

#31

EL SIMBOLISMO EN EL ÚLTIMO CINE SOCIAL ESPAÑOL: FIGURAS Y GÉNEROS DE LA MÁS ABSOLUTA REALIDAD

Antonio Viñuales Sánchez

Universidad de Zaragoza

<https://orcid.org/0000-0002-0201-5973>

Artículo || Recibido: 31/01/2024 | Aceptado: 18/04/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.5

avinuales@unizar.es

Ilustración || ©Raquel Pardo Álvarez – Todos los derechos reservados

Texto || ©Antonio Viñuales Sánchez – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Las consecuencias de la crisis de 2008 son un tema predilecto de las películas de denuncia social. Por su interés en lo actual se las tilda de realistas. El último cine social español, empero, destaca por el uso de procedimientos simbólicos aparentemente opuestos al realismo, con los que aspira a representar una realidad más profunda que la que emana de los contenidos de la actualidad. Proponemos una comprensión más completa de este cine y sus simbolismos a través del análisis de un número representativo de películas y sirviéndonos de tres herramientas: una teoría del simbolismo moderno que va más allá de la dupla realismo-simbolismo, un catálogo de símbolos y una teoría de los géneros basada en la forma del contenido simbólico.

Palabras clave || Simbolismo | Realismo | Cine social | Figuras | Películas de crisis

El simbolisme en l'últim cinema social espanyol: figures i gèneres de la més absoluta realitat

Resum || Les conseqüències de la crisi de 2008 són un tema predilecte de les pel·lícules de denúncia social. Pel seu interès en l'actual se'ls titlla de realistes. L'últim cinema social espanyol, però, destaca per l'ús de procediments simbòlics aparentment oposats al realisme, amb els quals aspira a representar una realitat més profunda que la que emana dels continguts de l'actualitat. Proposem una comprensió més completa d'aquest cinema i els seus simbolismes a través de l'anàlisi d'un nombre representatiu de pel·lícules i servint-nos de tres eines: una teoria del simbolisme modern que va més enllà de la dupla realisme-simbolisme, un catàleg de símbols i una teoria dels gèneres basada en la forma del contingut simbòlic.

Paraules clau || Simbolisme | Realisme | Cine social | Figures | Pel·lícules de crisi

Symbolism in Recent Spanish Social Film: Utterly Realist Figures and Genres

Abstract || The 2008 crisis is a favourite subject of social films. They are called realist because of their interest in the present. However, the latest Spanish social cinema stands out for its use of symbols with which it aspires to represent a deeper reality than that which emanates from the contents of current affairs. We propose a more complete understanding of this symbolic social cinema by analysing some of its films and using three tools: a theory of modern symbolism that goes beyond the realism-symbolism opposition, a catalogue of symbols, and a theory of genres based on the form of symbolic contents.

Keywords || Symbolism | Realism | Social cinema | Figures | Crisis films

0. Introducción¹

Desde 2008, el cine de denuncia social español ha tenido en la gran crisis económica uno de sus temas centrales. Existe desde entonces un buen número de películas cuyo objetivo ha sido reflejar sus consecuencias devastadoras con el mayor grado de profundidad. Por la concurrencia de distintos rasgos como la centralidad de la temática recién citada, la atención exclusiva a las clases más desfavorecidas, así como por la acentuación de toda una serie de estrategias técnicas —como el plano secuencia, el amateurismo actoral, la improvisación, el documentalismo, entre otras— que han sido característicos de los movimientos realistas clásicos, podría tildarse a estas películas de realistas. Ahora bien, existe otro tipo de estrategias de orden alegórico o simbólico cuyo uso es también absolutamente común e incluso central en este cine español de denuncia social. Y es que buena parte de estas películas destacan por el número, la densidad y la profundidad de sus símbolos.

Esta profundidad simbólica parece, empero, contradictoria a la luz de categorías como la oposición clásica realismo-simbolismo que la teoría cinematográfica hereda de la filología y la historia literaria. Según esta lógica dual que regiría las dinámicas artísticas desde el siglo XIX, el realismo sería lo propio del arte que pretende el mayor grado de verismo en la representación de lo real, mientras el simbolismo —también llamado modernismo— sería, por oposición al anterior, un sinónimo de escapismo, desinterés y huida de la realidad. El cine del que nos ocuparemos en este estudio revela, como pocos, la insuficiencia de tales categorías. Y lo hace porque tiene un alma dual y —solo en apariencia— contradictoria: no renuncia a la preocupación social típica del realismo —su temática son los grandes problemas de la actualidad— y tampoco a una inusitada riqueza alegórico-simbólica. Esta aparente contradicción está reclamando unos instrumentos superiores de comprensión que no muestren como incompatibles las estrategias simbólicas con la reflexión sobre la realidad.

Nuestro objetivo es ofrecer una comprensión algo más ajustada de los nuevos caminos alegóricos que adopta el cine de temática social, más allá de la oposición realismo-simbolismo. Analizaremos una serie representativa de películas del nuevo cine social simbolista y movilizaremos para ello tres herramientas: la primera es un nuevo marco teórico sobre la imaginación moderna que tomaremos de los estudios de Beltrán Almería (2017). Su teoría del simbolismo moderno invita a superar las «antinomias del realismo» —según la expresión de F. Jameson (2018)— considerándolo como una modulación del simbolismo: el realismo es el «simbolismo que emana de la actualidad» (2019: 76). Es decir, que el realismo no sería un método de representación del mundo opuesto al simbolismo, sino más bien un tipo de simbolismo caracterizado por tomar sus contenidos del mundo actual —el mundo de los vivos—, así como por respetar las leyes que rigen la causalidad del mundo real.

<1> Este artículo ha sido producido en el marco del Grupo de Investigación H30_23R: GENUS.

Nos proponemos además revelar la unidad y el relevante papel cultural del simbolismo moderno en estas películas. Partiremos de la idea de que el simbolismo es el gran contenido del arte moderno que las obras expresan mediante un catálogo de figuras reconocibles —nuestra segunda herramienta— de gran densidad significativa, y abiertas a la reelaboración individual.

Además, propondremos una clasificación más satisfactoria —a nuestro juicio— de estas películas sociales. A diferencia de la teoría clásica de los géneros cinematográficos, que se basa en elementos como los temas, los personajes o los estilos para proponer sus géneros, nuestra idea es obtener una malla clasificatoria a partir del simbolismo predominante en cada una de las películas.

