

Breve inventario del imaginario posmoderno en *El día de la Bestia*: proyecciones utópicas de una distopía urbana*

(Brief inventory of the post-modern imagerie in *El día de la Bestia* (The Day of the Beast): utopic projections on an urban distopia)

Ituarte Pérez, Leire

Eusko Ikaskuntza. M^a Díaz de Haro, 11 – 1. 48013 Bilbao

BIBLID [1137-4438 (2004), 7; 125-136]

Recep.: 16.06.04

Acep.: 16.12.04

El presente ensayo emprende un rastreo sumario de algunas de las claves que articulan el imaginario posmoderno de El día de la Bestia (1995), el segundo largometraje del cineasta bilbaíno Alex de la Iglesia. A partir de una estimación del trasfondo ético que subyace en la constelación de leitmotivs que configuran dicho imaginario se pretende valorar la virtualidad utópica del relato fílmico así como la proyección de dicha virtualidad sobre el marco más amplio de la posmodernidad.

Palabras Clave: Distopía. Utopía. Posmodernidad. Fin de la historia. Hiperespacio posmoderno. Cultura del simulacro.

El día de la Bestia filmaren imaginario postmodernoa egituratzen duten giltza batzuk arakutzen dira era laburrean saiakera honetan. Imajinario hori moldatzen duten leitmotiv pila horretara egíndako hurbilketa batetik abiaturik, film kontaearen birtualitate utopikoa baloratu nahi da, bai eta horren proiektzioa ere postmodernitatearen esparru zabalagoan.

Giltza-Hitzak: Distopia. Utopia. Postmodernitatea. Historiaren amaera. Hiperespazio postmodernoa. Itxuraren kultura.

Cet essai entreprend un ratissage sommaire de quelques-unes des clés qui articulent l'imaginaire postmoderne de El día de la Bestia. En partant d'une approche de la constellation de leitmotivs qui donne forme à cet imaginaire, on tente d'estimer la virtualité utopique du récit fílmique ainsi que de sa projection sur le cadre le plus vaste de la postmodernité.

Mots Clés: Dystopie. Utopie. Postmodernisme. Fin de l'histoire. Hyperespace postmoderne. Culture du simulacre.

* Este ensayo ha sido realizado al amparo del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación del Gobierno Vasco.

El Día de la Bestia (1995) –segundo largometraje del cineasta bilbaíno Alex de la Iglesia– es, tal y como anuncia el cartel de la película, “una comedia de acción satánica” de ritmo trepidante y fuertes dosis de violencia, que se pone al servicio de una mordaz sátira sociopolítica a partir de una propuesta transcultural de género que enlaza la comedia negra de la cinematografía española de los años 50 con el cine fantástico y de terror. Retomando el *leitmotiv* de la aventura quijotesca como hilo conductor y telón de fondo de la narración, el filme relata los estafalarios avatares de Angel Berriartúa, un jesuita, catedrático de Teología de la universidad de Deusto, que habiendo conseguido descifrar el mensaje encriptado del Apocalipsis de San Juan, trata de prevenir al mundo del inminente nacimiento del anticristo. El fatídico acontecimiento, según las cábalas del protagonista, habrá de tener lugar esa misma noche, durante la festividad de la noche buena, en la ciudad de Madrid.

En su afán por salvar al mundo del Apocalipsis, el padre Berriartúa se embarca así en una bajada a los infiernos, hasta las entrañas mismas de un Madrid dantesco con el objeto de dar con el paradero donde habrá de tener lugar el nacimiento de la bestia. En su frenética carrera por invocar al diablo, el sacerdote, ataviado con la sotana al uso y su inconfundible txapela vasca y convertido en un peculiar remedo quijotesco, emprenderá un viaje de iniciación delictiva, bajo la tutela de un Sancho Panza igualmente atípico, un fanático del *Heavy metal* llamado Jose María¹ a cuyo amparo, y con el lema de “el fin justifica los medios” como dogma de fe, irá profanando los cuatro preceptos básicos de las leyes de la caballería, esto es, aquellos que predicán que “se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos”. En su paródica encarnación quijotesca, Angel Berriartúa, apremiado por contactar con el diablo antes de la fatídica fecha que dará comienzo al fin del mundo, se verá así obligado a agredir a una doncella con el objeto de extraer sangre para su conjuro satánico, antes de enzarzarse en un violento forcejeo con la madre viuda de Jose María, su fiel compañero de andanzas a quien terminará por dejar huérfano². A sus peripecias terminará sumándose finalmente el profesor Cavan, una suerte de fraude massmediático, un cínico *Showman* de la parasitología televisiva que irónicamente

1. El propio Alex de la Iglesia se ha referido al mito quijotesco como una de las fuentes narrativas primordiales del filme: “¿Hacemos *Taxi Driver* o hacemos *Don Quijote*? Como yo creo que hay que ir siempre a los mitos clásicos, optamos por la segunda opción. Una versión ocultista del *Quijote*. Así, para no dejarle solo, le inventamos un Sancho Panza, Jose María, el death-metalero, satánico y de Carabanchel... Era superobvio, pero muy pocos críticos repararon en eso”. En Ordóñez, Marcos, *La Bestia anda suelta (¡Alex de la Iglesia lo cuenta todo!)*, Glénat, Barcelona, 1997, p. 132.

