

Esperpento e intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia

Concepción Torres Begines

Universidad de Huelva/Universidad de Sevilla

Resumen : A partir de los conceptos de intertextualidad y esperpento expuestos en la primera parte, este artículo busca establecer una serie de conexiones entre la producción de Álex de la Iglesia y la estética de Valle - Inclán. Para ello se parte del análisis de los principales aspectos que ambos tienen en común: 1) los personajes, 2) la deformación del espacio y el tiempo, 3) el diálogo intertextual, 4) el uso de máscaras y 5) la constante presencia de la muerte.

Palabras clave: Álex de la Iglesia, esperpento, intertextualidad, literatura comparada, Valle - Inclán.

Résumé : À partir des concepts d'intertextualité et d'«esperpento» exposés dans la première partie, cet article essaye d'établir une série de liens entre la production d'Alex de la Iglesia et l'esthétique de Valle-Inclán. Pour cela, on part de l'analyse des aspects principaux que tous les deux ont en commun: 1) les personnages, 2) la déformation de l'espace et du temps, 3) le dialogue intertextuel, 4) l'usage des masques et 5) la présence soutenue de la mort.

Mots clés: Álex de la Iglesia, esperpento, intertextualité, littérature comparée, Valle - Inclán.

1. Introducción

La muerte, la deformación de los personajes, la presencia de elementos comunes que anclan la enunciación en un tiempo y un lugar fácilmente reconocibles, la inclusión de palabras malsonantes, frases hechas y expresiones populares... El esperpento en el cine a lo largo de nuestra historia cinematográfica desde Luis Buñuel hasta Álex De la Iglesia es un síntoma inequívoco de la actualidad de esta estética nominada por Valle- Inclán, pero que hunde sus raíces en la más pura tradición española del humor negro, de la capacidad de criticarnos a nosotros mismos en un ejercicio de superación de la risa y el llanto.

Desde la perspectiva de la intertextualidad, este estudio busca establecer unos puntos comunes entre la tradición hispánica y el cine de Álex de la Iglesia, aunque en todo momento recalcaremos la marca personal del director bilbaíno, el cual retoma elementos propios de su bagaje cultural y los reelabora. Así lo ha visto Pérez Franco al afirmar:

la gran mayoría de las presencias e influencias artísticas en la filmografía del autor bilbaíno hacen un uso no apropiacionista de la intertextualidad, de tal modo que casi todas las referencias están filtradas por la mente de director y reconvertidas al mundo y contexto del cine de Álex de la Iglesia¹.

En cuanto a su deuda con la estética del esperpento, hay que destacar la cantidad de elementos de la tradición precedente que ha sabido reelaborar e incluir, mostrándonos una realidad tragicómica que reconocemos como propia de nuestra tradición artística. Por eso no es de extrañar que Juan Manuel de Prada, profundo admirador de Valle – Inclán y su matemática deformadora, destaque antes del estreno de *Balada triste de trompeta*:

están presentes todas las obsesiones predilectas del director, está presente su estilo barroco y desaforado, está presente su humor caníbal y ferozmente sarcástico; y esa lealtad a su universo intransferible cuaja en una película que es una zambullida sin escafandra en los lodazales del resentimiento español, ese payaso que ríe y llora sobre el cadáver de un sueño asesinado por él mismo, mientras se le derrite el maquillaje².

1 PÉREZ FRANCO, Neftalí, "La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia : el caso del cómic" en *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, núm. 1, 2010, pág. 42

2 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Juan Manuel de Prada, «Álex de la Iglesia: "¿Por qué no nos reconciliamos de una maldita vez?". Entrevista a Álex de la Iglesia», *ABC*, 17 de diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.abc.es/20101217/culturacine/reconciliamos-maldita-20101217.html> [09/07/2015].

2. Esperpento e intertextualidad

Para poder establecer un patrón de análisis de la filmografía de De la Iglesia a la luz del esperpento debemos partir desde la definición misma del género. Para ello, no podemos olvidar las dos caracterizaciones canónicas aceptadas por todo el mundo académico, la de Bermejo Marcos (1971) y la de Cardona y Zahareas (1952). De la primera, y a grandes rasgos, destacamos³:

1. *Deformación sistemática*: todos los elementos que aparecen en la historia están deformados siguiendo un riguroso sistema.
2. *Libertad de forma*: el esperpento puede darse en diferentes formas artísticas, como el teatro, la novela o el cine.
3. *Uso del humor y la sátira*: elemento indispensable para la deformación esperpéntica.
4. *Aparición de personajes extraordinarios*: personajes fuera de lo común a los que les acontecen sucesos a veces muy comunes.
5. *Uso de máscaras o caretas*: las cuales, con su caída, nos presentarán la verdadera realidad que ocultan.
6. *Constante rebajamiento de la realidad*, la cual queda sometida al sistema deformador.
7. *Presencia de la muerte como personaje principal*: aparece en todas las historias que se presentan, queda deformada también.
8. *Aparición de espejos, luces y sombras*: los cuales les dan a las escenas un aire de teatralidad y de deformación.
9. *Mundo irreal*: reflejo de un mundo real que se ve reflejado en el espejo deformante del esperpento.
10. *Desgarro lingüístico*: uso de germanías, insultos, diminutivos, palabras mal sonantes, etc.

