

EL SIMBOLISMO DEL SUBSUELO EN EL CINE HISPÁNICO RECIENTE: FIGURAS, GÉNEROS Y RAÍCES LITERARIAS

Antonio VIÑUALES SÁNCHEZ
Universidad de Zaragoza
ORCID: 0000-0002-0201-5973

Resumen:

El espacio simbólico del subsuelo surge en el Neolítico, época en la que nuestra especie funda su supervivencia en valores como la tierra natal y el trabajo agrícola. En el cuento oral maravilloso, el subsuelo es el espacio mágico para representar el misterio del crecimiento y la regeneración de la vida, fusionándose con el viaje y la metamorfosis. El simbolismo moderno, una respuesta artístico-cultural a la búsqueda de nuevos valores para una nueva supervivencia, renueva este espacio y le dispensa tratamientos divergentes. En el cine de consumo, lo subterráneo adquiere un carácter traumatizado y desequilibrado que persigue provocar terror y explorar los bajos fondos. En el cine para la reflexión, se asocia a otros símbolos modernos como educación, crisis, ciudad infernal, andrógino y hombre del subsuelo, adquiriendo sentidos complejos como la imposibilidad moral de la vida urbana, la necesidad de educación, la resurrección y la verdad revelada. Proponemos explicar el sentido del viaje del simbolismo subterráneo, desde lo verbal-ancestral a lo moderno-audiovisual, mediante ejemplos de películas del cine hispánico reciente.

Palabras clave:

Simbolismo. Subsuelo. Cine hispánico reciente. Grotesco. Géneros cinematográficos.

Abstract:

The symbolic space of the underground emerges in the Neolithic era, a time when our species established a new form of survival rooted in values such as homeland and agricultural labor. In the folktale, this space most often functions as a magical realm in which the mystery of growth and the regeneration of life is staged, typically interwoven with motifs of the journey and metamorphosis. Modern symbolism, an artistic and cultural response to the search for new values for a renewed form of human survival, revitalizes this space, though it does so through divergent treatments. In popular cinema, the underground tends to acquire a traumatized and destabilized character, aimed at evoking terror and exposing society's underworld. In cinema of reflection it is associated with other modern symbols such as education, crisis, the infernal city, the androgynous figure, and the man of the underground and takes on more complex meanings: the moral impossibility of urban life, the imperative of education, resurrection, and revealed truth. This article proposes a hermeneutic reading of recent Hispanic films in order to trace the journey of underground symbolism: from its ancestral, verbal origins to its modern, audiovisual reconfigurations.

Key Words:

Symbolism. Underground. Hispanic recent cinema. Grotesque. Film genres.

Una característica distintiva de la imaginación moderna es la revitalización del capital de imágenes prehistórico. Célebres estudiosos como Eleazar Meletinski, Gilbert Durand y Roland Barthes han atendido de modo parcial a este fenómeno: el primero ha hablado de la «remitologización» de la novela del siglo XX

(2001, 261 y ss.); el segundo se ha fijado en la recuperación de la magia (*hermetismo*) en algunas novelas francesas y en la revitalización de símbolos míticos como el *andrógino* (1993, 247 y ss.); Barthes (1957), por su parte, dedicó memorables páginas periodísticas y habló acertadamente del culto a los mitos por parte de las sociedades de masas.

Una mirada más amplia, como la dispensada por Beltrán Almería en sus estudios sobre la imaginación literaria (2017, 347 y ss.), permite deducir que tal recuperación, a la que denomina «grotesco» (2018, 1127), es tan solo una de las dimensiones de un proceso mayor: la construcción del simbolismo moderno.

Siguiendo las tesis de este especialista (2017, 355 y ss.), podemos afirmar que el simbolismo es el contenido de las grandes obras de arte de la Modernidad, labrado con objeto de responder al gran reto del *sapiens* moderno: el autogobierno del mundo sin el concurso de ningún ente divino. Ante este desafío inaudito, el de convertir a un animal humano en «hombre-dios» (Dostoievski, 2018, 850), nuestra especie responde de forma ilustrada y unificada, igualando a los individuos que hasta la Modernidad han convivido separados en distintos grupos (clases, castas, religiones, razas, géneros, etc.). Las artes son entonces preciosos instrumentos que colaboran en semejante tarea, mediante imágenes para la gran cohesión y para la reflexión sobre nuestra evolución: una suerte de lenguaje que trasciende fronteras y comunica a los individuos como una forma transversal de pensamiento simbólico, y alimenta las distintas artes. Ese lenguaje es el simbolismo moderno, cuyos elementos principales son los símbolos y los géneros simbólicos. Ambas figuras sitúan icónicamente y representan las diferentes dimensiones y aspectos de la encrucijada sociohistórica moderna, en la que se debate la continuidad y el éxito de nuestra especie.

La creación de este capital de imágenes supone la puesta en marcha de dos grandes estrategias imaginativas: la creación de nuevos símbolos y nuevos géneros, y la recuperación y

revalorización de las imágenes de etapas anteriores entre las que tiene un protagonismo inusitado el grotesco.

El espacio del subsuelo, surgido a raíz de la revolución neolítica, es entonces uno de los elementos que toma un protagonismo notorio. Estudiosos como Rachel Falconer (2007) y George Minois (2005) han reconocido su relevancia como parte del simbolismo infernal moderno en distintas artes. En el seno del imaginario tradicional adquiere un carácter ambivalente, genuinamente grotesco —alegre y cruel a un tiempo (Bajtín, 1974, 468)—, sobre cuya base escenifica el misterio del crecimiento y simboliza los ciclos naturales de la regeneración. Aparece en géneros mágicos como el cuento folclórico y los mitos, asociado al viaje y a la metamorfosis.

