

Álex de la Iglesia y las escenas de alturas. Simbología del espacio desde la narrativa

Marcos Jiménez González*

Universidad de Salamanca

Recibido 17/11/2022; aprobado 30/02/2023

Resumen

Álex de la Iglesia es un cineasta cuyo reconocimiento ha ido creciendo exponencialmente desde los años noventa. Su estilo es ambiguo, situándose en una posición híbrida, entre el cine de género y la tradición española del esperpento. Esto ha dado lugar a multitud de debates y reflexiones sobre el puesto que ocupa en el panorama cinematográfico nacional. El presente escrito se centra en el análisis de las escenas de alturas en sus películas, una de las características presentes a lo largo de toda su filmografía, desde *El día de la bestia* hasta *Veneciafrenia*. Así, se establece un recorrido por los filmes en los que estas aparecen, analizando el tipo de significado y sentido que tienen, y dando cuenta de la diversidad de significaciones y estructuras. El análisis se centrará en las películas que muestran este recurso en la parte final (en el clímax), enfatizando su carácter metafórico, que entronca con una lectura filosófica de las alturas como espacio fílmico. Esta connotación se encuentra arraigada a los orígenes de la cultura occidental, al pensamiento de Platón, de Aristóteles y de la tradición judeocristiana que, estando muy presente en el pensamiento, pervive también en la narrativa literaria y cinematográfica.

Palabras Clave: Álex de la Iglesia | Cine | Análisis fílmico | Estética

Álex de la Iglesia and the scenes of heights. Symbolism of space from the narrative

Abstract

Álex de la Iglesia is a filmmaker whose recognition has grown exponentially from the 1990s to the present. His style is ambiguous, placing himself in a hybrid position, between genre cinema and the Spanish tradition of the esperpento. This has given rise to many debates and reflections on the position it occupies in the national cinematographic panorama. This paper focuses on the analysis of the scenes of heights in his films, one of the characteristics present throughout his filmography, from *El día de la bestia* to *Veneciafrenia*. Thus, a journey through the films in which they appear is established, analyzing the type of meaning and sense they have, and accounting for the diversity of meanings and structures. The analysis will focus on the films that show this resource in the final part (in the climax), emphasizing its metaphorical character, which connects with a philosophical reading of heights as a filmic space. This connotation is rooted in the origins of western culture, in the thought of Plato, Aristotle and the Judeo-Christian tradition which, being very present in thought, also survives in literary and cinematographic narrative.

Keywords: Álex de la Iglesia | Film | Aesthetics | Film analysis | Cinema

1. Introducción: las alturas como símbolo¹

El cine de Álex de la Iglesia siempre se ha situado en un lugar especial dentro de la historia del cine español. Desde principios de los años noventa ya se sabía que el director no iba a seguir las corrientes predominantes de la industria, sino que se decantaría por el cine de género, entre el terror y la ciencia ficción, en una mezcla muy extraña, que acabaría uniéndose con la corriente típicamente española del esperpento, formando así parte del marco contextual y estilístico de cineastas tradicionales, como Rafael Azcona, Luis García Berlanga o Marco

Ferreri. Marta Rivero Franco (2015) analiza minuciosamente los elementos que comparte la corriente iniciada por Valle-Inclán con las películas de estos cineastas, en general, y con las de Álex de la Iglesia, en particular. En dicho estudio, se analizan las características principales del esperpento y de su reflejo en el cine. La autora enumera rasgos como el humor corrosivo, la violencia, la crítica social, el exceso asociado al barroquismo, etc.

Dichas características compartidas, efectivamente, con la tradición esperpéntica, trascienden esta corriente típicamente española que, de hecho, está implícita en otros estilos cinematográficos que nada tienen que ver, a

* marcos.jimenez@usal.es

priori, con ella. Y es que una de las características sustanciales del director es su capacidad para aunar el cine de género con el de corte autoral o independiente (Ordóñez, 1997), del mismo modo en el que lo hicieron otros directores de los años noventa, como Alejandro Amenábar, por ejemplo (Madrid, 2021). En esta década De la Iglesia se situaba en la escena *undreground* y ello tiene varias explicaciones. Además de la que hace referencia a la Ley Miró y a la deriva realista que siguió el cine español a partir del año 1983, se suman una serie de recursos narrativos y estilísticos poco comunes en las pantallas de aquella época (Jiménez González, 2022). Destacan sobre todo la exposición de un esquema narrativo amoral, en el que no se distinguen objetos positivos y negativos de la representación (protagonistas y antagonistas), sino un conjunto de personajes que representan la parte más oscura y miserable de los seres humanos, anulando la posibilidad de ubicar al espectador moralmente, al no existir la clásica distinción entre “buenos” y “malos”. Ello desemboca en un esquema narrativo donde todos los elementos representados son negativos, dificultando el proceso de identificación tradicional que el espectador espera en un sistema binario clásico, donde hay un héroe y un antagonista (Jiménez González, 2019).

