

## 8. ESPAÑA, FIN DE MILENIO. SOBRE *EL DÍA DE LA BESTIA* (ÁLEX DE LA IGLESIA, 1995)

*Josetxo Cerdán*

Universidad Autónoma de Barcelona

### 8.1. Nacimiento de la bestia

Álex de la Iglesia entra en el cine español por la puerta grande. Y eso gracias a que es Pedro Almodóvar quien produce *Acción mutante* (1992), su primer largometraje que es, a su vez, la primera película que pone en marcha El Deseo fuera de los propios títulos del manchego. Por lo tanto la expectación (y la presión) creada es mucha para un novato cuya experiencia se resumía a la realización de un corto (*Mirindas asesinas*, 1990) y la dirección de arte en algunos programas de televisión (ETB), en un par de cortos y en el segundo largometraje de su amigo Enrique Urbizu, *Todo por la pasta* (1991). A todo esto se debe sumar el hecho de que si la ubicación de la obra de Almodóvar entre la industria y la crítica del cine en España sigue siendo en nuestros días, cuando menos, complicada (lo ocurrido en torno a *Hable con ella* [2002] es suficientemente significativo en este sentido<sup>1</sup>), mucho más incómoda resulta en aquellos mo-

---

<sup>1</sup> La película fue atacada por amplios sectores de la crítica más asentada por *justificar* (¿?) una violación, lo cual redundó en una acogida fría

mentos. De ahí que si la posición de Álex de la Iglesia para la realización de su primer largometraje puede resultar envidiable, también es cierto que se trata de una posición con mucho riesgo. A pesar de todo, la película obtiene una relativamente buena acogida por parte del público para ser una ópera prima del cine español (cerca de cuatrocientos mil espectadores), aunque un más que tibio recibimiento por parte de la crítica, que la acusa, principalmente, de contener un exceso de violencia gratuita y, en segundo lugar, de resultar narrativamente errática. Aún así y gracias a la proyección internacional de su productor (y de tratarse de una coproducción minoritaria con Francia, 20%), la película se exporta con bastante éxito (obteniendo incluso algunos premios internacionales) en los mercados en los que se empieza a crear expectativas en torno a un cine español de nuevo cuño.

La cuestión es que a pesar de este buen arranque, poner en pie su siguiente proyecto le llevará a Álex de la Iglesia más tiempo del que podía parecer necesario. Hay un primer guión, *Yo quiero tener un millón de amigos* también coescrito con Jorge Gerrickaetxebarría, compañero de viaje en toda la trayectoria del director hasta nuestros días, que pronto es desechado por su alto coste. Así que, como él mismo ha aclarado en más de una ocasión, empiezan a trabajar en el proyecto de *El día de la bestia* en el verano de 1993 y el guión está listo en enero de 1994. En sus primeras versiones la historia es mucho más dura y carece de buena parte del sentido de humor

---

por parte del público, y por lo tanto en que el film hiciese menos taquilla de lo que cabía esperar en alguien que había ganado un Oscar con su anterior película. Por su parte, la distancia con la industria se materializó con la apuesta de la Academia por *Los lunes al sol* de cara a los Oscars del 2002 y el resultado final de los premios norteamericanos, de sobras conocido.

vitriólico que se le imprime en sucesivas escrituras: José Mari es adicto a la heroína y muere a la mitad del film (después de la invocación), los neonazis llevan bufandas del Real Madrid y el recién nacido Anticristo acaba reventado contra la capota de un coche...<sup>2</sup> Almodóvar no se interesa por la nueva propuesta del director con la excusa de que no quiere producir una película sobre el diablo, y Álex de la Iglesia comienza a recorrer productoras con el guión debajo del brazo. Además, presenta el proyecto a las ayudas del Ministerio en dos ocasiones y en ambas le son denegadas. Ante la falta de respuesta, De la Iglesia acaba aceptando un trabajo *alimenticio* para la productora Zeppelín como director de su programa televisivo *Inocente, Inocente* y realiza también el videojuego *Marbella antivicio*.

Finalmente, el guión llega a manos de Andrés Vicente Gómez, quien «puso en marcha la producción con Iberoamericana en menos de tres semanas (...) Andrés incluyó la producción de *El día de la Bestia* en su acuerdo de colaboración con el grupo PRISA para hacer 30 películas del 94 al 96. Así se hicieron, entre otras, *Two Much*, de Trueba, *Tierra*, de Medem, o *El rey del río*, de Gutiérrez Aragón»<sup>3</sup>.