1. Un nuevo marco teórico para la imaginación moderna

1.1. Una nueva teoría del simbolismo moderno

Que el simbolismo es un contenido clave de la Modernidad artística y uno de los objetos principales de estudio por parte de las distintas teorías de las artes no es una novedad. Los diccionarios de símbolos son habituales en los estudios literarios y artísticos, y autores como G. Bachelard, G. Durand o C. G. Jung les han dedicado obras monumentales. Ahora bien, menos frecuente es acometer ese estudio de modo sistemático y objetivo, con el doble fin de reconocer el papel cultural y social de cada uno de esos símbolos —su motor externo—, al tiempo que se desvelan las leyes de su funcionamiento interno. Tal estudio, en el que nos basamos en este punto, ha sido una tarea para la filosofía de la imaginación. Distintos pensadores lo han iniciado, pero pocos le han dado una imagen acabada. Podemos citar los estudios estéticos de G. Bueno, quien sentó las bases de un estudio filosófico de la imaginación artística y de su simbolismo. Sugirió la prioridad del plano simbólico para una filosofía de las artes (1980), se opuso al principio mimético que considera las obras artísticas como imitación de la realidad (García Sierra, 2000: 658) y denunció la consideración de la imaginación como expresión de la subjetividad (García Sierra, 2000: 653).

Una línea análoga ha seguido Beltrán Almería (2017 y 2021). Su punto de partida ha sido también una crítica de los tres principios que han sustentado las teorías del arte modernas: la consideración del arte como imitación de la realidad, como aspiración a la belleza y como expresión del espíritu de la época. Como contrapartida, ha ofrecido una teoría del simbolismo moderno que tomamos como marco comprensivo y que invita a entender dicho simbolismo como la clave que desbloquea la comprensión del sentido de las obras de arte modernas, así como su agrupación en géneros. La exponemos ahora de forma resumida.

La Modernidad —Dostoievski la llamó «era del hombre-dios» (2018: 850)— trae consigo un reto ante el que el hombre no se ha enfrentado antes: «suplantar a Dios al timón de la nave universal» (Beltrán Almería, 2021: 38) y gobernar el mundo mediante valores estrictamente humanos. Ante la enormidad de este desafío, el género humano responde mediante una suma de principios con los que va a vertebrar sus sociedades, junto con herramientas artísticas con las que va a traducir las nuevas necesidades sociales. Tales principios son la igualdad y la libertad. Las sociedades modernas son sociedades de individuos libres e iguales. Pero para caminar en pos de la unificación humana —el otro gran reto del *sapiens* moderno (Harari, 2014: 185 y ss.)— son necesarias nuevas herramientas imaginativas de orden superior a las alumbradas anteriormente: entre las más valiosas están las artes, que ofrecen en la Modernidad nuevas imágenes para la reflexión y la cohesión social (Harari, 2014: 38).

Esta idea sobre las artes choca con otra mucho más extendida, que las entiende como expresiones de la libre imaginación individual. Juego y libertad son el fundamento de la imaginación: así lo entendió I. Kant hace algo más de dos siglos (2007: 130) y así suele entenderse mayoritariamente. La propuesta que seguimos aquí es opuesta y es fruto de entender el simbolismo como el gran contenido reflexivo y cohesionador de la imaginación moderna. Este simbolismo está sometido a unas leyes o principios por los cuales se articula mediante dos tipos de figuras: los símbolos y los géneros simbólicos. Ambos pertenecen a lo que llamaremos *plano alegórico* de las obras de arte: los símbolos serían los contenidos de este plano, y los géneros actuarían como la forma artística de tales contenidos —Bajtín la denominó «forma del contenido» (1989: 60 y ss.)—. Lejos de ser arbitrarios, ambos elementos siguen un principio evolutivo de autonomía relativa (Viñuales Sánchez, 2023b: 295) según el cual son respuestas a las grandes demandas culturales de la macroetapa a la que pertenecen —la Modernidad y sus grandes crisis y metas emancipatorias—, respetando a su vez una serie de leyes internas de las artes en las que se insertan.

Centrándonos ahora en el simbolismo moderno, este puede ser descrito como el mayor esfuerzo de fusión del capital de imágenes de las etapas anteriores. Esta síntesis de la imaginación tradicional y la premoderna implica:

la disolución de la frontera entre la seriedad y la risa, la desaparición de la noción legendaria del tiempo en favor de una noción de la actualidad ampliada hacia el pasado y hacia el futuro, la expansión de la tensión dramática hermética al conjunto de la imaginación literaria, el vuelco en la jerarquía de los géneros elevados [...], la aparición de géneros nuevos [...] y un nuevo proceso de mistificación de los géneros del discurso literario. Y su dimensión más positiva es la aparición de un nuevo simbolismo que abre al futuro la imaginación moderna (Beltrán Almería, 2021: 175).

Procederemos ahora a la caracterización de los símbolos modernos. En cuanto a su origen artístico los hay de dos tipos: o son reescri-

turas de símbolos anteriores o son de factura moderna. Ambos son respuestas a distintos retos culturales de la Modernidad que no se han dado con anterioridad. Si nos fijamos en su sentido, una diferencia con los símbolos prehistóricos y premodernos está en que amplían al máximo la distancia entre su sentido literal y su sentido profundo. Otra característica esencial es que son imágenes de gran síntesis: aúnan la magia —la imaginación moderna la recupera de la imaginación tradicional—, la crueldad —el mundo moderno es un escenario de lucha, frecuentemente entre humanos—, la risa —la alegría es precisa ante un mundo en ruinas y es frecuente la construcción de figuras utópicas—, lo sublime —las grandes ideas, valores y emociones— y lo ridículo. Como figuras sincréticas, son duales y expresan una contradicción esencial al ser humano moderno que hace compatibles en una misma figura supremas cantidades de debilidad junto a toneladas de creatividad e inteligencia, el utopismo y lo demoníaco, y los más altos ideales junto a la más hedionda degradación —como ya señalara Dostoievski (2018: 912)—. Para terminar, cabe señalar que —así lo ha apuntado C. Cruz refiriéndose al campo artístico del cine (2014: 141 y ss.), aunque esta afirmación puede extenderse a la imaginación moderna en general— los símbolos modernos dejan un generoso espacio a la elaboración del autor sin el cual el arte pecaría de falta de innovación.

