

RAE-IC, Revista de la Asociación Española de
Investigación de la Comunicación

vol. 10, núm. 20 (2023), raeic102011

ISSN 2341-2690

DOI: <https://doi.org/10.24137/raeic.10.20.11>



Recibido el 9 de marzo de 2023

Aceptado el 27 de julio de 2023

Discursos fílmicos sobre la crisis en España a través del posthumor y el cine *low cost* (2008-2014)

*Film discourses about crisis in Spain through posthumor and low cost
cinema (2008-2014)*

Morala-Girón, Alejandro

Universitat de València (UV)

alejandromoralagiron@gmail.com

Forma de citar este artículo:

Morala-Girón, A. (2023). Discursos fílmicos sobre la crisis en España a través del posthumor y el cine *low cost* (2008-2014). *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 10(20), raeic102011. <https://doi.org/10.24137/raeic.10.20.11>

Resumen:

El presente trabajo aborda la convergencia entre los modos de producción *low cost*, los códigos cinematográficos del posthumor y la tematización de la crisis económica de 2008 a propósito de las películas *Mi loco Erasmus* (2012), *La tumba de Bruce Lee* (2013) y *Gente en sitios* (2013). Tomando el análisis fílmico como metodología de investigación, nuestro estudio examina las operaciones de sentido articuladas en los largometrajes que remiten al clima de indignación social acaecido en España entre 2008 y 2014 a raíz de la crisis financiera. En este sentido, mostraremos cómo los tres filmes enuncian un

discurso social de protesta contra el sistema político y económico neoliberal mediante el *low cost* y el posthumor como procedimientos singulares de representación.

Palabras clave: cine *low cost*, posthumor, crisis de 2008, discurso fílmico, indignación social.

Abstract:

The aim of this research is to analyse the convergence between *low-cost* modes of production, posthumor film codes and the 2008 financial crisis focusing on the movies *Mi loco Erasmus* (2012), *La tumba de Bruce Lee* (2013) and *Gente en sitios* (2013). According to film analysis as methodology, our study investigates sense operations articulated on these films related to social climate of indignation in Spain, 2008-2014 because of the financial crisis. In this way, we will see how these three movies enunciate a critical social discourse in respect of neoliberal political and economic system through *low-cost* productions and posthumor as singular modes of representation.

Keywords: low-cost cinema, posthumor, crisis of 2008, film discourse, social indignation.

1. INTRODUCCIÓN

Desde principios del siglo XXI, la industria cinematográfica española se ha visto atravesada por dos fenómenos culturales de reciente aparición: los modos de producción *low cost* y el posthumor. Ambos conceptos, aún por definir, responden a una serie de transformaciones políticas, económicas y sociales donde la crisis financiera de 2008-2014 conocida como Gran Recesión (Stiglitz, 2010) desempeñó un papel fundamental.

En España, el sector cinematográfico se vio afectado sistemáticamente a raíz de dicha crisis, siendo el más castigado por los Presupuestos Generales del Estado en 2012 (Altabás, 2014; Gómez-Pérez & Jódar-Marín, 2020). En este marco debe entenderse la aparición del llamado cine *low cost*: producciones sometidas a un abaratamiento radical de los costes, llevadas a cabo por realizadores independientes que no cuentan con las

condiciones económicas de las grandes productoras cinematográficas o *majors* (Altabás, 2014; Abuja, 2017).

Por su parte, esta conexión entre cine y crisis no se reduce a una dimensión extratextual, sino que se extiende a la propia materialidad de los discursos fílmicos, a su apariencia estética (Villarme, 2018; Pérez Morán & Sánchez Noriega, 2020). En este sentido, ciertas características formales de las películas *low cost* remiten a una idea de precariedad en la producción: el uso de cámara en mano con pulso inestable o la iluminación natural, por ejemplo, implican modos de representación que difieren ostensiblemente del cine clásico de Hollywood y el modo de representación institucional (Bordwell, Staiger & Thompson, 1997; Burch, 2008). Se produce, pues, una vinculación entre la precariedad de los rodajes y el estilo fílmico de las películas, especialmente a partir de “marcas productivas” en los textos (Casetti & Di Chio, 2007).¹

En el marco de esta confluencia discursiva entre cultura y precariedad, el cine *low cost* encontraría un aliado en un subgénero cinematográfico que, sin embargo, llevaba perfilándose a escala internacional desde principios de siglo: el posthumor. Una nueva forma de humor basada en la incomodidad y el desconcierto —límitrofe con lo ofensivo— ligada a procedimientos narrativos que rompen con las expectativas de la comedia cinematográfica clásica, violentando así a los espectadores y dificultando su risa (Costa, 2018a; García López, 2015). En este contexto, algunos autores relacionan la emergencia de los productos culturales posthumorísticos con determinados períodos históricos de conmoción: la inestabilidad social equivaldría sintomáticamente a la inestabilidad de la comedia (Costa, 2018b).

En este trabajo, hemos escogido tres largometrajes o textos fílmicos que ejemplifican la convergencia discursiva entre cine *low cost* —como modo de producción— y posthumor —como subgénero cinematográfico— con relación a la crisis de 2008 en España: *Mi loco Erasmus* (Carlo Padial, 2012), *La tumba de Bruce Lee* (Aaron Rux, Julián Génisson & Lorena Iglesias, 2013) y *Gente en sitios* (Juan Cavestany, 2013). Las tres corresponden

¹ Por ejemplo, el uso de cámaras de vídeo domésticas —económicamente más asequibles que una cámara de cine profesional— produce granulado en la imagen dada la escasa calidad de su sensor. Tal granulado funcionaría como marca o huella de la producción *low cost* sobre la película, volviendo pertinente el comentario a tal modo de realización en el análisis (Casetti & Di Chio, 2007).

al periodo español de recesión comprendido entre 2008-2014 (Oliver, 2017) y recurrieron a la autofinanciación como modelo de negocio.

