

El antihéroe en el cine de la “Otra Escuela de Barcelona”
Arquetipos antiheroicos del cine popular barcelonés durante el franquismo

Ismael Ruiz Lucenilla

Dirigido por Ana Rodríguez Granell

Trabajo de Final de Máster, 2017

Máster en Humanidades: Arte, Literatura y Cultura Contemporáneas



Índice

Introducción.....	3
1. El antihéroe.....	5
1.1. Tradición antiheroica en la cultura popular española.....	7
1.2. El antihéroe cinematográfico y sus variedades arquetípicas.....	10
1.3. El antihéroe del cine español y el quinquí como máximo exponente.....	16
2. La Otra Escuela de Barcelona.....	21
2.1. Los protagonistas de la OEB.....	25
2.1.1. Ignacio F. Iquino.....	26
2.1.2. Antonio Isasi-Isasmendi.....	28
2.1.3. José Antonio de la Loma.....	30
2.1.4. Joan Bosch.....	31
2.1.5. Miguel Iglesias Bonns.....	32
2.1.6. Otros cineastas a tener en cuenta.....	33
3. El cine español antes de la OEB.....	35
4. Los géneros (antiheroicos) de la OEB.....	39
4.1. Cine criminal barcelonés.....	41
4.2. Wéstern mediterráneo.....	46
4.3. Thrillers internacionales.....	50
5. Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	58
ANEXOS.....	62
1. El cine como espectáculo de las clases populares.....	63
2. La censura cinematográfica hasta los años cincuenta.....	65
3. El origen catalán del bandolero según su etimología.....	68
4. La Femme Fatale: ¿Antihéroe femenino?.....	69
5. Los quinquís como grupo étnico.....	70

Introducción

A través del presente trabajo, hemos realizado una aproximación a la figura del antihéroe en las películas de géneros populares realizadas desde mediados del franquismo hasta la llegada de la Transición por parte de un grupo de cineastas al que nos referimos como la “Otra Escuela de Barcelona” (OEB). Para ello, hemos tratado de identificar en estas la presencia del arquetipo antiheroico en relación con sus rasgos más habituales dentro de la tradición cultural española, con el objetivo de descubrir si este ya se pone de manifiesto en el cine de la OEB o si, por el contrario, aparece directamente con la irrupción del llamado cine quinquí, a cuyos protagonistas se los suele reconocer como tal al asociarlos con la novela picaresca y el bandolerismo español.

Partiendo de esta premisa, dedicamos el primer apartado a tratar algunas cuestiones previas sobre la figura antihéroe. Para ello, en primer lugar justificamos el interés que este arquetipo puede suscitar entre los hispanistas u otros interesados en la cultura popular española. Después, acotamos el significado que le atribuimos a este en nuestra investigación, ya que, como se ve más adelante, se trata de un concepto ambiguo que da pie a una gran variedad de interpretaciones. Por último, realizamos una contextualización de dicha figura en las producciones españolas, para ver a qué tipo de personajes de nuestro cine suele ir asociada, en la que prestamos una mayor atención al cine quinquí explicando algunas claves sobre el mismo.

En segundo lugar, explicamos a qué y a quiénes nos referimos cuando hablamos de esa “otra escuela” barcelonesa. Así pues, en primer lugar explicamos el porqué de dicho apelativo, tomando como referencia sus rasgos diferenciales respecto al resto de la cinematografía española. Por otra parte, también dejamos constancia de la necesidad de profundizar en el estudio de ese tipo de producciones en lugar de abarcar toda la producción nacional de aquel periodo. Por último, presentamos una selección de los cineastas que consideramos como más representativos de la misma.

En el tercer apartado, hacemos un breve repaso de la historia del cine en España desde sus inicios hasta la década de los cuarenta, momento en que empieza a gestarse lo que será la OEB, de modo que nos ayude a comprender qué implicarían los nuevos géneros abordados por estos cineastas en contraste con el cine anterior donde las muestras de figuras antiheroicas parecen ser escasas.

Por último, tras unas aclaraciones previas acerca del cine de género y las implicaciones de este, presentamos aquellos géneros populares abordados por los

directores de la OEB en los que creemos que podemos encontrar muestras del arquetipo antiheroico tradicional en base a la naturaleza de los mismos: el cine criminal barcelonés, el wéstern mediterráneo y los *thrillers* internacionales. Para ello, además de presentar algunos de los títulos que mejor representan a cada variedad genérica, no solo explicamos las particularidades de cada una y las influencias de las que parten, sino también aquellos aspectos a través de los cuales consideramos que se puede poner de manifiesto la figura del antihéroe.

1. El antihéroe

Tal y como podemos constatar a través de la genealogía del antihéroe documentada por Murat Kadiroğlu, este se trata de un arquetipo considerablemente utilizado en la construcción de muchas figuras contemporáneas, tanto en obras de teatro como en novelas o películas (2012: 2). Por lo tanto, el estudio de este resulta esencial a la hora de analizar y comprender aquellos productos culturales en los que aparece y cuya historia se desarrolla en torno al mismo. Ahora bien, como señalamos en la introducción, este se trata de un concepto que alberga una gran variedad de interpretaciones posibles, por lo que no solo se trata de un término muy ambiguo, sino también contradictorio, lo que dificulta la comprensión del mismo.

For instance, antiheroes of the theatre of absurd –notably those of Beckett’s– the invisible man (*Invisible Man*, 1952) of Ralph Ellison, isolated and alienated characters of Faulkner and Arthur Miller or existential (anti)heroes of Sartre’s fiction can be defined as “unheroic” (Kadiroğlu, 2012: 6).

Por ende, en el ensayo de Jessica P. Morrell dedicado a los “bad guys of fiction” (2008), podemos ver que cuando se refiere al antihéroe habla de personajes tan distintos entre sí como el *vigilante o tarnished knight*, el *charming criminal*, el *screwball*, el *loser*, el *disgraced hero* o, incluso, el *everyman*, entre otros (2008: 58-64). Ahora bien, el concepto tampoco se limita exclusivamente al mundo literario o cinematográfico, sino que también ha sido utilizado a lo largo de la historia para referirse a delincuentes célebres como John Dillinger o la pareja formada por Bonnie y Clyde, cuyas actividades fuera de la ley los elevaron a mitos antes de que sus vidas fueran llevadas a la gran pantalla. A su vez, en Jeff Bostic y otros (2006:26), vemos que se utiliza también para hablar de otros personajes reales deliberadamente provocativos como Marilyn Manson, Courtney Love, Eminem o Dennis Rodman, además de personajes de videojuegos como Hitman o CJ del *Grand Theft Auto*

Ahora bien, pese a la propia ambigüedad del término, la mayoría de autores que han trabajado sobre el mismo parecen estar de acuerdo en que, en mayor o menor medida, se trata de la antítesis del héroe, como directamente sugiere su lectura etimológica, dando lugar a que la comprensión de las figuras heroicas también ayude a comprender mejor la de este.