2. No se puede obviar que como bien refiere Marsha Kinder: “Combinada con el ridículo y paródico derramamiento de sangre de una virgen y el terror al que se somete a una “bimbo” burguesa, este asesinato de la madre fálica apunta al retorno misógino de los estereotipos femeninos (madre, virgen, puta) que no agrada al corazón de las mujeres”. En Kinder, Marsha (ed), *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, Duke University Press, Durham, 1997, p. 23. (La traducción es mía).

terminará descubriéndoles el paradero del santuario donde tendrá lugar el nacimiento del anticristo.

La trama de *El Día de la Bestia* se desarrolla en un escenario urbano de tintes apocalípticos, en un Madrid negro y goyesco donde los fastos navideños, la vorágine consumista y el simulacro mediático se superponen a la proliferación de la indigencia en las calles, al brutal activismo callejero de un comando racista y xenófobo que actúa bajo el lema de “Limpia Madrid” y a la violencia y las represalias policiales que recaen sobre la población inmigrante. A su llegada a la capital el padre Berriartúa muy pronto descubre la sangrante paradoja de un escenario que bajo el cartel de autopromoción de “Puerta de Europa” esconde un paisaje social verdaderamente devastador. Si atendemos al contexto sociopolítico del momento de su realización, no cabe duda de que el filme se presenta así a modo de distopía urbana, como proyección alegórica de las ansiedades de un imaginario colectivo que, a las puertas del nuevo milenio, estaba padeciendo la extrema pobreza de un amplio sector de la población al tiempo que era testigo de los rebrotes de violencia de corte neofascista y del creciente avance de las fuerzas de derechas que por aquellas fechas venían siendo noticia de actualidad en la escena europea. Un avance que en España muy pronto iría a materializarse con el triunfo del partido popular y la presidencia de Jose María Aznar en las elecciones generales de 1996, esto es, pocos meses después del estreno de *El Día de la Bestia*³. Las alusiones paródicas a la corporación mediática multinacional del primer ministro italiano Silvio Berlusconi –cuyo retrato cuelga del estudio de televisión donde trabaja el profesor Cavan– funcionan, en este sentido, como guiño satírico de complicidad con un espectador al que se trata de persuadir contra la creciente amenaza del avance del frente de derechas en Europa⁴. La arrolladora hegemonía mundial extiende así sus tentáculos hasta el complejo entramado informativo que sirve de telón de fondo a la escena urbana donde se desarrolla la acción que queda igualmente sometido al mordaz alegato satírico del filme contra las lacras de una sociedad en estado terminal que se halla bajo el signo de la miseria, la injusticia social, la corruptela, el monopolio y la violencia real y mediática. La dantesca caracterización del Madrid próximo al fin del milenio se presenta, en resumen, como epítome de un paisaje social devastador, a modo de emblema apocalíptico del nuevo rostro urbano de las sociedades del capitalismo avanzado, el estadio último y más exacerbado de un modo de producción en el que el credo baudrillardiano⁵ de la realidad reducida a simulacro virtual ha alcanzado su máxima expresión.

En la brillante representación distópica de la urbe posmoderna que despliega *El Día de la Bestia* topamos, en efecto, con un paisaje urbano en el

3. A día de hoy, las secuelas de los trágicos acontecimientos del 11 M que han tenido lugar en la capital española, coincidiendo con la fecha de redacción de este artículo, como corolario de los ocho años de Gobierno del partido popular, confieren al filme un tono premonitorio que no ha podido menos que producirnos un espeluznante escalofrío.

4. De un modo igualmente siniestro, encontramos aquí una clara similitud con el monopolio político y la corruptela mediáticas que han acompañado al desarrollo de los acontecimientos del 11 M.