Por su parte, Cardona y Zahareas, recalcan que el esperpento responde a unas circunstancias históricas concretas, inscribiéndose en un espacio y un tiempo con los que establece un diálogo⁴:

1. El esperpento surge a raíz de unas circunstancias históricas determinadas.

3 BERMEJO MARCOS, Manuel, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971.

4 CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony, *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1982.

2. El esperpento se presenta como una reelaboración de lo clásico para conseguir que sea instrumento de representación de la vida moderna.
3. Los elementos estructurales del esperpento son el dramatismo y la teatralería.
4. La visión valleinclanesca se relaciona con la angustia existencial.

Siguiendo estas directrices que presentan el esperpento como un diálogo, creemos importante recordar el término de intertextualidad, acuñado por Julia Kristeva a partir del concepto de dialogía de Bajtín. Según Kristeva, intertextualidad es: «un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser apilados en el texto poético concreto⁵». Por lo tanto, el texto debe ser estudiado a la luz de los textos a los que hace referencia, con alusiones directas o indirectas. Kristeva distingue tres tipos de intertextualidad⁶:

- *Negación total*: La secuencia extranjera es totalmente negada y el sentido del texto referencial resulta invertido.
- *Negación simétrica*: El sentido general lógico de los dos fragmentos es el mismo; lo que no impide que el nuevo dé al texto de referencia un nuevo sentido.
- *Negación parcial*: Sólo se niega una parte del texto referencial.

Por último, nos resultará especialmente útil para este estudio recordar la definición del esperpento dada por el propio Valle - Inclán a través de sus personajes en *Luces de Bohemia* (1920) en la que es presentado como una deformación sistemática de la realidad, una superación de la risa y el llanto. Este efecto es conseguido aplicando los principios que Susana Speratti - Piñero recoge en su obra *De "Sonata de otoño" al esperpento* (1968) y que nos servirán como claves interpretativas en este análisis de la filmografía de Álex de la Iglesia⁷:

- Establecimiento de un diálogo con elementos culturales reconocibles (intertextualidad).
- Géneros cinematográficos.
- Referencias culturales.
- Desacralización del arte.
- Claves esperpénticas e intertextuales.
- Juego de luces que reduce al personaje a una sombra.

5 KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 67

6 KRISTEVA, *Ibid.*, pág. 68 - 69.

7 SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, *De "Sonata de otoño" al esperpento*. Londres, Tamesis Book Limited, 1968.

- Recreación grotesca de obras de arte.
- Uso de la máscara.
- Presencia de la muerte niveladora.
- El héroe como fante.
- Animalización.
- Degradación del lenguaje: germanía, insultos, diminutivos y aumentativos.
- Deformación de los objetos.
- Reutilización de los géneros literarios contemporáneos.
- Referencia a lugares comunes.
- Inclusión dentro de un momento histórico y cultural actual.

Partiendo de todos los conceptos presentados en esta primera parte, pasaremos ahora a un análisis de la obra de Álex de la Iglesia a la luz de la estética del esperpento y de la intertextualidad, que tanto peso tiene sobre ella.

3. Esperpento e intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia

Desde *Acción mutante* (1993) hasta *Las brujas de Zugarramurdi* (2014) es posible rastrear unas características comunes dentro de la producción de Álex de la Iglesia, las cuales funcionan como un patrón que se repite y que es marca inequívoca de su obra. Podemos resumirlas en las siguientes:

1. Personajes fracasados, antihéroes.
2. Referencia a lugares comunes.
3. Reutilización de los géneros.
4. Uso de máscaras y elementos carnavalescos.
5. Influencia del cómic, el western, el cine de terror, el cine negro, el circo.
6. Presencia de la muerte.

A lo largo de este artículo iremos presentando los ejemplos más representativos dentro de su filmografía, lo que nos valdrá para justificar su indudable relación con la estética esperpéntica de Valle - Inclán.

Los personajes

Comenzaremos nuestro análisis con el estudio de los personajes, destacando la figura del antihéroe, el cual, al igual que el del esperpento valleinclanesco, parece haber ido a pasarse al Callejón del Gato. Así, es recurrente la presencia de personajes fracasados, antihéroes que buscan redimirse con un acto heroico, pero que terminan fallando irremediablemente. En todos los casos buscan siempre su propio bien, aunque eso suponga la caída de los demás, a los que arrastra en su declive.

Como primer recurso podemos destacar el hecho de que en múltiples ocasiones los personajes queden definidos por su rol en la historia, produciéndose una cosificación. Así, su nombre real queda en un segundo plano y son presentados por un elemento que los caracteriza.

Este es el recurso que encontramos en *Balada triste de trompeta* (2010), donde los grotescos payasos del circo intentan salvar a la chica al tiempo que van perdiendo su dignidad y sus principios hasta convertirse en los villanos de la historia. Destaca aquí la presentación de los personajes como: “El payaso tonto”, rol encarnado por el villano, Antonio de la Torre; “El payaso triste”, rol heredado por el personaje de Carlos Areces tras la muerte de su padre (Santiago Segura), y “la chica de la tele”, a la que deben salvar y que está interpretada por Carolina Bang.

