. “Austral Teatro”, 2006 (introducción de Alonso Zamora Vicente), p. 168-169.

² Se estudian detalladamente estos aspectos en el artículo ya citado: BRACCO, Diane, “*El Madrid de la bestia...*”, *art. cit.*

³ Álex de la Iglesia declara a propósito de este personaje procedente del universo del cómic: “Yo creo que el joker es uno de los iconos más poderosos de la cultura contemporánea. Es payaso, es monstruo, es Coney Island, es payaso y monstruo a la vez, es el expresionismo alemán puro y duro. Es un personaje que parece sacado de Murnau o de cualquier otra película muda alemana.” ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia...*, *op. cit.*, p. 237. Cabe señalar asimismo que en la secuencia de la carrera por los techos del centro de Madrid unas salpicaduras de sangre mancillan los nombres de Madrid y de España (“Spain”) en la guía de una turista que anda por la calle de Alcalá en el momento en que Oswald cae al pie del Banco Bilbao Viscaya.

guiños más o menos obvios al cine internacional (*La semilla del diablo*¹, *El exorcista*², *La Profecía*³) y a la tradición española del cine satánico (*Exorcismo*⁴, *La endemoniada*⁵...); por otro lado, la sombra de Alfred Hitchcock (*La ventana indiscreta*, *Vértigo*, *Psicosis*⁶) y de Roman Polanski (en particular la llamada “trilogía de los apartamentos”⁷) planea sobre el edificio de *La comunidad* cuyo monstruoso ascensor, que atrapa y despedaza a los cuerpos, parece tomar parte en el negro designio de los residentes. Al mismo tiempo, los lugares degradados y asfixiantes de ambas ficciones actualizan las modalidades de representación de los espacios en el cine anticonformista español de los años 1950-1960 y recuerdan los hogares exigüos puestos en escena por algunos directores legatarios de la tradición grotesca nacional como Luis García Berlanga, Marco Ferreri o Fernando Fernán Gómez, pero también en películas posteriores como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971) o *El anacoreta* (Jean Estelrich, 1976)⁸. El diálogo entre estas referencias rompe por consiguiente con la idea de una temporalidad única, inscribiendo los retratos urbanos de Álex de la Iglesia en la prolongación de creaciones del pasado cuyo reciclaje hace interactuar cultura contemporánea globalizada y patrimonio español. Esta hibridez temporal se corporaliza en el espacio urbano a través de los juegos de contrapunto que se establecen entre las viviendas madrileñas en las dos ficciones: situado dentro del emblema de modernidad que constituye el Edificio Carrión, el lujoso piso de Cavan se opone por completo a la pensión García, localizada en una calle de nombre evocador, la calle Mártires. El topónimo sugiere la imagen de un cuerpo urbano agredido, amenazado en su integridad: tanto el edificio de la pensión como las obras abandonadas de la Puerta de Europa parecen petrificados en un estado de inacabamiento, de construcción o mejor dicho de deconstrucción. El andamio que tapa la fachada así como la habitación en obras del cura configuran con la cocina cutre y el pasillo oscuro un territorio deteriorado que anuncia el universo doméstico putrefacto de *La comunidad*. Del mismo modo, el piso del ingeniero ocupado por Julia desentona en el antiguo edificio: su luminosidad, su lujo elegante y sus equipos modernos (las “superventajas” expuestas por Julia, el jacuzzi, la sauna y el colchón acuático del dormitorio) contrastan con la oscuridad y la decrepitud de un edificio que nunca ha sido reformado, al igual que el traje sastre rosa chillón

¹ Roman Polanski, 1968.

² William Friedkin, 1973.

³ Richard Donner, 1976.

⁴ Juan Bosch, 1974.

⁵ Armando de Ossorio, 1976.

⁶ Se estrenaron respectivamente en 1954, 1958 y 1960.

⁷ *Repulsión* (1965), *La semilla del diablo* (1968) y *El inquilino* (1976).