El cine de Álex de la Iglesia puede abordarse, entonces, desde múltiples perspectivas, siendo la línea estilística entre el esperpento y el terror una de las más interesantes (Sánchez Navarro, 2005). No obstante, el presente escrito se centrará en el tema del espacio en su cine y, concretamente, en el espacio de las alturas, ya que las escenas ubicadas en lugares altos aparecen como motivos recurrentes en sus películas y adquieren distintas significaciones. Eso sucede así porque en su cine el espacio configura la historia y no a la inversa, como ocurre en las películas de otros directores, donde los espacios están subordinados a la trama (Berthier, 2015). Al estilo de las películas del cine temprano y de vanguardia, en las que los espacios y decorados tenían un significado especial², el cine del director les otorga también un carácter simbólico. Así lo menciona él mismo en Berthier: “La verdad es que intento manejar simbólicamente los sitios, o sea que los sitios expresan cosas” (2015, p. 176). El principal objetivo de este escrito es analizar las significaciones narrativas del espacio de las alturas y, sobre todo, subrayar que su aparición no se reduce a los momentos más representativos e icónicos, sino que aparece de forma constante y de diferentes maneras en su obra. Aunque las escenas de esta índole más conocidas son las de *El día de la Bestia* (1995) y las de *La comunidad* (2000), respectivamente,

las encontramos constantemente en otras películas, como *Balada triste de trompeta* (2010), *La chispa de la vida* (2011) o *Mi gran noche* (2015). La diferencia en cuanto a su significación estriba en el momento en el que aparecen. En este sentido, las escenas de alturas se dividen en dos tipos: las que suceden al inicio o hacia la mitad de la película, y las que ocurren hacia el final, en forma de clímax. A pesar de que las más comunes van a ser las segundas, conviene centrarse en todas ellas en aras de dar cuenta de su carácter recurrente. De cara a facilitar la visualización de este tipo de escenas, se ha elaborado la tabla 1, en la que aparecen aquellos trabajos que las representan. Las películas se han dividido en las que reflejan las alturas 1) al principio o durante el desarrollo, 2) en la parte final (como clímax) o 3) en ambas. Así, se observa que están prácticamente todas las de su filmografía – incluso un capítulo de la serie *30 monedas* (2020)–, salvo *Acción Mutante* (1993), *Perdita Durango* (1997), *Muertos de risa* (1999) y *El cuarto pasajero* (2022).

Al inicio o durante el desarrollo	En la parte final (clímax)	En ambas
<i>800 balas</i> (2002)	<i>Mi gran noche</i> (2015)	<i>El día de la bestia</i> (1995)
<i>Los crímenes de Oxford</i> (2008)	<i>El bar</i> (2017)	<i>La comunidad</i> (2000)
<i>La chispa de la vida</i> (2011)	<i>Veneciafrenia</i> (2022)	<i>Crimen perfecto</i> (2004)
<i>30 Monedas</i> (serie, 2020). (<i>Telarañas</i> , 1x01)		<i>Balada triste de trompeta</i> (2010) <i>Las brujas de Zugarramurdi</i> (2013) <i>Perfectos desconocidos</i> (2018)

Tabla 1- Tabla con las películas que presentan escenas de alturas (elaboración propia).