Ahora bien, como han señalado Kayser (2010) y Bajtín (1974), el grotesco sufre una escisión en la imaginación moderna. Ámbitos culturales como el cine son sensibles a esta división, donde el grotesco moderno sigue dos caminos divergentes conforme a los ámbitos de difusión en los que se despliega. El llamado «grotesco fantástico» o «romántico» es propio de géneros de consumo como los policiaco-detectivescos, el *noir* y los de terror. El subsuelo adquiere allí una coloración cruel y depresiva, siendo el espacio para la exploración de los bajos fondos o para la profundización en el miedo.

El «grotesco realista» o «satírico», que combina simbolismo grotesco y reflexión histórica, conserva la ancestral ambivalencia del imaginario subterráneo y ofrece imágenes del subsuelo de gran valor añadido. Su ámbito cinematográfico son las películas del «gran cine», aquel cuyos géneros se crean por analogía con los de la gran novela moderna (Viñuales Sánchez, 2025d, 89-92). Su meta es la simbolización de nuevos episodios de nuestra evolución que se sitúan alegóricamente en un espacio subterráneo para abordar los grandes problemas de la actualidad. En razón de esto, es la vertiente imaginativa con mayor interés para nuestro trabajo.

Nuestro estudio, empero, operará de forma distinta a los dos acercamientos más habituales al simbolismo, fundados en la psicología, el psicoanálisis y la ideología. A nuestro parecer, el imaginario no es ni una representación exterior de ideas universales e inscritas en las profundidades de la mente humana, ni una repuesta mecánica a las demandas políticas del momento. Lo entendemos más bien como un capital compartido e institucional de imágenes con autonomía relativa respecto a la cultura en la que se inserta, y relativamente abierto a la elaboración propia de los autores. Así pues, expondremos los valores del subsuelo en el imaginario moderno cinematográfico hispánico afrontando, por orden, las siguientes tareas: primero situaremos el origen ancestral del espacio del subsuelo y trazaremos una genealogía de sus imágenes y sentidos hasta la Modernidad; describiremos luego sus coloraciones modernas en los distintos campos de difusión fílmica, para centrarnos después en el cine del grotesco realista y sus géneros. Reconoceremos asimismo la relación del subsuelo con el resto de los símbolos modernos y ejemplificaremos, para terminar, sus principales sentidos mediante el somero análisis de películas hispánicas recientes.

Breve genealogía del subsuelo

El subsuelo en los simbolismos prehistórico y premoderno

Comprender el significado del subsuelo para el simbolismo tradicional —un simbolismo sin identidad y transmitido de forma oral entre pequeñas comunidades de *sapiens*— precisa de una mínima caracterización de la imaginación prehistórica. Nos basaremos, en lo que sigue, en la expuesta por Beltrán Almería (2017, 37-94).

Comenzaremos por señalar que el grotesco es el primer estadio de la imaginación humana. Su simbolismo responde a la principal demanda del *sapiens* prehistórico: la supervivencia. El

grotesco ofrece las imágenes precisas para la enseñanza de los valores de la cohesión social que se despliegan en los diferentes géneros orales de la imaginación, conformando la *oratura* (literatura oral). En ellos, la concepción del tiempo es circular: solo existe el tiempo pasado y remoto de los antepasados, con lo que adquiere un carácter axiológico, el tiempo de los valores. Acaece en los géneros de la oratura todo lo necesario, incluido lo mágico, para la educación en los valores que permiten esa supervivencia. El imaginario prehistórico se funda en la credulidad del auditorio y en tres principios innegociables: la imagen de la lucha entre el bien y el mal, la *ley de la necesidad* —significa que sucederá todo lo necesario para la victoria de los valores del bien (Beltrán Almería, 2017, 44-50)— y la mezcla de crueldad y risa.

La imaginación prehistórica pasa, además, por distintos estadios. El primero coincide con el Paleolítico. Sus géneros principales son las mitofábulas y las canciones corales. Su imaginación solo conoce un plano del espacio: la tierra. El subsuelo aparece después con el Neolítico, espoleado por la revolución agrícola que da pie al surgimiento del cuento tradicional. En él se despliega primigeniamente el simbolismo grotesco del subsuelo. La función principal de este cuento oral es escenificar el misterio de los ciclos de la regeneración de la vida, la magia de la resurrección (Propp, 1987, 531). El subsuelo es el lugar para simbolizar el gran tiempo del crecimiento, ligado imaginativamente a las labores agrícolas y a sus ciclos estacionales. El cuento expresa su ideal del tiempo axiológico mediante una figura «simbólica del tiempo del crecimiento, la [...] iniciación mística. Este tiempo axiológico configura la forma interna del cuento, la metamorfosis» (Beltrán Almería, 2017, 66), el símbolo esencial que aparece ligado al viaje hacia el subsuelo de un personaje femenino.

Folcloristas insignes como Italo Calvino han mostrado la importancia de este nuevo espacio para el cuento folclórico (1998,

114). Un argumento cuentístico muy frecuente presenta a una niña accediendo por un umbral al inframundo, de donde suele regresar casada. Se asocian así simbólicamente crecimientos vegetal y familiar, y se vinculan a un personaje femenino junto a los ciclos de la fertilidad. El subsuelo es, para el grotesco, un espacio cuya imagen primigenia funde crueldad y alegría, una alegría fundada en la victoria del crecimiento, la regeneración y la escenificación del misterio de la producción agrícola. Y su forma simbólica es la metamorfosis. En este estadio de la imaginación, el tiempo continúa siendo el de los valores y existe un solo eje del espacio en el que los personajes se mueven: el eje axiológico vertical. Cuenta además con una movilidad total, siendo absoluta la comunicación entre los planos terrenal y subterráneo: allí conviven vivos, muertos, deidades y otras criaturas espirituales.

