

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

El género cinematográfico y la serialidad en *Torrente, El brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura

verfasst von / submitted by

Evelyn Weinberger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree
programme code as it appears on the student
record sheet

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree
programme code as it appears on the student
record sheet

Betreut von / Supervisor

A 190 333 353

Lehramtsstudium UniStG

UF Deutsch UniStG

UF Spanisch UniStG

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Wien, am 17.06.2019

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría darle las gracias a mi supervisor, Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann, que siempre ha dejado sus puertas abiertas para cualquier duda. Con sus consejos me ha animado a dar un paso más allá de lo obvio y me ha dado la posibilidad de elaborar este trabajo según mis ideas.

En segundo lugar, quiero darles las gracias, especialmente, a Dr. Àlex Martín Escribà y Dr. Javier Sánchez Zapatero de la Universidad de Salamanca, por los que encontré el interés en el tema del género negro y policiaco, y, también por el hecho de que hasta después de haber estado de Erasmus en Salamanca me han ayudado con cualquier duda que he tenido. Muchísimas gracias.

En tercer lugar, me gustaría darle las gracias a mi lector y amigo, Dr. Sergio Quintero Martín, por sus consejos, su apoyo y su esfuerzo para sacar lo máximo de este trabajo.

Gracias, por supuesto, a mi familia y mis amigos, que siempre me han apoyado y me han aguantado no solo en esta última etapa, sino también durante toda la carrera y toda la vida. Por último, un agradecimiento, en especial, a mis compañeras de la biblioteca, que me han motivado a pasar horas y horas en la biblioteca escribiendo, leyendo y pensando.

ÍNDICE

Tablas de contenido	10
1. Introducción.....	12
I. PARTE TEÓRICA	20
2. El género en el cine.....	22
2.1 Teoría del género.....	22
2.1.1 El género literario	22
2.1.2 El género cinematográfico.....	23
2.2 El modelo comunicativo.....	26
2.2.1 Interacción entre pantalla y público	26
2.2.2 El marco comunicativo según el modelo de Rick Altman	27
2.2.3 La adición de la industria.....	28
2.3 Expectativas al género	29
2.3.1 Una mirada interdisciplinar.....	30
2.4 Distinguir géneros cinematográficos	32
2.4.1 Subgéneros	34
2.4.2 <i>Formas híbridas</i>	34
3. Influencias de géneros en <i>Torrente: El brazo Tonto de la ley</i>	36
3.1 El cine policíaco en España.....	36
3.1.1 El origen del cine policíaco en la literatura	37
3.1.1.1 Antecedentes socio-históricos en el extranjero	38
3.1.1.2 Elementos de lo policíaco	38
3.1.1.2.1 La ruptura con el orden establecido	39
3.1.1.2.2 La razón	39
3.1.1.2.3 El personaje peculiar	40
3.1.2 España y el género policíaco	41
3.1.2.1 Imitación del género policíaco en España.....	42
3.1.2.2 Parodia del género policíaco en España.....	43
3.2 El cine negro.....	43
3.2.1 Elementos del cine negro	45
3.2.1.1 El espacio urbano	45
3.2.1.2 El personaje genérico.....	46

3.2.1.2.1 El personaje en el género policiaco y negro.....	46
3.2.1.2.2 El policía en el género negro	47
3.2.1.3 La negatividad hacia el mundo.....	51
3.3 El costumbrismo y la <i>españolada</i>	53
3.3.1 El costumbrismo: José Luis Torrente y Pepe Carvalho.....	55
3.3.1.1 Costumbrismo: Comida vs. alcohol y burdel.....	56
3.3.1.2 Temática de la política en comparación	56
3.3.1.3 El espacio urbano: Madrid vs. Barcelona.....	57
3.3.2 La <i>españolada</i> y Torrente.....	58
Epílogo	62
II. PARTE PRÁCTICA.....	64
4. Atribuciones por elementos iconográficos e imaginarios.....	66
4.1 Iconografía del género policiaco	67
4.1.1 El policía característico.....	67
4.1.2 El arma y el coche.....	68
4.2 Iconografía del género negro.....	69
4.2.1 El juego de luces y sombras	69
4.2.2 Tortura/Chantaje/Engaño/Hombres sin escrúpulos	70
4.2.3 La <i>femme fatale</i>	72
4.3 Iconografía del costumbrismo.....	73
4.3.1 Iconografía de una imagen estereotipada	74
4.3.2 Exposición de las generaciones en la sociedad.....	75
5. Análisis de la narración y la tensión.....	76
6. Intertextualidad como conexión intrínseca.....	84
6.1 James Bond.....	84
6.2 <i>Mirindas Asesinas</i> (Álex de la Iglesia)	86
6.3 <i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto</i> (Agustín Díaz Yanes).....	87
6.4 <i>Barrio</i> (Fernando León de Aranoa)	87
6.4.1 La juventud	88
6.4.2 Entre la realidad y el deseo.....	88
6.5 <i>Taxi driver</i> (Martin Scorsese).....	89
6.5.1 Escena en coche vs taxi.....	89
6.5.2 Rafi imitando a Travis Bickle.....	90

6.6 El gordo y el flaco	90
6.7 <i>Cobra: El brazo fuerte de la ley</i> (George P. Cosmatos)	91
7. Torrente, el James Bond ibérico	92
7.1 Serialidad en el género policíaco	92
7.1.1 Estructura intrínseca	93
7.1.2 Factores exteriores	94
7.1.2.1 La narración en la saga <i>Torrente</i>	95
7.2 Recepción serial.....	95
7.2.1 Los cameos	96
8. Influencias televisivas en el género.....	98
8.1 Ficción y Realidad en los géneros televisivos y cinematográficos	99
8.2 Interacción entre la pantalla grande y pequeña	100
8.2.1 El humor.....	100
8.2.2 Los colaboradores.....	101
Conclusión.....	102
Bibliografía.....	108
Filmografía	108
Literatura Secundaria.....	108
Contenido web.....	113
Apéndice	116
Abstract- Deutsche Zusammenfassung	116

Tablas de contenido

Imagen 1: *El marco comunicativo*. Altman, 2000: 171.

Imagen 2: *Cartel de anuncio de Torrente: El brazo tonto de la ley* (1998). Recopilado de: <https://www.imdb.com/title/tt0120868/> [fecha de consulta: 08.06.2019].

Imagen 3: *Cartel de anuncio en alemán de Torrente: Der dumme Arm des Gesetzes* (1998). Recopilado de: <https://www.moviepilot.de/movies/torrente-der-dumme-arm-des-gesetzes>.

Imagen 4: *El arma*. Segura (1998) / 00:06:03.

Imagen 5: *El coche*. Segura (1998) / 00:31:43.

Imagen 6: *Juego de luces y sombra*. Segura (1998) / 00:02:59.

Imagen 7: *Rafi, en la luz del amanecer*. Segura (1998) / 00:06:27.

Imagen 8: *La tortura del Francés*. Segura (1998) / 00:48:08.

Imagen 9: *Hombres sin escrúpulos*. Segura (1998) / 01:14:02.

Imagen 10: *La femme fatale*. Segura (1998) / 00: 40:40.

Imagen 11: *Torrente en la discoteca I*. Segura (1998) / 01:02:10.

Imagen 12: *Torrente en la discoteca II*. Segura (1998).

Imagen 13: *Torrente y El Fary*. Segura (1998) / 00:02:09.

Imagen 14: *Disco de El Fary*. Segura (1998) / 00:01:53.

Imagen 15: *El orgullo español de Torrente*. Segura (1998) / 00:02:01.

Imagen 16: *Afición del Club Atlético Madrid*. Segura (1998) / 00: 02:04.

Imagen 17: *Narración y tensión*. Kuchenbuch, 2005: 173.

Imagen 18: *Plotspot I Carlitos*. Segura (1998).

Imagen 19: *Plotspot II Carlitos y la Chinita*. Segura (1998).

Imagen 20: *Gráfico temático de los géneros*.

Imagen 21: *Torrente como James Bond*. Recopilado de: <https://www.google.at/search?q=torrente&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjZy7zan9riAhWFqIsKHdh4A->

AQ_AUIESgC&biw=1324&bih=644#imgsrc=pzklRedCpWDBXM: [fecha de consulta: 08.06.2019].

Imagen 22: *James Bond*. Recopilado de: <https://www.independent.ie/entertainment/movies/movie-news/007-couldnt-ski-at-least-not-when-played-by-pierce-brosnan-30525360.html> [fecha de consulta: 08.06.2019].

Imagen 23: Cita de *Mirindas Asesinas* (1991). Recopilado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4aojBjVytnc&t=105s> / 1:46 [fecha de consulta: 08.06.2019].

Imagen 24: *El bar*. Segura (1998) / 00:00:41.

Imagen 25: Cita de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995). Recopilado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6l5bTVVZw7Q> / 1:35 [fecha de consulta: 08.06.2019].

Imagen 26: *El Francés torturando al chino*. Segura (1998) / 00:48:05.

Imagen 27: *El chino torturado*. Segura (1998) / 00:48:16.

Imagen 28: *Los jóvenes en la discoteca en Barrio*. Recopilado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kAhl7if6gnk> / 1:10 [fecha de consulta: 08.06.2019].

Imagen 29: Segura (1998) / 00:48:16.

Imagen 30: El deseo de salir. Recopilado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kAhl7if6gnk> / 0:43 [08.06.2019].

Imagen 31: *Escena tropical de Amparito y Torrente*. Segura (1998) / 00:41:22.

Imagen 32: Taxi driver. Recopilado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kAhl7if6gnk> / 0:49 [fecha de consulta: 08.06.2019].

Imagen 33: Segura (1998) / 00:02:34.

Imagen 34: Cita de *El gordo y el flaco*. Recopilado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bj7ozYxA0Lc&t=72s> [fecha de consulta: 08.06.2019].

Imagen 35: Segura (1998) / 00:45:33.

Tabla 1: Meliveo, 2017: 299.

1. Introducción

“Cuando hice la película fue para retratar la España cañí y retrógrada, la que al mismo tiempo me hacía gracia y me daba vergüenza ajena pero de repente, al mirar hacia atrás, me doy cuenta de que Torrente está muy vigente. España sigue siendo Torrente y eso me abochorna”¹

En el año 2018 se cumplieron veinte años del debut como director y guionista de cine del actor madrileño Santiago Segura, con su primera y, sin duda controvertida película, *Torrente: El brazo tonto de la ley* (1998). Tras dos décadas de su estreno y con cuatro entregas más, el protagonista de la saga *Torrente*, el ex-policía José Luis Torrente, vuelve a estar de actualidad debido a un homenaje en la nueva y oscarizada película de Guillermo del Toro,² *La forma del agua* (2018), donde se reproduce un diálogo de la película de Segura.

La primera entrega de la saga *Torrente* tuvo un éxito incuestionable en la taquilla de su país de estreno, España, donde ostenta el puesto de ser la película con mayor recaudación de la historia del cine de este país. A pesar de las escasas fuentes de financiación con las que se produjo la película, la recaudación fue tan alta que Segura logró quintuplicar el presupuesto invertido en su realización. En relación a esto, no debemos olvidar que, a lo largo de la historia del cine español, la industria ha sufrido varios altibajos que afectaron el mercado cinematográfico, especialmente a finales de los años noventa. Por esta razón, el proyecto de Segura se merece todavía más admiración por haber atraído a tanta gente a las salas de cine.³ Mención aparte merece el curioso hecho que la película llegó a ser un éxito a nivel internacional, incluyendo países como América latina, Portugal, Italia y, curiosamente, Islandia.⁴ La revista española *Fotogramas*, en su número de febrero de 1999, hablaba sobre la película de Segura de la siguiente manera:

¹ Segura, 2018.

² Santiago Segura y Guillermo del Toro son íntimos amigos. Esta relación de influencia mutua se ve en los cameos que el propio Santiago Segura realiza en diversas películas de Guillermo del Toro. Por ejemplo, en *Hellboy* (2004), en *Hellboy 2: el ejército dorado* (2008), y en *Pacific Rim* (2013).

³ Pérez, et al., 6 de julio, 2016.

⁴ Jordan, 2003: 191-207.

En 1999, *Torrente* se convirtió en la película más taquillera de España en toda su historia. Superó el gran éxito internacional de Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), y también obtuvo dos premios Goya, a mejor dirección novel (Santiago Segura) y a mejor actor de reparto (el veterano Tony Le Blanc); Javier Cámara, que interpretó a Rafi, también fue nominado a mejor actor relevación.⁵

Al parecer, el protagonista, José Luis Torrente, tuvo un increíble impacto en el público español, y hasta el día de hoy se habla del peculiar personaje que, sin ninguna duda, tiene un carácter exageradamente antipático. No tiene ninguna característica con la que los españoles, *a priori*, se quieran identificar, y si hay personas que se identifican con el protagonista, seguramente lo hagan a escondidas y no en público. Torrente es un ex-policía corrupto que se gana la vida “*apatrullando* la ciudad”, como dice el propio personaje, o mandando a su padre minusválido a la calle a mendigar. Tiene predilección por el club de fútbol Atlético de Madrid y por *El Fary*, cantante que además interpreta el tema principal de la película. Además, posee un carácter machista, franquista, soez, exageradamente egoísta, xenófobo, antihigiénico, y con un rancio patriotismo. Como si esto no fuera suficiente, si se le presenta la oportunidad para cometer pequeños crímenes, no duda en hacerlo, también se emborracha a costa de sus compañeros para luego ir en coche a vigilar las calles de un barrio madrileño de un nivel socio-cultural bastante bajo. En fin, se trata de un personaje creado para parecer despreciable y no atraer ninguna simpatía, con el que nadie se quiere identificar ni hablar. Por lo cual, se puede considerar a Torrente como una especie de antihéroe.

Considerando lo dicho, cabe preguntarse por la relación entre el tremendo éxito que consiguió tanto el personaje como el contenido de la película, que sigue en su esencia al aborrecible carácter del protagonista. Es inevitable hacerse la pregunta: ¿cómo se puede explicar el éxito histórico en la taquilla, sobre todo de

⁵ “In 1999, *Torrente* became Spain’s biggest grossing film in its entire history. It outdid Almodóvar’s huge international hit *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988) and also picked up along the way two national Goya awards for best new director (Santiago Segura) and best supporting actor (veteran Tony Le Blanc); Javier Cámara -who played Rafi- was also nominated for best new actor” (Jordan, 2003: 92). La traducción presentada del texto es propia.

un director y guionista sin experiencia ninguna en el terreno de los largometrajes que encima tenía un presupuesto tan limitado?⁶

El éxito de Segura en su debut como director y guionista en la taquilla española llamó la atención de los expertos en cine, y aparentemente no solo de expertos peninsulares, debido al hecho de que veinte años después se cite la película en el ejemplo que poníamos anteriormente del director mexicano Guillermo del Toro. Por estos motivos, no cabe duda de que merece la pena ocuparse en detalle de *Torrente*, teniendo en cuenta que él también hace homenajes a varias películas dentro de la saga de Segura.

Como hemos visto, no hay que buscar mucho para encontrar el gran potencial para seguir investigando en el caso *Torrente*, sobre todo, porque los españoles ya le están pidiendo a Segura la sexta entrega de la saga, aunque el creador se niega a hacerla a día de hoy. Entonces, si no es la identificación con el personaje, ¿qué es lo que le gusta tanto al público? ¿A qué se atribuye el éxito tremendo, si esa película fue el primer largometraje de este director de cine? Parece que el público tenía unas expectativas muy concretas en la película, que se cumplieron aparentemente. De gran interés, entonces, es el tema de las expectativas del público en la película, que están conectadas con la cuestión en torno al género cinematográfico. Por lo tanto, nuestro interés en este trabajo es analizar específicamente el género que presenta el *filme*.

En el artículo *Spain's 'new cinema' of the 1990s: Santiago Segura and the Torrente phenomenon* (2003), Barry Jordan intenta acercarse a la cuestión de una manera descriptiva explicando las influencias respecto al género, la formación del director y sus influencias cinematográficas. Respecto al género, Jordan pone énfasis, primeramente, en la intertextualidad, es decir, las innumerables citas y homenajes. Aparte de esto, menciona la obviedad de la influencia del género de terror y horror, que forma la base de la formación del director autodidáctica Santiago Segura. Encontramos una influencia directa en

⁶ No se debe olvidar que en el caso de este trabajo esa cuestión solo sirve para acercarse al tema, ya que la cuestión del éxito, de una película, una obra literaria, o cualquier otra cosa que carece de un carácter artístico comercial se compone de varios factores. Si uno se pregunta de modo científico por el éxito comercial de una película será útil un método económico y sociológico con mediciones al respecto, por lo que de nuevo haría falta indagar en factores sobre cómo y por qué una película surte ese efecto en el espectador. (Cf. Borstner, et. al., 2008: 15).

el cine de Segura en la cultivada amistad con el director Álex de la Iglesia, conocido por producciones cinematográficas como *Acción Mutante* (1993) o *El día de la bestia* (1995), donde Santiago Segura participó como actor. No obstante, Jordan no llega a ninguna conclusión concreta respecto a la cuestión del género.⁷ No se centra en ponerle etiquetas de género a la película, sino que su interés se encuentra en su éxito, como hito del cine español, y en las influencias que reproduce.

Por su parte, Annette Scholz presenta en su publicación *Joven cine español de autores* (2004) un enfoque similar al de Jordan cuando nombra las numerosas citas e influencias que posee la película titulándola, simplemente, una “parodia de acción” sin atreverse a darle una etiqueta de un género en concreto. Un punto interesante al respecto se puede encontrar en la idea de una simple parodia de los *Blockbuster* hollywoodienses. Es de gran interés el supuesto concepto de una especie de mestizaje entre un “Frankenstein español” y el agente James Bond. El enfoque de Scholz se muestra en la parodia de famosos personajes cinematográficos del mundo del cine estadounidense.⁸ ¿Qué influencia tiene el cine de autor en la película o, más bien, qué influencia tiene el productor, director y actor Santiago Segura?

Para Miguel Ángel Huerta Floriano, es un hecho que “nos encontramos ante una parodia del cine policiaco”.⁹ En su publicación, *Análisis fílmico del cine español: sesenta películas para un fin de siglo* (2006), a cada película se acerca usando un mismo esquema: los puntos en el enfoque de su análisis son la ficha técnica-artística, la sinopsis, los elementos formales del texto fílmico, los elementos formales del relato y la temática de la película. Tanto en los elementos formales, respecto a *Torrente*, como en las demás publicaciones que hemos citadas hasta ahora, nombran el uso predominante de la intertextualidad.¹⁰ Frente a la opinión esgrimida por Scholz y Jordan, Huerta Floriano etiqueta la película como una parodia del cine policiaco, siendo el concepto que más se acerca a la suposición que sirve de base a nuestro trabajo. Entonces, ¿nos encontramos frente a una parodia del cine policiaco o hay otros géneros o estilos que tienen más peso en

⁷ Jordan, 2003.

⁸ Scholz, 2004.

⁹ Huerta Floriano, 2006.

¹⁰ *Ibíd.*

la argumentación? ¿Será importante discutir las influencias de otros géneros que predominan en la película, como el costumbrismo o el cine negro?

El carácter de la película *Torrente* recuerda a formatos con los que el público tiene bastante confianza, es decir, que contiene elementos los que por motivos de su uso recurrente suelen ser bastante accesibles a los espectadores que no tienen cierta formación cinematográfica. La película cae en la tradición de los *Blockbuster* hollywoodienses, que sería la correspondencia al *Bestseller* en la literatura. Es esa clase de cine o literatura que normalmente conlleva una connotación de fácil comprensión, trivial y con un argumento sencillo. La primera referencia en *Torrente*, e igual la más obvia, podría ser el género negro (GN) y género policíaco (GP). A nivel internacional los ejemplos de famosos policías y detectives ficticios del cine son numerosos y sin ninguna duda serán reconocidos por todo el mundo incluso si nunca han visto ninguna película o han leído ningún libro que esté protagonizado por alguno de estos héroes. Por ejemplo: Sherlock Holmes, James Bond, Philipp Marlow; y en España, Pepe Carvalho, Toni Romano, o la serie *Los hombres de Paco*. En cambio, en el caso de *Torrente*, se trata de un ex-policía actúa al margen de la ley e intenta investigar con sus compañeros en un caso de narcotráfico en un barrio chino de Madrid. El esclarecimiento de los casos nunca se resuelve gracias a una extraordinaria inteligencia, o un físico deportivo y ágil, como es el caso del detective más conocido de la historia del GP, Sherlock Holmes, sino por una serie de sucesos casuales en combinación de una gran porción de insolencia. Pero, ¿por qué es tan importante investigar el género para hacer ciertas declaraciones sobre el éxito de la película?, ¿qué elementos hay en la película?, ¿dónde se puede intercalar dichos elementos?, ¿cuáles fueron las influencias de Santiago Segura?

Refiriéndonos al estado actual de la investigación, como se ha visto en las publicaciones citadas (Scholz, 2004; y Jordan, 2003) no cabe ninguna duda de que la película es una forma híbrida respecto al género debido al hecho que posee de varios elementos de distintos géneros. ¿Cuáles son estos elementos y a que género pertenecen?, ¿cómo se pusieron estos elementos en el contexto español? Son las preguntas que trataremos de responder en nuestro trabajo. De hecho, lo que nos interesa saber de esta película es si nos hallamos frente a una

película puramente policíaca, o una película de cine negro, o es más bien una película costumbrista, que quiere hacer un retrato de la sociedad española.

Las publicaciones que se ocupan de *Torrente* intentan acercarse al género describiendo la película como una mezcla de distintos géneros, en concreto, como parodia de una película de acción o una parodia de una película policíaca. En el siguiente trabajo haremos un estudio del género donde se discutirá en primer lugar, en una parte teórica, la cuestión del género en la película. Esta primera parte estará dividida en varios puntos donde intentaremos acercarnos a la definición y el uso respecto al género. Discutiremos la definición, un modelo comunicativo adecuado a este concepto, la interacción de los componentes y la distinción de los géneros. Luego expondremos los distintos géneros que tienen presencia en la película. Esta parte se ocupará de la teoría del GN y GP. Al respecto, haremos un esbozo de la historia de la tradición del género policiaco y negro, en concreto en España, que nos servirá como base de la argumentación y como vista general del GN y GP. Una parte importante se compondrá de los distintos elementos de la película que encontramos para clasificarlos. A continuación, dentro de este apartado, será importante esbozar otros géneros, como el costumbrismo, donde discutiremos la conexión con las novelas más exitosas del estilo negro-costumbrista en España, las del autor Manuel Vázquez Montalbán y su personaje Pepe Carvalho.

En segundo lugar, la parte práctica, será un análisis concreto de la película escogida donde se aplicará la teoría explicando diversas escenas e imágenes claves para analizar los elementos de los distintos géneros. En esta parte trataremos de exponer, por un lado, la narración, y, por otro lado, será importante analizar también los temas centrales para sacar las primeras conclusiones sobre el género. Tras lo cual, analizaremos conceptos como la intertextualidad, que es de gran importancia para la película, es decir, las citas y homenajes, y también su relación con la parodia. A este capítulo le sigue una exposición sobre la serialidad en conexión con el fenómeno de James Bond, donde trataremos de encontrar similitudes entre las dos sagas. Para completar la segunda parte, nos ocuparemos de las influencias de la televisión en la saga *Torrente*.

Para nuestra investigación hemos tomado como base principal, entre otras fuentes, las obras de Miguel Ángel Huerta Floriano con el título *Los géneros*

cinematográficos. Uso en el cine español (1994-1999) (2006) y de Rick Altman *Film/Genre* (2000). Esta última, servirá tanto para la parte teórica como para la parte práctica. Además, usaremos, sobre todo en la segunda parte, la obra de Thomas Kuchenbuch *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik* (2005).

I. PARTE TEÓRICA

2. El género en el cine

Para comprender qué entendemos por género cinematográfico, nos valdremos de la siguiente cita donde encontramos los objetos de investigación que veremos tanto en la teoría como en la práctica: el tema, la narración, el autor, la codificación del medio, y los espectadores.

Categorías en que se clasifican formalmente las películas según sus características temáticas y narrativas. Forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor. Cuando hablamos de géneros en el medio cinematográfico, nos estamos refiriendo a categorías temáticas estables, sometidas a una codificación que respetan los responsables de la película y que es conocida por sus espectadores.¹¹

El género cinematográfico es un fenómeno multidisciplinar constituido por varios factores que actúan en el proceso de creación y clasificación de las películas. Se produce una acción recíproca constante entre el espectador, el texto y la industria cinematográfica.¹² En el primer capítulo describiremos todos los ingredientes necesarios para realizar un análisis de los géneros cinematográficos para aplicarlo al caso concreto de *Torrente*.

2.1 Teoría del género

Para acercarnos al término “género cinematográfico” debemos preguntarnos, primeramente, qué significa, para qué sirve, qué características incluye y como se define más en detalle. Respecto al tema, tenemos que destacar que existen innumerables teorías y métodos que se ocupan del análisis del género cinematográfico.

2.1.1 El género literario

El desarrollo del género cinematográfico está basado en varias teorías respecto al género literario. Podemos remontarnos en este debate hasta Aristóteles, quien fue el primero que claramente habló del género literario, y no del cinematográfico.¹³ De acuerdo con esta interpretación, Rick Altman, en su obra *Los géneros cinematográficos* (2000), distingue cuatro épocas de teorías del género. Estas son: la teoría clásica, la teoría neoclásica, la teoría del siglo XIX y

¹¹ *Género cinematográfico* (s.f.) [fecha de consulta 15.010.2018]. Los elementos subrayados en el texto son propios.

¹² Cf. Miguel 2004; Altman, 2000.

¹³ Cf. Altman, 2000: 1.

la teoría del siglo XX. Como nos resulta imposible ocuparnos de todas las teorías, continuaremos la explicación de Altman sobre las diez tendencias que resumen las teorías en general que se pueden adaptar al género cinematográfico. Dichos puntos resumen las ideas de varios teóricos que se ocuparon del tema. Según estos teóricos, los géneros se dejan identificar claramente y poseen firmes límites que les permiten distinguirse de otros. Además, la mayoría de ellos solamente describieron géneros existentes creyendo que estos ya habían existido antes. Mientras que varias teorías tienen como base la idea de que los textos genéricos tienen un original al que se atribuyen todos los textos siguientes, es decir, que el texto es totalmente observable y se deja analizar objetivamente; otras asumen que características similares, automáticamente generan un uso y un significado similares, y también la forma de leerlo es similar.¹⁴

La literatura como base del género es importante de mencionar. En el caso cinematográfico del GN y GP, la base de estos géneros surge de una corriente literaria. Al comienzo encontramos la literatura policíaca y negra de la que, posteriormente, se desarrolló el cine negro y policíaco, con todos sus subgéneros, como el cine policiaco costumbrista. Más adelante, haremos una comparación entre los personajes de Torrente y de Pepe Carvalho, donde encontramos profundas similitudes.