Si atendemos a las escenas del primer tipo (las del principio o desarrollo) veremos que suelen ocurrir en momentos puntuales en los que el director expone recursos que enriquecen estilísticamente el filme, pero muestran un giro narrativo leve. La secuencia de *800 balas* (2002), en la que el niño protagonista se tira desde un tejado haciendo el trabajo de un especialista de cine, tiene cierta tensión, en la medida en que durante unos segundos no se sabe si va a ocurrirle algo grave o no, pero no supone un giro narrativo más allá de eso, pues todo lo que sucede después iba a pasar, aun si la escena no hubiera tenido lugar. Por su parte, la escena de alturas de *La chispa de la vida* (2011), situada en la primera media hora del metraje, supone el desencadenante de la trama, el giro narrativo básico que dará lugar al desarrollo. Es cierto que esto es excepcional, pues las alturas son un motivo que Álex de la Iglesia suele mostrar como elemento que

resuelve la trama y no como desencadenante de la misma. En este sentido, muchas de estas escenas, aun situándose durante el desarrollo del filme, tienen una estructura que bien podría funcionar como clímax, provocando varias confusiones. Es el caso de la que tiene lugar en el Edificio Carrión, en plena Gran Vía de Madrid [figura 1], y que probablemente sea la escena más conocida de esta índole, ubicada hacia la mitad de *El día de la bestia* (1995). A pesar de no ubicarse al final del metraje, se aproxima a la estructura de clímax, tal y como subrayaron algunos críticos en el momento de su estreno (Angulo y Santamarina, 2012, p. 238). Dicha escena, influye en la del primer capítulo de *30 monedas –Telarañas–* (2020), ya que tampoco se encuentra al final y también presenta estructura de clímax. Por todo ello, las alturas en su cine tienen una gran variedad significativa, oscilando entre lo meramente estilístico y aquello que supone un fuerte giro de los acontecimientos.

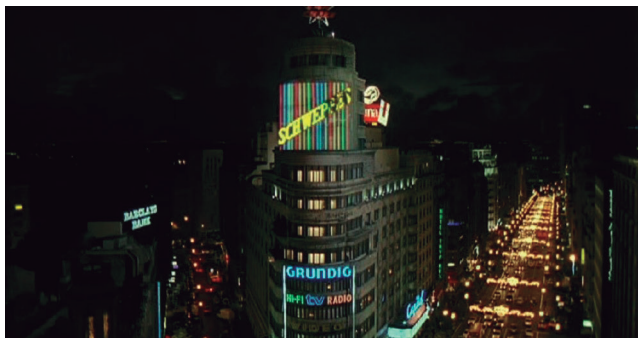


Figura 1: Fotograma de *El día de la bestia* (1995), en la escena de alturas más icónica de su filmografía. Fuente: <https://filmmap.tumblr.com/post/117171280501/el-d%C3%ADa-de-la-bestia-%C3%A1lex-de-la-iglesia-1995>

Se encontrará menos ambigüedad significativa en las que aparecen al final del metraje, ya que, además de tener un significado narrativo potente, disponen de otro metafórico o simbólico, que se aprecia tanto en la escena misma como en las referencias cinematográficas en las que se basa. Para explicar esta idea conviene rescatar las declaraciones del director en Angulo y Santamarina:

Cuando llevas a los personajes a las alturas es como si los subieras al Olimpo de las ideas, como si los purificases. Inconscientemente el espectador siente también esa sensación y cree que el personaje cuando se encuentra en lo alto dice la verdad y no puede mentir. Darth Vader y Luke se encuentran en las alturas y allí se confiesan la verdad: ‘Yo soy tu padre...’. En las alturas, además, y este es un concepto muy importante, ya no hay moral, porque estamos en la cima, más allá del mundo. Esa es la

idea fundamental y de ahí la ubicación en alto del Acrópolis ateniense, de la contraposición entre el cielo y el infierno y de tantas otras cosas. (2012, p. 238)

Algo parecido sostiene en la entrevista concedida a Campos (2012):

Lo de las alturas es una imagen que me vuelve loco. [...] Me gusta que la película acabe en un clímax y que el clímax sea también visual. Que lo alto ocurra en lo más alto. Y luego hay también una razón narrativa: los personajes en lo alto dicen la verdad. De alguna manera se desnudan, pierden las mentiras y se dicen la verdad el uno al otro. Es la catedral con el Joker y Batman; es Hitchcock, por supuesto, que es el que fundamenta ese concepto. Está en infinitud de historias. Y entonces llega la caída. El imperio contraataca. “Yo soy tu padre”. Y Luke Skywalker cae. Y en ese momento vuelve a la realidad. Después de haber estado en el mundo de las ideas. Subes al cielo para encontrar la verdad. Y caes a la tierra. Es el perfecto epílogo.