The perception of antihero, then alters in accordance with the transfiguration in hero or “heroism” and the term gains multiple meanings and connotations. Therefore, [...] it requires a close look at the idea of hero for an analysis (Kadiroğlu, 2012: 2)

No obstante, esto también puede dificultar su estudio ya que, como señala José L. González Escribano (1981: 368), las imprecisiones en el uso de ambos términos son constantes, dando lugar al descuido por parte de críticos y escritores que no reparan en la polisemia que albergan tanto el concepto de héroe como el de antihéroe. A pesar de ello, una diferencia clara que encontramos respecto al primero es que al antihéroe se le suelen atribuir valores moralmente negativos según los estándares sociales de allá donde se encuentre.

an anti-hero is unorthodox and might flaunt laws or act in ways contrary to society’s standards. In fact, and this is important, anti-hero often reflects society’s confusion and ambivalence about morality, and thus can be used for social or political comment (Morrell, 2008: 51).

De hecho, según Rosalía Linde e Ignacio Nevado, “el héroe se ha transformado en antihéroe, quien se encuentra muy próximo al villano en relación a la integridad de su código ético” (2016:57). Es más, José F. González (en Linde y Nevado, 2016: 63) sostiene que el antihéroe también podría considerarse como un villano por el hecho de encontrarse al margen de lo legal. Sin embargo, según Daniel Marshall, “although they are far from being angels, neither [...] is the true villain of either film. That is one more way of defining and identifying anti-heroes: they are neither one nor the other, but somewhere in between” (2003: 26-27).

there are no absolutes, as in “a villain will always be 100 percent evil” or “a hero will 100 percent good.” Likewise, anti-heroes can be difficult to classify because they vary so broadly, and there are few absolute traits shared by every type (Morrell, 2008: 56).

Ahora bien, como hemos señalado anteriormente, no siempre que hablamos de este arquetipo se trata de sujetos al margen de la legalidad o de lo moralmente aceptable. Sin embargo, de cara a nuestro análisis fílmico, ese será uno de los requisitos principales que tendrá que cumplir nuestro antihéroe, cuyo perfil se asemeja al que

plantea Nahum De la Vega (2013:18), para quien se trata de una persona que excede a los medios lícitos para conseguir sus propósitos y, si lo considera necesario, puede llegar a abusar de las atribuciones que le ha dado la sociedad, dando por hecho que la realidad en la que se encuentra está por encima de las normas sociales, de modo que provoca un cuestionamiento tanto de reglas como de valores, al mismo tiempo que despierta sentimientos de justicia, admiración, lealtad y esperanza, así como de aversión a la autoridad, de venganza y de rebelión.

No obstante, la decisión de haber optado por este tipo de antihéroe tampoco ha sido arbitraria, sino que consideramos que es la que muestra una mayor similitud con el tipo de antihéroe más popular en la tradición cultural española, tal y como mostramos a continuación.

1.1. Tradición antiheroica en la cultura popular española

Al indagar en los orígenes de la figura del antihéroe en la cultura tradicional española nos encontramos con que la mayoría de fuentes apuntan hacia la novela picaresca del siglo XVI, surgida a raíz de la obra anónima sobre *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), en la que, según Alonso Zamora Vicente, “el pícaro encarna el antihéroe, [...] algo así como la contrafigura del héroe y del santo. [...] [P]apel importantísimo en el nivel de la sensibilidad española, donde es muy fácil volver a encontrar asomadas de tipos y caracteres que participan de estos” (2002). De hecho, según este, en España la picaresca alcanza un desarrollo literario universal y se considera un género muy representativo de la literatura y el espíritu españoles (Zamora Vicente, 2002). No obstante, el pícaro como origen del antihéroe tampoco se limita a nuestra tradición cultural, sino que Kadiroğlu (2012), entre otros, también sitúa en este los orígenes del mismo a nivel global.

This could be considered one of the earliest texts that offered a portrayal of the early prototype of antihero, the “pícaro”, and [...] the earliest narrative about the low culture of a wanderer who became a protagonist [...]. Lazaro is the ancestor of the antihero in terms of a protagonist who is the master of the art of survival, and it might be inferred that the European novel has an antiheroic temper in its origins (Kadiroğlu, 2012: 4).

Por lo tanto, podemos constatar cuán ligada está su figura con la tradición cultural española desde entonces. No obstante, otro personaje al que muchos también

consideran un antihéroe, e indiscutiblemente todavía más conocido que el *Lazarillo*, es el *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes, 1605). De hecho, Kadiroğlu sostiene que “Don Quijote is regarded as the exemplary figure for the rogue antihero” (2012: 4), lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que, como señala Mario Vargas Llosa, “Don Quijote no tiene el menor reparo en enfrentarse a la autoridad y en desafiar las leyes cuando éstas chocan con su propia concepción de la justicia y de la libertad” (2015: XL).

El Quijote no cree que la justicia, el orden social, el progreso, sean funciones de la autoridad, sino obra del quehacer de individuos que [...] se hayan echado sobre los hombros la tarea de hacer menos injusto y más libre y próspero el mundo en el que viven. [...] La autoridad, cuando aparece, en vez de facilitarle la tarea, se la dificulta (Vargas Llosa, 2015: XL).

Es más, según este, la novela se trata de un canto a la libertad (Vargas Llosa, 2015: XXVIII), siendo esta precisamente una de las proclamas de otras de las figuras más representativas del antiheroísmo en la cultura española, con especial relevancia en la catalana¹ y la andaluza, tanto en la tradición literaria como en otros campos de la cultura popular: los bandoleros, “una estirpe de bandidos sobre los que se escribieron cientos de canciones y poemas” (La Felguera, 2016: 21).

los cuales harán fructificar de un modo destacable la publicación de romances sobre sus vidas y aventuras, novelas picarescas, folletines pseudohistóricos, pequeñas obras teatrales, novelas históricas, productos gráficos, y toda una multitud de documentos que van desde los cómics a las películas (Museo del Bandolero).

Así pues, según afirman desde el Museo del Bandolero, precisamente fueron estos los que sirvieron de inspiración para la creación del pícaro, alegando que “con el nacimiento de la novela picaresca, el bandolero se transforma en pícaro, con la habilidad mental y física que le caracteriza”. Por otra parte, como señala Hobsbawm (2016: 153, 164), estos también podían verse en las obras de Cervantes. Por ejemplo, en

¹ Por ejemplo, Serrallonga se convirtió en un héroe popular cuya memoria sobrevivió hasta el siglo XIX (Hobsbawm, 2016: 151). Es más, como puede verse en los anexos, a pesar de que es más frecuente asociar la figura del bandolero con el bandolerismo andaluz, su origen etimológico proviene del catalán.

El Quijote aparece Rocaguinarda, el bandido barcelonés también conocido como “Perot lo Lladre”. Es más, la presencia de estos tampoco se limita a obras de carácter popular como las citadas², sino que también aparecen en la alta cultura literaria del Siglo de Oro, con obras como *Antonio Roca* (Lope de Vega, 1604) basada en otro bandido catalán del siglo XVI (Hobsbawm, 2016: 163-164). De hecho, Hobsbawm arguye que “[e]s natural que la cultura oficial de los países en que el bandolerismo social es endémico refleje su importancia (Hobsbawm, 2016: 153).

[L]os grandes escritores españoles [...] [crearon] una versión mitológica del bandolerismo noble en el momento culminante de la epidemia de bandolerismo real de los siglos XVI y XVII [lo que] prueba [...] el enorme potencial social y psicológico de la existencia del bandido como tipo ideal [...] [dando lugar a una] imagen positiva del bandolerismo en la tradición popular (Hobsbawm, 2016: 164).