Algo parecido ocurre en *Las Brujas de Zugarramurdi* (2013), donde se nos cuentan las desventuras de unos ladrones que atracan la tienda de Compro Oro y, en su camino de huida hacia Francia, se encuentran con unas brujas que tienen otros planes para ellos, dándoles un papel concreto en esta trama. Así, Hugo Silva es “el Cristo”, Mario Casas es “el soldado”, Jaime Ordóñez es “el taxista” y el niño Gabriel Delgado es “el elegido”. La razón por la que las brujas encarnadas por Carmen Maura y Terele Pávez utilizan estos apelativos nos será revelada en el momento en el que los vemos disfrazados de ese modo para llevar a cabo su plan de robar la tienda camuflados como estatuas humanas.

Respecto a la naturaleza antiheroica de los personajes, adquiere aquí gran importancia la referencia a héroes reconocibles por el público generacional tan aficionado al cine del director bilbaíno. Así, Neftalí Pérez Franco ha llamado la atención sobre la parodia que podemos encontrar en su primer largometraje, *Acción mutante* (1993). En ella encontramos a un grupo de mutantes marginados que luchan por la igualdad dentro de un mundo en el que prima la belleza por encima de todo lo demás, aspecto de marginación mutante que enlaza con la Patrulla X⁸. La filtración de este contenido a través de la visión de De la Iglesia da como resultado una parodia del género de los mutantes superhéroes, lo que nos recuerda la constante deformación a la que Valle - Inclán sometía a sus contemporáneos a través de las referencias que sus personajes hacen de ellos:

8 La Patrulla X fue creada por Jack Kirby y Stan Lee en 1963 y forma parte del Universo Marvel.

No obstante, las similitudes con este cómic se extienden a la propia temática del filme. Ya que en la obra del director bilbaíno, nos encontramos con un grupo de mutantes también marginados por la sociedad. Este argumento lo traslada al contexto social y político del País Vasco y lo extiende al resto de la sociedad occidental con una crítica feroz contra el consumismo. Todo ello en clave de humor, lo que hace que parezca una parodia de los X- Men hecho a la española⁹.

Pérez Franco resalta de igual manera otras referencias al mundo del cómic con la aparición de algunos personajes como La Cosa (*Los Cuatro Fantásticos*)¹⁰ y el Capitán América¹¹, además de la influencia de Moebius, especialmente su colaboración con Jodorowski que dio lugar a la novela gráfica *El Incal*¹², de donde toma la figura del presentador, al cual le da el mismo nombre: Jaime Blanch y los mismo atributos:

El presentador de la obra de cómic cambia de disfraz o traje según la noticia o estado de ánimo, de la misma manera que Jaime Blanch que lleva un traje de sucesos cuando presenta esta sección, un traje de madera o palo (por la situación delicada que le toca presentar como indica el equipo realizador del filme) y un traje de escombros y arena en el Planeta Axturias que hace juego con el paisaje desértico de este planeta¹³.

Por otra parte, hay que señalar la importancia de la caracterización de los personajes por su físico, rasgo significativo en las películas de Álex de la Iglesia, gran aficionado a presentarnos a actores siniestros y deformados. Este aspecto lo descubrimos en películas como *La Comunidad* en la que la inquietante mirada de Carmen Maura se une a una serie de caracterizaciones basadas en la deformación y la exageración:

Los personajes de *La comunidad* son llevados hasta tal extremo que parecen haber sido extraídos del mundo de la viñeta. En este filme, el personaje feo es sí cabe más feo, el malo es más malo, el delgado es esmirriado, etc. [...] En *La comunidad* asusta la descomunal Terele Pávez, inquieta el esmirriado Eduardo Gómez y sentimos cariño por el bobalicón de Eduardo Antuña. A esto hay que añadir la perfecta interpretación de todos los actores que hacen mucho más cómico y cruel a la vez a sus propios personajes¹⁴.

9 PÉREZ FRANCO, Neftalí, “La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic”, *op. cit.*, pág. 46.

10 Los Cuatro Fantásticos fueron creados por Jack Kirby y Stan Lee en 1961 y forman parte del Universo Marvel.

11 El Capitán América fue creado por Jack Kirby y Joe Simon en 1941 y pertenece al Universo Marvel.

12 También conocida como La Saga de los Incales o Las Aventuras de John Difool, el Incal es una serie realizada entre 1980 y 1988 por el ilustrado Moebius siguiendo un guión del autor Alejandro Jodorowsky.

13 PÉREZ FRANCO, Neftalí, “La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic”, *op. cit.*, pág. 51.

14 PÉREZ FRANCO, Neftalí, “La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic”, *op. cit.*, pág. 63.

Algo parecido ocurre también en *Las Brujas de Zugarramurdi*, donde el director vasco se divirtió convirtiendo a dos guapos del cine español (Mario Casas y Hugo Silva) en unos absolutos perdedores, papeles completamente alejados de lo que habían estado acostumbrados a hacer hasta ese momento.

