

# Subversión de la ética periodística y mediática en el cine español: Sensacionalismo y TV Trash en la filmografía de Álex de la Iglesia (1993-2022)

*Subversion of media & journalistic ethics in Spanish cinema: Sensationalism and trash TV in the filmography of Álex de la Iglesia (1993-2022)*



**Lucía Tello Díaz.** Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Es la Directora académica del Máster en Estudios Avanzados en Cinematografía (UNIR) y docente del Máster en Creación de Guiones Audiovisuales y del Grado en Comunicación. También imparte docencia en la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid (ECAM). Colabora en programas de *La 2*, *Telemadrid* y del Canal 24 horas de *TVE*. Como directora y guionista ha firmado un largometraje documental, *Endless Cinema* (2019), presentado en los festivales de cine SEMINCI, Buenos Aires International Film Festival y el Festival de Cine de Castelldefels. Colabora puntualmente desde 2016 en *El Huff Post* y en *TodoEsCine* desde 2006. Ha publicado una cincuentena de libros versados en aspectos cinematográficos y es directora del grupo de investigación MediaART, publicando en revistas *JCR*, *SCOPUS* y *Arts & Humanities*. Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), España  
lucia.tello@unir.net  
ORCID: 0000-0002-8343-0078

Recibido: 29/09/2023 - Aceptado: 22/11/2023 - En edición: 16/01/2024 - Publicado:

Received: 29/09/2023 - Accepted: 22/11/2023 - Early access: 16/01/2024 - Published:

## Resumen:

Álex de la Iglesia es uno de los cineastas españoles que más contundentemente ha retratado el universo mediático en su cine, con especial querencia por la construcción del retrato de la profesión periodística, pese a su total ausencia de deontología profesional. En esta investigación se analiza la dimensión ética de los medios y los reporteros del cine de Álex de la Iglesia, al ahondar en el modo en que el director y guionista se aproxima a los medios desde su vertiente más grotesca, esencialmente televisiva, a la cual representa enfatizando la sordidez y el sensacionalismo. A través del estudio de su filmografía de ficción, comprendida hasta el momento entre 1993 y 2022, se deslinda en qué

## Abstract:

*Álex de la Iglesia is one of the Spanish filmmakers whose filmography has most forcefully portrayed the media universe, with a particular taste for constructing a depiction of the profession of journalism with a total absence of professional ethics. This study analyses the ethical dimension of journalists and the media in Álex de la Iglesia's films, looking particularly at the way in which the director and screenwriter approaches the media from its most grotesque, essentially televisual, aspect, which he represents emphasizing its sleaziness and sensationalism. Through the study of his fiction filmography, made between 1993 and 2022, a definition is sought of Álex de la Iglesia's idea*

## Cómo citar este artículo:

Tello Díaz, L. (2024). Subversión de la ética periodística y mediática en el cine español: Sensacionalismo y TV Trash en la filmografía de Álex de la Iglesia (1993-2022). *Doxa Comunicación*, 39.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n39a2087>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial. Licencia internacional CC BY-NC 4.0

consiste la construcción ficcional del periodista y del comunicador cinematográfico de Álex de la Iglesia, así como se analizan las características y los principios éticos que poseen los personajes mediáticos de este director paradigmático del cine español.

**Palabras clave:**

Álex de la Iglesia; periodismo; cine; ética periodística; televisión basura.

*of journalists and communicators, as well as the characteristics and ethical principles of the media characters created by this paradigmatic director of Spanish cinema.*

**Keywords:**

*Álex de la Iglesia; journalism; cinema; journalistic ethics; trash TV.*

## 1. Introducción

El cine es una de las expresiones culturales con mayor trascendencia pública. Su capacidad de conectar con públicos de diversas coyunturas, amén de su potente poder visual, han conseguido perfilar representaciones del mundo tal y como lo conocemos (Martínez Luna, 2015: 5). El cine de ficción, al emplear resortes intelectivos y emocionales, no solo contribuye a la adquisición de conocimientos, sino que apela a la expresión de emociones (Rodríguez Mateos y Montero, 2005: 31). Esto hace necesaria la mirada crítica y la comprensión de los límites de los retratos visuales (Ruiz Berrio en Guereña, 2007: 416), así como de su poder de influencia. La imagen que el cine proyecta de un determinado colectivo o profesión no es solo un reflejo de la realidad, sino también su interpretación. Al ser un instrumento cultural que “funciona como un potente mediador del imaginario colectivo a la hora de construir la identidad cultural de una comunidad” (Trenzado, 2000: 54), es importante analizar cómo se retratan colectivos profesionales de primera magnitud.

Existen multitud de estudios acerca de distintas profesiones en el cine, tales como la medicina (García Sánchez, 2021), la política (Madriz-Sojo; Sáenz, 2018), la abogacía y la judicatura (Galeano, 2017) y el periodismo (Tello Díaz, 2007, 2010, 2016) las cuales dan idea de su relevancia social. El análisis de la representación cinematográfica del periodismo y de los medios es muy extenso, siendo fundamentales las aportaciones de pioneros como Thomas Zynda, quien en 1979 publicó “The Hollywood Version: Movie Portrayals of the Press”, y Howard Good y su libro *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film* (1989). También resulta cardinal el estudio de Matthew Ehrlich en su libro *Journalism in the Movies* (2004), así como todas sus investigaciones posteriores. Sin embargo, todos ellos analizan el cine periodístico-mediático anglosajón, especialmente estadounidense, frente a la total ausencia de estudios específicos en el cine español hasta 2011, con la publicación de *La imagen y la ética del periodismo en el cine español 1896-2010* (Tello Díaz, 2011) y *El perfil del periodista en el cine español* (San José de la Rosa, 2018). En los estudios realizados, se indica que el periodismo es un ámbito profesional que preocupa al cine español, habida cuenta de la amplia filmografía dedicada al retrato y análisis de la profesión.

El número de representaciones fílmicas del mundo mediático en el cine español es extenso. Desde que el cinematógrafo llegó a España en 1896, y hasta finales de 2010 más de 800 películas han retratado la realidad periodística, de las que 645 han incorporado la figura del periodista en sus tramas (Tello Díaz, 2016-A:29).

Este interés se ofrece no solo en el cine español como cinematografía global, sino en filmografías específicas de directores y guionistas que abordan con hondura y regularidad la realidad periodística. Así sucede con Álex de la Iglesia (Bilbao, 1963), director que ha retratado en todas sus películas alguna realidad relacionada con el periodismo, especialmente el enfoque ético con el que bosqueja el entorno mediático. Si, como mantienen Jiménez Marín y Elías Zambrano, los *mass media* actúan como instituciones

mediadoras entre la realidad y su entorno (2012: 166), también el cine de Álex de la Iglesia disecciona la verdad periodística y social para enfrentarlas a través de su cine. Mediante una configuración esperpéntica, el director brinda su obra para analizar la ética en los medios a través del cine. Dado que “las imágenes filmicas facilitan de manera excepcional la comprensión de los mensajes” (Ortí y García, 2012: 71), esta investigación deslinda el significado ético del retrato mediático en el cine.

## 2. Método

La metodología de nuestra investigación es esencialmente cualitativa, fundamentada en un análisis de contenido de la filmografía propuesta. A este respecto, se plantea el universo completo de la producción cinematográfica de largometrajes de Álex de la Iglesia, el cual engloba sus diecisiete películas de ficción, todas ellas comprendidas entre 1993 y 2022: *Acción mutante* (1993), *El día de la bestia* (1995), *Perdita Durango* (1997), *Muertos de risa* (1999), *La comunidad* (2000), *800 balas* (2002), *Crimen ferpecto* (2004), *La habitación del niño* (2006), *Los crímenes de Oxford* (2008), *Balada triste de trompeta* (2010), *La chispa de la vida* (2011), *Las brujas de Zugarramurdi* (2013), *Mi gran noche* (2015), *El bar* (2017), *Perfectos desconocidos* (2017), *Veneciafrenia* (2021) y *El cuarto pasajero* (2022). Se excluyen sus series televisivas, sus cortometrajes y su cine documental, a pesar de que en muchos de ellos el peso mediático en la trama sea relevante.