La película se realiza con un presupuesto de 300 millones de pesetas (100 menos que su anterior, *Acción mutante*), su rodaje comienza el 2 de enero de 1995 y termina poco más de diez semanas después, el 17 de marzo. Según ha declarado el propio director, durante el

---

<sup>2</sup> Más datos sobre esta primera versión del guión en Imanol ZUMALDE: «El día de la bestia», en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.): *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 959.

<sup>3</sup> Álex de la Iglesia en Marcos ORDÓÑEZ: *La bestia anda suelta*, Glenat, Barcelona, 1997, p. 130.

rodaje se respeta mucho el guión aunque para su conclusión se llegan a escribir y filmar dos finales, el que se ve en la película y otro en el cual el padre Berriartúa desce-rraja un tiro en la cabeza del recién nacido Anticristo. La película se presenta, fuera de concurso, en el Festival de Venecia y después de la buena acogida que tiene se hace lo propio en España con el festival de Sitges. Finalmente se estrena el 20 de octubre de ese mismo 1995 obteniendo un gran éxito de público. *El día de la Bestia* se convierte, junto a *Nadie hablará de nosotras cuando hallamos muerto* (Agustín Díaz Yanes), en el fenómeno cinematográfico nacional del año, y supera, con creces, la barrera psicológica para el cine español del millón de espectadores.

## 8.2. Al fin, la Posmodernidad

La verdad es que el cine español de los ochenta (salvo contadas excepciones) había dado la espalda a todo lo que sonase a entretenimiento y principalmente, espectacularidad. Esa tendencia girará sobre sí misma a principios de los noventa, cuando una serie de realizadores, entre ellos de forma destacada Álex de la Iglesia, vuelvan a poner lo espectacular y el entretenimiento en primer término. Muchos factores pueden ayudar a entender dicho fenómeno, pero quizá hay uno, histórico, que supera el ámbito cinematográfico y tiene un fuerte componente social que se puede encontrar en su epicentro. El franquismo, principalmente en su última década, provoca una serie de malformaciones en la sociedad española del momento: mientras las libertades políticas (y no sólo éstas, sino también otras muchas como la sexual o la religiosa) continúan cercenadas desde su raíz, el desarrollismo permite una serie de comodidades a la socie-

dad civil que, a su vez, son campo abonado para la contestación a la dictadura y a esa falta de libertades. Mientras tanto, en esos mismos años sesenta y setenta, en todo el mundo occidental se vive un fuerte renacer del espíritu de la Modernidad. La particular situación del Estado español en ese momento desemboca en un asomarse mutilado a ese renacer de la Modernidad por parte de sus ciudadanos. Después de la muerte de Franco, e iniciado el proceso de normalización con el entorno que a ella le sigue, se vive un evidente intento de recuperar los años perdidos, al menos en algunas de las formas creativas, y más concretamente del cine. Es decir, renace un claro interés por desarrollar una Modernidad cinematográfica que entonces ya no es posible bajo ningún punto de vista. Principalmente porque el momento ha pasado y es un error histórico querer refugiarse en él cuando la Posmodernidad ya es una evidencia en los contextos más inmediatos, aquellos que sirven de referencia al país. Por lo tanto, y cinematográficamente hablando, el país entra en un período de supuesta normalización en el que los modelos de referencia ya no son válidos históricamente. Por eso, los nuevos públicos, entre los que se encuentra Álex de la Iglesia (y su equipo de colaboradores más cercano: Guerrikaetxebarría como guionista, Arri y Biaffra como directores de arte y Flavio Martínez Labiano como director de fotografía), rechazan de forma frontal un cine que no les habla de sus universos mentales y reales, sino de un pasado con el cual no encuentran ligazón posible. Se trata de la primera generación que vive su madurez en la Transición y, por lo tanto, de la primera generación que no busca pretendidos paraísos perdidos en el pasado, sino que se incorporan sin mayores problemas a la contemporaneidad posmoderna. Ello no quiere decir que la formación de estos nuevos cineastas evada referencias históricas o compro-