Nuestra hipótesis de partida es que dichos largometrajes, a través de los códigos narrativos del posthumor y las marcas productivas del modelo de negocio *low cost*, articulan un discurso crítico sobre la crisis económica de 2008 en España. Más concretamente, tales películas tematizan el clima de malestar e indignación social acaecido contra la clase política y las corporaciones económico-financieras, en el marco de una crítica más amplia al sistema neoliberal.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen pocas investigaciones en torno a las vinculaciones entre posthumor, cine *low cost* y crisis de 2008 en España. Por norma general, se ha estudiado el posthumor aisladamente como subgénero de ficción en obras cinematográficas con escasa vinculación contextual (Rey, 2011; García López, 2015; Otero, 2018); o el cine *low cost* como modelo de negocio –en relación con el contexto de crisis económica– sin atender al contenido y forma de las películas (Pujol, 2013; Altabás, 2014; Abuja, 2017; Daryanani, 2017; Gómez-Pérez & Jódar-Marín, 2020).

Igualmente, los estudios que relacionan posthumor y crisis en el seno de obras cinematográficas españolas (Buse & Toribio, 2015; González del Pozo, 2018; Martín Sanz, 2022) no tratan los efectos de las condiciones de realización *low cost* sobre resultado final. Es decir, no abordan la conexión entre los modos de producción y el estilo fílmico de las películas. Además, las investigaciones que vinculan el contenido de largometrajes españoles –ya no solo de comedia, sino de cualquier otro género– con el contexto de crisis de 2008 tienden a concebir el cine como un espejo del entorno (Hellín & Talaya, 2018; Pedrero, 2019; Álvarez-Rodríguez, 2021), cuando en realidad debería concebirse como una manifestación discursiva ideológicamente situada (Van Dijk, 1999).

En este sentido, la vinculación entre posthumor, cine *low cost* y crisis tal y como la planteamos apenas ha sido esbozada en ciertas investigaciones (Fez & Otero, 2015; Villarme, 2018; Cornejo, 2021). Nuestro objetivo es desarrollar las líneas ya abiertas

por ellas. Para ello, abordaremos primero algunos códigos formales del cine *low cost* y el posthumor (punto 4), para luego aplicarlos a tres películas españolas en correspondencia con la crisis de 2008 (punto 5).

3. METODOLOGÍA

La metodología escogida para demostrar nuestra hipótesis es el análisis fílmico como modalidad del análisis del discurso (Marzal & Gómez Tarín, 2006). En su dimensión crítica, el análisis del discurso es un tipo de investigación analítica que estudia la relación entre los discursos y la sociedad (Van Dijk, 1999). El análisis fílmico es susceptible de estudiar tales relaciones mediante las películas entendidas como textos fílmicos (Sorlin, 1992), si bien ciñéndose a unas directrices concretas.

Desde las coordenadas de la semiótica, el análisis fílmico parte de la concepción de las películas como unidades discursivas que articulan significados a partir de una organización signifiante, inscribiendo cierta interacción entre destinador y destinatario (Aumont & Marie, 1990). Metodológicamente, dicho análisis presenta una primera fase descriptiva de descomposición del texto fílmico, que se acompaña de una segunda fase interpretativa de recomposición (Carmona, 2020). Siguiendo el modelo propuesto por Casetti y Di Chio (2007), ceñiremos nuestro análisis a tres niveles sincrónicos de representación:

- a) Puesta en escena: iluminación, objetos, figuración, diálogos y gestos.
- b) Puesta en serie: encuadre y angulación del plano.
- c) Puesta en cuadro o montaje: tipo de asociación entre imágenes.

De esta manera, analizando los componentes cinematográficos pertinentes a cada nivel e interpretando su función en el conjunto del film, comprenderemos la lógica constructiva de las secuencias desglosadas.

Dada las limitaciones de extensión del presente artículo, seguiremos la lógica del “microanálisis fílmico” (Zunzunegui, 1996) basada en la selección y análisis minucioso de fragmentos representativos que condensan la lógica estructural de las películas.

Dicha representatividad, razón primera de nuestra selección, no es concebida en términos absolutos, sino en relación con nuestro eje específico de análisis (Aumont y Marie, 1990): la convergencia entre cine *low cost*, posthumor y crisis en España. Las secuencias escogidas pretenden funcionar como “modelos reducidos” (Zumalde, 2002), si bien ejemplares, de esa triple confluencia.

Por su parte, más allá de aproximaciones sociológicas, es menester analizar de forma pertinente cómo se articula la relación entre cine y crisis en el seno de los discursos concretos. Es decir, considerar esta dimensión extratextual en la medida en que funcione textualmente (Talens, 1983). Es por ello que, aunque ofreceremos una nota introductoria sobre las condiciones de realización *low cost* de las películas, los modos de producción (así como toda forma de contexto) nos interesarán solo cuando dejen huella sobre la materialidad fílmica en cuestión.

4. CINE LOW COST Y POSTHUMOR

4.1. PROCEDIMIENTOS FORMALES DEL CINE LOW COST

Las películas *low cost* son obras austeras que, al no contar con apoyo institucional o mediático, surgen gracias al autofinanciamiento de sus autores (Cornejo, 2021). En gran parte, este nuevo modo de encarar las producciones cinematográficas eclosiona en España como respuesta y escapatoria a la crisis económica de 2008 y a las dificultades estructurales de la industria (Daryanani, 2017).² Plataformas como el Festival de Cine *Low Cost* de Barcelona han dado visibilidad a este fenómeno desde 2015.

En este marco, siguiendo las líneas de investigación sugeridas por De Fez y Otero (2015), Villarmea (2018), Gómez-Pérez y Jódar-Marín (2020) o Cornejo (2021), cabe diferenciar algunos elementos enunciativos que, en contraste con los modos de producción del cine clásico de Hollywood y su búsqueda de equilibrio formal (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997), remiten a una idea de precariedad económica en la realización. Se trata, pues, de

² La digitalización del sector, con la aparición de Internet como nuevo mercado de explotación y consumo de contenidos audiovisuales y el abaratamiento de los medios de realización cinematográfica (Pardo, 2015), posibilitó que entre los años 2000-2018, aunque los presupuestos decrecieran, las producciones austeras aumentaran (Gómez-Pérez & Jódar-Marín, 2020). No obstante, por cuestiones de extensión y método, no desarrollaremos tal dimensión.