El descenso regenerativo al subsuelo se convierte, tras su irrupción en el cuento, en un motivo complejo —unido al viaje y a la metamorfosis— conocido como «descenso a los infiernos» (*descensus ad inferos*). Además del simbolismo del viaje para el renacimiento, también es habitual el viaje iniciático, una variante del viaje órfico ligado a la aventura y a valores como la valentía, la generosidad y el deseo de gloria. Más allá del cuento tradicional, el viaje iniciático con sus distintos simbolismos metamórficos, iniciáticos o aventureros al subsuelo se da en mitos y religiones. En el ámbito griego la *catábasis* (descenso a los infiernos) aparece ligada a la resurrección (González Serrano, 1999, 129 y ss.). Allí encontramos los descensos de Orfeo y Eurídice, cuyo viaje de iniciación se ritualizará y dará paso al culto de la religión órfica, y Deméter y Perséfone, escenificando el ciclo agrícola. En la cultura babilónica desciende al infierno Gilgamesh, y se sugiere el descenso de Jesucristo en algunos pasajes del Nuevo Testamento.

De camino a la Antigüedad, el descenso al subsuelo conserva sus primigenias valencias simbólicas, iniciáticas y aventureras. Emanan del descenso órfico el viaje iniciático y el

peregrinaje. Ejemplos de viaje ligado a la aventura se dan en la *Odissea*, la *Eneida* y *Las Argonáuticas*. Con la entrada en la Historia, este motivo adquiere nuevos significados. En la Antigüedad, el descenso al infierno de Dionisos y Jantias en *Ranas* de Aristófanes tiene como objetivo la crítica literaria: decidir el mejor poeta trágico. En *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata sirve a la crítica de la historia y la cultura antigua. Y Dante criticará después su tiempo con la *Divina comedia* (1314).

La etapa imaginativa premoderna significa la reclusión del simbolismo del subsuelo en el imaginario popular. Sobrevive en los cuentos, al tiempo que la imaginación proveniente de los artistas cultos —es el caso antecitado de Dante— dota a este espacio de otros significados como la crítica histórica en el eje vertical infierno-tierra-cielo. Bajtín habló de la existencia en esta y otras novelas medievales de un «cronotopo vertical» (2019, 350-352). El viaje aventurero al subsuelo continúa con la novela premoderna. Aparece profusamente en la aventura caballeresca y en el Romancero, donde aparece ligado al espacio de la cueva (Percas de Ponseti, 1968, 398). El *Quijote* parodia este motivo con el episodio de la Cueva de Montesinos.

El subsuelo en el simbolismo moderno

El simbolismo moderno es la respuesta artística a la demanda de un imaginario cohesionador y reflexivo para las nuevas sociedades abiertas, que tratan de unificarse y tomar las riendas de su destino proyectándose sobre el espacio único de la sociedad masiva y su cultura de masas (Beltrán Almería, 2025, 91-92). Tales sociedades ofrecen una tensión entre dos polos: público general y élites culturales. La recuperación moderna del grotesco opera sobre él una escisión según la cual ofrece dos vertientes dirigidas a cada uno de esos extremos de las sociedades de masas.

El «grotesco fantástico» (Bajtín, 1974, 46 y ss.) o «romántico» (Kayser, 2010, 87 y ss.), el del ámbito cultural masivo y sus géneros reconocibles, se funda en una comprensión lúdica de la Modernidad. Crea imágenes demoníacas cuyo objetivo es el entretenimiento y la complacencia del público mediante terror, suspense, juegos de descubrimiento y exotismo. En este ámbito, el subsuelo es el lugar preferente para la provocación del horror y la exposición de los bajos fondos. En cuanto al cine de consumo (Viñuales Sánchez, 2025d, 67-82), los géneros de terror que crean zombis, reptiles, vampiros, espíritus nocturnos y robots malignos los ubican en distintas imágenes del submundo terrorífico como agujeros, cloacas, fosas, tumbas, cementerios y sótanos. En otros géneros como los detectivescos, la pesquisa suele ubicarse también en los bajos fondos urbanísticos y sociales, con idéntica significación. El grotesco romántico sitúa en el espacio subterráneo los males de la humanidad. Es hábitat para criminales, monstruosidades, traiciones, asesinatos y conspiraciones.

El grotesco realista habita, en cambio, en las grandes obras de arte confeccionadas en el marco de los grandes géneros simbólicos y de gran valor añadido. Su contenido es el gran simbolismo moderno de cuyo despliegue y significación filmicos nos vamos a ocupar principalmente. Adquiere este grotesco forma de alegoría histórica y puede encontrarse en géneros cinematográficos distintos a los de consumo.

Por basarse en elementos aparentemente incompatibles como el simbolismo tradicional y el abordaje de la reflexión histórica, el grotesco realista tiene su lugar predilecto en géneros que acogen la imaginación libre. El espacio subterráneo se carga allí de un simbolismo de orientación distinta a la negatividad de los productos de entretenimiento. Esto se debe a las nuevas características del simbolismo moderno, que se traducen en la innovación de una nueva concepción del espacio-tiempo. Si la tradición concibió el espacio imaginario en un solo eje vertical, la

imaginación moderna recupera ese eje vertical y axiológico de los grandes valores y le suma un eje horizontal: el de la sucesión histórica con sus estadios pasado, actual y futuro. Esta nueva concepción surge del cruce de los ejes espacial-vertical de la tradición grotesca con el nuevo eje horizontal histórico. Y es una respuesta imaginativa a la necesidad de recuperar una imagen para los valores, un modo de situar simbólicamente los valores para una nueva supervivencia amenazada por la propia humanidad, que se suma a la necesidad de comprender la andadura humana como historia. Sin reflexión histórica no es posible sobrevivir en el mundo moderno. A esto debe añadirse una inversión de los valores propia de la imaginación moderna, opuesta a la premoderna, según la cual las posibilidades de futuro, el bien y la crítica del mundo actual se encuentran simbólicamente en lo bajo y lo subterráneo, y no en lo alto, que aparece modernamente como inauténtico (Beltrán Almería, 2021, 253).