2.1.2 El género cinematográfico

Los géneros en el cine han desarrollado su propia definición, la que se diferencia, claramente, de las teorías literarias del género, teniendo su propia forma de operar y su propio objeto de estudio.¹⁵

Genre no es una palabra que aparece en todas las conversaciones sobre películas –o en todas las reseñas. Pero la idea es totalmente normal para las películas y nuestra consciencia. Películas pertenecen a géneros, como el ser humano pertenece a familias o etnias. Nombra una película de los clásicos, de los western, comedias, musicales, películas bélicas, imagen de gánster, ciencia ficción, horror- y hasta al visitante de cine poco aficionado se le ocurre una imagen mental de ellos, por partes visuales, por partes conceptuales.¹⁶

¹⁴ Altman, 2000: 11f.

¹⁵ Cf. Altman, 2000: 13.

¹⁶ “Genre isn’t a Word that pops up in every conversation about films- or every review- but the idea is second nature to the movies and our awareness of them. Movies belong to genres much the way people belong to families or ethnic groups. Name one of the classic, bedrock Genres-

Las ventajas del uso de la categoría del género se muestran sobre todo en el simple hecho de que el género cinematográfico combina múltiples elementos, es decir, el género tiene la capacidad de hacer varias operaciones simultáneamente, como, por ejemplo, la interpretación de una película genérica que depende de las ideas, más que de las expectativas genéricas del receptor, o el hecho de que el género constituye las estructuras que definen los textos individuales. Así, no cabe duda de que el género es un concepto con varios significados, donde los más importantes serían el género como estructura, etiqueta y contrato. El primer género significado, el género como estructura, se encarga del esquema que es utilizado como base para una película. Respecto al segundo significado, es importante mencionar que la etiqueta es el nombre de la categoría central en torno a la que se construye una película. Finalmente, el tercer significado define la idea de que, al ponerle una etiqueta, el público espera una serie de elementos en la película.¹⁷

Es evidente que el género es imprescindible para saber analizar una película, puesto que la taxonomía, ofrece una clasificación ordenada de los innumerables tipos de películas. Por esta razón, necesariamente hay que establecer distintos elementos, que apoyen el proceso de categorización y, simultáneamente, de distinción entre las películas. En un primer momento, nuestra experiencia con el cine y sus géneros se basa en la reproducción ecléctica de varios tipos de películas, a partir de los cuales cada uno automáticamente clasifica en función de nuestra preferencia. Además, el hecho de saber de qué género es una película nos facilita el proceso de la interpretación, ya que nos podemos basar en datos que ya sabemos por nuestra experiencia con géneros.¹⁸

Para encasillar una película en un género hay que tener en cuenta varios factores, los que son importantes para la taxonomía de géneros cinematográficos. Como dice, por ejemplo, Andrew Dix en su publicación sobre estudios cinematográficos, *Beginning Film Studies* (2008), el género rompe con generalizaciones en la narración y se fija más bien en las pautas reconocibles que se dejan organizar por elementos como las determinaciones, los tipos de

Western, comedy, musical, war film, gangster picture, science fiction, horror- and even the most casual moviegoer will come up with a mental image of it, partly visual, partly conceptual" (Richard T. Jameson, 1994). La traducción presentada del texto es propia.

¹⁷ Cf. Altman, 2000: 14.

¹⁸ Cf. Borstner, et al., 2008: 65f

caracteres, *mis-en-scène*, o la música. Dix añade que las diversas clasificaciones de los elementos en los géneros siempre han tenido sus problemas con establecer y definir categorías con los que funciona bien la clasificación. El proceso del intentar encajar los elementos adecuados en los géneros, además, tiene que afrontar la dificultad de las formas híbridas de textos genéricos y también subgéneros. Siempre hay que tener en cuenta que un género no se distingue, según Dix, por momentos que tienen todos en común sino por una rama incoherente de criterios. Esos criterios pueden ser, por ejemplo, el contenido, como, el cine bélico; un lugar recurrente, como el *western*; o también por el protagonista, como las películas de gánsteres.¹⁹

La problemática de la categorización, y la estabilización de géneros, ya se manifiesta en la problemática de los primeros géneros, más bien los prototipos que se formaron al principio del siglo XIX en Norteamérica (Huerta Floriano cita a Altman, el que cita a un artículo de Charles Musser del año 1984). La película que muchas monografías al respecto consideran como el primer wéstern de la historia del cine, como una mezcla de dos subgéneros, pues el subgénero ferroviario, y del género policíaco de crímenes violentos.²⁰

Nunca se debe olvidar, en suma, que hay que observar los géneros cinematográficos en su desarrollo histórico, más que en el cambio genérico, puesto que algunos géneros se originan a partir de hechos socio-culturales que están directamente relacionados con hechos históricos.²¹ Eso quiere decir que el contenido de una película puede tener características, o más bien elementos que ya se conocen de un género distinto, aunque no se correspondan completamente con los tiempos. Por tanto, un género se adapta a su ambiente para mostrar en la pantalla contenidos verosímiles, o mejor dicho, contenidos que reflejen mejor su tiempo.²² El ambiente se constituye no solo por el tiempo sino también por el lugar donde se generan esos cambios. Esta idea es de gran interés para el análisis de nuestro ejemplo, (aspecto que se verá más adelante).

¹⁹ Cf. Dix, 2008: 166.

²⁰ Huerta Floriano, 2000: 90.

²¹ Por ejemplo, el género *Blaxploitation* de los años setenta está íntimamente relacionado con el auge y la demanda de derechos civiles por parte de las comunidades afroamericanas de Estados Unidos, que se reflejó en el cine por medio de una mayor visibilidad y protagonismo de actores, temática social y música afroamericana.

²² Cf. Dix, 2008: 181.

Además, veremos las diferencias locales, dentro de los géneros, que se muestran sobre todo en las influencias de otros géneros.

2.2 El modelo comunicativo

2.2.1 Interacción entre pantalla y público

Álex de la Iglesia, conocido director de cine español, expresa lo siguiente: “Una película no es película hasta que alguien se sienta adelante y la ve La esencia del cine se define por dos conceptos, una pantalla y un agente que lo disfruta. Sin público esto no tiene sentido”.²³ Con esta intervención, pretende expresar que el cine solo existe dentro de una interacción entre pantalla y público, por lo que los dos componentes tienen la misma importancia. Recuperando la cita antepuesta al comienzo de este capítulo, un género cinematográfico necesariamente tiene que incluir al espectador, lo que coincide con las palabras de Álex de la Iglesia. Por ello, es lógico pensar que en la elaboración de una película normalmente se tiene en mente un supuesto convenio con el público para asegurar que la película sea entendida por los espectadores. Por tanto, podemos decir que un director se dirige intencionalmente a un público concreto.

En este sentido, en el cine se mantiene la base del concepto de la comunicación: la existencia de un emisor y un receptor que garantiza la transmisión exitosa de información. La película es una forma de comunicación, por lo que el receptor tiene que entender lo que le dice el emisor, para luego, idealmente, poder responder. De esta manera se reproduce es el principio más básico de la comunicación.²⁴

Sin embargo, como explica José Antonio Bowie Pérez, en su obra *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008), habrá que reconocer al respecto, que la comunicación cinematográfica posee otras características en comparación con el lenguaje natural, debido a que no es posible esperar del receptor una respuesta inmediata en el mismo código. La comunicación entre pantalla y público, por consiguiente, es asimétrica y unilateral. Un sistema cinematográfico no ofrece al receptor la posibilidad de intercambiar el resultado de la comunicación, ya que la comunicación no puede ser alterada durante el

²³ Intervención de Álex de la Iglesia en su discurso como presidente de la Academia de Cinematografía Española en la Gala de los Premios Goya del año 2011. RTVE. (13.02.2011). Discurso de Álex de la Iglesia en los Goya 2011

²⁴ Hay varios conceptos de la comunicación
Cf. Stuard Hall, 2009; o Bühler, 1999.

proceso de proyección de la película. Además, debemos tener en cuenta que la comunicación es repetible a voluntad, puede estar interrumpida, repetida y reiniciada en cualquier momento.²⁵

2.2.2 El marco comunicativo según el modelo de Rick Altman

Si vamos un paso más allá en la comunicación cinematográfica, debemos ocuparnos de la conexión entre el director de cine, la película, el receptor y, obviamente, el componente de la construcción genérica. Esta conexión se traduce en que en la comunicación entre el público y una película genérica es necesario construir un concepto propio de comunicación. La construcción de una forma genérica en el cine depende en cierto modo de una comunidad construida, por lo que el objeto solo ofrece el medio de observación, es decir, que un solo espectador tiene tanto una relación con la película (el medio), como también con otros espectadores (véase, imagen 1). No cabe duda de que el concepto que produce formas genéricas posee una complejidad más elevada que otros modelos de comunicación. La construcción de lo genérico depende, en este sentido, de la codificación del emisor y la decodificación del receptor.²⁶

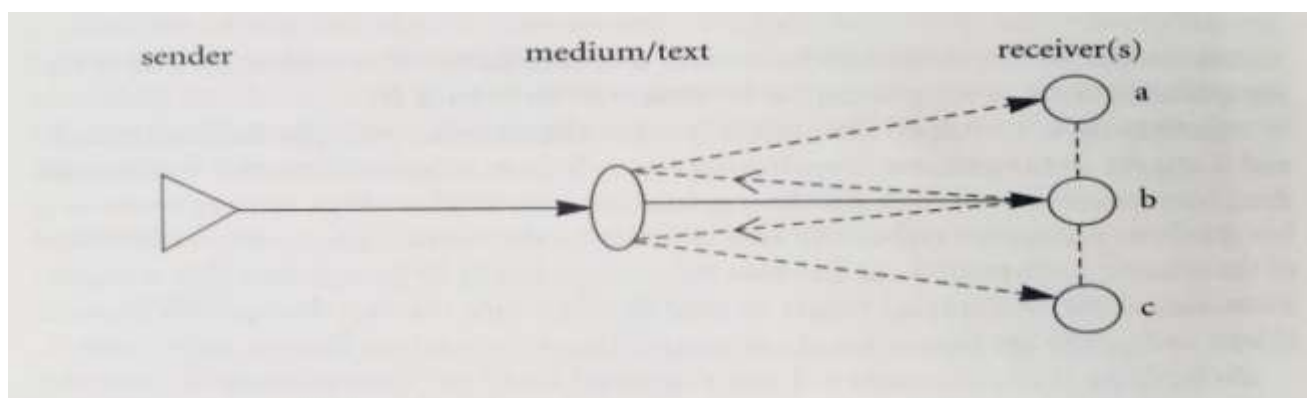


Imagen 1

La capacidad de leer un texto genérico y revelarlo tal cual, supone dos procesos de leer el texto, más bien supone una conversación doble. Por un lado, se produce una conversación entre el director y los espectadores y, por otro lado, se establece un diálogo entre los miembros de una comunidad.²⁷

Los género dependen, según sugiera el esquema, de la colaboración activa de un doble autor que realiza actividades diferentes pero complementarias: el emisor,

²⁵ En la obra de Pérez Bowie (2008), el autor intenta acercarse al fenómeno de la lengua cinematográfica basándose en el sistema de la lingüística, donde se ocupa al principio de la “metáfora del lenguaje cinematográfico”, como entre ellas la diferencia pragmática entre el cine y el lenguaje.

²⁶ Cf. Altman, 2000: 171-172.

²⁷ Ibíd.: 172.

por un lado, pone en marcha una serie de prácticas de codificación mientras que el receptor -constituido en este caso, por una comunidad dispersa- aplica unas fórmulas de descodificación que son, de esta forma, que el género debe contemplarse como si se hubiera escrito en dos ocasiones, una por los autores originales y otra por la comunidad a la que se dirige.²⁸

Respecto a este modelo de comunicación, hay que mencionar que no es libre de críticas, ya que Altman ve el concepto del género como estática y limitada, a pesar de que haya varias teorías que consideran los textos genéricos o, más bien, el texto en general, como un espacio abierto y amplio.²⁹

2.2.3 La adición de la industria

La cuestión del origen de los géneros se parece a la pregunta de qué fue primero: el huevo o la gallina. Hay varias teorías que parten de la base que el género cinematográfico fue instrumentalizado por la industria del cine. Casilda de Miguel publica un estudio donde muestra varios motivos del público para ir al cine.³⁰ Entre otros motivos, el género cinematográfico es de gran importancia a la hora de ir al cine. Los dos géneros que más atraen al público son la comedia y la acción. Sin lugar a dudas, el público sabe lo que quiere ver y eso se refleja obviamente en el conocimiento sobre los géneros. Por lo tanto, no se puede negar el factor industrial que se esconde dentro del concepto. Aun así, los teóricos todavía no están de acuerdo en si el género se origina en la industria o fue conceptualizado por los espectadores.

El público en el cine contesta en forma de reacciones. Dichas reacciones dependen, en este sentido, de la recepción del público. Se trata de una relación que se retroalimenta. No obstante, la comunicación entre pantalla y agente no es la misma que en una conversación entre dos personas, lo que ya se muestra en el simple hecho que la pantalla estimula y el público puede reaccionar, pero luego cesa el proceso. Por esta razón, no se puede considerar un modelo de comunicación, como el de Bühler o Hall, por ejemplo. La reacción depende de cómo el público lea la película y dicha reacción se puede expresar de varias maneras. Nosotros resaltamos dos: primeramente, desde un punto de vista económico, donde la película se presenta como un producto mercantil, donde la

²⁸ Huerta Floriano, 2000: 102.

²⁹ Cf. Huerto Floriano, 2000: 103.

³⁰ Cf. Miguel, 2006:45-46.

producción de la película depende de factores del mercado, lo que quiere decir que los ingresos tienen un papel importante en cuanto a hacer una película. En segundo lugar, uno se puede ocupar del tema preguntándose por la estética de la recepción, es decir, que la película depende sobre todo de la percepción del receptor. El hecho de que se perciba la película de una manera específica. Basado en el mismo material, cada receptor genera un propio significado, por lo que la película posee de un carácter polisémico.³¹

Para aplicar esto al ejemplo de *Torrente* se puede observar lo siguiente: el éxito taquillero y los ingresos quintuplicados del presupuesto de la primera entrega de la saga le permitió al director continuar haciendo películas. En este caso, se vio que el concepto de *Torrente* fue muy rentable y que era exactamente lo que pidió el público español. Respecto al segundo punto, como la película en su forma intrínseca tiene un carácter polisémico, se puede ver *Torrente* de distintas maneras. Para mucha gente, la película igual no tiene ningún valor y no vale la pena verla, ya que, como se ha mencionado antes en la introducción, su persona causa un completo rechazo, mientras habrá personas que lo alaban por su patriotismo rancio y su amor exacerbado por una forma de entender España. Siempre depende de cómo el público perciba lo visto en la pantalla.

2.3 Expectativas al género

Como fue mencionado antes, el director automáticamente pacta un convenio con el público, por lo que el director de una película tiene que considerar “el horizonte de la experiencia” del público. En otras palabras, se espera una experiencia concreta al leer los medios de comunicación, especialmente, al leer textos fílmicos. La experiencia nos permite hacer conjeturas sobre la situación, el género, el estilo o cómo puede terminar el *filme*. Eso es importante tenerlo en cuenta de cara al público, puesto que estos conocimientos conducen las expectativas que tenemos respecto a la película y nos ayudan a descodificar y, sobre todo, a entender distintos tipos de películas, lo que nos facilita la toma de decisiones a la hora de escoger una película de la que queremos disfrutar.³²

Hay que seguir mencionando que nos hallamos frente a una película que en su carácter general se diferencia del cine artístico, exigiendo del público un mayor

³¹ Borstner, et al., 2008: 17f.

³² Cf. Kuchenbuch, 2005: 210ff.

nivel cultural. Los argumentos del cine artístico, en comparación con las películas populares, no son ni simplistas ni ingenuas. Dichas características del cine artístico resultan ser menos accesible para la masa por culpa de la falta de un nexo lógico entre significado y significante,³³ es decir, la conexión entre ellos está oculta o es irracional. Esta noción es de gran importancia, puesto que para el cine cada día es más importante el factor comercial. Debido a la dimensión industrial, la producción del cine se vio obligada a encontrar fórmulas para satisfacer al mayor número posible de espectadores, por cuyo fin el cine artístico no suele servir debido a la complejidad de su código.³⁴

2.3.1 Una mirada interdisciplinar

Para aclarar las dudas que pudieran surgir en el intento de combinar las expectativas que el público tiene hacia género y el éxito de una película, es útil recordar que la investigación en el terreno del cine siempre es un objeto multidisciplinar. Una perspectiva interdisciplinar puede servir para clarificar una cuestión respecto a este fenómeno, a saber: los grandes beneficios en la recaudación en taquilla en relación con el contenido y la forma de una película. Si observamos la retórica o, más concretamente, las estrategias del *marketing*, podemos darnos cuenta que sobre todo se ocupan de la persuasión de su destinatario. Javier de Santiago Guervós, en su artículo *Género y relato en la retórica del discurso persuasivo* (2013), observa que el ser humano tiene una tendencia natural a preferir relatos e historias narrativas con las que tenga confianza y donde no se espere contenido imprevisto. Según la antropología del ser humano y, por consiguiente, su naturaleza, se inquieta cuando tiene que confrontarse con situaciones donde no puede prever el desenlace. Crecemos con relatos y con cómo funciona una historia, puesto que nos cuentan cuentos desde que éramos niños, por lo que sabemos perfectamente las estructuras, es decir, sabemos que hay un bueno, un malo, un conflicto y un final feliz. En conclusión, todo lo que sea previsible y simple en su estructura le gustará a la mayoría de la gente.³⁵

A estas observaciones cabe plantear, entonces, qué es aquellos que, en la estructura, la previsibilidad y lo estereotípico de las figuras, los temas y la forma

³³ Cf. Saussure, 2016.

³⁴ Pérez Bowie, 2008: 22f.

³⁵ Cf. Santiago Guervós, 2013.

narrativa de películas atraen al público, entendido como una masa de espectadores. Por esta razón surge la necesidad de considerar dichos elementos teniendo en cuenta que nos enfrentamos con un público que conoce las estructuras y los elementos bastante bien. Por consiguiente, el público exige que el director cumpla con su parte del supuesto contrato.

Andrew Tudor confirma esta idea diciendo que el autor utiliza los géneros para su propio propósito. Al utilizar un género, el autor tiene un concepto en mente y es también consciente de sus componentes y las reglas que tiene que cumplir para poder ponerle a la película dicha etiqueta.³⁶ Por consiguiente, eso nos revela algo sobre la recepción del público, el cual también tendrá que ser consciente de las reglas. En este sentido, si el público no tuviera conocimiento sobre los géneros, el autor tampoco tendría que asumir las consecuencias.

Conviene recordar que no todo el mundo tiene el mismo gusto respecto al cine. Mientras que a un grupo de gente le gustan las películas de románticas o de acción, otro grupo solamente quiere ver a sus actores favoritos, por lo que no les importa mucho qué tipo de película sea. Cada uno tiene sus propias preferencias, tanto

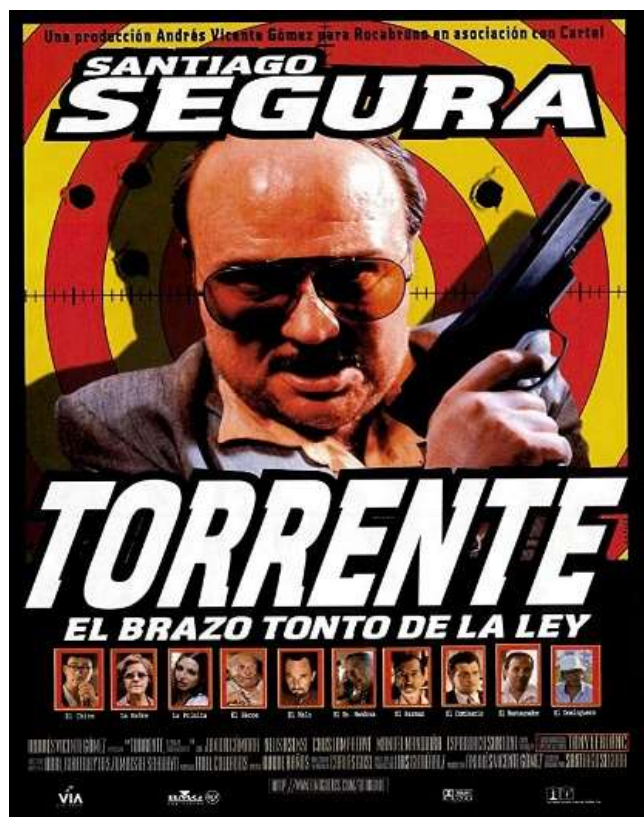


Imagen 2

como tienen sus propios motivos para ir al cine y ver una película. En el caso de la película *Torrente* se verá que tanto el género como los actores tienen un papel importante respecto al éxito, sobre todo en el conjunto de toda la saga. Como ya se ha discutido ahora, antes de ir al cine, automáticamente nos hacemos una idea de cómo va a ser la película, qué actores participan, qué elementos aparecen y también nos formamos una idea aproximada de cómo es el desarrollo de la acción. Así que, cuando vemos el cartel de la película *Torrente* (véase,

³⁶ Cf. Tudor, 1976: 122.

imagen 2), donde aparece el protagonista con unas gafas de sol negras y una pistola enfrente de una diana de color rojo y amarillo, nuestra mente genera un significado, gracias a nuestra experiencia con el cine, y somos capaces de hacer asociaciones y suposiciones, por ejemplo, sobre de qué tratará la película y qué personajes van a aparecer.³⁷

Al respecto, consta que cualquier comunicado tiene un formato o más bien, un género adecuado para que tenga el máximo efecto en el receptor.³⁸ En la interacción entre pantalla y público se puede observar que el éxito sobre todo depende de las expectativas del público, que deben total o parcialmente satisfacerse. Cuando se habla de un tipo explícito de película, con elementos y estructuras concretas, parece obvio que uno se tiene que ocupar de todos los distintos tipos del género cinematográfico, un término que usamos en una conversación de películas naturalmente sin tener que pensar en su significado. Hasta ahora hemos visto el papel del género en el cine y la forma por medio de la cual se comunica. Nuestro próximo paso será averiguar cómo se distinguen los géneros y cómo se componen los subgéneros y las llamadas *formas híbridas*.

2.4 Distinguir géneros cinematográficos

Es importante tener en cuenta algunas ideas, problemas y circunstancias que deben estar presentes siempre, puesto que nos hallamos frente a un campo científico que depende, como muchos otros temas en la ciencia, de varios factores que agravan el proceso del análisis. A la hora de definir y distinguir los géneros cinematográficos es necesario analizar varias cuestiones que pueden ser problemáticas como, por ejemplo, la forma adecuada de acercarse a la cuestión. Este proceso incluye una serie de preguntas que se ocupan de la naturaleza del objeto, la que en el caso del género resulta ser múltiple. Además, la clasificación del concepto del género es una cuestión que es de gran importancia considerando que el método al respecto depende no solo del enfoque, sino también de la referencia a la que se aproxima. La referencia es una cuestión especialmente compleja porque, en muchos casos, depende de qué obras consideremos como obras referenciales.³⁹ Para afrontar la problemática de la falta de textos referenciales, podemos aproximarnos a los

³⁷ Cf. Borstner, et al., 2008: 66.

³⁸ Cf. Tudor, 1976.

³⁹ Cf. Huerta Floriano, 2005: 27-29.

textos cinematográficos de distintas maneras. Las claves genéricas se pueden manifestar en varios campos y enfoques, dependiendo de qué género se trate.

No podemos dudar de la dificultad de encontrar medidas referenciales, puesto que hay muchas películas que se pueden considerar como miembros de un mismo grupo, más bien del mismo género, pero que es obvio que, aunque posean las mismas características, las películas, también, tienen características que hacen que se distingan entre ellas. Dichas características se pueden encontrar en diferentes campos teóricos como, por ejemplo, en una perspectiva narrativa. Considerando a varios teóricos⁴⁰ que se ocupan de formas genéricas en el cine, muchos de ellos coinciden en que un género se compone sobre todo de su forma narrativa en combinación con los elementos formales, que se refieren a la puesta en escena y los temas. Más en detalle, para encontrar una forma genérica hay que tener algunas “claves genéricas” que se encuentran en todas las películas que pertenecen al mismo género, lo que no excluye la existencia de excepciones.⁴¹

Respecto a esta idea, se puede retomar la idea que hicimos al principio, pues: la suposición de que los espectadores cuando escogen una película tienen ciertas expectativas que están conectadas con su experiencia con géneros. Esto se puede conectar con las claves genéricas, como ya hemos mencionado. Dichas claves genéricas se refieren a un tipo de proceso cognitivo que le sirve al público como una especie de guía.⁴² Lo que un teórico llama clave genérica, el otro llama convención narrativa. Según la definición de Bordwell y Thompson (1995: 494), los diferentes tipos de películas están reconocidas por sus convenciones narrativas, con las que tanto el público como los directores están familiarizados, por lo que la forma de la narración es de gran interés para nuestro análisis. Al fin y al cabo, no hay ninguna estructura cerrada que sea aplicable por igual a todas las películas, puesto que cada una, aunque tenga ciertas coincidencias con otras, también posee particularidades que exigen la consideración de subgéneros y *formas híbridas*.

⁴⁰ Cf. Altman (2000), Dix (2008), Huerta Floiano (2005), Kuchenbuch (2005).

⁴¹ Véanse, Huerta Floriano, 2005: 37-43.

En este fragmento se ocupa de la perspectiva narrativa del género cinematográfico. Los teóricos que trata en este capítulo son Casetti (2000), Hueso (1983), Miguel (1988), y Bordwell y Thompson (1995).

⁴² Cf. Huerta Floriano, 2005: 39.

2.4.1 Subgéneros

La posibilidad de clasificar las películas por sus criterios genéricos en ciertas categorías también conlleva la creación de un orden por subgéneros. Estos se definen dentro de un género ya determinado. Se supone, al respecto, que un subgénero carece de ciertas características fundamentales para un género cinematográfico en particular con la diferencia de que los subgéneros contienen influencias que normalmente no son típicas y, por tanto, se alejan del género puro.