Por ende, Hobsbawm considera que “[e]l bandido no es sólo un hombre, es también un símbolo” (2016: 150). De hecho, para los anarquistas, el bandolero “es siempre el héroe, el defensor, el vengador del pueblo, el enemigo inconciliable de toda forma de Estado y de régimen social o civil, es hasta su muerte un hombre que lucha contra la civilización del Estado, de la aristocracia, de la burocracia y del clero” (Bakunin, citado en La Felguera, 2016: 21). Por lo tanto, tal y como afirma Hobsbawm, podemos constatar que “en la imagen cultural del bandido, tanto en la literaria como en la popular” uno se encuentra con clamores a “la libertad, el heroísmo y el sueño de justicia” (2016: 154), haciendo de este “una figura idealizada de mártir de las causas injustas y la opresión social y política” (Museo del Bandolero).

De este modo, todos estos precedentes en relación con el antihéroe, así como “la eterna fascinación por el elemento criminal” que también atrajo a algunos de los escritores de la Generación del 98 como Pío Baroja o Azorín (La Felguera, 2016: 19), o la gran admiración de Lorca por aquellos gitanos, cuyo archienemigo era la Guardia

² “Cervantes, frente a lo que sucedió con Garcilaso, Lope, Calderón, Quevedo o Góngora, no fue considerado un ‘clásico’ ni durante su azarosa vida ni a lo largo del siglo XVII. El indudable éxito que tuvo el Quijote no debe engañarnos [...]: la obra fue considerada fundamentalmente como un libro gracioso, un libro de entretenimiento [...] que, aunque de lectura amable y divertida, no reunía las condiciones necesarias para formar parte del núcleo de las obras clásicas, las serias, las que resultaban del trabajo y el ingenio de autores de gran formación y cultura” (Rojo, 2015: 1122-1123).

Civil, nos lleva a pensar que el perfil del antihéroe al margen de la ley es el que más se ajusta a la tradición popular española, razón por la cual hemos decidido centrarnos en este para nuestra investigación.

Es más, según Hobsbawm, el mito del bandolero sigue vigente en el “moderno mundo urbanizado como una especie de recuerdo popular al que periódicamente inyectan vida nueva los medios de difusión públicos y el resentimiento privado de los débiles” (2016: 202).

el héroe-bandido sobrevive incluso a la moderna revolución industrial de la cultura, para aparecer en los medios de comunicación de masas de la vida urbana de finales del siglo XX, ya sea en su forma originaria [...], [o] en una versión más moderna bajo la forma del héroe del Oeste o del mundo de los gánsters (Hobsbawm, 2016: 153).

Por lo tanto, parece evidente que si queremos encontrar figuras antiheroicas que den continuidad a esta tradición cultural española, situándose al margen de la ley o de lo socialmente admisible, debemos ir a buscarlas en los wésterns o los films de temática gansteril realizados en España, de los que hablaremos en el cuarto apartado de este trabajo. No obstante, también hemos incluido un tercer género cuya selección tampoco ha sido caprichosa, sino que responde a una serie de parámetros en lo que respecta a la construcción del arquetipo, los cuales también se ponen de manifiesto en esos otros films. Así pues, a continuación explicamos qué aspectos hemos tenido en cuenta para considerar a un personaje como tal, lo que no solo ayudará a entender el porqué de nuestra selección, sino que también facilitará la identificación de este en las películas donde aparezca.

1.2. El antihéroe cinematográfico y sus variedades arquetípicas

Como hemos visto anteriormente, el arquetipo del antihéroe puede presentarse en distintos ámbitos que van desde el mundo literario al cinematográfico, pasando por los videojuegos, la historiografía o el mundo del espectáculo entre otros. Ahora bien, en el caso del cine, ya no es que pueda aparecer entre otras tantas figuras, sino que, como señala Marshall, es casi imprescindible ya que “is important that anti-heroes do not become dead and buried because, and I think you would agree by now, the world of celluloid wouldn't be the same without them” (2005: 63).

Ahora bien, como sugiere Kadiroğlu (2012: 2), para entender la figura del antihéroe primero hemos de detenernos en la del héroe debido a que, pese a tratarse de su antítesis en lo que respecta a una serie de valores, comparten ciertos rasgos y la relación entre ambos es ineludible. Por ello, en el marco de nuestra investigación nos vamos a fijar especialmente en el arquetipo heroico proveniente del cine hollywoodiense, puesto que, gracias a la gran capacidad de Hollywood “como productor de mitos para el consumo popular” (García Gual en Bou y Pérez, 2000: 10), este estará en el punto de mira de los cineastas que estudiamos en este trabajo, cuyo principal objetivo no era otro que el de crear productos destinados a satisfacer a las clases populares como veremos más adelante.

Partiendo de esta base, lo primero que hemos de tener en cuenta para poder identificar al arquetipo es que, como apunta García-Gual, el héroe hollywoodiense “responde a un patrón o tipo de masculinidad bien definido” (en Bou y Pérez, 2000: 9). No obstante, esta figura arquetípica del héroe masculino no es un producto originado en la meca del cine, sino que, según Núria Bou y Xavier Pérez, se remonta a cualquiera de las “constelaciones mitológicas” de antaño (2000: 25). De hecho,

Gilbert Durand, en su libro capital *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, asocia este héroe arquetípico y universal al régimen [...] de las grandes civilizaciones patriarcales, donde los guerreros solares ponen en movimiento su figura erecta para defender a la comunidad del conjunto de demoníacos enemigos que la amenazan (Bou y Pérez, 2000: 25).

Sin embargo, según Morrell, la figura del héroe ya no se asocia necesariamente a esa especie de semidioses que aparecían en aquellos mitos y otros poemas épicos en los que “often they rise from the ashes to defeat the bad guys”, sino que se ha trasladado al mundo terrenal para referirse a aquellas personas “who displayed courage when facing the story’s problems, and who held moral and exemplary traits” (2008: 55). Es decir, un perfil más cercano al de los antihéroes tradicionales de la cultura popular española como Don Quijote, El Lazarillo o Serrallonga, con la diferencia de los rasgos morales y/o ejemplares que caracterizan a estos, los cuales impiden que puedan llegar a ser considerados como héroes. No obstante, una característica compartida entre todos ellos con el héroe mítico es su condición de personajes masculinos. De hecho, en lo que respecta a la figura del bandolero, Hobsbawm asegura que “[c]omo los bandidos son

muy mujeriegos, y tanto su orgullo como su misma calidad de bandidos requieren semejantes manifestaciones de virilidad, el papel más frecuente de las mujeres en el bandolerismo es el de amantes” (2016: 157). Por ende, todo apunta a que la figura del antihéroe en el cine español, vistos los precedentes culturales de los que parte, también seguirá esta misma línea. Ahora bien, esta masculinidad no solo la vemos a través de estos, sino que, como señalan Peter K. Jonason y otros, se trata de una tendencia generalizada en el mundo cinematográfico.