En consecuencia, el subsuelo adquiere, como mínimo, cuatro significaciones modernas, cada una de las cuales se ubica, preferentemente, en un género distinto. Estas sitúan y representan cuatro escenas, auténticas encrucijadas para el ser humano moderno, que dan lugar a cuatro tipos de alegorías históricas.

Las dos primeras se dan en los géneros del «simbolismo de la actualidad», los que respetan la verosimilitud. Allí el subsuelo tiene una coloración demoníaca que compensa su negatividad con reflexión histórica sobre la actualidad. En el campo cinematográfico, la película de la ciudad (Viñuales Sánchez, 2025d, 144-154) representa la dificultad de la vida y la imposibilidad de crear una identidad en un infierno urbano. La necesidad moderna de la educación, dificultada por distintas figuras demoníacas, se presenta también en un espacio infernal, con descensos simbólicos a lo subterráneo en las películas de educación (Viñuales Sánchez, 2025d, 121-131), de artista (Viñuales Sánchez, 2025d, 131) y en la película bio familiar (Viñuales Sánchez, 2025d, 132-144).

En los géneros del «simbolismo del futuro», ligados a las esperanzas de futuro de la humanidad y sin ubicación espacio-temporal concreta, la confianza en la regeneración humana se representa, principalmente en las películas de crisis (Viñuales Sánchez, 2025d, 231-247) mediante el símbolo de la crisis-metamorfosis y se sitúa en un subsuelo realista o fantástico, el espacio del bien y de los nuevos valores. Finalmente, el subsuelo es también el lugar simbólico para la crítica de la ruina civilizatoria y la revelación de las grandes verdades, especialmente en la menipea cinematográfica (Viñuales Sánchez, 2025d, 269-284).

En estas cuatro imágenes el subsuelo recobra la gran carga de profundidad simbólica y ambivalente de su imagen prehistórica, a la que se suma la reflexión sobre los grandes problemas y encrucijadas de nuestro tiempo. Figuras modernas asociadas al imaginario subterráneo son la pareja formada por la *nueva mujer* o el *andrógino* y el *hombre inútil* (Beltrán Almería, 2025, 97), y el *hombre del subsuelo*, una creación específica que emana del simbolismo subterráneo moderno cuya primera aparición estelar se produce en *Apuntes del subsuelo* (1864) de Dostoievski.

El subsuelo en el cine hispánico del simbolismo de la actualidad

En este cine lo subterráneo adquiere un protagonismo inusitado mediante imágenes ligadas al motivo de la destrucción del idilio. El *idilio* es una categoría estética estudiada por Friedrich Schiller (1985, 120-127) y después por Bajtín (2019, 413-423). Es la imagen de la creación de la identidad en armonía con la tierra natal presentada como un paraíso en el que se repite el ciclo del crecimiento familiar. La imaginación moderna destruye el idilio porque la Historia somete a una crisis permanente a la dupla naturaleza-familia. La tierra natal adquiere paulatinamente un carácter dramático en virtud del cual se presenta en la Modernidad

artística como infierno. Esta primera presentación del subsuelo significa la invasión del espacio terrenal por parte de lo subterráneo-demoníaco. Dota además al subsuelo de un carácter omnipresente y ubicuo que ha dificultado su reconocimiento. Es propio de géneros que hacen del idilio destruido un centro neurálgico alrededor del cual gravitan otras imágenes y contenidos.

El subsuelo en las películas urbanas

Las películas de géneros urbanos adaptan con frecuencia novelas de la misma estirpe. En la película de la ciudad, cuya fuente es la novela homónima (Beltrán Almeria, 2021, 209-211), el subsuelo adquiere una coloración dramática-demoníaca. Esto se debe a que se trata de un género didáctico. Carece de argumento y personajes. Transmite en su lugar una idea radical que emana de las inhabitables condiciones de las megalópolis modernas. Representa la caída de un personaje colectivo determinada por el espacio infernal urbano, poblado de demonios que se limitan a naufragar. El alma demoníaco-subterránea anega todo el espacio. Es el gran género del subsuelo infernal urbano. Un ejemplo novelístico que contó con una adaptación de Mario Camus (1982) es *La colmena* (1950) de Cela. También pertenecen a esta estirpe *Los olvidados* (1950) de Buñuel, *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde y *El mundo sigue* (1965) de Fernando Fernán Gómez.

Pese a la ausencia de fábula y al determinismo fatalista de los personajes —la ciudad es el verdadero protagonista—, existen posibilidades para popularizar este género entre las masas. Surgen entonces mezclas de la película de la ciudad con géneros de consumo. Álex de la Iglesia es un director seducido por este tipo de mezclas con géneros detectivescos, que acercan al gran público la película de la ciudad mediante la caída de un personaje colectivo y la introducción de un argumento. Son ejemplos *La comunidad* (2000), *Balada triste de trompeta* (2010), *El bar* (2017) y *Veneciafrenia*

(2021). Casi todas ellas se presentan como *thrillers* que esconden tras de sí la lección de la ciudad infernal.

La película de la ciudad provinciana (Viñuales Sánchez, 2025, 154-168) ofrece la imagen infernal de una ciudad de provincias —simbólicamente subterránea— para representar el infierno de las costumbres (Bajtín, 2019, 433-434). El idilio se corrompe por la parálisis y la repetición. Los mejores ejemplos de la filmografía hispánica son obras de Juan Antonio Bardem como *Calle Mayor* (1956) y *Nunca pasa nada* (1963). Ejemplos más próximos adaptan novelas (Viñuales Sánchez, 2024a, 200-201). Destacan *Doña Perfecta* (1977) de César Fernández Ardavín y *Los santos inocentes* (1985) de Mario Camus.