A este respecto, no solo se van a analizar los periodistas como informadores, sino que también se contemplará la ética del universo mediático en su conjunto, lo que incluye a presentadores televisivos y profesionales de ámbitos del entretenimiento, y aun el espectáculo mediático, no exclusivamente informativo. De este modo, se procede a analizar el régimen mediático de la contemporaneidad en el cine de Álex de la Iglesia, incluidos los informadores de las nuevas tecnologías online, presentes en las últimas películas del director.

Para calibrar el alcance de su retrato, se analiza el mensaje fílmico tanto a nivel narrativo como visual, mediante el examen de los recursos empleados por el director para transmitir su mensaje en términos de lenguaje audiovisual. Este enfoque enfatiza el ámbito narrativo, esencialmente con el contenido de los diálogos y el tono, pero también mencionará lo profílmico (puesta en escena, interpretación, situaciones planteadas). Todo ello configurará una atmósfera propicia para el diseño de la figura mediática en el cine de Álex de la Iglesia.

Para ahondar en la dimensión ética, se realiza un análisis de contenido de los largometrajes con arreglo a los principios éticos enunciados en el estudio “Códigos de deontología periodística: análisis comparativo” de Porfirio Barroso. Estos principios serán aplicados al género informativo y al del entretenimiento, tanto en medios convencionales como *online*, dado que todos ellos tienen una dimensión pública y se basan en un código de buenas prácticas aplicables a todas las vertientes mediáticas (informar, formar, entretener). Se trata de diez claves deontológicas que se fundamentan en este decálogo (Barroso, 2011: 168-169):

1. Verdad, objetividad, exactitud.
2. Deber de guardar el secreto profesional.
3. Salvaguardar la libertad e independencia, con dignidad e integridad.
4. Deber de impedir la calumnia, la acusación, la difamación, la injuria y el plagio.
5. Deber de rectificar informaciones erróneas.

6. Respeto a la intimidad y vida privada de las personas.
7. Derecho a la libertad de información y de expresión.
8. Primar el servicio al bien común, al bien social, al interés del público.
9. No cometer discriminación alguna.
10. Emplear medios que justos, dignos, honestos y razonables.

De estos elementos éticos se deslindan cuatro principios antitéticos, es decir, cualidades negativas que todo periodista e informador mediático debería evitar (Tello Díaz, 2011):

11. La manipulación informativa.
12. El sensacionalismo.
13. La desmesura en la información de crímenes y suicidios.
14. No mezclar la vida privada con la profesional. Conflicto de intereses

Estos cuatro elementos también serán tenidos en cuenta a la hora de analizar la ética mediática en la filmografía propuesta, dada su invariable presencia en las películas estudiadas.

### 3. El cine de Álex de la Iglesia: influencia mediática

El bagaje en el audiovisual de Álex de la Iglesia no se limita al cine de ficción, sino que incluye la experiencia televisiva. En los años ochenta, comenzó como director artístico del programa *Detrás de Sirimiri*, en ETB y, en los noventa, dirigió *Inocente, inocente* en el ente público; en el nuevo siglo, regresó a la televisión con *Lecciones de cine* (2005) en Canal Plus, amén de seguir dirigiendo cine y series como *Plutón BRB* (La 2) o *30 monedas* (HBO). Esta experiencia televisiva ha sido relevante para su conocimiento del universo mediático, un entorno que critica de forma sistemática en sus producciones y que ha dado lugar a una filmografía repleta de ausencia de deontología profesional en los medios. Así, el director retrata al gremio periodístico con total criticismo, mediante una filmografía tan personal como mordaz.

#### 3.1. Crítica mediática

Con independencia de la temática que aborde cada título concreto, en los diecisiete largometrajes que De la Iglesia ha dirigido entre 1993 y 2022 ha incluido el periodismo y/o los medios de comunicación como elemento esencial. En todos ellos, el entorno mediático protagoniza o media la realidad para modificarla de manera significativa. De entre los medios, el televisivo es el más frecuente en sus tramas por su poder hipnótico (García Ureña, 2017: 208), mostrando una televisión que, insidiosamente, se afana por ofrecer una “información repetitiva y fugaz que promueve una actitud acrítica y elimina la posibilidad de interactuar” (Fabbrocino, 2020: 161). Aunque en ocasiones, la televisión devenga en vehículo de comunicación que favorezca la descodificación del objeto planteado en la película (Cerdán, 2004: 254), lo cierto es que De la Iglesia la muestra en toda su crudeza: “la televisión impone a los otros medios de información sus propias perversiones. En primer lugar, su fascinación por la imagen. [...] Lo que no es visible y no tiene imagen no es televisable, por tanto, no existe” (Ramonet, 2002:193). De este modo, el director:

Se eleva contra la vacuidad de la cultura catódica y la instrumentalización política de la pequeña pantalla activando las estrategias de la distorsión paródica, que apuntan a desvelar los mecanismos de manipulación y de enajenación de las mentes por este médium (Bracco, 2014: 407).

El estilo de De la Iglesia consiste en mezclar lo intelectual y lo popular (Fraile, 2014:112) e incide en la televisión como elemento catalizador de cuanto es consumido por la sociedad. También es cierto que, en los noventa, De la Iglesia criticó el modelo televisivo que marcó el devenir de las televisiones privadas en España (Buse y Willis, 2007: 74), especialmente en *El día de la bestia*, pero más tarde sofisticaría esta crítica hacia todo el espectro televisivo. El propio director señala la importancia radical que el aparato catódico tuvo en sus primeros años de vida:

La televisión era el agujero a través del cual veíamos el universo durante esos años. Una extraña lente hacía que convergieran en ella cosas imposibles de unir. Ahí está el germen de esta especie de eclecticismo o de confusión mental en el que vivimos desde entonces (De la Iglesia en Angulo, 2012: 109).

La importancia del televisor como elemento disruptivo, pero también como aletargador y analgésico, es esencial en el cine de Álex de la Iglesia. Y no en lo referido a su influencia como cuarto poder, sino también como instrumento cotidiano, un electrodoméstico, e incluso como tema trivial en el que se detienen algunos de sus diálogos (Vascónez, 2023: 131). Es frecuente que sus personajes vivan en un mundo violento y caótico del que se sustraen con la televisión, algo que redundaba en la crítica social contra el sensacionalismo del propio medio (Pérez Franco, 2010: 51). Así, De la Iglesia muestra una televisión:

Íntimamente vinculada con la violencia, como uno de los factores del apocalipsis urbano puesto en imagen, un instrumento dotado de una fuerza deformadora capaz de enajenar la realidad tanto como las mentes. Símbolo de la fascinación de la cultura de los *mass media* y del espectáculo, absorbe a todos aquellos que la ven, parasita banda de imagen y banda de sonido: las pantallas están omnipresentes en los hogares, en los bares y en los escaparates de las tiendas (Bracco, 2014: 406).

Esto sucede desde sus primeros títulos, incluido el cortometraje *Mirindas asesinas* (1991), en el que un cliente “queda absorto ante una televisión situada en la barra, justo al lado del cadáver del camarero, cambiando de canal hasta que da con la retransmisión de una corrida de toros” (García Ureña, 2017: 208). Esta desmesura, llevada al extremo en *Muertos de risa* o *La chispa de la vida*, queda definida por un rasgo definitorio de su cine: lo grotesco.

### 3.2. Lo grotesco como posición ética en el tono

El cine de Álex de la Iglesia posee un tono deformante que lo hace especialmente atractivo para la crítica social. El director manobra deliberadamente en el guion y en el profílmico (puesta en escena, interpretación, espacio, atmósfera) para que la experiencia del espectador sea esperpéntica. Como el propio director indica: “en lo grotesco encontramos esa distancia necesaria para vernos en conjunto, dibujados con trazos gruesos que nos separan del fondo, de manera clara y distinta” (Álex de la Iglesia, 2015:17). Los medios le sirven como amplificadores de la desmesura y del patetismo, especialmente en el caso televisivo:

La televisión como espejo de la realidad es inexistente, sería una especie de espejo deformante, un espejo grotesco que la desfigura. Pero cuando directamente no se refiere a la realidad es cuando empieza a ser interesante. El sensacionalismo o la prensa amarilla, o el cotilleo, eso es televisión pura [...] La televisión en estado puro sería generadora de una realidad ficticia (De la Iglesia en Tello Díaz, 2016-B: 38).