⁸ La influencia de estos distintos filmes es perceptible también en el trabajo de dirección artística realizado por Álex de la Iglesia para *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991): se puede establecer un paralelismo entre el Bilbao nocturno y caótico del largometraje de Urbizu y el Madrid apocalíptico de *El día de la bestia*; del mismo modo, la cocina sucia de las gitanas prefigura la de Rosario.

de la coqueta Julia se opone a la vestimenta apagada y descuidada¹ de los residentes; las paredes agrietadas del edificio, impregnadas de humedad, sus papeles pintados descolorados y su mobiliario pasado de moda plasman la imagen de un lugar prisionero de un pasado estancado, de un tiempo que ha dejado de correr y por lo tanto no le deja ningún sitio al presente. La llegada de Julia al antro de la comunidad supone por consiguiente una irrupción de modernidad inaceptable para los vecinos que se ligan contra ella no sólo para incautarse del tesoro sino también para eliminar a la intrusa y cerrar la brecha por la que se ha introducido en su universo². Las cadenas de las puertas, los pestillos, las rejas del ascensor y las barras de la barandilla conforman una red de motivos carcelarios que contribuye a pintar estos sitios degradados como espacios de enclaustramiento que Álex de la Iglesia, en las entrevistas concedidas a Jesús Angulo y Antonio Santamarina, compara en dos ocasiones con un “castillo”³ del que pueden salir los personajes sólo tras afrontar a los monstruos que ahí se pudren. La imagen de la “isla de monstruos” utilizada por Julia para designar el edificio es en este sentido evocadora: aparte de la referencia intertextual evidente a la novela de aventuras del escritor escocés Robert Stevenson, *La isla del tesoro* (1883) – explicitada por la canción que entona Domínguez, “Ron, ron, ron, la botella de ron...”, ritornelo de los piratas en la obra literaria, mientras está buscando el dinero en las inmundicias acumuladas por el muerto – sugiere que los residentes están irremediabilmente anclados en este territorio cuyas fronteras, materializadas por los cubos de basura de la calle, nunca han franqueado, como lo confirma la réplica perentoria de Rosario: “nacé en esta casa y en esta casa pienso morir”.

El cineasta traza una verdadera geografía interior de la abyección en estas dos películas privilegiando sitios cerrados, deteriorados, mancillados, verdaderos teatros de violencia y muerte. Julia Kristeva, que no reduce lo abyecto a “la ausencia de limpieza o de salud” (*l’absence de propreté ou de santé*), aunque caracterice las células de esta ciudad enferma, sino “lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entredós, lo ambiguo, lo mixto” (*ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte*)⁴. Tanto la hibridez temporal como la confusión entre realidad y simulacro en este Madrid cinematográfico resultan de la crisis de los puntos de referencia que azota al cuerpo urbano así como de una

¹ A excepción del azul metálico del disfraz de *Power Ranger* de Armandito, el hijo de una de las habitantes del edificio.

² Esta oposición es también subyacente en *800 balas* donde el personaje de Laura, interpretado de nuevo por Carmen Maura, encarna la modernidad del Madrid contemporáneo: ésta irrumpe violentamente en el universo del pueblo almeriense cuyos habitantes, actores y dobles especialistas de la época dorada del *spaghetti western*, resisten contra dicha modernidad y reactualizan constantemente su pasado cinematográfico.

³ Álex de la Iglesia en ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia...*, op. cit., p. 191 y p. 234.

⁴ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12 (traduce la autora).