El subsuelo en las películas de educación

La película de educación puede entenderse como la versión cinematográfica del *Bildungsroman* (Viñuales Sánchez, 2025a, 94-98), un subgénero novelístico motivado por la necesidad educativa para la supervivencia moderna. El tiempo histórico aparece como cambio de época para el que el educando precisa progresar. Lo demoníaco es la expresión de los frenos al proceso formativo por parte de fuerzas refractarias, en ocasiones situados simbólicamente en espacios subterráneos.

Un curioso ejemplo de película de educación simbólica es *Un monstruo viene a verme* (2016) de Juan Antonio Bayona. Está impulsada por la mejor imaginación fabulística y didáctica heredada de los cuentos tradicionales. El alegorismo histórico es fantástico y muestra el proceso educativo del joven Connor, quien debe tomar las riendas de su familia aprendiendo los valores de la pérdida, la responsabilidad y la cortesía —es víctima de acoso escolar y su madre padece un cáncer terminal—, así como luchando contra sus miedos, presentados como pesadilla en la que su familia parece tragada por el inframundo. Aprenderá a

despedirse mediante las enseñanzas de un árbol mágico, su superior intelectual mágico que lo educa a través de fábulas y enigmas. Lo subterráneo es una imagen ambivalente de la educación y la destrucción familiar.

Una derivada de la película de educación es la película de artista. Como el *Künstlerroman*, mezcla biografía y crisis (Viñuales Sánchez, 2025c, 118). Tiene como espacio un lugar subterráneo e infernal con objeto de concentrar el simbolismo de la metamorfosis mágica que permite los grandes giros de la vida. Así ocurre en *El sueño del mono loco* (1989) de Fernando Trueba, donde el escritor Daniel Gillis, sumido en una crisis matrimonial y de escritura, conoce a una pareja enigmática de jóvenes: un director novel y su hermana actriz. El renacimiento que lo conducirá a una nueva vida junto a su representante se produce tras una tormentosa y misteriosa relación con la actriz. La película prepara el momento de la metamorfosis, ocurrida tras el descenso a los infiernos del depósito subterráneo de cadáveres en el que descansa la actriz, fallecida tras un enigmático accidente.

El simbolismo educativo también se ofrece fundido con otros elementos, dando lugar a nuevos géneros como el bio familiar. Su primer cultivo moderno es novelístico y después fílmico. Incluso algunos directores, como es el caso de Almodóvar, han construido sobre él casi toda su trayectoria cinematográfica (Viñuales Sánchez, 2025b, 99-101). Es un híbrido de biografía, idilio familiar y educación (Bajtín, 2019, 413-426). Representa una familia en descomposición por el impacto de los hechos históricos. Su protagonista es un hombre inútil, un observador abrumado por un sentimiento culposo que busca valores ante un mundo familiar en decadencia. Aunque se suele acompañar de un andrógino, el inútil se arruga ante las dificultades históricas mientras la nueva mujer actúa.

Un ejemplo cinematográfico, con gran protagonismo de lo subterráneo, es *Taxi* (1996) de Carlos Saura. Aparentemente, es

una película criminal que sigue a una banda de taxistas asesinos que se hace llamar «familia», al estilo del cine mafioso. Las chabolas, el metro, los viaductos, las cloacas y el ambiente nocturno propician la exposición de los bajos fondos, típica del cine criminal. Pero tras este ropaje se esconde una película bio familiar en la que se muestra progresivamente la necesidad de una formación y de un crecimiento de conciencia de la pareja de enamorados Paz y Dani, con el fin afrontar el nuevo escenario español surgido de la incipiente inmigración a finales de los noventa. Estos jóvenes deben alejarse mediante su relación sentimental-educativa de las perversas y xenófobas costumbres familiares en el infierno urbano, coronando el simbolismo educativo con un idilio amoroso que certifica su mejora de conciencia.

Otro ejemplo, con un perfil sociohistórico, es *La trinchera infinita* (2019) de José Mari Goenaga, Aitor Arregi y Jon Garaño. Su imagen del subsuelo es doble. El infierno anega el espacio terrenal porque la acción sucede en los funestos años de la dictadura franquista: comienza con el inicio de la Guerra civil y termina en 1977 con la llegada de la ley que amnistió los delitos derivados de la contienda y de la dictadura. La guerra es un símbolo recurrente de la destrucción del idilio que inunda con su coloración demoníaca la tierra natal. Se trata del drama familiar de uno de los llamados «topos del franquismo», a saber, aquellos quienes se escondieron en agujeros cavados en el suelo —la segunda figuración subterránea— o en una pared oculta de su domicilio, a la espera de la caída del régimen dictatorial. Su protagonista fusiona el simbolismo ancestral del subsuelo y la reflexión histórica mediante la típica imagen del alegorismo histórico del grotesco realista: su reclusión en lo subterráneo es una imagen para la crítica histórico-política del franquismo, cuyo impacto para la familia es dramático; a su vez, el simbolismo de la regeneración del personaje —un hombre inútil— y su

rehabilitación motivada por los cambios históricos y la acción salvífica de su mujer —un andrógino— recogen la ambivalencia de la metamorfosis tradicional.

El subsuelo en el cine hispánico del simbolismo del futuro

El cine del simbolismo del futuro tiene como motor las expectativas de futuro, los anhelos y las grandes encrucijadas que ponen en entredicho el devenir de nuestra especie. Para representarlos y comprenderlos recurre a la mayor concentración posible de símbolos modernos. Sus géneros incluyen una búsqueda de valores para el futuro en un mundo desvalorizado. El subsuelo recupera en ellos su gran potencial simbólico que sirve para la gran crítica del presente y es también el escenario del gran cambio para el mundo por venir.