Este espejo deformante bebe de la tradición del esperpento de forma intencionada, lo que le lleva a incluir en sus películas “múltiples ecos y trazos que pertenecen al universo español más tradicional y casticista” (Herederó, 1999, p. 195). Lo estrambótico, por tanto, es una herramienta que emplea para elaborar su particular crítica a la ausencia de ética, la cual adereza con un “contrapunto entre violencia, trivialidad del lenguaje y humor negro” (García Ureña, 2017: 203). El director enuncia la necesidad de elaborar un discurso a través del humor, como némesis de la seriedad empleada como arma de control:

La risa nos despega de las cosas y nos permite juzgarlas con distancia. Gracias a la risa podemos observar lo que ocurre desde un punto de vista excéntrico, obteniendo una visión de conjunto que la ‘realidad seria’, inmersa en el sistema, no es capaz de ofrecernos. La risa como método de conocimiento, el humor como disciplina hermenéutica (Álex de la Iglesia, 2015:17).

Aunque De la Iglesia suele realizar su crítica respecto a los medios tradicionales, en los últimos años traslada esa crítica a las redes sociales (Vascónez, 2023: 125), para los que emplea el mismo tono de desmesura que también despliega en el profílmico de todas sus películas. Ese mismo tono es el que traslada a sus personajes, todos ellos caracterizados por el descomedimiento y la animosidad. Este rasgo es palpable en los periodistas, reporteros o presentadores, quienes hacen alarde de una total desmesura. De algún modo, el director configura “un espacio desequilibrado y alucinado, amplificado por el cosmos propio de la frontera y que se desplaza al comportamiento extremo de los personajes” (Mancebo y Sánchez, 2022: 143). Las criaturas del autor bilbaíno suelen ser inadaptadas que se enfrentan a la sociedad de consumo que banaliza la realidad y reprime a sus ciudadanos, lo que desemboca en auténticas explosiones de violencia extrema (García Ureña, 2017: 203). Esto converge en un “esquema narrativo amoral”, en el que ni protagonistas ni antagonistas despliegan un mínimo de comportamiento ético para situar a los espectadores en el espectro moral (Jiménez González, 2023: 54). Esta paradoja entre comportamiento y expectativa (Borio, 2022: 135) es evidente en los periodistas, quienes se ven rodeados de turbiedad y violencia como “seña de identidad de una profesión que todo tiene de inextricable, y de unos personajes cuya temeridad les hace vivir peligrosamente” (Tello Díaz, 2010: 12).

#### 4. Resultados

Álex de la Iglesia muestra la realidad periodístico-mediática en la totalidad de su filmografía. A pesar de que en *Perfectos desconocidos* y *El cuarto pasajero* no aparecen medios de comunicación tradicionales (prensa, televisión, radio), su función informativa es asumida por los dispositivos móviles, tabletas o incluso portátiles. Esto significa que, de 17 las películas de ficción que ha firmado, el 100% de ellas contiene elementos informativo-periodísticos y en 15 de ellas (88.23%) abordan explícitamente la práctica informativa.

Además, cuenta con figuras mediáticas en 15 películas (88.23%): protagonistas en 4 títulos (23.5%) y personajes secundarios en otros 4 (23.5%). Finalmente, ocupan una posición de figurante en 7 películas (41.17%). En las dos películas restantes (11.76%) se emplean directamente los medios (televisión, páginas de periódico, prensa online) para ejemplificar la acción mediática.

Respecto a los formatos informativos, son varios los que se conjugan en cada película, sin un único medio por cada título. Al contrario, emplea varios formatos para reforzar la idea de superabundancia en la cobertura mediática. No obstante, el programa televisivo es el formato más frecuente, presente en 14 películas (82.35%), así como la prensa (rotativas, periódicos, titulares) e Internet (portales de noticias e informativos en *streaming*) presentes en 4 películas respectivamente (23.5%). Este dato es significativo, ya que la utilización de internet como recurso en el cine de De la Iglesia no llegó hasta 2011 con *La chispa de la vida*, la

cual alcanza en casi doce años la misma representatividad que la prensa tradicional, la cual figuraba en su filmografía desde 1993. Finalmente, la radio es el medio con menor representatividad, presente en una cinta (5.88%).

Pese a su superabundancia y la variedad de formatos, es la representación de la práctica mediática la que reviste mayor complejidad en el cine de Álex de la Iglesia, con unos títulos en los que se muestra una notable ausencia de deontología profesional. De ahí que sea fundamental analizar cómo se cumple la ética periodística en su cine y observar si se representa de modo óptimo el ejercicio de la profesión informativa en virtud del derecho de los ciudadanos a estar informados.

Para ello, se utiliza como criterio de medición el cumplimiento de los códigos éticos, al ser una de las herramientas de autorregulación más eficaces que emplean los medios de comunicación, junto con “los consejos de prensa, los libros de estilo o la figura del defensor de la audiencia” (Díaz-Campo y Chaparro-Domínguez, 2019: 16). Los códigos se componen de una serie de criterios éticos consensuados por la profesión como esenciales para el ejercicio de sus funciones (Díaz-Campo, 2016) y que guían su actuar profesional. De los catorce principios éticos que fueron seleccionados para analizar la ética del periodismo en el cine de Álex de la Iglesia, solo cinco se repiten de forma sistemática, los cuales adquieren auténtico protagonismo en sus películas: “Verdad, objetividad, exactitud” (17 películas, 100%); “Sensacionalismo y respeto a la intimidad” (15 películas, 88.23%); “No a la manipulación” (12 películas, 70.58%); “Información sobre crímenes y suicidios” (12 películas, 70.58%) y “No confundir vida profesional con personal” (9 películas, 52.94%).

## 5. Discusión de resultados

A continuación, se propone la discusión pormenorizada de cada principio ético con arreglo a las películas en las que destacan, según la importancia de cada principio para con la realidad mediática.

### 5.1. Verdad, objetividad, exactitud

La verdad es fundamental en los medios de comunicación. “Sin la verdad no hay información” (Brajnovic, 1979: 59) llegó a enunciarse hace décadas y, sin duda, no existe periodismo sin verdad. Si la verdad está detrás de todo ejercicio comunicacional, la objetividad es, en términos de Desantes, el basamento sobre el que se sostiene la correcta toma de decisiones (2004: 100). El informador que no busca la verdad, sin dejarse viciar por la subjetividad, no ejerce correctamente su profesión.

*El día de la bestia* (1995) es el paradigma de la puesta en solfa de la verdad mediática, al realizar una crítica al “recurso a la falsedad en la comunicación de masas” y poner de manifiesto “los resortes de los que se valen los medios para manipular a la audiencia” (Tello Díaz, 2013: 18). En esta película no solo se muestra un medio tendente a la más vacua espectacularidad basada en la violencia (Moreiras, 2002: 276), sino que patentiza cómo la televisión basura insensibiliza a la audiencia, lo que la incapacita para el pensamiento crítico (Rivero, 2015: 371). Y todo ello lo vehicula mediante un programa esotérico presentado por el profesor Cavan (Armando de Razza), quien se alía con un sacerdote y catedrático en Teología (Álex Angulo), para desentrañar la verdad del nacimiento del anticristo en su programa *La Zona Oscura*. En este programa, el profílmico es utilizado para subrayar lo tétrico del universo en el que se adentran, con un atrezzo que incluye una mano de cartomante, en cuyo interior se observa un ojo, epítome de la simbología esotérica de observar más allá. Esa puesta en escena indica indudablemente que *La zona oscura* busca con desnudo la verdad oculta.