misos sociales (como se ha repetido hasta la saciedad por una parte de la crítica que sigue entendiendo el cine en términos de un trasnochado idealismo platónico), sino que son capaces de volver la vista sobre el pasado para rastrear en su interior sin complejos ni ortodoxias que establezcan prejuicios sobre aquellos materiales; o que pueden referirse a la sociedad mediante sistemas de representación y narraciones muy alejados del realismo cultivado en la etapa anterior, pero no por ello menos efectivos. En este contexto, uno de los mayores aciertos de *El día de la bestia*, y quizá su seña de identidad más evidente, está en la forma en que sabe mezclar, por un lado, tradiciones representativas muy diferentes, y por otro, el espectáculo con la evidente denuncia social que contiene el filme. Por eso no resulta extraño que la película esté llena de referencias. El propio Álex de la Iglesia ha recordado varias de ellas en diferentes momentos: el paralelismo de la pareja Berriartúa-José Mari con la de Quijote-Sancho; la puesta al día del giro principal de *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962), transformando la búsqueda de Chencho por el Madrid navideño en la búsqueda del Anticristo en el mismo contexto, pero treinta años después; el final del personaje interpretado por Segura, que al igual que el de Fernán-Gómez en *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947), era el feo simpático que moría al final y se llevaba todo el cariño del público; el nombre de la criada virgen que acaba *entregando* su sangre para la invocación demoníaca, interpretada por Nathalie Seseña, no es otro que Mina, el objeto de deseo del Conde Drácula en la novela homónima de Bram Stoker; la secuencia en la que Berriartúa roba la cartera a un moribundo y lo manda a pudrirse al infierno está tomada del guión no realizado de Buñuel, *Là-bas*, y la secuencia de los créditos es un claro homenaje a las televisivas *Historias para no dormir* (1965-1970) de

Chicho Ibáñez Serrador. A estos elementos puntuales se le podría añadir, como ha hecho Imanol Zumalde, toda una serie de referencias más de fondo que recorren todo el film, como «el Apocalipsis de San Juan, los textos de Tritemio, la cabalística, la estética Heavy, el esoterismo, rituales y cultos satánicos», pero, como nos recuerda también este autor, no se trata sólo de mezclar referencias y citas, sino de hacerlas coexistir «en el mismo saco sin que la estridencia de tan impertinente asociación lo rompa»<sup>4</sup>.

### 8.3. Tradición e innovación

Ese adentrarse por los territorios de la posmodernidad va a permitir que el film se pueda entender como una fértil encrucijada en la que concurren el pasado y el presente del cine español, la expresión de lo popular y la cultura de masas contemporánea (por expresarlo de una forma progresiva desde lo más concreto a lo más general). Por lo tanto, tradición e innovación en una proporcionada mixtura de elementos que resulta atractiva para sectores y acercamientos muy diferentes.

De este modo, todas esas referencias a la tradición hispánica: literarias, cinematográficas, televisivas, se concretan, como bien ha sabido delimitar Castro de Paz, en «la mejor actualización reciente» del esperpento. Ya que, «en el fondo lo que Álex de la Iglesia (y su guionista Jorge Guerrikaetxevarría) proponen no es sino una manera de prolongar cinematográficamente (en la línea de un Berlanga o un Fernán-Gómez) la tradición española del esperpento como fórmula privilegiada que, en

---

<sup>4</sup> Imanol ZUMALDE: *op. cit.*, p. 960.

palabras de Valle-Inclán, “*deforme la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España*”<sup>5</sup>. Y dicha formalización de lo espectral en el cine de Álex de la Iglesia se realiza por una de sus vías más populares: la máscara del carnaval. Carnaval que, no lo olvidemos, es prohibido por el franquismo por la enorme carga subversiva que supone semejante fiesta pagana. Todas las películas de Álex de la Iglesia, y por lo tanto también *El día de la bestia*, se pueden entender como un juego de máscaras que ocultan rostros, quizá más terribles, cuando aquéllas acaban cayendo. Esas máscaras pasarán de representarse como puros elementos de *atrezzo* —en, por ejemplo, la dirección artística de *Todo por la pasta*, cuando en la secuencia del atraco los ladrones se esconden tras de caretas de simios—, a convertirse en algo consustancial (y por lo tanto inseparable) de los personajes en films como *Muertos de risa* (1999) —donde los cómicos ofrecen sus rostros como verdadera máscara sobre la que recibir la oportuna bofetada— o en *800 balas* (2002), en la que son los extras almerienses (pero también los inmigrantes ilegales que trabajan los interminables campos de invernaderos, ellos, o en casas de prostitución de carretera, ellas) los que ofrecen todo su cuerpo como gran máscara en la enorme farsa carnavalesca de la España del nuevo siglo con, en el fondo, una dignidad envidiable. La caída de la máscara se formaliza en *El día de la Bestia* hacia el final, en la secuencia en la que Berríatua adivina la sombra/máscara de la Bestia y se revuelve para abatir de un tiro al neonazi que se encuentra a su espalda. Lo terrible,