Las palabras del director revelan al menos tres elementos importantes: por un lado, que las alturas, al representar la verdad, están unidas a la larga tradición occidental y judeocristiana en la que lo elevado o lo que está más allá es lo verdadero y lo que no pertenece a ese lugar está sujeto a las imperfecciones y a la decadencia. Con ello nos referimos, por ejemplo, al Olimpo en la cultura clásica (lo que menciona el propio director), pero también al mundo inteligible platónico o al cielo cristiano, herencia de los dos anteriores. Por otro, que, al situarse más allá del mundo, anulan toda posibilidad de moral o, dicho de otra manera, la moral que se presenta en las alturas es diferente y, de hecho, opuesta a la que impera en el resto de las escenas. Es decir, que en las alturas no solo se revela lo verdadero, al purificarse los personajes, sino que allí también se superan los códigos morales existentes en la sociedad, pues al subir, y estar más allá del mundo, se encuentran “más allá del bien y del mal”, parafraseando el título de la obra de Nietzsche (2014). Esto explicaría los rasgos amorales que suelen presentar sus personajes y el cambio de actitud que muestran en las alturas. Hay que tener en cuenta que estos suelen ser seres míseros, perversos y mezquinos (Jiménez González, 2021), por lo que su propia naturaleza impide que durante el desarrollo muestren gestos nobles. La rueda de odio que se aprecia en la mayor parte de sus películas, y que se convierte en una bola de nieve, explota en el clímax que, como bien dice el cineasta, simboliza algo más que la purificación epistemológica de los personajes, al estar en la cima. Por último, las declaraciones del director revelan

que la significación de estas escenas forma parte también de algunas películas de la historia del cine, en las que las alturas son icónicas.

Encontramos ejemplos en *El imperio contrataca* (Kershner, 1980) y en *Con la muerte en los talones* (Hitchcock, 1959), además de en *Batman* (Burton, 1989). En la primera, se observa el ejemplo traslúcido de que en las alturas se dicen verdades, al revelarse la mayor certeza de toda la saga: “Yo soy tu padre”. Esta escena le sirve de referencia a Álex de la Iglesia tanto en función narrativa (se sitúa al final) como en significación (se descubre una verdad escondida). En la segunda³, recordada por Buse et al. (2007, p. 134), observamos las alturas desde el Monte Rushmore, con las que se culmina la persecución de la pareja protagonista y, aunque hay una declaración de amor, que bien podría contar como revelación de una verdad, la función narrativa de clímax y la experiencia estética de lo sublime ensombrecen cualquier interpretación metafórica. En la tercera se detecta un duelo en las alturas, al estilo de *Metrópolis* (Lang, 1927)⁴, que será sustancial en las escenas de clímax de Álex de la Iglesia, ya que muestra la misma estructura. Además, será el primero de los tres elementos que aparecen de forma recurrente en las escenas de alturas que aparecen en la parte final y que se explicarán a continuación.

2. El esquema básico para las escenas de alturas: duelo, sentencia y muerte

Las escenas de clímax son las que presentan de un modo más explícito las características que se han tratado en el epígrafe anterior. En ellas, además de las significaciones metafóricas mencionadas, se detecta una estructura narrativa similar, basada en un esquema que repite la fórmula narrativa de duelo, sentencia y muerte. Estos tres elementos aparecen del siguiente modo: primero, se produce un enfrentamiento en las alturas (duelo) entre el protagonista y su principal o principales oponentes; después, se emiten un cruce de sentencias entre ellos, que revelan las verdades ocultas durante el resto de la trama y, por último, tras la sentencia más fuerte, se produce la muerte de uno de los personajes, momento con el que el clímax se da por terminado. Dicho esquema aparece de manera explícita en *La comunidad* (2000), en *Crimen ferpecto* (2004), en *Balada triste de trompeta* (2010) y, de una forma más indirecta, pero con el mismo efecto, en *El bar* (2017).

La comunidad (2000) es una de las más arquetípicas e influye de forma potente en los trabajos posteriores. Aquí, Julia, la protagonista, interpretada por Carmen Maura, se enfrentará a Ramona, una de sus vecinas más perversas, encarnada por Terele Pávez, en un conflicto provocado por la avaricia (duelo). Es entonces cuando Ramona le dice a Julia: “¡Qué mentirosa eres! Mira cómo te agarras a la maleta: como si llevaras el alma dentro. ¡Eres como nosotros, como todos!” (De la Iglesia, 2000), a lo que la protagonista responde negativamente (sentencia) y, lanzándole la maleta con el dinero causante del conflicto, hace que Ramona caiga al vacío (muerte). La escena tiene lugar en el edificio del Banco de Bilbao, situado en la Calle Alcalá, en Madrid, y, al igual que el *El día de la bestia* (1995) (Rodríguez, 2002), se trata de una de las escenas de alturas más icónicas de la filmografía [Figura 2].