1.2. Un breve catálogo de los símbolos modernos

Una lista de los principales símbolos modernos incluye la crisis, el viaje, la educación, la destrucción de la tierra natal, la ciudad infernal, el humorismo, el hombre inútil y el andrógino (Beltrán Almería, 2017: 363 y ss.). Los tres primeros son imágenes de la creación de la identidad del personaje, los dos siguientes son sus espacios, la risa es una actitud ante el mundo, mientras los dos últimos son las grandes figuras del hombre para la imaginación moderna. Junto a estos, conviven imágenes premodernas mínimamente renovadas como las costumbres y la vida cotidiana, así como figuras de la risa como el tonto y el loco.

Comenzando por los métodos alegóricos de creación de la identidad, la crisis es su gran símbolo. Es la nueva imagen de la metamorfosis, que fue la fuente de las ceremonias de paso tradicionales. Su base es mágica: la transformación. Representa el cambio repentino de identidad del personaje como fruto de los giros inesperados de la vida, de los grandes valores disfrazados de casualidades. Concentra las esperanzas puestas en un horizonte nuevo ante un mundo en ruinas por la falta de valores. La crisis de 2008 es un sustrato inigualable para situar en el centro del cine de denuncia social el simbolismo de la crisis de sus personajes. Esta figura alegórica describe una cadena semántica arquetípica que va del pecado a la culpa, y de ahí a la expiación que conduce a una vida nueva. La crisis puede regenerar al personaje en su variante utópica, pero también arruinarlo. Pese

a apoyarse en un sustrato histórico —como la crisis de 2008—, su esencia es el tiempo de los valores. Se rige por la llamada «ley de la necesidad» que la imaginación moderna rescata del imaginario tradicional: viene a decir que si algo es necesario sucederá. Lo milagroso terminará por imponerse (Beltrán Almería, 2017: 45 y ss.). Es, en definitiva, la imagen del castigo por la culpabilidad o la metamorfosis regenerativa.

El viaje es un motivo de amplia presencia desde el final de la prehistoria. Son argumentos universales los viajes en busca del tesoro, de retorno al hogar y para fundar una nueva patria (Balló y Pérez, 2010: 15-54). La imaginación moderna concibe el viaje como la construcción de una identidad mediante un cambio de conciencia: es la respuesta estética al vértigo del progreso moderno. No representa un proceso de crecimiento —como la educación— ni es una regeneración o un hundimiento por una actuación culpable —como la crisis—. Representa un conflicto, un choque que obliga a dar un salto en la conciencia.

La destrucción de la tierra natal es la inversión de la imagen de este espacio que tenían las culturas tradicionales: del paraíso se pasa al infierno. Esta destrucción suele conllevar la de la familia, que se representa modernamente en su descomposición por el impacto de los hechos históricos. Una imagen urbana de la tierra natal destruida es la ciudad infernal en la que no es posible ni la vida moral, ni inteligente ni saludable. Este simbolismo infernal debe conectarse también con el motivo general del descenso a los infiernos (Balló y Pérez, 2010: 291-300), que desde el Neolítico tiene gran presencia en las artes.

La educación es el método de construcción de la identidad más realista de este catálogo, junto a la ciudad infernal y a la destrucción de la tierra natal —el resto se proyecta hacia un futuro abierto e impredecible—. El mundo moderno no se concibe sin educación. Educarse es, según Bajtín (2019: 117), humanizarse, introducir el mundo y la humanidad en el individuo. Aunque el autoconocimiento es un argumento extendido desde antiguo (Balló y Pérez, 2010: 249 y ss.), artísticamente no es concebible la educación con anterioridad a la Modernidad. La educación se muestra simbólicamente como un progreso necesario de conciencia —con distintas etapas y momentos vitales—, forzado por un cambio de época como el producido a raíz de las grandes crisis históricas.

La pérdida del sentido de la vida propia de las épocas de crisis es enfrentada con frecuencia por los autores mediante una actitud humorística. Esta actitud es la base del simbolismo humorístico y de sus géneros. La actitud más ligera es propia de la comedia, que propone como alternativa el entretenimiento. Una actitud superior, aunque destructiva, es la de la sátira, que se basa en la crítica de nuevos tipos sociales y en la réplica a la educación. La forma supe-

rior del simbolismo humorístico moderno corresponde a la menipea, que incluye figuras tradicionales e imaginación libre heredada del imaginario prehistórico.

Vayamos ahora con las figuras. El hombre inútil es el arquetipo masculino moderno: las enormes tensiones que soporta el hombre moderno llevan a esta figura hacia la perplejidad, la inacción. El hombre inútil combina grandes dosis de creatividad con la tontería y la ingenuidad. Es un ser pasivo que se empantana en disquisiciones improductivas. Son variantes suyas el apático, el ideólogo, el inmaduro, el soñador y el artista sin inspiración. Se siente esta figura atraída por la imagen arquetípica de la mujer moderna: la nueva mujer o el andrógino, con quien forma una dupla en las novelas y en el cine (Viñuales Sánchez, 2023a: 93 y ss.). Reúne el andrógino los mejores atributos que la imaginación premoderna separó en géneros: es una mujer activa, fuerte y libre. Representa las esperanzas puestas en el género femenino como timón de los cambios necesarios en las nuevas sociedades. Es el centro de nuevas imágenes de la familia —son frecuentes las monoparentales— y establece un arraigo nuevo en la naturaleza: es por todo esto una figura utópica. La atracción que por ella siente el inútil lo conduce a su hundimiento cuando es destructiva —la *femme fatale*—, o a su regeneración cuando es luminosa —una expresión del argumento universal del amor redentor, según Balló y Pérez (2010: 142-155).

1.3. Los géneros modernos

Las teorías clásicas de los géneros suelen situar como centro de estos últimos diferentes materiales con los que se conforman las obras de arte. Los elementos estrella sobre los que esta visión construye sus géneros son los contenidos literales —temas, argumentos y personajes, principalmente— y los compositivos —las técnicas y los estilos—. Los estudios fílmicos no son una excepción a esta visión tradicional. Bordwell y Thompson la representan fielmente cuando afirman que cualquiera de estos dos tipos de elementos —literales o compositivos— es válido para constituir un género en torno a sí (1995: 81 y ss.).