Female antiheroes are much less common in the media. This may be because society treats the antihero role as malespecific. Female characters may more commonly conform to the stereotypic female gender roles of nurturance, caring, and compassion. It seems possible that if female characters violate these roles, the associated movies will not make it to mainstream audiences (Jonason y otros, 2012: 195)

No obstante, estos también reconocen que “[i]t is possible there are female examples of antiheroes, and we cannot claim to be aware of every character in popular media” (Jonason y otros, 2012: 195). De hecho, nosotros somos plenamente conscientes de que, por lo menos a partir de los años setenta, también podemos encontrar cierta proliferación de personajes femeninos dotados de gran virilidad³, sin que ello repercutiese negativamente en la audiencia, e incluso resultando un aliciente para esta, puesto que, según Morrell, este tipo de mujeres “creates a natural friction that can yield fascinating results in fiction” (2008: 221). Sin embargo, en el cine de las décadas anteriores no hemos encontrado personajes que se puedan encuadrar dentro de esa configuración antiheroica femenina que, por supuesto, tampoco debe confundirse con otra como la de la *femme fatale*⁴ del cine negro norteamericano, aunque algunos se refieran a esta como si de una antiheroína se tratase.

³ A los que Morrell denomina como *bitches* –no necesariamente ligada a la connotación sexual de la palabra “zorra” en castellano— caracterizadas por su “juxtaposition of what women are *supposed* to be –sweet, feminine, compliant, and vulnerable— and what they are truly capable of being –tough, athletic, powerful, and violent” (2008: 221). Por ejemplo, podríamos incluir en dicha categoría los personajes encarnados por Angela Mao en las numerosas películas de *kung fu* que protagonizó a lo largo de toda la década de los setenta o los interpretados por Pam Grier en sus exitosos films de la llamada *blaxploitation*.

⁴ En los anexos se puede encontrar más información acerca del arquetipo de la *femme fatale* hollywoodiense y su principal diferencia con el antihéroe.

Por otro lado, además de la masculinidad del antihéroe, otro aspecto que hemos de tener en cuenta para ser considerado como tal es el de ser el protagonista central de la historia en la que aparece, la cual ha de girar en torno al mismo y a los problemas a los que se enfrenta (Marshall, 2003: 26; Morrell, 2008: 50). De hecho, el “anti-hero is not simply a bad ass who cannot follow the rules”, sino que “[t]he reasons for why he acts as he does, along with his self-concept, are important to the story” (Morrell, 2008: 53). De este modo, la admiración que el público suele sentir hacia el antihéroe, según Marshall (2003: 56) y Morrell (2008: 56), se debe en parte al hecho de establecer una conexión más directa con este, que de otro modo —por ejemplo, a través de personajes secundarios sin un papel relevante en la trama— sería más difícil de alcanzar.

Ahora bien, el vínculo afectivo que los une no se debe únicamente a su protagonismo en la historia, sino que sobre todo viene dado por un mayor realismo en la naturaleza del propio personaje, ya que al tratarse de la “antithesis of the ultra-competent hero” (Morrell, 2008: 72), tampoco está exento de imperfecciones y de las contradicciones propias del ser humano (2008: 51-52), propiciando así a la identificación con el mismo.

Anti-heroes can be obnoxious, pitiful, or charming, but they are always failed heroes or deeply flawed. Often riddled with paradoxical traits and qualities, they resemble real people more than any other type of fictional characters do, and they are increasingly popular these days in fiction, film, and television (Morrell, 2008: 52).

De hecho, Morrell afirma que si un personaje presenta rasgos contradictorios, el público “will have a deeper and more profound relationship with him because people in real life are complex and textured, and fictional characters who possess the same dichotomies are relatable. [...] After all, in real life, we can change moment to moment or day to day” (Morrell, 2008: 66). Con un planteamiento similar, Marshall (2003: 31) también le atribuye su éxito al hecho de que el público siente que estos personajes están más en sintonía con la gente corriente y lo vincula específicamente con las clases populares, haciendo alusión a aquellos que sufren los males de la sociedad y a las clases privilegiadas con las que se enfrentan, viéndose abocados a prescindir de ciertos valores que los sitúan fuera de lo normativamente “correcto”.

De este modo, sin olvidar la función de evasión con la que cumple la mayoría del cine popular, el espectador también puede ponerse en la piel del protagonista y dar

rienda suelta a su imaginación, satisfaciendo sus deseos más internos durante el tiempo que dura la película, viéndole actuar del mismo modo que a él le gustaría y realizando aquellos actos que no se atreve a llevar a cabo por la repercusión negativa que puedan tener en su día a día.

One of the most important qualities to remember is that anti-heroes rarely, if ever, reflect society's higher values –or what we like to think of as our society's values; their thinking and values are often antithetical to those of the norm. [...] Traditional depictions of fictional characters meant that main players were good guys with traits that we all want to emulate. Anti-heroes turn that assumption upside down (Morrell, 2008: 52).

Por ende, podemos resumir los parámetros básicos que configuran el arquetipo del antihéroe en el cine hollywoodiense, y por extensión lo que esperamos encontrar en los films de la OEB, en que son personajes masculinos cuyo papel en la trama es el de protagonistas y, a pesar de sus imperfecciones y de unos métodos y valores poco éticos o inmorales según los estándares sociales, cuentan con la aprobación del público, quien incluso puede llegar a sentirse identificado con el mismo. Es decir, como señala Morrell, “[a]n anti-hero is a protagonist who is as flawed or more flawed than most characters (2008: 50) y “[y]ou’ll know an anti-hero is in story because he’s in the starring role through his morals and motives are questionable, and despite this moral traits, or lack thereof, you will sympathize with him (Morrell, 2008: 56).

Ahora bien, del mismo modo que ocurre con los héroes de Hollywood, quienes, a pesar de seguir un patrón definido, “se gastan en la repetición [...] y hay que reponer sus imágenes reactualizándolos” (García Gual en Bou y Pérez, 2000: 10), dando lugar a que “se ha[ya] ido dibujando la figura del héroe épico en esa mitología popular de la pantalla [...] cambiando los perfiles del audaz y solitario protagonista de las gestas filmicas [...] en diversas metamorfosis y épocas” (García Gual en Bou y Pérez, 2000: 9), también encontramos esa necesidad de renovación en los films protagonizados por antihéroes para no recurrir continuamente a la misma fórmula.

En consecuencia, incluso acotando el arquetipo únicamente al tipo de antihéroe que actúa al margen de la ley o de lo socialmente admisible, este todavía puede albergar un sinfín de posibilidades. Es más, en el abanico de figuras heroicas que presenta Carlos

García Gual (en Bou y Pérez, 2000: 10), hemos encontrado algunas que también podrían ser consideradas antihéroes.

El acrobático aventurero, el atleta deportivo, el luchador musculoso, el explorador de la selva o el conquistador del lejano Oeste, y el campeón intergaláctico se suceden en esa galería de modelos o imágenes clásicas de una épica popular, y, frente a ellos, a una luz más crepuscular, se dibujan los combatientes feroces y abrumados de unas guerras poco gloriosas, el detective tenaz y desencantado de la intriga policíaca, el jinete solitario del *western* en su ocaso (García Gual en Bou y Pérez, 2000: 10).

Así pues, mientras que los primeros los podemos reconocer indiscutiblemente dentro de lo que entendemos por héroes, los del segundo grupo que menciona García Gual se encuentran en un espacio de transición entre el héroe y el antihéroe, pudiendo ser ubicados bajo ambas categorías. Como muestra de ello, si nos fijamos en las cinco tipologías antiheroicas de nuestra selección, a partir de distintos modelos propuestos por Morrell (2008: 58-66)⁵, veremos que entre ellas podemos encontrar algunas semejantes a las de esos personajes que García Gual considera como “héroes crepusculares”.