El subsuelo en las películas herméticas

Llamaremos películas herméticas a aquellas cuyo contenido se organiza en torno al simbolismo de la lucha entre el bien y el mal, como en las novelas herméticas (Beltrán Almería, 2021, 256). Incorporan una aventura imposible o viaje iniciático y agónico a un infierno simbólico que escenifica tal lucha. Adquieren gran protagonismo los símbolos naturales y animales, y puede acogerse la crítica de la civilización actual, típica de un género vecino: la sátira menipea, una denuncia de la decadencia civilizatoria que expresa la profunda desvalorización del mundo y la pérdida del sentido de la vida. En la película hermética, el subsuelo es el lugar de la caída de un personaje, en una lucha agónica contra el mal.

En *Ritesti* (1993), un cortometraje simbólico de Iván Zulueta con resonancias cuentísticas, el descenso dramático a los infiernos de un soldado se repite en un bucle sin fin que destruye el amor de una pareja. El idilio adquiere la coloración dramática

propia de la literatura bucólica renacentista, aunque lo esencial es la lucha contra un mal representado por la mujer fatal, que arrastra hacia la perdición al personaje masculino.

En *Buried* (2010) de Rodrigo Cortés, el subsuelo es el espacio infernal para un simbolismo testamentario y agónico, y para la crítica de un mundo desvalorizado que se representa mediante el abandono por parte de las autoridades estadounidenses de un civil secuestrado y enterrado, en el contexto de la guerra de Irak. Todo sucede en el espacio minúsculo del ataúd, a través de las conversaciones telefónicas con el exterior: funciona como una alegoría de la incomunicación y de la alienación de la vida moderna, así como de la pequeñez del individuo frente a los poderes fácticos, figurados como malignos. El mal se presenta también mediante figuras telúricas como la serpiente, la oscuridad, el desierto, el fuego y la victoria del color rojo sobre el resto del espectro cromático.

Una comedia hermética de aventura urbana es *El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia. El subsuelo es el mundo suburbano de las pensiones, los bajos fondos y la noche, es decir, el simbolismo nocturno que escenifica la lucha contra el diablo cuyo nacimiento se anuncia en una aventura ridícula y paródica.

El subsuelo en las películas de crisis

La película de crisis organiza sus contenidos en torno al símbolo homónimo. Toma como referencia la novela de crisis, cuya mejor expresión se dio en el siglo XIX con las obras de Dostoievski (Beltrán Almería, 2021, 260-263). Ha tenido un cultivo cinematográfico, primero mediante adaptaciones y también mediante mezclas y estilizaciones con géneros de consumo como el wéstern y el terror (Viñuales Sánchez y Cabañeros Martínez, 2024, 135-139). Y es un género predilecto para un selecto club de directores como Buñuel, Bergman, Lars von Trier y Tarkowski.

La película de crisis procede a la recuperación del símbolo de la metamorfosis, pero tiene una serie de contenidos esenciales y esquemas alegóricos provenientes de sus modelos novelísticos: se centra en las víctimas de la sociedad —ya el subsuelo aparece simbolizado en esta extracción social—, prepara la crisis del personaje y el cambio repentino de su destino y suele regirse por una cadena simbólica que va del pecado a la culpa, pasando después a la redención y a la vida nueva. Es la representación del cambio repentino del destino tras el paso por un umbral, simbolizado frecuentemente por la culpa o la humillación. Es el castigo o la regeneración por una actuación culpable o humillante. En ese instante se suele objetivar algo más que una caída y se desciende literal y simbólicamente a un plano telúrico donde ocurre la transformación.

La crisis puede recuperar otros motivos tradicionales como el protagonismo femenino del cuento y la ley de la necesidad. Adquiere también una coloración dramática o luminosa, dependiendo del género del personaje. El personaje masculino suele hundirse castigado por una actuación culpable. Así sucede en *Mantícora* (2014) de Carlos Vermut y en *Celda 211* (2009) de Daniel Monzón. La primera es la crisis de un artista del subsuelo —sintetiza creatividad, reclusión, lo demoníaco fundado en el simbolismo de la criatura mitológica y el juego—, arrastrado al infierno por una actuación culpable —la atracción por un menor vecino suyo—. La segunda se viste de película carcelaria para ofrecer la metamorfosis de un funcionario de prisiones en recluso peligroso, cuya caída en desgracia en el infierno penitenciario, donde cobran importancia espacios subterráneos como el economato y las escaleras de caracol, está motivada por una iniciativa típica de la figura humorística del curioso impertinente —un tonto que explora más allá de sus límites (Beltrán Almería, 2017, 396)—. Incorpora una crítica de las instituciones públicas: los altos niveles funcionariales están corrompidos mientras en lo

bajo se encuentran grandes valores como amistad y fidelidad, representados por el preso «Mala Madre». La destrucción del idilio es el corolario de la metamorfosis del curioso, que se autoinmola tras desvelar la corrupción de la institución penitenciaria.

La mujer aparece en el cine de crisis como un andrógino que renace para simbolizar una nueva esperanza ligada a valores civilizatorios. Dos ejemplos son *Cerdita* de Carlota Pereda (2022) y *Magical Girl* (2014) de Carlos Vermut. *Cerdita* mezcla el *thriller* con la crisis de una joven humillada por sus vecinas en razón de su sobrepeso: es un andrógino ingenuo —como los de los cuentos— pero moderno, pues vive su propia ceremonia de paso tras sufrir una enorme crisis de culpabilidad por haber silenciado el secuestro de sus abusadoras, por parte de un loco benefactor. Al final, la joven desciende al subsuelo situado en una nave escondida entre la maleza del bosque, como sucede en la imaginación tradicional donde el bosque oculta la boca del infierno (Eliade, 2014, 130).

Magical Girl presenta la metamorfosis de un andrógino maléfico, una mujer fatal llamada Bárbara que arrastra en su transformación personal a dos hombres inútiles. Incorpora una crítica de las clases acomodadas y del monetarismo: el objeto de esta crítica es el personaje Luis, quien extorsiona a la *femme fatale* para complacer un deseo ridículo de su hija, enferma terminal. El viaje al infierno es el descenso a una habitación misteriosa donde Bárbara se prostituye para expiar su culpa, salvando finalmente su matrimonio en decadencia.