Imagen 1. Fotogramas de *El día de la bestia*



Fuente: elaboración propia

Pese a ello, toda la trama subraya la falta de rigor en la búsqueda de la verdad, cuando no remarca, directamente, la manipulación y la falsedad. Tal como menciona Cavan: “¿No se da cuenta de que todo esto es solo una farsa para gilipollas? Para gilipollas, que son quienes ven mi programa y compran mi libro. Esa es la verdad”. Con un tono siempre despectivo, Cavan insiste: “Este libro es una mierda, un fraude. Dígaselo a su mujer”. La confesión llega al arrebato durante la retransmisión en plena Nochebuena de un programa sobre el mal. Aunque el jefe del canal celebra su decisión (“Eres un genio, Cavan, esta noche nos comemos al resto de las cadenas. Todos dando villancicos ¡y nosotros con el diablo! Tendremos que repetir el programa varios días seguidos”), Cavan explica cuál es su verdadera intención. En plano medio, Cavan enuncia:

Este es un aviso para los diez millones de putos gilipollas que están viendo este programa. El fin del mundo es esta noche [...] Mientras ustedes disfrutan del calor del hogar y cenan felices viendo la tele, afuera, en la calle, está comenzando el reino del anticristo.

La misma búsqueda de la realidad queda reflejada en *800 balas* (2002). Cuando la nuera del protagonista (Carmen Maura) compra unos terrenos que otrora fueron un plató de cine, los actores se amotinan. Justo en ese momento, De la Iglesia vuelve a remarcar su efecto en el profílmico: una pantalla de televisión muestra unos dibujos animados en los que salta el cartel “start screaming” (comience a gritar), el cual anticipa el desastre venidero. En ese momento, un oportuno zapping salta a un canal informativo en el que una periodista, Georgina Cisquella, informa: “De Almería nos llega una noticia que bien podría ser una película del Oeste, aunque esta vez el desenlace puede ser dramático”. Sobre el terreno, en Tabernas, otra periodista informa: “hay mucha confusión sobre lo que está ocurriendo en realidad, pero nos acaban de confirmar que se han producido, al menos, veinte heridos graves”. El profílmico de *800 balas* incide en lo grotesco, al mostrar una auténtica batalla campal que excede las

dimensiones de una reyerta. Su desproporción llega a cotas de conflicto bélico, y su periodista parece una enviada especial a una zona de conflicto. De nuevo, el profílmico destaca lo grotesco para epatar al espectador.

La verdad también se persigue con denuedo en *Los crímenes de Oxford* (2008), película que comienza con una clase magistral de Arthur Sheldon (John Hurt), quien hace una única pregunta: ¿podemos conocer la verdad?, arguyendo más tarde “todos los grandes pensadores de la historia han buscado una sola certeza, algo que nadie pudiera negar, como dos y dos son cuatro”. De la Iglesia prosigue en su énfasis sobre la verdad: “No existe ninguna verdad fuera del mundo de las matemáticas, no hay forma de encontrar ni una sola certeza absoluta, ningún argumento irrefutable que nos ayude a dar respuesta a las preguntas de la humanidad”. Tal como sucedía en *El día de la bestia*, en esta ocasión el director insiste en su particular opinión respecto a los medios: “Todo lo que dicen los periódicos es mentira, ¿no lo sabía?”. El propio protagonista (Elijah Wood) admite abatido: “la verdad no es matemática, como yo pensaba, es absurda, confusa, casual, desordenada y muy desagradable”.

**Imagen 2. Fotogramas de *Los crímenes de Oxford***



**Fuente: elaboración propia**

En *Las brujas de Zugarramundi* (2013) se muestran los medios como testimonio, como mediadores y como recurso. Nada sucede que no sea recogido por un medio de comunicación. En este caso, la aparatosa persecución por la Puerta del Sol es retransmitida por un televisor ubicado en pleno pasillo de urgencias. Como en *800 balas*, De la Iglesia despliega un profílmico hiperbolizado, con una persecución policial similar a desplegada en la zona cero de un atentado terrorista.

Tras ello, uno de sus protagonistas (Hugo Silva), ante una noticia publicada en *Cosmopolitan*, señala: “Eso es mentira. Manejan las estadísticas como quieren”. Cuando arriban a Zugarramundi, la dueña de un bar (Terele Pávez) repone cintas en VHS del programa ‘Noche de fiesta’ de José Luis Moreno. Cuando le cuestionan por la antigüedad de la emisión, ella explica: “da igual, estos no se enteran de nada. Ven lo que les pongas”, en una corrosiva reflexión acerca de la mirada acrítica de los espectadores.

En *Perfectos desconocidos* (2017), aunque esta cinta carece de medios de comunicación *per se*, las funciones que normalmente asumen estos en su cine (léase informar, alertar, mantener al tanto de una situación o hacer avanzar la trama) la sustituye por la omnipresente figura de los móviles, cuyo acceso a internet y la masificación que suponen sus redes sociales cumplen con creces esta funcionalidad. Aparte de la superabundancia de mensajes compartidos por los protagonistas, el ambiente asfixiante y caótico en que deviene la reunión (de nuevo, un profílmico desmesurado en cuanto a grotesco y claustrofóbico, así como marcado por unas interpretaciones desmedidas en gravedad), es reseñable que *Perfectos desconocidos* incida en la idea de verdad como

algo oculto e inaprehensible. La verdad en el cine de Álex de la Iglesia, en definitiva, se presenta como constructo, como ficción, y ello no solo en la intimidad de las relaciones personales, sino en el mundo mediático.

### 5.2. Sensacionalismo mediático

La tendencia a lo sensacional resulta una perversión del concepto de verdad. En los medios, todo lo espectacular es reivindicado como fenómeno informativo, no por su cualidad intrínseca, sino por su capacidad visual. Esta realidad muestra su primera gran puesta en escena en *Muertos de risa* (1999), en la que todos los elementos se orientan hacia el shock del espectador, incluido un plano cenital y su espectacular premisa, a saber, morir y matar en directo: “Vamos a salir por esa puerta y vamos a grabar el mejor programa de Nochevieja de todos los tiempos. Vamos a matarlos de risa”.

En esta película se inicia una tendencia frecuente en el cine de Álex de la Iglesia consistente en mostrar imágenes macabras frente al público y que este las considere ficción. En un intento por mostrar lo narcotizada que está la sociedad, el director lleva al extremo el esperpento con auténticos crímenes tomados como parte del simulacro mediático. Las risas grotescas, la muerte televisada y las angulaciones aberrantes refuerzan desde el proflmico esta realidad. En este caso, Bruno (Santiago Segura) y Nino (el Gran Wyoming) se disparan el uno al otro ante centenares de personas, quienes no cesan de reír al tomarlo como parte del espectáculo.

Imagen 3. Fotograma de *Muertos de risa*



Fuente: elaboración propia

También en *Muertos de risa*, el director incorpora el concepto de fama, punto que más tarde desarrollará a lo largo de su filmografía. Los personajes de *De la Iglesia* pugnan por huir de la mediocridad: “Mira a esta gente, son gente normal, sus vidas son grises, aburridas. Y nosotros, aunque cueste reconocerlo, somos iguales que ellos, no somos diferentes. No va a venir un hada madrina a darnos una oportunidad”. A través de innumerables fragmentos reales de televisión (“Directísimo” de José María Íñigo; el golpe de estado de Tejero; el motín en Carabanchel; las Olimpiadas de Barcelona 92) se configuran una serie de imágenes sensacionales que remarcan la necesidad de espectacularidad en las vidas de la gente corriente.

Esta tendencia se continúa en *Crimen ferpecto* (2004), en la que son los enlaces matrimoniales la realidad televisada. En ella, Rafael (Willy Toledo) reflexiona ante su futura familia política respecto a la situación planteada:

- Pobre hombre.
- Pobre hombre ¿por qué?
- No sé, llegar así, con las cámaras...
- A mi hija le encanta este programa. Y a mí también.
- Sí, sí; si seguro que está muy bien. Pero es que casarse así, de repente, sin tiempo para pensar las cosas.

