Warning Concerning Copyright Restrictions

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyright material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction not be "used for any purposes other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that use may be liable for copyright infringement.

MIGUEL ÁNGEL HUERTA FLORIANO:

temáticos más relevantes, como el cuidado de la esposa a su marido en coma o los bares que tientan a Gloria para que vuelva a la bebida.

La estructura narrativa del filme, como ya hemos advertido, se construye sobre la disposición alternada de las dos tramas más importantes, la que tiene lugar en España y la que acaece en México. Así, y tras la secuencia inicial en la que Gloria y Eduardo están juntos en la reunión, la cámara sigue a cada uno de ellos por caminos que terminan encontrándose de nuevo al final y que, de alguna manera, supondrá la redención de los dos. A estas tres partes básicas les anteceden y suceden otros dos instantes significativos: la cogida que sufre el marido de Gloria y que determina su futuro inmediato y la escapatoria de ésta de sus ataduras emocionales y físicas (la resistencia a la tortura, el suicidio de la suegra y la muerte del marido y su reintegración a una vida social ordenada con el examen de enseñanza básica).

Los escenarios tienen una presencia narrativa también muy importante y fijan un estilo dominado por un realismo muy crudo. El *travelling* que describe la suciedad y el desorden físico de la estancia que reúne a los matones anuncia la turbiedad y el desorden emocional de los personajes que protagonizan la acción. Algo similar sucede con los escenarios madrileños, sobre todo el de la vivienda de Gloria, un lugar de clase social baja pero que la suegra trata de convertir en un centro para la reconversión de su hija política. El contexto espacial en el que se mueven los personajes incide, por lo tanto, sobre sus cualidades primordiales. Gloria es una mujer joven sin rumbo, castigada por la vida y dispuesta a atajar los caminos necesarios para recuperar su orden vital. Eduardo es un asesino profesional que siente la presión de una crisis religiosa que le asfixia y que, finalmente, tendrá que ofrecerse en sacrificio para salvar a su hija enferma. Sacrificio que también hará doña Julia, la suegra de Gloria, y que supondrá la redención de ésta. Como puede observarse, por lo tanto, existen varias correspondencias entre personajes muy distintos que iluminan varios de los parajes discursivos por los que se adentra el filme.

Temática

Las actividades criminales y el ejercicio de la violencia componen el núcleo temático central de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Desde la secuencia del tiroteo al comienzo del filme se fija esta constante, que después se reproduce en otros momentos relevantes como la larga preparación y ejecución del robo de la peletería –durante el cual la cámara se recrea en la dureza del acto que pone en práctica Gloria– y el asesinato de Eduardo y posterior tortura de Gloria, especialmente impactante por su sangriento realismo.

ANÁLISIS FÍLMICO DEL CINE ESPAÑOL
Sesenta películas para un fin de siglo, Salamanca, Caja Duero, 2006

Sin embargo, pueden apreciarse en la película otras muchas aristas temáticas de tanta enjundia moral como el discurso sobre el poder redentor de los sacrificios. Eduardo lo hace por su hija enferma; doña Julia por Gloria; y ésta, en la escena en que es torturada, lo hace por sí misma, adquiriendo la dignidad que su suegra tuvo cuando sufrió hechos similares a manos de la policía franquista por motivos políticos.

Éstos también se deslizan por el filme gracias a la figura de doña Julia, que tiene un cuadro de Dolores Ibarruri en la cocina que ilustra sus ideas comunistas. Pero, además, los problemas sociales como el paro y la contratación de las mujeres, los asuntos relacionados con la tauromaquia y las cuestiones religiosas también están muy presentes a lo largo de la historia. Una historia en la que el amor materno filial (Gloria le dice a doña Julia que no ha tenido más madre que ella y Eduardo sólo vive por y para su hija enferma) termina por desencadenar los sucesos con los que culmina el debut de Díaz Yanés en la dirección.

13. *EL DÍA DE LA BESTIA*

Ficha técnico-artística

P: Andrés Vicente Gómez para Sogetel e Iberoamericana Films Producción (España), y MG SrL (Italia). **D**: Álex de la Iglesia. **G**: Álex de la Iglesia, Jorge Guerricaecheverría. **F**: Flavio Martínez Labiano (Scope). **M**: Battista Lena, «Def Con Dos». **Mon**: Teresa Font. **D.A**: José Luis Arrizabalaga, Biaffra. **V**: Estíbaliz Markiegui. **Trucajes**: Daiquiri. **I**: Álex Angulo (Padre Ángel), Armando De Razza (Profesor Caván), Santiago Segura (José María), Terele Pávez (Rosario), Nathalie Seseña (Mina), Jaime Blanch (Toyota 1), María Grazia Cucinotta (Susana), Gianni Ippoliti (productor), «El gran Wyoming» (El nuevo Caván), Saturnino García, Pololo. **Dis**: Sogepaq. **Estreno**: 20-10-95. **Dur**: 99 min. **Espectadores**: 1.416.712.

Sinopsis

El padre Ángel, un jesuita catedrático de Teología, descifra el significado oculto en el Apocalipsis de San Juan. Según su descubrimiento, el Anticristo nacerá en Madrid en la próxima Nochebuena y, para evitarlo, debe ponerse en contacto con él haciendo todo el mal que le sea posible. En su desesperada búsqueda durante la noche del 24 de diciembre se encuentra con José María, un joven aficionado a las drogas y a la música *heavy*. Juntos emprenden un

camino que les lleva hasta Cavan, el presentador televisivo de un programa de contenidos esotéricos. Entre los tres intentan evitar que Satanás cumpla sus planes.

Elementos formales del texto fílmico

El realizador de *El día de la bestia*, Álex de la Iglesia, pone en liza un variadísimo repertorio de opciones en los encuadres, escalas, niveles, composiciones y demás códigos visuales. La potente personalidad visual del filme, además de evidenciar influencias del lenguaje del cómic, se sustenta precisamente en la variedad de imágenes que el relato depara. Así, hay que subrayar en primer lugar la importancia de la ciudad de Madrid como un espacio dramático que, más que servir de telón de fondo, se convierte en un protagonista tan relevante como cualquier personaje. La cámara ofrece inmensos planos generales de la gran urbe desde posiciones muy diversas. Todo tipo de picados y contrapicados y movimientos de grúa envuelven a los personajes y los colorean en perfecta comunión con la ciudad elegida por el Anticristo. Al mismo tiempo, la iluminación tiende a ofrecer fuertes contrastes y sombras que acentúan el tono terrorífico del filme y, además, adquiere tonalidades azules muy marcadas.

De esta forma, el filme gana un dinamismo importante, entre otras razones, gracias a los continuos movimientos de cámara que facilita la llamada *steadycam*. Este recurso resulta muy útil en las secuencias de acción pero, además, permite la introducción de aparentes *travellings* que acompañan a los personajes o enfatizan algunas de sus reacciones. En numerosas ocasiones la cámara adopta posiciones inverosímiles que, fundamentalmente, acentúan la espectacularidad de varias escenas: los personajes que cuelgan del gran cartel de la Gran Vía madrileña, la cabeza del padre Ángel atravesando una ventana vista desde un violento picado, etc. En varios fragmentos se intercalan cambios de nivel, de ángulo o escala. Los efectos especiales, el diseño artístico y la iluminación se complementan con las opciones del cuadro y los movimientos de cámara para ofrecer una atmósfera singular que remita al cine de acción y de terror, pero con intenciones cómicas.