---

<sup>5</sup> José Luis CASTRO DE PAZ: «Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español», inédito. Tenemos que agradecer al autor que nos haya facilitado este texto.



parece decirnos aquí De la Iglesia, no son los demonios sanguinolentos, sino los neonazis con aspecto de ciudadanos respetables: en la caracterización del grupo que realiza el *limpia Madrid* no se ve ni una sola cabeza rapada, ni otro tipo de signos que puedan relativizar el verdadero peso político de las ideas fascistas de sus miembros. Porque, en definitiva, es ese rostro más anodino, menos espectacular, de la violencia que se esconde en el gesto cotidiano el que preocupa a Álex de la Iglesia: «Yo creo que lo demoníaco es el codazo en el metro o cuando te cobran de más en el supermercado y luego te sonríen»<sup>6</sup>. De ahí su interés, en este film, por desenmascarar esa pequeña violencia cotidiana que acaba mudando en racismo neonazi. Por que la semilla de la violencia racista de los grupos organizados se encuentra en la violencia cotidiana, la que práctica la policía en las calles de Madrid o la que desarrolla la madre de José Mari (no por casualidad viuda de Guardia Civil) en la pensión, que desembocará en la brutal persecución del padre Berriartúa.

Pero el interés de la película no se acaba en su sabia mixtura de elementos de muy diferentes tradiciones, ni tampoco en su contundente y muy necesaria denuncia de algunos de los más evidentes males de la sociedad española de la última década del siglo pasado. Ambas cuestiones, sin embargo, fueron primordiales para la reconciliación de la crítica con el director después del primer desencuentro que había supuesto *Acción mutante*. Pero es que dicha reconciliación a su vez resultará absolutamente fundamental para un perfecto ensamblaje de la campaña de lanzamiento de la película. En definitiva, *El día de la bestia* es la primera película del cine español

---

<sup>6</sup> En ORDÓÑEZ: *op. cit.*, 142.

producida con una clara estrategia de *blockbuster*. Y es en esta línea, la de su innovación en las formas de comercialización, en la cual la película también se convierte en clara pionera e innovadora en el conjunto del cine español. Y si este es un hecho que ha podido pasar más desapercibido, no se debe tanto a cuestiones relativas al propio film, sino más bien a la alarmante falta de tradición en la academia de trabajos que aborden este tipo de cuestiones. Uno de los escasos trabajos que se ha adentrado en este terreno, firmado por Esquirol y Fecé, destaca la trascendencia de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997) como el primer *blockbuster* del cine español<sup>7</sup>, a la vez que reconocían el interés que había tenido *El día de la Bestia* como antecedente del mismo<sup>8</sup>. No hace falta insistir en el lugar común de que no hay fenómenos que se improvisen desde la nada y por lo tanto, si *Torrente, el brazo tonto de la ley* es el primer *blockbuster* del cine español tal y como afirman los autores arriba citados, *El día de la bestia* es su más evidente antecedente.<sup>9</sup> Esquirol y Fecé se centran, entre otras, en dos características propias del fenómeno socio-cultural que caracterizan a *Torrente, el brazo tonto de la ley* y que lo sitúan en ese espacio del *blockbuster*, y ambos los podemos observar ya claramente prefigurados en *El día de la bestia*. La primera se refiere al hecho de que la película se estrene acompañada de un abundante *mer-*

---

<sup>7</sup> M. ESQUIROL y J.L. FECÉ: «Un *freak* en el parque de atracciones: “Torrente, el brazo tonto de la ley”», en *Archivos de la Filmoteca*, Filmoteca de la Generalitat de Valencia, Valencia, octubre de 2001, pp. 26-39.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 30.

<sup>9</sup> Y quizá en este sentido la presencia más destacable, la que marca la continuidad entre una y otra, más incluso que los propios de la Iglesia y Segura, no es otra que la del productor de ambas películas Andrés Vicente Gómez.