El propio Rafael será víctima del programa de enlaces al final de la cinta. El presentador es explícito respecto a sus intenciones: “Rafael, tómate tu tiempo; pero no demasiado, seis millones de personas nos están viendo en estos momentos y no queremos que cambien de canal”. Todo ello enfatizado por un prófílmico asfixiante, en el que decenas de monitores siguen el accionar de Rafa y la imagen, desvirtuada por unas lentes que deforman los rostros de su prometida y del presentador, parecen subsumir a Rafael en un caos vital.

Asimismo, otro de los aspectos más relevantes de este título es la señalización de los medios como creadores de estereotipos, los cuales marcan con su espectacularidad y belleza el devenir de las personas menos agraciadas. Así Rafa argüirá ante su futura mujer que odiarla es inevitable por culpa de la sociedad de consumo: “Es este mundo en el que vivimos el que me hace odiarte: la gente, las revistas, la televisión [...] estamos educados así, nos guste o no”.

#### Imagen 4. Fotogramas de *Crimen ferpecto*



Fuente: elaboración propia

No obstante, si una película marca un antes y un después en términos de sensacionalismo es *La chispa de la vida* (2011). Roberto (José Mota), publicista en paro, cae en una zanja en la que una barra de hierro le atraviesa el cráneo. El prófílmico en este título es el más explícito de todos, al mostrar la soledad del hombre anclado a la vida por una barra de hierro que le atraviesa la cabeza, mientras todos observan cómo se apaga. Esta lenta agonía, sorprendentemente, pretende rentabilizarla la propia víctima: “Mira la atención que estoy generando, podemos convertir este accidente en el negocio de nuestra vida”. Tales son sus ansias

de cosechar dinero, que incluso contrata a un representante (Fernando Tejero) que gestione su aparición en los medios: “Esta es una gran oportunidad” le dirá a su mujer Luisa (Salma Hayek), ante lo que ella responde: “No puedes convertir esto en una feria”. Cuando el médico que atiende a Roberto indique que puede morir en segundos, su representante inquirirá: “Ya y... No le haría daño hacer una entrevista para televisión ¿no?”. A pesar de todo, Roberto no se inmuta, al revés, agradece la fama y anima a un guardajurado a mover un biombo para que la prensa le vea mejor. “Voy a ser una estrella de la televisión”, le dice, a lo que el guardajurado apostilla: “Le diré, amigo Roberto, que ha elegido una dura manera de ganarse la vida”.

Quizá la frase que resume mejor el sensacionalismo al que la sociedad parece abocada es: “Estás enganchado a la tele y no la puedes apagar. ¿Por qué? Porque hay un tipo que se muere en directo y quieres verlo. Porque eres un morbosos”. Esta idea queda reforzada con otro guardajurado, quien ofrece a un cámara de televisión cualquier otro vídeo con tal de ser famoso: “Si les interesa, también tengo una paliza a un pobre grabada con el móvil”. Finalmente, Álvaro Aguirre (Juanjo Puigcorbé), director del canal Antena 5, líder de audiencia por su programa ‘Rumore, rumore’, es capaz de ofrecer dos millones de euros al representante de la víctima si le garantiza la emisión de su muerte en directo. El directivo llega a exhortarle a Luisa: “entiendo su dolor; pero tiene usted que comprender que la desgracia de su marido ha trascendido el ámbito estrictamente familiar. Y nuestra obligación moral, la suya y la mía, es darle a la gente lo que quiere”. Solo una periodista, Pilar Álvarez (Carolina Bang), será capaz de ofrecer respeto en lugar de sensacionalismo al ayudar a la familia cuando los demás solo desean beneficiarse del luctuoso suceso.

Por último, en *El cuarto pasajero* (2022) se vuelve a observar un avance significativo con respecto a los medios de comunicación. Con Internet como eje omnipotente de la información en directo, la película asume el rol de las redes al asimilar la función que cumplían otros medios previos en su cine (televisión y prensa). Así, cuando el protagonista (Alberto Sanjuán) sufre un altercado en una gasolinera, exagerado y grotesco, el hostigador del conflicto (Ernesto Alterio) sube el vídeo a sus *stories* de Instagram, cosechando innumerables visitas en cuestión de minutos:

- Es increíble lo que disfruta la gente viendo este tipo de cosas. Lleva cinco minutos y tiene tres mil visitas.
- ¿Lo has subido a Internet?
- Nada... Es un *stories*. Pero la gente lo comparte.
- Pero ¿con qué derecho?
- Lo he grabado yo.
- ¡Pero es a mí a quien están pegando!

Una vuelta de tuerca al sensacionalismo mediático trasladado a las nuevas redes sociales.

### 5.3. Información sobre crímenes y suicidios

La praxis mediática implica responsabilidad social (Hutchins, 1947), la cual sugiere buscar el bien común sin dañar o causar perjuicio a la sociedad, al interiorizar “los valores comunitarios para convertirlos en criterios prácticos en su actuación profesional, como si llevasen a cabo una labor de guardianes de la moralidad” (Suárez Villegas, 2013: 311). Esta pulcritud implica respeto y diligencia a la hora de acometer las informaciones, máxime en casos de alta sensibilidad, como informaciones de defunciones, crímenes o suicidios. En el caso de Álex de la Iglesia, la cobertura de este tipo de sucesos es una constante. De hecho, salvo en *El*

*cuarto pasajero* (2022), en todas sus películas se produce la muerte de uno o varios personajes, incluidos los protagonistas, lo que abona el terreno para una respuesta mediática ante cualquier suceso.

Su primera película, *Acción mutante* (1993), comienza con el programa ‘Sucesos’ del canal JQK Televisión, como una auténtica declaración de intenciones. En él, el estrambótico presentador (Jaime Blanch) informa sobre la muerte violenta de un hombre, mientras señala que puede deberse a la banda terrorista “Acción mutante”, a cuyos integrantes califica como “banda de minusválidos con el coeficiente más bajo de todo el planeta”. También comparten imágenes de un tiroteo perpetrado por el grupo terrorista en el programa “En forma con Susana”, cuyo plató resulta grotesco, repleto de cuerpos abatidos y paredes ensangrentadas. Tras él, en una mezcla cacofónica de noticias, la presentadora de ‘Ecos sociales’ informa de la inminente boda de la heredera de un conocido magnate. Los medios conducen la práctica totalidad de *Acción mutante*, mientras informan de las acciones criminales de los terroristas, sobre todo con respecto a la joven heredera a la que han secuestrado.

**Imagen 5. Fotogramas de *Acción mutante***



**Fuente: elaboración propia**

En *Perdita Durango* (1997), la presencia de los medios de comunicación es imperturbable. Cuando sobreviene la muerte del protagonista (Javier Bardem), son numerosos los cámaras, fotógrafos y reporteros que se entremezclan con la policía para dar testimonio de lo sucedido. Incluso el padre de la joven secuestrada ve *La chica de la tele* mientras ejercita sus músculos con su *Ab Shaper* (un producto de teletienda). Finalmente, la expresión de Perdita (Rosie Pérez) ante la tragedia contrasta con la imagen enajenada de centenares de asistentes a un local en Las Vegas, quienes observan por las pantallas a la ganadora del gran premio del casino.

En *La comunidad* (2000), se evidencia la imbricación de los medios y la muerte. En ella, un hombre fallece al ver la televisión, una elección de guion de por sí elocuente. Cuando la policía accede al domicilio, repleto de basura por doquier (de nuevo, una intervención en el profílmico para reincidir en el concepto de ‘telebasa’) encuentran su cadáver frente al televisor: “aquí está

nuestro amigo, viendo la televisión”. Esto se subraya mediante una edición de *EL PAÍS*, en la que se recoge la noticia: “Muere un anciano mientras veía la televisión”, al tiempo que remarca que el aparato “se encontraba encendido” cuando la policía halló su cuerpo. En ese espacio, de nuevo De la Iglesia remarca una atmósfera enfermiza, con un cadáver frente a un televisor encendido, todo ello rodeado por inmundicia y hedor. A continuación, un periódico informa de la macabra pugna entre los vecinos por conseguir el botín: “Un grupo de vecinos se mata entre sí por un dinero que no existe”. Este uso de la prensa y de la televisión “proporciona al espectador indicios narrativos que le permiten anticipar la acción por venir y aclara la verdadera naturaleza de los individuos” (Bracco, 2012: 407-408).