En todos los casos hay una identificación de los espectadores con los personajes al reconocerse a sí mismos o a otros en el reflejo distorsionado que nos devuelve el espejo que es la película. Así, en *Balada triste de trompeta* es posible descubrir la deformación sistemática defendida por Valle - Inclán en las desventuras de los personajes grotescos que la protagonizan y que nos llevan a la superación de la risa y el llanto a través de la estética, esto es, al esperpento:

El clown no busca la risa en sí misma sino que la risa viene como resultado de la comprensión a través de su atuendo y la rutina que interpreta de algo eminentemente absurdo e incluso trágico de nuestra humana existencia. Con ayuda de la exageración, lo grotesco, lo cómico y delirante se nos presenta de una forma digerible, risible. Nos reímos de aquello que reconocemos en él como nuestro, lo que pasa es que lo vemos proyectado en él y gracias a la distancia que ello supone conseguimos identificarlo y aceptarlo mediante la risa¹⁵.

Deformación del espacio y del tiempo

Otro de los rasgos que acercan a Álex de la Iglesia a la estética del esperpento es la referencia a lugares comunes, espacios y momentos históricos muy conocidos en los que se desarrollan las historias. Se produce así una desacralización al conseguir una deformación del espacio y del tiempo histórico en el que se insertan las tramas. A este fin responde la aparición de escenarios archiconocidos por el público generacional al que van dirigidas sus películas. Este es el caso de *Crimen perfecto* (2004), donde la acción se desarrolla en unos grandes almacenes que bien podrían ser Galerías Preciados o El Corte Inglés o las Torres Kio en *El día de la Bestia* (1995).

Especial relevancia tiene el Valle de los Caídos en *Balada triste de trompeta*, del que el propio De la Iglesia ha señalado: “El Valle de los Caídos representa —¿cómo decirlo?— el clímax de esa especie de cuchillo que tenemos clavado dentro. Es el símbolo que, de una manera o de otra, duele, siempre duele¹⁶”.

La plasmación de estos espacios tan conocidos en la gran pantalla favorece el reconocimiento de las propias miserias históricas. Al situar la acción en un lugar reconocido como polémico (recordemos la actual retirada de todos los elementos franquistas aún presentes en España), el director nos recuerda que aún sigue viva la historia y que aún nos reconocemos en ella, al igual que

15 MARTÍNEZ MONFERRER, Verónica, “Balada triste de trompeta”, en *Ecléctica, Revista de estudios culturales*, núm. 1, 2012, pág. 127.

16 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Juan Manuel de Prada, *op. cit.*

Valle - Inclán situaba la acción de *Luces de bohemia* en las calles de Madrid, con lugares fácilmente reconocibles del callejero madrileño de la época.

De igual manera, es posible encontrar referencias a momentos históricos recientes actuales, recurso que anclaría estas producciones en un momento histórico y cultural determinado, estableciendo ese diálogo intertextual tan propio del esperpento de Valle - Inclán. A este fin responden la aparición de la Transición española en *Muertos de risa* (1999), la Guerra Civil en *Balada triste de trompeta* o la crisis económica en *Las Brujas de Zugarramurdi*.

Estos espacios son presentados de una manera que favorece su reconocimiento por parte del público, pero siempre para provocar la risa que derivará en desolación al reconocerse, como en un espejo. Así, en *Balada triste de trompeta*, descubrimos el retrato de España como un gran circo en el que los payasos no buscan hacernos reír, sino hacernos caer en la cuenta de la situación trágica del país:

Lo que Álex de la Iglesia hace magistralmente es encuadrar a estos dos personajes en el contexto histórico de la Guerra Civil a la Transición para que nosotros no solamente podamos identificarnos con lo que resuena de nosotros mismos en los personajes sino para que nos hagamos conscientes de ello viendo en estas figuras no sólo a dos payasos patéticos y autodestructivos sino a dos formas paradigmáticas de ser que pueden coincidir con las dos Españas, que de forma exagerada y grotescamente presentadas nos muestran la incapacidad de ambas de reparar el daño, restaurar su humanidad y reanudar la relación con el otro desde la dignidad, el respeto y el amor. El callejón sin salida trágico y absurdo que nos presenta en su película tiene el objetivo de mostrarnos como un espejo deformante aquello que ve y que ha visto en nuestra propia España y en nosotros mismos como herederos de esas formas de actuar tan poco válidas una como otra para sobrevivir humanamente en comunidad¹⁷.

Respecto al tratamiento del espacio, debemos destacar la pasión de Álex de la Iglesia por los abismos, por las alturas, lo que choca diametralmente con la caída de los personajes. Conforme más ascienden, más dura será la caída. Este aspecto ha sido señalado por el propio director, quien en una entrevista con Nancy Berthier reconoce:

hay una atracción por el abismo, por lo alto, por lo grande, porque los personajes en una película terminan un poco huyendo hacia arriba, encontrándose a sí mismos en un lugar alto y enorme donde se dicen las grandes verdades. Eso pasaba en *La comunidad*, pero también por ejemplo en *Balada triste de trompeta* (2010). El Valle de los Caídos también es un emblema arquitectónico, terrorífico y cruel, donde se expresa todo el horror de la guerra y el fantasma de la megalomanía, de un hombre que estaba en realidad construyendo su propia tumba. No es más que una pirámide el Valle de

¹⁷ MARTÍNEZ MONFERRER, Verónica, “*Balada triste de trompeta*”, *op. cit.*, pág. 128.

los Caídos, y la cruz de los caídos disfrazada de una especie de una basílica en honor a los muertos en la guerra esconde la tumba de un Faraón¹⁸.