Nuestra propuesta no persigue la impugnación de este juicio clásico sobre la construcción de los géneros. En lo que respecta a los cinematográficos, ha afirmado Rick Altman que los géneros son procesos históricos (1996: 85 y ss.) y también construcciones socioeconómicas que persiguen el reconocimiento por parte de los espectadores (1996: 197 y ss.). Esto es, que juegan un importante papel en la cohesión de las sociedades de masas. Debido a esto, los grandes estudios han tenido un papel crucial en la conformación de los llamados géneros clásicos, y todavía se facturan meritorias películas de géneros clásicos como el *noir* o el *wéstern*, modelos que han experimentado una sorprendente evolución.

A nuestro juicio, sin embargo, es necesario considerar que a los elementos citados anteriormente han de sumarse los símbolos como contenido estructurador de nuevos géneros. Proponemos, en suma, atender a la existencia de *géneros simbólicos* que tendrían como centro un símbolo alrededor del cual girarían el resto de sus contenidos. Estos géneros simbólicos convivirían, a su vez, con los géneros clásicos en el ecosistema cinematográfico.

2. El nuevo cine simbólico español de denuncia social

Desde 2008, el nuevo cine español de denuncia social experimenta un viraje hacia la acumulación de un gran número de símbolos modernos que dan lugar a géneros simbólicos con temática de denuncia social. La razón principal del nuevo protagonismo que adquiere el simbolismo y sus formas en este tipo de películas es que la ruina globalizada y la desvalorización del mundo son desafíos estrechamente conectados con la actualidad, lo mismo que con el futuro de nuestra especie: amenazan con su fracaso. Y el nuevo reto de comprender las razones de este posible fracaso precisa de herramientas más poderosas de reflexión y de cohesión social. Esas herramientas son los símbolos modernos y los géneros simbólicos a los que estos dan lugar. En consonancia con la visión evolutiva y procesual de Rick Altman (1996: 85 y ss.), podemos sugerir que el campo de los géneros cinematográficos se habría ampliado con los nuevos géneros basados en el simbolismo moderno, que responden a los retos de las nuevas crisis con una renovada carga reflexiva, alegórica y representativa.

Por su protagonismo en el nuevo cine de denuncia social, nos fijaremos en los siguientes géneros simbólicos: la película satírica y la menipea cinematográfica, como representantes del simbolismo humorístico; la película de educación —y su parodia— y la película de artista, fundadas en el simbolismo educativo; la película de viajes, centrada en el simbolismo del viaje moderno; y la película de crisis, basada en el simbolismo de la moderna metamorfosis.

2.1. El cine social del simbolismo humorístico

El humorismo es una de las dimensiones esenciales de la imaginación moderna. Múltiples estudiosos han dado cuenta de su importancia en nuestra época. Lipovetsky ha tildado a la nuestra de «sociedad humorística» (2000: 136 y ss.). Ante la ruina generalizada del mundo, la risa es un arma compensatoria y comprensiva. Sus símbolos permiten afrontar los retos actuales desde la alegría y la crítica de la actualidad. Ahora bien, las distintas herramientas humorísticas tienen poderes y limitaciones diversas. El humorismo más pegado a la actualidad y a sus fines pragmáticos corresponde a la comedia, que acoge las costumbres y la representación de lo bajo para hacer

reír. Las grandes crisis históricas ofrecen, empero, una posibilidad a la comedia para trascender estos límites mediante el simbolismo satírico, es decir, la crítica de distintos sectores sociales.

Un ejemplo de película satírica centrada en la crisis económica es *El mundo es nuestro* (2012) de A. Sánchez Fernández. Se trata de una sátira de las nuevas costumbres laborales y del sector bancario, a través de una comedia de enredo en la que confluyen diferentes tipos sociales en una sucursal asaltada por un empresario arruinado y unos delincuentes de los bajos fondos. En cuanto comedia, se rinde a la necesidad de la risa —mediante el enredo y las equivo-caciones— y del final feliz. Más interesante es su dimensión satírica y su renovación del tipismo. Sus tipos son variaciones modernas de la figura del tonto y actualizan conocidas figuras costumbristas desde la Antigüedad como el adulador —el director de la sucursal—, el inoportuno —el empresario desesperado y el parado impertinente—, la mujer descontenta con su suerte —la cajera— y el inútil de grandes capacidades intelectuales que languidece tras un empleo menor —el ingeniero informático hipotecado—.

El género humorístico de mayor concentración simbólica es, sin embargo, la menipea, un género milenario y proteico que supera la reflexión de la sátira por erigirse en denuncia total —y no parcial— de una sociedad completa en decadencia. Desde la Antigüedad se ha presentado de formas diversas como el diálogo y el cuento. Hoy lo hace también como película. Célebres menipeas son las obras de Luciano de Samósata, *Los viajes de Gulliver* (1726) de Swift, o *La metamorfosis* (1915) de Kafka. Su esencia es la reunión de todos los géneros del humor, en aras de la crítica más profunda posible de un mundo arruinado y del escándalo de la desigualdad (Beltrán Almería, 2017: 301). La menipea obtiene de las épocas de crisis el músculo para su denuncia, que combina risa, filosofía e imaginación libre —fantástica o absurda—. La gran concentración simbólica de la menipea tiene como centro figuras excéntricas y humorísticas: los locos, enfermos, los hombres inútiles en graves crisis psicológicas, escenarios absurdos y fantásticos cuya libertad permite un grado sumo de confrontación y provocación frente a una civilización que se muestra en su descomposición. No compartir nada con el mundo es el espíritu de la menipea, aunque excepcionalmente puede incluir finales esperanzadores.

Menipeas cinematográficas de denuncia social son *Concursante* (2007) de R. Cortés y *La chispa de la vida* (2011) de A. de la Iglesia. En la segunda, la crisis de un hombre ridículo y su situación absurda permiten reunir y ridiculizar a todos los sectores sociales. El hombre inútil es un creativo publicitario caído en desgracia por la crisis económica, que permite lanzar una invectiva contra las sociedades corruptas que minusvaloran la creatividad y se fundan en la corrupción, la falsa notoriedad y la publicidad. Ante las continuas negativas en sus requerimientos de trabajo se refugia en su pasado y realiza un viaje con una iniciativa curiosa: decide visitar el hotel en el que

pasó la luna de miel, bajo el cual se han encontrado las ruinas de un teatro romano. Allí sufre un accidente que lo deja inmobilizado y se convierte en una curiosidad para los medios de comunicación, dando paso a la crítica de quienes pasan por ese gran teatro del mundo que es una feria esperpéntica de las vanidades —Jiménez González (2021: 106) ha subrayado su relación con el esperpento valleinclanesco, otra forma de presentación de la menipea—. El objetivo es la crítica sin paliativos de un aspecto principal de las civilizaciones modernas: la notoriedad carente de valores. Frente a la opinión pública corrupta y sus demonios, la figura de la madre en lucha contra el mundo corrupto adquiere un papel central y se le ofrece un final esperanzado: la nueva mujer fuerte y libre que surge tras la crisis del hombre ridículo hace posible la resurrección de una familia que parecía destruida.