Esto sucede en otro momento culminante, cuando la protagonista (Carmen Maura) le propone un ‘golpe de suerte’ a su marido, mientras en televisión emiten un anuncio: “La droga más fuerte no es la velocidad, es el dinero”, un artefacto narrativo-visual para anticipar los acontecimientos y definir la pulsión de la protagonista.

#### Imagen 6. Fotogramas de *La comunidad*



Fuente: elaboración propia

El hecho de que Carmen Maura toque la pantalla del televisor guarda concomitancias con *800 balas* (2002), en la que Terele Pávez limpia la suya. En ella, el ensimismamiento ante la sucesión de imágenes que ofrecen los medios aparece de forma inexcusable. Además del pormenorizado seguimiento del levantamiento de los actores de Tabernas, con la persecución, destrucción y muerte hiperbólica que esto supone, se hace hincapié en la propia programación, al mostrar la oferta televisiva de forma constante.

### Imagen 7. Fotogramas de *800 balas*



Fuente: elaboración propia

Este recurso se recuperará en *Balada triste de trompeta* (2010). En ella, se pueden observar diversos titulares de periódicos como *Diario de Burgos* (“¡La guerra ha concluido!”), y de la prensa internacional: “Berlin et Rome poussent France a entrer dans Madrid!”. “À la frontière des Pyrénées L’Armee Catalane et cependant le flot des refugiés diminue. Les combats continuent devant Figueras qu’ecrase le bombardement”<sup>2</sup>. Adicionalmente, el director bilbaíno incluye fragmentos del NODO como testimonio visual del fin de la guerra civil y del nuevo estado de cosas.

Este recurso evolucionará hacia imágenes televisivas, adaptado el universo informativo al avance audiovisual del momento. En el pasillo de un hospital (espacio profílmico que ya empleó en *Los crímenes de Oxford* y que volverá a emplear en *Las brujas de Zugarramurdi*), un televisor informa del comienzo del juicio a un criminal, mientras algunos diálogos rinden cuenta de los crímenes de la sociedad: “Por si no tuviéramos suficiente con El Lute, ahora un loco vestido de payaso tiene en jaque a todo el país. Javier Granados, bautizado por la prensa como el ‘Payaso triste’ consiguió huir de la policía con la ayuda de los trabajadores del circo. Se le imputan, al menos, tres asesinatos”. La muerte de Carrero Blanco es otro de los sucesos que señala la película mediante la emisión de un fragmento de NODO, lo que ilustra la inclinación del director a retratar la muerte a través de los medios.

1 “Berlín y Roma empujan a Francia a entrar en Madrid”

2 “En la frontera de los Pirineos el Ejército catalán y, aun así, el flujo de refugiados va disminuyendo. Los combates continúan frente a Figueres, que es aplastada por los bombardeos”.

Imagen 8. Fotogramas de *Las brujas de Zugarramurdi*



Fuente: elaboración propia

Por último, en *Veneciafrenia* (2021) se observa nuevamente la mediación de la televisión para hacer avanzar la trama. Convertidos en auténtica avanzadilla de la realidad, los medios y sus informantes aparecen periódicamente para mostrar las acciones del grupo de venecianos “Fuori”, que actúan del modo en que lo hacía “acción mutante” dos décadas antes. A pesar de que emplea los *mass media* como fuente de información, en este caso se hace hincapié en Internet como medio de difusión de contenido terrorista y violento. Es más, ningún canal se observa a través de un televisor, sino por medio de portátiles, teléfonos móviles y tabletas. Resulta curioso, finalmente, que en *Veneciafrenia* se reincida en la idea de mezcla de ficción y realidad ante la muerte. Al igual que sucedía en *Muertos de risa* y *800 balas*, también se atribuye a la ficción lo que real: “Es acojonante el mundo del cine, parece tan real”. Esta frase, enunciada por turistas, muestra los asesinatos tomados como parte del espectáculo, con uno de los profilmicos más hiperbólicos de toda su filmografía. Las risas caricaturescas, las interpretaciones desmesuradas y la escenografía carnavalesca conducen hacia lo grotesco.

#### 5.4. Manipulación informativa

Dentro del contexto actual, ha surgido el término “posverdad” para definir una realidad consistente en pervertir el concepto de verdad y encuadrarlo en un marco de desinformación e incertidumbre (Mayoral, Parratt y Morata, 2019: 396). Uno de los rasgos definitorios de la posverdad es algo tan conocido como la manipulación informativa, entendida como práctica comunicativa, multimodal e interaccional que domina de manera abusiva e ilegítima mediante el uso del discurso (Van Dijk, 2006: 51). Se trata, por tanto, de una práctica intencional destinada a lograr una ventaja o beneficio mediante la manipulación de la audiencia. Uno de los más claros ejemplos de crítica hacia este tipo de abusos mediáticos está presente en *El bar* (2017). En ella, los clientes de un local son encerrados por haber estado en contacto con un militar afectado por una enfermedad contagiosa y letal. Cuando, para evitar la propagación del virus, los cuerpos de seguridad del estado intentan ejecutarlos, los medios de comunicación difunden la noticia de un incendio, desviando la atención del verdadero suceso:

- Si no hay ningún incendio, ¿eso es una puta mentira!
- Para eso los neumáticos, para que lo grabe la tele desde el helicóptero.
- Se están inventando un incendio por todo el morro del mundo.
- Están tapando, están tapando los asesinatos.
- Pero ¿por qué? ¿Qué es lo que no quieren que se sepa? [...]

- Porque es el tipo de publicidad que no le interesa a nadie.
- ¡Por eso se han inventado el incendio!

Tampoco es casual que, mientras los usuarios del bar están en peligro de muerte, vean por televisión un programa *Extreme Makeover* con expresión de total aletargamiento. De nuevo, los guionistas introducen este inserto de realidad como elemento anticipador. En el programa se afirma: 'Tengo miedo, nada es seguro en esta casa. Todo parece normal y, en un segundo, podríamos morir.' 'Nos engañaron, ya no confío en nadie' 'Todo es una enorme mentira.' La idea de mentira se refuerza con la siguiente información televisada, en la que la presentadora falsea los datos respecto a la noticia: "Se desconocen, por el momento, las causas del incendio que desde hace ya algunas horas sufre el centro de Madrid".

Pese a todo, los clientes del bar insisten en que los medios deben saber y difundir la verdad de la noticia: "Hay que llamar a una radio, a un periódico, que se sepa de esto". Pese a la importancia de los acontecimientos, los medios silencian el hecho:

- Acaban de matar a dos personas en el centro de Madrid ¿y nadie dice nada?
- Igual hay que esperar al Telediario.
- ¿Qué quieren que digan, no ven que todavía no lo han cogido?
- No pueden decir nada.
- Si dicen que hay un terrorista disparando en el centro de Madrid, en vez de irse, la gente es tan idiota que viene a mirar, como si esto fueran las obras del metro.

De nuevo, el elemento del sensacionalismo imbricado en la manipulación y la posverdad, y reforzado con un profílmico que desvirtúa el tono natural, al hacer hincapié en el morbo que suscita ver a un terrorista o un atraco en directo.

### 5.5. No confundir vida profesional con personal

El último principio ético que con mayor frecuencia figura en la filmografía propuesta no está relacionado con la práctica comunicacional, sino con la relación que el periodista establece entre la esfera de lo privado y la de lo público. Películas como *Mi gran noche*, *La habitación del niño* o *Muertos de risa* inciden en la necesidad de evitar los conflictos de interés que atenazan al informador, separando la vida profesional de la personal. En este caso, los periodistas retratados por De la Iglesia no son aquellos cuyo "trabajo es una forma de compromiso social que debe enfrentarse a múltiples amenazas, a veces del propio periódico en que trabaja, otras -la mayoría- provenientes de un escenario político y/o judicial ruin y corrupto" (Pastor, 2010:193), sino que desoyen sus obligaciones por rendir cuentas de índole personal.