*chandising* que a su vez ayuda a convertirla en un acontecimiento mediático. *El día de la bestia* no sólo permitió la comercialización de camisetas y todo tipo de *gadgets* de la Bestia, sino que también publicó un libro oficial de la película con fotos, declaraciones, fragmentos del *storyboard*... En cuanto a lo del acontecimiento mediático, este vino apoyado por el mencionado *merchandising*, pero también y sobre todo, por la campaña de presentaciones de la película, que resultó ejemplar. Ya lo hemos señalado, primero el Festival de Venecia (donde se presentó, con éxito, ante la crítica de más alticurnia), después el paraíso nacional de los *freaks*, el Festival de Sitges (donde recibió el beneficio de ese universo tan vinculable al film), y finalmente las salas. La segunda característica se concreta en la capacidad que tuvieron ambas películas (*Torrente...*, pero también *El día de la bestia* con dos años de antelación), de generar, localizar, representar una subcultura<sup>10</sup>, esa subcultura del *freak*, una comunidad que se identifica por la vía del género, de tal forma que el consumo del producto va a ser vivido por dicha subcultura en general como práctica contracultural. En definitiva, una sola frase del director Agustín Díaz Yanes es más que suficiente para entender cómo *El día de la bestia* ya se adentraba de forma evidente en una forma de entender el cine que hasta entonces había brillado por su ausencia en España: «miles de jóvenes radicales abarrotaron los cines, luciendo con orgullo y desafío la camiseta de la efigie de la bestia»<sup>11</sup>. El

---

<sup>10</sup> Esquirol y Fecé definen subcultura en los siguientes términos: «En líneas generales, el término «subcultura» se refiere a los grupos sociales que comparten valores y normas diferentes a los hegemónicos, así pues, el prefijo «sub» no tiene un sentido peyorativo, se refiere más bien a una celebración de la alteridad o de la diferencia». *Op. cit.*, p. 34.

<sup>11</sup> En ORDÓÑEZ: *op. cit.*, p. 151.

hecho de lo novedoso y llamativo de dicha imagen es más que suficiente para identificar la importancia de *El día de la bestia* en este terreno.

#### 8.4. Sociedad, religión y milenarismo

Lo visto hasta ahora son aspectos que hacen a la película históricamente relevante. Pero también hay otros aspectos de la misma que nos hablan, hoy ya en la distancia, del momento histórico en que fue concebida. En este sentido son fundamentales en la escritura de *El día de la bestia* aquellos elementos de la narración que permiten introducir cuestiones candentes del espacio público contemporáneo de tal forma que participan a la perfección del barroco universo terminal que el film diseña<sup>12</sup>. El caso, ya comentado, de las bandas neonazis es evidente en este sentido. Pero también lo es el hecho de utilizar a las Torres Kío como templo del demonio: lugar de llegada de Berriartúa y espacio donde se producirá el enfrentamiento final y decisivo con el maligno. Construidas a partir de una operación de la Kuwaiti Investment Office (KIO), dichas torres gemelas inversas acabaron configurándose como emblema de la llamada *España del pelotazo* del final de la etapa socialista (plagada de esos demonios tan particulares y característicos de una época como fueron Javier de la Rosa, *los Albertos*, Mario Con-

---

<sup>12</sup> Existen en estos momentos dos directores en el panorama cinematográfico español que, practicando un cine de género, fuertemente apoyado en lo cómico esperpéntico, son capaces de introducir retratos del espacio público en sus narraciones sin que estas chirrien. Uno, como estamos viendo, es Álex de la Iglesia, el segundo Daniel Monzón, realizador de *El corazón del guerrero* (2000) y *El robo más grande jamás contado* (2002), título este último en cuyo guión colaboró Jorge Guerrikaetxevarría.

de o Mariano Rubio), pero también de la globalización en sus dos visualizaciones extremas (la internacionalización de la economía<sup>13</sup> y los flujos migratorios que habitan sus desérticos paisajes todavía en construcción). Álex de la Iglesia ha confesado en repetidas ocasiones que durante la escritura del guión se vio tentado a introducir noticias sacadas de la prensa, sin ningún tipo de manipulación, en la trama del film. No es casualidad que todos esos elementos recogidos del espacio público contemporáneo, que se van a desgranar a lo largo del film, aparezcan perfectamente conjugados en la secuencia de los créditos iniciales de la película. Berriartúa llega a Madrid en autobús a la *Puerta de Europa*, que no es otra cosa que las Torres Kío, templo de la Bestia, a cuyos pies el macho cabrío danza subido a una escalera mientras los zíngaros interpretan su música y piden limosna en la persona de una mujer fatalmente embarazada. En su peregrinar madrileño de esa primera noche, el sacerdote vasco encuentra indigentes, accidentes mortales, escaparates con juguetes armados hasta los dientes, emigrantes brutalmente arrollados por la policía y predicadores callejeros, mientras que a través de la televisión tiene noticia, por primera vez, de las acciones de los neonazis en la capital y del programa de Cavan, para acabar recibiendo publicidad de *Nueva Atenea* frente a un Sex Shop y la tienda de música satánica en la que conocerá a José Mari.