El subsuelo en las menipeas cinematográficas

La menipea cinematográfica es el género de mayor concentración simbólico-grotesca entre los analizados. Es la presentación fílmica de un género proteico y milenario que puede aparecer como diálogo, cuento, novela e incluso película (Viñuales Sánchez, 2024, 996) para expresar su esencia: la denuncia de la

ruina civilizatoria. Son menipeas célebres *Los Sueños* (1627) de Quevedo, casi toda la obra de Cyrano de Bergerac, *Utopía* (1516) de Tomás Moro, *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo y, sobre todo, los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata, del siglo II, o el *Sueño de un hombre ridículo* (1877) de Dostoievski.

El propio Luciano fue su primer teórico. Y Bajtín ha listado catorce características que permiten reconocerlo en casi cualquier época (2005, 165 y ss.), aunque pueden resumirse en la síntesis de gran libertad fabuladora —que incluye situaciones excepcionales, escándalos, insultos, naturalismo de bajos fondos, presencia de la actualidad, experimentación psicológico-moral... —, filosofía, humorismo y elementos de utopía.

No compartir nada con el mundo es el espíritu de la menipea, de ahí que sus protagonistas sean seres excéntricos como locos, abyectos o grandes cínicos, quienes le endosan una crítica sin paliativos al mundo actual. Por la infiltración del grotesco, puede revitalizar la imaginación ancestral del cuento tradicional, haciendo un hueco al simbolismo de la transformación mágica. Es típica de la menipea la crítica de la actualidad. En el subsuelo de las menipeas se revela la verdad de un mundo arruinado y, o bien se confiesa mediante un didactismo radical, o se accede a una vida nueva y verdadera.

La crítica de la ruina del mundo suele venir de la mano de personajes excéntricos. Cobra importancia el hombre del subsuelo. Este personaje da lugar a confesiones y retratos gracias a los cuales se posibilita la exposición y la crítica de los estratos sociales corruptos. Un ejemplo es *Mientras duermes* (2011) de Jaume Balagueró. Es el retrato confesional de un abyecto conserje llamado César, impedido para la vida plena y feliz. Bien pudiera haberse subtítuloado como «Confesiones de un conserje abyecto». Es un híbrido de película de crisis, biográfica y película satírica. Este hombre del subsuelo vive en el sótano de un edificio, ubicado en un barrio barcelonés adinerado. Como hombre del subsuelo,

sintetiza extrapolación —es un loco que no se identifica con sus vecinos, con el fin de criticarlos impunemente—, reclusión —habita en el submundo—, abyección —es cruel con la falsedad de las clases adineradas— y risa —burla los domicilios de los vecinos para malograr su apacible vida cotidiana—. La crítica de los sectores sociales corresponde al factor satírico. Se hace explícita en los diálogos en el umbral del hospital con la madre moribunda y en las cartas dirigidas a la vecina de quien perdidamente se enamora. La biografía persigue la descripción de la vida del personaje y el alcance del sentido de su vida en el contexto de una crisis familiar y de una existencia humillante. La crisis es el último de sus tres factores nucleares que, tras la humillación en el subsuelo, propicia una vida nueva —en realidad dos vidas nuevas, la suya y la del hijo, fruto de contactos sexuales secretos con una de las vecinas—. El resultado de esta síntesis es una denuncia de la desigualdad, de las costumbres de las clases poderosas representadas por una burguesía en ruinas, y de su cinismo y su hipocresía.

Una película análoga es la adaptación de la novela de Antonio Orejudo *Ventajas de viajar en tren* (2000) de Aritz Moreno (2019). Su trama central es la humillación de Helga Pato, alrededor de la cual se sitúan distintos casos clínicos como el del loco Martín Urales de Úbeda. De la conversión simbólica en perro de la protagonista, humillada para complacer a su marido, surge su renovación. El renacimiento a partir del infierno sentimental, con grotesco descenso al (sub)suelo, se engrana con la locura de Martín, otro hombre subterráneo que representa la verdad que anida en los bajos fondos del alma humana, simbolizados mediante el amor por la basura de su sótano.

El protagonismo enteramente femenino de la menipea, por su parte, está ligado a una resolución luminosa que expresa las esperanzas puestas en este género para el futuro de nuestra especie. Un director que ha mostrado una predilección por la menipea, irrigada por el simbolismo grotesco y mágico de la

cuentística tradicional, es Guillermo del Toro. Ha seguido este modelo en películas como *El laberinto del fauno* (2006) y *La forma del agua* (2017). En ellas se funde el simbolismo de la metamorfosis y el fabulismo del viaje mágico al subsuelo con la crítica de la actualidad.

El laberinto del fauno combina aspectos del cuento de hadas, como el regreso al mundo mágico del subsuelo de la protagonista Ofelia, con la certificación del hundimiento del mundo terrenal por la corrupción fascista. Su abandono del mundo de los vivos es una conclusión algo desesperanzada, típica de la menipea.

La forma del agua es otra fábula para adultos que nuevamente aborda la crítica de la alienación civilizatoria mediante el adentramiento en un mundo subterráneo-acuático. Su protagonista es una burladora santa y benéfica, afectada de mutismo, la limpiadora Eliza Esposito. Construye su identidad enlazando con el ser natural que le descubre un monstruo acuático. El subsuelo del laboratorio en el que se esconde a esta criatura es el lugar de los demonios actuales, representados como los de los cuentos. Son seres malvados que incorporan una denuncia de la actualidad y de diferentes aspectos de la alienación: los protocolos, la tecnología y su belleza, el discurso autoritario, la adulación, la política y la salvaje estratificación social. La salvación de la protagonista por su enamoramiento del prodigio acuático es una vuelta a su origen olvidado. Esta menipea da paso al simbolismo de la crisis y de la ruptura en el umbral que separa el mundo terrenal del marino.