Esto sucede en una de sus películas más desconocidas, *La habitación del niño* (2006), realizada para televisión y perteneciente a la serie 'Películas para no dormir'. En ella, su protagonista Juan (Javier Gutiérrez) es un periodista cuya mujer, Sonia (Leonor Watling), y su recién nacido se mudan a una gran casa la cual deben rehabilitar. El problema surge cuando el escuchador-cámara del bebé empieza a ofrecer imágenes de espíritus que vigilan el sueño del pequeño, para desesperación y terror de sus progenitores. Así las cosas, Juan trata de buscar una explicación a lo que, en principio, considera una insensatez. Cuando se lo confiesa a Fernández (Antonio Dechent), el redactor jefe, su reacción implica pasarle la noticia a Domingo (Sancho Gracia), periodista de sucesos paranormales:

- Lo voy a publicar, es muy divertido.
- Domingo, no.
- Pero si es el mejor. Domingo es el que más sabe de estas chorradas.
- ¿Para que me saque en la primera página con el Monstruo del Lago Ness o la señora esta que violaron los extraterrestres? No, mira, paso. Si lo sé, no te lo cuento.

Imagen 9. Fotogramas de *La habitación del niño*



Fuente: elaboración propia

A pesar de la impresión a la que están sometidos, en un momento dado llegan a señalar: “Imagínate tragarte ahora uno de esos programas con todo el mundo chillando. En cambio, nosotros... Toma, una peli de nuestro hijo y de prota total”. Cuando pierda su trabajo y la cordura a causa de los sucesos paranormales, no le quedará más remedio que hablar con Domingo, periodista al que había evitado a toda costa (y cuyo diálogo recuerda sobremanera a los de *El día de la bestia*):

- ¿Es posible que una cámara grave imágenes que no pueden verse a simple vista?
- ¿Qué imágenes?
- Personas, cosas...
- ¿Psicoimágenes?
- ¿Se llaman así?
- En los años sesenta sí, pero eran todas falsas. Trucos de cámara. A las revistas les encantan. Si tienes algo de eso, le podemos sacar un buen partido. Sé a quién vendérselas, ¿qué son, fantasmas?... ¿Lloran, gimen, se arrastran?
- Es un asesinato. Un hombre mata a su mujer y a su hijo en la cuna.
- [...] Eso se llama inmanencia.

En *Mi gran noche* (2015), la acción se desarrolla en el interior de un plató de televisión en el que se graba el programa especial de Nochevieja (de nuevo, como en *Muertos de risa* y *El día de la bestia*, la época navideña como precipitadora del conflicto). En este caso también se deja entrever la falsedad que rodea la televisión, empleando la hipérbole interpretativa y la risa como elemento esencial de la farsa mediática. Cuando llega un actor para actuar como figurante, el regidor (Luis Callejo) le indica: “No mires a la cámara, no hables con la gente, no te bebas lo que hay en los vasos, la comida es falsa [...] y sonríe, sonríe todo el rato, que se supone que esto es una fiesta”.

Imagen 10. Fotogramas de *Mi gran noche*

Fuente: elaboración propia

Cuando una huelga de trabajadores (grotesca y desmesurada hasta límites de conflicto armado) amenaza con entrar, los profesionales de la televisión no dudan en intentar parar la grabación, contra la oposición de la cadena:

- Eso qué es ¿una película?
- No, Benítez, eso está pasando ahora ahí afuera. Hay que cortar la grabación.
- Vamos, ni de coña, antes me corto yo las venas.
- ¿Te das cuenta de lo que puede pasar si esa gente entra en el plató?
- Para eso está la policía, ¿no?

En *Mi gran noche*, De la Iglesia no solo sitúa el conflicto de la acción en dos presentadores televisivos divorciados y arribistas (Carolina Bang y Hugo Silva respectivamente), sino incluso en la violencia que genera el fracaso de las relaciones personales en el entorno periodístico. Sus diálogos son agresivos de manera constante, evidenciando, además, la desigualdad en la profesión televisiva:

¿Tengo que parecer subnormal todo el rato? [...] Coño, yo no sé nada. Me lo tiene que explicar todo él y, encima, remata todos los chistes [...] ¡Claro que sí! Dilo tú todo, que no pasa nada. Eres el tío de puta madre que hace las gracias y yo la gilipollas que enseña las tetas.

El *crescendo* de su ira se encontrará hasta el paroxismo:

- ¿Crees que soy imbécil, qué no sé lo que estás haciendo? [...] Tú quieres presentar *Supervivientes*. Eso es lo que pasa. Sé que tu representante ha hablado con la cadena, que me estás poniendo verde por detrás. Que llevas tres días enviando vídeos a los de arriba con mis meteduras de pata.

Eso no es verdad.

¡Pero si me los han reenviado a mí!

Al final, ambos periodistas tratan de asesinarse en pleno escenario, como ya sucediera en *Muertos de risa*, mientras el público ríe la gracia de un espectáculo que toman por ficción, pero que es patéticamente real.

## 6. Conclusiones

Tras el exhaustivo repaso realizado a la filmografía de Álex de la Iglesia, resulta evidente que la actividad periodística, y sobre todos sus efectos sociales, preocupan mucho al director. No en vano, es guionista de todas sus películas, en colaboración con Jorge Guerricaechevarría, lo que demuestra que los temas que trata en sus cintas están íntimamente relacionados con su interés personal.

Pese a ello, el de Álex de la Iglesia no es un cine centrado en la praxis periodística *per se*, ya que no le interesa analizar aspectos profesionales relevantes como el secreto profesional, la libertad de prensa, la integridad del periodista, la difamación, la injuria o el plagio, ni la libertad de expresión, como se desprende del análisis de los principios éticos que no aborda en su cine. Sin embargo, sí destaca en sus tramas elementos que determinan la ética de los medios empleados (manipulación, respeto a la intimidad) o del resultado obtenido (sensacionalismo, morbo, falsedad). También se ha puesto de manifiesto que le preocupa el efecto nocivo que puede tener la acción mediática, especialmente la televisiva, en el aletargamiento de la audiencia. Escenas frecuentes de masacres que son obviadas por los ciudadanos mientras observan la televisión dan cuenta, grotesca e hiperbólicamente, del temor de De la Iglesia por el efecto analgésico del entretenimiento mediático sobre la moral ciudadana.

En este sentido, se puede decir que los temas éticos no le importan en sí mismos, sino en su vertiente social, en la influencia que tienen; de ahí la relevancia que imprime a la puesta en escena, a la interpretación y a la atmósfera, al subrayar lo grotesco de la población. En esto también resulta relevante la configuración de diálogos, siempre repletos de expresiones burdas y malsonantes, con insultos y exabruptos que acentúan todavía más la noción de violencia y esperpento. En este sentido, emplea el lenguaje malsonante como elemento deformante, grotesco y subversivo. Se puede decir que a Álex de la Iglesia no le interesa la profesión periodística en sí, sino su retrato antitético, representado en los vicios y perversiones periodísticas. En este sentido, De la Iglesia muestra una total subversión de la ética periodística mediante el sensacionalismo y la constante crítica a la telebasura o *TV Trash*.

Al respecto, se percibe una clara evolución de los medios empleados conforme la tecnología ha avanzado, pero no tanto por su noción de cambio social, cuanto del cambio de paradigma tecnológico, máxime si se tiene en cuenta el período analizado (1993-2022).

Respecto a los temas, aunque ha habido un cambio significativo desde el comienzo de su carrera, sí se percibe una persistente crónica de crímenes y de lo sórdido de la sociedad, si bien también se mantienen algunos tropos constantes como los programas televisivos, la muerte en directo, las coberturas informativas, la programación navideña (bien en su vertiente de Nochebuena como en la de Nochevieja) y la presencia de televisores en salas de espera de hospital, repletas de imágenes de crímenes, epítome del absurdo del sensacionalismo.