Figura 2: Duelo en las alturas en la escena de clímax de *La comunidad* (2000). Fuente: <https://www.ecartelera.com/noticias/25606/las-diez-esenas-mas-impactantes-alex-de-la-iglesia/>

El mismo esquema se utiliza años después en *Crimen ferpecto* (2004), en la escena del clímax, situada esta vez en las alturas de un ascensor [Figura 3]. En este momento, Rafael, interpretado por Guillermo Toledo, se dispone a acabar con la vida de Lourdes (Mónica Cervera) y, después de un forcejeo (duelo), en el que se quedan al borde de caer por el hueco del ascensor, le dice: “Eres fea, Lourdes; muy fea. Tú no tienes la culpa, pero yo tampoco. Es este mundo en el que vivimos el que me hace odiarte: la gente, las revistas, la televisión [...] Lo pensamos todos [...] estamos educados así, nos guste o no” (De la iglesia, 2004). Aunque esta afirmación es distinta a la de la película anterior, ya que en *La comunidad* (2000) suponía una crítica hacia la avaricia y la miseria implícita en la condición humana y aquí supone un comentario sobre los cánones de belleza hegemónicos, recoge, igual que la anterior, los pensamientos que el protagonista ha escondido durante el resto del filme y que ahora, frente al vacío del hueco del ascensor, se revelan como verdad. Además, después de ser detenidos, Lourdes golpea a Rafael y este cae por el hueco del ascensor, desembocando en la muerte⁵.



Figura 3: Escena final de *Crimen perfecto* (2004). Enfrentamiento de los protagonistas, previo a la caída por el ascensor. Fuente: <https://www.sensacine.com/actores/actor-71853/fotos/detalle/?cmediafile=18414475>

En *Balada triste de trompeta* este esquema aparece del mismo modo en la escena que tiene lugar en la cruz del Valle de los Caídos [Figura 4], donde no hay ya un conflicto (duelo) entre dos, sino entre tres personajes, al versar la trama sobre los problemas de un triángulo amoroso. Aquí estarán enfrentados Natalia, la acróbata del circo, interpretada por Carolina Bang, Javier, el payaso triste, encarnado por Carlos Areces y el payaso tonto (Antonio de la Torre). En el máximo momento de tensión narrativa, Natalia le dice a Javier: “¡No quiero que seas como él, ¿me oyes?! ¡No quiero que seas gracioso!, tienes que creermte: te quiero, payaso triste.” (De la Iglesia, 2010). Después de estas palabras (sentencia), Natalia se arroja desde lo alto de la cruz, en lo que aparenta ser su último número de acrobacia (muerte). De algún modo las palabras tienen aquí un papel purificador, al decir todo lo que no se había dicho antes y servir a los personajes como elemento redentor; como la sinceridad ansiada para dejar las cosas resueltas antes de morir.



Figura 4: Natalia, arrojándose desde la cruz de los caídos en la escena de alturas de *Balada triste de trompeta* (2010). Fuente: <https://www.ecartelera.com/noticias/25606/las-diez-escenas-mas-impactantes-alex-de-la-iglesia/>

En otras ocasiones, el elemento sentenciador es una falsa esperanza, en lugar de una verdad, aunque funcione narrativamente igual. Se observa en la última escena de *El bar* (2017), en la que el esquema analizado se repite. Se

vuelve a dar el enfrentamiento entre tres personas, esta vez causado por las dosis del antídoto del virus con el que se han podido infectar. Elena y Nacho, interpretados por Blanca Suárez y Mario Casas, respectivamente, suben por una escalera, a punto de salir de las alcantarillas hacia la superficie y en ese momento aparece Israel, el indigente encarnado por Jaime Ordóñez, que tira de ellos para que caigan, consiguiendo arrastrar a Nacho hasta la muerte [Figura 5]. Antes de eso, y durante el momento más tenso, Nacho le dice a Elena: “Todo va a salir bien” (De la Iglesia, 2017), aun sabiendo que no es verdad, o que por lo menos no es verdad para él. Se trata entonces de una falsa esperanza o de un deseo de verdad, que Nacho emite como sentencia final, sabiendo que su destino es la muerte.