Un último ejemplo de menipea de gran simbolismo hermético es *El hoyo* (2019) de Galder Gaztelu-Urrutia, una fábula sobre la insolidaridad humana en el entorno alegórico de una cárcel vertical que representa el mundo. En esta institución las celdas se apilan y dos reclusos se hacinan en cada una de ellas. Un hueco sirve para alimentarlos mediante una plataforma que desciende por el eje vertical. Se trata de una especie de autoservicio

totalmente cargado en el nivel más alto que, dada la extrema insolidaridad que se desea representar, llega vacío a las celdas más bajas en las que se muere de inanición o de extrema violencia. La ubicación en tales niveles es transitoria y aleatoria. Tan pronto se amanece en las celdas celestiales, donde los hombres se comportan como dioses irresponsables, como en las oscuras e infernales a las que solo llega el escandaloso mensaje de la insolidaridad humana mediante un banquete de excrementos y basura.

La trama se centra en Goreng, recluso allí por elección propia: su actitud mezcla curiosidad, locura y tontería. Es además un soñador contra las normas de este mundo corrupto. Se apoya en diversos personajes en su cruzada polémica contra la insolidaridad generalizada, destacando un compañero junto al que trata de dar la réplica al complejo carcelario mediante la conquista de los cielos. Tras cosechar un clamoroso fracaso, emprende el camino inverso. La transformación hacia abajo —desciende al infierno para renacer en una aventura imposible contra el mal, hermética— consiste en inculcar a los presidiarios la humanidad de un consumo responsable. En los últimos niveles, en el más profundo subsuelo, descansa la esperanza simbólica en el futuro de la humanidad que es una niña, la única vida nacida en el complejo carcelario, hija de una mujer androgínica.

Conclusiones

Propondremos ahora algunas conclusiones. La primera es corroborar que, pese a la acotación cronológica, geográfica y sociocultural, el cine hispánico reciente expresa con total nitidez los sentidos generales que el simbolismo moderno otorga al espacio imaginativo subterráneo. La segunda es una invitación metodológica doble para estudios futuros de simbología: y es que creemos haber podido demostrar la eficacia del estudio simbólico como parte de una cadena histórica de la que no se puede desgajar,

y como parte a su vez de una morfología simbólica superior, los géneros simbólicos, cuya relación no puede obviarse. El estudio de los símbolos, asimismo, debe tener en cuenta el régimen de autonomía relativa que se da entre la evolución de sus figuras y géneros, y la evolución de la cultura. Tales son, de forma resumida, algunas de las bases que, a nuestro juicio, podrían sustentar los estudios simbólicos de la imaginación humana y sus distintas expresiones artísticas. Gracias a esta perspectiva, el subsuelo se ha desvelado como un espacio simbólico de una riqueza significativa que lo convierte en un espacio central —cruel y utópico— para la imaginación humana, y cuya historia es el viaje que lo ha conducido desde las ancestrales expresiones culturales verbales hasta las artes modernas y audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijaíl M. (1974) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona. Barral Editores.

BAJTÍN, Mijaíl M. (2005) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. FCE.

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

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. París. Seuil.

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

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2018) «El grotesco, categoría estética». *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.). Madrid. Visor. 1125-1139.

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

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2025) *Estética de la Modernidad*. Madrid. Cátedra.

CALVINO, Italo (1998) *De fábula*. Madrid. Siruela.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M. (2018) *Los hermanos Karamázov*. Barcelona. Alba Editorial.

DURAND, Gilbert (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona. Editorial Anthropos.

ELIADE, Mircea (2014) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona. Paidós.

FALCONER, Rachel (2007) *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh. Edinburgh University Press.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1999) «Catábasis y resurrección». *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*. 12. 129-179. <https://doi.org/10.5944/etfii.12.1999.4350>

KAYSER, Wolfgang (2010) *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid. Antonio Machado Libros.

MELETINSKI, Eleazar M. (2001) *El mito*. Madrid. Akal.

MINOIS, George (2005) *Historia de los infiernos*. Barcelona. Paidós.

PERCAS DE PONSETI, Helena (1968) «La cueva de Montesinos». *Revista Hispánica Moderna*. 34. 1. 376-399. <https://www.jstor.org/stable/30207054>

PROPP, Vladímir Y. (1987) *Las raíces históricas del cuento*. Madrid. Fundamentos.

SCHILLER, Friedrich (1985) *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona. Icaria.

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2024a) «El viaje del simbolismo provinciano: de las novelas a las películas provincianas». *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*. 42. 195-207. <https://doi.org/10.5209/dice.96065>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2024b) «La menipea cinematográfica: un género de origen literario para la denuncia de la ruina social y el sinsentido vital». *Arte, Individuo y Sociedad*. 36. 4. 995-1003. <https://doi.org/10.5209/aris.95709>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2025a) «El *Bildungscinema*: un género cinematográfico de origen novelesco». *El didactismo y sus géneros*. Dolores Thion Soriano-Mollá y Antonio Viñuales Sánchez (eds.). Zaragoza. Institución «Fernando el Católico». 89-116. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4095>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2025b) «La fecundidad de la teoría de la novela para los estudios fílmicos: el género biográfico familiar en la trayectoria de Pedro Almodóvar». *Cuadernos de investigación filológica*. 57. 91-112. <https://doi.org/10.18172/cif.6563>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2025c) «La ‘película de artista de cine’. Una forma heredada del *künstlerroman* para la autorreferencialidad cinematográfica». *Diacrítica*. 39. 1. 112-132. <https://doi.org/10.21814/diacritica.5857>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2025d) *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*. Zaragoza. Institución «Fernando el Católico». <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4111>

VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio y Daniel Cabañeros Martínez (2024) «Las reescrituras fílmicas del exorcista: un personaje entre la crisis y el espectáculo del caso paranormal». *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. 12. 1. 129-150. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1113>