Finalmente, es de recibo añadir que, a pesar de la clara deformación a que somete a sus criaturas, al profílmico y a las situaciones, el retrato de Álex de la Iglesia del universo mediático resulta del todo necesario, ya que le hace rendir cuentas desde su función social, y suscitar un debate público atractivo e inexcusablemente democrático.

## 7. Agradecimientos

Este artículo ha sido traducido al inglés por Brian O'Halloran a quien agradecemos su trabajo.

Este trabajo ha sido financiado por la Convocatoria de Ayudas para la traducción de artículos científicos, y tasas de publicación en revistas de acceso abierto 2023/2024 de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

Esta investigación se ha llevado a cabo dentro del marco del Grupo de Investigación MediaART: Narrativas comunicacionales, audiovisuales y artísticas en la sociedad digital.

## 8. Conflicto de intereses

La autora declara no tener ningún conflicto de intereses.

## 9. Referencias bibliográficas

Angulo, J. y Santamarina, A. (2012). *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.

Barroso, Porfirio (2011). Códigos de deontología periodística: análisis comparativo. *UPS-Ecuador*, 15, julio-diciembre, pp. 141-176.

Borio, Álex (2022). Efectos transculturales de las estrategias de doblaje y subtitulación para las películas de terror y de humor. *Artifara* 22.2, pp. 129-138. <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/7096>

Bracco, Diane (2014). Las entrañas de Madrid: la radiografía de Álex de la Iglesia. *Pandora*, 12, pp. 399-417.

Brajnovic, Luka (1979). *El ámbito científico de la Información*. Pamplona: Eunsa

Buse, P., Triana, N. y Willys, A. (2007). *The cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester: Manchester University Press.

Campos, C. (2012). Álex de la Iglesia: «No creo en el estilo, creo en la enfermedad». *Jotdown*, 26 de junio. <https://bitly.ws/39pzZ>

De la Iglesia, Álex (2016). Álex de la Iglesia: Pertinencia de la comedia excéntrica. Festival de cine de San Sebastián. *Academia. Revista de la Academia de Cine*, 215, septiembre.

Desantes, J.M. (2004): *Derecho a la información. Materiales para un sistema de la comunicación*. Madrid: Fundación COSO.

Díaz-Campo, Jesús y Chaparro-Domínguez, Marian (2020). Periodismo computacional y ética: Análisis de los códigos deontológicos de América Latina, *Icono 14*, 18 (1), 10-32. DOI: <https://doi.org/10.7195/ri14.v18i1.1488>

Díaz-Campo, Jesús (2016). Consideraciones éticas sobre el contenido generado por el usuario en el periodismo digital. Suárez Villegas, J.C.; Cruz Álvarez, j. (eds.). *Desafíos éticos en el periodismo digital*. Madrid: Dykinson.

Fabbrocino, Michela (2020). El arte visual como herramienta de investigación para analizar la imaginación de los niños. Tercio Creciente (Monográfico extraordinario II) octubre 2020 pp. 155-174, <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.extra2.5790>

Fraille, Teresa (2014). Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. *Quaderns de cine*, 9, pp. 107-114.

Galeano, María Adelaida (2017). Estudios de derecho y cine: entramados de una historia que ya se está rodando. *Revista CES Derecho*, (8), 2, 298-321.

Gámez-Ceruelo, V., Sáez, I. (2017). La imagen como documento gráfico visual en la enseñanza de la historia en educación primaria en perspectiva comparada. Análisis y propuesta didáctica. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 20(2), 127-142. <https://doi.org/10.6018/reifop/20.2.284781>

García Ureña, P. (2017). ¿Me da una Mirinda? Constantes en el cine de Álex de la Iglesia. *Área Abierta*, 17 (2), 199-212. <https://doi.org/10.5209/ARAB.52042>

García Sánchez, Enrique (2021). Revista de Medicina y Cine: origen y evolución. *Revista De Medicina Y Cine*, 17(3) <https://doi.org/10.14201/rmc2021173175177>

Guereña, J.L. (ed.) (2007). *Image et transmission des Savoirs dans les Mondes Hispaniques et Hispano-Américains*. Tours: CIREMIA.

Herederó, C. (1999). *Veinte nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.

Jiménez Marín, Gloria; Elías, Rodrigo (2012). El cine como instrumento para la formación en la universidad. *Aularia: revista digital de comunicación*, 1(2), 163-169.

Jiménez González, Marcos (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. 62-77.

Jiménez González, Marcos (2023). Álex de la Iglesia y las escenas de alturas. Simbología del espacio desde la narrativa. Volumen 13 (1), pp. 53-60.

Madriz-Sojo, Gabriel; Sáenz, Ronald (2018). Ciencia política y cine: un enfoque para el análisis político desde la Teoría del Discurso. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 63 (233), 141-167. DOI: <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2018.233.59076>

Mancebo, Juan Agustín; Sánchez, Mónica (2022). La adaptación de *Perdita Durango*: de Barry Gifford a Álex de la Iglesia. *Trasvases entre la literatura y el cine*, 4, pp. 137-161. DOI: <https://doi.org/10.24310/Trasvasescvi4.13669>

- Martínez Luna, Sergio (2015). Cultura Visual y Educación de la Mirada: Imágenes y Alfabetización. *Revista Digital do LAV - Santa Maria*, 7 (3): 003, pp. 3-18. <http://dx.doi.org/10.5902/1983734816201>
- Mayoral, Javier; Parratt, Sonia; Morata, Monserrat (2019). Desinformación, manipulación y credibilidad periodísticas: una perspectiva histórica. *Historia de la comunicación social*. 24 (2), pp. 395-409. <https://dx.doi.org/10.5209/hics.66267>
- Ortí, Roberto; García, María Ángeles (2012). La mezcla de géneros en el cine actual. Una propuesta didáctica: *La comunidad de Álex de la Iglesia* (2000). *Las lenguas en la educación: cine, literatura, redes sociales y nuevas tecnologías*. Madrid: Ministerio de Educación, pp. 71-80.
- Pastor, María Ángeles (2020). Quiero ser periodista: tras las motivaciones de la profesión periodística. *Comunicar. Revista científica de educomunicación*, 34, XVII, pp. 191-200. DOI: <https://doi.org/10.3916/C34-2010-03-19>
- Pérez Franco, Neftalí (2010). La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic. *FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía* 1 (2010), pp. 39-73.
- Ramonet, Ignacio (2002). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate.
- Rivero, Marta (2015). El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia. *Fonseca, Journal of Communication*, 10, enero- junio, pp. 360-392. <https://bitly.ws/39pxy>
- Rodríguez Mateos, Araceli; Montero Díaz, Julio (2005) *El cine cambia la historia*. Madrid: Rialp.
- Tello Díaz, Lucía (2016-A). *Diccionario del periodista en el cine español (1896-2010)*. Madrid: Notorious.
- Tello Díaz, Lucía (2016-B). *Hablemos de cine. 20 cineastas españoles conversan sobre el cuarto poder*. Zaragoza: PUZ.
- Tello Díaz, Lucía (2013). Periodismo y cine: la práctica y la ética mediática según los cineastas vascos (1910-2010). *Ikusgaiak*. 8, pp. 5-34.
- Tello Díaz, Lucía (2010). Cuarto poder vs. séptimo arte: el periodista en el cine español. *Academia. Revista de cine español*, nº 169 julio/agosto; pp. 12-13.
- Tello Díaz, Lucía (2007). *La enseñanza de la ética periodística a través del cine*. Madrid: EAE.
- Trenzado, M. (2000). El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 92, 45-70.
- Van Dijk, Teun (2006). Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones. *Revista Signos*, 39 (60), pp. 49-74.
- Vásconez, G., Carpio A y Carpio N. (2023). Categorías representacionales de la comedia negra en tres películas de Álex de la Iglesia. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 21 (1), pp. 115-134. DOI: <https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2023.v21.i01.07115>
- Suárez Villegas, JC (2013). La actitud ética de los periodistas andaluces ante cuestiones de especial sensibilidad social. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68 pp. 309-328. DOI: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2013-979>