Figura 5: Elena, saliendo por las escaleras del alcantarillado en *El bar* (2017). Fuente: https://cine.atresmedia.com/peliculas/el-bar/fotos-cartel/todas-las-imagenes-de-el-bar_201702075899e5b70cf207e09641a085.html#

El elemento interesante de esta escena se encuentra en que no es estrictamente “de alturas”, ya que el espacio en el que se ubican los personajes es el subsuelo; no obstante, narrativamente se comporta igual, aunque esto varíe: los protagonistas en vez de caer al suelo, a la superficie, caen a las alcantarillas, y eso convierte el lugar en un espacio alto que da vértigo, donde, al igual que en los ejemplos anteriores, se produce una caída al vacío. Además, la superficie actuaría aquí como “el olimpo de las ideas” y es ahí, justo en lo más alto del subsuelo, el lugar donde cambia la moral y se emite la sentencia. Por ello, aunque se tenga que hacer un ejercicio de traslación hacia las profundidades, hay que tener en cuenta que estas presentan también sus alturas. Así, unas escaleras hacia la superficie, en medio de un desolador alcantarillado, suponen una ascensión igual o más alta que la misma cruz en *Balada* o que el Edificio Carrión en *El día de la Bestia* (1995).

Además de las alturas trasladadas de *El bar* (2017), hay películas donde aparecen de forma muy sutil y en las que no se las reconoce tan fácilmente. Es el caso de *Perfectos desconocidos* (2018), en la que las alturas de una azotea de

Madrid son el escenario desde el que los protagonistas observarán el comienzo y el final de un eclipse, metáfora de una pesadilla momentánea, en la que se confunde el sueño con la realidad. Aquí se pasa de la vigilia a la pesadilla, de la verdad a la falsedad, ya que la película es una crítica hacia las mentiras agradables que soportamos los seres humanos, además de reflejar el problema sin pronta solución del uso irresponsable de las nuevas tecnologías. En la película, al terminar el eclipse, se acaba el trance, cosa que ocurre en el balcón, cuando sopla un viento fuerte y anunciador de la tragedia, recurso que el director también utiliza en la parte final de *La chispa de la vida* (2011).

Del mismo modo, las escenas de alturas se observan en *Mi gran noche* (2014) o *Veneciafrenia* (2022), en ambos casos para dotar de mayor tensión narrativa a un clímax plagado de acción, en el caso de la primera, y de violencia cercana al gore, en el de la segunda. Por otro lado, tanto en *800 balas* (2002) como en *Los crímenes de Oxford* (2008) las alturas no serán un elemento potenciador de la tensión del clímax, aun sirviendo para aumentar la tensión narrativa, ya que son el escenario de momentos en los que los protagonistas oscilan entre la vida y la muerte.

3. Consideraciones finales

Mediante este análisis se ha pretendido otorgar al espacio de las alturas el lugar que merece en el cine de Álex de la Iglesia: el de una característica sustancial en su cine, transformadora del espacio en un elemento autónomo y transmisor de ideas, del mismo modo en el que lo han hecho varias corrientes a lo largo de la historia del cine. El espacio, el escenario y, en definitiva, la puesta en escena (*Mise-en-scène*), poseen así un lenguaje que traspasa la mera decoración, ya que el espectador asocia las alturas, en este caso, con cierto significado narrativo y metafórico.

En este sentido, es importante subrayar que los significados adquiridos por las alturas (los que el director menciona en la entrevista citada) no son herméticos ni fruto de su imaginación exclusivamente, sino que están arraigados a la tradición cultural y cinematográfica occidental, en la que las divisiones entre verdad y mentira o entre realidad y ficción, así como entre tantos otros elementos, se encuentran supeditadas al paradigma platónico y judeocristiano, en los que existe una idea dualista de la existencia y una división espacial entre dos mundos o realidades: si Platón divide la realidad entre el mundo inteligible y el sensible, en el paradigma judeocristiano se