Los códigos sonoros también desempeñan un papel bien notable en este aspecto. Los efectos de sonido redundan en la recreación de la atmósfera de terror y la representación auditiva de los golpes, disparos y choques retroalimentan el impacto sensorial de lo que puede verse en la imagen. La banda sonora pasa de composiciones que también aluden al cine fantástico a música potente (*heavy, death metal, rap*) que tiene una presencia tanto diegética como extradiegética. Puede considerase igualmente que la música, como sucede con el espacio urbano, se erige en otro de los personajes fundamentales del relato: el padre escucha a grupos satánicos y acude a un concierto a la sala *El Infierno* pensando que allí nacerá el Anticristo. Y eso a pesar de que la estética de este tipo de conjuntos contraste con su carácter y profesión curil, cuestión que también utiliza el narrador con fines humorísticos, como queda demostrado en la escena en la que muestra a José Mari el papel con el nombre de «Hace de cé» por *AC/DC*.

Los diálogos marcan los rasgos fundamentales de los personajes e introducen también importantes dosis de comicidad en el filme. El humor verbal recae fundamentalmente en el personaje de José Mari y en su particular forma de hablar un coloquial lenguaje cheli. Un buen ejemplo de la peculiar mezcla de referencias integradas en *El día de la bestia* puede encontrarse en el diálogo en el que el padre Ángel pregunta a José Mari si es satánico y éste le responde: «sí señor. Y de Carabanchel».

La amplia gama de códigos empleados en la película adquieren su dimensión más plena cuando se combinan en el montaje. El filme tiene un ritmo frenético –marcado también por el plazo o la cuenta atrás que limita la misión de los personajes– y tiende a potenciar la espectacularidad visual y sonora de la puesta en escena. Las secuencias de acción se apoyan en un montaje analítico que combina distintas escalas de imagen y ángulos, así como violentos movimientos de cámara, elementos todos ellos que, combinados con una banda sonora de ritmos vibrantes y distorsionados, incrementan la fuerza de una estética fragmentaria influida por el lenguaje del cómic, de los videoclips y de la música *rock* en cualquiera de sus variantes más contundentes. Sin embargo, las escenas localizadas en interiores tienden a una planificación que utiliza la profundidad de campo –en la pensión, por ejemplo– y los movimientos de cámara como alternativas al montaje por corte.

Elementos formales del relato

El narrador utiliza a los tres héroes –o antihéroes– y, fundamentalmente, al padre Ángel y a José Mari para focalizar el relato. Su aventura, sin embargo, es percibida por el espectador de una forma un tanto ambigua y esa es precisamente una de las tácticas principales de las que parte el relato para alimentar la intriga. De hecho, el juego con el punto de vista permite barajar la sospecha de que las convicciones de los personajes son fruto de una alucinación que no se corresponde con la realidad. En este aspecto, por ejemplo, el filme ofrece planos subjetivos del padre Ángel viendo al mismo Anticristo que, cuando se varía ligeramente la perspectiva, adquiere la identidad de uno de los agresores fascistas de «Limpia Madrid». La disyuntiva entre lo imagi-

nario y lo real –que es uno de los pilares temáticos de la película– está apuntalada por tanto desde las instancias enunciativas que narran la historia, sean los personajes o el propio narrador en aquellos fragmentos que pueden interpretarse como omniscientes.

La vertebración temporal del relato también tiene una importancia fundamental en la obra. Nos encontramos ante un plazo que marca el límite final de la aventura: el Anticristo nacerá en Madrid en la medianoche del 24 de diciembre y los protagonistas deben impedirlo. La estructura narrativa sigue, pues, una especie de cuenta atrás que subraya la emoción de la trama. Para insuflarle emoción, el relato sigue un orden lineal comprimido con elipsis que van marcando el paso del tiempo y que, en ciertos momentos, cumplen también una función cómica. Así, todos aquellos elementos que hemos ido mencionando –variadas soluciones visuales, montaje analítico, ritmo frenético– se combinan también en el conjunto final para dar la sensación de que han sucedido una gran cantidad de acontecimientos que maquillan la compresión temporal en menos de 100 minutos de una historia a la que le corresponden varias horas.

Por otra parte, el relato cuenta también con un prólogo y un epílogo. El primero plantea los asuntos básicos del argumento y la misión que debe cumplir el padre Ángel pero, además, marca el singular tono de una historia que maneja materiales tan diversos como el satanismo y el humor. El epílogo muestra cómo termina siendo la vida del sacerdote y de Cavan después de que, en su opinión, hayan salvado un mundo que sigue siendo exactamente igual a como era. Entre medias se desarrolla toda una aventura cargada de aplazamientos y de giros que alimentan la intriga.

Esos aplazamientos influyen en la variación de los rasgos de los personajes. El padre Ángel es un catedrático de Teología que descubre los planes de Satanás y que no duda en hacer el mal para salir a su encuentro. Poco a poco va perdiendo la fe en sus posibilidades e incluso en la verosimilitud de su descubrimiento. José Mari, por su parte, es un joven aficionado a las drogas capaz de convencerse a sí mismo de cualquier cosa. Su consumo de estupefacientes no merma su naturaleza de fondo bonachón y su espíritu de compañerismo, pero afecta a su estado nervioso provocándole carcajadas en los momentos de mayor peligro. Cavan, por último, pasa de la incredulidad total a una convicción profunda de que lo relatado por el padre Ángel es cierto. Cada una de estas reacciones van girando los hechos de la trama, facilitando su avance.

Los demás personajes y los escenarios tienden, por un lado, al estereotipo, y, por otro, a crear una iconografía simbólica de claras resonancias religiosas.

La dueña de la pensión, por ejemplo, tiene una personalidad ultraconservadora, violenta y tacaña. El negocio está en un edificio destartalado, las paredes sucias y con desconchones, los objetos gastados por el paso de los años. Sus rasgos y el entorno en el que vive y trabaja remiten a una realidad casi costumbrista –a pesar de las exageraciones– que hace que el relato posea un intenso carácter autóctono. Los escenarios del filme y los objetos que los habitan, por lo demás, muestran numerosas referencias religiosas –sería interminable enumerarlas– que, como las cruces, tienen su reverso en la señal de un Satanás nacido en las llamadas Torres Kío.

Temática

Las distintas manifestaciones del mal forman el esqueleto temático de *El día de la bestia*, título que hace referencia a la noche en la que nacerá el Anticristo y que supondrá el fin del mundo pero que, en comparación con las realidades cotidianas, parece que hubiera sucedido hace tiempo. El discurso del filme, a pesar de su tono desenfadado y su ritmo vibrante, tiene un espíritu muy crítico con la realidad social. Los policías golpean a los inmigrantes, los fascistas protagonizan numeras agresiones en las calles, la televisión alterna imágenes de políticos y banqueros corruptos con programas de dudosa catadura moral que el público aplaude. En contraste con todos estos vectores, las maléficas acciones del padre Ángel no parecen tan graves.

De hecho, la ambigüedad señalada más arriba tiende a reforzar este mensaje. El sacerdote ve un macho cabrío en lugar de un violento fascista porque, en el fondo, son lo mismo. Satanás, como máximo exponente del mal, se manifiesta en la noche del 24 de diciembre, sí, pero probablemente lo haga cada día. Y que nazca precisamente en las Torres Kío, símbolo de las altas finanzas y de la corrupción en el ejercicio del poder político y económico, redunda en esa intencionalidad crítica.

Por otra parte, el filme muestra una visión iconoclasta de la Navidad. El paroxismo del afán de consumo que acarrean estas fiestas culmina con la violenta muerte de los Reyes Magos. Papá Noel, por su parte, asume la oronda figura de un José Mari drogado y armado con una escopeta recortada al que confunde una adorable niña que aguarda su venida. El ejercicio de la violencia, el consumo lúdico de drogas presentado sin moralismos, las cuestiones de fe o la desarticulación del hogar –materializado en este caso en forma de pensión– son algunos de los temas que redondean el conjunto de múltiples ideas que gravitan sobre *El día de la bestia*.