abolición de las fronteras que plasman una imagen de la ciudad como territorio del entredós, eminentemente abyecto. Presente en ambos filmes, el cadáver constituye un motivo esencial que aclara esta aprensión del espacio madrileño. La etimología del vocablo (procede del infinitivo latín *cadere*, “caer”) indica para Kristeva que es un cuerpo caído más allá de los límites de su condición de vivo, “materia turbia”¹ (*matière trouble*) que es preciso excluir del territorio de la humanidad. En la primera parte de *La comunidad*, los bomberos proceden precisamente a la expulsión del cuerpo putrefacto infligido a la mirada del espectador desde los primeros minutos y a la evacuación de las materias pútridas acumuladas en el piso (el agua corrupta, las inmundicias: **figura 8**). Es por cierto la apertura del alojamiento la que despierta la codicia de los vecinos y la de Julia, y desencadena la funesta caza del tesoro, como si la impureza, que Kristeva define como “un elemento relativo al límite, al margen” (*un élément relatif à la limite, à la marge*)², se escapase simbólicamente de su caja de Pandora para invadir el edificio entero. La fascinación horrorizada de Julia por el cuerpo putrefacto, al que observa a través de una apertura en la pared, remite al voyeurismo que “se pone de manifiesto cada vez que el objeto [considerado] fluctúa hacia lo abyecto” (*se montre chaque fois que l’objet [considéré] fluctue vers l’abject*)³, un voyeurismo favorecido asimismo por las mirillas de las distintas puertas de entrada. El motivo cadavérico está también omnipresente en *El día de la bestia*, donde se asocia con los cuerpos quemados de los mendigos, aquéllos de los inmigrantes que yacen en el suelo del supermercado saqueado por la banda “Limpia Madrid” y los de la familia de sin techos acribillados a balazos en la penúltima secuencia. Conjugadas con las encarnaciones monstruosas de la Bestia, las ocurrencias del cadáver y los espacios de la abyección metaforizan la descomposición de un cuerpo urbano cuyas fronteras están constantemente agredidas. Se pueden considerar, con María Rodríguez Pilar, como las representaciones de “la pervivencia de los restos cadavéricos de[l] [...] pasado [español] que retornan a una ‘contemporaneidad convulsa’ y que plasman ‘la presencia y el horror de lo monstruoso en los límites de nuestra conciencia y nuestra geografía’⁴. Es en particular la figura espectral del franquismo la que atormenta al Madrid de los años 1990-2000 y se inmiscuye por los intersticios de los dos textos fílmicos, a semejanza de las cucarachas que irrumpen en el piso ocupado por Julia: profundamente hostil a toda forma de alteridad, Rosario es por ejemplo la viuda de un guardia civil cuya fotografía conserva en su habitación y cuyo fusil usa para intentar matar al cura. En cuanto a la agresividad tribal del grupúsculo extremista “Limpia Madrid”, que prefigura la de la comunidad de los vecinos, es el síntoma de una resurgencia del fascismo en el seno de la España contemporánea representada por la capital. Saca a la luz un *continuum* no sólo entre las

¹ *Ibid.*, p. 127.

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ RODRÍGUEZ, M^a P., *Mundos en conflicto...*, op. cit., p. 219.

temporalidades sino también entre los aparatos ideológicos de dos regímenes a primera vista radicalmente opuestos: resulta ser un residuo de la dictadura en el seno de la democracia, una emanación de un cuerpo social desviante que perpetúa la barbarie heredada de la época franquista. La violencia racial, social e institucional se rearticula aquí a la luz de las coordenadas de la sociedad democrática que son la inmigración, la globalización, el neoliberalismo y la corrupción moral de una población manipulada por los *mass media*. El universo de *La comunidad* ofrece también indicios de la supervivencia del pasado dictatorial que se concentran esencialmente en el edificio¹: los vecinos son por la mayoría individuos entrados en años, encarnados además por veteranos del cine español, procedentes generalmente de la tradición teatral. Uno de ellos, Emilio Gutiérrez Caba, interpreta al administrador, especie de *pater familias* al que se puede asimilar con el Caudillo, a la cabeza de una colectividad que remite a la comunidad nacional². A un nivel extracinematográfico, este actor, cuya carrera abarca los tres periodos que son la época franquista, la Transición y la democracia, da literalmente cuerpo a esta continuidad temporal. María Pilar Rodríguez subraya por lo demás que el simbolismo del cadáver del millonario en *La comunidad* es reforzado por “el detalle futbolístico implícito en el modo de obtener la fortuna. En décadas pasadas, ganar una quiniela de catorce resultados era la aspiración máxima de una sociedad empobrecida por las consecuencias de la Guerra Civil en tiempos en los que se aconsejaba ‘apretarse el cinturón’”³. Aunque al término de la aventura, Charly, marginal dentro de la colectividad, y Julia parecen haber triunfado de este pasado estancado, celebran su victoria en un bar del barrio significativamente llamado “El oso y el madroño”: en realidad, este espacio festivo conecta el presente de los años 2000 con una tradición madrileña que se remonta a la Edad Media, a través de un nombre que hace referencia a los motivos del oso y del madroño, armas heráldicas de la ciudad desde el siglo XIII. Es también el lugar donde los dos héroes se reúnen para consumir una especialidad culinaria local, un caldo con Jerez, y bailar un chotis, música folclórica de Madrid, rodeados de chulapos⁴. Esta imagen final entra en conflicto con la contemporaneidad encarnada por Julia y se arraiga en una visión castiza de la identidad madrileña, sugiriendo que el pasado, lejos de ser erradicado como se podría creer a primera vista, no deja de resurgir en el presente, incluso más allá de las fronteras del edificio que los “héroes” han logrado salvar: toma la forma de un retorno a las raíces locales y

¹ Aunque ajenos a este microcosmos, dos clientes de la agencia vienen a visitar el piso con su ejemplar del *ABC* en las manos, periódico de tendencia conservadora cuya visibilidad en la pantalla confirma nuestra lectura.