Así pues, no cabe duda de que esa introducción de elementos del espacio público, de lo social, de hechos que han tenido una cierta notoriedad mediática, dotan al

---

<sup>13</sup> Como acertadamente se señala en María Pilar RODRÍGUEZ: *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2002, p. 234.

film de una verosimilitud que le permite ir más allá de sus postulados propios de película de género, tanto en lo narrativo como en lo representativo.

Y en ese proceso no resulta baladí el retrato que de algunas prácticas sociales derivadas de la fe cristiana realiza el film. Zumalde lo ha dicho de manera contundente: «*El día de la bestia* desemboca en una radical impugnación de la religión cristiana»<sup>14</sup>. La masacre de los Reyes Magos en *Preciados* es sólo la punta del iceberg de un discurso que carga las tintas contra la institución eclesiástica y las perversiones sociales que parten de sus formas discursivas y su entorno. Si Buñuel en *La vía láctea* (*La voie lactee*, 1968) se había tomado la libertad de proponer un paseo por las herejías históricas, Álex de la Iglesia establece un catálogo de malformaciones contemporáneas originadas por el culto cristiano y más concretamente católico. Es evidente que la matanza de los Reyes Magos es la más radical reacción contra el consumismo rampante que se esconde (mal, cada vez peor), tras las fiestas navideñas. Pero la crítica no se conforma con eso: los tres personajes principales del film representan alguna forma de desviación del culto religioso cristiano. Ángel Berriartúa no es un sacerdote común, sino un catedrático en Teología, según él mismo tiene a bien aclarar a José Mari en su primer encuentro. Su evidente paranoia no es otra cosa que una enajenación producida, no podía ser de otra forma en tan quijotesco personaje, por las continuadas lecturas de las Santas Escrituras, que acaban secándole el cerebro. Cavan, por su parte, se puede leer como la versión europea de los telepredicadores americanos: un caradura con carisma que apela a lo sobrenatural para sacar el dinero a los crédu-

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 960.

los que pueblan este valle de lágrimas (mientras aquellos lo hacen mediante donaciones, éste utiliza el más expedito método del teléfono de pago). De ahí que no pare de anunciar desgracias a quienes le llaman. Es el caso de la mujer que telefonea para saber si su marido, en paro, tardará mucho en encontrar trabajo y a la que Cavan no sólo le dice que efectivamente le costará encontrar un nuevo empleo (al menos, cinco años), sino que además ella está a punto de contraer una enfermedad terminal y debe ir poniendo en orden su vida antes de ese último viaje... Por último, José Mari, *deathmetalero* en sus propias palabras, es el perfecto exponente de la caricaturización comercial en la que han desembocado los cultos satánicos a través del *heavy metal* en su vertiente más extremada. Los tres personajes muestran por lo tanto cómo en la sociedad contemporánea se ha acabado tensando los límites del cristianismo, y sobre todo de sus rituales, hasta su total deformidad. Por último, a todo ello habría que añadirle, la inquina existente en el hecho de ilustrar con villancicos algunas de las secuencias más violentas de la película o en proponer el consumo de *tripis* como método de invocación y *aparición* de la Bestia. En definitiva, sólo bajo los efectos de las drogas alucinógenas se carnaliza lo sobrenatural.

Todos estos materiales y otros, como la charla de *Nueva Atenea*, ejemplo de eso que se llama *nueva espiritualidad*, confluyen en un claro aprovechamiento del *milenarismo* que ya campaba a sus anchas en aquellos momentos. Y es que la cercanía del final de siglo y del milenio permitió la proliferación de todo tipo de rumores apocalípticos, algunos de carácter religioso, pero otros perfectamente laicos, como aquél que condenaba al colapso total de los ordenadores de todo el mundo en el cambio del año 1999 al 2000. Al final no ocurrió

nada, pero quien más quien menos consultó un experto informático o incluso adquirió un *software* (nada económico) que le ayudase a trampear el problema. En ese ambiente milenarista es donde cabe concebir el Madrid de la película, no como el nuevo Madrid del Partido Popular (como han querido ver algunos autores), sino más bien como la capital<sup>15</sup> de un país gobernado por un Partido Socialista Obrero Español muy desgastado, que llega al final de su etapa en el poder. Y, en este caso, ya no sólo se trata de la *España del pelotazo inmobiliario*, sino también de los GAL, del caso Roldán, etc. En resumen, el espíritu milenarista de la época perfectamente encarnado en el film es el que permite un ajustado ensamblaje de todos los elementos narrativos y dramáticos de la película: el Madrid caótico, los neonazis, la Navidad consumista, las drogas, la crisis espiritual y religiosa, el final evidente de un ciclo político...