“marcas productivas” que vinculan los modos de producción *low cost* con la materialidad de los textos fílmicos (Casetti & Di Chio, 2007). Algunas de estas marcas asumidas por las películas que después analizaremos, serían:

- a) Uso de cámara con pulso inestable, tendiente a realizar bruscos movimientos (barridos) así como ampliaciones variables mediante teleobjetivo (zoom) al margen del movimiento de las figuras en plano. Asimismo, tales movimientos conducen normalmente a un descentrado de las figuras, pudiendo quedar cortadas en el encuadre.
- b) Uso de iluminación natural, la cual conduce a una imagen desenfocada y granulada en ambientes oscuros o poco iluminados.
- c) Ausencia de maquillaje.
- d) Ausencia de decorados.
- e) Captación del sonido en directo, tanto de las voces actorales como de los sonidos ambiente. Ello conduce a una mala calidad del audio de cada filme, en ocasiones con reverberación (eco) o superposición de ruido.

4.2. PROCEDIMIENTOS FORMALES DEL POSTHUMOR CINEMATOGRAFICO

Del mismo modo que la postmodernidad puede considerarse fruto de la descreencia hacia los grandes relatos modernos (Lyotard, 1984), el posthumor surge a escala internacional como “fracaso de los propios mecanismos de la comedia [clásica]” (Costa, 2018a, p. 14). En *Una risa nueva*, Costa ofrece diferentes definiciones operativas de posthumor. Principalmente lo entiende como “ese modelo de comedia que no busca la risa, sino el estupor, el sudor frío, la vergüenza ajena, el desconcierto o la incomodidad” (Costa, 2018b, p. 130).

A continuación, abordaremos tres códigos atribuidos al posthumor que contrastan con la comedia cinematográfica clásica y que, consecuentemente, explican en parte los efectos de incomodidad y desconcierto despertados en el espectador: el hiperrealismo,

la fractura en la subjetividad psicológica y la ausencia de distensión (Costa, 2018a; Parkas, 2018).

- a) **Hiperrealismo.** Ya sea mediante formas de representación consideradas “documentales” asociadas a una “calidad fotográfica baja” (inestabilidad y brusquedad de movimientos, descentración y granulación) que funcionan como indicadores de autenticidad (Hight, 2007; Sánchez, 2013); o mediante la mostración de elementos tales como pantallas, micrófonos o cámaras en el interior de la narración, el posthumor confunde al espectador sobre la condición ficcional de lo que observa. Se trata, pues, de simulacros de la realización que consiguen un “efecto de realidad” (Barthes, 1994) aún más poderoso que el producido por la transparencia clásica: el espectador cree contemplar las imágenes como filmaciones en bruto, sin artificios ni intermediarios (Eco, 1986). En este contexto, el “tono hiperreal” conseguido enunciativamente —en el sentido simulador que introdujo Jean Baudrillard— se suma a situaciones narrativas incómodas que rompen con la sensación de control aportada por el modo de representación clásico (Costa, 2018a).
- b) **Fractura en la subjetividad psicológica.** En la comedia cinematográfica clásica, especialmente en la época muda, los personajes se ven inmersos en una cadena maquina de sucesos a la manera de autómatas (Radigales, 2019). La comedia surge entonces, como revela Costa (2018a), en la fractura entre el personaje y su entorno, es decir, en el marco de unos “sucesos” que los personajes no pueden controlar, sino solo evitar, afrontar o sufrir (Casetti & Di Chio, 2007). Por el contrario, en el posthumor esta fractura se desplaza a las acciones entendidas como “comportamientos”, es decir, a las actuaciones —normalmente asociales— atribuibles a los personajes como agentes activos, quienes asumen apariencias que otros juzgan y desmienten (Costa, 2018a). Todo ello en línea con una relativización de los valores morales propia del cine de la posmodernidad (Imbert, 2017).

- c) **Ausencia de distensión.** La comedia cinematográfica clásica articula un proceso de tensión-distensión por el que a un momento de angustia le sigue un desenlace aliviador (Radigales, 2019). En línea con la sensación de control ejercida por la enunciación clásica –la cual revela el *happy end* como “evidente” (Bordwell, Staiger & Thompson, 1997)–, el espectador de dicho cine supone que todo orden familiar-comunitario violentado será finalmente restablecido (Burch, 2008).

Si el posthumor puede definirse como un tipo de comedia que busca generar sensaciones de desconcierto e incomodidad (Costa, 2018a), es comprensible que las narraciones posthumorísticas despojen al espectador del alivio que supone la distensión narrativa de los conflictos (Radigales, 2019). En esta línea, en el posthumor el clima de incomodidad logrado con la narración se posterga indefinidamente (se suspende) hasta el punto de resultar insoportable al espectador (Parkas, 2018). De ahí que el subgénero se haya definido como una “comedia de la crueldad” (Costa, 2018a), pues no articula la distensión propia de la comedia cinematográfica clásica.

5. CINE *LOW COST*, POSTHUMOR Y CRISIS DE 2008 EN ESPAÑA

Hasta el momento hemos abordado formalmente tanto el *low cost* como el posthumor en calidad de modelos cinematográficos. A continuación, recurriremos a tres secuencias seleccionadas de las películas *Mi loco Erasmus* (2012), *La tumba de Bruce Lee* (2013) y *Gente en sitios* (2013) donde ambos elementos converjan y se vinculen con la crisis española de 2008.

5.1. *MI LOCO ERASMUS* (2013)

La producción de *Mi loco Erasmus* no gozó de ninguna ayuda pública, sino que fue fruto del autofinanciamiento de sus creadores, especialmente de los autores Carlos Padial (director y guionista) y Carlos de Diego (guionista). Contó con un presupuesto de veinte mil euros y apoyo financiero de amistades cercanas, infinidad de contenido grabado en vídeo digital convertido al formato Betacam HD y escasos recursos logísticos (Cornejo, 2021).

En el marco de una España hedonista donde abundan los universitarios europeos procedentes del programa Erasmus, la película compone un falso documental o *mockumentary* en torno a la figura de Dídac Alcaraz, un artista de Barcelona obcecado por conseguir financiación y así finalizar un extraño proyecto audiovisual –se trata de un excéntrico documental sobre los estudiantes de Erasmus– que nadie de su entorno comprende.

Cuando se nos presenta el espacio de trabajo de Dídac (Dídac Alcaraz) al principio del filme, observamos el estilo de vida caótica que este lleva. En un plano general que varía el encuadre mediante rápidos zooms y pulso inestable, vemos dos mesas repletas de basura y objetos desperdigados (desde botellas de leche, alcohol y paquetes de galletas a rollos de cinta aislante y pañuelos usados) los cuales parecen envolver al protagonista, situado en la franja superior izquierda del plano (Figura 1). Todo ello, sumado al tono descolorido y gris de la imagen y la escasa iluminación, revela la realidad desordenada y paupérrima del personaje.