5. Cfr. Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1984.

que las fronteras entre la violencia real y la violencia virtual se diluyen⁶, un escenario que nos muestra el reverso más oscuro y mortífero de una realidad subyugada por la colonización mediática, el flujo incesante de los reclamos publicitarios, la vorágine del consumo y una mercantilización del placer que no atiende a las demandas de la justicia social y que, en última instancia, no conduce sino al lucro de los más poderosos y al desamparo de los menos favorecidos. Las luminarias de los fastos del consumo y de la euforia navideña aparecen así veladas por la representación negra y goyesca de una ciudad, íntegramente nocturna, marcada por la proliferación de la indigencia en las calles, la vulneración de los derechos de la población inmigrante y la sangrante violencia callejera. Ninguna secuencia del filme simboliza mejor esta mortífera paradoja de las sociedades de consumo que aquella en la que Cavan, Jose María y el padre Berriartúa se suspenden, miniaturizados, sobre el abismo del fastuoso neón de Schweppes, en un recorrido vertiginoso que, letra a letra, quiere conducirles a la muerte placentera que promete el anuncio, ante la expectación de la multitud que a sus pies admira encandilada la yuxtaposición de la luminaria publicitaria y el peligroso espectáculo malabar de los protagonistas. La escena sugiere, en definitiva, algo que el filme irá ratificando a medida que avanza la acción, a saber, que la verdadera fuente del mal no reside en la epifanía diabólica que acecha al otro lado de la puerta del apartamento del profesor Cavan sino en el reverso tenebroso de las fastuosas luminarias que adornan las sociedades del capitalismo avanzado.

La visión escatológica de la ciudad posmoderna que despliega el filme –sin olvidar sus reminiscencias apocalípticas de la imaginería paranoica del fin del milenio– aparece condicionada por la percepción subjetiva de un héroe mesiánico cuyo acceso a la realidad debe pasar necesariamente por el filtro mediático. En su paródica encarnación quijotesca, el padre Berriartúa nos ofrece, en efecto, su particular visión de un escenario urbano colonizado por una intrincada red mediática, ajena a su percepción del mundo⁷, por la que las fronteras entre la realidad y el simulacro quedan sustancialmente difuminadas. Con su cultura libresca como único pertrecho, el protagonista se enfrenta así a una realidad fagocitada por el espectáculo massmediático y los reclamos publicitarios, en un escenario virtual en el que la defunción posmoderna de lo real pasa por otra vuelta de tuerca de la confusión cervantina entre la ficción y la realidad por la que ésta quedará reducida a la máxima marxista de que, finalmente, “todo lo sólido se desvanece en el aire”. En su frenética búsqueda de la clave que lo habrá de conducir hasta el diablo el padre Berriartúa se verá enfrentado a una red inconmensurable de códigos y mensajes subliminales que harán de su afán por salvar al mundo una empresa prácticamente irrealizable.

6. María Pilar Rodríguez se ha referido, muy acertadamente, a la escena en la que Cavan elude impertérrito el sangriento escenario de un Seven Eleven tras un ataque del escuadrón “Limpia Madrid” como un ejemplo paradigmático de la difusión posmoderna de la frontera que separa la violencia real de la violencia mediática.

Cfr. Rodríguez, María Pilar, *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2002, p. 226.

7. Recuérdese que en un momento de la película el protagonista no sólo confiesa a José María que no tiene televisión sino que es la primera vez que ve un programa televisivo.

Su aturdimiento frente a la incesante interferencia mediática y el exceso mercantilista de la gran ciudad, sumado a su predisposición mesiánica por salvar a la civilización del maleficio satánico se presentan así como los condicionantes fundamentales de su interacción paranoica con una realidad virtual marcada por el signo de la violencia y la devastación humana. Desde su inocencia quijotesca y su radical desconexión con el mundo que lo rodea, el protagonista no podrá menos que interpretar las estampas de violencia que se destilan del nuevo paisaje urbano sino como las señales inequívocas del nacimiento del anticristo. Llegada la hora en la que finalmente nuestro héroe ha de enfrentarse a la Bestia en los bajos desvencijados de las torres de KIO⁸, los gigantes quedarán reducidos a molinos de viento aunque, en esta ocasión, estos distarán mucho de resultar inofensivos. Roto el hechizo quijotesco, el padre Berriartúa descubrirá, cara a cara frente a la violencia neofascista de los miembros del comando “limpia Madrid, el verdadero rostro de la fuerza suprema del mal⁹.