2.4.2 *Formas híbridas* Ante todo, hay que decir que en la teoría que trata los géneros cinematográficos, se puede diferenciar dos conceptos, que son las formas híbridas, y el *Genre-Mixing* (mezcla de géneros). A primera vista, estos dos conceptos parecen ser sinónimos, aunque son diferenciar estrictamente, puesto que en el *Genre-Mixing* se puede diferenciar los géneros entre ellos, mientras que en las formas híbridas es difícil diferenciar los géneros.⁴³ En nuestro caso veremos que nos tenemos que confrontar claramente con una forma híbrida, ya que es difícil ponerle una etiqueta concreta a la película. Además, se encuentran varias influencias y referencias que, se alejan de cierta manera de un género puro. La mezcla de géneros en una película tiene un marcado potencial respecto al éxito de una película porque permite conjugar ciertos géneros que facilitan la atracción de un público concreto. En las grandes producciones de Hollywood, por ejemplo, se encuentra muy extendido el uso de *formas híbridas* para atraer mayoritariamente a las tres categorías principales de público: el femenino, el masculino, y el de gente que sale de estas dos categorías. Un caso paradigmático de esta mezcla de géneros serían las películas de temática *fantasy*.⁴⁴

Dentro de un cierto género cinematográfico, por ejemplo, el público se orienta en varios puntos fijos que siempre aparecen en dichas historias, mientras que la forma de incluir estos puntos depende de la realización del director, lo que le hace posible hacer una forma híbrida, donde puede insertar ciertas influencias, siempre que estén dichos puntos fijos.⁴⁵

⁴³ Cf. Scheinpflug, 2014: 139.

⁴⁴ Cf. Altman 1999: 128.

⁴⁵ Cf. Scheinpflug, 2014: 154f.

3. Influencias de géneros en *Torrente: El brazo Tonto de la ley*

3.1 El cine policíaco en España

Para empezar, es importante decir que el cine policíaco tiene sus raíces en la novela policiaca. Como ya tematizamos anteriormente, cualquier género del cine se puede dejar influir de una corriente literaria, y viceversa. Lo que en este caso nos interesa, primeramente, son los antecedentes del GP en su conjunto, que incluye tanto lo literario como lo cinematográfico. Encontramos lo policíaco sobre todo en la narración, y en la construcción del personaje.

En el centro de nuestro trabajo, tenemos al personaje de José Luis Torrente, un ex-policía que vive en Madrid y fue expulsado del cuerpo, pero que está fuertemente convencido de que puede volver a ser policía. Según él, lo que le falta para conseguir este mérito es resolver algún crimen que la policía no sea capaz. Con esta presentación del protagonista de la historia ya estamos en medio del tema más conciso. El GP es el que a la primera vista parece más obvio para ponerle a la película una etiqueta. Para nombrar los elementos más triviales, hay un policía, un crimen y una solución del crimen. Ahora bien, solo por el hecho que sean los más obvios no quiere decir que no haya otros que sean igualmente importantes.

Tanto para la comprensión del GP, como el GN (que sigue a este capítulo), es importante preguntarse, ante todo, por la etimología de la palabra “policíaco”. El género narrativo está compuesta por la palabra griega *polis* [po/liv], que equivale a ciudad-estado, y por la investigación que está detrás de un malestar en la sociedad o, mejor aún, de una ruptura del orden establecido.⁴⁶ En cuanto sucede algo en la sociedad que rompe con el orden por vía ilegal, sea un asesinato o un crimen de cualquier dimensión, es el policía el encargado de restablecer el orden o, por lo menos, encontrar la verdad en lo sucedido. Y eso es, en su sentido más sencillo, el fundamento de la narrativa policíaca.

Por consiguiente, está claro que detrás de la narración, sea literaria o cinematográfica, se esconde una sociedad que posee una gran importancia en el desarrollo de la historia. El GP surgió gracias a un cambio social y económico,

⁴⁶ Cf. Colmeiro, 2015: 17.

en lugares muy determinados. No fue la España del año 1998 la que ofreció suficientes antecedentes como para que naciera este género, sino que debemos remontarnos a otros países y tiempos. Las influencias que se reflejan en *Torrente* provienen de la historia del GP que nació en el año 1841 en Estados Unidos (EEUU).⁴⁷ El género, por consiguiente, reproduce ciertos elementos que se muestran en forma de adaptaciones para el mantenimiento del género original. Para encontrar las influencias, los elementos, las temáticas y los iconos más importantes que se presentan en *Torrente* en este capítulo describiremos cuáles son las influencias que a lo largo de la historia de la novela y el cine tienen presencia en nuestro ejemplo.

3.1.1 El origen del cine policíaco en la literatura

El origen de la novela policiaca y, por tanto, del cine policiaco se encuentra en la obra de Edgar Allan Poe titulada *Los crímenes de la calle Morgue* (1840). Aunque ya había antes historias de crímenes o de delitos que se podría encajar en el mundo de lo detectivesco, en esta obra Allan Poe introduce los elementos más importantes de lo policiaco que serán determinantes para este género.⁴⁸ A lo largo de la historia desde el origen del GP hasta el día de hoy el género ha ido cambiando, debido a que no es un género inmutable. Había innumerables transformaciones en el género que se reflejan en diversos hechos temporales y locales. En España, en particular, la situación de la aparición del género está retrasada con respecto a otros países como Francia, EEUU, Inglaterra, o Alemania, por lo que uno se puede preguntar si es posible que exista una tradición propia del género policiaco en España.⁴⁹

Sea como sea, no cabe duda que el GP desde su origen (como también el GN) dejó sus huellas en la literatura policíaca y el cine policíaco de hoy, lo que se refleja también claramente en *Torrente*. Los elementos básicos de lo policíaco se han adaptado de fuentes extranjeras, sobre todo de los EEUU y de Inglaterra. Se puede observar una mezcla de rasgos que se originan en España y de elementos que se han formado a lo largo de la historia del género policiaco en otros países y tiempos. Más adelante veremos cuáles son esos elementos y rasgos, y dónde se reflejan en *Torrente*. Es cierto que *Torrente*, es una *forma*

⁴⁷ Cf. Díaz, 1973: 14.

⁴⁸ Cf. Díaz, 1973: 14.

⁴⁹ Cf. Colmeiro, 1994: 16.

híbrida de un género, por lo que solo nos centraremos en los elementos y los antecedentes que sean importantes para nuestro trabajo, excluyendo elementos que resultan de gran importancia para el género puro.

3.1.1.1 Antecedentes socio-históricos en el extranjero

Como ya hemos mencionado antes, hay una falta de tradición del GP en España, por lo que debemos remontar sus raíces al extranjero. Mientras que en esta época España se encontraba atrasada con respecto a la industrialización, muchos países occidentales ya estaban inmersos en la revolución industrial. En países como Francia, Alemania, Inglaterra y, naturalmente, los EEUU se empezaron a construir centros industriales, que estaban en oposición con las zonas del campo. Las personas tuvieron que mudarse a los núcleos urbanos para encontrar trabajo, por lo que el establecimiento de la ciudad como monopolio de la convivencia es muy importante en el GP, porque cuando mucha gente se junta en un sitio, también se atrae crimen.⁵⁰ Entonces, es cierto que el espacio urbano se presenta como condición respecto a la culminación del crimen, por lo cual el crimen se construye según los tiempos y los espacios específicos, adaptando el género a dichas circunstancias.

3.1.1.2 Elementos de lo policíaco

Con la aparición de la revolución industrial en los países económicamente más avanzados en el siglo XIX, como EEUU, Inglaterra, Francia, o Alemania la criminalidad crece y con ella el interés por los delitos y la necesidad de un cuerpo policial y el interés por los delitos, lo que se refleja también en la literatura. En la novela policíaca clásica hay sobre todo cuatro elementos significantes que se formaron como resultado de los antecedentes sociales: (1) la ruptura con el orden establecido, (2) la aplicación de la razón para resolver los casos, (3) un personaje peculiar y (4) la interacción con el público. Una obra importante al respecto que incluye dichos elementos y sirve como guía para lo policiaco es la obra de Raymond Chandler con el título *El simple arte de matar* (1944). En este capítulo trataremos los tres rasgos más importantes para el caso de *Torrente*. Debemos tener en cuenta que no todas esas características aparecen en la película en su forma más pura, sino que también se encuentran en forma de una parodia donde el GP se burla de estos rasgos (esto lo veremos más adelante).

⁵⁰ Cf. Martín Escribá y Sánchez Zapatero, 2017: 22f

Queda por decir que, aunque estos elementos se han adaptado al tiempo y al lugar donde se ha creado obras del GP, siempre hay una aparición de ellos. Eso es importante decir, para que este género se diferencie de otros.

3.1.1.2.1 La ruptura con el orden establecido

El cometido más importante que tiene la policía es mantener el orden social. Un delito de cualquier forma siempre interrumpe el orden y la rutina. Por esta razón, es importante tener una institución que mantenga el equilibrio social y se ocupe de todo lo que pueda ponerlo en peligro. Así que, el GP tiene como tema central la ruptura del orden establecido causado por un crimen o un delito, normalmente un asesinato, que conlleva una violencia enorme. Dentro del GP el crimen tiene el papel catártico a lo largo de la historia de lo policíaco, es decir, la historia de este género evoluciona a través del crimen, puesto que el crimen construye la narración. Los demás elementos se sitúan alrededor del centro dramático.⁵¹

En nuestro ejemplo, la ruptura del orden viene con retraso y al principio no determina la narración, puesto que el protagonista está en búsqueda de un crimen para solucionarlo. Esto se refleja, por ejemplo, en la escena donde Torrente y su acompañante, Rafi, aparcen el coche enfrente del restaurante chino vigilándolo. En ese momento Torrente expresa: “Eso es lo peor de ser policía. Hasta que pase algo es un coñazo”.⁵² Al comienzo de la película lo que vemos es una ilustración de la vida cotidiana en el centro de Madrid, componiendo una imagen donde se ve muy bien cómo lo policiaco se mezcla con el costumbrismo (del que hablaremos más adelante). La narración se desarrolla a través del GP, lo que se refleja en el avance del desarrollo (véase, 4).

3.1.1.2.2 La razón

El GP acaba con la literatura del romanticismo, donde también se trata la temática del delito, pero los casos se solucionan de una forma bastante diferente, lo que marca una diferencia significativa para el nacimiento de lo policíaco. Mientras que en el romanticismo los casos son solucionados o, más bien, explicados por elementos supernaturales, que por cierto es un rasgo característico del romanticismo; el GP pone su interés en la solución de los delitos aplicando la razón. El GP se distancia del romanticismo con la idea de

⁵¹ Cf. Aleja Barbberán en Sánchez Zapatero y Martín Escribà (eds.) 2015: 16.

⁵² Segura, 1998.

que todo tiene una explicación lógica y razonable, rechazando categóricamente lo sobrenatural como elemento explicativo. En la investigación del delito que tiene como fin encontrar el culpable, entonces, es necesario tener una persona capaz de perseguir todas las pistas para llegar a una conclusión, y, por consiguiente, restablecer el orden.

A la idea de un detective o policía con una capacidad mental de un nivel superior al resto de la población se contraponen en el caso de Torrente, pues se trata de un personaje al que le falta este intelecto exigido para ser considerado digno de las exigencias de un buen policía. A pesar de ello, los compañeros de Torrente le veneran como un auténtico héroe, sin darse cuenta de que los que realmente avanzan en el caso no es él. En vez de apoyar el proceso en la razón, en este caso se sigue la no- razón que caracteriza al propio Torrente, de ahí que se muestre en forma de parodia.

3.1.1.2.3 El personaje peculiar

Con *Auguste Dupin*, Edgar Allan Poe creó un personaje bastante particular y extraordinariamente inteligente que tiene una capacidad increíble de combinar y relacionar las pistas para solucionar el caso. Posee un carácter bastante cerrado y particular, y, además, evita la interacción interpersonal. Para él, solucionar un caso es puro placer, no porque tenga una sociabilidad marcada, sino porque le encantan los juegos cognitivos. El carácter de Dupin recuerda a varios personajes famosos del GP. Por mencionar unos cuantos ejemplos: a un nivel internacional se conoce a Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, y también a Miss Marple, de Agatha Christie. Lo que se puede destacar en muchos de estos personajes es la frialdad y también la indiferencia frente a la muerte. Mientras que la muerte de una persona despierta ciertas emociones, como tristeza o miedo, los personajes tienen tanta capacidad mental que les encomiendan para solucionar los misterios de los casos.

A lo largo de la historia del GP los protagonistas de este género, el detective o el policía, se han convertido en una especie de héroe, puesto que siempre se le suman características que se asemejan a súper poderes. No falta con solo ser increíblemente inteligente, sino se exige también una alta capacidad física (como poder correr rápidamente, saltar o luchar). Es el detective “Hard-Boiled”, quien no solo usa su capacidad mental para solucionar las pistas, sino también su físico. Tampoco se asusta por enfrentamientos o por encuentros violentos para

conseguir más información.⁵³ Además, el detective *Hard-Boiled* es presentado como un perdedor o un marginado, es decir, un *Underdog* para su sociedad que lucha por un orden que parece imposible de conseguir. Al fin y al cabo, el policía o el detective tienen que tener un carácter complejo que se adapte a su entorno para investigar.⁵⁴ En el caso de Torrente, veremos una forma parodiada de un policía idealizado.

3.1.2 España y el género policíaco

Como ya se ha mencionado antes, en España no encontramos el desarrollo de una tradición propia del GP. Los inicios de este género se remontan a comienzos del siglo XX. Las voces a favor y en contra de la existencia de la novela policíaca⁵⁵ se encuentran en equilibrio entre los autores y críticos. Entre otros puntos, se discute si solo hay una tendencia al GP español.⁵⁶ Las voces a favor, defienden existencia de una tradición propia, puesto que hay suficientes rasgos determinados por la realidad española que se repite frecuentemente.⁵⁷ Con la ausencia de la industrialización en la mayor parte de España, parece lógico que un género que exige un espacio urbano, solamente pueda aparecer auténticamente y de modo verosímil en un espacio-temporal como ese. Por lo tanto, no sorprende que en los inicios del GP en España se empleara la ciudad de Barcelona⁵⁸ “como vehículo expresivo, siendo el castellano y el catalán las más privilegiadas al estar sus autores arraigados en zonas donde existe una mayor industrialización y un desarrollo urbano más elevado: principalmente Madrid y Barcelona”.⁵⁹

No obstante, el proceso de incorporación de este género a la literatura y el cine español sucede a través de varios pasos. Primeramente, están influidos por la literatura policíaca del extranjero, empezando por las traducciones y las ediciones de países como EEUU, Francia e Inglaterra.⁶⁰ La obra más exitosa en España en los inicios de este género fue la obra traducida de Sherlock Holmes en el año 1906. Pese a ello, en nuestro trabajo, solamente expondremos dos

⁵³ Cf. Aleja Barbberán en Sánchez Zapatero y Martín Escribà (eds.) 2015: 21

⁵⁴ Cf. Idem 28

⁵⁵ En este caso se habla solamente de la novela policíaca como género, aunque tanto los elementos, como la tradición del género entero se refleja igualmente en el cine.

⁵⁶ Cf. Parrar Sánchez, 2015: 52.

⁵⁷ Cf. Idem: 53

⁵⁸ Cf. Parrar Sánchez, 2015: 53.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 53.

⁶⁰ Colmeiro, 1994: 97.

fenómenos de la incorporación del GP en España más en detalle, como son: la imitación y la parodia de las historias que nacieron en el extranjero; puesto que tienen una relevancia significativa por nuestro ejemplo de *Torrente*. Por culpa de la inexistencia de antecedentes, los autores españoles no tienen otra opción que imitar a autores extranjeros. Además, en general la literatura policiaca en el contexto español ocupó un lugar marginal dentro de la literatura y fue un género no muy aceptado por la élite cultural, considerándolo como literatura para la masa sin valor propio.⁶¹

3.1.2.1 Imitación del género policíaco en España

La primera autora en España que escribe una novela policíaca es Emilia Pardo Bazán.⁶² En su obra policíaca se puede observar su conocimiento del GP, el que resulta necesario para poder hacer una buena imitación. Los elementos que más destacan son los elementos policiales del extranjero son los que aparecen en los cuentos policíacos más famosos en todo el mundo hasta el día de hoy: *Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle.⁶³ Si uno se fija bien en los personajes de Pardo Bazán, se encuentran coincidencias con otra autora famosa, Agatha Christie. Semejante a su personaje más famosa, *Miss Marple*, ambas comparten la predilección por personajes bastante peculiares que tienen un toque de arrogancia y, además, no tienen ninguna ocupación.⁶⁴ La imitación que empezó Pardo Bazán nos sirve como el primer ejemplo del GP en España, que se refleja claramente en nuestro ejemplo. Todos estos elementos se pueden atribuir a nuestro personaje, *Torrente*, que concilia las características de varios policíacos famosos. Santiago Segura, sin duda, también posee un conocimiento amplio de este género y de las historias policiacas, lo que es necesario para hacer una buena imitación de otras historias. Segura demuestra que la imitación de personajes policiacos no solo es un fenómeno de los principios del GP en España, sino un elemento que influye constantemente en el cine español de dicho género. La interacción entre los principios del género y el desarrollo tiene una constante inevitable.

⁶¹ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017: 41.

⁶² Cf. Landeira, 2001: 101.

⁶³ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017.

⁶⁴ Cf. Landeira, 2001: 101.

3.1.2.2 Parodia del género policíaco en España

No todos los elementos que aparecen en *Torrente* son simplemente imitados, sino que podemos adivinar que también emplea algunos como una especie de burla o, más bien, como una parodia de las historias ya conocidas por una gran parte de los espectadores. Tanto en la imitación como en la parodia de ciertas obras, es muy importante tener un conocimiento bastante profundo sobre los originales y también sobre el género en general. En la obra de Joaquín Belda *¿Quién disparó?* (1909) encontramos una de las primeras parodias del GP en España, lo que demuestra la confianza de los lectores españoles con el género, ya que el conocimiento resulta ser la condición para entender obras paródicas, enfatizando de nuevo esta conexión.⁶⁵ Uno de los máximos exponentes de la parodia del GP es Enrique Jardiel Poncela con su obra *38 asesinatos y medio del Castillo de Hull*. Una vez más vemos que nos tenemos que confrontar con la historia de *Sherlock Holmes* que está parodiada en esta obra.⁶⁶

Una parodia se puede encontrar en forma de homenaje a alguna obra o también como burla. Los detectives o policías de formas paródicas siempre se destacan por la ruptura con las expectativas, sobre todo por el hecho de que no siguen métodos profesionales o perfeccionados para solucionar los casos. Se puede encontrar numerosos ejemplos de policías en el mundo de la ficción que se salvan de situaciones delicadas no porque tienen la capacidad, sino por casualidad o por la intervención de otra instancia (véase, 5). Las parodias, por consiguiente, siempre proceden con un fin subversivo del humor.⁶⁷ En primer lugar, con dejarle el protagonismo a personajes que actúan al margen de la ley se indica un desafío al cuerpo oficial y profesional de la policía. En segundo lugar, la caracterización de estos personajes también persigue el fin de la subversión teniendo en cuenta que los personajes se caracterizan por atribuciones que se difieren de lo idealizado.

3.2 El cine negro

Respecto a los términos de “novela policiaca” y “novela negra” hay una tendencia a intercambiarlos y tratarlos sinónimamente, lo que no corresponde con la realidad. “El negro es uno de los pocos géneros que nos permite acercarnos al

⁶⁵ Colmeiro, 1994: 103f.

⁶⁶ Cf. Díaz 1973: 45.

⁶⁷ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017: 70ff.

funcionamiento del sistema, bien para justificarlo bien para criticarlo, mostrando sus malas prácticas y sus elemento deficitarios para la comunidad”.⁶⁸ Como explica Colmeiro sobre la diferenciación de los términos: “Ambos conceptos tienen en común la temática delictiva, pero ni toda novela policiaca es ‘negra’ ni tampoco toda novela negra es ‘policiaca’”.⁶⁹ Los estudios del GN surgen del GN, por consiguiente, dichos géneros están estrechamente conectados, no solo porque compartan ciertos elementos, sino también porque nace del contexto que crea este tipo de género. Sin embargo, hay diferencias significativas entre ambos, puesto que las circunstancias del ambiente en el que se crean ciertos géneros se diferencian, sobre todo, por el ámbito social el que impide un cambio. El GN se creó en el momento en el que lo policiaco ya no servía con sus elementos y su forma del procedimiento. No será por casualidad que el GN, y en particular el cine negro, como es en nuestro caso, se fundaron en EEUU durante los años treinta del siglo XX.

Como el desarrollo del GP llega del GN, dicho género se puede considerar también como un subgénero del policiaco, pese a que se titule “género policiaco negro”, y no “género negro”. La argumentación que acompaña esta idea se refleja en el hecho que sobre todo dos elementos fundamentales del GP tienen una representación importante en el GN: la temática de lo criminal, que se muestra en una especie de juego.⁷⁰ Del mismo modo que encontramos elementos convergentes, otros elementos permiten establecer la distinción de un género frente a otro género. Por ejemplo, en el GN la aplicación de la razón ya no sirve para resolver los casos, como sí sucedía en el caso policial “clásico” de Sherlock Holmes, debido a que la sociedad en la que se crea este género a menudo se salta las reglas y causa un caos insoluble. Según la publicación de Javier Sánchez Zapatero y Marcos Ramos, *La Representación De La Sociedad En El Cine Negro: Enrique Urbizu y La Caja 507* (2014), se pueden fijar ciertos rasgos definitivos para el cine negro.

En sus estudios, más allá de rasgos formales, estilísticos o estructurales –tales como la presencia de personajes estereotipados o prototípicos, el marco espacial urbano, las estructuras narrativas basadas en la investigación y en el suspense o

⁶⁸ Urbizu, 2008: 218.

⁶⁹ Colmeiro, 1994: 57.

⁷⁰ Cf. Colmeiro, 1994: 61.

la inserción de escenas de acción-, los autores privilegian como rasgo definitivo y definitorio del género una cosmovisión crítica y negativa del mundo.⁷¹

Junto al famoso *western*, el cine negro ha nacido en el contexto estadounidense, ya que muestran las mismas críticas sociales y los mismos contenidos que se reflejan como un espejo crítico. Los elementos, los contenidos y las características que se basan en este contexto se encuentran en varias películas. No obstante, en el GN encontramos una falta reconocimiento como para que sea considerado como género propio.⁷² A pesar de ello, existen ciertos elementos que hacen que una película sea reconocida como negra. Si hablamos del cine negro, podemos relacionarlo estrechamente con el *Film Noir* a un nivel internacional. De tal modo que se puede construir un *corpus* con ciertas películas que muestran todas las mismas características: un estilo visual distintivo, un ambiente preponderante, una alienación que se quiere expresar, sin olvidarnos de una cierta paranoia y una moral ambivalente.⁷³ En relación a nuestro ejemplo, esta parte del tercer capítulo trataremos los elementos del GN que encontramos en *Torrente*. Empezaremos con el espacio urbano, que carece de alta importancia en la película, seguido por ciertos elementos que se reducen al contexto negro, como el personaje particular. Para terminar este apartado, discutiremos la importancia de la negatividad hacia el mundo. Los demás elementos establecidos por Sánchez Zapatero y Marcos Ramos serán analizados más adelante (véase, II. Parte práctica).

3.2.1 Elementos del cine negro

3.2.1.1 El espacio urbano

Mientras que el GP se desarrolla dentro de un ambiente de industrialización, y con los cambios que conlleva; en el GN se presentan problemas sociales mucho más complejos y aparentemente imposible de solucionar. La sociedad en el GN destaca sobre todo por la marcada relación entre los que mandan y los que sufren las órdenes. El policía siente un rechazo hacia la sociedad, que tiene como resultado su marginalización.⁷⁴ Los espacios cerrados de la novela policiaca, se convierten en espacios abiertos, es decir, los crímenes no solo tienen lugar en una casa, o una habitación cerrado, sino que la ciudad se

⁷¹ Sánchez Zapatero y Ramos, 2014: 2. Los elementos subrayados en el texto son propios.

⁷² Cf. Rojo, 2005: 18.

⁷³ Cf. Spicer, 2013: 2ff.

⁷⁴ Cf. Colmeiro, 1994: 61.

convierte en un elemento esencial en el GN. En este género, al lector o al público se le da a conocer la forma del espacio urbano, puesto que podemos afirmar que se trata de un personaje más en la narración.⁷⁵

3.2.1.2 El personaje genérico

El personaje en el cine negro es un elemento fundamental, cuando no el más importante, ya que el personaje, a parte de la narración y el contexto, se hizo icónico en la historia de este género. Solo porque aparezca un policía, no quiere decir automáticamente que el género sea policíaco. Este personaje tiene que cumplir con unos elementos bastante específicos para encuadrar en el GN.

Del mismo modo que encontramos ciertas características iconográficas que apoyan el procesamiento de formar ideas genéricas en el *western*, como con el ambiente desértico, el revolver o el típico sombrero de *cowboy*; a lo largo de la historia del desarrollo del GN se han formado íconos detectivescos de carácter fundacional.⁷⁶ En este sentido, algunos elementos característicos del GP se mantienen en el GP, y otros, en cambio, sucumben al contexto de la historia.

3.2.1.2.1 El personaje en el género policíaco y negro

En el título del GN y del GP encontramos al personaje, el policía, el ex-policía o el detective, que es el responsable de reestablecer el orden. Mientras que el ambiente social y la forma de proceder en el GP se distingue fundamentalmente del GN, los personajes de ambos géneros comparten ciertas características en cuanto a la personalidad y las particularidades que tiene cada uno de ellos,⁷⁷ además de la falta de un interés particular por la vida privada de los personajes.⁷⁸ La personalidad de los personajes se refleja en particularidades, manías o, incluso, excentricidades. Por ejemplo, el interés de Sherlock Holmes por los violines o la afición por las orquídeas de Nero Wolfe.⁷⁹ En el caso de *Torrente* se puede destacar la afición por la música de *El Fary*, el club de fútbol Atlético Madrid y su mente nostálgica por el franquismo, que se demuestra de forma exagerada en la primera entrega llamando a su perro *Franco*. En *Torrente* se ven

⁷⁵ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017: 35.

⁷⁶ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017: 28.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Cf. Ibíd.: 30.

⁷⁹ Cf. Ibíd.: 32.

las diferencias entre el GN y el GP universal, así como el toque español o, más bien, la variante local de este género.

Nos enfrentamos entonces a una doble lectura en el género debido al hecho de que aunque a todos los personajes les conecta el interés por la resolución de un crimen, por las razones que sean, cada uno tiene una serie de propiedades que les diferencian.⁸⁰ La tradición de lo policiaco se refleja en una serie de recursos temáticos y formales, por lo que se forma un vínculo arquitectural en la narración.⁸¹ En el caso de *Torrente*, su interés por la solución por el crimen aparece de forma deconstruida en la narración, ya que no se muestran elementos ni del GP tradicional, como el pleno placer de solucionar el rompecabezas o el interés por lo truculento, ni del GN, donde les impulsa una fuerza ética y social. Se expondrá los aspectos del GN más en detalle en la siguiente parte.

3.2.1.2.2 El policía en el género negro

Como ya hemos descrito en este capítulo, el contexto es esencial para investigar el género. Particularmente el ámbito social juega un papel importante debido a que la forma de investigar y solucionar los casos se diferencia fundamentalmente.