El formato de falso documental adoptado por la película permite un recurso enunciativo propio del género: las declaraciones directas a cámara de los personajes a modo de testimonio (Nichols, 1997). En este marco, en un momento dado, Dídac explica el origen y las características de su “estudio” mirando a cámara. En plano medio fijo y desde una de las salas del sótano, Dídac anuncia:

yo lo considero una vivienda, tengo aquí de todo: café, tengo una cama, tengo un lavabo donde hago mis necesidades...y no se necesita nada más, vivo con el proyecto.

Sincrónicamente, el plano medio de Dídac dirigiéndose a cámara es alternado por diferentes planos detalle de la inmundicia que predomina en las habitaciones del sótano. El aspecto general de la escena, acentuado por el tono grisáceo de la imagen, la baja iluminación (que produce ruido en el plano) y el movimiento inestable de la cámara, connotan una misma idea de precariedad y miseria que desentona con las declaraciones de satisfacción del protagonista.

La alternancia de los sucesivos planos detalle que describen el espacio comentado sincrónicamente por Dídac funcionan a modo de “montaje probatorio” (Nichols, 1999): un recurso cinematográfico característico del género documental basado en la mostración de imágenes que prueban un razonamiento argumental, normalmente enunciado por una voz *over* o voz en *off*. En *Mi loco Erasmus* la articulación de este montaje de imágenes, en tanto que remite a la presencia de un narrador implícito ajeno al punto de vista del personaje (Dídac), responde a una “ocularización cero” (Gaudreault & Jost, 1995), es decir, a una visión externa de los hechos.

En este sentido, el contraste entre la satisfacción que manifiesta verbalmente Dídac con el sótano (en voz en *off*) y el miserable aspecto del lugar enunciado por el narrador implícito (montaje probatorio) funciona a modo de contrapunto irónico: se da a entender y a ver algo distinto de lo que el personaje dice (Catalá, 2009). Así, por ejemplo, cuando Dídac afirma en su discurso en *off* que tiene un lavabo donde hacer sus necesidades, la narración nos muestra en plano conjunto dos cubos de plástico repletos de polvo y serrín situados frente a un pilar de un cuarto oscuro y desvaído (Figura 2).

En esta línea, ya vemos aquí articulada formalmente una de las características del posthumor como género cinematográfico: el contraste entre la autoconcepción que el protagonista tiene de su vida y el aspecto real de esta misma, una pronunciada discordancia entre lo que Dídac dice ser y lo que aparenta a nuestros ojos (Costa, 2018a).

Pese a todo, más allá de la mera excentricidad, el desequilibrio del personaje principal en *Mi loco Erasmus* y su tendencia a desatar situaciones incómodas pueden leerse como respuestas a una situación de crisis socioeconómica más amplia. En esta línea, el propio Dídac confiesa al principio del film que las precarias condiciones en las que vive y trabaja responden a una falta de recursos económicos:

También es verdad que parte de lo que me ha impulsado a traerlo aquí [el proyecto] al estudio es el haberme quedado sin dinero. Empecé con mucha pasta, conseguí dinero de muchos sitios [...] y me lo gasté, y esto me condujo al: “vete al estudio y trabájalo, trabaja el haberte quedado sin dinero”.

Por su parte, sus condiciones precarias de existencia contrastan acusadamente con el estilo de vida hedonista de los estudiantes Erasmus filmados por Dídac para su documental. Este aspecto se observa más adelante cuando el protagonista intenta explicar a su amigo Miguel (Miguel Noguera) el sentido de su proyecto. En un primer plano de la pantalla de ordenador donde trabaja Dídac, se suceden diferentes imágenes de universitarios en ambientes festivos, bailando, alcoholizándose y riendo. En una de estas grabaciones llegamos a ver un primer plano de un joven ligeramente descamisado, alumbrado por las luces multicolor de una discoteca, quien mira a cámara seductoramente (Figura 3).

Sucesivamente, se nos muestra un plano medio de Dídac apoyado rígidamente en el escritorio, frente a la pantalla del ordenador, explicando el significado de los vídeos reproducidos. Este último plano está afectado por la oscuridad del sótano, generando palidez y granulación en la imagen (Figura 4). Como es visible, dos realidades diferentes se contraponen mediante el montaje lineal de la secuencia: por un lado, la fiesta y despreocupación de los estudiantes Erasmus, por el otro, la miseria y seriedad del protagonista.

De esta forma, existe un contraste acusado entre la situación de crisis socioeconómica del protagonista respecto del entorno despreocupado y frívolo de los universitarios europeos. En este contexto, dicho contraste parece metaforizar la opinión según la cual el programa Erasmus funciona como una “beca de élite” donde “solo las personas que proceden de entornos socioeconómicos privilegiados pueden permitirse participar en el programa” (La Vanguardia, 2019).³ Este hecho se ve ratificado por la canción que acompañará a los créditos finales del film titulada significativamente *Élite de Europa*. En este último sentido, *Mi loco Erasmus* establece “un paralelismo entre los jóvenes que «se pierden» por llevar una vida hedonista” frente a aquellos que sufren “una fase de estancamiento vital asociada a la falta de recursos” (Villarmea, 2018, p. 271).

³ Cabe señalar que España fue el destino más solicitado de la Unión Europea durante el programa Erasmus 2012/2013, acogiendo a 31.592 estudiantes, seguida de Francia (24.038) y Alemania (22.766) (Comisión Europea, 2014).

5.2. LA TUMBA DE BRUCE LEE (2013)

La tumba de Bruce Lee fue autofinanciada por sus autores Julián Génisson, Lorena Iglesias y Aaron Lux. También recurrió al *crowdfunding* a través de Verkami en 2012 para acabar consiguiendo un presupuesto total de diez mil euros. Grabada en Seattle (EEUU) en agosto de 2012, las condiciones de producción fueron desde el principio precarias, improvisándose cambios de guion y uso de localizaciones durante el rodaje (Cornejo, 2021).