Así, podemos afirmar que los espacios altos funcionan como una suerte de tribunas desde las que se claman las grandes verdades y se difunden los secretos que habían estado ocultos en los lugares oscuros, recónditos y subterráneos. Recordemos por ejemplo la cueva en la que una y otra vez se proyecta el fragmento de la película *Sin un adiós* (1971) en la que Raphael interpreta *Balada triste de trompeta* o los oscuros camerinos habitados por los artistas del circo. También está presente este contraste entre lo alto y lo bajo en *Crimen ferpecto*, donde asistimos a un constante ascenso y descenso de las escaleras de los grandes almacenes, clara alegoría del ascenso y descenso de los personajes.

Diálogo intertextual

Por otra parte, el diálogo intertextual es una de las constantes del cine de Álex de la Iglesia, destacando sus referencias al cómic, a la literatura, a la televisión, al cine o a las más profundas costumbres españolas. Así lo afirma Josetxo Cerdán en su artículo dedicado a *El día de la bestia*, la primera película que lanzó a la fama al director bilbaíno y de la que afirma:

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 referencias¹⁹.

Este recurso es especialmente significativo en el caso del cómic, otra de sus grandes pasiones, ya que se presenta como un golpe de efecto generacional que dirige su producción hacia un público concreto que reconoce y se reconoce:

El término intertextual significa entre textos o entre artes, pues, ese es precisamente uno de los rasgos distintivos del cine de Álex de la Iglesia. Todas sus películas cuentan con un gran número de guiños, homenajes, influencias y referencias al mundo del cómic, a la televisión y al propio cine²⁰.

Este establecimiento de un diálogo intertextual se establece también con la producción artística anterior, siendo característica del esperpento la reutilización de los géneros. Si en Valle - Inclán estas referencias se centraban en algunos de los principales géneros literarios como la alta

18 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Nancy Berthier, «Entrevista a Alex de la Iglesia realizada por Nancy Berthier el lunes 2 de febrero de 2015», *Iberic@l*, Printemps 2015, núm. 7, pág. 176.

19 CERDÁN, Josetxo, «España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)», en Ruzafa Ortega, Rafael (coordinación): *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pág. 240.

20 PÉREZ FRANCO, «La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic», *op. cit.*, pág. 42.

comedia o la novela histórica, en Álex de la Iglesia, es posible descubrir referencias a los cinematográficos, con los que establece una relación de homenaje. Así, es posible encontrar referencias al cine de ciencia - ficción en *Acción mutante*, al cine de terror en *El día de la bestia*, al western en *800 balas* y al cine negro en *Crimen ferpecto*.

Este rasgo ha sido reconocido por el propio director, quien, a propósito de *El día de la bestia*, reconocía referencias concretas a películas como *La Gran familia* (Fernando Palacios, 1961), transformando la búsqueda de Chencho por un Madrid decorado de Navidad en la película original con la búsqueda del Anticristo²¹.

Este recurso es también utilizado en *La comunidad*, película sobre la que Cristina Moreiras-Menor llama la atención para descubrirnos que no solo hay un diálogo con la tradición cinematográfica, sino también con la literaria:

La comunidad se alimenta activamente de una estructura basada en el intertexto [...]; por un lado, uno de los intertextos proviene de la tradición literaria, *La isla del tesoro* de Stevenson y por otro, de la tradición cinemática con la presencia obvia, a modo de pastiche, de *Star Wars*. Junto a los guiños a Hitchcock, a Polanski, etc²².

Por su parte, Burkhard Pohl llega incluso a señalar su similitud con *Luces de bohemia*, la obra que inició el género del esperpento:

En cuanto al esperpento, *La comunidad* comparte con el texto fundador del género, *Luces de Bohemia* (1920) de Ramón del Valle - Inclán, la visión deformada de una sociedad inhumanamente materialista. Llamamos la atención algunas coincidencias intertextuales de la trama. «El oso y el madroño» filmico recuerda a la taberna de Pica Lagartos donde se desarrolla parte de la obra valleinclaniana²³.

La televisión también está presente en la filmografía de Álex de la Iglesia, estableciendo un diálogo con programas y referencias que los espectadores reconocen. Buena muestra de ello es el homenaje a *Historias para no dormir* (Chico Ibáñez Serrador, 1965 - 1970) presente en los créditos de *El día de la bestia*. Y es que la televisión funciona en la obra del bilbaíno de la misma manera en la que el teatro y la poesía de su tiempo lo hicieron en las obras de Valle - Inclán. Este medio es presentado como fuente de inspiración y de reconocimiento por parte de una generación que le debe mucho. Así lo reconoce De la Iglesia al afirmar:

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

21 CERDÁN, JOSETXO, “España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)”, *op. cit.*, págs. 240-241.

22 MOREIRAS-MENOR, CRISTINA, *La estela del tiempo. Imagen a historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid, Iberoamericana, 2011, pág. 170.