En resumen, se puede afirmar que *El día de la Bestia* se presenta como un implacable alegato satírico contra la devastadora hegemonía ideológica, política, social y mediática del nuevo orden mundial valiéndose de una imaginería distópica de la ciudad posmoderna –encarnada en la representación de un Madrid con reminiscencias dantescas– que debe entenderse como proyección alegórica de las nuevas sociedades del capitalismo avanzado. Todo ello de acuerdo con una visión escatológica del paisaje político, social y económico –en definitiva cultural, en la acepción más abarcadora del término– del nuevo orden mundial que no es de ningún modo ajena a las ansiedades del imaginario colectivo de la población ni, mucho menos, al diagnóstico que han aventurado algunos de los analistas más reconocidos de la posmodernidad. Una visión, esta última, que trata de persuadirnos contra las artimañas de seducción y el reverso más oscuro de la nueva cultura del simulacro en la que la colonización mediática, por la que la imagen ha pasado a convertirse en la forma más sofisticada y depurada de la reificación mercantil¹⁰, ha dado lugar a una sustancial disolución del sentido de la realidad. Resulta interesante observar, a

8. María Pilar Rodríguez recuerda que si atendemos a los accidentados pormenores de corruptela y escándalo que acompañaron a su construcción, la simbología de las fastuosas torres de KIO como templo satánico emite, en el plano de la denuncia socio-política que emprende el filme, una imagen truncada y satírica de la tentativa de modernización urbanística y social de Madrid como “Puerta de Europa”. Véase al respecto, Rodríguez, María Pilar, *op. cit.* pp. 234-235.

9. A propósito de la imaginería de lo demoníaco que moviliza el filme el realizador ha referido que: “Yo, por educación, me considero cristiano, creo en Dios, pero creo mucho más en el Demonio. Digamos que la existencia del Bien es una esperanza pero que el Mal es una evidencia. Una evidencia constante (...) Es mucho más terrible la pequeña violencia cotidiana que un Apocalipsis impresionante, porque todas esas cosas acaban desembocando en violencia y muerte (...) Por eso el Diablo, en la película, lleva Ray-Bans, viaja en 4 por 4 y asesina mendigos por la noche. La diferencia es que cuando el diablo toma el poder hace lo mismo pero de uniforme”. En Ordóñez, Marcos, *op. cit.* pp. 142-143.

10. Como bien recuerda Fredric Jameson “...la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el valor de uso, una sociedad donde como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, ‘la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía’”. Cfr. Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p. 39.

este respecto, el devastador alcance de esta apreciación implícita en el mensaje final de alarma que el profesor Cavan envía a sus adeptos televisivos cuando, consumado ya su proceso de quijotización, trata de advertirles sobre la amenaza de un retorno verdaderamente siniestro de lo “real” por medio de una imprecación por la que el personaje trata de despertar a sus telespectadores del pérfido sueño mediático con el objeto de mostrarles la realidad devastadora que se oculta tras la mercantilización del simulacro televisivo¹¹.

Para valorar el verdadero trasfondo ético e ideológico del filme que nos ocupa es preciso recordar, sin embargo, que las apreciaciones menos proclives a la detracción sin concesiones del nuevo escenario posmoderno son partidarias de un imaginario de la nueva ciudad informatizada si no como garante de una sociedad más “transparente” ni más “ilustrada” sí, al menos, como virtual espacio simbólico para nuevas fórmulas de utopía social¹². En la disolución posmoderna del principio de realidad, sin ir más lejos, han encontrado algunos analistas culturales una plataforma óptima para la eclosión de nuevas formulaciones utópicas que, basadas en los principios del dialecto, la fragmentación y la diferencia¹³, atiendan a la visibilidad y a la participación –cultural, social y política– de nuevas tipologías identitarias. Bien es sabido que corren malos tiempos para la utopía y que como reconoce Fredric Jameson –uno de los máximos exponentes de la reivindicación utópica dentro del marco de la posmodernidad– hoy la crítica y el diagnóstico de los males del impulso utópico se han convertido, en efecto, en una industria floreciente¹⁴. Pero como arguye el autor, el impulso utópico resulta, a pesar de los vientos desfavorables, prácticamente imposible de reprimir¹⁵. Fiel a su pertinaz

11. “Esto es un mensaje para los diez millones de gilipollas que están viendo este puto programa. El fin del mundo es esta noche, ¿Entienden? Se jodió la Nochebuena, se jodió la Navidad, se jodió todo, todo! Mientras ustedes disfrutan del calor del hogar y cenan felices viendo la televisión afuera en la calle está comenzando el reino del Anticristo”. La evolución del personaje de Cavan muestra un radical punto de inflexión en su actitud frente a la premonición del padre Berriartúa que resulta muy elocuente. Su reconocimiento final de la tragedia que se avecina contrasta fervientemente con su descreimiento inicial frente a la teoría apocalíptica del sacerdote. Recuérdese que cuando éste se presenta en su apartamento pidiéndole que le muestre el procedimiento para su conjuro satánico Cavan le dice que “¿No se da cuenta de que todo esto es una farsa para gilipollas que son los que ven mi programa y leen mi libro?”.