El film gira en torno a una joven pareja, Lorena (Lorena Iglesias) y Julián (Julián Génisson), que decide viajar desde España a Seattle (EEUU) para lograr distintos objetivos. Lorena desea asistir a un curso de coaching corporativo: *La semana del lenguaje corporal* para aumentar sus dotes empresariales y trascender su puesto como dependienta en una tienda de golosinas; mientras que Julián pretende visitar la tumba del luchador Bruce Lee, uno de sus héroes de infancia. Sin embargo, una vez lleguen a la ciudad estadounidense ambos descubrirán que las cosas no son como prometían.

En el primer tercio del film, Lorena, ya en Seattle, acude con entusiasmo a las oficinas donde se debe realizar el seminario de *La semana del lenguaje corporal*. Cuando en plano medio abre la puerta de una de las salas donde ha sido citada, el contraplano subsiguiente nos muestra mediante una breve panorámica el vacío de la habitación, donde una larga mesa se extiende rodeada de sillas desocupadas. Al final del movimiento de cámara, entra en plano sobre una de las sillas un hombre con camisa hawaiana de espaldas a Lorena, justo en el centro inferior de la imagen (Figura 5).

La mujer, que tuerce el gesto con expresión de extrañeza, trata de entablar comunicación con el sujeto preguntando por el curso de *coaching* empresarial. No obstante, el hombre es mostrado en primer plano rígidamente y de espaldas a cámara, sin volver su cabeza ni trazar palabra alguna. Un primer plano de la mujer subraya el estado de desconcierto que esta experimenta, mirando detenidamente en dirección al silencioso sujeto (Figura 6). La incomodidad se ratifica gracias al pulso inestable de la cámara, la iluminación natural (que genera una imagen plana) y la ausencia de música

extradieética (sonido ambiente) las cuales, por su parte, aportan autenticidad a la secuencia.

Como podemos ver, la enunciación adopta mediante el juego de planos y contraplanos (Lorena observa primero, el hombre es observado después) el punto de vista de la protagonista en la secuencia. Se trata de una ocularización interna secundaria (Gaudreault & Jost, 1995) construida a partir de la continuidad entre planos. La cámara asume, pues, la visión de Lorena, y transmite enunciativamente su mismo estado de incompreensión ante lo contemplado (focalización interna). En este sentido, la falta de una respuesta y el mantenimiento del clima narrativo de incertidumbre ya permite vincular dicha secuencia con la ausencia de distensión propia del posthumor como género. Finalmente, Lorena abandona la habitación.

Más adelante descubriremos que el curso era una estafa. En esta línea, la última imagen del film, ya superados los dos tercios siguientes de metraje, nos muestra un plano general de Lorena de vuelta a su puesto de trabajo original en una tienda de golosinas (Figura 7). El personaje lleva puesto un pomposo delantal azul en línea con la sobresaturación de dulces y coloridos elementos de fiesta situados a sus espaldas. La alegre música ambiental extradieética que acompaña a la secuencia, así como los elementos de la puesta en escena comentados, contrastan acusadamente con la expresión apagada de Lorena, al igual que con los dramáticos acontecimientos mostrados en la película (entre los que se encuentra el asesinato de su pareja Julián, el cual no entraremos a comentar).

De esta forma, se articula un pronunciado contraste (de naturaleza irónica) entre el entusiasmo inicial de Lorena y la gris realidad que terminó encontrando en Seattle. El viaje en busca de éxito empresarial se convierte, pues, en crudo desengaño.⁴ En este sentido, ya es reconocible una vinculación entre dicha secuencia y la indignación social del contexto de crisis en España por la que las empresas se vislumbraban como élites

⁴ Cobran, así, toda la pertinencia las declaraciones de Julián Génisson, uno de los directores de *La tumba de Bruce Lee*, quien declara respecto del filme: “en el trasfondo [...] estaba la aversión al discurso del coaching, la autoayuda y el autoemprendimiento, consistente en hacerse uno mismo cosas con palabras, en proponerse cambiar de vida manipulando las palabras (es decir, una justificación autohipnótica del orden establecido)” (cit. en Cornejo, 2021, p. 448).

que conspiraban para defraudar a la ciudadanía (Menéndez Sarriés, 2018). Esta indignación resultó especialmente acusada teniendo en cuenta que fue precedida de un período de optimismo ante la expansión económica desde principios de siglo cuya inesperada caída causó perplejidad entre la población (Oliver, 2017). Así, el desengaño empresarial de Lorena en el film encuentra parangón, aunque sea oblicuamente, con el de la sociedad española del momento.

5.3. *GENTE EN SITIOS* (2013)

Gente en sitios se rodó a lo largo del año 2013 sin ningún tipo de presupuesto y en un momento de crisis económica personal de su director: Juan Cavestany. El realizador optó por un rodaje cámara en mano mediante una *handycam* (cámara doméstica de baja resolución) que él mismo controlaba. Asimismo, un grupo muy reducido de técnicos le acompañó irregularmente durante la realización, aunque sin recibir sueldo alguno (Cavestany, 2013a; Cavestany, 2013b; Cornejo, 2021). Se ha negado toda clase de planificación al rodar, al menos en el sentido tradicional del término, así como la inexistencia de un guion. De esta manera, una tendencia a la improvisación caracterizó el trabajo de puesta en escena, fotografía e interpretación (Cavestany, 2013a).

La película está compuesta por un cúmulo de diferentes microhistorias o *sketches* que no denotan una clara relación argumental entre sí. Desde un marco tan surrealista como crítico, nos encontramos personajes desorientados, con reacciones absurdas y vergonzosas, desesperados por encontrar empleo o con necesidades imperiosas de hablar.

En el episodio tres de *Gente en sitios*, una joven pareja (Irene Escolar y Martiño Rivas) visitan un piso junto a un agente inmobiliario (Ernesto Alterio). El agente presenta con seguridad el hogar. Este, en todo momento insiste en las “muchísimas posibilidades” de la vivienda. No obstante, conforme la pareja comienza a preguntar dudas en torno a la casa, el agente balbucea las respuestas de forma entrecortada e insegura, consultando nerviosamente una carpeta negra que lleva consigo desde el inicio de la secuencia.

Enunciativamente, la conversación se muestra mediante primeros y primerísimos planos ladeados que, dada la excesiva proximidad de los personajes a cámara, producen

una ligera deformación en los rostros. Por su parte, se suceden bruscos e inestables movimientos de cámara (barridos) que pasan de unos a otros personajes según intervengan en el diálogo. Todo ello, sumado a las respuestas nerviosas e inseguras del agente, favorece un clima de creciente tensión narrativa.