23 POHL, BURKHARD y TÜRSCHMANN, JÖRG (COORD.), *Miradas “glocales”. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pág. 126.

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 violencia²⁴.

Y es que, frente a lo que podría pensarse, no hay un ataque directo a la televisión *per se*, sino una simple constatación del poder que tiene sobre los espectadores : “tampoco hay la gran intención de denunciar nada, sino de decir sencillamente que la tele es el aparato a través del cual vemos la realidad²⁵”.

Esta representación de la realidad a través de la televisión alcanzará su punto álgido en *La chispa de la vida*(2011) en la que un hombre aparentemente normal, una persona cualquiera, opta por vender su propia muerte en directo. De la Iglesia parece decirnos que la televisión no es mala por sí misma, sino que adquiere el poder que los espectadores le dan.

Por otra parte, cabe señalar que esta referencia constante a la tradición anterior no convierte al director en un detractor, sino en un continuador:

Alex de la Iglesia niega la tradición pero, quiera o no, la continúa. Heredero de Valle Inclán, de Quevedo y de Picasso, tiene en el collage, la parodia y el pastiche sus armas más poderosas. Cada una de sus películas genera la misma expectativa: ¿es posible algo más? Sólo él conoce o desconoce la respuesta²⁶.

Este diálogo se hace extensivo al ámbito cultural con la inclusión de elementos comunes a una generación, los cuales quedan parodiados. Buen ejemplo de esto es la referencia a la comunidad de vecinos en *La comunidad*, aspecto explotado actualmente en televisión con ficciones como *Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina* o *Con el culo al aire*. También lo es la referencia al conocido popularmente como *spaguetti western*, películas del Oeste rodadas en el desierto de Carboneras (Almería), donde todavía se conservan los escenarios como reclamo turístico y que vemos presente en *800 balas*. Por último, es significativa la aparición del personaje de Bob Esponja, presente en la lectura de cartas que hace Marutxi (Terele Pávez) al principio de *Las brujas de Zugarramurdi*. La referencia es innegable, pero no la corroboramos hasta que efectivamente aparecen dos personajes vestido de tal guisa en la Puerta del Sol.

Por último, este diálogo cultural se hace extensivo al arte, con la referencia a melodías musicales muy conocidas que sufren un proceso de extrañamiento al ser utilizadas en momentos que

24 CERDÁN, Josesxo, “España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)”, *op. cit.*, pág. 253.

25 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Josep Escarré, «Entrevista a Álex de la Iglesia: El Anticristo del siglo XXI será la televisión», *La Vanguardia Magacine*, 21 de enero de 1996, pág. 15.

26 RAMÍREZ, Alejandro A., «El desplante romántico de Álex de la Iglesia», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, marzo - junio 2008, núm. 38, Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/ai-glesia.html> [16/09/2014].

no se corresponden con su mensaje original. Tal es el caso de “Tengo el corazón contento”, canción popularizada en nuestro país por Marisol y que sirve de banda sonora a uno de los anuncios de la película en el que se muestra al payaso triste interpretado por Santiago Segura asesinando a sangre fría durante el conflicto de la Guerra Civil en *Balada triste de trompeta*. Precisamente la canción que da nombre a la película es interpretada por Raphael en la película *Sin un adiós* (1970) de Vicente Escrivá.

Destaca también la presencia de referencias artísticas clásicas, como la Venus de Willendorf que aparece durante los créditos iniciales de *Las brujas de Zugarramurdi* y que luego servirá como modelo para la caracterización de la diosa Mari, alrededor de la cual gira toda la ceremonia preparada por las brujas del aquelarre.

El uso de las máscaras

Otro de los elementos que unen el cine de Álex de la Iglesia con la estética del esperpento valleincliniano es el uso de máscaras, las cuales servirán como una forma de caracterización de los personajes. Solo su caída dejará a la vista las verdaderas intenciones y la realidad absoluta que se refleja en sus películas. Así lo ha visto, Josetxo Cerdán quien a propósito de *El día de la bestia* señala:

dicha formalización de lo esperpéntico 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 *attrezzo* [...] a convertirse en algo consustancial (y por lo tanto inseparable) de los personajes²⁷.

Este aspecto queda también patente en otras películas como *Balada triste de trompeta*, donde el maquillaje juega un papel esencial en la caracterización de los personajes, presentados precisamente por el rol que interpretan dentro del espectáculo del circo: el payaso tonto, el payaso triste... De igual manera, en *Las brujas de Zugarramurdi*, los tres protagonistas se disfrazan, haciendo uso de máscaras de carnaval que los convierten por un momento en personas distintas.

La naturaleza de la máscara juega un papel fundamental en el retrato que Álex de la Iglesia hace de España, ya que esta se confunde muchas veces con el rostro que se muestra. Sobre esto ha llamado la atención Cerdán en su estudio sobre *El día de la bestia*:

Lo terrible, parece decirnos aquí De la Iglesia, no son los demonios sanguinolentos, sino los neonazis con aspecto de ciudadanos respetables: en la

27 CERDÁN, JOSETXO, “España, fin de milenio. Sobre *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)”, *op. cit.*, pág. 242.