Concursante también tiene como centro a un inútil en caída libre, basado asimismo en una figura tradicional: el tonto-listo. Un profesor de universidad con un contrato precario que es víctima de una estafa grotesca: la dimensión alegre proviene del premio con distintos bienes de lujo; la cruel está en el hundimiento por la falta de conocimientos suficientes para asumir el nuevo patrimonio. Además de un nuevo rico es un dios grotesco: tiene su olimpo —una casa del siglo XVIII— y su cielo —un *jet* privado—, pero su bajeza cultural envenena sus bienes y su destino. Con esto no se construye una simple crítica sectorial de la precariedad universitaria, del mundo financiero, los concursos o las nuevas costumbres. La crisis concentrada de este personaje lo transforma y le proporciona una lucidez radical a través de un enloquecimiento que le permite, desde una posición excéntrica —además de enloquecer es la voz en *off* que narra su peripecia tras haber muerto—, criticar todos los aspectos de la ruina civilizatoria del mundo. Su crisis ridícula y grotesca —es un filósofo-bufón— culmina con la denuncia de la falsedad de un mundo cuyo único valor es la especulación financiera (Villarmea Álvarez, 2018: 20). La esencia de esta menipea es la verdad del muerto-loco que se funde con el humor.

2.2. El cine social del simbolismo educativo

El simbolismo de la educación es el centro de películas que también han tratado la penuria económica derivada de la gran crisis. La educación es un requisito indispensable para las sociedades modernas, de ahí la centralidad en su simbolismo (Bajtín, 2019: 95 y ss.). El tiempo de la película de educación —como en el *Bildungsroman*— es el tránsito entre dos épocas, las crisis históricas. El personaje, un ciudadano corriente, introduce mediante un proceso gradual a la humanidad en su interior para afrontar tales cambios. Nos centraremos en tres cintas que ilustran las diferentes variantes del simbolismo educativo: la película de educación y su parodia, y una variante educativa que es la película de artista.

Una singular película con gran protagonismo del simbolismo educativo es *Hermosa juventud* (2014) de J. Rosales. Puede leerse como una denuncia de la precariedad de la juventud actual. Pero tras los elementos de su simbolismo educativo se esconden lecciones superiores. Sus protagonistas, Natalia y Carlos, son dos inútiles. Resulta llamativa la presencia de una mujer inútil. Son una pareja de enamorados de gran belleza, un atributo inoperante con respecto a su enorme carencia de formación y a su ascendencia social baja (Venet Gutiérrez, 2018: 446). Proviene de familias deprimidas, rotas. La destrucción de la familia y la ciudad como un infierno en el que no hay forma de ganarse la vida de forma honrada están presentes. Pero no son el eje que sostiene la película. Lo principal es la apatía de los personajes —una variante del hombre inútil—. Son apáticos atípicos. El apático decimonónico es un señorito cuya única dedicación es distraerse y haraganear. Suele embarcarse en un viaje que no lo conduce a nada. El viaje es un símbolo de un cambio de conciencia que puede ir asociado al aprendizaje. Estos jóvenes son también unos curiosos: deciden rentabilizar su belleza, a falta de conocimientos. Hacen dinero fácil introduciéndose en la industria del porno. Ahora bien, lejos de enarbolar una crítica del acceso al dinero fácil, de la relajación moral o de los nuevos medios, pone esta cinta el acento en la necesidad de una educación para acceder a un futuro mejor. Apatía, falta de formación y belleza no son el mejor equipamiento para el acceso a ese futuro. Aquí cobra gran importancia la creación de una nueva familia mediante el amor, aunque por accidente. Lejos de ser un símbolo realista, el embarazo es un símbolo de futuro ligado a la educación. La nueva familia necesita una conciencia superior para hacerse cargo de la humanidad naciente: una nueva vida de responsabilidades que debe afrontarse mediante una maduración. La transición a un mundo nuevo no tiene solo como fundamento la realidad de la crisis económica y social, sino el aprendizaje que comienza con el amor y la descendencia. A partir de este acontecimiento de simbolismo educativo, Natalia se ocupa también de la educación de su propio hermano y se da entrada al símbolo moderno de la destrucción de la nueva familia: una visión algo ingenua la lleva a abandonar el país para labrar un nuevo futuro en Alemania, lejos de su familia recién alumbrada. Aparece entonces como una mujer fuerte que se libera de las cadenas de su propia familia. Este viaje, con todo, tiene un final amargo que condena a la joven a la prostitución y confirma el simbolismo de la actualidad como el núcleo de esta película de educación.

El rey tuerto (2016) de M. Crehuet es un ejemplo de la parodia del simbolismo educativo —la parodia es un método de renovación del simbolismo educativo muy frecuente en el mundo audiovisual (Viñuales Sánchez, 2021: 179)—. El germen es una cena que reúne a dos parejas de tontos aparentemente enfrentadas ideológicamente: la formada por Lidia y David —una ingenua y soñadora enamorada de un policía violento y dogmático— y Sandra e Ignasi —la versión moderna del tonto que es el hípster—. El objetivo final es mostrar

que las posiciones ideológicas que los enfrentan son en realidad dos caras de un mismo fenómeno que en la modernidad plural significa la ridiculez: el dogmatismo. Lidia y David se rinden ciegamente ante las leyes —la ley que permite que David malogre un ojo de Ignasi en una manifestación— y Sandra e Ignasi ante el pensamiento progre. La destrucción de la pareja tras el encuentro con los representantes del hipsterismo es reveladora para Lidia, quien destruye su pareja, en busca de un mundo ideológicamente más abierto. La parodia de la educación surge entonces por la iniciativa ridícula del policía, quien desea reconstruir su matrimonio a través de un aleccionamiento en el mundo moderno proporcionado —bajo amenazas— por su víctima. El resultado es la locura del educando paródico, cuya superioridad intelectual se manifiesta en forma de sabio ridículo consciente de la complejidad ideológica del mundo.