Pese a todo, la presentación del piso continúa y los jóvenes están cada vez más ilusionados con el proyecto de compra, haciendo vídeos con el móvil y observando fascinados la vivienda. A cierto punto, la mujer decide acercarse a una de las ventanas para abrirla y contemplar las vistas. En primer plano, la vemos observar tras las cortinas inferiormente a la calle manteniendo aún su gesto de satisfacción. Mediante ocularización interna secundaria, adoptamos su punto de vista (focalización interna) y en contraplano vemos un desconcertante hecho: en plano general picado nos muestra al agente inmobiliario en dicha calle, desposeído de su carpeta y cruzando la acera.

Al momento, el agente se detiene y se vuelve en dirección a cámara, es decir, en dirección a la ventana desde donde observa la joven (Figura 8). Su expresión denota asombro. En este cruce de miradas, un primerísimo plano del rostro de la mujer con gesto de sorpresa representa su estado de incompreensión (Figura 9). Mediante el comentado proceso de focalización interna, compartimos junto a la joven el desconcierto al no saber por qué se encuentra el agente en la calle. Acto seguido, el agente inmobiliario echa andar en su contraplano y abandona la escena.

La mujer vuelve al encuentro de su pareja en el salón para comentarle lo sucedido. No obstante, el joven, también desconcertado, la espera con otro sobresalto: en sus manos sostiene la carpeta negra del agente que, repleta de hojas en blanco, solo presenta unos garabatos en forma de espiral mostrados en plano detalle (Figura 10). Un primer plano enfatizado mediante *travelling in* del hombre observando la carpeta, con su rostro ligeramente deformado por la escasa distancia que guarda respecto de la cámara, manifiesta su turbación interna.

Como vemos, una inquietante atmósfera atraviesa el tramo final del episodio.⁵ El posthumor de la secuencia se halla tanto en la incomodidad provocada por la actitud del agente como por el absurdo final, con la desaparición del trabajador de la inmobiliaria. Esta ausencia de final o momento de distensión, por su parte, genera una suspensión de los conflictos definitiva del posthumor. Asimismo, la emergencia de los comportamientos ilógicos contrasta con la autenticidad construida enunciativamente por la inestabilidad de la cámara y los elementos naturalistas de la puesta en escena: el efecto de choque se torna así aún mayor (Sánchez, 2013). Sin embargo, ambos elementos (posthumor y absurdo) confluyen en una misma idea que leemos en clave política: el engaño inmobiliario.

En este sentido cabe señalar que la crisis de legitimidad política abierta tras la crisis financiera de 2008 está en la base de movimientos sociales de protesta tales como el 15-M (Castells, 2020). En este contexto de desconfianza hacia el sistema institucional, los escándalos de corrupción bancaria tales como las cláusulas suelo, las participaciones preferentes o las hipotecas *subprime* “han desatado una esperable indignación entre los ciudadanos, que por lo general perciben el sector como un conjunto de élites conspirando y tratando de engañar a la mayoría de la población” (Menéndez Sarriés, 2018, p. 29).

En este marco, el posthumor surge ante la impotencia de las víctimas por actuar frente a su estafador, anegados en una amnesia repentina fruto del shock de la situación. Y el absurdo se revela la superficie de un conjunto de elementos subyacentes (Portillo, 2013): el fraude económico y la impotencia ciudadana. No es de extrañar, pues, que según Cornejo (2021, p. 47) *Gente en sitios* fuese el largometraje que “mejor recogió el ánimo, espíritu o clima de la España de la crisis económica”.

⁵ La secuencia continúa con la irrupción de dos siniestros personajes que interrogan a los jóvenes, asegurando que el piso es de su propiedad y no está en venta. Sin embargo, por cuestiones de extensión, optamos por no desarrollar dicho desenlace. En cualquier caso, el final queda igualmente abierto.

6. CONCLUSIONES

En el presente artículo las limitaciones de extensión nos han forzado a reducir al máximo las referencias contextuales tanto del *low cost* como del posthumor en tanto que fenómenos culturales. Basándonos en una propuesta de análisis textual (Casetti & Di Chio, 2007), hemos introducido únicamente los elementos extratextuales que funcionaban operativamente en los discursos filmicos.

En este marco, los modos de producción *low cost* han pasado a concebirse antes como un conjunto estético de “marcas productivas” que como un modelo de negocio trifásico (producción, exhibición y distribución); mientras que el posthumor ha funcionado como un conjunto efectivo de códigos cinematográficos antes que como un síntoma cultural. Ello nos ha obligado a soslayar elementos fundamentales como la digitalización o las variables epistemológicas de la Nueva Comedia que deberán desarrollarse en futuros trabajos.

En los casos estudiados (*Mi loco Erasmus*, *La tumba de Bruce Lee* y *Gente en sitios*) hemos hallado elementos compositivos (pulso inestable, iluminación natural, etc.) que remiten a un “cine de la austeridad” (Villarmea, 2018). Su vinculación al *low cost* como modo de producción se refrenda con las breves contextualizaciones ofrecidas en el punto 4. Asimismo, las tres comedias construyen atmósferas que, dada su oposición a las convenciones clásicas de representación, generan un efecto de incomodidad posthumorístico (Costa, 2018a).

Tales discursos cinematográficos equivalen a discursos sociales más amplios correspondientes al contexto histórico que rodea la producción, como es el caso de las protestas ejercidas por el movimiento 15-M en España contra la clase política, los bancos y las corporaciones económico-financieras (Castells, 2020).

Así, *Mi loco Erasmus* (2012) enuncia un contraste entre la vida precaria y sin futuro del protagonista y la frivolidad de los estudiantes Erasmus que le envuelven. *La tumba de Bruce Lee* (2013) articula un discurso crítico para con la ideología neoliberal del éxito a partir de la historia de Lorena: una mujer primeramente obcecada con emular los gestos de poder económico prometidos por un seminario de *coaching* y finalmente

desengañada al descubrir el carácter espurio de tal promesa. En idéntica línea, *Gente en sitios* (2013) representa el clima de indignación social a partir de un discurso crítico para con las estafas bancarias a partir de la historia de dos jóvenes que son engañados a manos de un agente de inmobiliaria.