12. Cfr. Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 78.

13. Como formula Gianni Vattimo: “Pero, ¿en qué consiste, entonces, concretamente, el posible alcance emancipador y liberador de la pérdida del sentido de la realidad, de la auténtica erosión del principio de realidad en el mundo de los mass media? Aquí la emancipación consiste, más bien, en un extrañamiento, que es, además y al mismo tiempo, un liberarse por parte de las diferencias, de los elementos locales, de todo lo que podríamos llamar, globalmente, el dialecto”. En *Ibidem*, pp. 83-84.

14. Jameson, Fredric, *Las semillas del tiempo*, Trotta, Madrid, 2000, p. 57.

15. La prueba más irrefutable de ello reside en lo que el autor identifica como una de las antinomias fundamentales de la posmodernidad, esto es, aquella según la cual “...los argumentos más poderosos en contra de la Utopía son ellos mismos utópicos, expresiones de un impulso utópico que s’ignore. En efecto si uno cree que el deseo utópico está por todas partes, y que alguna libido freudiana individual o preindividual se amplía y completa con un reino de deseo social, en el que el anhelo de unas relaciones colectivas transfiguradas no es menos poderoso y omnipresente, entonces, apenas podrá sorprender que este particular inconsciente político haya de identificarse incluso allí donde se le desacredita y denuncia con más apasionamiento”. En *Ibidem*, p. 58.

rastrero del inconsciente político, Jameson, entre otros, se ha resistido a firmar el acta de defunción de la utopía alegando que si ésta, después de todo, siempre ha sido un ideal ambiguo, tal vez deberíamos esmerarnos en la búsqueda de una reformulación de su ideario que atienda al nuevo escenario de la posmodernidad. Dicha tarea deberá pasar por socavar aquellas estrategias ideológicas que tratan de alertarnos contra los efectos devastadores que injustamente se le han querido atribuir a la utopía para lo cual resulta indispensable hacer un llamamiento urgente que inste a la terapia colectiva y a la disidencia frente a sus detractores¹⁶. Es preciso reconocer, postula el autor, que *“ese hecho amorfo, pero real y activo que es el antiutopismo, no brota realmente de una profunda felicidad personal y de la gratificación o el cumplimiento en el presente, sino que sirve meramente para bloquear la experiencia de la disatisfacción presente”*¹⁷.

No parece aventurado afirmar que frente a los malabarismos discursivos de la ideología antiutópica hoy predominante¹⁸, las narrativas distópicas muestran una dinámica de exhibición que dramatiza sin escrúpulos esa misma experiencia de disatisfacción o ansiedad colectiva invirtiendo así el proceso de ocultamiento de los discursos antiutópicos. Aunque Jameson no llegue a incidir en ello, resulta interesante observar, por tanto, de qué modo, frente a la estrategia de ocultamiento del antiutopismo, la distopía, que el propio autor identifica, *grasso modo*, como un relato de futuro cercano sobre un desastre inminente¹⁹, despliega un poderoso discurso de denuncia política, social y cultural a partir de una poética de culto a la imaginería de la devastación y la ruina tras la cual no resulta difícil avistar el perfil de un nuevo horizonte utópico²⁰.

16. *“Pienso que no hay una tarea más urgente para las personas progresistas en el Primer Mundo que analizar y diagnosticar infatigablemente el miedo a la Utopía misma: este proceso, relativamente introspectivo y autocrítico, no necesita esperar a que surjan nuevas visiones del futuro (...) Hay que llevar a cabo una terapia colectiva con las propias víctimas de la despolitización”*. En *Ibidem*, p. 63.

17. *Ibidem*, p. 63.

18. Ni que decir tiene que las prolíficas celebraciones actuales del fin de la utopía responden a una clara estrategia subliminal del liderazgo neoliberal que hoy rige la escena mundial. Frente a este escenario algunos analistas culturales han tratado de persuadirnos sobre los efectos nocivos de lo que consideran una renuncia demasiado prematura y tajante del ideario utópico. Como bien refiere Andreas Huyssen, en sintonía con Jameson, abandonar la utopía a sus detractores puede ser una maniobra política y culturalmente fatal. Como recuerda el autor, la celebración neoconservadora de la defunción de la utopía comunista que quiso ver en el colapso del bloque soviético el desvanecimiento del último reducto utópico de occidente no es sino una estrategia enormemente eficaz para silenciar el fracaso de las expectativas y las falsas promesas al que ahora se enfrentan las propias democracias liberales. Para una brillante reconsideración del papel de la utopía hoy y un sumario recuento de las fuentes que han inspirado los actuales discursos antiutópicos puede consultarse el capítulo *“Memories of Utopia”* en Huyssen, Andreas, *Twilight Memories (Marking Time in a Culture of Amnesia)*, Routledge, London/New York, 1995. pp. 87-101.