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 miembros²⁸.

De igual manera, la importancia de la frágil línea que distingue la máscara del rostro la podemos detectar en *Balada triste de trompeta*, donde las cicatrices funcionan como una máscara que define la personalidad, ya que no es un *attrezzo*, sino que está impresa sobre la piel. Así, la construcción por parte del personaje de Carlos Areces de una nueva máscara, esta vez imborrable, marcará su transformación y la adquisición de una nueva personalidad. Lo mismo ocurre con el personaje de Antonio de la Torre, cuya cicatriz, disimulada por el disfraz de payaso, es un rasgo esencial del personaje.

Especialmente interesante es también la presencia del teatro. Buen ejemplo de ello es el tratamiento del espacio en *La chispa de la vida*, donde desde prácticamente el principio de la película se sitúa al personaje en medio de un círculo que lo rodea y que lo observa. Este recurso se ve enfatizado en la presencia de las gradas del teatro, por lo que se exagera la idea de espectáculo que se está ofreciendo, no solo vendiendo su propia muerte en directo a través de las pantallas de televisión, sino también en vivo, como si la gente que lo rodea estuviera asistiendo a una auténtica obra de teatro. Este hecho dota a la película de un cierto aura de tragedia griega:

de pronto tienes un personaje en el suelo y un montón de gente que se cierra alrededor de él para hablar con él. Y claro que eso forma un semicírculo y tú dices “bueno él va a estar siempre en un semicírculo de gente”, y eso ya de alguna manera incitaba que hubiera unas gradas, y eso remitía al teatro. Entonces poner un teatro alrededor suyo sería fantástico, podríamos colocar espectadores en las gradas que están todos observando a este personaje que está clavado, digamos, obligado a ser actor en una tragedia, sin que él lo quiera²⁹.

Como decorado de teatro funciona también la recreación de los escenarios de las películas del Oeste donde trabaja el abuelo del niño en *800 balas*. Al igual que en *La chispa de la vida*, se juega aquí a la confusión entre la vida simulada y la real ante los turistas que se adentran en el espectáculo buscando la experiencia del *western*:

Y entonces allí también va a un teatro, ahí va a un especie de teatro que son los decorados de las antiguas películas de Sergio Leone, un decorado que simboliza precisamente una vida libre de la realidad que podría ser Madrid, porque no hay lugar más ficticio que los decorados de una película. Y los personajes curiosamente han construido su propia vida en ese decorado³⁰.

28 CERDÁN, Josetxo, *Ibid.*, pág. 243.

29 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Nancy Berthier, *op. cit.*, pág.178.

30 DE LA IGLESIA, Álex, *Ibid.*

La desacralización de la muerte

En último lugar, hay que resaltar la presencia de la muerte, elemento imprescindible en el esperpento, presente en todas las películas de Álex de la Iglesia. La muerte provoca la caída de la máscara y la revelación de la verdad de los personajes, funcionando como fuerza niveladora. La aparición de la muerte se hace siempre desde una visión trágico - cómica, con la aparición de elementos grotescos que le quitan todo su aura.

Ocurre así en *La chispa de la vida*, donde descubrimos una visión lucrativa del fin de la vida con el aprovechamiento del protagonista, quien decide contratar a un representante para que venda los derechos de retransmisión a una cadena de televisión, buscando así sacar un provecho para su familia. Otro punto de vista es el adoptado en *Crimen ferpecto*, donde es posible encontrar un cierto halo de comicidad en la muerte del jefe, el cual se aparece a Rafael para confortarlo y planear con él el asesinato de Lourdes, único testigo del asesinato.

4. Conclusiones

Este artículo ha buscado ser una doble reivindicación. Por un lado, reivindicación de la actualidad del género del esperpento de Valle - Inclán, el cual no solo es aplicable a la literatura o a la pintura, caso de algunas obras de Gutiérrez Solana y otros, sino también a otros ámbitos artísticos como el cine. Aunque se ha señalado en muchas ocasiones, siempre ha sido esbozando ligeras ideas, nunca con un estudio exhaustivo que incidiese directamente en las obras concretas, analizándolas a la luz de la estética deformadora del esperpento. Por esa razón, creemos que debe haber un mayor interés en los estudios interdisciplinarios entre literatura y cine, de los que sin duda se enriquecerían ambas disciplinas.

La segunda reivindicación se centra en la figura y la filmografía de Álex de la Iglesia ya que, aunque están comenzando a aparecer algunos estudios interesantes sobre su obra, aún queda mucho por analizar y descubrir. Esto se debe a que ha sido considerado en muchas ocasiones más un personaje de actualidad dentro del mundo del cine, de lo que dan buena fe la cantidad de entrevistas y reseñas sobre sus películas, que un objeto de estudio académico, espacio en el que debe incluirse y al que estoy segura que dará grandes satisfacciones.