Sherlock Holmes y los otros primigenios detectives eran brillantes ganadores. Como su atención estaba puesta únicamente en descubrir a un culpable y poner orden en su mundo inmediato, en cuanto le echaban el guante al criminal y todos respiraban tranquilos, se hinchaban a recibir aplausos, palmaditas y parabienes. Pero la aspiración de los nuevos de la novela negra va más allá, mucho más allá uno se da cuenta que hay más que un culpable, por lo que no puede aceptar como éxito que un solo individuo acabe cargando con todas las culpas, ya que con eso no se soluciona nada, y, evidentemente, no está asegurado que el delito no se vaya a repetir.⁸²

El personaje en el género se encuentra en un mundo donde el crimen no tiene fin, donde ya no tiene sentido investigar por puro placer o lo truculento. La razón, que es un elemento fundamental para afrontar los casos, ya no sirve para el descubrimiento de los casos, puesto que en el mundo del crimen organizado

⁸⁰ Cf. Ídem.

⁸¹ Cf. Ibíd.: 27.

⁸² Martín, 2007: 29

hacen falta recursos que se adapten a una sociedad sin leyes. Por consiguiente, en el GN siempre nos hallamos frente a un personaje al que le inquieta la sociedad y se siente incómodo en el mundo donde predomina la corrupción y los actos inmorales.⁸³ En nuestro ejemplo, la pregunta por la moral es de gran importancia, puesto que nuestro personaje no actúa ni en el sentido de lo policiaco ni del negro. Lo que nos presenta a favor de lo policíaco es el hecho de que Torrente solamente se interesa por un crimen que sea lo suficientemente relevante para que le vuelvan a admitir en el cuerpo de policía, olvidando el hecho de que en su día en día actúa, irónicamente, contra de la moral policiaca. Esto se puede ver en varias ocasiones, por ejemplo, cuando al comienzo de la película observa un atraco en un supermercado y, en vez de parar al atracador, se escapa del supermercado robando dos botellas de detergente.

A favor del GN se nos presenta el típico estereotipo de los detectives del cine negro americano de los años veinte, marcado por el alcoholismo de los protagonistas. En la costumbre de tomar alcohol se esconde la angustia y el pesimismo de los protagonistas ante la sociedad corrupta y podrida.⁸⁴ El círculo en el que se mueve Torrente no cabe duda de que son unos perdedores, es decir, la estrato social más bajo dentro de la sociedad. Sin embargo, para sus amigos o, mejor dicho, sus seguidores, Torrente se presenta como un héroe, debido al simple hecho de que fue policía, alcanzando algo que supuestamente lo eleva de la clase baja. En esta entrega de la saga lo que se destaca no es tanto la posibilidad de conseguir una vida mejor para ellos (mostrándose prácticamente imposible salir de la pobreza), como sí de una especie de juego donde se pueden “disfrazar” de detectives. Los únicos que creen en una vida mejor son el protagonista, Torrente, y el personaje secundario de Rafi, su acompañante.

En comparación con los personajes del GP, los personajes del GN tienen ciertas debilidades, por lo que ya no se puede hablar de los superhéroes, como casi eran descrito los personajes de Auguste Dupin o, una vez más, Sherlock Holmes. En el GN, normalmente, actúan al margen de la ley, como es nuestro caso también, y, además, no solo por el trabajo, sino también por la pura angustia hacia la sociedad en la que viven, trasladando sus vidas privadas al margen de

⁸³ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017: 28.

⁸⁴ Cf. Idem: 32f.

la sociedad. Además, la forma de investigar los casos se distingue de manera significativa del GP por el hecho de que el investigador no soluciona los casos alejándose del crimen, sino involucrándose, comprometiéndose con el caso.⁸⁵ Hasta ahora solo hemos hablado de ejemplos de los personajes posibles, los que concretamos ahora. Según la definición de Herdero y Santamaría⁸⁶ en el cine negro, considerando las variedades y mezclas, hay cuatro tipos de personajes distintos que pueden aparecer como protagonistas. Estos pueden ser: (1) el gánster, (2) el detective, (3) el policía y (4) el criminal. Como el género tiene sus problemas, sus propios criterios y su riqueza de elementos, el perfil del personaje protagonista puede contener varias facetas de los cuatro tipos que acabamos de describir, establecidos por los autores.⁸⁷

Para analizar el personaje de José Luis Torrente es importante ver el conjunto de la saga *Torrente*, puesto que el personaje evoluciona conforme se desarrollan las cinco películas que componen la saga. En la primera entrega, la que nos sirve de objeto de estudio, primeramente, Torrente encarna el arquetipo del policiaco, a pesar de que haya sido expulsado del servicio oficial. Además, aunque el desarrollo de la historia tiene lugar en un ambiente mafioso, el protagonista no pertenece a la mafia, sino que es la persona que intenta ponerle fin a los negocios de los mafiosos. Esta diferencia es importante, sobre todo en la relación del protagonista con la sociedad y la cuestión moral. Como ya hemos visto anteriormente, en el cine el público tiene una tendencia de identificarse con el protagonista más que con los personajes secundarios y menos aún con los antagonistas. Por esta razón, parece lógico que Torrente en este caso representa el público y no sus oponentes, incluso aunque en ocasiones actúe de forma ilegal y en contra de la justicia.

Por su parte, el GN carece de una conexión estrecha con el público y, en definitiva, con la sociedad contemporánea, aspecto que también vemos en las películas de Torrente. Como sostiene Àlex Martín Escribà hablando del GN: “En tiempos de crisis es una herramienta perfecta para contar lo que nos pasa a la gente”.⁸⁸ Siguiendo esta idea, y con vistas al conjunto de la saga *Torrente*, la

⁸⁵ Cf. Colmeiro, 1994: 61.

⁸⁶ Herdero y Santamaría, 1996.

⁸⁷ Cf. Rojo, 2005: 66.

⁸⁸ Congresonegro (11.05.14). *X Congreso de Novela y Cine Negro*. 2014 [fecha de consulta: 28.03.19].

evolución del personaje de José Luis Torrente comienza como antiguo policía en la primera entrega, *Torrente: El brazo tonto de la ley* (1998), seguido por su reconversión en detective privado en la segunda, *Torrente: Misión en Marbella* (2001). En la tercera, *Torrente: El Protector* (2005), trabaja como guardaespaldas. A partir de la cuarta entrega, *Torrente: Crisis Letal* (2011), el personaje cambia al lado oscuro definitivamente, ya que le ofrecen el trabajo como asesino a sueldo, por lo que acaba en la cárcel. Por último, en la quinta entrega, *Torrente: Operación Eurovegas* (2014), recién salido de la cárcel y decepcionado con la sociedad que se le presenta, decide planear un atraco a un casino. La frase clave al respecto se nos muestra al principio de la última entrega, donde Torrente, de forma irónica, dice a sus compañeros: “Se acabó. Se acabó lo de ser el ciudadano ejemplar. Se acabó lo de ser un referente de comportamiento hace tiempo. Que se vayan preparando porque a partir de ahora, a partir de este momento pueden empezar a considerarme un fuera de la ley”.⁸⁹

El gánster arquetípico nace en EEUU en la década de los veinte dentro del ambiente de crisis y la época de la Ley Seca. Con el paso del tiempo, los directores pierden el interés en protagonistas que sean criminales violentos, que representan una fuga de la crisis. Se empieza a buscar un apoyo moral para desplazar a los “malos” del centro de atención, para que el público se fije más en la moral dentro de la sociedad.⁹⁰ A partir de los años sesenta los personajes corresponden con tipos que ya no son capaces de luchar de manera individual contra una sociedad guiada por la corrupción estatal. El héroe solitario ya no tiene la fuerza para luchar contra del crimen y le surge la necesidad de formar un grupo para poder actuar.⁹¹ Ciertamente que este elemento es aplicable a nuestro ejemplo en concreto, debido a que Torrente antes de actuar en contra de la mafia madrileña, sabiendo que él solo no es capaz, busca un acompañante fiel, Rafi, y un grupo de especialistas, personas marginales con ciertas capacidades que sirven para el caso. Naturalmente, todos de ellos comparten el mismo nivel socio-cultural bajo de Torrente. No obstante, el elemento respecto al personaje protagonista que nos más interesa es su punto de vista moral. Como el público obviamente está tan estrechamente involucrado en la industria cinematográfica,

⁸⁹ Segura, 2014.

⁹⁰ Cf. Rojo, 2005: 67f.

⁹¹ Cf. Martín-Escribà y Sánchez-Zapatero, 2017: 94.

el tipo de personaje dentro del género tiene que caber tanto en el contexto social como en el proceso de la producción, es decir, que el personaje tiene que estar ajustado de tal modo que el público lo quiera o, por lo menos, pueda identificarse con él de alguna manera.

En el desarrollo del personaje dentro del GN a lo largo de la historia, llega a un momento donde el protagonista policial se ensucia las manos, debido a que es la única forma de actuar en el mundo lleno de casos corruptos. Elementos como la violencia, el sexo y, sobre todo, la doble moral se merecen un sitio fijo en el GN. La existencia del pesimismo en la sociedad es la que le obliga al personaje a actuar de esta manera. Como ya no es posible actuar según las normas judiciales, el personaje se toma la justicia por su mano y actúa al margen de la ley, ubicándose en la fina línea entre lo bueno y lo malo, y, por consiguiente, corriendo el riesgo de convertirse en un delincuente, a pesar de que deba combatir la delincuencia.⁹² En el caso de Torrente, éste se inclina fuertemente hacia este tipo de personaje dentro del género, aunque es digno de mención que el propio Torrente aparece de forma exagerada, puesto que lo malo sobrepasa a lo bueno en sus actos. Solo se presenta como el caballero blanco a quienes son incapaces de averiguar cómo es el verdadero Torrente.

3.2.1.3 La negatividad hacia el mundo

La influencia de autores extranjeros en el GN de España ya ha sido discutida a lo largo de este capítulo sobre el GP. Además, ha quedado claro que el GN tiene su origen en EEUU durante los años veinte del siglo XX.⁹³ Resumiendo, se puede decir que los espacios urbanos en los que se mueven los protagonistas también tienen un protagonismo determinante en el desarrollo de la narración. La imagen de decadencia que encontramos en los orígenes del GN en las calles de EEUU con sus problemas de mafias y de alcoholismo, también aparece en nuestro ejemplo en España por medio de la descripción pobreza en el centro de Madrid como consecuencia de la lucha de los ciudadanos ante la crisis y el desempleo. En comparación con el origen del GN, se puede observar la idea del *sueño americano* que se refleja en algunos elementos narrativos de la película *Torrente*, como por ejemplo las calles sin ley en las que es posible para una persona pobre hacerse rica, no porque trabaje y tenga el éxito, sino con encargos ilegales. Del

⁹² Cf. Rojo, 2005: 73.

⁹³ Cf. Rojo, 2005: 25.

mismo modo, reproduce la idea general de que la gente no confía en los políticos o el gobierno porque los ven como los criminales más peligrosos de la sociedad. Teniendo en cuenta este pensamiento, se ve la estrecha conexión entre este género específicamente en comparación con la crítica social que se esconde en él. Al fin y al cabo, el GN es una herramienta perfecta para hacer una crítica social a través de un personaje que vive apartado de esta sociedad.

Considerando lo dicho se ve que nuestro personaje se aprovecha todo que puede de las acciones ilegales. A partir de la primera escena se nos presenta un panorama en el que reina el caos y la decadencia en las calles de Madrid. La moralidad y la justicia parecen no tener sitio en el espacio urbano, pudiendo encontrar crímenes de todos tipos en cada rincón de la ciudad. En la primera escena de *Torrente*, por ejemplo, mientras el protagonista va *apatrullando* la ciudad en su coche, no solo ignora los crímenes, sino que los minimiza. En esta secuencia, aparece un hombre haciéndole daño a una mujer que se defiende pegándole y ante lo que Torrente comenta: “El amor. Los tortolitos”. Tampoco le interesan mucho los chicos que rompen cristales de joyerías. Solo cuando ve a un hombre con un color de piel diferente cogiendo comida de la basura actúa, bajándose del coche enfadado y diciéndole que lo que hace es ilegal para, luego, romperle un dedo y quedarse con la comida.⁹⁴ Como vemos en esta secuencia, Segura nos presenta un espacio urbano en el que uno no se puede sentir seguro, debido a la alta criminalidad y a la ausencia de castigo por parte del cuerpo de policía. Más aún, el personaje que dice representar la ley, actúa como un criminal. Con esta observación se nos presenta según uno de los primeros estudios del GN una etiqueta típica del cine negro que es “un sentimiento de angustia e inseguridad”, el cual se produce por “la ambivalencia moral, la violencia moral” y “la contradictoria complejidad de las situaciones”.⁹⁵

Según los ejemplos que hemos presentado ahora, no se puede negar el valor de la crítica social que forma una parte importante en este género, lo que le diferencia del GP. Mientras el GP parece hacer más uso a la ficcionalidad, el GN se mueve peligrosamente entre la ficcionalidad y la vida real.⁹⁶ En las obras situadas entre finales del siglo XX e inicios del XXI, como es nuestro ejemplo, los

⁹⁴ Segura, 1998.

⁹⁵ Borde y Chaumeton, 1958: 31.

⁹⁶ Cf. Sánchez Zapatero y Ramos, 2014: 3.

autores y cineastas del GP y del GN no dejan de describir problemas sociales y políticos. Además, cabe mencionar que el estilo español en este género se va consolidando gracias a la producción que encontramos en este momento tanto escritos como creadores de novelas y directores de películas de esos tiempos.⁹⁷

3.3 El costumbrismo y la *españolada*

Al ver la película de *Torrente* uno se da cuenta que en la primera mitad de la película en el relato no hay mucha referencia al GN o al GP. “Suele ser preferible una comedia o un drama donde lo costumbrista sea un marco, un conjunto de detalles que aporte el tono adecuado, una captación de lo peculiar que facilite la inserción de la historia en una realidad concreta”.⁹⁸ Los elementos que ya han sido expuestos al respecto tardan en aparecer y aunque el antiguo trabajo del protagonista está mencionado de forma recurrente, y el motivo principal por la admiración del personaje secundario, Rafi, hacia él, apenas se nota que va a ser una película donde un crimen será resuelto. Los primeros 45 minutos de la película el relato nos cuenta el día a día de una persona que es ex-policía, aunque el público todavía no sabe por qué eso tiene relevancia.

El costumbrismo es un movimiento artístico que tiene sus inicios en el Siglo XIX. de España. Se trata de expresar, en primer lugar, el amor de una sociedad cultural hacía las costumbres propias. Para retratar las costumbres y la vida cotidiana, se relata escenas típicas que representan dicha comunidad. Se centra en la gente, y en el ambiente para poder expresar como vive una sociedad. Además, se incluye en el costumbrismo escenas de humor, para poder retirar esta comunidad de forma sarcástica, o simplemente humorística.⁹⁹

El hecho de que el protagonista es, o fue policía solamente describe al personaje, tal y como sabemos que vive con su padre en un barrio cutre, o que tiene vecinos que tienen una pescadería. Frases como: “Todavía tengo buenos confidentes y cuando salga el caso que yo quiero, vuelvo a ser más grande”,¹⁰⁰ no se puede tomar en serio, puesto que el público ya se da cuenta de que entre lo que está contando y de lo que le está demostrando al público, se ve que no cumple con sus historias.

⁹⁷ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017: 88.

⁹⁸ Ríos Carratalá, 2004: 2.

⁹⁹ Cf. Uriarte, 2008

¹⁰⁰ Segura, 1998.

Lo que la primera impresión nos presenta en esta película es la intención del director de enseñar al público la vida en España, más preciso en la capital Madrid, de la clase trabajadora, de un nivel socio cultural bastante bajo, en los tiempos de la generación pre-milenio. Lo que se puede observar son las costumbres y la vida normal y sencilla, que se refleja también en el desempleo, o trabajo desagradecido y mal pagado como resultado de la economía destrozada en España. El director pone el foco a una persona promedia con una mentalidad retrógrada, nostálgica hacia los tiempos de Franco. Además, según la primera impresión se nos presenta por varios elementos la así llamada “marca España”, es decir, las costumbres, típicas españolas.

Es digno de mención, la crítica que se hace usando el costumbrismo para mostrar los vicios de una sociedad. Por eso, el costumbrismo puede conllevar una crítica, la que se presenta de forma encubierta.¹⁰¹ Respecto a esto, en *Torrente*, se puede destacar el alcoholismo excesivo que está presente en numerosos ocasiones, sea en escenas donde está presente solamente el personaje principal, o en escenas, donde el protagonista queda con sus acompañantes.

En continuación a la última parte del capítulo anterior se discutirá en este capítulo la influencia del costumbrismo, de lo típico español, y de las numerosas referencias costumbristas en la película. Sobre todo, se hará una comparación con el detective Pepe Carvalho, un personaje creado por el escritor Manuel Vázquez Montalbán, que muestra ciertos paralelismos a *Torrente*, aunque se muestran de otra manera, lo que se verá en continuación de este capítulo. Esto es importante, puesto que los relatos policíacos se parecen sobre todo en el aspecto costumbrista que se añade al género. El costumbrismo se ofrece sobre todo en combinación con la novela negra, debido a que el componente social que pesa en el argumento de dicho género, tal y como ya ha sido discutido en el capítulo anterior.

La hibridación dentro del GP y del GN es un fenómeno que se puede encontrar de varias formas, ya que estos géneros son especialmente abiertos hacia otros géneros influyentes, para mencionar dos ejemplos, la ciencia ficción y la novela histórica.¹⁰² Por lo tanto, no es sorprendente que *Torrente* haya sido influido por

¹⁰¹ Cf. Uriarte, 2008

¹⁰² Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017: 110f.

el costumbrismo, ya que en su argumento se parecen bastante teniendo en cuenta el aspecto social.

3.3.1 El costumbrismo: José Luis Torrente y Pepe Carvalho

Al analizar nuestro personaje principal, uno se puede dar cuenta de que José Luis Torrente se parece en varios aspectos al detective Pepe Carvalho. Mientras que Pepe Carvalho obtiene el título de la novela policíaca más leída en España,¹⁰³ *Torrente* se puede considerar como la correspondencia cinematográfica por el éxito incuestionable que ha tenido en la taquilla española (véase, Introducción). En comparación con otros policías o detectives dentro del GN, o también del GP, en ambos casos sobresale el aspecto costumbrista que crea una especie de hibridación de género. En las dos sagas se puede observar la importancia de retratar la sociedad y la vida típica española, aunque se muestran de diferentes maneras. Las novelas de Vázquez Montalbán han sido consideradas novela negra costumbrista, debido a que en el género puro negro hay interacciones de elementos típicos del costumbrismo. Los creadores del costumbrismo tanto en el cine como en la literatura se enfrentan a la problemática de “la observación, selección y recreación de una realidad cotidiana observada con humor y suave crítica”.¹⁰⁴ Por consiguiente, las obras las que se pueden llamar costumbristas están creadas por la asunción de la tradición del creador. Se trata también de crear identificaciones, que producen en el lector un mundo que está incorporado en su esfera. Se trata de incluir imágenes, tradiciones y, claramente, costumbres que le permitan al público identificarse con la lectura o la película, sintiéndose parte de la historia.¹⁰⁵

En la primera mitad de la película todavía no se nota el argumento del GP, ya que la introducción de los personajes y el lugar conlleva un aspecto costumbrista en el que se esboza la vida cotidiana de estos tiempos en la ciudad de Madrid, por lo que es necesario averiguar los elementos adecuados para poder concertar el género de esta película. Se verá que por dichos elementos la película no puede ser considerada como GP o GN en un sentido estrictamente puro.

¹⁰³ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2014: 62.

¹⁰⁴ Ríos Carratalá, 2004: 302.

¹⁰⁵ Cf. Ríos Carratalá, 2004: 308.

3.3.1.1 Costumbrismo: Comida vs. alcohol y burdel

Un elemento costumbrista bastante llamativo que tienen los dos personajes principales en común son las costumbres culinarias, o la predilección por visitar burdeles. Tanto en el caso de Pepe Carvalho como de Torrente, las investigaciones en sus casos se ven interrumpidos por las costumbres que tienen los protagonistas. En el caso de Pepe Carvalho, son sus pronunciados sentidos culinarios que detienen momentáneamente la investigación. Más en detalle, sobresale su conocimiento de la buena comida española. En las novelas se interrumpe la narración, en el sentido del GP, para explicar recetas, lo que podría resultar contraproducente para la investigación, pero sobresale el carácter costumbrista que le destaca de otras novelas policiacas.

En el caso de Torrente, son los bares y los burdeles los que le insisten en seguir las pistas para solucionar los casos. Además, se puede añadir el consumo de alcohol excesivo y la consumición de drogas. En el sentido del costumbrismo se puede destacar las visitas en bares, discotecas y otros locales que forman una parte importante en la película. Para mostrar un ejemplo en la película al respecto, se puede usar la escena en la que su ayudante Rafi le confiesa que todavía es virgen. Este hecho le molesta tanto a Torrente que le lleva a un burdel con el pretexto de que si nunca ha tenido sexo en su vida no puede ir con él patrullando, o “apatrullando” como dice el propio Torrente.

3.3.1.2 Temática de la política en comparación

La política desempeña un papel importante tanto en las películas de *Torrente*, como en la saga de Pepe Carvalho, aunque es digno de mención que Vázquez Montalbán se ha tomado este componente más en serio que Segura. Mientras que Segura se aleja de su protagonista ideológicamente, Vázquez Montalbán admite que su personaje y él comparten la misma conciencia ideológica.¹⁰⁶ No obstante, en la realización de la historia se distinguen radicalmente, puesto que los dos caracteres principales no comparten la misma conciencia de política, lo que igual resulta de los espacios y tiempos con los que se tienen confrontar los protagonistas. Torrente vive la nostalgia franquista, por lo que lo podemos considerar concienciado con la extrema derecha. Segura, sin embargo, envuelve este personaje en un contenido paródico, por lo cual el público, normalmente, no

¹⁰⁶ Vázquez Montalbán fue conocido por su compromiso político a favor de la izquierda y en contra del régimen franquista (Cf. Adams, 2004).

debería tener intenciones de identificarse con él. El personaje de Torrente, es una persona que solo los chicos del barrio toman en serio, ya que le admiran por ser policía y, por consiguiente, lo ubican en una jerarquía ciudadana más elevada. No obstante, se supone que el público descubre su carácter de *facha*, sexista y categóricamente inmoral para entender que no se debe seguir lo que representa es la ideología de derechas.

3.3.1.3 El espacio urbano: Madrid vs. Barcelona

Es indudable considerar el espacio como un elemento esencial respecto al estudio del género. No solo respecto al GN, sino también en consideración del costumbrismo debemos comentar la ciudad como protagonista. Como comentan Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero,¹⁰⁷ los espacios urbanos de los que nos tenemos que ocupar son las ciudades más grandes de España, es decir, la capital Madrid, como es el caso en nuestro ejemplo, y la capital de la comunidad de Cataluña, Barcelona, donde las novelas de Vázquez Montalbán tienen lugar. Consta que Barcelona y Madrid son las dos ciudades en las que se encuentran los centros políticos y culturales más importantes del país y, además, nos presentan un centro industrial y una “jungla urbana” que encajan perfectamente en el ambiente policiaco. La ciudad de Barcelona a partir de los años sesenta y setenta aparece como un contexto corrupto y policiaco o, en general, como un ambiente pesimista y negativo. Por lo cual, los escenarios de películas a menudo tienen lugar en el barrio chino, como es el caso de Vázquez Montalbán, o en zonas marginales y alejadas del centro.¹⁰⁸ No obstante, con el principio del milenio, el cine, que tiene como espacio la ciudad de Barcelona hace el intento de aparecer mucho más limpio y desahogada, sobre todo, porque poco a poco se comienza a notar un ambiente más moderno.¹⁰⁹ Los barrios chinos y el margen de la sociedad ya no se quiere presentar desde su peor lado, sino como un espacio cosmopolita. Esto es importante considerando el caso de Torrente, por el hecho de que la película se sitúa en Madrid. Las series, las novelas y las películas se mudan a un espacio urbano que permite el ambiente exigido para poder seguir con este género.

¹⁰⁷ Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2014: 3.

¹⁰⁸ Cf. Dalmau y Galera, 2007: 93.

¹⁰⁹ Ídem.

Lo que une una vez más las historias de Vázquez Montalbán y Segura es, entonces, el margen que ofrece la ciudad, representado por la imagen del barrio chino y la inmigración. El personaje de Pepe Carvalho se encuentra en un entorno dentro de la Transición española. Los espacios típicos de la novela negra siguen un prototipo con el que cumple el entorno de la marginalidad de Barcelona al respecto y se convierte en un símbolo del desencanto con el que se confronta el protagonista. El espacio urbano realiza una crítica social y política.¹¹⁰ En comparación, también se puede hacer observaciones parecidas en *Torrente*, donde los escenarios de la película se reducen a la marginalidad de la ciudad de Madrid. No obstante, en esta película nos situamos tiempo después de la Transición. Se tematiza, en este caso, la globalización situada en la España entre 1980 y 2000, que se puede ver también en la comparación con la identidad española y el posmodernismo.¹¹¹ El hecho de que en *Torrente* el restaurante chino aparezca, en primer lugar, como competencia para la gastronomía española y, en segundo lugar, como parte de lo “malo” dentro del argumento le adscribe la misma función que el barrio chino en las novelas de Vázquez Montalbán, ajustado al contexto correspondiente, lo que, por un lado, es la transición en España, y, por otro, la globalización. Resumiendo, se puede ver que el espacio urbano tiene una función de gran importancia dentro del GN. El desencanto político y los problemas sociales se reflejan a través de la gente que se sitúan al margen de la sociedad, tanto en el GN de la Transición española de Vázquez Montalbán, como en los tiempos de la globalización de *Torrente*.

3.3.2 La *españolada* y *Torrente*

En el cine nacional de cualquier país se pueden encontrar particularidades que le dan una marca especial. Eso no es un fenómeno solamente de las películas, sino que tiene la capacidad de estar presente en cualquier disciplina. En el caso del cine no se considera el toque nacional como un género propio, sino como “supragénero” o “intergénero”, es decir como una forma de género que está integrado en otro género cinematográfico superior.¹¹² El caso paradigmático que encontramos en España son las películas con temática sobre la guerra civil del siglo XX que formarían una suerte de *intergénero* del cine bélico.

¹¹⁰ Cf. Jiménez-Landi, 2017: 171f.

¹¹¹ Cf. Sánchez-Conejero, 2006: 13f.

¹¹² Cf. Navarrete, 2016: 23.