Ilusión (2013) de D. Castro es una película de artista. Como la novela homónima —el *Künstlerroman*—, es una suma de biografía y crisis. Un momento de transición histórica coincide con un momento crítico en la carrera de un artista, sumido en un derrumbamiento espiritual y creativo: es un inútil en busca de inspiración. De la crisis puede salir renovado o se hunde irremediamente. *Ilusión* tiene como núcleo a una variante del inútil: el soñador. Posee una creatividad desbordante que es una rémora en las épocas de crisis, que se muestran escépticas ante la innovación. Este artista es un guionista de cine novel que tiene una propuesta ridícula, al tiempo que rompedora e innovadora: un musical sobre los pactos de la Moncloa como receta para animar a una sociedad española hundida moralmente. Es una idea excéntrica y de tonto, pero que esconde una gran lección: la suma de historia, alegría y educación como fundamento estético. Este ridículo guion es rechazado sistemáticamente hasta que un productor enfermo la acepta, pero está inhabilitado para la toma de decisiones. En las sociedades corruptas y arruinadas la verdad es la idea de un loco: la necesidad de alegría para superar la crueldad del mundo. El simbolismo del inútil está aquí conectado con el del afán: el afán del hombre moderno que desea ser dios y conquistar el mundo, pero cuya grandeza debe enfrentarse a sus debilidades. Tales pretensiones chocan con la felicidad hogareña. Las limitaciones de este inútil no están solo en su creatividad ridícula, sino en su inmadurez, de ahí que sea repelido por la mujer activa, que pretende crear una familia. La destrucción familiar amenaza de nuevo al inútil que, tras el fracaso de su proyecto cinematográfico y de sus sueños —ridículos— de grandeza, termina optando en una transformación final mediante la forja de una nueva familia.

2.3. El cine social del simbolismo viajero

El olivo (2016) de I. Bollaín es un ejemplo de película simbólica que gira en torno a un viaje y a la destrucción de la tierra natal y de la familia. La protagonista es un andrógino: Alma, una joven que esconde, tras

su inmadurez, los mejores valores que pretenden regenerar a una familia. A la vez, pretende superar una crisis de identidad mediante la vinculación del pasado con el futuro: su objetivo es conquistar su destino mediante la recuperación de la relación con la tierra natal simbolizada por su abuelo y un olivo milenario (Corujo Martín, 2017: 229). Ese olivo es la imagen de un pasado idílico en el que la familia —sobre todo el abuelo— y la tierra aparecen vinculados. La base de esta película de crisis familiar y de viaje es esa descomposición de la familia y de su unión con su tierra, causadas por el avance del capitalismo: el mundo abierto convierte el espacio familiar en un infierno. La familia es una víctima de la crisis, pero lo es más de la corrupción de sus valores: tras el hundimiento económico se decide la venta de la tierra y de ese olivo icónico. El mutismo del abuelo y su decisión de dejar de alimentarse son el gran síntoma del mal familiar que motiva el viaje de Alma. La joven entra en conflicto por la enajenación de su familia y el viaje simbólico —para recuperar el árbol— significa el necesario salto de conciencia que la familia debe afrontar para salvarse. Otros personajes rodean al andrógino: son los típicos del realismo de la crisis económica, que dilapidan los valores porque se pliegan ante el monetarismo. La muerte simbólica del abuelo es una penalización cuya respuesta regeneradora es la siembra de un esqueje del olivo.

2.4. El cine social del gran simbolismo o de crisis

La más alta concentración de símbolos corresponde a las películas de crisis. De ahí que las denominemos también como películas del gran simbolismo. Tienen un precedente en la novela del umbral, investigada por Bajtín (2019: 434-435). Se centran en las víctimas de la sociedad, pero su fundamento es el simbolismo crítico —y no el simple tratamiento del tema de la crisis que está tras etiquetas como «*crisis cinema*» (Allbritton, 2014) o «cine de austeridad» (Villarmea Álvarez, 2018)—. A los contenidos antecitados de la crisis debemos añadir sus espacios preferentes: los patios de las casas de vecinos, los recibidores, las calles y las plazas. Allí acontecen «los encuentros, las crisis, las caídas, los aciertos y las grandes decisiones, las regeneraciones. Lo importante de tales actuaciones es que determinan y cambian por completo la vida del personaje —la arruinan o la regeneran» (Beltrán Almería, 2021: 261). Del tiempo del umbral dijo Bajtín que es «un instante que parece como si no tuviera una duración y saliera del curso normal del tiempo biográfico» (2019: 435). Con unos días, unas horas, incluso unos segundos suele bastar. «Su tiempo consiste en la preparación de la crisis y de la ruptura, que se pueden manifestar como locura o como lucidez radical» (Beltrán Almería, 2021: 260). Además, la crisis suele apoyarse en la destrucción familiar o en la humillación pública. Pondremos cinco ejemplos de películas en las que se funden metamorfosis personal y crisis mundial. Las diferencias entre ellas estriban en los distintos pesos de sus símbolos y en su apuesta por superar los moldes realistas.

Tal concentración simbólica no conlleva un alejamiento, empero, de lo real. Bajtín consideró por eso la crisis o el umbral como el símbolo de la más absoluta realidad (2019: 50).

Un primer grupo de cuatro películas supone el primer grado de adopción del simbolismo de la crisis en el marco de contenidos que emanan de la actualidad del cambio de época histórica tras el *crash* de 2008. La primera es *El triste olor de la carne* (2013) de C. Arteaga. Su rodaje en un solo plano secuencia, el amateurismo actoral, la ausencia de sets de rodaje y efectos especiales son indicios de su voluntad de alcanzar un realismo técnico y compositivo, que queda trascendido por su alegorismo crítico. Su tiempo son las horas en las que se prepara la crisis del protagonista, instantes antes de su desahucio. Estas van a cambiar por completo su devenir —el desahucio no es el preámbulo sino el giro final de la trama con el que da un vuelco del destino del personaje (Villarme Álvarez, 2018: 28)—. El peregrinaje nervioso en busca de fondos, la humillación ante sus acreedores y amigos, las conversaciones en el umbral con su esposa se suceden en calles, escaleras, pasillos, portales, gasolineras, en las barras de los bares. Adquiere una centralidad absoluta la mezcla de la culpa inducida por el desahucio y la humillación. El encuentro con el cobrador del frac es definitivo y es la antesala de la última entrada a la casa objeto de desahucio: el último umbral hacia la nueva vida del personaje. El derramamiento de una botella de ginebra sobre el rostro del protagonista es el símbolo final de su renacimiento.