### 8.5. Televisión: discurso y recurso

Resulta paradójico (y a la vez un claro signo de nuestros tiempos) el hecho de que han sido muy pocos los autores que se han detenido sobre esa radical puesta en crisis de las malformaciones contemporáneas del cristianismo y las nuevas formas de espiritualidad que enar-

---

<sup>15</sup> Una nueva Babilonia, en palabras del propio Álex de la Iglesia, a la que acuden los emigrantes, como Berriartúa, buscando una solución a sus problemas que no van a encontrar. La identificación del Madrid de la película con el gobierno municipal del PP se produce, por ejemplo, en Carlos HEREDERO: *Espejo de miradas*, 27 Festival de Alcalá de Henares, Madrid, 1997, y el mismo autor, *20 nuevos directores del cine español*, Alianza, Madrid, 1999.



bola la película o sobre ese evidente milenarismo que se cuele ya desde los propios presupuestos argumentales del film y, sin embargo, es lugar común al referirse a ella tratar sobre su pretendido ataque contra la televisión. Como no estoy en absoluto de acuerdo con dicho posicionamiento, que creo desvela mucho mejor los propios fantasmas de los críticos cinematográficos que la de la película y el propio director, para finalizar me gustaría detenerme en el papel que tiene la televisión en el discurso de los filmes de Álex de la Iglesia y más concretamente en *El día de la bestia*.

Es evidente que la película toma como elemento de parodia las cadenas privadas de televisión que habían desembarcado en España a principios de la década. El canal que emite el programa de Cavan, Tele 3, recoge su nombre de la suma de Tele 5 y Antena 3, aunque responde de forma mucho más evidente a las características de la primera que a la segunda. El propio director ha afirmado que la *berlusconización* del canal y del mismo Cavan surgió cuando la productora italiana, M.G. SRL, entró a financiar el 20% del proyecto<sup>16</sup>. Pero a pesar de ese juego paródico, De la Iglesia tiene claro que la televisión no es intrínsecamente diabólica, como los críticos se apresuraron a afirmar. Preguntado, por enésima vez, por la *crítica brutal* que suponía su película a los programas como el de Cavan, afirmaba: «En el fondo este tipo de programas me divierten aunque no dejan de ser los verdaderos responsables del fin del mundo. Lo que si me parece espantoso son esos babosos programas coloquio en los que cualquier depravado mental o torpe mental (...) da su triste opinión sobre la vida. Y la gente vive de eso. La televisión es el más terrible equilibrador, es

---

<sup>16</sup> En ORDÓÑEZ: *op. cit.*, p. 132.

un aparato que aplasta e iguala»<sup>17</sup>. En otros momentos, incluso ha resultado mucho más explícito: «En la película tampoco hay la gran intención de denunciar nada, sino de decir sencillamente que la tele es el aparato a través del cual vemos la realidad.

Creo que ninguno de nosotros tienen su código de valores porque se lo han implantado sus padres, como era tradición, sino que es la tele la que nos dice qué es lo bueno y qué es lo malo (...). A mí esos programas [de debate con participación abierta del público] me parecen terroríficos, sobre todo cuando te das cuenta de que..., bueno, no sé si ya soy yo, que estoy paranoico... pero veo que hay un control de los temas porque de pronto hay una semana dedicada al problema de la juventud con el alcohol, y vas cambiando y encuentras el mismo tema en todos los canales... Alucinante, ¿no? Y todo esto desde un punto de vista muy reaccionario. A mí eso es lo que más miedo me da»<sup>18</sup>. Pero es que la propia película es muy clara respecto a la postura de Álex de la Iglesia con la televisión. Primero, a través de sus textos promo-

---

<sup>17</sup> Luis Fernando ROMO: «Entrevista a Álex de la Iglesia: Creo más en Satán que en Dios», en *La guía del ocio*, Barcelona, 27 de octubre de 1995. pp. 20-21. Si al lector le interesa el tema, podrá encontrar una discusión sobre la capacidad igualadora de la televisión y la democracia en Gustavo BUENO: *Telebasura y democracia*, Ediciones B, Barcelona, 2002.