MARÍA PILAR RODRÍGUEZ:

MUNDOS EN CONFLICTO: Aproximaciones al cine vasco de los noventa, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2002

CRÍTICA [- CONSUMISMO
- ENTREGA A LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

El monstruo moderno y los restos cadavéricos del pasado: *El día de la bestia* y *La comunidad* de Álex de la Iglesia.

La ciudad es una cosa manifiestamente complicada[1]

Las dos películas de Alex de la Iglesia que se estudian en este sexto y último capítulo del libro exploran las construcciones del medio urbano en una sociedad posmoderna caracterizada por el anhelo de europeismo y de modernización, que sin embargo no puede evitar traslucir ciertos demonios de un pasado no resuelto junto a los males propios de nuestra vida contemporánea. Si el análisis de *El día de la bestia* se centra en los exteriores urbanos y en los procesos mediáticos de construcción de la realidad, la exploración de *La comunidad* atenderá más bien al mundo interno, familiar y vecinal de los deseos y de los afectos. Las alusiones al monstruo y al cadáver como elementos emblemáticos de ambas películas pueden asociarse a la teoría elaborada por Rosa María Rodríguez Magda, cuyo "modelo frankenstein" representa la pervivencia de los restos cadavéricos de nuestro pasado 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" (11). Entre los elementos señalados por Rodríguez Magda como provocadores de esa situación destaca especialmente la intolerancia hacia la diferencia, hacia lo otro, lo distinto o desconocido, que provoca finalmente "la separación violenta de aquellos que sólo en la agresividad neotribal encuentran su afirmación y reconocimiento" (27). Veremos en este capítulo las dos formulaciones muy cercanas a esta filosofía que proponen las películas señaladas.

[1] ["The city is a manifestly complicated thing"] David Harvey. *Social Justice and the City* 22.

Bajo la hilarante comicidad que provoca el argumento un tanto disparatado construido por Alex de la Iglesia en *El día de la bestia* (1995), se articula una crítica feroz al sombrío panorama que ofrece la ciudad de Madrid a sus habitantes a mediados de la década de los noventa. Así formula Cristina Moreiras Menor su apreciación de la película:

> Lejos de ser una película deshistorizada o sin marcas históricas aparentes, *El día de la bestia* pone a trabajar los espectros del franquismo, ciertos remanentes del fascismo (violencia racial y social) y de sus prácticas de poder institucional (violencia estatal) pero ahora rearticulados desde los nuevos conflictos que la democracia desencadena en el país: inmigración, corrupción moral de la sociedad y sus mecanismos de control (los medios de comunicación) y abyección de gran parte de sus ciudadanos (juventud urbana). (263).

Carlos Heredero también advierte una similar combinación posmoderna en la que resuenan ecos de la España ancestral, negra y esperpéntica (que ya aparecía de algún modo retratada en películas como *El pisito* de Ferreri), con la España mediática de tendencias berlusconianas marcada por el racismo xenófobo de nuestro presente: "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" (*20 nuevos directores* 200). En el presente análisis se busca destacar los modos en los que esa crítica al sistema se construye, precisamente, a través de los procesos mediáticos (y especialmente del despliegue televisivo permanente) hasta lograr una reflexión en torno a los procesos comunicativos como imagen de una sociedad enferma, violenta e infernal. Se añadirán además unos breves comentarios en torno a la representación fílmica de la ciudad de Madrid desde el punto de vista urbanístico y sociopolítico aludiendo a la particular elección de los edificios y a las connotaciones de ese paisaje urbano para la comprensión última de *El día de la bestia*.

Ha sido ya señalada la relación que guarda la película con la obra de Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*. El propio director articula de forma lúcida y convincente esta conexión con las siguientes palabras recogidas en el libro oficial de la película, al responder a la pregunta del entrevistador: "¿En algún momento has pensado en el *Quijote*?", del siguiente modo: "-Sí, claro, el cura es un loco que sale de aventuras buscando fantasmas, ayudado por un escudero gordo y bonachón. Eso sí que lo teníamos presente. Al igual que en el *Quijote*, el cura acaba

escéptico, laico, y Cavan, por el contrario, se convierte en un creyente total" (88). En otro momento vuelve a hacer referencia a esa huella quijotesca en el proceso de creación de su obra, pero esta vez desde el punto de vista de la estructura narrativa:

> Entonces apareció el típico problema narrativo: ¿A quién le cuenta la historia? ¿Habla consigo mismo, en una continua voz en off, o se la cuenta a otro? Dicho de otra manera: ¿Hacemos *Taxi Driver* o hacemos *Don Quijote*? Como yo creo que hay que privilegiar siempre a los mitos clásicos, optamos por la segunda opción: una versión ocultista del *Quijote*. Así, para no dejarle solo, le inventamos un Sancho Panza, José María, el deathmetalero, satánico y de Carabanchel... Era superobvio, pero pocos críticos repararon en eso. (*La bestia anda suelta* 132).

En la actualidad, ya existen varios/as críticos/as que han señalado tal referencia. Marsha Kinder recoge la tradición cervantina y esperpéntica en *Refiguring Spain*; Cristina Moreiras Menor define a los personajes principales como fundalmente quijotescos (266) y Carlos Heredero caracteriza así al padre Angel: "Convertido así en un loco que, tras intoxicarse de lecturas míticas, sale a vivir disparatadas peripecias acompañado por un escudero gordo, bonachón y prosaico, este jesuita vasco que cabalga en busca del diablo aparece como una especie de Quijote posmoderno" (*20 nuevos directores* 197-8). Adrián Huici ha analizado con más detalle las representaciones del caballero y de su acompañante en la obra de de la Iglesia en el apartado de su libro que titula "*Don Quijote*: el referente básico". Entre sus principales aportaciones están la de identificar una misma estructura en la composición –"un hombre que, ayudado por un escudero, afronta diversas aventuras, originadas en unas lecturas, aventuras que acaban siempre con el héroe apaleado" (165)–, una misma tipificación del protagonista –"un personaje célibe (como que es cura) quien, al igual que Alonso Quijano, vive sumergido en sus lecturas, las cuales vienen a constituir casi su único modo de vida" (165)–, y una misma quijotización de los escuderos y sanchificación del protagonista en el momento en el que el padre Angel parece dudar de su misión y admite: "Me he equivocado, creo...", e incluso concede: "esto es una locura. Posiblemente falta de riego". Con estas palabras reproduce el protagonista de *El día de la bestia* a su manera las del héroe cervantino, cuando al final de la segunda parte, y postrado en su lecho de muerte afirma: "Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia", y añade en referencia a las novelas que han constituido hasta ahora la razón de su existencia: "ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi

necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído" (614). Es precisamente en estos momentos finales cuando los "escuderos" se toman más en serio que nunca la misión de salvar al mundo y conminan al protagonista de *El día de la bestia* a continuar con su misión, del mismo modo que Sancho Panza trata de resucitar a su amo y de devolverlo a la vida caballeresca en busca de nuevas aventuras.

Justas y precisas son estas afirmaciones, y sin embargo, existe una interacción más profunda entre estas dos obras que apunta a la hondura ética de *El día de la bestia*. Parto de la idea fundamental expuesta, aunque no desarrollada hasta sus últimas consecuencias, por Huici: "Sin embargo, pensamos que la función que en el *Quijote* cumplen *Amadís* y compañía, es realizada en la película por los *mass media*, especialmente (aunque no sólo) por la televisión" (168). En efecto, la locura de nuestro protagonista está basada en la tremenda descompensación que se establece entre un hombre que ha dedicado su vida a la lectura de los libros, y en particular al análisis minucioso de la Biblia, con un entorno al que se ve abocado (la ciudad) en el que impera una cultura abolutamente audiovisual y mediática que desconoce por completo. La omnipresencia de las pantallas de televisión en *El día de la bestia* no es en absoluto causal. Ya desde las primeras secuencias el padre Angel Berriartúa irá descubriendo la realidad urbana mediáticamente a través de los telediarios, las noticias y otros programas.