Futuras investigaciones abordarán este singular traslado de la incomodidad social a la incomodidad discursiva con mayor alcance y profundidad.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abuja, M. A. (2017). *Producción cinematográfica independiente 2.0. Estrategias de bajo presupuesto frente a la tecnología 3D y el contenido premium* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <https://hdl.handle.net/11441/69586>

Altabás, C. (2014). Autofinanciación y crowdfunding: Nuevas vías de producción, distribución y exhibición del cine español independiente tras la crisis financiera española, *Historia y Comunicación Social*, 19, 387-399.
https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45141

Álvarez-Rodríguez, V. (2021). La crisis económica de 2008 a través del cine español. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 23, 23-45.
<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.13032>

Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós.

Burch, N. (2008). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.

Buse, P., & Toribio, N.T. (2015). Ocho apellidos vascos and the Comedy of Minor Differences, *Romance Quarterly*, 62(4), 229-241.
<https://doi.org/10.1080/08831157.2015.1068637>

Carmona, R. (2020). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.

- Casetti, F., & Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Castells, M. (2020). *Ruptura. La crisis de la democracia liberal*. Alianza.
- Catalá, J.M. (2009). Los límites de lo risible. Cuestiones epistemológicas y estéticas en torno a la confluencia del documental y el humor. En E. Oroz y G. Amatria (eds.), *La risa oblicua tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (pp. 45-74). Ocho y medio.
- Cavestany, J. (6 de septiembre de 2013a). '*Gente en sitios*', la pequeña gran joya del cine español se estrena en Toronto. <https://www.rtve.es/noticias/20130906/gente-sitios-pequena-gran-joya-del-cine-espanol-se-estrena-toronto/745273.shtml>
- Cavestany, J. (18 de diciembre de 2013b). *Cavestany: "'Gente en sitios' trata sobre cómo intentamos resolver las crisis"*. https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cavestany-gente-en-sitios-trata-sobre-como-intentamos-resolver-las-crisis_ootbzhuetexaxnki50mdj3/
- Comisión Europea (10 de julio de 2014). *Erasmus 2012/13: explicación de las cifras*. https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/es/MEMO_14_476
- Cornejo, R. (2021). *Las cortinas son invencibles. Cine español desde las trincheras (2010-2020)*. Dilatando mentes.
- Costa, J. (2018a). Introducción. En J. Costa (ed.), *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (pp. 12-32). Lengua de Trapo.
- Costa, J. (2018b). El chiste sucio que salvó a la humanidad. En J. Costa (ed.), *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (pp. 111-133). Lengua de Trapo.
- Daryanani, V. (2017). *El cine Low Cost como Modelo de Negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine español (2008 - 2016)*. [Tesis doctoral, Universitat Ramon Llull]. <http://hdl.handle.net/10803/406080>
- Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Lumen.

Fez, D., & Otero, M. (2015). *Manifiesto cine low cost*. <https://cine-low-cost.tumblr.com/>

Galán, E. (2018). This is (not) Spinal Tap. En J. Costa (ed.), *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (pp. 81-102). Lengua de Trapo.

García López, S. (2015). Nuevas formas de la comedia en España: Carlos Vermut. En P. J. Smith (ed.), *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano* (pp. 119-133). Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
<https://doi.org/10.31819/9783954872640-009>

Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.

Gómez-Pérez, F.J., & Jódar-Marín, J.A. (2020). Radiografía al raquítico cine español del siglo XXI entre el *low-cost* y el *crowdsourcing*. EN VV. AA, *Actas del VII Congreso Internacional de la AE-IC* (pp. 615-634). Asociación Española de Investigación de la Comunicación.

Hellín, M.J. y Talaya, H. (2018). Introducción. En M. J. Hellín y H. Talaya (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI* (pp. 13-20). UOC.

Hight, C. (2007). El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, 2, 176-195.

Imbert, G. (2017). *Cine e imaginarios sociales*. Cátedra.

La Vanguardia (24 de enero de 2019). El programa Erasmus quiere quitarse etiqueta de beca de élite y universitaria. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/politica/20190124/454286082199/el-programa-erasmus-quiere-quitarse-etiqueta-de-beca-de-elite-y-universitaria.html>

Lyotard, J. F. (1984). *La condición postmoderna*. Cátedra.

Martín Sanz, A. (2022) Autoficción y poshumor en Malasaña: la irracionalidad del mercado como recurso cómico en *El fin de la comedia* de Ignatius Farray. *Journal of*

Spanish Cultural Studies, 23(2), 197-215.

<https://doi.org/10.1080/14636204.2022.2070706>

Marzal, J., & Gómez Tarín, F. J. (2006). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J. Benavides, D. Alameda, & E. Fernández Blanco (eds.), *Nuevos temas de comunicación* (pp. 393-415). Universidad Complutense de Madrid.

Menéndez Sarriés, N. (2018). *Ajuste de cuentas. Cómo el sector bancario se convirtió en una trampa para millones de ciudadanos*. Libros.com.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.

Oliver, J. (2017). *La crisis económica en España: en el principio fue la deuda*. RBA.

Otero, M. (2018). 'Spoof movies'. En J. Costa (ed.), *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (pp. 31-58). Lengua de Trapo.

Pardo, A. (2015). La digitalización de la industria cinematográfica. En M. Medina (coord.), *La audiencia en la era digital* (pp.169-196). Fragua.

Parkas, V. (2018). El fin de la comedia. En J. Costa (ed.), *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (pp. 245-257). Lengua de Trapo.

Pedrero, J.A. (2019). *Filmando la crisis. Una mirada desde el Séptimo Arte*. Calamar.

Pérez Morán, E., & Sánchez Noriega, J.L. (2020). Panorámica: entre las nuevas pantallas y la polifonía audiovisual. En J.L. Noriega (coord.), *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp.31-71). Laertes.

Portillo, J. (2013). Lo absurdo descontextualización, sentido, significado y humor. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 2, 105-134.

Pujol, C. (2013). In/Out, experimentaciones audiovisuales en los márgenes de la industria. El caso de #Littlesecretfilm. *Arte y políticas de identidad*, 8, 185-199.