- Vigilante (o *tarnished knight*): Un vigilante es una persona con su propio código moral que se toma la justicia por su mano, como en los días del “Viejo Oeste”. A menudo trabaja por cuenta propia, y puede hacerlo como investigador privado, vigilante de seguridad o guardaespaldas, entre otras profesiones (Morrell, 2008: 59).
- Delincuente encantador (*Charming criminal*): A pesar de que los espectadores son conscientes de que la delincuencia se trata de algo malo, sienten una gran atracción por él, o por lo menos simpatizan con este entrañable pícaro (del inglés *rogue*), quien se suele dedicar al robo o la estafa (Morrell, 2008: 59-61).
- Tipo malo (*Bad boy*): Está en contra de toda autoridad y rechaza la moralidad convencional. No obstante, posee un código moral propio que puede resultar

⁵ Aunque Morrell habla de otros tipos de antihéroes, nosotros hemos seleccionado tan solo aquellos que actúan al margen de la ley o de lo socialmente admisible, de forma que puedan dar continuidad al modelo antiheroico de la cultura tradicional española presentado anteriormente.

inquietante para los demás. Entre estos se pueden encontrar pistoleros y asesinos a sueldo, y, normalmente, suelen aportar erotismo y sensación de peligro a las historias en las que aparecen (Morrell, 2008: 62).

- Proscrito (*Outcast*): Normalmente, no solo acepta su condición de marginado social, sino que además se enorgullece de ello, ya que no está interesado en “la gran mentira de la clase media”, sino que desafía las convenciones sociales como el casarse o tener hijos. No obstante, las razones que lo llevan a ello pueden ser de índole muy diversa y su papel suele dar luz a ciertas creencias o sistemas de valores que la mayoría de los espectadores desconocen o ignoran (Morrell, 2008: 63).
- Rebelde (*Rebel*): Este tipo de personaje también cuestiona la autoridad y lucha contra el *statu quo*. Sus razones para rebelarse a menudo encienden la trama y lo sitúan en oposición directa con otros personajes. El rebelde puede ser trágico o puede tener éxito en su causa y, asimismo, puede actuar en solitario como formar parte de un grupo. Además, al igual que el proscrito, a través de este también se arroja luz hacia determinados aspectos de la sociedad que él mismo considera que deben cambiar (Morrell, 2008: 66).

Así pues, vemos que ese detective del que habla García Gual puede acabar adoptando el rol del vigilante, mientras que el jinete solitario puede adecuarse con el del proscrito o el del rebelde, y, en consecuencia, se constata que ideas teóricamente tan opuestas como la del héroe y la del antihéroe pueden llegar a ser intercambiables entre sí. Por lo tanto, a la hora de realizar el análisis de los personajes de un film, tratando de catalogarlos bajo una categoría u otra, puede resultar complicado hacerlo de forma totalmente objetiva, ya que, en última instancia dependerá de la subjetividad del analista, en función de su propio sistema de valores y de los límites que este establezca para considerar ciertos comportamientos como socialmente aceptables o no.

1.3. El antihéroe del cine español y el quinqui como máximo exponente

Partiendo de la base del gran número de interpretaciones que ofrece el arquetipo, consideramos que bajo dicho apelativo podemos encontrarnos figuras del cine español de índole muy diversa, que van desde personajes tan macabros como los tullidos de

Acción Mutante (Alex de la Iglesia, 1993) hasta “tipos duros” como Germán Areta, encarnado por Alfredo Landa en las dos entregas de *El Crack* (Jose Luis Garci, 1981/1983), pasando por otros más caricaturescos como el protagonista de la saga de *Torrente* (Santiago Segura, 1998-2014). De hecho, en relación con este último, el actor Carlos Areces, en una entrevista concedida al diario *ABC*⁶, declaraba que al antihéroe ibérico contemporáneo “le tienen que salir las cosas mal, al contrario que al héroe, y luego además tiene que ser un poco cutre, un poco de andar por casa”, y pone como ejemplo el personaje de *Torrente* en contraposición al de James Bond—al que Jonason y otros (2012) también consideran un antihéroe—.

Ahora bien, si nos fijamos en uno de los reclamos publicitarios de un canal especializado en cine como el *Paramount Channel*⁷, veremos que para estos el arquetipo antiheroico del cine español por antonomasia va en consonancia, precisamente, con ese antihéroe al margen de la ley en el que nos hemos centrado en el punto anterior, pues, como puede verse en su página⁸, anuncian un ciclo de cine en el que se programan las películas sobre *El Vaquilla* y *El Lute* —ambos convertidos en iconos populares al ser considerados como unos bandoleros del siglo XX—, bajo el eslogan de “un especial de programación dedicado a los mayores antihéroes del cine español”, cuyas películas se enmarcan dentro del *cine quinquí*⁹.

el llamado cine quinquí, una estética popular y llamativa por la violencia [...] que adereza sus historias, protagonizadas por ídolos de la marginalidad, jóvenes héroes cantados por sus fechorías, cuerpos exhibidos con voluntad de provocación; toda una ‘cara B’ de la Transición (Sánchez Noriega, 2014: 72)

⁶ <http://www.abc.es/20120325/cultura/rc-carlos-areces-antiheroe-iberico-201203250149.html>

⁷ Canal español de cine en abierto cuyo catálogo abarca géneros como el drama, comedia, acción, *thriller*, animación, wéstern, películas de terror y clásicos de la historia del cine.

⁸ <http://www.paramountchannel.es/noticias/el-lute-el-torete-y-el-vaquilla-atraco-a-mano-armada-en-paramount-channel/xjqcqh>

⁹ No obstante, temática y estilísticamente los films sobre *El Lute* poco tienen que ver con los títulos más emblemáticos del cine quinquí dirigidos por José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia. Sin embargo, al estar basados en la biografía del quinquí (en el sentido antropológico de la palabra) más célebre de España, se los suele ubicar bajo el mismo parangón por la coincidencia entre el nombre del género cinematográfico y el del grupo étnico al que pertenece su protagonista, acerca del que hemos incluido un apartado en los anexos y a través del cual se puede comprender el porqué acabó llamándose así al género.

Con esas características genéricas, sumadas al machismo presente en esas producciones en las que “los personajes femeninos suelen quedar relegados a papeles unidimensionales de interés secundario” (Torres, 2015: 79), resulta sencillo asociar a estos films con la figura del antihéroe. Sin embargo, esa asociación va más allá y, como asegura Mery Cuesta, “la imagen prototípica del quinqui surge como una náusea espontánea ante una situación netamente local, española, literaria y popularmente moldeada por la tradición picaresca” (2009, 68). Así pues, vemos cómo se asocia directamente la figura del quinqui con la del pícaro tradicional.