Para comprender mejor la abundancia de pantallas televisivas que despliega *El día de la bestia* y los distintos tipos de comunicación que se establecen a través de ellas, es conveniente acudir a la teoría expuesta por John Tomlinson en su libro *Globalization and Culture* [*Globalización y cultura*], en particular a las ideas desarrolladas en el capítulo titulado "Mediated Communication and Cultural Experience" ["Comunicación mediatizada y experiencia cultural"]. Establece tres variedades de experiencias mediatizadas. En el primer caso ("face-to-face interaction" o interacción cara a cara), hablamos de una comunicación directa en contextos de co-presencia en un sistema referencial de tiempo y espacio compartidos. Este tipo de interacción es dialógica, ya que implica un doble flujo comunicativo. La segunda categoría ("mediated interaction" o interacción mediatizada) describe el modelo comunicativo propio de la carta, el telégrafo, el fax, el teléfono y el correo electrónico. Requiere el uso de un medio técnico que permita la comunicación entre los participantes que se hallan distantes en el tiempo o en el espacio. A pesar de que en este tipo de interacciones se pierden ciertas referencias existentes en las de co-presencia, la comunicación sigue siendo dialógica. El tercer caso ("mediated quasi-interaction" o pseudo-interacción mediatizada) describe el tipo de comunicación que se propaga a través de los libros, los periódicos, la radio y la televisión. Lo que se transmite no está orientado hacia seres identificables, sino producido para una serie de recipientes potenciales. Por lo tanto, es una comunicación monológica, desarrollada en una sola dirección y se denomina pseudo-interacción por carecer de dos de los elementos que asociamos generalmente con la comunicación directa: la reciprocidad y la especificidad interpersonal. La actividad del recipiente no es meramente pasiva, ya que debe interpretar lo transmitido y construir un sentido[2].

A partir de estos modos de interacción, desarrolla Tomlinson ciertas nociones que aluden a la relación de los medios de comunicación con la idea de intimidad. En la actualidad se han roto varias de las premisas que asociaban un concepto de intimidad basado en la privacidad con la comunicación. Por ello se produce una redefinición de los espacios culturalmente apropiados para el uso de las tecnologías de la comunicación (los teléfonos móviles invaden todos los espacios, y lo que constituía un modo de transmisión confinada a los espacios de lo privado se traslada a cualquier lugar). Pero además, la idea de interacción entre integrantes conocidos dentro de las esferas personales de nuestra existencia se transforma en un nuevo modo de establecer conexiones con personas que sólo conocemos a través de los medios públicos. De este modo, afirma Tomlinson: "La intimidad se vuelve "pública" en el sentido de la creación de un mundo mediatizado en el que cualquiera puede vivir una relación imaginaria de intimidad con figuras públicas a las que nunca han conocido, pero que sin embargo son intensamente reales para estas personas en su presencia mediatizada[3]" (Tomlinson, 168).

El panorama que exhibe *El día de la bestia* es complejo. Ciertas consideraciones son necesarias. En primer lugar, los sucesos que atañen a la experiencia del cura guardan una relación casi simultánea con su reproducción mediática. En segundo lugar, tales reproducciones aparecen constantemente asociadas a una sociedad mercantilista de consumo acrecentada por la circunstancia navideña en la que se sitúa la acción. Y por último, los acontecimientos transmitidos participan de la preocupa-

[2] Para su explicación Tomlinson recurre a las ideas de John Thompson expuestas en *The Media and Modernity*. Si se desea una explicación más detallada y más precisa de estos tres tipos de comunicación es conveniente acudir a las páginas 158 y 159 de *Globalization and Culture*.

[3] ["Intimacy here becomes "public" in the sense of the establishment of a mass-mediated lifeworld in which anyone can live an imaginary relationship of intimacy with public figures thay will never meet, but who are none the less intensely real to them in their mediated presence"].

ción central que transmite la película y, que como ya se indicó, se centra en una reacción de resistencia a una sociedad herida por una violencia radical y por un rechazo furibundo ante los elementos considerados como "otros".

En las primeras secuencias de la llegada del cura a Madrid se reproduce la experiencia de la contemplación directa del cuerpo de un moribundo en una transposición mediática en la pantalla de un televisor que el protagonista observa tras el escaparate de una tienda de electrodomésticos. Las noticias del telediario relatan la muerte de Mariano Freire Rojas e informan: "Con éstas son ya siete las víctimas de la ola de vandalismo que, bajo el lema "Limpia Madrid", vive en estos días la capital". De este modo, el diablo que el padre Angel anda buscando y que ha motivado su llegada a la capital, aparece desde el comienzo mediáticamente retransmitido, aunque él no será capaz de identificarlo hasta las últimas escenas de la película. El programa de noticias se interrumpe por un anuncio de Cavan, en el que invita a la audiencia a llamar por teléfono para conocer el futuro y "conseguir lo imposible".

El protagonista, como don Quijote, interpreta el mundo de acuerdo a su preocupación obsesiva, y establece un modelo referencial en el que todos los signos remiten a su misión, le hablan directamente acerca del maligno y del fin del mundo irremisiblemente (por ello razona de inmediato que debe conocer al presentador de "La Zona Oscura", para que le ayude en su misión imposible de salvar el mundo). Esta situación se agrava por la confluencia de signos que se confabulan para confundir al personaje y hacerle persistir en su determinación: así las portadas de los discos de la tienda de José María están plagadas de imágenes demoníacas, el tatuaje en el hombro del joven muestra las letras que componen el nombre de su grupo favorito ("Satannica"), y hasta la pensión en la que se hospedará el religioso está ubicada en la calle Mártires. Sin embargo, la dificultad del protagonista para desentrañar la realidad proviene, en gran medida, de su desconocimiento de los medios de comunicación[4]. Interpreta las interacciones del tercer tipo expuestas por Tomlinson (monológicas) como si no lo fueran, es decir, las absorbe como si

[4] Alex de la Iglesia menciona esta ignorancia del protagonista con respecto a lo que está fuera de los libros como uno de los elementos originales en la composición de la película en colaboración con su amigo y co-guionista Jorge Guerricaechevarría: "Te cuento la primera idea que tuvimos. Estaba el recuerdo de un catedrático de teología de Deusto (...). Se había pasado la vida entre libros y no tenía ni idea de lo que era el mundo real. Lo sabía todo de Plotino pero no había oído hablar jamás de Jesús Gil, por ejemplo" (*La bestia anda suelta* 130).

realmente fueran dirigidas a su persona en lugar de dirigirse a un público indeterminado. El cura confiesa a José María en una conversación posterior que no tiene aparato de televisión y que en realidad es la primera vez que ve un programa[5]. Su falta de preparación audiovisual hace que confunda los paradigmas comunicativos y que interprete todas las señales en torno a su obsesiva preocupación. A su vez, la película va desvelando progresivamente los elementos más perjudiciales de las retransmisiones televisivas: a la violencia omnipresente en la sociedad del Madrid del momento se añade el engaño, la manipulación y la falsedad que impone el programa de Cavan. Paradójicamente, va a ser la incapacidad del cura para diferenciar entre los diversos tipos de comunicación lo que le llevará a transgredir los principios de sumisión al sistema hasta llegar a alcanzar su objetivo.