Aunque por una cuestión de espacio no se ha podido hacer un análisis exhaustivo de cada una de las películas del director bilbaíno, hemos intentado establecer algunas claves que sirvan como recurso para futuros artículos e investigaciones sobre el tema, para lo que hemos intentado reunir la bibliografía más importante que podemos encontrar actualmente.

Bibliografía

- ANGULO, Jesús y SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2012.
- AERMEJO MARCOS, Manuel, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971.
- CARDONA, Rodolfo, «El esperpento como género», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 1991, núm. 531, págs. 20 - 22.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony, *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1982.
- CASTELLANOS, Basilio Sebastián, «Del origen de las máscaras, su propagación y conservación hasta nuestros días», in *El carnaval en Europa*, José Luis Sánchez (ed.), Madrid, Miraguano, 2007, págs. 191 - 201.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Cerdán, Jostetxo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.
- CERDÁN, Jostetxo, «España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)», in *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Rafael Ruzafa Ortega (coord.), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, págs. 235 - 256.
- DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Nancy Berthier, «Entrevista a Alex de la Iglesia realizada por Nancy Berthier el lunes 2 de febrero de 2015», *Iberic@l*, Printemps 2015, núm. 7, págs. 173 - 182.
- DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Juan Manuel de Prada, «Álex de la Iglesia: “¿Por qué no nos reconciamos de una maldita vez?”. Entrevista a Álex de la Iglesia», *ABC* [en línea], 17 de diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.abc.es/20101217/culturacine/reconciamos-maldita-20101217.html> [09/07/2015].
- DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Josep Escarré, «Entrevista a Álex de la Iglesia: El Anticristo del siglo XXI será la televisión», *La Vanguardia Magazine*, 21 de enero de 1996, pág. 15.
- ITUARTE PÉREZ, Leire, «Breve inventario del imaginario posmoderno en El día de la Bestia, proyecciones utópicas de una distopía urbana», *Cuadernos de cinematografía*, 2004, número 7, págs. 125-136.
- KLEIN, John, «Las máscaras como imagen y estrategia», in *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, Paloma Alarcó (ed.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/ Fundación Caja Madrid/ Kimbell Art Museum y Ediciones El Viso, 2007, págs. 25 - 35.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978.

- MARTÍNEZ MONFERRER, Verónica, «Balada triste de trompeta», *Ecléctica, Revista de estudios culturales*, 2012, núm. 1, págs. 127-128.
- MOREIRAS-MENOR, CRISTINA, *La estela del tiempo. Imagen a historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- MORÁN PAREDES, Ángel, «El esperpento cinematográfico: de *El pisito* a *Crimen ferpecto*», *Cuadernos de documentación multimedia*, 2006, núm. 17.
- ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta: Álex de la Iglesia lo cuenta todo*, Barcelona, Glenat, 1997.
- PÉREZ PRANCO, Neftalí, «La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic», *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 2010, núm. 1, págs. 39 - 73.
- POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (coord.), *Miradas "glocales". Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- RAMÍREZ, Alejandro A., «El desplante romántico de Álex de la Iglesia», *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], marzo – junio 2008, núm. 38, Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/aiglesia.html> [16/09/2014].
- RODRÍGUEZ RÉREZ, M.^a Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2002.
- SALINAS, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar ediciones, 2005.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, *De "Sonata de otoño" al esperpento*, Londres, Tamesis Book Limited, 1968.
- TORRES BEGINES, Concepción, *España vista desde el aire: influencia del esperpento de Valle – Inclán en el cine de García Berlanga*, Málaga, Analecta Malacitana, 2014.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Asedio a «Luces de Bohemia», primer Esperpento de Ramón del Valle Inclán* (discurso leído el día 28 de Mayo de 1967 en su recepción pública, por Alonso Zamora Vicente y contestación del Sr. Rafael Lapesa), Madrid, Real Academia Española, 1967.
- , *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de bohemia)*, Madrid, Gredos, 1983.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María, *Luces de bohemia*, Madrid, Austral, 2006.
- VATTIMO, Gianni, *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- VV.AA., *La Enciclopedia Marvel*, Madrid, Pearson Educación, 2007.

Filmografía

- DE LA IGLESIA, A., *Acción mutante*, El Deseo (prod.), 1993, DVD (94 min.).
- , *El día de la bestia*, Iberoamericana / Sogetel (prod.), 1995, DVD (103 min.).
- , *Muertos de risa*, Localfilms (prod.), 1999, DVD (109 min.).
- , *La comunidad*, Lolafilms (prod.), 2000, DVD (107 min.).
- , *800 balas*, Pánico Films (Prod.), 2002, DVD (120 min.).
- , *Crimen ferpecto*, Pánico Films / Sogecine (prod.), 2004, DVD (106 min.).
- , *Balada triste de trompeta*, Motion Investment Group / Canal+ España / Castafiore Films / La Fabrique de Films / TVE / Tornasol Films (prod.), 2010, DVD (107 min.).
- , *La chispa de la vida*, Double Nickel Entertainment / Trivisión S.L. (prod.), 2011, DVD (98 min.).
- , *Las brujas de Zugarramurdi*, Enrique Cerezo P.C. / La Ferme! Productions (prod.), 2013, DVD (112 min.).