Ahora bien, su imagen también respondía a la realidad social de finales del tardofranquismo y principios de la transición, al estar protagonizadas por aquellos “jóvenes pobres del extrarradio, sin empleo, sin horizontes, crecidos entre paisajes urbanos depauperados y castigados por la represión policial, cuyas realidades no concordaban con las imágenes oficiosas del bienestar y del progreso” (Florido Berrocal y otros, 2015: X), lo que sumado al uso de la cámara en mano con voluntad de dotar a los films de un mayor realismo y basándose en historias aparecidas, y amplificadas, en artículos de la prensa sensacionalista de la época (Brémard, 2014: 165; Cuesta, 2015: 15) daba lugar a ese cine infrarrealista del que habla Luis Martín Cabrera (2015)¹⁰.

De hecho, con ese afán realista, desde un primer momento se pretendía hacer creer que los propios actores eran delincuentes en su vida real. No obstante, Bernard Seray, uno de los que actuaron en aquellas películas, asegura que no era más que una estrategia de márquetin¹¹ con fines lucrativos, ya que, como también declara él mismo, ese era el objetivo principal de estas producciones pese a que haya quienes suponen que se hacían para ayudar a esos jóvenes marginales (en López, 2013: 11). Así pues, no eran más que un producto de explotación, el cual se aderezaba con cierta moralina (Matellano, 2011: 182) con tal de conseguir una mayor aceptación por parte de los sectores más críticos.

¹⁰ “Por infrarrealista entiendo una estética visual que contiene elementos del neorrealismo italiano (el uso de actores no profesionales y el deseo de mostrar los aspectos más marginales de la sociedad) y aspectos del ‘cinema verité’ (el uso de técnicas cinematográficas más propias del documental), mezclados con elementos del cine de acción de Hollywood, en particular del género ‘Blaxploitation’” (Martín-Cabrera, 2015: 111).

¹¹ Según este, el actor que interpretaba a El Torete, no era un delincuente en realidad: “Vivía en La Mina, era algo quinqui y hacía sus trapicheos. Pero no atracaba bancos, para que me entiendas. Fue todo una historia que se hizo creer a su alrededor debido a que vendía más” (Bernard Seray en López, 2013: 11).

Las aventuras y desventuras de los adolescentes marginales se convierten en todo un género explotado por el cine español. En la mayoría de los casos con el exclusivo propósito de hacer taquilla, derrochando únicamente tremendismo, sensacionalismo, acción, sexo y drogadicción de forma explícita. [...] [E]s todo una Exploit a la española (Matellano, 2011: 179).

Por otra parte, ese aire bandoleresco que se pretende dar en las películas, junto a las canciones que conformaron sus bandas sonoras¹², también se trataba de una construcción cinematográfica, ya que el historial delictivo de los jóvenes en los que se inspiraban distaba mucho de la imagen romántica del bandolero (Florido Berrocal, 2015: 140). No obstante, según Hobsbawm (2016: 56), tampoco es extraño que en ocasiones se asocie a criminales corrientes con la figura del ladrón noble cuando roban a aquellos que no gozan de grandes simpatías entre los pobres. Además, como señala Martín Cabrera, la utilización de la cámara en mano también facilitaba que el espectador se identificase con los protagonistas.

los tirones de bolsos, asaltos a farmacias y pequeños hurtos que perpetran los quinquis, producen una inversión moral contraria [...]: más que generar la indignación moral, o la identificación con la víctima contribuyen a cimentar el aura y el prestigio social del quinqui, puesto que el punto de vista de la cámara y, por tanto, la empatía del espectador, están del lado del delincuente (Martín Cabrera, 2015: 115).

Así pues, a partir de esos films en los que se “enfrentaba al héroe en forma de delincuente juvenil contra el villano representado por las fuerzas de seguridad del estado” (Florido Berrocal, 2015: 133), como afirma Amanda Cuesta, “[s]in duda alrededor del quinqui se tejió un mito ambivalente que se mueve entre la admiración y la repulsa y que solo puede explicarse como fruto de una realidad social muy determinada” (2015: 4)

¹² Con versos como “*Ay Torete, tú que sabes del amor, tú que das más que recibes [...] Planta cara a la sociedad que te da la espalda. No renuncies a la libertad que tu cuerpo reclama*” en *Al Torete* (Bordon 4, 1980) o “*tú eres El Vaquilla, alegre bandolero, porque lo que ganas repartes el dinero*” en *El Vaquilla* (Los Chichos, 1985).

¿Por qué nos alegramos cuando ‘El Vaquilla’ o ‘El Torete’ dan tirones de bolso o roban un coche? ¿Por qué nos alegramos tanto con la repetición prácticamente inalterada de estas escenas de criminalidad? Porque [...] hacen visible el secreto abierto: que la ley sirve sólo a una clase, los explotadores y sus sirvientes dóciles. De este modo, el criminal o el quinqui se transforman en héroes populares, transgreden un tabú, el de la aplicación universal de la ley, hacen visible un deseo colectivo y soterrado de las clases populares (Martín Cabrera, 2015: 117).

Muestra de esta admiración la encontramos en las palabras de Carlos Salcedo Odklas, quien considera que “[s]on héroes, reyes, mártires. [...] Son impulsivos y torpes, están marcados, están perdidos y torturados y, si te acercas demasiado a su brillo sin duda acabarás con quemaduras, pero no puedes evitar sentirte atraído” (2013: 17-18). Por lo tanto, teniendo en cuenta su papel social, así como las imperfecciones del mismo, consideramos totalmente justificado cuando Eloy Fernández Porta sitúa “la figura del quinqui com a antiheroi picaresc” (2009: 125), como ya aludía Mery Cuesta anteriormente.

Ahora bien, a pesar de que fue durante el tardofranquismo cuando tuvo lugar la máxima actividad delictiva de personajes como El Vaquilla, El Jaro o El Lute, en los que se inspiran algunos de los films más emblemáticos del género, estos no se produjeron hasta la Transición española¹³ o incluso pasados unos años, ya a finales de los ochenta¹⁴, cuando el género comienza a entrar en declive.

Así pues, resulta de sumo interés estudiar la figura del antihéroe en el panorama del cine español anterior a esas producciones, para poder comprobar si hasta entonces no se ponía de manifiesto en ninguna de sus formas y, en consecuencia, irrumpiendo de repente en el cine español a partir del cambio de régimen, o si bien fue evolucionando a lo largo de los años previos hasta adoptar la forma de esos personajes.

¹³ Por ejemplo, *Perros Callejeros* (1977) y sus dos secuelas, *Perros Callejeros II* (1979) y *Los últimos golpes del Torete* (1980), en las que Jose Antonio de la Loma se inspira en el personaje de El Vaquilla aunque en la saga aparezca bajo el nombre de El Torete, o *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), en la que se llevan a la pantalla las hazañas de la banda de El Jaro.

¹⁴ Por ejemplo, las dos películas sobre El Lute dirigidas por Vicente Aranda, *El Lute: Camina o Revienta* (1987) y *El Lute II: Mañana seré libre* (1988).