El ejemplo más claro de tal subversión lo encontramos en la escena del secuestro de Cavan en su propio domicilio llevado a cabo por el cura y José María. La televisión en *El día de la bestia* es una presencia constante en todos los espacios, públicos y privados, y se aprecia el concepto de invasión mediática en los hogares, los escaparates, los bares, los supermercados, etc. Cavan se ha convertido en ese personaje público que muchos de sus televidentes reconocen y consideran como un conocido en el sentido anteriormente expuesto por Tomlinson (le saludan y le felicitan por su programa, le piden autógrafos, etc.). De este modo tiene la prerrogativa de adentrarse en la práctica totalidad de los lugares que componen la realidad urbana de Madrid. Pero nuestro infatigable padre Angel se rebela contra esa situación: es él el que invade el espacio privado del presentador al perseguirlo por la calle y lograr secuestrarlo en su propia casa. En una imagen cómica no exenta de una feroz crítica a

[5] La diferencia entre los sistemas referenciales de los interlocutores se hace patente en varias conversaciones que mantiene el cura. Por mencionar tan sólo un ejemplo, véase el siguiente intercambio verbal desarrollado con José María, en el que éste último tiene como mundo referencial su entorno social y el mundo del cine, mientras que el cura se aferra al modelo religioso expuesto en la Biblia:

CURA: ¿Tú eres satánico, verdad?
JOSÉ MARÍA: Sí, señor... y de Carabanchel.
CURA: ¿Sabes invocar al demonio?
JOSÉ MARÍA: ¿Eh?
CURA: Es que necesito invocar al demonio.
JOSÉ MARÍA: ¿Para qué?
CURA: Es algo que tiene que ver con el Apocalipsis...
JOSÉ MARÍA: ¿La película...?
CURA: No, no, el libro de la Biblia.

los procesos mediáticos, el presentador es ahora el invadido, el que, atado y apaleado, muestra su impotencia ante una intrusión que en ningún momento ha requerido. En el transcurso del secuestro, Cavan irá formulando progresivamente el engaño inherente a su programa televisivo, en un proceso de profunda transformación del personaje, como veremos.

En un comienzo aparece como una figura cuyo origen italiano cuadra a la perfección con el tipo de televisón mostrada en la película, que el propio Alex de la Iglesia describe como "berlusconiana" (*Libro oficial de la película* 91). Como apunta Moreiras Menor: "A pesar de saber que su medio es absolutamente falso y productor de simulacros de realidad, Cavan es ya incapaz, dominado por la espectacularidad y sus lógicas, de distinguir entre violencia mediática y violencia real" (267). En efecto, en su camino a casa se detiene en un 7 Eleven a comprar una botella de champán, y le deja el dinero al dependiente, un muerto ensangrentado tras uno de los ataques del grupo "Limpia Madrid", como si esa situación no fuera sino otro episodio de su terrible programa[6]. Pero tras el secuestro Cavan va transformándose en otro; comienza por admitir el engaño y la impostura de "La Zona Oscura" y en una de las escenas finales se coloca ya definitivamente de parte de la misión del cura, aunque ello le suponga dirigirse públicamente a "los diez millones de gilipollas que están viendo este puto programa". Esta secuencia es de gran interés. Tras el descenso a los infiernos que supone para el padre Angel acudir a la sala de conciertos (llamada apropiadamente Sala Infierno) donde actúa el grupo Satannica, y tras las sucesivas palizas que lo dejan al borde de la muerte, José María acude al rescate del cura y lo arrastra a la calle. En ese momento aparece el rostro de Cavan en un televisor de una tienda de electrodomésticos, quien pide al público que le ayuden a encontrar al cura y proporciona un número de teléfono a tal efecto. José María llama desde una cabina y, tras lograr establecer la conexión con el presentador, pasa el teléfono a su acompañante. Se establece de este modo un conglomerado de los tres tipos de comunicación antes descritos. Mientras que Jose María y el cura se comunican por medio de una interacción del primer tipo (cara a cara), por medio del teléfono se desarrolla una conversación del segundo modelo. La situación se complica cuando el cura habla con Cavan por teléfono, pero se

[6] Este tipo de secuencias aluden a la era del espectáculo que vivimos, donde los límites entre la experiencia vivida y las imágenes de la pantalla no son precisos. De este modo se confunde la realidad presente con el simulacro visual, intercambiándose los comportamientos propios de cada situación.

apoya visualmente en la imagen del presentador que aparece en la televisión del escaparate de la tienda. Se produce en este momento una perturbación de los códigos habituales, ya que el cura ha conseguido adaptar la falta de especificidad en cuanto al espectador propia de la interacción televisiva a su propia interpretación anteriormente mencionada, según la cual, los mensajes de la pantalla sí iban dirigidos a él. Ahora Cavan le habla y le pide con urgencia que continúen con la misión de salvar al mundo y en este momento se encuentra ya absolutamente distanciado de los requerimientos de su programa: no duda en insultar a su público ni en abandonar la emisión para lanzarse al encuentro de sus antiguos secuestradores.

Si restablecemos ahora la conexión con el clásico cervantino apreciamos que la gran lección que nos regala el *Quijote* es la de enseñarnos a ser mejores lectores, la de apremiarnos a discernir con mayor criterio entre ciertas lecturas instructivas, plenas de diversión y entretenimiento pero no carentes de reflexiones profundas y comprometidas. Desde las primeras líneas que abren su prólogo: "Desocupado lector" (5), hasta el momento final en que se cuelga la pluma poniendo término a la escritura, el *Quijote* está plagado de referencias literarias y metaliterarias que distancian nuestra atención de la historia propiamente dicha y nos hacen conscientes de los procesos involucrados en la creación de un mundo ficticio. Así se superponen los autores, narradores y traductores, se interrumpe la narración con reflexiones acerca del proceso mismo de composición y se apela al lector en un intento de formarlo mejor. La crítica real hacia los libros de caballerías se fundamenta tanto en los despropósitos transmitidos como en la forma disparatada de hacerlo. Desde el comienzo se muestran ejemplos de tal tipo de literatura y se apunta a la imposibilidad de comprender cabalmente tales desatinos:

> ...en muchas partes hallaba escrito: "La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera que mi razón enflaquece, que con razón me quejo de vuestra fermosura". Y también cuando leía: "... los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza". Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para sólo ello" (15).

De modo similar, la película expone un cuestionamiento de la ética y la estética televisiva, desarrollada principalmente a través del programa "La Zona Oscura" del profesor Cavan. En una de sus primeras intervenciones, el medium contesta a la pregunta de Mari Carmen, que llama

desde Valladolid para preguntar sobre las posibilidades que tiene su marido, en paro, de encontrar trabajo. La respuesta, no exenta de sadismo, diagnostica no sólo la tardanza de dicha resolución ("tu marido no va a encontrar trabajo en un largo período de tiempo. Por lo menos cinco años") sino que además añade de su propia cosecha una nueva advertencia: "Pero hay algo más...", pronosticando un problema grave de salud a la mujer. En esta escena se subvierten los principios fundamentales y las convenciones del "género", es decir, del programa nocturno orientado a gentes desesperadas, habitualmente de bajo nivel intelectual, que buscan consuelo a sus problemas con recetas mágicas y palabras alentadoras acerca de su futuro. Cavan ofrece un rostro duro e inaccesible y sus palabras hostiles sobrepasan los límites de lo aceptable en tal tipo de programación.

Cavan irá desvelando progresivamente las trampas y los engaños subyacentes a su programa. En las escenas de su secuestro, y abrumado por la persistencia de sus asaltantes y por la obstinación del padre Angel por encontrar la fórmula para contactar con el demonio, confiesa desde su posición indefensa: "¡Todo esto es absurdo! ¿No se da cuenta de que todo esto es solamente una farsa para gilipollas que son los que ven mi programa y compran mi libro? Esa es la verdad". En otra secuencia del secuestro, José Maria intenta seguir a rajatabla las indicaciones expuestas en el libro de Cavan para la consecución de la fórmula, pero Cavan le desengaña acerca de la veracidad de lo expuesto en su manual. La respuesta de José María es contundente: mientras le amenaza con un cuchillo en la mano, le espeta: "¡Todos los que salís en la tele sois unos hijos de puta! ¡Había que cortaros las pelotas por reiros de la gente!". Las dos últimas secuencias de la película reafirman la penosa condición de la televisión en general, su carácter dirigista y, sobre todo, la manipulación desplegada a través de un simulacro en el que todo es intercambiable y nada ni nadie resulta insustituible. En la nueva etapa de "La Zona Oscura", el presentador, encarnado por el Gran Wyoming, no es sino una réplica del primero: el nuevo Cavan surge dispuesto a "renacer de las cenizas". Este presentador adopta los signos físicos (barba, configuración facial, etc.) de su predecesor, pero también el público, dirigido y manipulado en cuanto a sus reacciones, aplausos (que se cortan en seco con un gesto del presentador) y otras manifestaciones, resulta sorprendentemente similar al que veíamos en los programas del primer Cavan. Se propone de este modo un continuismo en el engaño que ya había sido desvelado anteriormente.