dividirá entre cielo e infierno. Lo que tienen en común ambos paradigmas –y que llega hasta el presente– es la tendencia a pensar que lo bueno y lo verdadero se encuentra en la realidad superior y lo malo y lo falso en la inferior. Así, si Platón entiende que las ideas eternas se encuentran en el mundo inteligible y la vía de la apariencia (del no-ser, en palabras de Parménides) está en el sensible (Cornford, 1989), el cristianismo considerará de igual modo la realidad celestial con la salvación, con lo eterno y con lo bueno y el Infierno con la condena y con lo malo. Álex de la Iglesia sigue esta línea al mencionar que en las alturas los personajes se purifican, dicen la verdad y no pueden mentir, como si del mundo inteligible o del cielo se tratase. Además, menciona que en ellas no hay moral, porque se está más allá del mundo, lo que recoge el argumento aristotélico de la existencia de dos realidades (sublunar y supralunar) con leyes físicas distintas (Aristóteles, 1996; 2014). El primero sería efímero y corrupto (formado por los cuatro elementos) y el segundo eterno e incorruptible, formado por el quinto, por el éter. Lo que se pretende defender con esto es que las palabras del director tienen una herencia cultural potente y que las alturas en su cine paralizan la existencia efímera y corrupta de los personajes, convirtiéndolos momentánea y metafóricamente en habitantes del mundo inteligible, del supralunar o del celestial. Por eso se purifican, porque momentáneamente se sitúan más cerca de lo eterno⁶. Así, la sentencia previa a la muerte en algunas escenas de alturas actúa como un elemento liberador, como un momento de lucidez, en el que el personaje sabe que su vida se acaba y, por tanto, deja de regirse por los códigos sociales efímeros, respondiendo a verdades o esperanzas eternas.

Esta amplitud en el concepto hace que dicha parálisis no se produzca siempre en lugares altos, ya que estas significaciones trascienden las alturas como espacio explícito, trasladándose a lugares que generan los mismos efectos, como en el caso del alcantarillado de *El bar* (2017), que no siendo un lugar alto, como se ha mencionado, consigue serlo narrativa y metafóricamente.

Por todo esto y no solo por conformar un motivo recurrente, las alturas merecen atención, porque tienen significado por sí mismas, como espacio en el que las cosas ocurren de distintas maneras. Una escena de alturas nunca va a resultar indiferente en un filme de Álex de la Iglesia y eso ya es interesante, porque posibilita otra línea de investigación: la del espacio fílmico, cuestión que no es baladí en el ámbito filosófico y audiovisual.

Referencias

- Angulo, J. y Santamarina, A. (2012). *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Aristóteles (1996). *Acerca del cielo*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2014). *Sobre el mundo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Berthier, N. (2015). Entrevista a Alex de la Iglesia realizada por Nancy Berthier el lunes 2 de febrero de 2015. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* (7), pp. 173-182. Recuperado de <https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-7-printemps-2015/>
- Buse, P., Triana Toribio, N. y Willys, A. (2007). *The cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester: Manchester University Press.
- Campos, C. (2012, 26 de junio). Álex de la Iglesia: «No creo en el estilo, creo en la enfermedad». *Jotdown*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2012/06/alex-de-la-iglesia-no-creo-en-el-estilo-creo-en-la-enfermedad/>
- Cornford (1989). *Platón y Parménides*. Madrid: Visor.
- Eisner, L. H. (1988). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez González, M. (2019). La influencia del cine oscuro-expresionista alemán en las películas de Álex de la Iglesia. En Marcos Ramos, María (coord.), *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña*. Salamanca: Centro de Estudios Brasileños. pp. 553-562.
- Jiménez González, M. (2021). Los elementos sociales y políticos de *La chispa de la vida* (2011), de Álex de la Iglesia. Análisis de la tensión narrativa entre la vida y el espectáculo. En Marcos Ramos, María (coord.), *Joyas escogidas: Pequeñas (pero grandes) películas en español y portugués*. Madrid: Dykinson. pp. 105-120.
- Jiménez González, M. (2022). Acción mutante (1993), de Álex de la Iglesia, en el marco del género distópico: análisis contextual y estético de una rareza en la industria cinematográfica española. *Distopía y sociedad. Revista de estudios culturales*, (2), pp. 62-80.
- Madrid Brito, D. (2021). Cineastas españoles del cambio de siglo en la órbita de la ciencia ficción. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (23), pp. 201-226. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12348>
- Nietzsche, F. (2014) *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Gredos.
- Ordóñez, M. (1997). *La bestia anda suelta ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*. Barcelona: Glénat.
- Rivero Franco, M. (2015). El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia. *Fonseca, Journal of Communication*, v. 10, (10), pp. 360-392. Recuperado de <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12921>
- Rodríguez, M. P. (2002). *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Sánchez Navarro, J. (2005). *Freaks en acción: Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Torres Begines, C. (2016). Esperpento e intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* (9), pp. 199-216. Recuperado de <https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-9-printemps-2016/>