A continuación, caracterizaremos el concepto de la “españolada” que se puede entender como un género cambiante, que se desarrolla dentro de otros géneros.¹¹³ Eso es, que la *marca España* se involucra con el arte o, como en este caso, en el género cinematográfico. Como ya hemos discutido antes, había una falta de tradición del GP y del GN en España, debido a la falta de antecedentes. Con la generación de los años setenta se dejó de copiar los modelos extranjeros y se comenzó a crear un GP y un GN propiamente español.¹¹⁴ Por ejemplo, el personaje de Torrente por medio de la siguiente frase: “Recuerda chaval, que en la vida hay algo más importante que ser policía, y eso es, ser español”,¹¹⁵ expresa perfectamente el sentido del chauvinismo intrínseco de su personaje. La *españolada* en el cine contemporáneo, según recoge Pedro Poyato Sánchez,¹¹⁶ se parte en cuatro tipos diferentes, los que dependen de la manera de la que la imagen española está representada en una película. Para Poyato Sánchez, en el período de 1982 a 2002 de la historia cinematográfica española respecto a las *españoladas*, se pueden diferenciar los siguientes tipos: (1) artístico, (2) vanguardista, (3) reflexivo, y (4) nacionalista. Teniendo en vista la forma tradicional de la *españolada*, es de gran importancia decir, que no hace falta tener incluido todos los signos que destacan una *españolada*. “Cualquier aspecto que tenga que ver con el ‘españolito’ medio, revestido de un cariz cómico y que manifieste cualquier tópico nacional de nueva adquisición, es suficiente para ello”.¹¹⁷

En el cine español se han formado a lo largo de la historia ciertos géneros que se pueden considerar típicos españoles como el sainete, el juguete cómico y, especialmente interesante para este trabajo, la comedia costumbrista.¹¹⁸ Esto quiere decir que es imprescindible tener en cuenta la estilística particular como base de la interpretación de cualquiera película que es hecha por cineastas españoles.¹¹⁹ Se puede observar que con Torrente, Santiago Segura le da una especie de contra-retrato a la España de los años noventa, en los que cineastas como Pedro Almodóvar intentaban mostrar una imagen positiva de una España joven y recién democratizada, donde se proyecta personajes femeninos fuertes

¹¹³ Ibíd.: 24.

¹¹⁴ Cf. Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2017: 55f.

¹¹⁵ Segura, 1998.

¹¹⁶ Poyato Sánchez, 2005.

¹¹⁷ Ibíd.: 30.

¹¹⁸ Cf. Martínez-Expósito, 2015: 100.

¹¹⁹ Ídem.

y personajes masculinos radicalmente cambiados más allá de la imagen machista.¹²⁰ En cambio, en nuestro ejemplo se nos presenta una resistencia hacia esa España moderna, globalizada y democrática. En este caso, nos ocupamos, sobre todo de una construcción ideológica de la imagen, donde están marcados los discursos políticos.¹²¹ Segura, a partir de la primera escena, nos esboza dicha resistencia por la postura tradicionalista del personaje principal que en varias situaciones se tiene que confrontar con los cambios sociales, aunque se niega a aceptarlos. “La profunda transformación de los valores de la sociedad española y los nuevos discursos sobre el género, la sexualidad, o el diálogo intercultural, es objeto de permanente comentario en el cine español”.¹²² Los argumentos al respecto se nos plantean de forma invertida, puesto que se nos presenta un personaje exageradamente estereotipado mostrando una persona que tiene un problema con perder los aspectos tradicionales de ser español para poder avanzar con el paso de tiempo y con él, los cambios sociales.

Tal y como están las cosas en el cine nacional, ya sea de forma intencionada o sin intención ninguna, la imagen de la cultura, en este caso de la cultura española, se ve reflejado en distintos símbolos y connotaciones que despiertan afectos, negativos o positivos.¹²³ Se trata de representar el concepto de una nación en vista a la representación que de ella se hará internacionalmente.¹²⁴ Refiriéndonos a las palabras iniciales de este trabajo (véase, Introducción), se puede hacer una conexión entre las intenciones del director y la idea de un retrato de una España contemporánea. Obviamente, se trata de esbozar la mentalidad, los problemas sociales y, sobre todo, lo típico español en esta película, por lo que el director pone en escena las costumbres de los españoles de una forma exagerada.

Respecto a la imagen de la *marca España* en el cine, cabe mencionar que para incluir el cine nacional a los géneros, los cineastas juegan con estereotipos españoles, que de forma exagerada transmiten una imagen propia y añaden la noción adecuada para poder hablar de cine español.¹²⁵ Los ejemplos de estereotipos españoles en *Torrente* son innumerables, haciendo que la imagen

¹²⁰ Cf. Martínez-Expósito, 2015: 101.

¹²¹ *Ibíd.*: 43.

¹²² *Ídem.*

¹²³ Cf. Martínez- Expósito, 2015: 83

¹²⁴ *Ibíd.*: 80.

¹²⁵ Cf. Poyato Sánchez, 2016: 27.

la que se transmita de España contenga una connotación bastante negativa y, sobre todo, retrógrada. Se nos muestra una España en la que todavía no se ha superado la época franquista, y las repercusiones y rupturas sociales que ha causado la guerra civil.

Epílogo

Resumiendo lo que hemos visto hasta ahora, se puede destacar que respecto al género cinematográfico no nos hallamos frente a un género puro. Los elementos que encontramos en la película de *Torrente* se distinguen en su construcción genérica, por lo que ya se sabe que nuestro ejemplo es una forma híbrida. Mientras que el personaje de José Luis Torrente carece de rasgos típicos del GP clásico, el ambiente, el espacio urbano y los argumentos encajan claramente con el GN. Aunque muchas teorías resumen los dos géneros en uno o, más bien, usan los dos géneros indistintamente, hemos mostrado que se diferencian en ciertos elementos que solo se perciben en una segunda vista. Además, hemos descrito que la influencia del costumbrismo como hibridación, y con ella la llamada *españolada*, o lo que es lo mismo, el aspecto propio de España; impide la clasificación pura. El aspecto español es imprescindible de considerar, puesto que la identificación del público con la película es de gran importancia para su éxito. A parte de esto, hemos visto que como el GP en España en sus inicios no ha tenido su propia tradición, la inclinación hacia modelos extranjeros forma un rasgo importante para la formación de un propio GP y se muestra en la parodia y la imitación, que hasta el día de hoy forman una parte importante en el cine policiaco y también en el cine negro. No debemos olvidar que la hibridación del género en la película resume algunos aspectos que hemos tematizado en los cambios del cine también en comparación con la política de estos tiempos.

La primera entrega de la saga *Torrente* se estrenó en los tiempos en los que gobernaba el *Partido Popular*, un partido de índole conservadora y neoliberal, que prefería expresar su presencia en los formatos televisivos, por lo cual el cine español tenía más libertad.¹²⁶ No solo es por el hecho de que en España no haya una tradición de un cine policiaco y negro, sino también que la industria de cine en los EEUU goza de la supremacía frente al cine del resto del mundo.¹²⁷ “Hay crisis del cine en todo el mundo, y la industria norteamericana lo copa todo. Por ello, es fundamental para el cine español replantear la relación con los

¹²⁶ Cf. Caparrós Lera, 2005: 8.

¹²⁷ *Ibíd.*: 14.

americanos”.¹²⁸ La disposición para el cine genérico de los EEUU, por lo tanto, puede significar un intento de reconquistar al público español para disfrutar del cine nacional en lugar de consumir a las producciones estadounidense, lo que Santiago Segura consiguió indudablemente.

José María Caparrós Lera¹²⁹ lleva a cabo, en su publicación *La pantalla Popular* (2005), una descripción de los cineastas del Joven Cine Español (JCE),¹³⁰ formados por directores como Álex de la Iglesia, Fernando León de Aranoa y Alejandro Amenábar. Estos cineastas querían encontrar un camino para compatibilizar “la cualidad artística con la comercialidad” donde se fijaron en los modelos americanos en combinación con elementos, o más bien fórmulas tradicionales del cine nacional de España. Segura pertenece a este grupo de cineastas de la nueva generación que intenta encontrar fórmulas y métodos que se diferencian de las técnicas de sus predecesores para popular el cine nacional.¹³¹ La mirada de Segura hacia la sociedad española desde su vista contemporánea nos revela una mirada pesimista y, además, un mundo en el que reina el caos sin justicia, por lo que se puede justificar también la consideración del GN como parte del género de *Torrente*.

La ausencia de un argumento tanto del GN como el GP en la primera mitad de la película sirve para resaltar la vida cotidiana de madrileños de un nivel socio-cultural bajo. Esto marca una clara intención costumbrista por parte del autor. Por esa razón encontramos marcadas similitudes entre la película y los primeros, y por cierto exitosos, intentos de crear un GP propio español de la mano de Manuel Vázquez Montalbán. Los típicos elementos propios exponen una conexión bastante estrecha, que nos da indicios para suponer que el GN policiaco de España, con tradición propia, se basa en la componente costumbrista.

¹²⁸ La cita aparece en *La pantalla Popular* y cita a un artículo de *La Vanguardia*, del autor Diego Muñoz del año 1986 en el que se habla de los efectos que tiene la industria estadounidense en el cine español (Cf. Caparrós-Lera, 2005: 14).

¹²⁹ Caparrós Lera, 2005: 56f.

¹³⁰ El Joven Cine Español (JCE) es un movimiento cinematográfico que se sitúa en mitad de los años noventa (Cf. Caparrós Lera, 2005: 51).

¹³¹ Cf. Heredero, 1999: 320.

II. PARTE PRÁCTICA

4. Atribuciones por elementos iconográficos e imaginarios

Después de la parte teórica, a continuación, nos ocuparemos de las imágenes típicas que son imprescindibles para detectar ciertos géneros cinematográficos. En primer lugar, hay que decir que la iconografía y las imágenes nos interesan, sobre todo, porque junto a la estructura narrativa, son los elementos que más se guarda en la memoria del público. Eso es importante decir, ya que, como ya ha sido mencionado al principio de este trabajo (véase, 2.), el género cinematográfico tiene la función de pactar un convenio con el público para garantizarle de que sus expectativas se cumplirán. Ya hemos demostrado cómo ciertos géneros cinematográficos están presentes en la película, por lo cual en este capítulo se va a ver por qué objetos y signos en general están representados estos géneros.

Según la idea de Lawrence Alloway, en los estudios de géneros, o el cine en general, uno se puede inclinar al concepto de la iconografía presentada por Irwin Panofsky. En este concepto expone la idea de que dentro del proceso de generar elementos en comunes que resultan crear un género propio, se puede basar en la semántica de ciertos símbolos. No obstante, el método del análisis de íconos no conviene a todos los géneros, mientras que con algunos géneros es posible hacer declaraciones significantes.¹³² Como un *western* no sería igual sin la ropa típica de vaqueros y las puertas de los salones que se abren y cierran, en una película policíaca hacen falta, los armas, o en el GN una escena de chantaje y violencia.¹³³ En los elementos exteriores, es decir, las imágenes y la iconografía, se nos presenta el primer nivel de reconocimiento de un género que resulta ser muy llamativos.¹³⁴ Para la creación de un género nos fijamos sobre todo en ciertos prototipos que para la mayoría del público resultan ser obvios. Cuando pensamos, por ejemplo, en un policía, tenemos en mente una convención prototípica que resulta ser más o menos igual en todo el público.¹³⁵

No obstante, solo porque tengamos una imagen en mente no quiere decir que no pueda cambiar el género de ciertas maneras. La imagen de un policía estereotipado, por presentar un ejemplo, es un hombre de la ley que defiende los derechos de los ciudadanos y hace todo para impedir crímenes e injusticias.¹³⁶ Como ya se ha

¹³² Cf. Dix, 2008: 165.

¹³³ Ídem.

¹³⁴ Cf. Borstner, et al., 2008: 68.

¹³⁵ Cf. Mikos, 2003: 254f.

¹³⁶ Cf. Ibíd.: 255.

demostrado, esta imagen no cumple con nuestro personaje Torrente, por lo que se supone una parodia de un policía ideal. Además, hay que decir que, aunque aparezcan algunos signos, no quiere decir que estos signos automáticamente definan el género cinematográfico. Solamente con poner un arma en la película, no le pone automáticamente la etiqueta de cine policiaco, como tampoco es una película de amor si dos personas se besan. Por lo cual es la acumulación de varios signos en combinación con otros elementos que etiquetan a la película. Es obvio que distintos géneros comparten algunas imágenes o los mismos iconos, pero es la totalidad de los elementos que definen el género y, por consiguiente, lo delimitan de otros.

4.1 Iconografía del género policiaco

Como el policía es un componente fijo de una sociedad, cada uno tenemos una idea de la moral que debería tener un policía y cuáles son las obligaciones y deberes que tiene dentro de una sociedad. Sabemos que tienen ciertos uniformes y un arma, que llevan cuando están de servicio. No obstante, también tenemos una imagen creada por la industria del cine.

4.1.1 El policía característico

En nuestro caso, nos hallamos frente a un expolicía, que aún cree que forma parte del cuerpo. Por consiguiente, nuestro ejemplo actúa al margen de la ley y, además, tiene que estar considerado como protagonistas al estilo de James Bond. En la imagen 3 podemos ver el cartel de la promoción de la primera entrega, *Torrente: El brazo tonto de la ley* (1998). En este cartel podemos encontrar por lo menos tres íconos que desvelan a qué género pertenece esta película. Lo más llamativo a primera vista igual es, aparte del protagonista, que ocupa la mayoría del cartel, la pistola, en una típica postura de agente secreto o espía. En comparación con un policía en activo, uno se da cuenta que el aspecto físico de Torrente no



Imagen 3

coincide con las expectativas, ya que no lleva uniforme oficial, sino un estilo propio que consiste en un traje cutre, las gafas de aviador y los complementos que se refieren a su identidad español.

El aspecto propio que se demarca del uniforme oficial de un policial transmite una imagen bastante importante al público. Con darle el protagonismo a un fuera de la ley queda implícito que el cuerpo oficial está o corrupto o resulta ineficaz. El protagonista se encuentra en medio del bueno y del malo, ya que utiliza los medios de los criminales para poder encargarse de ellos.¹³⁷

4.1.2 El arma y el coche

Para el público es una referencia obvia que solamente un policía, o un fuera de la ley, puede tener un arma. En este sentido, los objetos característicos del GP son los armas, el teléfono y los coches.¹³⁸ La pistola del protagonista es un elemento recurrente en la película que tiene la función narrativa de unir y generar una relación de simpatía entre Torrente y Rafi. En una parte de la película, en una conversación entre ambos, Torrente le pregunta por qué le gustaría ser policía, entonces Rafi le contesta que le gustaría ser policía porque se puede llevar y usar legalmente un arma. Las armas son fundamentales en la iconografía, ya que marcan la diferencia entre los ciudadanos corrientes y los policías.

Además, se puede adscribir una importancia al coche del protagonista que pertenece al instrumental del protagonista en el GP. No solo va patrullando por las noches en su coche por las calles de Madrid, sino también es imprescindible para la investigación. El coche de Torrente es una parodia al cine de espionaje, ya que los súper-espías



Imagen 4



Imagen 5

¹³⁷ Cf. Medina, 2000:15.

¹³⁸ Cf. Ibíd.:16.

como James Bond, poseen coches que están fuera del ciudadano corriente. Dichos coches, como el clásico *Aston Martin DB5*, normalmente tienen un inventario de espías y un aspecto lujoso que no tiene comparación, mientras que Torrente es el dueño de un viejo *Seat 1430* que hace que su personaje no se diferencie de los demás ciudadanos.

4.2 Iconografía del género negro

En la creación del ambiente por imágenes y respecto a la convención con el público, es el GN el que más emplea una iconografía y unas imágenes concretas. Sobre todo, en la segunda mitad de la película aparecen escenas que son típicas de este género. Como ya expresa el nombre de *género negro*, nos hallamos frente a elementos visuales oscuros, sombríos, con personajes poco fiables, armas y, en resumen, un ambiente peligroso y criminal. Dentro del estilo del GN o, como es el caso también del *Film Noir* que se toma como el origen de este género, uno tiene unas imágenes muy concretas en mente, pues “sombras profundas, manos agarradas, revólveres estallados, villanos sádicos y héroes torturados con profundas enfermedades arraigadas en la mente”.¹³⁹

4.2.1 El juego de luces y sombras

La luz en la película proviene claramente del estilo *Low-Key* que es un estilo que se usa sobre todo para escenas dramáticas y misteriosas con el fin de crear tensión. Para este estilo es típico poner gran parte del plano en una sombra.¹⁴⁰ Lo que sobresale en la puesta en escena de la película es la aplicación continua de un tono oscuro y sombrío que la recorre casi por completo. Desde el principio nos situamos en un ambiente de noche que transmite peligro. Al respecto, se puede destacar el juego con la luz que solamente ilumina ciertos detalles, que o bien son importantes o bien revelan pistas o describen al personaje. En la segunda



Imagen 6

¹³⁹ “Deep shadows, clutching hands, exploding revolvers, sadistic villains and heroines tormented with deeply rooted diseases of the mind” (Schatz, 1981: 111). La traducción presentada del texto es propia.

¹⁴⁰ Cf. Hickethier, 2007: 76

escena, la luz y las sombras en su acción recíproca tienen el cometido de presentarnos al personaje dentro del ambiente en el que se encuentra. La luz destaca especialmente las partes del coche que les enseña al público para mostrar qué tipo de personaje es Torrente. Como se ve en la imagen 6, el director implica en la escena una luz natural que viene de los faroles de la calle y de los escaparates para crear el ambiente adecuado para el argumento de la película. Asimismo, se trabaja con luz artificial para iluminar las escenas de importancia que no se podría ver normalmente en la oscuridad. De esta forma se crea el carácter del protagonista. Las imágenes en la película mayoritariamente pone énfasis en la sombra y la oscuridad para que solamente se pueda ver partes de los personajes.¹⁴¹

Las escenas que tienen lugar durante el día están representadas claramente en minoría y también en estas escenas se puede observar la intención de crear un tono oscuro, como se puede ver en la imagen 7, donde se ve el acompañante de Torrente. Esta escena, aunque tiene lugar por la mañana, no se sustrae del ambiente. Dicho ambiente creado por la abundancia de escenarios oscuros sirve como base para la creación de un género prototípico. Esta puesta en escena se extiende por toda la película y, sobre todo, en las escenas que están específicamente hechas en el sentido del GN.

4.2.2 Tortura/Chantaje/Engaño/Hombres sin escrúpulos

Cuando pensamos en los antagonistas de una película negra, cada uno tiene una imagen bastante concreta respecto estos los personajes a los que se tiene que afrontar nuestro héroe o, en este caso, antihéroe. Las convenciones que asociamos con los antagonistas prototípicos parten del hecho de que operan al margen de la ley, en este caso como también el protagonista. Como ya hemos discutido antes (véase, 3.2), nos movemos en un entorno en el que solamente queda la opción de separarse de la ley y del sistema político, puesto que parece imposible controlar este mundo caótico en el que vive la sociedad, menos el cuerpo de policías.



Imagen 7

¹⁴¹ Cf. Ibíd.: 77.

Por consiguiente, los actos ilegales de los antagonistas se justifican por el ambiente típico que nos ofrece el GN.

Como se puede ver en los siguientes ejemplos, las palabras claves se encuentran representadas en esta película. No hay ningún recurso que no valga para poder seguir con sus planes ilegales, lo que en este caso es la venta de drogas a



Imagen 8

través del restaurante chino que sirve como tapadera. Entonces, la idea que nos hacemos del GN se muestra en ciertas acciones que aparecen en la película como son la tortura, el chantaje, y el engaño. Una de las escenas más representativas respecto a las convenciones de imágenes de este género es la escena en la que torturan al traficante chino que ha perdido un rollito de primavera lleno de una bolsa de cocaína (imagen 8). Para conseguir más información utilizan la tortura, por lo que se demuestra la jerarquía dentro de las bandas ilegales. El jefe, quien tiene a su cargo a ayudantes obedientes, se encarga de un sencillo traficante que, además, es inocente. Estas imágenes se conocen por las películas clásicas de este género, por lo que en la película misma se hace referencias a otras películas del mismo género. Por ejemplo, cuando los ayudantes del jefe, llamado *El francés*, comentan lo que está ocurriendo en esta escena, lo describen con la siguiente conversación: “Joder, ¡cómo tortura el *Francés*! / Es que va mucho al cine”.¹⁴²

Otra imagen típica o, más bien, procedimiento típico bastante significativo es el chantaje. A través del uso de personajes como rehenes, el antagonista pretende conseguir información o mandar una especie de aviso para que no se metan en sus



Imagen 9

¹⁴² Segura, 1998.

asuntos. En este caso, la amante de Torrente, Amparito, se mete sin querer en los asuntos de esta banda por la culpa de Torrente y de Rafi, que es el primo de la propia Amparito. Cuando ella entra en la casa de Torrente, los tres criminales, que están buscándolo, la toman como rehén. Torrente, a quien creen parte del cuerpo policial, es un supuesto peligro para ellos y, en este momento, para la gran entrega de drogas que tendrá lugar en la noche de ese mismo día.

A estas alturas de la narración, Amparito se convierte en una parte importante, debido a que a Rafi ya no le queda otra opción que salvar a su prima. En especial, en la escena final Amparito tiene un papel clave, debido a que los ideales y las moralidades de los dos compañeros se expresan a través de ella: mientras que Torrente la dejaría atrás por el dinero, Rafi decide salvarle, aunque le cueste la vida. Entonces, es indudable de que el personaje de Amparito tiene un papel destacado, lo que nos lleva a la exposición de un personaje arquetípico del GN que posee de una iconografía bastante significativa, a saber: la *femme fatale*.

4.2.3 La *femme fatale*

Dentro de los arquetipos del GN se nos presenta un personaje que posee un estatus icónico y representa, a la vez, la feminidad dentro de un género que está claramente dominado por los personajes masculinos. Las mujeres tienen varios papeles en el GN, normalmente como la mujer hermosa y pérfida al lado del protagonista.¹⁴³ Asimismo, la mujer en el cine negro es o la buena o la malvada. En el segundo caso, la mujer malvada, suele estar relacionada tanto con los villanos, como con los protagonistas.¹⁴⁴ Como se puede ver en la imagen 10, Amparito resalta por su aspecto impresionante, volviendo loco al protagonista Torrente.

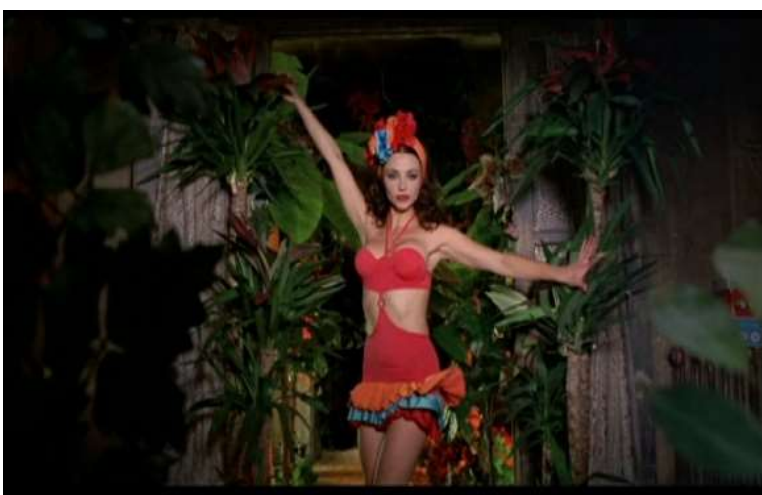


Imagen 10

¹⁴³ Cf. Medina, 2000: 152.

¹⁴⁴ Idem.

El personaje de la *femme fatale* es un personaje casi mítico dentro de este género.¹⁴⁵ La *femme fatale* se caracteriza, en primer lugar, por su belleza resaltante, que a la vez es su arma más peligroso, puesto que solo con este carisma radiante consigue que hasta los hombres más duros le sigan y obedezcan como un perro. En nuestro ejemplo encontramos este personaje en la figura de Amparito, la amante de Torrente. Es indudable que el impacto que tiene la belleza de Amparito le vuelve loco al protagonista considerando que ella es el motivo en dos ocasiones para que Torrente siga investigando, o se haga amigo de Rafi, en primer lugar. No obstante, es obvio que nos hallamos frente a una *femme fatale* que está fuertemente parodiada, puesto que, primeramente, en vez de usarle a Torrente para conseguir sus propios fines, se va al lado de los “malos” en la primera oportunidad que se le ofrece. Además, se puede destacar el hecho de que Amparito es ninfómana, lo que ridiculiza el personaje y le retira la seriedad de cierta manera.

4.3 Iconografía del costumbrismo

Ha sido ya mencionado en este capítulo que el método de la iconografía no conviene a todos los géneros igualmente. Mientras que lo policial y lo negro tiene un valor simbólico universal que es entendido por todo el mundo, el costumbrismo necesita un conocimiento propio para entenderlo. Los signos, y íconos en el costumbrismo están estrechamente conectados con la identidad y la cultura de una nación. No cabe duda de que la identidad española y la vida cotidiana resulta ser bastante llamativo en la película de Torrente. Dentro del género destaca, sobre todo, el toque español, lo que ya hemos visto como la *españolada* (véase, 3.3).

En primer lugar, se expresa, de manera exagerada por el personaje principal, un orgullo nacional que tiene como intención principal el retrato de la España cañí. Por consiguiente, esta intención se refleja en la puesta en escena de varios signos que pueden



Imagen 11 (arriba)

Imagen 12(abajo)

¹⁴⁵ Véanse al respecto, los trabajos de Ambos (2001), Morarasu (2012), Doane (1991).

estar identificados como estereotipados respecto a una persona facha, xenófoba con un pensamiento nostálgico hacia los tiempos de Francisco Franco. Dichas iconografías se recorren toda la película y transmiten una imagen que parece ser generalizada y criticada.

En segundo lugar, se puede mencionar que el director sitúa este personaje en un ambiente chungo y cutre, y pone énfasis en la pobreza de un barrio de Madrid. Por las interrupciones del personaje dentro de la investigación del detective Torrente, se nota claramente, que a primera vista el director no pone el foco en la investigación del caso, sino en la transmisión en una imagen típica de cómo es la vida en estos tiempos y en estos espacios específicos. Además, con estas intenciones no solo ocupa la generación pos-franquista, como es el caso de Torrente, sino también de la generación de su padre, representado por una estrella del cine negro, Tony Leblanc, y, la generación de la juventud de Madrid, la que está representada por su acompañante Rafi, y sus amigos.