- Radigales, J. (2019). Recursos narrativos en la comedia muda de Hollywood. *Trípodos*, 44, 25-39.
- Rey, E. (2011). Are you 'avin' a laugh? El Post-Humor y la nueva sitcom. En M.Á. Pérez-Gómez (ed.), *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* (pp. 167-180). Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Sorlin, P. (1992). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.
- Stiglitz, J. (2010). *Caída libre. El libre mercado y el hundimiento de la economía mundial*. Taurus.
- Talens, J. (1983). Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión. En J. Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico* (pp.17-60). Cátedra.
- Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-36.
- Villarrea, I. (2018). Proyectos de nunca acabar: retratos de la juventud española en el cine de la austeridad. En M.J. Hellín y H. Talaya (eds.), *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI* (pp. 263-282). UOC.
- Zumalde, I. (2002). *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Ediciones de la Filmoteca.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós.

8. REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- Cavestany, J. (2013). *Gente en sitios*. España: Apaches Entertainment, Canal+ España, RTVE, ICAA.
- Padial, C. (2012). *Mi loco Erasmus*. España: Los Pioneros del siglo XXI.
- Rux, A., Génisson, J., & Iglesias, L. (2013). *La tumba de Bruce Lee*. España: Canódromo Abandonado.

9. ANEXOS

Figura 1



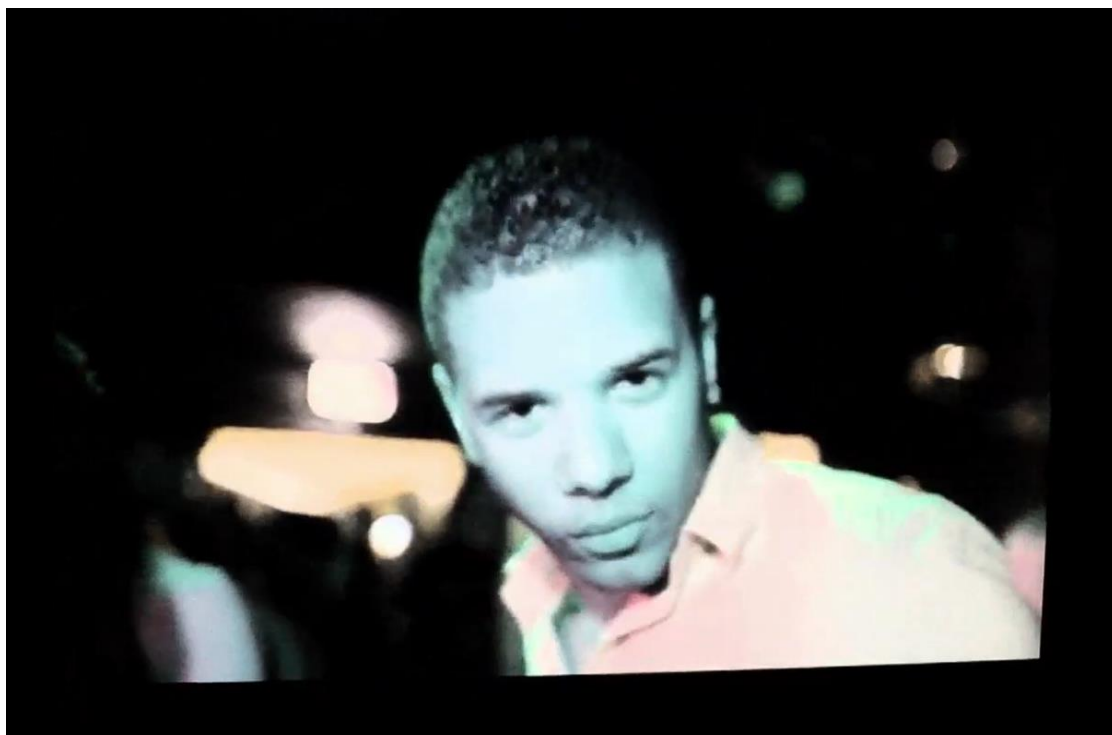
Fuente: Filmin

Figura 2



Fuente: Filmin

Figura 3



Fuente: Filmin

Figura 4



Fuente: Filmin

Figura 5



Fuente: Filmin

Figura 6



Fuente: Filmin

Figura 7



Fuente: Filmin

Figura 8



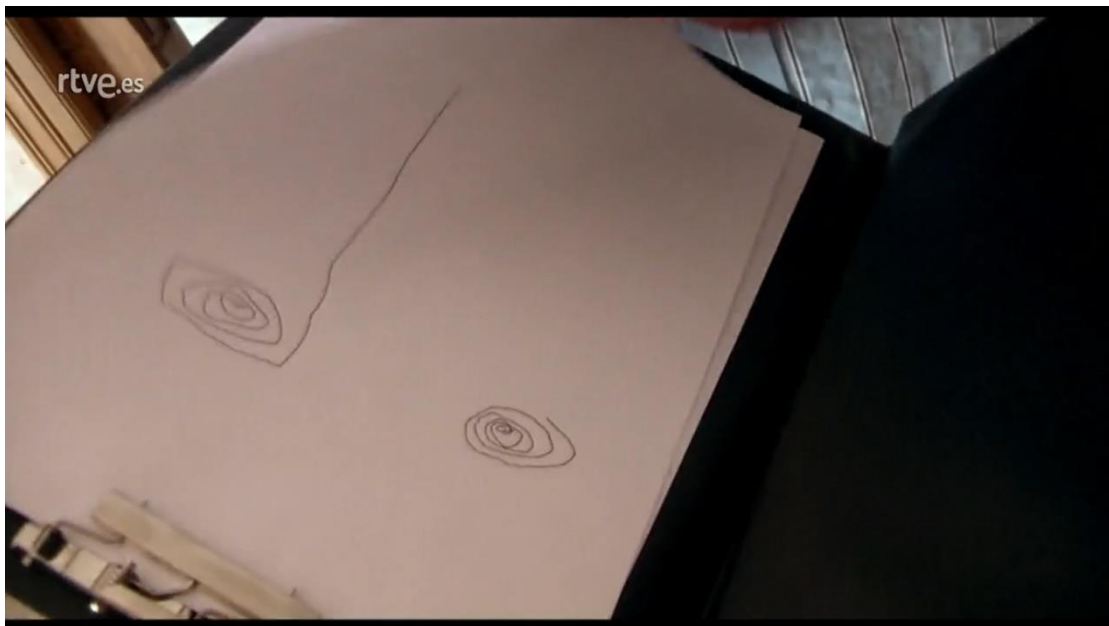
Fuente: RTVE.es

Figura 9



Fuente: RTVE.es

Figura 10



Fuente: RTVE.es