Referencias filmográficas

- Burton, Tim (Director) (1989). *Batman* [Película]. WarnerBros
- De la Iglesia, Á. (Director). (1993). *Acción mutante* [Película]. El Deseo.
- De la Iglesia, Á. (Director). (1995). *El día de la bestia* [Película]. Iberoamericana, Sogetel, Canal+ España.
- De la Iglesia, Á. (Director). (1997). *Perdita durango* [Película]. Sogetel, Lolafilms, Mirador Films, IMCINE, Canal+, Occidental Media Corp.
- De la Iglesia, Á. (Director). (1999). *Muertos de risa* [Película]. Lolafilms.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2000). *La comunidad* [Película]. Lolafilms.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2002) *800 balas* [Película]. Pánico Films.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2004). *Crimen ferpecto* [Película]. Soge cine, Planet Pictures, Digital +.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2008). *Los crímenes de Oxford* [Película]. Tornasol Films, Estudios Picasso, La Fabrique de Films, Teleninco Cinema, Eurimages, Canal+ España.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2010). *Balada triste de trompeta* [Película]. Canal+ España, Castafiore Films, La Fabrique de Films, RTVE, Tornasol Films, España-Francia.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2011). *La chispa de la vida* [Película]. Double Nickel Entertainment, Trivisión S.L.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2013). *Las brujas de Zugarramurdi* [Película]. Enrique Cerezo P.C., La Ferme! Productions.

- De la Iglesia, Á. (Director). (2015). *Mi gran noche* [Película]. Enrique Cerezo P.C., Telefónica Studios, RTVE, Canal+ España.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2017). *El bar* [Película]. Pokeepsie Films, Nadie es perfecto, INCAA, España-Argentina.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2018). *Perfectos desconocidos* [Película]. Telecinco Cinema, Nadie es perfecto, Pokeepsie Films, Mediaset España, Movistar Plus+.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2020). *30 monedas*. [Serie de TV]. Pokeepsie Films, Greenlit Productions, HBO España.
- De la Iglesia, Á. (Director). (2021). *Veneciafrenia* [Película]. The Fear Collection, Pokeepsie Films, Sony Pictures España, Amazon Studios.
- Hitchcock, A. (Director). (1959). *Con la muerte en los talones* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Kershner, I. (Director). (1980). *El Imperio contraataca* [Película]. Lucasfilm.
- Lang, Fritz (Director) (1927). *Metrópolis* [Película]. Universum Film (UFA).

¹ Esta investigación cuenta con la financiación del Ministerio de Universidades del Gobierno de España y la Unión Europea (Next Generation EU) en el marco de las Ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores del programa de recualificación del sistema universitario español. Por otro lado, el artículo se integra en los resultados del Grupo de Investigación Theoria cum Praxi (TcP), del Instituto de Filosofía (IFS) del CSIC, en el proyecto de I+D+i/PID2020-117219GB-I00 (INconRES), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033. Además forma parte de los proyectos “Los sótanos de la desinformación. De usuarios a terroristas en la sociedad digital” (DESTERRA), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, ref.: TED2021-130322B-I00 y Schematismus. Esquematismo, teoría de las categorías y mereología en la filosofía kantiana: una perspectiva fenomenológica-hermenéutica (PID2020-115142GA-I00).

² Recuérdese el cine impresionista francés o el expresionista alemán, que se sirvieron del espacio y de los objetos del decorado para otorgarles connotaciones psicológicas y subjetivas (Eisner, 1988).

³ En Hitchcock se encuentran más ejemplos de escenas de alturas, como *Vértigo* (Hitchcock, 1958). Por eso el director menciona que el cineasta británico es el que “fundamenta el concepto”.

⁴ Para profundizar sobre la influencia del cine alemán de la República de Weimar en las películas de Tim Burton véase Espinós Escuder (2008).

⁵ En este caso se trata de una muerte fingida, ya que el protagonista tenía planeado caer por el hueco del ascensor para poder empezar con una nueva vida.

⁶ Aristóteles asegura que los cuerpos situados en el mundo supralunar están más próximos al amparo de Dios, al estar más cerca de él: “Por ello la tierra y las cosas que están en la tierra, al encontrarse a mayor distancia del socorro que viene de Dios, parecen ser débiles, incoherentes, y llenas de gran confusión” (Aristóteles, 2014).