2. La Otra Escuela de Barcelona

A pesar de que oficialmente solo se reconoce aquella Escuela de Barcelona (EdB) vinculada a la *gauche divine* catalana¹⁵ de los años 60, surgida como respuesta al madrileño Nuevo Cine Español (NCE), “diseñado a imagen y semejanza de los entonces emergentes nuevos cines europeos” (Riambau y Torreiro, 1999: 50-51), como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* inglés, algunos historiadores como Román Gubern, Àngel Comas o Juan J. de Abajo de Pablos nos hablan de otra “escuela” barcelonesa, la cual no es solo anterior a la EdB, sino mucho más prolífica y duradera, cuyas producciones desde principios de la posguerra ya poseían rasgos distintivos de las realizadas en Madrid, razón por la cual Ramon Espelt sugiere que “podemos hablar aquí de una ‘primera’ Escuela de Barcelona en el estricto terreno de la cinematografía” (1998: 8)

De hecho, según manifiesta Joan Bosch, uno de los directores de los que hablaremos más adelante, “Madrid i Barcelona eren mons diferents” (Comas, 2006: 49), y antes de que José María Nunes entrase a formar parte de la EdB, cuando todavía se estaba formando junto a los de la OEB, tras preguntarle “¿Por qué en Barcelona no hacéis Cine Español, entendido como el que se hace en Madrid?”, este respondía que el cine barcelonés “es mejor que el de Madrid. Nosotros vemos más allá que los ‘gatos’. En Madrid ignoran lo que es buen Cine...” (De Abajo de Pablos, 2001: 21-23).

el cine barcelonés será algo diferente al realizado en Madrid en el sentido que va a estar más preocupado por la comercialidad y la amortización económica [...]; por utilizar términos comparativos y al mismo tiempo esquemáticos, el cine en Barcelona podría definirse como ‘funcional’ mientras que el de Madrid sería más ‘suntuario’ (De España y Juan i Babot, 2005: 15)

De hecho, entre los años cuarenta y cincuenta el cine en Cataluña no se consideraba un arte, sino simplemente una industria, en la que los profesionales del cine

¹⁵ “Un grupo de gente inquieta, con ganas de hacer cosas, y un estilo de vida que nada tenía que ver con el estilo puritano y encorsetado de la gente que militaba, por ejemplo, en el Moviment Socialista de Catalunya o similares [...], que, en Barcelona o en la costa, pululaban por ciertos lugares, y alrededor del cual fructificaron algunos proyectos editoriales, ciertas librerías que surgieron entonces, los fotógrafos, etc. Dentro de este mundo, el del cine era un grupo más” (Jorge Herralde en Riambau y Torreiro, 1999: 147).

comenzaban su carrera desde lo más bajo, en empresas como Emisora Films, y más tarde en IFI o Balcázar, aprendiendo el oficio a través de la práctica diaria en sus estudios ubicados en Barcelona o alrededores, y tras adquirir cierta experiencia se les asignaba la dirección de obras por encargo (Quintana, 2007: 7-8). Así pues, Rafael de España (en Comas, 2006: 7) nos habla de la existencia de dos tipos de cineastas hasta los años setenta: los artistas y los artesanos.

Mientras los primeros daban prestigio a la producción, eran aclamados por la crítica y ganaban premios en festivales de cine, los otros se dirigían al gran público, produciendo un cine más comercial y rentable económicamente. De hecho, el eslogan de Balcázar, era el de “servir lo que me piden, no lo que me gusta”, siguiendo una política empresarial de carácter industrial “como una fábrica textil” que se adaptase a la moda y gustos del momento, y produciendo en serie para abaratar costes (De España y Juan i Babot, 2005: 64).

A excepció del fugaç i frustrant intent europeista de l' *Escola de Barcelona*, les que podríem anomenar *pel·lícules de festival* eren pràcticament una exclusiva del cineastes de Madrid. A la Ciutat Comtal, que havia estat l'autèntic bressol del cinema espanyol, [...] eren els adalils d'una producció eminentment comercial, de certes pretensions espectaculars i abocada a les col.laboracions amb cinematografies estrangeres (De España en Comas, 2006: 8).

Así pues, en el ámbito español, dentro de ese grupo de los “artistas” podemos encuadrar aquellas producciones “de autor” de la EdB y del NCE, con un mayor anhelo intelectual en detrimento del entretenimiento¹⁶, mientras que en el de los “artesanos” nos encontramos con las películas de géneros populares, más acordes al perfil de los directores de la OEB, en la línea de la serie B¹⁷ hollywoodiense y sus homólogos europeos, como los numerosos films de explotación producidos en Italia.

¹⁶ Según el polifacético Jess Franco –director, productor, montador, actor, etc. de numerosos films de *exploitation*— se trataba de un cine que “[q]uiere ser más importante, más serio. [...] Recuerdo una frase de Orson Welles que le dijo a unos tíos del Nuevo Cine Español [...] delante de mí: ‘Espero que os quitéis toda esa importancia de vosotros mismos. Coño, haced un cine divertido, que esté bien, un poquito de ritmo, un poquito de gracia, que eso sienta bien a todos...’” (Matellano, 2011: 169).

¹⁷ “Una película llamada ‘de serie B’ es una película de pequeño presupuesto, realizada en el marco del sistema de producción hollywoodiense de los años treinta a cincuenta para servir como primera parte en las sesiones dobles que se proponían por aquel entonces en las salas de cine americanas. Por extensión, se

De hecho, Josep Maria Forn, del que también hablamos más adelante, explica que tras entregar un guión bajo encargo de Ignacio F. Iquino, el fundador de Emisora e IFI, este le respondió “No está mal pero es demasiado intelectual. Ten en cuenta que hay fábricas de zapatos y fábricas de alpargatas. Esta es una fábrica de alpargatas” (Comas, 2003a: 379). Así pues, como señalan De España y Salvador Juan i Babot, los films de la OEB se encontraban “dentro de este cine ‘funcional’ al que antes nos referíamos: presupuestos ajustados, argumentos de poco riesgo comercial, utilización de los mismos elementos artísticos y técnicos...; con unos resultados bastante satisfactorios” (2005: 16).

En Catalunya, y muy especialmente gracias a la aparición de IFI [...] aumentaba sustancialmente el número de producciones y se consolidaba un cine de características diferenciadas –básicamente cercano a la serie B— [...]. Films populares, muchos destinados a programa doble, pero que aseguran continuidad y trabajo a los profesionales (Comas, 2003b: 51-52).

Un cine barcelonés coherente en lo que tuvo de impacto comercial más o menos destacado, ha de buscarse en las realizaciones de Emisora Films y los films de Iquino, subsidiarios en todo momento de los gustos populares y, especialmente en el segundo caso, ni por mucho adscritos a un criterio artístico mínimo. Es con todo, un cine barcelonés en el sentido estricto de la palabra a partir del momento que cuenta con una serie de factores técnicos y artísticos locales e implanta, a falta de otra cosa, un estilo de producción (Ramon Moix, 1967; citado en Espelt, 1998: 50).

Ahora bien, como señalan Jo Labanyi y Carlos Zunzunegui (2009: 83), existe una gran carencia de estudios sobre el cine popular español, especialmente del periodo franquista, ya que, en un primer momento, los académicos de todo el mundo preferían centrarse en el cine de autor para dar prestigio a la producción de sus respectivos países. De hecho, según Comas (2003a: 19), estas películas eran un producto cultural más cercano a la clase trabajadora y su público era el mismo que leía novelas baratas de géneros populares, escritas a destajo y de forma mimética, quien veía reflejado en los films los mismos personajes e historias parecidas a las de aquellas novelas, las cuales

designa también con este apelativo a la película de entretenimiento rodada con medios muy modestos” (Pinel, 2006: 279).

también eran despreciadas por los intelectuales al no formar parte de lo que ellos entendían por “alta cultura”.