19. *“...la distopía es siempre, y esencialmente, lo que en el lenguaje de la crítica de ciencia-ficción se llama una novela de ‘futuro cercano’: cuenta la historia de un desastre inminente –ecología, superpoblación, plagas, sequías, el cometa desviado o un desastre nuclear– que se espera que ocurra en nuestro futuro inmediato, situado en el tiempo de la novela”*. Cfr. Jameson, Fredric, *Las semillas del tiempo*, p. 59.

20. Esta omisión del autor resulta aún más llamativa dado su esmero por dismantelar la dicotomía utopía/distopía. Cfr. *Ibidem*, pp. 58-59.

Esta es una observación que, a nuestro parecer, resulta esencial a la hora de valorar el verdadero alcance del discurso ético e ideológico que contiene *El Día de la Bestia*. Consideramos que la imaginería distópica de la ciudad posmoderna que cultiva el filme, en tanto microcosmos de un marco más amplio que condensa la realidad cultural de Occidente, se presenta, en este sentido, como patrón de una nueva fórmula posmoderna de utopía escatológica, de discurso del fin del mundo que rinde tributo a la devastación urbana y al paisaje en ruinas valiéndose de una constelación de *leitmotifs* posmodernos enormemente sugestivos que ahora pasamos a valorar. Sin olvidar que la propia estética del filme refrenda en buena medida dicha imaginería, desde una propuesta que puede estar muy próxima a lo que Jameson identifica como el lenguaje alternativo de una cinematografía contestataria, lo que el autor considera como el último reducto de lo "Real" en una cultura dominada por la proliferación de imágenes espurias, que, como contrapunto a la perfecta reificación de la imagen del cine hegemónico posmoderno, se nutre de los códigos de las series B, las películas *punk* o las claves argumentales de los filmes sobre conspiraciones o artefactos paranoicos mediante el culto a una estética del paisaje de la devastación y de la basura²¹.

Tal vez sea pertinente recordar aquí, antes que nada, el "carácter destructivo"²² que se ha querido atribuir a la posmodernidad como patrón discursivo o marco contextual de un conjunto de estrategias que buscan horadar, socavar, destruir, en definitiva, algunas de las viejas panaceas de la modernidad. Sin olvidar que, a diferencia de su antecesora, la posmodernidad no conoce ya ni proyecto ni consenso, pues su impulso se define más bien por una búsqueda de nuevos modelos de utopía social a partir de los escombros de los viejos pilares que sustentaban el proyecto de la modernidad. Como bien recuerda Patxi Lanceros a propósito del nuevo paisaje del pensamiento posmoderno, la tarea es ahora la de "*Filosofar con el martillo. El suelo propicio para la construcción de un pensamiento nuevo no es ni el sentido común ni una estructura anterior de pensamiento, sino las ruinas. Como afirmaba Benjamin, una multitud de caminos surca los escombros*"²³.

En tanto estrategia de dismantelamiento de los viejos adalides de la luminaria moderna, la nueva poética posmoderna de culto a la ruina puede considerarse ahora desde su virtualidad como promesa de aquellas nuevas fórmulas utópicas que resurgen de la costosa tarea de desescombro, a partir

21. Cfr. Jameson, Fredric, en "The Existence of Italy" en *Signatures of the visible*, Routledge, London/New York, 1992, p. 218.

22. Debemos el término a Patxi Lanceros: "*El 'carácter destructivo' en el sentido de Benjamin, puede ser el síntoma de los periodos de cambio cultural. También el signo actual de las estrategias posmodernas: multiplicación y dispersión, afán de búsqueda; más que consenso, consentimiento; no evolución sino proliferación*". En Lanceros, Patxi, "Apunte sobre el pensamiento destructivo", en Vattimo, Gianni y otros, *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1994, pp. 146.

23. *Ibidem*, p. 141.

de los restos desfallecidos de “la historia”, “el progreso”, “la ciudad” o “el sujeto razonante” que, despojados ya de sus viejos privilegios, han quedado sometidos al tamiz implacable de una nueva cosmovisión posmoderna que de ningún modo quiere renunciar tan pronto a la utopía. El horizonte utópico de *El día de la bestia* puede rastrearse, precisamente, en el poderoso tratamiento de esta constelación de *leitmotivs* que el filme somete, con verdadera maestría, al cedazo posmoderno valiéndose de una imaginaria distópica de la ciudad postindustrial que irá socavando, horadando y desmantelando algunos de los principios básicos de los viejos bastiones de la modernidad.