Un paso más allá, y con los desahucios también como subtema encontramos *En los márgenes* (2022), de J. D. Botto. Tres crisis distintas se entrecruzan en una película que reexamina el protagonismo colectivo propio de la película social. El simbolismo aumenta con respecto a la anterior por la suma de tramas y sus entrecruzamientos. El tiempo de estas tres crisis son las veinticuatro horas previas al desahucio de Azucena, una jornada agónica en la que se dirimirá el destino biográfico-familiar de los tres protagonistas. Preside esta jornada el simbolismo de los encuentros, las caídas, las resurrecciones, la deuda como imagen moderna de lo demoníaco, la destrucción familiar y el simbolismo de la transformación y la salvación. Azucena es un andrógino que lucha por su destino mientras su familia se desmorona. Su marido es un hombre inútil: un ideólogo pasivo. Rafa, por su parte, es un paradójico hombre de bien —otro inútil— que se desvive ayudando a los más desfavorecidos mientras su familia se derrumba en instantes decisivos. La batalla que libra contra la ciudad inmoral tiene un saldo positivo en la salvación de la familia inmigrante. El tercer inútil es Germán: su culpa destruye a una familia que le ha prestado el dinero para un negocio fallido. El instante final que concentra el acceso a una nueva vida y reúne las tres crisis es el desahucio de Azucena. La ciudad guarda para ella un horizonte vital nuevo tras cruzar el umbral de su portal y comprobar la solidaridad de sus compañeros.

Terrados (2011) de D. Sabini tiene como protagonista colectivo un grupo de inútiles. Son novedades la aparición de la mujer inútil —la secretaria—, algo infrecuente, y el simbolismo de la tierra natal tras la crisis de Leo. Origina su apatía el cierre de su bufete de abogados, tras del cual holgazanea junto a otros amigos en las azoteas de la ciudad. Estos inútiles son un símbolo grotesco: miran desde lo más alto, aunque desde la posición social más baja. La humillación en una entrevista de trabajo es iluminadora para Leo, quien decide romper su relación con su novia para buscar un nuevo destino en el campo. El simbolismo de la crisis como exploración de la libertad personal (Villarme Álvarez, 2018: 26) también es el núcleo de *Matria* (2023) de A. Gago Díaz. Su personaje en crisis, Ramona, es un andrógino. Manifiesta su fuerza y su libertad mediante la rebeldía frente a las instituciones que la atenazan —la empresa abusiva, el matrimonio fallido—. En la preparación de su crisis se hace consciente de la realidad mediante casualidades, humillaciones familiares y enfrentamientos laborales. Su metamorfosis se simboliza como casualidad en umbrales como el callejón y la puerta de su domicilio. Símbolos de la transición a una nueva vida son la destrucción de la familia y el viaje final hacia otras tierras.

El último ejemplo de película social de crisis es el menos realista: *Magical Girl* de C. Vermut (2014). La gran concentración simbólica en virtud de la cual se sitúa en un escalón alegórico por encima de las anteriores proviene del entrecruzamiento de las crisis de un andrógino y de dos hombres inútiles, al que se suman el protagonismo del simbolismo mágico, la acentuación de la ley de la necesidad y del grotesco. Veámoslos más detenidamente.

Bárbara es un andrógino paradójico y atípico. Es una mezcla de mujer fatal (Venet Gutiérrez, 2018: 297 y ss.) y mujer inútil, una síntesis grotesca. La esencia de su inutilidad es una apatía irritada por su locura: es una enferma mental cuyo objetivo es distraerse. Su locura la lleva a autolesionarse y a mostrar la degradación moral de la riqueza y de la ostentación desde una posición simbólica y extrínseca. Su dimensión grotesca se completa con la combinación de lo bajo —en el pasado fue prostituta—, la magia —es un imán para los inútiles— y lo sublime —su clarividencia le permite la denuncia de la realidad a través del humor y la humillación—. Su tortuoso matrimonio con un psiquiatra es una imagen del símbolo de la destrucción familiar. Trasciende finalmente este dramático escenario tras una crisis que involucra a Luis y a Damián. En cuanto mujer fatal, ejerce un influjo mágico y destructivo sobre los anteriores. Estos dos inútiles son sendos profesores inactivos. Ambos son distintas caras del mismo victimismo social: aquel al que condenan las sociedades sumidas en grandes crisis de valores, incapaces de reconocer un estatuto digno a la educación. Son distintas caras del funcionario humillado, incapaz de superar su situación. Luis es la faz más realista y melodramática: los recortes derivados de la gran crisis lo han dejado en paro y sobrevive junto a su hija, enferma de

leucemia. Su realismo es superado por la crisis y por su condición grotesca y tragicómica: combina la humanidad del padre que cuida de una moribunda y la curiosidad de tonto que finalmente lo arruina. Desea cumplir un deseo que su hija ha escrito en un diario secreto: vestir el traje de una heroína del manga. Su precio desorbitado lo desespera: piensa en atracar una joyería cuando la casualidad en forma de vómito que proviene de las alturas —una imagen grotesca para la ley de la necesidad— lo desvía hacia el hogar de Bárbara. Tras mantener un contacto sexual y chantajearla con la grabación del adulterio, logra que le proporcione el montante necesario para satisfacer a su hija. La contradicción entre el ideal noble, trágico a la vez que ridículo, contrasta con su degradación absoluta —el chantaje—. La crisis permite ver en los personajes la mezcla de los más nobles ideales con la más honda degradación, de ahí surge la más absoluta realidad. Su persecución del afán ridículo, empero, lo condena: Damián —otra imagen de la ley de la necesidad— lo asesina para certificar su degradación moral. Como Luis, combina la humanidad, —la empatía con la mujer ultrajada por unas prácticas sexuales a las que se ha sometido para conseguir el dinero de las extorsiones a las que Luis la somete— y la crueldad de los asesinatos.