4.3.1 Iconografía de una imagen estereotipada

La influencia de la *marca España* en la película es indudable, aunque dicha marca se centra más en detalle en el espacio urbano, que se puede considerar como protagonista. En la segunda escena ya se nos presentan algunos signos importantes que definen el carácter estereotipado. Como se puede ver en las imágenes (Imágenes 12-16), el director pone énfasis en una imagen de la *marca España* en la que destacan ciertos elementos que atribuyen, más en detalle, a la ciudad de Madrid, lo que se ve



Imagen 12(arr.izq), Imagen 14(arr.der.), Imagen 15(abajo izq.), Imagen 16(abajo der.)

por ejemplo por la excesiva afición por el club de fútbol Atlético de Madrid, o la etiqueta que pone “ser español un orgullo, madrileño un título”. Nos hallamos frente a elementos que son recurrentes en la película y forman componentes fijos dentro de lo costumbrista. A través de estos elementos que son como una marca propia del personaje principal, Segura esboza un personaje que contiene aficiones típicas para una persona cañí y retrógrada, con el fin de burlarse de este personaje. Además, dentro del desarrollo del carácter, el director transmite una cierta soledad que rodea a Torrente. A lo largo de la película la diferencia de las generaciones causa pequeños conflictos, entre los que destaca la incapacidad del protagonista para avanzar con el tiempo y dejar atrás la “antigua” España como se puede ver en la imagen 15. En esta escena se ve el ambiente corriente de la juventud española de aquellos tiempos en el contraste con la actitud tradicional de Torrente, por lo cual se transmite un costumbrismo de la generación juvenil madrileña en la que se rechaza la actitud cañí que representa Torrente. Por lo tanto, se puede observar la transición de una España franquista a una España democrática dentro de la globalización.

4.3.2 Exposición de las generaciones en la sociedad

Dentro del desarrollo del argumento resalta la puesta en escena de tres generaciones de españoles, en lo que se destaca sobre todo la juventud que se encuentra un tanto perdida en el mundo, donde parece que no hay un futuro que les permita salir de la pobreza. Desde varios puntos de vistas se puede hacer comparaciones entre Torrente y la película *Barrio* (1998), de Fernando León de Aranoa, lo que se ve sobre todo en las imágenes y en el argumento que rodea a los jóvenes en Madrid. Según las reputaciones de las dos películas en comparación, a León de Aranoa se le reconoce el mérito de que “ha logrado en muchas ocasiones que en sus imágenes se respire la verdad” y eso a pesar de que Segura nos presenta las mismas imágenes con la misma intención. En el caso de *Torrente*, se ve representado en el grupo de amigos de Rafi que tiene ciertos rasgos característicos que se parecen a los jóvenes en la película de León de Aranoa. Los dos grupos de jóvenes destacan por la falta de perspectivas que se muestra por varios elementos, como el hecho de que, en *Torrente*, el grupo de jóvenes sigue al protagonista como una especie de juego para salir de su vida diaria.

5. Análisis de la narración y la tensión

Respecto al público, los géneros cinematográficos apoyan el horizonte de las expectativas. Por tanto, la distinción entre ellos es importante, sobre todo considerando el factor económico. Por consiguiente, los géneros contienen ciertas categorías que forman parte de ellos. Eso es importante para describir un género y distinguirlo entre ellos.¹⁴⁶ El género se entiende como la categoría de clasificación para apoyar nuestro proceso de detectar el género, puesto que aparte de otros elementos, también la narración pertenece a ciertas convenciones, criterios o normas que se tienen que cumplir.¹⁴⁷ Generalmente, si uno piensa en la noción de la narración en *Torrente*, respecto a su creación genérica, queda por demostrar, de qué manera la narración pertenece a un cierto género. En este sentido, en una película policíaca genérica, la primera asociación, con la vista a la narración, es la de un policía con un caso que debe solucionar, involucrando en este proceso varias dificultades que le impiden capturar al criminal.

En la parte teórica nos hemos ocupamos en detalle de los argumentos, los elementos y los rasgos principales de los géneros para describir nuestro ejemplo de *Torrente, El brazo tonto de la ley* (1998). Considerando las características de los géneros expuestos, se puede destacar la diferencia del costumbrismo en comparación con el GN y el GP. Mientras que el GP y el GN carecen de ciertos rasgos comunes, el costumbrismo desempeña un papel significativo. En consecuencia, es imprescindible realizar un análisis de los llamados “plotspots”, un método para observar el desarrollo de la acción destacando los puntos en los que la línea argumentativa llega a puntos culminantes, puntos bajos o un desarrollo poco variable. Eso es importante para poder hacer declaraciones sobre qué género predomina en el argumento de la película.

En primer lugar, en el GP, como ya hemos visto (véase, 3.1), el argumento de la narración sigue la ruptura del orden establecido siguiendo las pistas usando la razón por parte de un personaje genio y particular, que ve a los casos como una especie de rompecabezas. El placer de ser capaz de resolver los misterios es la motivación para este personaje. Considerando esto, en el desarrollo del argumento se debería observar una orientación en el crimen, es decir, al principio de la historia se debería

¹⁴⁶ Cf. Borstner, et al., 2008: 66f.

¹⁴⁷ Cf. Gordillo, 2009: 103.

situar el crimen como elemento catártico de la narración. En segundo lugar, el costumbrismo (véase, 3.3), contiene otras categorías donde, obviamente, la tensión en el argumento no se aumenta tan paulatinamente como en una historia policíaca. Como el argumento principal es el retrato de una comunidad cultural o una sociedad explícita, y no la solución de un crimen, la línea de tensión no debería variar tan rápidamente. Para terminar, en tercer lugar, el GN (véase, 3.2) tiene como base del argumento el crimen no controlado, que parece ser imposible de solucionar. Por ende, la tensión dentro de la narración del argumento está permanentemente presente. El público está atrapado desde el inicio hasta el final.

En el análisis del material cinematográfico la importancia de ver las tendencias ideológicas en comparación con los momentos estéticos nos lleva a la dramaturgia, donde el método tiene que estar ajustado al género cinematográfico. Según los tipos de la retórica de Aristóteles, en la dramaturgia se puede diferenciar dos tipos básicos: la tragedia y la comedia,¹⁴⁸ que dependen del desarrollo del personaje principal. Cuando Thomas Kuchenbuch¹⁴⁹ pone el ejemplo del *western*, podemos ver que se trata de un género bastante parecido al del policíaco. Observamos que la forma de la dramaturgia clásica consta de cinco partes, puesto que es la forma más natural para el ser humano. En nuestro caso, en *Torrente* tenemos que suponer que el esquema al que más se aproxima es al de la comedia, por el simple hecho de que nuestro personaje triunfa al final. Por consiguiente, suponiendo lo dicho, estas cinco partes (véase, imagen 17) se dividen en la exposición, la construcción del conflicto, el clímax, el cambio y el final feliz.

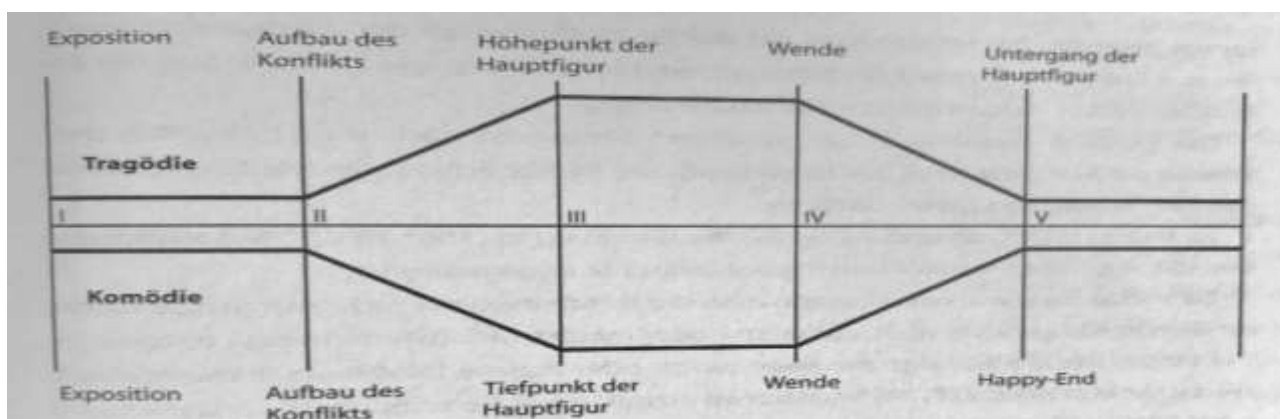


Imagen 17

¹⁴⁸ Cf. Kuchenbuch, 2005: 158.

¹⁴⁹ Cf. Ibíd: 172.

No obstante, si nos centramos en el personaje principal, José Luis Torrente, es indudable que la forma dramática se distingue en varios puntos, sobre todo en las partes entre la exposición y el final. Cada parte tiene una función intrínseca que tiene ciertos criterios que tiene que cumplir.¹⁵⁰ En nuestro caso destaca la exposición, debido a que parece estar más detallada y ser más extensa de lo que debería ser. Además, considerando este esquema como modelo principal, llama la atención la centralidad del protagonista, ya que Torrente realmente nunca corre ningún peligro, puesto que es la gente alrededor quienes tienen que sufrir por él. Por consiguiente, necesitamos un método más elaborado, que se basa, no obstante, en la idea de que nos hallamos frente a una comedia. Nos tenemos que fijar más en los detalles para poder hacer declaraciones sobre el género.

Para el análisis de la línea dramática nos basamos en el método de Syd Field, expuesto en su obra *Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch* (2000), en el que se supone que hay ciertos puntos de acción (*plotspots*) en los que uno se tiene que fijar para poder concertar la línea dramática. En su teoría sobre los esquemas dramáticos, declara que las fases de una película duran aproximadamente treinta minutos. Para Field es importante que la solución de un conflicto tenga el doble de tiempo, mientras la introducción debería tardar menos.¹⁵¹ Los *plotspots* son puntos fijos que constatan de acciones importantes dentro de la narración. Considerando las reseñas, los artículos al respecto y las promociones de la película, tenemos que basarnos en la suposición de que se trata de una película que tiene como prioridad la solución del crimen. Por tanto, en su análisis nos tenemos que fijar, primeramente, en la parte investigativa para ver si de verdad es el centro de la película. Con respecto al objeto del análisis, es decir, el género cinematográfico, no sería muy eficiente fijarse solamente en el personaje principal para averiguar la forma narrativa y la dramaturgia, debido a que lo que impulsa la historia de policías es la solución del caso.

Field se fija primeramente en dos *plotpoints* principales (P1 y P2). El primer punto lo fija Field dentro de los minutos 27-29. En esta parte la dramaturgia nos revela algo

¹⁵⁰ Cf. Kuchenbuch, 2005: 173.

¹⁵¹ *Ibid.*: 226f.



Imagen 18

sobre los adversarios y el problema al que se tiene que afrontar el protagonista.¹⁵² En nuestro ejemplo el cambio de la narración está introducido por un conocido de Torrente, Carlitos (imagen 18), un desamparado que

vende billetes de lotería caducadas. Con esta intervención (P1) se termina la exposición y empieza el desarrollo del conflicto. Le explica a Torrente que ha estado observando el local chino y que ha notado *movidas raras* por la noche. Torrente decide dedicarse a solucionar el caso para recuperar su antigua fama en el mundo policiaco. En este punto termina el retrato de la sociedad española y comienza la narración policiaca. Sin embargo, eso no significa que Segura deje de hacer referencias al costumbrismo. El segundo *plotpoint*, el segundo más importante en la jerarquía de la dramaturgia, es el punto que pasa al final de la película. En este punto el director tiene que hacer un informe sobre la situación y cómo se va a solucionar el conflicto. Además, en este punto la historia llega al punto más bajo de la historia. La situación parece no tener salida, lo que también se conoce como retardación.¹⁵³

Ahora bien, podemos observar que Segura ha introducido un personaje que parece no tener mucha importancia en la película, pero como se puede observar, Carlitos es el responsable de las dos pistas más importantes para que la narración puede seguir desarrollándose. Por eso, podemos encontrar el P2, y con ello el segundo cambio más importante de la historia, en la escena donde Torrente encuentra a su padre muerto y una nota, en la que su



Imagen 19

¹⁵² Cf. Kuchenbuch, 2005: 227.

¹⁵³ *Ibíd.*: 228f.

contrayente, *el Francés*, le comunica que deje de meterse en sus asuntos o su novia, Amparito, va a morir. La situación llega, entonces, a un punto donde retardado, que se soluciona por la pista decisiva del personaje de la *Chinita*, quien les revela el lugar de la entrega. Por lo que, gracias a ella y, por supuesto, también a Carlitos, la narración tiene la transición al final. Esto se puede declarar por el hecho de que esos *plotspots* son necesarios para llegar al final feliz. De esta manera, se pudo finalizar el círculo que pertenece a la forma clásica de la dramaturgia (véase, imagen 17).

No obstante, es importante mencionar que nos tenemos que ocupar de más de una línea de narración, pero solamente es posible observar la línea de investigación, según los *plotpoints*, como línea principal dentro de la dramaturgia. Observando la narración en *Torrente* confirmamos la suposición de que su narración no se centra únicamente en el caso, sino que también hay más tramas. La línea dominante de narración es difícil de detectar teniendo en cuenta que, por ejemplo, la investigación sufre varias interrupciones por el personaje, por lo que la solución del caso pierde la importancia. Por consiguiente, la línea en la que se retrata la sociedad, o sea la línea del costumbrismo, ocupa tantos minutos de la película como la línea policíaca, especialmente en la primera mitad de la película. En la segunda mitad de la película se puede destacar las típicas imágenes del GN con la abundancia de imágenes oscuras, sombrías y de gánsteres con armas dentro de un tiroteo tremendo.

Teniendo en cuenta las influencias que están presentes en la película, hace falta observar más en detalle las demás líneas de narración. Esto se puede observar al fijarnos en detalle en las escenas que interrumpen el proceso de la investigación. En total se puede encontrar tres líneas de narración que se entretajan dentro del desarrollo del argumento. En cierto modo en estas tres líneas están involucrados los tres géneros. En el siguiente diagrama (véase, imagen 20) se puede ver de qué modo están representados los géneros y cuánto ocupan para concluir la importancia que tiene cada uno y los minutos que abarcan en la película. Con los distintos colores se muestra cómo los distintos géneros están representados en la película. Allí se resumen los elementos típicos que ya hemos expuesto. En el costumbrismo, se resumen adicionalmente las escenas típicas que se adscriben a la *españolada* y a los elementos típicos de las novelas sobre el detective Pepe Carvalho (véase, 3.3).

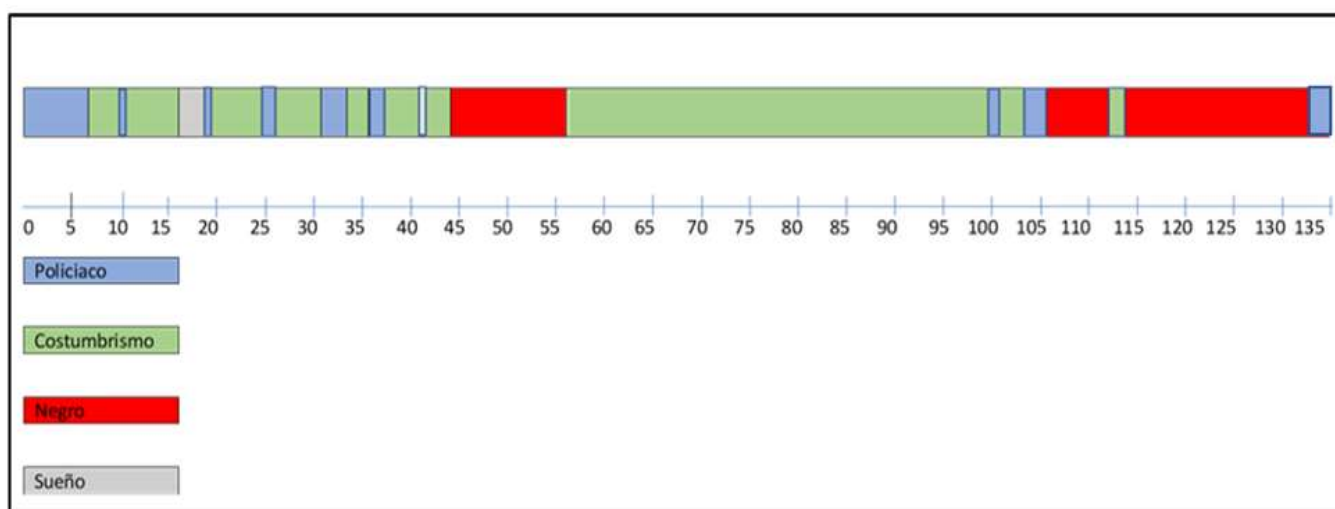


Imagen 10

Como podemos observar en el diagrama, el costumbrismo y los elementos típicos de la influencia española destacan en la película. Además, llama la atención que el costumbrismo y lo policiaco se entretujan a lo largo del desarrollo. No obstante, las escenas típicas del cine negro siempre aparecen aparte, lo que nos indica la supuesta tradición del GP en su forma independiente, como hemos descrito en primer lugar en España después de los tiempos de la imitación y las parodias de dicho género (véanse, 2.1 y 2.1.2). Esto está representado en verde (costumbrismo) y en azul (policiaco) involucrando la forma imitada, parodiada o citada. Por consiguiente, lo que podemos averiguar según este diagrama es que nos encontramos frente a una película que retoma la primera forma del GP en España, independiente de los modelos extranjeros, representado por la involucración de los dos géneros como se ve en el diagrama. Sin embargo, según las escenas insertadas en rojo (negro) (véase, imagen 20), se ve claramente que dichas escenas están aparte de los demás géneros. Además, dichas escenas sobresalen por su estilo llamativo, puesto que corresponden a escenas estereotípicas que están citadas de otras películas.

En el análisis de la distribución de los géneros cinematográficos, uno se da cuenta de que aparecen dos escenas en la película que no pertenecen a ningún género mencionado en este trabajo. Dichas escenas se presentan como sueños o ilusiones del protagonista que juegan de cierta manera con la consciencia de Torrente. Las dos escenas tienen en común que se carecen de elementos grotescos. Para ahora volver al tema del desarrollo de la tensión en comparación con la narración se puede ver cómo la mezcla de los géneros influyen en el tema del desarrollo del argumento y una declaración clara para etiquetar la película. El desarrollo de la tensión que debería ser

continúa en una película policíaca (véase, 3.). se ve claramente interrumpida por la influencia del retrato del barrio de Madrid, es decir, por los elementos costumbristas. Cuando nos fijamos bien, nos damos cuenta de que las partes que están marcadas en verde en el diagrama, no influyen de ninguna manera a la investigación. Por lo tanto, parecen ser redundantes para los elementos del GN y el GP, o en general para la película si fuera únicamente policíaca.

6. Intertextualidad como conexión intrínseca

Como explica Rick Altman las películas generadas mantienen su existencia y, sobre todo, su conexión entre ellos refiriéndose constantemente a otros textos cinematográficos.¹⁵⁴ Por consiguiente, es obvio que los cinematográficos vuelven a usar el mismo material que otras películas de género. “Los mismos conflictos fundamentales son resueltos uno y otra vez de la misma manera Cada película varia los detalles, pero deja las pautas básicas sin tocar”.¹⁵⁵ Entre otras características, los elementos, las estructuras narrativas y las imágenes se repiten e indican a otras películas. Por consiguiente, en los estudios cinematográficos es de gran importancia destacar las referencias intertextuales, puesto que apoya el proceso de crear un género. Es evidente que, si las mismas formas narrativas e imágenes se repiten y se referencian entre ellas, se demuestra la conexión y la pertenencia a un género. Cuantas más películas se citan entre ellos y usan recursos similares, la importancia de un cierto género se verifica.

6.1 James Bond

La referencia, o más bien, la imitación más obvia de la película se esconde detrás de la creación del protagonista, como se puede ver en la comparación entre la imagen 21 y la imagen 22. Según la teoría expuesta (véase, 3.1), el GP en España tiene cierta ausencia de este género.¹⁵⁶ Esta ausencia del género policiaco se refleja de cierta manera también en nuestro ejemplo de *Torrente, El brazo tonto de la ley* (1998). En ciertos aspectos de la película se puede observar una



Imagen 21 (arriba) Imagen 22 (abajo)

¹⁵⁴ Cf. Altman, 1999: 35.

¹⁵⁵ “The same fundamental conflicts are resolved over and over again in similar fashion Each film varies the details but leaves the basic pattern undisturbed” (Ibíd.: 25). La traducción presentada del texto es propia.

¹⁵⁶ Recordemos que GP al principio solamente estaba presente en la literatura a través de imitaciones y parodias de modelos extranjeros.

imitación a las típicas películas de éxito de Inglaterra, como por ejemplo James Bond. Es de mencionar que hasta el día de hoy se nota la falta de una tradición propia en España (véase, 3.1). Aparte del hecho de que en los dos casos resalta la serialidad, la imitación de la frase casi mítica de James Bond diciendo: “My name is Bond, James Bond”. En la película fue sustituida, aunque literalmente traducida, por la frase: “Mi nombre es Torrente, José Luis Torrente.”¹⁵⁷

En la opinión de James Chapmann las películas de James Bond son un modelo para películas de género, ya que demuestran el proceso industrial de la creación de cine y también controlan las estructuras repetitivas en combinación con la variación dentro del ciclo en lo que se muestra la noción del cine de género. Especialmente, los elementos icónicos que aparecen en las películas: el típico, los caracteres arquetípicos o el tema principal de James Bond; son importantes para el éxito de la saga porque establecen su sello de identidad, lo que se puede resumir en la llamada “fórmula Bond”. Dicha fórmula consiste en ciertos arquetipos que siempre juegan sus cualidades en estructuras diferentes.¹⁵⁸ La *fórmula Bond* se puede adaptar a Torrente, puesto que tenemos una estructura hecha en la mente: cómo actuaría James Bond en una situación de vigilancia o de espionaje. No obstante, Torrente no carece de las mismas cualidades que James Bond. En nuestro caso tenemos que hablar de una “fórmula Torrente” que consiste en una actitud sin escrúpulos, arrogancia, cobardía. Por esta razón, solamente sale como ganador de los casos gracias a sus acompañantes y a la suerte y la casualidad. Como el protagonista actúa exactamente como no se debería hacer, se puede considerar a Torrente como un James Bond paródico. Un ejemplo que se puede insertar en la argumentación es la escena en la que Torrente y Rafi bajan al sótano para espiar a los narcotraficantes y Torrente le riñe a Rafi al huir de los criminales porque ha dejado una huella en el polvo de un tubo de gas. Sin embargo, un segundo después a Torrente se le cae su Documento Nacional de Identidad (DNI) al suelo, por el que los criminales se enteran de su identidad y dirección.

En consideración a las siguientes entregas de la saga *Torrente*, se ve que el director claramente es fiel a la *fórmula Torrente*, lo que se refleja también en el éxito de las películas por su parecido con las producciones de James Bond. Cuanto mayor era la

¹⁵⁷ Cf. Medina, 2018.

¹⁵⁸ Cf. Chapmann, 2017: 1-7.

recaudación, más aumentaba el presupuesto para la siguiente entrega.¹⁵⁹ Por ejemplo, la cuarta entrega, *Torrente: Crisis Letal* (2011), se rodó enteramente con un sistema de 3D, siendo la primera película española en hacerlo. Entonces, sería adecuado llamar a Torrente, el “James Bond ibérico” (véase, 7.).

6.2 *Mirindas Asesinas* (Álex de la Iglesia)

El comienzo de *Torrente: El brazo tonto de la ley* (1998) es un claro homenaje al director español Álex de la Iglesia, con quien Segura cultiva una amistad no solo profesional sino también personal. La relación entre ambos surge porque Segura aparece como actor en varias de las películas de Álex de la Iglesia. Por esta razón encontramos un sentido cinematográfico similar entre ambos, a pesar de que el estilo de Álex de la Iglesia encaje más en el estilo de terror (aunque manteniendo semejanzas en la puesta en escena con el GN). La escena que encontramos en la imagen 23 es del único cortometraje del director antes de pasarse al mundo de los largometrajes. Este cortometraje, titulado *Mirindas Asesinas* (1991), tuvo un resultado milagrosamente bueno, aunque estuvo falto de recursos.¹⁶⁰



Imagen 23 (izq.)



Imagen 24 (der.)

Este cortometraje es de gran importancia para Segura, puesto que gracias a este cortometraje ambos se conocieron y Álex de la Iglesia le dio su primer papel en un largometraje, *Acción Mutante* (1993). Lo que le fascinaba a Segura era el estilo del director, siendo este estilo el que les conectaba a los dos directores de cine.¹⁶¹ Por ende, se pudo declarar que el estilo de Segura está estrechamente relacionado con el cine grotesco que encontramos en Álex de la Iglesia. En *Mirindas Asesinas* (1991) se refleja un estilo sanguíneo y absurdo que tiene como fin sorprender al público. El ambiente en este cortometraje es inquietante y las risas terroríficas se congelan.¹⁶²

¹⁵⁹ Cf. Lázaro, 2017.

¹⁶⁰ Cf. Videoteca, 2017.

¹⁶¹ Cf. Vera, 2002: 143.

¹⁶² Cf. Aguilar, 2008: 60f.

Aparte del ambiente negro que comparten los directores, respecto al género también se encuentran características en común, sobre todo, en el uso del humor. Como ya hemos visto, *Torrente*, en su base narrativa, pertenece a una comedia (véase, 5.). Álex de la Iglesia declara al respecto: “La única escapatoria que encuentro al abismo que supone mirar las cosas de frente es la comedia”.¹⁶³ En *Torrente*, también nos hallamos frente a una forma de humor donde las risas se atragantan, es decir, un humor negro y cutre.

6.3 *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes)

En el siguiente ejemplo de referencias intertextuales nos hallamos frente a un homenaje al cine negro, que se encuentra en la escena de tortura de *Torrente*. El ambiente de la película es violento y sórdido. Esta escena ya la hemos detectado como típica del GN.¹⁶⁴ En concreto, esta escena de *Torrente* está inspirada en la película *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995).



Imagen 25(arriba), Imagen 26(abajo, izq.) Imagen 27 (abajo, der.)

6.4 *Barrio* (Fernando León de Aranoa)

Las películas de Fernando León de Aranoa son conocidas por la temática de la realidad cotidiana de la sociedad española donde cada película enfoca un problema específico en el contexto de la España de los años noventa.¹⁶⁵ Si nos fijamos bien, encontramos algunos varios elementos en común entre *Torrente* y la película *Barrio* (1998). Lo que nos interesa en esta película son las referencias costumbristas que se encuentra en varias ocasiones. Ante todo, las dos películas coinciden en el retrato de la marginalidad dentro de la sociedad española para dar una imagen de la realidad.¹⁶⁶ Además, se nota la involucración de tres generaciones en el centro de una familia.

¹⁶³ Aguilar, 2008: 64.

¹⁶⁴ Cf. Floriano, 2006: 407.

¹⁶⁵ Cf. Pohl y Türschmann 2007: 201.