El imaginario moderno de la ciudad como sede de la civilización, espacio ideal de conjunción de los principios éticos, jurídicos y democráticos de la cultura occidental a los que aspiraba el proyecto de la modernidad ha dado paso a lo que ya hemos identificado como una visión apocalíptica de la gran urbe postindustrial e hipertecnologizada, en tanto reducto dantesco de las más variadas formas de violencia e injusticia social. Como bien ilustra la frenética odisea suburbana del padre Berriartúa, la nueva ciudad informática no es ya de ningún modo garante de una “sociedad transparente” ni de un reparto equitativo de la información sino que se presenta como escenario de la nueva desorientación del sujeto cartesiano frente a un caos mediático que someterá al protagonista a una desesperada búsqueda de códigos ocultos y mensajes encriptados con los que poder descodificar el paradero del anticristo y ganarle así la carrera al fatídico destino del mundo.

En su interacción paranoica con una realidad marcada por el signo de la violencia el protagonista se verá enfrentado a un espacio virtual surcado por una red indescifrable de distribución informativa por la que su acceso a la realidad –a la clave o el mensaje que le habría de revelar el lugar donde nacerá el anticristo– quedará perpetuamente diferido. En su mordaz representación distópica de la urbe posmoderna, el filme ilustra así, también con Jameson, que frente al nuevo hiperespacio posmoderno, las viejas dotes de discernimiento del sujeto razonante han quedado inservibles para la recomposición del puzzle o la elaboración del mapa. La desorientación espacial y la visible pérdida de las dotes cartográficas se identifican ahora como uno de los síndromes psicopatológicos más certeros del nuevo sujeto posmoderno, incapaz ya de orientarse en la vorágine informativa del hiperespacio virtual. Atrapado en la maraña de esta inconmensurable red mediática y aturdido por su incesante flujo de mensajes encriptados, el padre Berriartúa se verá inmerso en una frenética y desesperada carrera por descodificar el mapa urbano y dar así con la clave que lo habrá de conducir hasta el santuario del anticristo. El filme es, en este sentido, una ilustración ejemplar de que como bien refiere Jameson:

“...esta última mutación en el espacio –hiperespacio posmoderno– por fin ha logrado trascender las capacidades del cuerpo humano individual de situarse, de organizar perceptualmente su entorno inmediato y cartografiar cognitivamente su posición en un mundo externo cartografiable. Cabe sugerir que este inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y su entorno edificado (...) puede servir como símbolo y analogía de ese dilema más intenso que es la

incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados”²⁴.

Del mismo modo en que la representación dantesca del nuevo hiperespacio urbano se convierte así en cifra del desconcierto, de la desorientación espacial y la pérdida de las dotes cartográficas del nuevo sujeto posmoderno, el tratamiento del tiempo en *El día de la Bestia* recrea la incidencia de la nueva cosmovisión posmoderna del tiempo en la psique de un sujeto que, como diría Jameson, también parece haber olvidado cómo se piensa la historia. Después de todo, como refiere el autor, “Cabe esperar que la nueva lógica espacial del simulacro haya tenido un efecto crucial en lo que solía ser el tiempo histórico”²⁵. La imaginaria apocalíptica del futuro que moviliza el filme sintoniza, en este sentido, con una cosmovisión del tiempo que no es de ningún modo ajena a una de las versiones más complacientes del discurso posmoderno del “fin de la historia”. El filme recrea, en efecto, el *leitmotiv* de la que hoy se considera como una de las defunciones más celebradas de la posmodernidad a través de una narrativa apocalíptica sobre el comienzo del fin del mundo que, sin embargo, en ningún caso se plantea desde una frívola adhesión al ideograma reaccionario del “fin de la historia”²⁶ sino, más bien, desde una propuesta que apunta a lo que Gianni Vattimo reivindica como la disolución y el debilitamiento posmoderno de la acepción más “dura” –o moderna– de la historia que, desestimando su sentido más catastrófico, trata de reivindicar la condición posmoderna como posibilidad y *chance* positiva²⁷.

Considerar la virtualidad utópica de que la escatología posmoderna se congratule hoy de despedirse de la modernidad, en tanto “época de la historia”²⁸, en tanto secuencia histórica dotada de un *telos* racionalista con la mirada puesta en el horizonte del progreso no parece un ejercicio fútil. Desafortunadamente no es sólo la ejecución, ya completada, de la modernización lo que hoy ha inducido al agotamiento de aquel sentido moderno de la historia que fue consolidándose al tiempo que la panacea del progreso se

24. En Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, p. 62.

25. *Ibidem*. p. 39.