Los momentos —casuales— de la crisis guían en todo momento la trama: Bárbara encuentra a Luis bajo su balcón y después Damián encuentra a Bárbara malherida en su rellano. Los umbrales —las puertas de los domicilios, los balcones, los espejos, las conversaciones telefónicas—, los contenidos mágicos como las correspondencias y las uniones invisibles entre los destinos de los personajes, a los que se añade el simbolismo de los misterios —el secreto oculta el pasado de los personajes y momentos esenciales del presente como las humillaciones sexuales de Bárbara— son también elementos esenciales. Lo que distingue al personaje femenino de sus socios masculinos es el simbolismo de la culpa y la humillación que la conducen a un escenario nuevo: una nueva vida y una nueva relación con su marido de la que renace tras la gran violación —otra imagen grotesca para una resurrección—. La ausencia de culpa condena, sin embargo, a los inútiles en favor del renacimiento de esta paradójica mujer fatal.

3. Conclusión

Los nuevos retos surgidos de las últimas grandes crisis civilizatorias precisan de respuestas más contundentes que permitan comprenderlos por su impacto en nuestro presente y en nuestro futuro. El cine de temática social es un ejemplo de esa necesidad y de las estrategias alegórico-simbólicas que se movilizan para cohesionar a nuestra especie de una manera más profunda, y para reflexionar integralmente sobre su evolución —en su presente y su porvenir—. Las artes son las grandes herramientas para la unión social y para la gran interpretación, y su simbolismo es el lenguaje con el que

se articulan. La película de denuncia social es tan solo un capítulo más del protagonismo que las figuras y los géneros del simbolismo moderno adquieren como formas de representar de un modo más penetrante y reflexivo la más cruda realidad. Ambos elementos son una puerta imaginativa a una realidad más profunda porque incluyen todas las contradicciones de la existencia humana, y también porque nos conectan con las grandes dimensiones temporales de nuestro pasado ancestral y del horizonte de nuestros deseos, miedos y expectativas. A su través, el último cine social español trata de postularse como un arte para representar la más absoluta realidad, en un camino en el que se encuentran los valores, la actualidad, la verdad y el destino todavía incierto pero esperanzador de nuestra especie.

Bibliografía citada

ALLBRITTON, D. (2014): «Prime risks. The politics of pain and suffering in Spanish crisis cinema», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, 1-2, 101-115.

ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, V. (2021): «La crisis económica de 2008 a través del cine español», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 23, 23-45.

ALTMAN, R. (1996): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.

BAJTÍN, M. M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

BAJTÍN, M. M. (2019): *La novela como género literario*, Costa Rica-Zaragoza: Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.

BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (2010): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona: Anagrama.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2017): *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona: Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2019), «La querrela del realismo» en Vauthier, B. (coord. y ed.), *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión historiográfica*, Oviedo: Genuveve Ediciones, 67-83.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2021): *Estética de la novela*, Madrid: Cátedra.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

BUENO, G. (1980): «Imagen, símbolo, realidad», *El Basilisco*, 9, 57-74.

CORUJO MARTÍN, I. (2017): «Un árbol en tiempos de crisis ecocrítica y política ecológica en *El olivo* de Icíar Bollain», *Letras Hispanas*, vol. 13, 1, 221-230.

CRUZ, C. (2014): *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guion de cine*, Barcelona: Laertes.

DOSTOIEVSKI, F. (2018): *Los hermanos Karamázov*, Barcelona: Alba Editorial.

GARCÍA SIERRA, P. (2000): *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*, Oviedo: Pentalfa Ediciones.

HARARI, Y. N. (2014): *Sapiens. De animales a dioses*, Barcelona: Debate.

JAMESON, F. (2018): *Las antinomias del realismo*, Madrid: Ediciones Akal.

JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M. (2021): «Los elementos sociales y políticos de *La chispa de la vida* (2011) de Álex de la Iglesia» en Marcos Ramos, M. (coord.), *Joyas escogidas. Pequeñas (pero grandes) películas en español y en portugués*, Madrid: Editorial Dykinson, 105-119.

KANT, I. (2007): *Crítica del juicio*, Madrid: Editorial Tecnos.

LIPOVETSKY, G. (2000): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama.

VENET GUTIÉRREZ, J. (2018): «No hay tanto pan. El cine español en tiempos de crisis (2007-2016)», *Zaguán* (Universidad de Zaragoza) <<https://zaguan.unizar.es/record/99095>>, [31/01/2024]

VILLARMEA ÁLVAREZ, I. (2018) «Rostros y espacios de la austeridad en los cines ibéricos (2007-2016)», *Iberoamericana*, vol. XVIII, 69, 13-36.

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2021): «La novela cinema como novela corta» en Beltrán Almería, L., Morales-Rivera, S. y Thion Soriano Mollá, D. (coords.), *Novela corta. Teoría e historia*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 169-192.

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2023a): «La alianza “andrógino-hombre inútil” en el cine. Una dupla simbólica para un mundo sin fronteras», *Mitologías hoy*, 23, 86-100.

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2023b): «La parodia en el cine» en Thion Soriano Mollá, D. y Silvestre Miralles, A. (eds.), *El humorismo en sus géneros*, Berlín: Peter Lang, 293-309.

Filmografía

ARTEAGA, C. (2013): *El triste olor de la carne*, España: Deica Audiovisual.

BOLLAÍN, I. (2016): *El olivo*, España-Alemania: Morena Films-Match Factory.

BOTTO, J.D. (2022): *En los márgenes*, España-Bélgica: Morena Films.

CASTRO, D. (2013): *Ilusión*, España: Producciones Tormenta.

CORTÉS, R. (2007): *Concursante*, España: LaZona-Continental.

- CREUET, M. (2016): *El rey tuerto*, España: Moiré Films.
- GAGO DÍAZ, A. (2023): *Matria*, España: Matriuska Producciones.
- IGLESIA, A. (2011): *La chispa de la vida*, España: Trivisión.
- ROSALES, J. (2014): *Hermosa juventud*, España-Francia: Fredesval Films.
- SABINI, D. (2011): *Terrados*, España: Moviemment Films.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A. (2012): *El mundo es nuestro*, España: Jaleo Films.
- VERMUT, C. (2014): *Magical Girl*, España: Aquí y Allí Films.