¹⁶⁶ *Ibíd.*: 203f.

Las dos películas tematizan ciertos problemas sociales, como el abuelo o, en caso de *Torrente*, el padre inválido, que se presenta como una carga para la familia.

Aunque Segura no hizo una referencia intencionada a la película de León de Aranoa, por el hecho de que fueron producidas en el mismo año se pueden observar rasgos similares en la puesta en escena. Este fenómeno se debe a la búsqueda de un “nuevo realismo” en el período de 1990 a 2005 en la que se intenta tratar temas que salen de la zona de confort, tratando de representar la realidad de temas que antes se había tratado a escondidas.¹⁶⁷

6.4.1 La juventud

Como se puede ver en las imágenes 28 y 29, entre las dos películas es posible encontrar una estrecha conexión en la representación de la juventud en Madrid que se revela por la misma puesta en escena. Dentro del costumbrismo, se ve claramente que, en el contexto de Madrid, la juventud está representada por la misma cultura juvenil, que se demuestra en la visita en la discoteca.



Imagen 28 (arriba) Imagen 29 (abajo)

6.4.2 Entre la realidad y el deseo

Aparte de la representación de la juventud, las dos películas están conectadas por ciertas connotaciones simbólicas que se refieren a la condición social que retratan: una realidad que se presenta como fea. Los personajes tienen pocas posibilidades de salir de esa vida simple y anodina que les conduce a la criminalidad.¹⁶⁸ Un elemento que resalta dentro de este contexto es el deseo de salir de esta realidad en la que se encuentran los protagonistas. Dicho elemento se representa en *Barrio* (1998) por el deseo de poder salir del barrio o, más bien, de Madrid.

En *Barrio*, lo insípido del entorno se resalta también por contraste, en este caso no con el centro de la ciudad, o con la playa, sino con el paisaje imaginario e imposible de una cálida y plácida Australia donde hay trabajo y riqueza para todos.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Cf. Pohl y Türschmann 2007: 208f.

¹⁶⁸ Cf. Sanderson 2007: 98.

¹⁶⁹ Cf. Ibíd.: 99.

Como se puede ver en la imagen 30, el protagonista baila con una mujer de cartulina, como símbolo del deseo de querer huir de la miseria en la que viven ahora. Los chicos de *Barrio* (1998) se refugian a un lugar ilusorio.¹⁷⁰ Una imagen parecida se puede encontrar en la ilusión de Torrente, en la que tiene una cita con su amante, Amparito. Su piso cutre y sucio de repente se convierte en un paraíso tropical (imagen 31).



Imagen 30 (arr.) Imagen 31 (abajo)

6.5 *Taxi driver* (Martin Scorsese)

En varias ocasiones se nota la intención del director arrojándose al cine estadounidense, lo que se puede observar sobre todo en las escenas de acción que están en oposición al costumbrismo y la *españolada*. En por lo menos dos ocasiones el director cita a la película *Taxi Driver* (1976), protagonizada por Robert de Niro.

6.5.1 Escena en coche vs taxi

En la primera escena de *Torrente*, se puede observar, según las imágenes y la puesta en escena, una estrecha relación con una escena de *Taxi driver* (1976). En esta escena la cámara persigue al coche del protagonista de noche por las calles. En la puesta en escena hay varios elementos que llaman la atención por el hecho de que se utilizan los mismos recursos para crear un ambiente específico. Los planos cambian de un enfoque del protagonista en el coche a una vista desde la perspectiva del protagonista, a las calles por la



Imagen 32(arriba) Imagen 33(abajo)

¹⁷⁰ Cf. Sanderson 2007: 99.

noche con un movimiento de la cámara imitando al movimiento del coche. Es importante decir que el coche siempre está presente en los planos y se intenta incluir fuertemente al público poniendo en el enfoque la vista por la ventana del coche. Se intenta involucrar al público de tal manera que se pueda identificar con el personaje. Se nos presenta un personaje en medio de una sociedad y la observación y el punto de vista de este personaje. En las dos escenas se nos presenta una sociedad rota, caótica, sin moral y sin justicia. Además, resalta el juego con las luces y las sombras (véase, 4.1.2) para crear este ambiente peligroso e intimidante.

6.5.2 Rafi imitando a Travis Bickle

También Rafi se presenta en la película por una cita de la película *Taxi Driver* (1976). En esta escena, igual que en la escena de la película de Scorsese, Rafi está en frente del espejo imitando a Travis Bickle. Mientras que en *Taxi Driver* (1976), el protagonista de tiene un arma de verdad, Rafi la imita con sus dedos. Los dos simulan una confrontación con algún enemigo sacando una pistola apuntándola hacía el espejo.

6.6 El gordo y el flaco

Encontramos en *Torrente* una referencia al cine *slapstick* de los años treinta protagonizadas por el dúo cómico de *El gordo y el flaco*.¹⁷¹ Como ya hemos mostrado, nos hallamos frente una comedia.

Las escenas de espionaje se destacan por la torpeza de los personajes en la realización. El aspecto del *slapstick* interesa sobre todo en comparación con la parodia.

Por un lado, se puede ver esta escena como una especie de homenaje al *slapstick*, pero, por otro lado, también se puede encontrar una forma de parodiar a los grandes personajes de las películas de espionaje, como James Bond.



Imagen 34 (arriba) Imagen 35(abajo)

¹⁷¹ Cf. Los editores de "Encyclopaedia Britannica", 2018.

6.7 *Cobra: El brazo fuerte de la ley* (George P. Cosmatos)

La referencia más obvia de *Torrente* al cine de acción la encontramos en el título de la película, haciendo una clara alusión al *thriller* de George P. Cosmatos, protagonizado por Sylvester Stallone, *Cobra: El brazo fuerte de la ley* (1986). A parte del título y el hecho de que la historia de *Cobra* tuvo mucho éxito en taquilla, el carácter se parece en varios aspectos a nuestro protagonista, *Torrente*, aunque tenemos que observarlo como una parodia. Lo que los caracteres tienen en común es el hecho de que los dos son policía y que, aparentemente, los dos comienzan a trabajar donde la policía parece no tener jurisdicción.¹⁷²

¹⁷² Cf. Filmaffinity, s.f.

7. Torrente, el James Bond ibérico

Para resumir los resultados brevemente, en los capítulos anteriores hemos mostrado que Segura imita o, más bien, parodia de cierta manera el cinema del extranjero, concretamente las películas de acción como los ejemplos de la saga de *James Bond*, o *Taxi driver* (1976). El mismo director declara que ha sido entre otras influencias, el fin de hacer una especie de parodia al cine de acción de los EEUU. No obstante, hemos visto que las influencias del cine español están muy ricamente representadas, en especial el costumbrismo y las innumerables referencias culturales que retratan la España retrograda y cañí, como la llama Segura. En las referencias cinematográficas hemos visto que entre Torrente y James Bond tienen más rasgos característicos en común que uno podría pensar. Hasta ahora hemos analizado a Torrente como una parodia de su antecesor inglés solo por los iconos, como el arma. La idea de un género propio alrededor de un personaje, como es el caso de James Bond, nos lleva dentro de la argumentación

Por el éxito que ha tenido *Torrente* consideramos que se merece un sitio dentro de los grandes personajes seriales del GP. Esto nos lleva a un elemento importante dentro del GP, que el caso de Torrente también cumple, como es la serialidad del personaje y el empleo de una misma fórmula.¹⁷³ Para que un director continúe con una segunda entrega, es necesario que la resonancia del público de la primera película sea positiva, puesto que es lógico que si no tiene éxito en las taquillas, no vale la pena seguir con el formato. Tampoco cualquier película está predestinada para valer como serie o, más bien, para hacer una secuela. Mientras que una película en el género bélico normalmente no se encuentra elementos que tengan una resonancia en el público para componer una segunda parte, en el GP, normalmente, al público le interesa saber cómo son las siguientes aventuras del personaje.

7.1 Serialidad en el género policíaco

Una vez conseguido el éxito en taquilla, un personaje tiene el potencial de seguir existiendo en otros contextos. En consideración con las siguientes entregas de la saga *Torrente*, tenemos que cuestionar la idea de que Torrente es únicamente una parodia del cine policíaco como declara, por ejemplo, la publicación de Huerta Floriano. Pero el hecho de que el personaje sea variable según su contexto niega esta declaración

¹⁷³ Cf. Martín-Escribà y Sánchez-Zapatero, 2017:15.

de cierta manera. Como consecuencia, y sobre todo en consideración de la saga entera, no podemos detectar a Torrente como un personaje dentro de un género, sino que el género cinematográfico se desarrolla dentro del personaje. El género que observamos en la primera entrega por separado, no vale para describir el conjunto de la saga. Es cierto de que dentro de la saga existen ciertos rasgos característicos que son imperturbables y que no evolucionan con el paso de la saga, por lo que es necesario superar una estructura intrínseca, que esté relacionada con una estructura con la que el personaje se tenga que enfrentar o, mejor dicho, una estructura exterior que tenga que ver con el entorno. El género cinematográfico se ve alterada dentro de la saga, pero el carácter continúa siendo el mismo.

7.1.1 Estructura intrínseca

Considerando el caso de James Bond, podemos observar el hecho de que hay ciertos rasgos que no cambian dentro de la figura. Como el personaje de James Bond, por ejemplo, es un fenómeno que tanto éxito ha tenido, que ya cuenta con veinticinco películas en total.¹⁷⁴ No obstante, mientras que el personaje sigue siendo el mismo a lo largo de la historia, los actores que han interpretado a James Bond han cambiado. No solo han cambiado los personajes, sino que también hay un *hype* sobre qué famoso actor va a encarnar a este personaje casi mítico. No cabe duda de que James Bond es una especie de héroe para el público, que se destaca por su capacidad y su personalidad intocable, ya que no hay ninguna complicación a la que James Bond no pueda hacer frente. Lo que destaca de estos héroes seriales es que son capaces de adaptarse a su contexto histórico y cultural. Eso es porque estos personajes siguen el principio de la repetición.¹⁷⁵ Los héroes son ídolos en el aspecto moral, siendo imprescindibles para cada sociedad, por lo que no interesa si se destacan por una causalidad ficcional o no ficcional. Este héroe se eleva por encima de la sociedad corriente por lo menos en una cualidad específica.¹⁷⁶

De cierta manera podemos considerar a Torrente como antihéroe que, no obstante, posee las mismas cualidades que James Bond. Su carácter no cambia dentro de la saga, sino que lo que cambia es el entorno. La mente y su inclinación política hacia posiciones ideológicas conservadoras no cambian. Del mismo modo, la forma de

¹⁷⁴ En el momento en que escribimos este trabajo han sido estrenadas veinticuatro películas y la vigesimoquinta se encuentra en producción y rodaje para ser estrenada en el año 2020.

¹⁷⁵ Cf. Meier: 2015: 1.

¹⁷⁶ Ídem.

actuar en las investigaciones o, como es el caso en sus siguientes películas, la forma de cometer un crimen, nunca cambian. Además, se puede observar un factor que no se altera: la compañía de un personaje secundario que está a su lado, una especie de parodia del *sidekick* o ayudante del héroe. De la misma forma sigue existiendo el equipo que siempre forma para sus acciones, ya sea una investigación o un acto de delincuencia. El equipo siempre sigue a Torrente al pie de la letra sin cuestionar las circunstancias. Por lo menos para ellos Torrente es un héroe. Además, se puede observar que el aspecto físico cambia, puesto que el actor que lo interpreta, el propio Santiago Segura, pierde mucho peso, mientras que Torrente nunca cambia este traje típico y auténtico que se volvió en su emblema. Como James Bond con su típico traje negro y con camisa blanca, Torrente tiene su traje marrón y gris con la camisa amarilla decolorada y sus gafas de aviador.

Resaltamos que para poder construir un género propio en el contexto serial, hace falta tener un personaje estable que aguante los cambios exteriores, como es el caso de Torrente. La estabilidad del personaje se ve reflejado en los elementos costumbristas que parece que no evolucionan dentro de la saga. Además de los elementos costumbristas, tampoco cambia la inserción de escenas de acción.

7.1.2 Factores exteriores

En la saga *Torrente*, mientras que el personaje es fiel a su carácter y su forma intrínseca, la forma exterior y la narración cambian. Además, aunque el carácter y la forma de ser del personaje principal no cambian con respecto a sus cualidades en cuanto al carácter, sí que cambia su personaje. Como Torrente es un personaje que no tiene moral y actúa solamente por su interés, entonces no sorprende que el expolicía se convierta, primero, en detective privado, luego, en guardaespaldas y termine como delincuente. La ventaja de un personaje estable y casi icónico para la cultura popular española, como es el caso de Torrente, está en el hecho de que es posible cambiar los escenarios y también, de cierta manera, el género o, más bien, las circunstancias sin cambiar, en este proceso, la esencia de lo que es Torrente. De hecho, mientras que en la serie de James Bond la película no depende del tiempo, en el caso de Torrente el contenido de las películas evoluciona con el contexto socio-cultural y los cambios políticos, ocupando un espacio bastante importante.

7.1.2.1 La narración en la saga *Torrente*

Según el tema de la película, cambia también la narración sin que cambie la manera de actuar del personaje principal. Cada película tiene una conexión estrecha con alguna película estadounidense de acción, lo que percibimos en innumerables referencias intertextuales. Una vez más, la parodia se presenta como componente imprescindible dentro de la saga y cumple con la intención del director haciendo una parodia del cine americano. Para mencionar algunas referencias, se puede observar citas de las sagas de películas de *Rocky*, *Misión Imposible* o *Austin Powers*. La narración se destaca por el mismo procedimiento torpe e ineficiente que ya había insertado en la primera entrega de *Torrente*, es decir, los *plots* en la narración dependen de casualidades y de la intervención de otros personajes, por lo que la narración y el desarrollo de la historia es único y depende claramente a la *fórmula Torrente*.

7.2 Recepción serial

El cine de género consta de varias partes que se reúnen en un concepto genérico en el que se encuentran los siguientes componentes: el director, el medio y los recipientes (véase, 2.2). Como la película se considera no solo como un producto cultural, sino también como un producto mercantil, la serialidad en el mundo del cine resulta ser un fenómeno del éxito y de las correspondientes recaudaciones que trae una película. Una vez detectado un concepto de éxito para el público, resulta rentable para un productor, si permite el contexto, seguir con una serie de películas. Además, las recaudaciones que trae una película permiten al director una producción más elevada en la siguiente película, con más efectos especiales y, en general, más gastos, lo que se refleja también en el *marketing* correspondiente.¹⁷⁷ Los números en concreto se dejan comparar con la serie de James Bond.

Un elemento que habla a favor de la teoría de que *Torrente* forma su propio género incluyendo influencias de otros géneros, de los que ya hemos discutido en detalle, se encuentra en la suposición de que la serialidad del personaje es significativa en comparación con la expectación y la experiencia que tienen el público con los géneros. Se trata de una experiencia que nos hace reconocer ciertos géneros y, al mismo tiempo, esperar ciertas imágenes, formas de desarrollar el *plot* o, como dice Paul Julian Smith, “donde una parte significativa del placer parece estar en la repetición, el

¹⁷⁷ Cf. Óscar, 2018.

reconocimiento, y la familiaridad”.¹⁷⁸ Hay que notar al respecto que hablamos en este caso de la televisión, por lo que se ve claramente la estrecha conexión entre los géneros televisivos y la serialidad fílmica.

Por lo tanto, es importante considerar un elemento que resalta dentro de la saga *Torrente* que tiene un efecto de gran importancia al público, que no está presente en las películas de James Bond, a saber: el hecho de que las películas entablan el entorno de la realidad y los acontecimientos reales que le invitan al público a formar parte de la historia. Mientras que en *James Bond* el público tiene la posibilidad de huir a un mundo paralelo, más bien ficticio; en las películas de *Torrente* nos tenemos que enfrentar con hechos reales, aunque se admita que sean hechos desfigurados, exagerados y, en especial, parodiados. La quinta entrega de la película, *Torrente: Operación Eurovegas* (2014), por ejemplo, habla de una Cataluña independiente, una España fuera de la Unión Europea, donde la peseta ha vuelto con los rostros acuñados de los reyes Felipe VI y Letizia.¹⁷⁹

7.2.1 Los cameos

A la hora de decidir ir al cine hay varios motivos que atraen al público a las grandes salas de cine. Entre los motivos para elegir una película se encuentra en primera instancia el género, seguido por la aparición de actores y actrices que poseen de popularidad. Por tanto, estos dos aspectos son los que uno más tiene en cuenta a la hora de elegir una película.¹⁸⁰ En consecuencia, es posible ver cómo Santiago Segura une estos dos aspectos en su película, permitiéndole crear un éxito incuestionable.

En el caso *Torrente*, podemos observar un fenómeno que es un elemento típico de la serialidad: la aparición de cameos. En un programa de éxito, sean series televisivas, videos o, como en este caso, películas seriales. La aparición de cameos no tiene que ser necesariamente un elemento de la serialidad, puesto que en la primera entrega encontramos algunos cameos, como por ejemplo el director Fernando Trueba, los actores como Jorge Sanz y Javier Bardem, y los humoristas Andreu Buenafuente y El Gran Wyoming. No obstante, podemos observar que con el éxito de la película la aparición de cameos aumenta de forma impresionante, especialmente del mundo televisivo, debido a que apenas quedan personas famosas de la televisión española

¹⁷⁸ “Where a significant part of the pleasure seems to lie in repetition, recognition, and familiarity.” (Smith, 2006: 13). La traducción presentada del texto es propia.

¹⁷⁹ Cf. EcoDiario, 2014.

¹⁸⁰ Cf. Bort Gual, et. al.; 2011.

que no hayan aparecido en algunas de sus películas. La última entrega de la saga *Torrente* cuenta con casi treinta cameos, siendo el famoso la aparición del actor estadounidense Alec Baldwin, que se prestó en la última entrega para participar como uno de los personajes principales.¹⁸¹ No cabe duda de que Segura creó un personaje mítico para la historia del cine español, causando una llamada la atención para muchos personajes conocidos del mundo del espectáculo que querían ser parte de la marca que había creado Segura con *Torrente*.¹⁸²

¹⁸¹ Cf. Calderón, 2014.

¹⁸² Cf. Bort Gual, et. al.; 2011.

8. Influencias televisivas en el género

Después de analizar el parecido que *Torrente* tiene con el fenómeno de James Bond, comprobamos que la propia saga de *Torrente* se sale de las categorías de los géneros, componiendo uno propio que está influido por ciertos géneros. La primera entrega crea la base para un género autónomo que se forma alrededor de un personaje específico, como también es el caso en las películas de *James Bond*. A estas películas James Chapmann las califica como el género “bondian”.¹⁸³ Considerando la importancia de factores como la producción, el *marketing* y la industria cinematográfica que hoy en día cada vez son más importantes, llegamos a la conclusión de que se trata de factores que se encuentran fuera del texto fílmico, pero que, a su vez, permiten hacer declaraciones sobre el género cinematográfico.¹⁸⁴

La discusión sobre el género en *Torrente* en consideración con el aspecto de la serialidad y, por consiguiente, la aparición de cameos en las películas nos lleva a otro tipo de género que juega un papel de gran interés para la serialidad de película como es el género televisivo. En concreto, vamos a fijarnos en el *late night* español *Sabías a lo que venías*, presentado por el propio Santiago Segura, que se estrenó entre la tercera y la cuarta entrega de *Torrente* en la cadena de televisión *La Sexta*. Ante todo, debemos tener en cuenta que ambos formatos funcionan de diferente manera según la definición del género. Tanto el género televisivo como el género cinematográfico se distinguen en nuestro caso por la alocución de la ficcionalidad y la factualidad¹⁸⁵ que se diferencia en el formato de un *Late Night Show*, situado entre el “modo autenticado” y “el modo de juego”, mientras que a una película le incumbe el “modo ficticio”.¹⁸⁶ Aunque parece que los dos géneros no tienen nada en común, constatamos que es posible establecer influenciarse mutuas, lo que ocurre por factores exteriores.

El formato del *Late Night*, en concreto, coincide con el tono de la película, debido a que en este formato los temas tratados suelen ser presentados de forma más satírica, escandalosa e irónica. Por tanto, se reproduce el tono atrevido y provocador de

¹⁸³ Cf. Chapmann, 2017.

¹⁸⁴ Cf. Ibíd.: 1.

¹⁸⁵ Cf. Searle, 1975: 318-332.

¹⁸⁶ Jost distingue respecto al género tres modos, según ellos encajan los géneros tanto cinematográficos, como televisivos. Luego explica en continuación de que es mejor hablar de “mundos” que, de modos, donde los códigos semánticos se refieren a tres tipos de mundos. Dependiendo a qué tipo de mundo estos códigos se refieren, según dichos criterios, los géneros televisivos a ciertos géneros (Cf. Jost, 2011:26).

Torrente.¹⁸⁷ Respecto a la cuestión de incluir temas de la realidad, parece la razón más obvia por la cual le dejaron presentar a Segura un *Late Night* y no a un magacín matinal, puesto que no coincidiría con los elementos de dicho formato.¹⁸⁸ Por consiguiente, es posible ver la influencia que tiene un medio sobre el otro, lo que se demuestra por el tono tanto del *late night* como de la saga *Torrente*.

En este sentido, Paula Meliveo acierta en su explicación sobre la relación entre los dos personajes: el personaje ficticio de José Luis Torrente y de Santiago Segura, donde uno hereda del formato televisivo el “sentido crítico de la realidad” y el estilo de hacer comedia, mientras que no comparte nada con el personaje ficticio respecto a su forma de ser y pensar.¹⁸⁹ Según el medio en el que se presenta el personaje cambia también la relación hacia la realidad distinguiéndose, como hemos visto arriba, en función del formato.

8.1 Ficción y Realidad en los géneros televisivos y cinematográficos

En la investigación que nos ocupa sobre la descripción de los fenómenos respecto al género televisivo nos damos cuenta de que las teorías para diferenciar ambos géneros se encuentran en el hecho de que la televisión normalmente tiene una conexión más fuerte a la realidad, es decir, que entra mucho más que el cine, como afirma Paul Julian Smith, “por muchos puntos comunes de experiencias compartidas y comunidades de memoria”.¹⁹⁰ Continúa Smith diciendo que “la televisión utiliza el mundo para contarnos sobre el mundo”, mientras que “películas nos permiten soñar. La televisión nos invita a ser responsables”.¹⁹¹ Este fenómeno nos acompaña también en nuestro caso, puesto que, siguiendo la opinión de Meliveo, en comparación con el trabajo de Segura en sus largometrajes, con sus trabajos hay que comentar que la intención de los dos programas son prácticamente la misma, aunque expresado de otra manera. Mientras que en las películas Segura utiliza la ficción y la parodia para criticar con la presuposición de que el público lo entienda, en el programa televisivo la referencia a la realidad queda sobrepasada, aunque la crítica sea la misma. Es importante recalcar que en *Torrente* crítica a la España profunda en sus valores,

¹⁸⁷ Cf. Gordillo, 2009: 243.

¹⁸⁸ Cf. Ídem.

¹⁸⁹ Meliveo, 2007: 287f.

¹⁹⁰ Smith, 2006: 13.

¹⁹¹ “Commonalities of shared experience and communities of memory”/ “television uses the world to tell us about the world” / “Film allows us to dream. Television invites us to be responsible” (Cf. Smith, 2006: 13). La traducción de los fragmentos presentados son propios.

mientras que la crítica se presenta más lúdica en casos más banales.¹⁹² También, es de gran importancia que el público diferencie estos géneros, por el hecho de que puede causar malentendidos en la recepción.

8.2 Interacción entre la pantalla grande y pequeña

Dentro de la serialidad de la saga es importante, no solo nombrar las influencias dentro del mismo medio, sino también las influencias que interactúan retroactivamente entre la televisión y la película, considerando que el estilo de la saga cambió palatinamente entre la primera y la última entrega. Al respecto, observamos particularmente dos aspectos dentro de la interacción entre el género cinematográfico y el género televisiva: el humor y los personajes famosos que colaboran en forma de cameo.

8.2.1 El humor

Por varios elementos dentro del género, ya hemos destacado el humor o, más bien, la parodia como un rasgo imprescindible para describir el género al que nos enfrentamos, lo que hemos observado en la manera de incluirlo sobre todo el GP, mientras que en las escenas que se consideran del GN se mantiene un ambiente más serio. Además, se puede encontrar el humor como rasgo esencial respecto a la interacción entre el género cinematográfico y el género televisivo. Al respecto cabe señalar que el estilo humorístico se mantiene estrictamente entre los dos medios, lo que es importante destacar considerando el estilo y el desarrollo de las siguientes entregas.

Por tanto, es imprescindible mencionar que fue el humor particular de las primeras entregas de *Torrente* el factor que le consiguió a Segura presentar este show televisivo. En palabras de Meliveo: “*La Sexta* eligió a Santiago Segura para estar al frente de su primer *Late Night Show*, como fue el humor gamberro, trasgresor, y a contracorriente”.¹⁹³ El estilo cutre y callejero por el que eligieron a Segura, influyó en el programa de televisión, para luego poder demostrar una unidad entre los dos medios y, con ello, la serialidad que juega un papel importante dentro de ella. Por consiguiente, debemos destacar que los programas de comedia resaltan por sus contextos de la vida cotidiana en conexión con personajes que provocan risas en el público. Los programas televisivos que pertenecen a la categoría, o también al género

¹⁹² Cf. Meliveo, 2007: 288.

¹⁹³ Meliveo, 2007: 300.

de la comedia, siguen la modalidad de la herencia de los subgéneros de la comedia satírica, paródica y costumbrista.¹⁹⁴

8.2.2 Los colaboradores

Dentro de la serialidad de *Torrente*, resalta entre otros elementos la cantidad de personajes famosos, sobre todo del mundo de la televisión, que influyen para que se construya una unidad entre el show *Sabías a lo que venías* y la saga *Torrente*. A parte de los numerosos cameos, que forman un punto elemental para la fórmula “torrentiana”, destaca el número de colaboradores que son de gran importancia respecto a la conexión entre el género televisivo y el género cinematográfico. En este punto señalamos, en comparación entre el formato cinematográfico y el formato televisivo, que los colaboradores participan en ambos medios. Como se puede ver en la siguiente tabla, mostramos las colaboraciones que comparten los dos formatos, concluyendo que cada vez se incluye más apariciones de personajes del programa televisivo en la saga *Torrent*.

¹⁹⁴ Cf. Gordillo, 2009: 115.