<sup>18</sup> Josep ESCARRÉ: «Entrevista a Álex de la Iglesia: El Anticristo del siglo XXI será la televisión», en *La Vanguardia Magazine*, 21 de enero de 1996, p. 15. Obsérvese en este caso la evidente ceguera del entrevistador, que titula la entrevista poniendo en su boca una frase evidentemente sacada de contexto y contraria a las ideas del director. Habría muchas más ejemplos que remarcarían nuestra idea de que para De la Iglesia la televisión no es el demonio y el mismo se considera un gran consumidor de televisión: el hecho de que en el libro de la prolongada entrevista realizada por Marcos Ordóñez se dedique todo un capítulo, «La última generación de albanos», a recorrer los mitos televisivos del director es quizá el más evidente, aunque no el único.

cionales, ya que el propio director escribía en el *press-book* (al menos en su versión anglosajona): «No se trata de ver o no ver televisión, sino más bien que la televisión es *todo* actualmente. La televisión juega un papel increíblemente importante en la vida de la gente. Es una forma de entender el mundo. Los concursos, las noticias, las películas, toda la televisión forma el carácter de la gente. Es el único medio de comunicación que realmente llega a todo el mundo. Yo descubrí el cine e infinidad de cosas en la televisión: películas, países lejanos, diversión... es estúpido negarlo. Pienso las cosas que me gusta contar en la película y la televisión está entre ellas, igual que la amistad, el amor o la violencia». Y en segundo lugar, a través de las propias imágenes del film, ya que no deja de ser a través de la televisión como Cavan retomará el contacto con Berriartúa y José Mari en un giro final que llevará a los protagonistas al encuentro definitivo con el Maligno. Es más, como afirma María Pilar Rodríguez: «la dificultad del protagonista para desentrañar la realidad proviene, en gran medida, de su desconocimiento de los medios de comunicación»<sup>19</sup>. E incluso va más lejos al afirmar: «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»<sup>20</sup>. La prueba más evidente de que la ordenación de los media responden a unos intereses

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 224. El texto de esta autora es el único de los que hemos consultado sobre *El día de la bestia* que se preocupa por realizar una aproximación metódica al tema de la televisión (y los mass media en general). El mismo incluye un análisis detallado de las formas de comunicación que concurren en esa secuencia comentada del reencuentro de Cavan con Berriartúa y José Mari mediante la televisión y el teléfono.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 225.

concretos, socialmente impuestos, pero que pueden ser desbordados. Por lo tanto, aunque «*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»<sup>21</sup>, no es menos cierto que «nos hace conscientes de nuestra implicación y nuestra responsabilidad como espectadores/as»<sup>22</sup>. Es decir, la televisión, a pesar de estar cargada de programas de baja estofa, de estar controlada políticamente por fuerzas tremendamente conservadoras, deviene vehículo de comunicación y permitirá el reencuentro final y la descodificación del lugar buscado a lo largo de todo el film cuando los espectadores/as deciden enfrentarse (desde la inocencia y el desconocimiento si se quiere) a dicha situación. La situación de la televisión no se debe a la acción de una mano negra que la manipula para hacernos más miserables e ignorantes. La televisión es una responsabilidad social y por lo tanto del conjunto de la sociedad. Porque para Álex de la Iglesia está muy claro que no es lo mismo la televisión y el uso político que se hace de la misma en un momento histórico concreto. Y tampoco hay ninguna duda a estas alturas de que estas cuestiones son las que, empecinadamente, parecen no entender muchos críticos cinematográficos. Si Berriartúa ve por primera vez a Cavan a través de una televisión en un escaparate, también será en ese mismo contexto donde la comunicación vía televisiva (y telefónica) se haga posible de nuevo entre los personajes.

En definitiva y para acabar: *El día de la bestia* es un universo de imágenes, de imágenes que significan y la televisión ocupa un lugar central en dicho universo, y

---

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 229.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 230.

así lo seguirá siendo después del apoteosis final, cuando Cavan y Berriartúa sean testigos del reciclaje del programa del primero y se alejen bajo la mirada atenta de la estatua del Ángel Caído (también una imagen barroca como las que emite el programa de Cavan y altamente significativa, aunque en este caso de otro tiempo) del madrileño parque de El Retiro.

## 8.6. Ficha técnica

Título: *El día de la bestia*. Producción: Sogetel-Iberoamericana (España), MG srl (Italia) y Canal + (España) (1995). Director: Álex de la Iglesia. Guión: Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría. Fotografía: Flavio Martínez Labiano. Música: Battista Lena. Montaje: Teresa Font. Directores artísticos: José Luis Arrizabalaga y Biafra. Intérpretes: Álex Angulo, Armando de Razza, Santiago Segura, Terele Pávez, Nathalie Seseña, Maria Grazia Cucinotta, Saturnino García. Color. Duración: 100 minutos.