Volviendo a la teoría expuesta en el *Quijote*, y centrándonos ahora en la exposición que realiza el canónigo en el capítulo XLVIII de la primera

parte, es posible establecer una curiosa conexión entre ambas obras. El canónigo afirma haber tenido cierta tentación de escribir un libro de caballerías. En la siguiente cita, algo extensa, pero muy necesaria para llegar al fondo de la cuestión, el personaje exhibe las razones que le llevaron a desistir de su idea al considerar que tales "disparates y cosas que no llevan ni pie ni cabeza", son escuchadas y admiradas por el vulgo. Pero hay más, ya que son los "autores que las componen, y los actores que las representan" los que dicen que así ha de ser, "porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera" (275). Y añade: "Y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos" (276). Pese a todo, concluye el canónigo, él mismo ha intentado persudir a compositores y actores de que "más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que sigan el arte que no con las disparatadas" (276), y tristemente ha de admitir que tan extendida está la costumbre que resulta imposible de arraigar.

La traslación de estas ideas al mundo televisivo español de nuestra época resulta sorprendente por su adecuación. El mismo argumento permanece a través de los siglos y la excusa detrás de los llamados "programas-basura" y de la escasa calidad intelectual y cultural de la inmensa mayoría de las producciones sigue siendo la necesidad de mantener los índices de audiencia bajo la premisa de que el "vulgo" aplaude ese tipo de programas y no otros. Este argumento, como sabiamente apuntaba ya el canónigo, es fácilmente susceptible de ser contrastado al invertir los términos de la premisa (el "vulgo" probablemente reaccionaría de forma entusiasta ante programas no sólo de mayor calidad, sino además de mayor compromiso ético y moral). Porque además, la noción subyacente en tal concepción es la de una división jerarquizada y escindida entre el "vulgo" (inepto, pasivo y desideologizado) y una minoría a cargo del poder mediático con la inteligencia suficiente para decidir lo que debe y no debe ser transmitido.

El día de la bestia muestra los entresijos de la producción de una televisión alienante, que fomenta la incultura y que propaga y transmite los valores de una sociedad enferma. La lección de la película se despliega en un doble sentido. Por una parte nos otorga los recursos para entender la experiencia televisual y, al desvelar no sólo los engaños implícitos en la creación y propagación de los programas, sino también la constante manipulación a la que estamos sometidos (acrecentada por la omnipresencia invasiva de las pantallas), nos ayuda a ser más críticos/as y más conscientes de nuestra propia participación. Si la obra del

genial Cervantes nos enseñaba a ser mejores y más atentos/as lectores/as, la película del no menos brillante de la Iglesia acerca la teoría a nuestros tiempos y nos hace más conscientes de nuestra implicación y nuestra responsabilidad como espectadores/as. En este sentido, la teoría expuesta por John Tomlinson en su obra *Globalization and Culture* [*Globalización y cultura*] expone los modos de actuación, alejados de un pesimismo moral, que podemos adoptar en nuestras sociedades mediatizadas:

> El modo de evitar un pesimismo moral desmedido es, me parece, reconocer cómo la experiencia telemediatizada se sitúa en medio de la vida humana. La naturaleza inevitablemente inclusiva de la experiencia de la televisión tal y como se nos presenta en el flujo de la experiencia cotidiana significa que se nos requiere un mayor esfuerzo moral y emocional para involucrarnos con las situaciones de los/as otros/as[7].

Tal esfuerzo moral y emocional requiere, en primer término, la comprensión de la capacidad del lenguaje y de los artefactos visuales para mantener tanto los esquemas de dominación como los de posible resistencia. Sharon Zukin apunta en su contribución al volumen titulado *The Urbanization of Injustice* [*La urbanización de la injusticia*]: "Debemos entender cómo crea la cultura sus propias estructuras materiales" (224) e insiste en la conveniencia de discriminar activamente en lugar de aceptar sin cuestionamientos los procesos de mediación. Cavan, mientras observa a su homónimo y clónico sustituto, revela en sus palabras un claro conocimiento de tales procesos, e irónicamente alude a los defectos del nuevo Cavan con las siguientes palabras: "No tiene estilo. No sabe moverse. Vamos a perder a toda la audiencia con este inútil".

Tras estas declaraciones es posible atisbar el sagaz conocimiento que exhibe el director de las preferencias de sus espectadores/as, y es que por medio del humor, la ironía, los toques esperpénticos del horror y del *gore*, construye una obra entretenidísima, que ha logrado el favor inequívoco de la crítica y del público. Como informa Marcos Ordóñez en *La bestia anda suelta*[8], la película "encantó a la mayoría de los críticos, sedujo a los más diversos públicos, y se mantuvo en cartel meses y meses, convirtiéndose

[7] ["The way to avoid undue moral pessimism is, I think, to recognize how telemediated experience is situated in the human lifeworld. The inevitably "contained" nature of the televisual experience as it is presented to us in the total flow of everyday lived experience means that more moral and emotional effort is going to be required to engage with the situations of distant others"].

[8] Para una exposición detallada de los numerosos premios y galardones obtenidos por la película desde su estreno en el estado español y en diversos festivales en el extranjero, véase Ordóñez, páginas 151 a 153.

en uno de los *booms* de taquilla del año. Llegó a los Goya con 14 nominaciones y se llevó cuatro estatuillas: Mejor Dirección (Alex de la Iglesia), Mejores Efectos Especiales (Reyes Abades), Mejor Actor Revelación (Santiago Segura) y Mejor Dirección Artística (José María Aguirrezabala)" (151). Por todo ello logra el doble propósito de atraer y agradar al gran público a la vez que denuncia los males inherentes a una sociedad que rechaza al extranjero y que reproduce la violencia mediáticamente sin cuestionarla.

La mayor diferencia entre el *Quijote* y *El día de la bestia* la expone con la inteligencia que le caracteriza Alex de la Iglesia cuando afirma al comparar ambas obras: "Sin embargo, yo creo que la conclusión es diferente, los gigantes sí que existen, lo que pasa es que están disfrazados de molinos, dispuestos a partirnos la cara con un bate de béisbol en cuanto nos descuidemos" (*El día de la bestia: Libro oficial de la película* 88). Y ahí se contiene la verdad última de esta obra: la bestia no es un ente ficticio ni el cura andaba absolutamente errado en su búsqueda de la salvación. La bestia horrenda del fascismo aniquilador muestra su cara todos los días en ese grupo denominado "Limpia Madrid" que se propone eliminar a todos aquellos componentes de la sociedad que consideran sucios, marcados por el estigma de la extranjería. No en vano ha señalado el director: "La xenofobia para mí es un pensamiento absolutamente diabólico. Este es el verdadero demonio" (citado en Huici 182). Resulta apropiado mencionar ahora la aportación de Sharon Zukin en lo referente a los peligros en nuestras sociedades contemporáneas y a las posibles estrategias para resistir las tendencias racistas:

> Dada la complejidad racial y étnica de casi todas las sociedades contemporáneas, la idea de fusión sustituye a otros conceptos colectivistas de justicia social tales como igualdad, integración o comunidad. El rechazo de las diferenciaciones binarias (blanco o negro, femenino o masculino) obliga a aceptar un conjunto algo diferente de criterios progresistas: la lucha contra el racismo, el fomento de la tolerancia y la defensa de la libertad de elección. Al pensar en términos de híbridos culturales en lugar de diferenciaciones binarias llegamos a una comprensión más compleja de la ideología y del comportamiento[9]. (225).