26. El filme se desmarca, en este sentido, de la famosa proclama del “fin de la historia” de Francis Fukuyama.

Para una brillante contextualización del discurso de Fukuyama en el marco del debate posmoderno sobre el “fin de la historia” puede consultarse el excelente trabajo de Anderson, Pery, *Los fines de la historia*, Anagrama, Barcelona, 1996.

27. Véase al respecto, Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad (Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna)*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 9-20.

28. No debemos olvidar que como recuerda Vattimo: “...una de las visiones más difundidas y atendibles de la modernidad es la que la caracteriza efectivamente como ‘la época de la historia’ frente a la mentalidad antigua dominada por una visión naturalista y cíclica del curso del mundo. Es únicamente la modernidad la que, desarrollando y elaborando en términos puramente terrenales y seculares la herencia judeocristiana (la idea de la historia como historia de la salvación articulada en creación, pecado, redención, espera del juicio final) confiere dimensión ontológica a la historia y da significado determinante a nuestra colocación en el curso de la historia”. Cfr. *Ibidem*, p. 11.

hacia depositaria del nuevo horizonte de expectativas del proyecto de la modernidad. Como bien ilustra *El día de la Bestia*, la posmodernidad asiste hoy apesadumbrada al devastador legado de una civilización que, al cobijo del proyecto iluminista, ha ofrendado ya demasiadas víctimas en su ferviente culto al mito del progreso. El filme moviliza, en este sentido, un poderoso despliegue de motivos que apuntan al discurso posmoderno del “fin de la historia” pero desde una propuesta ética que se desmarca de la pura autocomplacencia del término, valiéndose de una mordaz desacralización de los mitos modernos del progreso –en las variadas epifanías del desarrollo tecnológico que hoy componen el escenario de las sociedades postindustriales– y de la historia que tiene lugar a través de un sugestivo repliegue del telos histórico al relato de la salvación judeocristiana. De este modo, la narración equipara la panacea del progreso tecnológico y el convulso paisaje social del nuevo orden mundial, encarnados en la representación apocalíptica de la ciudad posmoderna, con la escatología del relato bíblico a través de una sugerente regresión que deseculariza la teleología histórica moderna demostrando así que la promesa mesiánica del mito de la modernidad ha conducido a la civilización al mismo callejón sin salida, al mismo paisaje de desolación que el que vaticinara la tradición judeocristiana.

Toda vez que la historia ha perdido ya su viejo horizonte de sentido, la posmodernidad identifica ahora horrorizada la silueta entornada del famoso ángel de la historia de Walter Benjamin que camino al paraíso contemplaba pasmado las ruinas amontonadas del pasado²⁹, el devastador legado de una civilización que hoy más que nunca ratifica que como ya afirmara el autor, “nunca hubo un documento de cultura que no fuera a la vez un documento de barbarie”, sólo que una vez que el huracán del progreso ha perdido su legitimidad como ideologema el ángel, perdido el rumbo, ya no tiene a donde dirigirse. Desde la dramática toma de conciencia de esta sangrante paradoja el nuevo horizonte utópico de la posmodernidad ya no se proyecta sobre la promesa de un futuro certero sino sobre la observación exhaustiva de un presente al que no se redime de su dialéctica de cultura y barbarie³⁰, sino que tomado con la debida distancia crítica invita a la contemplación descarnada e irónica de nuestro patrimonio histórico.

29. “Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”. En Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 183.

30. En palabras de Patxi Lanceros: “Entender cada presente como tiempo-ahora abre la posibilidad a una concepción no moderna que no se sitúa bajo la advocación del fin de la historia sino que incita a la proliferación, a la multiplicidad. Aquellos presentes que fueron, que siguen siendo, no han sido redimidos sino que mantienen su dialéctica de cultura y barbarie”. En Lanceros, Patxi, *op. cit.* p. 156.

Bajo dicha premisa la posmodernidad no busca ya respuestas ni metas definitivas sino que explora alternativas y esboza caminos sobre los escombros de un paisaje desolador que aún busca a tientas un terreno sobre el que sembrar. Y en esa búsqueda es, precisamente, donde reside el nuevo horizonte utópico de la posmodernidad. Un horizonte que se perfila tan incierto como aquel que se adivina tras el camino del parque madrileño que, en la escena final de *El día de la Bestia*, hace desaparecer a los maltrechos Angel Berriartúa y el profesor Cavan, extenuados tras la aventura quijotesca que los habrá conducido a su labor mesiánica de salvar al mundo del Apocalipsis, pero que ahora presenta una estampa urbana en la que por vez primera los protagonistas ven brillar el sol.