² Sobre esta asimilación de la comunidad de los vecinos a una nación española atormentada por los fantasmas del franquismo, véase MOREIRAS-MENOR, Cristina, “Temporalidad e historia en ‘La comunidad de Álex de la Iglesia’”, *MLN* [en línea], vol. 123, n° 2, Hispanic Issue (Mar. 2008), p. 374-395, disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/30133939>> (consultado el 14 de febrero de 2014)

³ RODRÍGUEZ, M^a P., *Mundos en conflicto...*, p. 238.

⁴ Véase BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, “*La comunidad* (2000): modernity and the cinematic past”, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, p. 119-138.

demuestra que en los albores del siglo XXI, el proyecto neoliberal global impulsado durante la década anterior no ha hecho más que exacerbar el nacionalismo explícitamente encarnado en *El día de la bestia* por la banda xenófoba “Limpia Madrid”. La lectura que sugiere este desenlace parece ir en el sentido de la definición que propone Umberto Eco de la creación posmoderna: “la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio – lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad”¹. A la remodelación irónica de un doble pasado cultural e histórico procede precisamente el director en ambos largometrajes activando los mecanismos de un humor negro que no deja de hacer interactuar risa y horror, convidando al público a una reflexión crítica sobre las derivas de la España democrática. La indisociabilidad e incluso la necesaria complementariedad de estas reacciones antagónicas remiten al “cómico de la abyección” (*comique de l’abjection*) definido por J. Kristeva, generador de una “risa horrorizada” (*rire horrifié*), una “risa apocalíptica” (*rire apocalyptique*)², tal y como aquélla que invade al espectador ante las representaciones urbanas grotescamente deformadas de Álex de la Iglesia: la de un monstruo infernal que parece poseer al cuerpo urbano entero, un cuerpo urbano tan espeluznante como la Bestia contra la cual cree luchar el cura; la de una comunidad que se alimenta del cadáver en descomposición de una época menos remota de lo que parece. En este sentido, se puede decir que el propósito de *La comunidad* se inscribe en la continuidad del diseño del director en *El día de la bestia*: el apocalipsis cinematográfico del largometraje de 1995 revela que el Anticristo no se manifiesta bajo la forma de los chivos híbridos que muestran las imágenes alteradas por la subjetividad de los personajes sino bajo aquélla, más horrenda por ser más real, de un cuerpo social en delicuescencia, devorado por la cultura catódica, los efectos perversos del neoliberalismo y la resurgencia de un nacionalismo que desemboca en el nacimiento de un nuevo fascismo. Prosiguiendo cinco años después su radiografía de una sociedad carcomida por el pasado, abismándose aún más hondamente en las entrañas de la ciudad, Álex de la Iglesia demuestra que la España posmoderna sigue arrastrando, en los albores del tercer milenario, al monstruoso cadáver de su historia. Los pedazos de pasado que se clavan en las carnes de sus cuerpos cinematográficos prueban que si rechaza por ahora toda confrontación directa con los fantasmas de su país, está lejos de tomar el partido de la amnesia por la que había optado sin embargo en el momento de la escritura de su primer largometraje, *Acción mutante* (1992)³. Eminentemente deformante, la doble reelaboración fílmica a la que somete la capital funciona por lo tanto, a la manera del espejo cóncavo del esperpento, como un

¹ ECO, Umberto, *Apostillas a ‘El nombre de la rosa’*, Barcelona, Lumen, 1984, citado por URDANIBIA, Iñaki, “Lo narrativo en la posmodernidad” en VATTIMO, Gianni y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 70.

² KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l’horreur...*, op. cit., p. 240.

³ ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. “Biblioteca del Dr. Vértigo”, n° 12, 1997, p. 100.

revelador del origen de las plagas que azotan al Madrid contemporáneo real, cobijando irremediablemente éste los desechos de un pasado dictatorial que dos décadas de democracia no han permitido barrer.