[9] ["Given the racial and ethnic complexity of nearly all contemporary societies, the idea of fusion replaces some of the older collectivistic concepts of social justice (e.g. egalitarianism, integration, community). Rejecting binary differentiations (such as white or black, female or male) implies accepting a somewhat different set of "progressive" criteria: fighting racism, promoting tolerance, protecting freedom of choice; thinking in terms of cultural "hybrids" rather than binary differentiations gives rise to a more complex understanding of ideology and behaviour"].

El día de la bestia ofrece un panorama ultraviolento de una ciudad marcada por escisiones excesivas y por el rechazo de los elementos extranjeros y de las capas sociales más desposeídas. Para dar relieve a esta profunda crítica y para mostrar la posibilidad de una fusión que en principio parecería absurda por lo increíble, de la Iglesia compone un trío inverosímil que irá consolidándose progresivamente a través de diversos mecanismos. Como advierte Moreiras Menor: "los discursos que apoyan los perfiles subjetivos de sus personajes provienen de una hibridez cultural" (267). Los tres personajes son diferentes por edad, por extracción social, por formación cultural, por sus aficiones y hasta por su lugar de origen. Y sin embargo serán ellos los encargados de salvar el mundo. Como apunta Huici, "la salvación, aquí, no depende de ningún Duce o Führer" (190). Es significativa la elección de unos protagonistas aparentemente incompatibles y que, en principio no exhiben rasgos particularmente atractivos para la audiencia. El entendimiento entre el cura y José María se sostiene por un afecto mutuo; afecto que finalmente irradiará hacia Cavan. En la última escena contemplamos al padre Angel en versión laica y a un Cavan desprovisto de su caracterización televisiva, convertidos en harapientos vagabundos, lamentándose de no poder contar a nadie su aventura. Irónicamente es en este momento, mientras el nuevo Cavan desde la pantalla define a su antecesor como "un genial comunicador" cuando éste no puede hacer gala de sus dotes de expresión. Su papel como propagador activo de los principios de la televisión berlusconiana ha terminado. La fusión entre ambos personajes, tras la muerte de José María, se marca por la similitud de sus ropas y de su aspecto físico, y en el último plano de la película la cámara recoge la imagen de los dos personajes caminando lentamente, apoyados el uno en el otro. Alex de la Iglesia caracteriza de este modo a sus protagonistas en este final: "Yo creo que son dos héroes que han salvado el mundo, pero anónimos, como los verdaderos héroes. Todos los días alguien salva el mundo de su fin en alguna parte del planeta; lo terrible es que nadie se entera" (*Libro oficial de la película* 88).

La ciudad de Madrid se elige como el escenario navideño e infernal en el que se ubica la acción. Así la describe Carlos Heredero:

> 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 (*20 nuevos directores* 198-9).

El Madrid de *El día de la bestia* parece responder a la caracterización que ofrece Juan Carlos Pérez Jimenez de una sociedad en la que el consumismo y la entrega a los medios de comunicación se han convertido en dos de las grandes coordenadas que articulan la experiencia contemporánea. Como consecuencia: "De todos los papeles que puede desempeñar el ciudadano contemporáneo, la vida en la sociedad actual promociona particularmente dos: el de consumidor y el de espectador" (61). Así es, en efecto, ya que la incongruencia de un contexto navideño supuestamente marcado por los deseos de amor y de paz, pero caracterizado por un cúmulo de robos, asesinatos y ataques violentos, pone de relieve la impostura de la situación. Formalmente, esta impostura se expone de diversos modos: en el terreno musical, los villancicos más tradicionales se superponen a las escenas más violentas. Así, por ejemplo, mientras observamos los cadáveres de los marroquíes asesinados por el comando "Limpia Madrid" en el 7 Eleven, la banda sonora desgrana las notas de "Noche de paz, noche de amor". Otra escena altamente significativa de la desmedida explotación de los recursos navideños por parte del mercado se aprecia en la secuencia ubicada en las proximidades de unos grandes almacenes en el centro de Madrid, con el fondo de la popular canción navideña "Jingle Bells". Los tres Reyes Magos reciben a los niños en una plataforma y se escucha la voz de una mujer que anuncia: "Atención, niños: en la planta joven de nuestro centro comercial encontraréis los juguetes que habéis pedido a los Reyes Magos, que ahora están aquí para recibir vuestras cartas. ¡Feliz Navidad!". En la persecución policial que se desarrolla paralelamente, los tres reyes resultan violentamente acribillados por las balas, pero simultáneamente José María y el cura huyen atravesando el decorado, que se desmonta y revela todavía más el carácter simulado de todo el montaje navideño. Otro momento que sugiere a la perfección esa comunión de la realidad del espectáculo visual con el consumismo exarcerbado por la época navideña se aprecia en el interior de la pensión. Mientras Mina y el abuelo contemplan extasiados el programa de Cavan, la pantalla televisiva aparece envuelta en espumillón, como un adorno más, como cualquier otro objeto que ha pasado ya a convertirse en parte integrante del mobiliario y al que se decora como a los demás.

LA CIUDAD

Sin embargo, es necesario observar el conjunto urbanístico retratado en *El día de la bestia* atendiendo a los procesos económicos y políticos a través de los cuales se articula la visión de la ciudad. Malcolm Compitello ha examinado detenidamente los dos edicios más significativos del Madrid de esta película: el Edificio Capitol y las Torres de Europa, llamadas originalmente las Torres KIO. No es en absoluto casual que el primer espacio urbano que contempla el padre Angel tras su llegada a Madrid en autobús sean las enormes torres, junto al cartel indicativo "Puerta de Europa", y que a tales referencias urbanas se superpongan las imágenes de una gitana embarazada pidiendo limosna y del asesinato ya mencionado por parte de "Limpia Madrid". Es decir, mientras Madrid se esfuerza por mostrar su cara más moderna, más aséptica y más europeizada, la presencia de la mendicidad y de la xenofobia contradice tal pretensión.

Compitello traza detalladamente el origen y los sucesivos vaivenes en la construcción de las Torres KIO, en un proceso de internacionalización de la economía a partir de una operación de la Oficina de Inversión de Kuwait (Kuwaiti Investment Office) a través de la figura de Javier de la Rosa. Los sucesivos escándalos económicos, las suspensiones de pagos y la precaria situación política a mediados de los noventa dejaron las famosas torres gemelas madrileñas sin terminar de construirse, adornando la entrada de una ciudad que aspiraba a parecerse a sus hermanas europeas, pero que no había logrado superar los espectros del pasado. Por todo ello señala Compitello:

> Si algún proyecto de diseño urbano puede calificarse como "casa del diablo" es el de las Torres de Europa (o Torres KIO, como fueron llamadas originalmente), no sólo porque su forma inclinada pueda ser interpretada con el intento de Satán de hacer que su casa imite la forma de la casa de Dios, sino también por el modo en que representan todo lo que salió mal en la historia de la urbanización en España durante el socialismo y el rediseño de Madrid en los gobiernos que siguieron durante la década de los noventa[10] (208).

[10] ["If any design project can qualify as the "casa del diabolo," it is the Torres de Europa (or the Torres KIO as they were originally called) not just because their inclined shape could be construed as Satán´s attempt to have his house imitate the shape of the house of God, but for how they represent all that went wrong in the history of urbanization in Spain under socialism and the redesign of Madrid in the hands of the governments that succeeded the PSOE in the 1990´s"].