Secciones de <i>Sabías a lo que venías</i>	Protagonistas de la Sección/Autor en <i>Torrente</i>	TORRENTE		
		<i>Torrente I</i>	<i>Torrente II</i>	<i>Torrente III</i>
<i>Monólogo</i>	Santiago Segura	protagonista	protagonista	protagonista
<i>Operación Rescate</i>	Cañita Brava	reparto	X	reparto
	Luixy Toledo	X	reparto	reparto
	Leonardo Dantés	X	X	X
<i>Entrevista</i>	Santiago Segura	protagonista	protagonista	protagonista
	Invitados populares	cameos	cameos	cameos
Sección de Xavier del Tell	Xavier del Tell	X	X	reparto
Reto de Crispy Castellanos	Ricky Castellanos	X	reparto	reparto
<i>La Hora Cerda</i>	Natxo Allende “Torbe”	X	reparto	reparto
Sección de Tony Leblanc	Tony Leblanc	co-protagonista	reparto	reparto
<i>El Sobrino del delegado de La Sexta</i>	Jorge Segura	X	X	X
<i>El Cómic Suicida</i>	Gustavo Biosca	X	X	X
Sección de Loreto	Loreto Fajardo	X	X	X
Reportera Paula Meliveo	Paula Meliveo	X	X	X

Tabla 1

Conclusión

El género cinematográfico / forma híbrida / marketing

Para empezar, el género cinematográfico es un concepto imprescindible para la industria del cine. Del mismo modo que el éxito puede depender de la promoción de una película, el género nos sirve para crear las expectativas que tenemos, utilizando ciertas imágenes (iconografía), temas, narrativas, citas a otras películas del mismo género (intertextualidad). Los géneros cinematográficos se crean con la experiencia del público. No obstante, no todas las categorías definen un cierto género cinematográfico. Mientras que en un género resalta especialmente la estructura narrativa, en otros géneros son las imágenes que nos revelan algo sobre el género.

En el caso de *Torrente* encontramos varias peculiaridades, ya que, a primera vista, uno podría tener dificultades para encajarla en un cierto género. Por ello, observamos que nos hallamos frente a una hibridación de varios géneros que se unen en una misma película, teniendo en cuenta que la promoción de la película se ocupó de transmitir convenciones del género policíaco puro, incluyendo una imagen estereotipada con la inserción de imágenes con lo que la película no pudo cumplir del todo. Como vemos, el género cinematográfico es un proceso que surge en intercambio con el público (véase, 1.) y empieza ya antes de ver una película con el *marketing*.

El género policíaco

Nuestro punto de partido en este trabajo lo hemos encontrado en el GP, teniendo en cuenta que en varias publicaciones la película fue etiquetado como “parodia policíaca”. La primera relación que tenemos al respecto, se refleja en el hecho de que las primeras apariciones en España de este género provienen del extranjero, sobre todo en los EEUU, por lo que de cierta manera esta ausencia se ve en la forma de utilizar este género en la producción de Santiago Segura. Los elementos típicos que definen el GP clásico, como es el caso, por ejemplo, de las primeras apariencias (véase, 3.1) se encuentran en la película en forma parodiada, lo que coincide con la idea de las publicaciones mencionadas arriba. Los elementos de policíacos que se han considerado para el trabajo eran la ruptura con el orden establecido, la razón y el personaje particular. El hecho de que la ruptura del orden establecido no sea el inicio del desarrollo de la historia, sino la búsqueda del policía; así como tampoco el hecho de que el policía use la razón (en forma de solución lógica) para solucionar los casos,

nos ubica en el uso de la parodia. Esta suposición está apoyada en la asunción de que la narración se basa en una serie de sucesos casuales, incidido por un personaje secundario, que parece poco importante, y que únicamente aparece para darle pistas al protagonista (véase, 4.). A parte de estos dos elementos, se nos presenta el personaje particular y estereotipado, que es el responsable de crear las expectativas, donde resalta, sobre todo, la iconografía que resulta ser significativa en el proceso de construcción del género policíaco.

El género negro

No obstante, por lo que hemos visto en este trabajo, el género no está lo suficientemente descrito con el término “parodia policíaca”, puesto que consideramos elementos e influencias que están representados constantemente en la película, como es el caso del costumbrismo, para dejarlos fuera de la etiqueta. Por motivos de inconveniencia dentro del estado de la investigación, dejamos aparte la aclaración profunda entre el GN y el GP. Sin embargo, por los elementos que exponemos en este trabajo (véase, 3.2) trabajamos con la suposición de que por lo menos el GN es una construcción de subgénero. Hemos visto que, aunque los dos géneros coinciden en muchos elementos, se diferencian también de cierta manera. Especialmente, en el hecho de que estos dos géneros se presentan en el trabajo de dos maneras distintas. Mientras que los elementos del GP aparecen en forma de parodia, no podemos encontrar este ambiente paródico en las escenas o el estilo del GN (véase, 4.2). Las influencias del GN en la película resaltan y se distinguen, a la vez, por el hecho de que las escenas de referencia no provocan risa y, en el caso de que alguien las interpreta desde un punto de vista humorístico, es una risa que se queda atrapada en la garganta.

La intertextualidad es digna de mención al respecto, puesto que un elemento dentro de un género es la citación de otras películas del mismo género. Puesto que se refieren a otras películas, se construye un concepto propio entre ellos. Respecto a las citas del cine español que se refieren al género, por un lado, resalta la cita del cortometraje de Àlex de la Iglesia, *Mirindas asesinas* (1991), que influyó a Segura con el toque grotesco, que se refleja en lo cutre y oscuro. Por otro lado, encontramos una cita a la película *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), de la cual los estudios al respecto están de acuerdo sobre el género cinematográfico.

Uno elemento importante para el GN es la ciudad de Madrid, que hemos detectado como un personaje más en la historia. El espacio urbano, especialmente, se nos presenta como una jungla y un caos que nos es imposible controlar. En este sentido, hemos notado que los personajes están encerrados en un espacio donde reina el crimen y, además, el cuerpo de policía es incapaz de controlarlo. En resumen, este aspecto nos presenta el elemento más importante del género negro que es el componente crítico hacia la sociedad en la que la película tiene lugar.

Aunque consideremos al GN como un subgénero del GP, hemos visto en varias ocasiones que la película tampoco pertenece solamente a dicho género, puesto que encontramos una influencia en la película que, por un lado, puede formar parte del GN de cierta manera, pero que, por otro, está representada más independientemente en la película. Este elemento es el costumbrismo. La conexión que percibimos entre el GN y el costumbrismo se nos presenta en la demostración de cómo la obra de Segura coincide en varios aspectos con la obra de Manuel Vázquez Montalbán, creador del personaje Pepe Carvalho.

El costumbrismo

A parte del mundo policiaco y negro, hemos visto que resalta la influencia del costumbrismo en nuestra película. Hemos demostrado que gran parte de la película presenta un retrato de la sociedad madrileña donde el director nos muestra cómo vive la gente en estos barrios. Además, vemos que dentro de la narración el aspecto del GP y del GN se pierden, puesto que el protagonista interrumpe en varias ocasiones la investigación para comer, beber, o ir a un burdel. Para demostrar que el aspecto costumbrismo es de gran importancia en la película, hemos comparado, en primer lugar, nuestro ejemplo con el detective Pepe Carvalho, quien también es conocido por interrumpir sus investigaciones para comer, por poner un ejemplo. Además, es de mencionar el aspecto político, en el que coinciden los dos caracteres. Aunque en el caso de *Torrente*, se nos presenta este aspecto a través de la exageración del personaje machista y facha, con quien intencionalmente expresamos una reacción de antipatía. En segundo lugar, hemos visto que, según la iconografía en la película, coincide con la película *Barrio* (1998). Al respecto resalta el deseo de salir de la ciudad y la juventud, representada en nuestra película por los chicos que ayudan a Torrente, como su acompañante, Rafi. Por otra parte, hemos visto en el análisis temático que

los elementos respecto al costumbrismo están fuertemente representados en la película.

Relación Estados Unidos y España

La relación en el cine, vista con relevancia hacia nuestro tema, entre la producción de España y los EEUU cambió a lo largo de la historia, pero no se perdió. Solamente, se presenta de otra manera en nuestro ejemplo de *Torrente: El brazo tonto de la ley* (1998). Por el contexto en el que nos encontramos podemos concluir que encajan con la producción cinematográfica en la España de aquellos tiempos, en concreto los noventa, coincidiendo con las ideas de la generación de los directores del Joven Cine Español (JCE). Estos cineastas se tuvieron que enfrentar con las producciones de los EEUU, especialmente los *Blockbuster* hollywoodienses, que resultaron ser unos competidores difíciles de seguir al ritmo (véase, Epílogo). El hecho de que buscaran maneras de poder competir con la industria del oeste, se refleja en dos recursos importantes: la intertextualidad y la iconografía. En varios ejemplos hemos visto que la película se enriqueció por referencias a películas tanto de los EEUU como de la saga detectivesca más exitosa del mundo: James Bond (véanse, capítulo 4., 6., y 7).

La Serialidad

Como respuesta al éxito que ha tenido la primera entrega de la saga *Torrente*, hemos presentado la serialidad. Nunca se debe olvidar que, en el cine, las películas no solo son productos de arte, sino también productos de una industria que tiene como fin conseguir recaudaciones, por lo que es necesario conseguir que la gente asista al cine. El hecho de que el director pudiera hacer cuatro entregas más se encuentra, por un lado, en el éxito increíble que tuvo la primera entrega y, por otra parte, el potencial del personaje de José Luis Torrente. Asimismo, hemos demostrado que la saga *Torrente* pudo realizarse gracias al personaje transformable y la *fórmula torrentiana*, que se parece a la de James Bond, aunque también se diferencian en varios aspectos (véase, 7). La serialidad se refleja también en la conexión del director con el género televisivo, en concreto, el programa *Sabías a lo que venías*, presentado por el propio Santiago Segura (véase, 8). En este punto resalta sobre todo el uso del humor y la participación de las personas que aparecerán tanto en las películas como en su programa de televisión.

Bibliografía

Filmografía

Brubaker, James D.; Globus, Yoram; y Golan, Menahem (Productores) & Cosmatos, George P. (Director) (1986). *Cobra* [*Cobra: El brazo fuerte de la ley*] [Largometraje]. Estados Unidos: Warner Bros.

Elías Querejeta, Elías; y Álvaro, Primitivo (Productores) & Aranoa, Fernando de (Director) (1998). *Barrio*. [Largometraje]. España: Warner Soge.

Gil, Edmundo (Productor) & Díaz Yanes, Agustín (Director) (1995). *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. [Largometraje]. España: Flamenco.

Iglesia, Mati de la; y Guerricaechevarría, Jorge (Productores) & Iglesia, Álex de la (Director) (1991). *Mirindas Asesinas*. [Cortometraje]. España.

Phillips, Julia; y Phillips, Michael (Productores) & Scorsese, Martin (Director) (1976). *Taxi Driver*. [Largometraje]. Estados Unidos: Bill/Phillips.

Segura, Santiago (Productor & director) (1998). *Torrente: El brazo tonto de la ley* [Largometraje]. España: Lolafilms.

Segura, Santiago (Productor & director) (2001). *Torrente: Misión en Marbella*. [Largometraje]. España: Amiguetes.

Segura, Santiago (Productor & director) (2005). *Torrente: El protector*. [Largometraje]. España: Amiguetes.

Segura, Santiago (Productor & director) (2011). *Torrente: Crisis Letal*. [Largometraje]. España: Amiguetes.

Segura, Santiago (Productor & director) (2014). *Torrente: Operación Eurovegas*. [Largometraje]. España: Amiguetes.

Literatura Secundaria

Alonso García, L. (2003). *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Madrid: Ocho y Medio.

Altman, R. (2000). *Film/Genre*. Londres, Reino Unido: BFI.

- Ambos, M. (2001). *Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der "Femme fatale" -Eine Analyse "Fatal Attraction", "Basic Instinct" und "The Last Seduction"*. Viena, Austria: Hochschulschriften.
- Andrade Boué, P. (2010). Novela policíaca y cine policíaco: Una aproximación. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. 2 (1): 8.
- Arias Carrión, R. (2008). *El cine como espejo de lo social: Ejercicios de análisis cinematográfico relacionados con las ciencias sociales*. Madrid: Talasa.
- Aumont, J.; et al. (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D.; et al. (1995). *Minding movies: Observations on the art, craft, and business of filmmaking*. Chicago, Estados Unidos: Chicago University.
- Borstnar, N.; et al. (2008). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz, Alemania: UVK.
- Braidt, A. (2008). *Film-Genus: Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburgo, Alemania: Schüren.
- Brox, Ó. (2013). El cine negro en tiempos de crisis Enrique Urbizu. *Atalante*. 5: 74-83.
- Bühler, K.; y Kainz, F. (1999). *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart, Alemania: Lucius & Lucius.
- Calderón, S. (2015). El género policiaco como recurso narrativo *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi. *Cahiers de narratologie*. 29 [Online].
- Chapman, J. (2017). 'A thoroughly English movie franchise': Spectre, the James Bond films, and Genre. *International Journal of James Bond Studies*, 1(1): 3.
- Colmeiro, J. (2010). From Pepe Carvalho to subcommander Marcos: The spanish detective novel and globalization. *Revista Iberoamericana*. 76 (231): 477-492.
- Dalmau, R.; y Galera, A. (2007). *Ciudades del cine*. Barcelona: Raima.
- Dix, A. (2008). *Beginning film studies*. Manchester, Reino Unido: Manchester University.
- Doane, M. (1991). *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis* (Film / women's studies). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

- Faulkner, S.; y Cuesta, M. (2017). *Una historia de cine español: Cine y sociedad, 1910-2010 (La casa de la riqueza; 38)*. Madrid/Frankfurt am Main, España/Alemania: Iberoamericana Vervuert.
- Field, S. (2001). *Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt am Main, Alemania: Zweitausendeins.
- Fleckenstein, J.; y Schatz, T. (1982). Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. *Theatre Journal*, 34 (2), 280.
- Gordillo, I. (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Síntesis.
- Hennemann, J. (2015). *ANTICHRIST - Ein Film von Lars von Trier. Untersuchung nach Elementen des Genre- und Autorenfilms*. Hamburgo, Alemania: Diplomica.
- Heredero, C. (1999). *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.
- Huerta Floriano, M. (2005). *Los géneros cinematográficos: Usos en el cine español (1994 - 1999)*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Huerta Floriano, M. (2006). *Análisis fílmico del cine español: Sesenta películas para un fin de siglo*. Salamanca: Caja Duero.
- Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Ingenschay, D. (1993). *Aufbrüche: Die Literatur Spaniens seit 1975*. Berlín, Alemania: Tranvía.
- Jordan, B. (2003). Spain's 'new cinema' of the 1990s. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 1 (3): 191-207.
- Kaul, S.; et al. (2009). *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit - Audiovisualität – Musik*. Bielefeld, Alemania: Transcript.
- Koebner, T.; et al. (2006). *Bildtheorie und Film*. Múnich, Alemania: Text Kritik.
- Korte, H.; Drexler, P. (2010). *Einführung in die systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch*. Berlín, Alemania: Schmidt.
- Korte, H.; y Drexler, P. (2004). *Einführung in die systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch; mit Beispielanalysen von ... zu Zabriskie Point (Antonioni 1969), Misery (Reiner 1990), Schindlers Liste (Spielberg 1993), Romeo und Julia (Luhmann 1996)*. Berlín, Alemania: Schmidt.

Kuchenbuch, T. (2005). *Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik*. Viena, Austria: Böhlau.

Martin, I.; y Palau Martin, I. (2012). Lynch noir. Black cinema according to David Lynch. *Atalante-Revista de Estudios Cinematográficos*, 14: 108.

Medina de la Viña, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.

Meier, S. (2015). *Superman transmedial: Eine Pop-Ikone im Spannungsfeld von Medienwandel und Serialität*. Bielefeld, Alemania: Transcript.

Meliveo Nogués, Paula. (2016). Influencias cinematográficas de la saga torrente sobre el late show sabías a lo que venías (Santiago Segura, 2007). *Fotocinema: Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (13), 281-302.

Miguel Martínez, C. de; et al. (2004). *La identidad de género en la imagen fílmica*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Mikos, L. (2015). *Film-und Fernsehanalyse*. Konstanz, Alemania: UVK.

Miranda, C.; y Pezzotti, B. (2011). Investigating society: The cases of Pepe Carvalho and Tito Ihaka. *Journal of New Zealand Studies*. 11: 81-92.

Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo: Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.

Morarasu, N. (2012). The Femme Fatale: Images, Histories and Contexts. Edited by Helen Hanson and Catherine O'Rawe. *The European Legacy*, 17(4), 553-554

Neifert, A. (2011). *Intolerancia y discriminación social en el cine contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Fabro.

Odartey-Wellington, D. (2004). De Madrid al cielo: Una novela de la Generación X española inspirada en el cine negro. *Confluencia*. 20 (1): 63-71.

Palacio, M. (2013). *Transnational cinema in Europe*. Viena, Austria: LIT.

Parra Sánchez, D. (2015) *Sobre la existencia de una novela policíaca española: Un breve repaso a sus principales títulos autores e hitos*. País Vasco: Acta Hispánica.

Parrando Coppel, E. (1995). *La mujer en el cine negro: Análisis de Strange Impersonation*. Valencia: Vértigo.

Pérez Bowie, J. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Pizarroso Quintero, A. (1996) La gran ciudad estadounidense como transposición e ideal en el cine español de los últimos años (Cine Negro y Comedia Urbana). *Revista de Estudios Norteamericanos*. 5: 133–156.

Pohl, B.; y Türschmann, J. (2007). *Miradas glocales: Cine español en el cambio de milenio*. Madrid/Frankfurt am Main, Alemania: Iberoamericana Vervuert.

Ríos Carratalá, J. A. (2004). El nuevo costumbrismo de siempre. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 13: 301-320.

Rodríguez Pérez, M. P. (2016). El mal en la sociedad española contemporánea: El cine negro de Enrique Urbizu. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*. 4 (1): 139-155.

Rojo Martínez, R. (2005). *Cine negro: De "El halcón maltés" a "El hombre que nunca estuvo allí"*. Madrid: Internacionales Universitarias.

Rosado Millán, M. J. (2009). *La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano*. Madrid: Prisma Social.

Rubio Cremades, E. (1983). Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX. *Anales de Literatura Española*. 2: 457-472.

Sánchez Zapatero, J.; y Martín Escribà, Á. (2017). *Continuará...: Sagas literarias en el género negro y policiaco español*. Barcelona: Alrevés.

Sánchez Zapatero, J.; y Martín Escribà, Á.(eds.) (2013). *Historia, memoria y sociedad en el género negro. Literatura, cine, televisión y cómic*. Santiago de Compostela: Andavira.

Sánchez Zapatero, J.; y Martín Escribà, Á.(eds.) (2015). *El género eterno*. Santiago de Compostela: Andavira.

Sánchez Zapatero, J; y Ramos, M. M. (2014). La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y *La caja 507*. *Tonos Digital*. 27.

Sánchez-Conejero, C. (2006). *¿Identidades españolas?: Literatura y cine de la globalización (1980 - 2000)*. Madrid: Pliegos.

Santiago Guervós, J. de (2013). Género y relato en la retórica del discurso persuasivo. *Oralia: Análisis del discurso oral*. 16: 311-334.

Saussure, F. de (2016) *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl*. Stuttgart, Alemania: Reclam.

Scheinpflug, P. (2014). *Formelkino: Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*. Bielefeld, Alemania: Transcript.

Scholz, A. (2005). *Joven cine español de autores: Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*. Berlín, Alemania: WVB, Wiss.

Searle, J. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*. 6 (2): 319-332.

Smith, P. J. (2006). *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*. Londres, Reino Unido: Tamesis.

Spicer, A.; y Hanson, H. (2013). *A companion to film noir*. Chichester, West Sussex, Reino Unido: Wiley Blackwell.

Stuart H. (2009) Encoding/Decoding und Identität. En Simon During (Ed.), *In Schlüsselwerke der Cultural Studies* (pp. 210-223). Wiesbaden, Alemania: VS.

Tudor, A. (1977). *Film-Theorien*. Frankfurt am Main, Alemania: Kommunales Kino.

Valles Calatrava, J. (1991). La novela criminal española. Granada: Universidad de Granada.

Veres, L. (2016). True Detective: La reformulación del detective televisivo y el fracaso social. *Trípodos*. 38: 181-193.

Wood, G. H. (2008). El Maestro De Esgrima: De Mujeres Fatales y Cine Negro. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12: 125–147.

Contenido web

Adams, J. (2004). *Manuel Vázquez Montalbán 1939-2003: A Retrospective*.
Recopilado de: http://www.barcelonareview.com/40/e_mvm2.htm [fecha de consulta 03.06.2019]

Calderón, R. (2014). *La saga Torrente, lista completa de cameos incluidos los de Torrente 5*. Recopilado de: <https://www.cineralia.com/2014/02/21/la-saga-torrente-cameos/> [fecha de consulta: 19.05.19].

Congresonegro (2014). *X Congreso de Novela y Cine Negro*. Recopilado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6S96fNAPxyl&t=1047s> [fecha de consulta: 28.03.2019].

EcoDiario (2014). *El guiño de 'Torrente 5' Operación Eurovegas' a la independencia Cataluña*. Recopilado de: <https://ecodiario.eleconomista.es/cine/noticias/6133583/10/14/El-guino-de-Torrente-5-Operacion-Eurovegas-a-la-independencia-de-Cataluna.html> [fecha de consulta: 26.05.2019].

Ecured (s.f.). *Género Cinematográfico*. Recopilado de: https://www.ecured.cu/Género_cinematográfico [fecha de consulta: 05.1.2019].

El blog de cine español (2018). *Santiago Segura: 5 Películas a un promedio de €16 millones de taquilla. Repasamos sus espectaculares cifras ante el estreno de "Sin Rodeos"* Recopilado de <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=40275> [fecha de consulta: 19.05.19]

GTRES (19.02.2018). *Pedro Almodóvar a Santiago Segura: "Por favor, el gordo, al final"*. *El Mundo*, Recopilado de: <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2018/02/19/5a8aadd6ca4741f61d8b457d.html> [fecha de consulta: 03.06.2019].

Henar, Mayorga (2018). *Los personajes que siempre recordaremos de Tony Leblanc*. recopilado de: <https://www.revistalove.es/tony-leblanc-aniversario-muerte-recordar/> [fecha de consulta: 03.06.2019].

Lázaro, Á. (07.09.2017). *Santiago Segura, el brazo rico del cine español: un holding y muchos millones*. Recopilado de: https://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2017-09-07/santiago-segura-patrimonio-dinero-rico-sociedades_1439203/ [fecha de consulta: 03.06.2019].

Martín Escribà, À.; y Sánchez Zapatero, J. (2014). *El mapa del crimen: la novela negra española en la actualidad*. Recopilado de: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n1314/p45-54.pdf> [fecha de consulta: 03-06.2019].

Medina, M. (13.03.2018). *Santiago Segura: así construyó un simple figurante el imperio Torrente*. Recopilado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/premios-goya/2018-03-13/santiago-segura-imperio-torrente-20-anos-1998_1516136/ [fecha de consulta: 29.05.2019].

Mollá Furió, D. (2011) *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. Recopilado de: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/31297/Moll%E0_ActasIVCongreso.pdf?sequence=1 [fecha de consulta 19.05.19].

Palomo, M. Á. (29.09.2016). *'Barrio, la vida hecha cine gracias al talento del gran Fernando León de Aranoa*. El País. recopilado de: https://elpais.com/cultura/2016/09/29/television/1475168708_201236.html [fecha de consulta 03.05.2019].

Pérez, Carlota, et al. (2016). *Trayecto del cine español: auge, crisis y resurgimiento*. Recopilado de: <http://www.lahuelladigital.com/trayectoria-del-cine-espanol-augecrisis-y-resurgimiento/> [fecha de consulta: 16.10.2018].

Redacción Ec (05.03.2018). "La forma del agua" se llevó 4 Oscar, perdió en 9 categorías. *El Comercio*. Recopilado de: <https://elcomercio.pe/luces/cine/oscar-2018-forma-agua-premios-lleva-nominada-noticia-501900> [fecha de consulta: 16.10.2018].

The Editors of Encyclopaedia Britannica (29.06.2018) Laurel and Hardy. Recopilado de: <https://www.britannica.com/topic/Laurel-and-Hardy> [fecha de consulta: 10.06.19].

Uriarte (2018) Costumbrismo. Recopilado de: <https://www.caracteristicas.co/costumbrismo/>. Fecha de consulta [06.06.2019].

Uriarte, J. M. (2018). *Costumbrismo*. Recopilado de: <https://www.caracteristicas.co/costumbrismo/> [fecha de consulta 11.04.2019].

Videoteca (12.03.2017). *Mirindas asesinas*. Recopilado de: <https://cortosfera.es/cortometrajes/mirindas-asesinas/> [fecha de consulta: 03.06.2019].

Apéndice

Abstract- Deutsche Zusammenfassung

Im Jahr 1998 landete der spanische Regisseur Santiago Segura einen regelrechten Kassenschlager mit seinem ersten Langfilm „Torrente, El brazo tonto de la ley“ (Torrente, der dumme Arm des Gesetzes). Obwohl der Protagonist ein abstoßendes Wesen hat, es handelt sich nämlich um einen faschistischen, unhygienischen und korrupten Ex-Polizisten, der nostalgisch dem ehemaligen Diktator Franco nachtrauert, erreichte Segura zahlreiche Menschen in die Kinos zu bringen. Er schaffte es sogar, den Goya- prämierten Pedro Almodovar auf internationalem Niveau zu übertrumpfen. Das Publikum hatte anscheinend äußerst konkrete Vorstellungen an den Film, die sich wohl auch bestätigt haben, wenn man den Erfolg der gesamten Torrente-Reihe in Betracht zieht.

Der naheliegendste Begriff in Bezug auf die Erwartungen des Publikums und den daraus resultierenden Erfolg findet sich im Genre. Im Marketing versucht man die Information über den Film so zu gestalten, sodass das Publikum gewisse Erwartungen an den Film bekommt. Die Bilder, die dadurch vermittelt werden, werden vom Publikum dahingehend verarbeitet, dass durch die Erfahrung, die diese mit Filmen gesammelt haben, diese auf ein gewisses Genre schließen können. Je nach Vorlieben entschließen sich Kinogeher, einen gewissen Film anzusehen, oder nicht. Es ist deshalb Usos in der Filmbranche, möglichst viele Genres in einen Film einfließen zu lassen, um eine möglichst hohe Anzahl an Kinobesucher zu erreichen.

Der Fall Torrente ist diesbezüglich ein Paradebeispiel, da dieser eine Hybridform innerhalb des Genrebegriffs darstellt. Diese Arbeit beschäftigt sich mit den verschiedenen Genres und Genre-Strömungen, die in diesem Film zusammentreffen, ausgehend vom Polizeigenre. Bei der Analyse des Films werden verschiedenen Einflüsse beschrieben und in einem praktischen Teil Themen bearbeitet, wie die Ikonografie, die Erzählstruktur und die Intertextualität.