Aunque pretenda siempre privilegiar en sus películas la forma al contenido y el entretenimiento a la reflexión intelectual profunda¹, Álex de la Iglesia bosqueja a través de sus dos comedias negras un doble retrato del Madrid de su época y emprende la exploración de las entrañas de la capital. Procede a la disección del cuerpo urbano cuyos disfuncionamientos saca a la luz y analiza los síntomas de la violencia, patología que afecta el conjunto de sus órganos. Los motivos claves que son el monstruo y el cadáver, ambos figuras del margen, pueblan el espacio fílmico y metaforizan las desviaciones de una ciudad que ha perdido sus puntos de referencia, presa de un desencadenamiento de los instintos más primitivos. Se contempla la metrópolis como un espacio grotesco, deformado, intrínsecamente abyecto por estar situado en la frontera de lo real y de sus proyecciones virtuales, de la tradición y de la contemporaneidad, del pasado y del presente. Si España, representada en los dos filmes por su capital, toma el partido de la apertura en los años 1990 gracias a la adopción de una política globalizante y neoliberal, esta internacionalización muy contemporánea se acompaña paradójicamente de la resurgencia del pasado dictatorial, de la que el extremismo y el nacionalismo son los indicios. Estos largometrajes dan cuenta de los desbordamientos generados por la desaparición total de los límites en un doble espacio urbano y fílmico manipulado por un cineasta-demiurgo que se mofa de las fronteras. Como digno representante del cine posmoderno, Álex de la Iglesia despedaza el cadáver de un pasado a la vez histórico y cultural del cual injerta ciertos miembros sobre sus creaciones del presente, poniendo en evidencia los lazos que perduran entre las épocas. No obstante hay que esperar hasta el rodaje de *Balada triste de trompeta* (2011) para que el director abandone el anclaje contemporáneo de sus dos comedias negras y aborde de modo mucho más frontal, en un relato de nuevo ambientado en Madrid, la historia reciente de una España marcada por los estigmas de la Guerra Civil y del franquismo. Enfocado esta vez en su vertiente más oscura, lo grotesco se convierte en el instrumento de un exorcismo que responde, según las palabras del mismísimo cineasta, a la doble necesidad personal y artística de poner en marcha, a la hora de los debates sobre la cuestión memorial, su propio proceso de “recuperación de la memoria histórica”².

¹ Abundan las declaraciones y entrevistas del director que van en este sentido.

² ANGULO, J. & SANTAMARINA, A., *Álex de la Iglesia...*, op. cit., p. 288.

Referencias bibliográficas

ANGULO, Jesús & SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskadiko-Filmategia / Filmoteca vasca, 2012.

AUBERT, Jean-Paul, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, PUF, col. "CNED", serie "Espagnol", 2013.

BAUDRILLARD, Jean, "Hyperréel et imaginaire" in *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 24-28.

BRACCO, Diane, « *El Madrid de la Bestia : l'apocalypse urbaine d'Álex de la Iglesia* », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [en ligne], 13 | 2014, mis en ligne le 30 décembre 2014. URL : <http://ccec.revues.org/5302> ; DOI : 10.4000/ccec.5302

BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007.

CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony, N., *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, col. "La lupa y el escalpelo, 9", 1970.

FUENTE, Manuel de la, *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neuilly, Atlante, col. "Clefs concours", serie "Espagnol", 2014.

HUICI, Adrián, *Cine, literatura y propaganda. De Los santos inocentes a El día de la bestia*, Sevilla, Ed. Alfar, col. "Alfar / Universidad", 102, serie "Investigación y ensayo", 1999.

JULLIER, Laurent, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura (1957)*, Madrid, Machado Libros, col. "La balsa de la Medusa", n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

MARTÍN-CABRERA, Luis, "Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica: *El día de la Bestia* de Álex de la Iglesia" in SCARLETT, Elizabeth & WESCOTT, Howard B. (ed.), *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, International Conference (Buffalo, University of New York, 1999), Newark, Juan de la Cuesta, coll. "Hispanic Monographs", series "Homenajes", n° 18, 2001, p. 79-91.

MOREIRAS-MENOR, Cristina, "Temporalidad e historia en 'La comunidad de Álex de la Iglesia'", *MLN* [en ligne], vol. 123, n° 2, *Hispanic Issue* (Mar. 2008), p. 374-395, disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/30133939>> (consultado el 14 de febrero de 2014)

MOREIRAS MENOR, Cristina, "El día de la bestia de Álex de la Iglesia: Las Puertas de Europa y la llegada del fin del mundo", *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ed. Libertarias, col. "Universidad", 2002, p. 262-273.

RODRÍGUEZ, María Pilar, "El monstruo moderno y los restos cadavéricos del pasado: *El día de la bestia* y *La comunidad* de Álex de la Iglesia", *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, p. 219-245.

VATTIMO, Gianni y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.