La imponente imagen de las Torres que contempla nuestro trío protagonista tras la observación de Cavan ("Si el templo de Cristo es una cruz, el templo de Satán tiene que tener esta forma"), oculta unos procesos urbanísticos en los que la corrupción ha sido protagonista. La película desvela la trastienda de esa imagen espectacular al mostrar en la secuencia siguiente la planta baja de las torres en forma de zona de tierra sin construir, llena de utensilios, maquinaria de construcción y hierros oxidados. Pero hay más: ése es también el lugar que han elegido los indigentes para dormir, cubiertos con cartones, en una yuxtaposición palmaria de las pretensiones de riqueza más exarcerbadas junto con la miseria urbana omnipresente en el Madrid de *El día de la bestia*. La presencia de las torres en la película y su asociación con lo diabólico nos hace plantearnos los interrogantes que apunta Compitello a partir de las aportaciones del teórico David Harvey: ¿De quién es esta ciudad? ¿Quién controla la versión de la metrópolis internalizada a través de los procesos del desarrollo urbanístico? ¿Qué papel desempeña la arquitectura en este proceso y quién se beneficia de los resultados? (212).

Para continuar en la indagación de estas cuestiones se puede extender el estudio al otro edificio paradigmático de *El día de la bestia*: el Edificio Capitol en el que se ubica el apartamento donde vive Cavan. Si bien será en las Torres KIO donde aparezca la imagen del diablo encarnada en forma de bestia monstruosa, aquí también se presenta Satán en forma de macho cabrío como respuesta al conjuro que llevan a cabo los personajes. Como indica Compitello, el Edificio Capitol es, sin duda, uno de los principales símbolos arquitectónicos de la modernidad en España, y uno de los pilares del proyecto de modernización de Madrid: la expansión de la Calle de Alcalá a la Plaza de España (206). La característica más destacada de esta construcción tal vez sea la situación privilegiada que mantiene en la esquina elevada, que facilita su contemplación desde todos los ángulos y que ha favorecido la colocación de elementos publicitarios ligados al consumo desde su concepción. En la fachada de este edificio se han expuesto carteles y anuncios de muchas compañías internacionales, tales como Camel, Grunding, Schweppes o Benetton. Pero Alex de la Iglesia va más allá, y en las extraordinarias escenas en las que los tres personajes huyen del apartamento por el exterior, literalmente "cuelga" a sus personajes del gigantesco cartel de neón de Schweppes, en una de las imágenes más espectaculares del cine de esta década. Las implicaciones de esta secuencia son significativas. Por una parte se subraya la presencia agigantada y desmedida de tales anuncios publicitarios, ya que también se aprecian más abajo los correspondientes a Grunding en grandes caracteres. Las figuras humanas parecen

insignificantes al lado del gran tamaño de las letras, y por otra parte se produce una equiparación entre hombre y anuncio, ya que todo conforma el espectáculo que la muchedumbre observa desde la calle. En un giro de acentuación del carácter artificial de la construcción urbanística, es interesante señalar que, como explica de la Iglesia, para el rodaje de algunas de las escenas montaron "un decorado gigantesco, una réplica del neón de Schweppes, en una lonja industrial, cerca de Guadalajara" (*Libro oficial de la película* 89). De este modo, aunque algunas tomas sí se filmaron en el propio edificio, la superposición técnica de unos y otros planos contribuye a la experiencia de simulacro y simulación que están presentes en toda la película.

Para continuar con la exploración del espacio urbano atendiendo con más detalle a los interiores y a la descripción de las familias y de los entornos creados en torno a las agrupaciones de vecinos, se extenderá ahora el análisis a la película del mismo director titulada *La comunidad* (2000). Es en este caso mucho más directa la conexión con las ideas de María Rosa Rodríguez Magda que abrían este capítulo, porque en la película, la imagen del cadáver que utiliza la ensayista como metáfora de los restos del pasado de una historia que se quiere olvidar, pero que resurgen en nuestra convulsa contemporaneidad, es presentada como tal. En efecto, el cadáver de un anciano, que la protagonista, Julia (Carmen Maura) descubre por casualidad dará lugar al desarrollo de una historia truculenta que parodia ferozmente el individualismo extremo y el materialismo atroz. A su vez, expone los peligros existentes en ciertas actitudes que aspiran a mantener las supuestas virtudes de una existencia familiar o comunal, o propias de otro tiempo más feliz, sin analizar las trampas y los excesos de ese pasado, y sin ser conscientes de sus implicaciones para el presente. Alex de la Iglesia se vale del simulacro como método artístico y conceptual para transmitir una historia de traiciones y de luchas con un final que nos hace, nuevamente, reflexionar sobre nuestra existencia en una realidad marcada por el mercantilismo, el escepticismo y el odio.

La comunidad se abre con la visión panorámica de un edificio de aspecto amenazante, y la banda sonora de la película contribuye a subrayar ese sentimiento de peligro. De ahí pasamos a contemplar la figura de Julia bajo una lluvia pertinaz que, a modo de *Blade Runner* inunda Madrid mientras transcurre el argumento hasta las escenas finales. Julia es una mujer de mediana edad, optimista, vital, y llena de recursos. Ello le permite desempeñar con soltura su trabajo, en este caso encargándose de mostrar pisos a posibles compradores. Al abrir la puerta de uno de

ellos a una pareja, la protagonista les advierte de que en los pisos antiguos "pues ya se sabe, suelen tener muebles así, tipo viejos, con ese papel pintado tan gracioso de los setenta y a veces está sucio o huele mal". Y sin embargo, la cámara nos desvela lo que ella misma se apresura a definir como "un piso alucinante sin más". Será en este piso donde se desarrolle la acción a partir de ahora, y desde el primer momento contrasta la escalera desvencijada y el aspecto ruinoso del ascensor y de los pasillos con la modernidad, pulcritud y lujo de este piso. Julia, que lo va conociendo a la vez que los compradores, afirma: "Siempre que lo enseño me pasa lo mismo, me dan ganas de quedármelo yo", y sin dudarlo ni un momento, tras la salida de la pareja que huye espantada por el precio exigido, se decide a poner en práctica la idea.

Julia se convierte en una suerte de *okupa* de lujo. Se instala cómodamente en ese piso a la venta e invade la cocina con el objeto de preparar una cena romántica a su marido. Las razones de tal ocupación se nos desvelan en la conversación que mantienen los cónyuges durante esa noche. Ambos se dedican a una serie de trabajos temporales después de que Ricardo perdiera su empleo de siete años como taxista debido a un recorte de plantilla. La situación al límite de los dos desvela una situación más extendida de precariedad laboral en la que se encuentra sumida una porción considerable de la población. Al igual que ocurría en *El día de la bestia*, también aquí las imágenes televisivas tienen gran relevancia y se relacionan intrínsicamente con la trama principal. Así, mientras dormitan ambos en el sofá, el documental de la televisión va desgranando la siguiente información superpuesta a las imágenes de unas aves: "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. El chacal se une a ellos y el sombrío festín continúa hasta que ya no queda nada más".

A partir de este momento, la especie humana que compone la estructura vecinal de la comunidad va a superar con creces esa avidez rapaz propia del buitre sepulturero. El descubrimiento del cadáver del vecino a raíz de una gotera que llega en forma de cucarachas al piso que ocupa Julia provoca la llamada a los bomberos. Sucesivamente se nos va desvelando el plan que la comunidad de vecinos lleva tramando desde hace veinte años: esperar la muerte del anciano para apropiarse del dinero que éste recibió al acertar una quiniela de catorce. Ante la aparición del cadáver corrupto del anciano (que murió viendo la televisión), la comunidad se agita extraordinariamente: ha llegado el momento de llevar a cabo su plan. Ayudada por un plano que descubre en la cartera del difunto, y como también le ocurría al padre Angel, por los mensajes televisi-