En definitiva, tanto con esas novelas como con estas películas, vemos como se repite el mismo desprecio que sufrió la obra cervantina durante su época al tratarse de una literatura “compreensible y agradable á las gentes mas ignorantes y rudas” gracias a su estilo “sencillo, sin languidez, llano sin baxeza, y popular” (Teatro, IV, 428; citado en Rojo, 2015: 1126), como lo eran las producciones de la OEB.

IFI se decantó decididamente hacia el cine de consumo popular de serie B, o incluso de categorías inferiores. Esas limitaciones fructificaron en un cine típicamente de género absolutamente diferenciado del de otras empresas cinematográficas del país. IFI fue una de las grandes cultivadoras de los subgéneros del cine español y en algunos momentos una de sus pioneras. [...] Sería posible encontrarles a sus películas equivalentes en otros países cercanos –Francia, Italia, Alemania, etc.— pero, igual que ocurre con el cine español, también en las de éstos se silencian ese tipo de productores y este tipo de películas (Comas, 2003a: 20-22).

Pese a ello, más tarde en algunos países comenzaron a reconocer las virtudes de ese tipo de cine. Sin embargo, en el caso de España, mientras “abundan los estudios sobre el cine popular de Hollywood, [...] el cine popular en casa parece haberse despreciado como tema de estudio” (Labanyi en Labanyi y Zunzunegui, 2009: 83) y, cuando se piensa en este, se asocia a un tipo de cine donde no tiene cabida la figura del antihéroe.

[S]obre el cine popular español cayó el descrédito en la medida en que se lo asociaba, de forma sin duda demasiado rápida y general, con las estrategias del franquismo a lo largo de los años cuarenta del pasado siglo para poner al servicio de su política toda una serie de formas degradadas de lo popular que tendían a confundirlo con determinadas expresiones folklóricas, bien caracterizadas por lo que Jean-Claude Seguin llamó cine de “guitarras y clarines” (Zunzunegui en Labanyi y Zunzunegui, 2009: 83).

Además, Zunzunegui denuncia que uno de los grandes problemas que arrastra la historiografía del cine español es el desprecio de la crítica hacia ciertos géneros que suelen catalogarse como “menores”, lo que se complementa con la alusión de Labanyi acerca de la creación de “una historia del cine español que tiene poco que ver con lo que

el público ha consumido” (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 91-93). Por ende, vemos cuán necesario es el estudio de las producciones de la OEB, siendo esta una de las principales razones que nos llevaron a la realización de este trabajo, con la intención de conocer mejor esta cara B de nuestro propio cine con algunos de los cineastas que veremos a continuación.

2.1. Los protagonistas de la OEB

Al tratar de presentar los cineastas que constituyeron la OEB nos encontramos con el problema de que no son pocos los directores que se formaron en esta. Por ejemplo, solamente en IFI ya nos encontramos con obras de 25 directores distintos, de los cuales tan solo destacamos tres en este trabajo, mientras descartamos al resto por no ser tan prolíficos a la hora de abordar los géneros en los que centramos nuestra investigación, con algunos que incluso se fueron acercando más al tipo de cine de la EdB una vez aprendida la técnica cinematográfica.

Por ende, a la hora de escoger los directores cuyas obras componen el corpus filmico de este trabajo, hemos acotado nuestra selección a un reducido grupo de cineastas entre los que no solo podemos encontrar cierta conexión profesional a partir de las diversas colaboraciones entre los mismos a través de las productoras barcelonesas de aquellos años, sino que además pueden conformar un conjunto homogéneo, en mayor o menor medida, si nos fijamos en los géneros que abordan en sus films, siendo estos “pel·lícules de gèneres populars [...] que partien de models nord-americans: *thrillers*, *westerns*, espionatge, acció, aventures... [...] fets amb els mateixos plantejaments de les velles produccions de la sèrie B de Hollywood dels anys 30 i 40, però amb altres escenaris” (Comas, 2006: 14).

No obstante, no significa que estos se dedicasen exclusivamente a estas variedades genéricas, ya que en su filmografía también podemos encontrar títulos de otros géneros populares como la comedia o dramas eróticos. Sin embargo, tampoco los hemos tenido en cuenta, sino que nos hemos limitado a aquellos que consideramos más propensos a la aparición del antihéroe. Así pues, nuestra selección también responde a una serie de criterios acordes con nuestro objetivo, siendo conscientes de que los nombres que aparecen podrían haber variado sustancialmente.

Con todo, un nombre ineludible en cualquiera de los casos si hablamos de la OEB es el de, el anteriormente mencionado, Ignacio F. Iquino, bajo la tutela del cual “es innegable que se formó una escuela o cantera de realizadores y de técnicos que más

tarde volarían con alas propias en la producción cinematográfica” (Gubern en Comas, 2003a: 11), o como dice De Abajo de Pablos, “un maestro que creó una escuela de aplicados discípulos en la Barcelona de los años cuarenta. Y muchos le deben lo que aprendieron a su lado y luego pusieron en solfa” (2001: 60), entre los que se incluyen algunos como Antonio Isasi-Isasmendi, Joan Bosch o Jose Antonio de la Loma, de los que también hablaremos, aunque sin extendernos tanto como con Iquino, sobre quien profundizamos más a causa del papel fundamental que jugó en el cine catalán —e incluso en el cine español en general, pese al desprecio de algunos hacia este¹⁸—, y gracias al cual hoy en día podemos hablar de esta OEB, no solo como una industria de cine, sino también como una escuela de cineastas.

Ahora bien, en nuestra selección principal también hemos incluido a Miguel Iglesias Bonns, cuya formación cinematográfica se desarrolló al margen de Iquino, aunque más tarde también colaboraría con este, así como con otros de los directores mencionados. De hecho, en 1951 Iglesias se plantea hacer una película formada por distintos episodios, cada uno de los cuales sería dirigido por un director diferente, entre los que se encontraban Bosch e Isasi-Isasmendi cuando ninguno de los dos se había estrenado todavía como director, a pesar de llevar varios años trabajando en el cine desempeñando otras labores. Sin embargo, no encontró financiación y tuvo que abandonar el proyecto (Comas, 2003b: 51).

2.1.1. Ignacio F. Iquino¹⁹ (Valls, Tarragona, 1910 – Barcelona 1994)

Tras unos inicios como fotógrafo de relativo éxito, en 1934 rueda su primer cortometraje y, junto a unos amigos, funda la productora Emisora Films. Sin embargo, el desarrollo de esta se vio frenado por sus problemas con la censura a raíz de su primer largometraje *Al margen de la ley* (1935), así como por el estallido de la Guerra Civil,

¹⁸ Según Gubern, “aunque a algunos historiadores su perfil cultural les pueda parecer indigno, lo cierto es que pertenece de pleno derecho a la historia del cine catalán (Gubern en Comas, 2003a: 12). Es más, para De España y Juan i Babot “se trata de una personalidad única en la historia del cine español: realizador competente al mismo tiempo que empresario con visión comercial muy por encima de la de muchos de sus compañeros de profesión” (2005: 17).

¹⁹ En algunos de sus wésterns también aparece como Steve McCoy o McCohy, siendo este el único pseudónimo que utilizó a lo largo de su carrera. Sin embargo, en algunas enciclopedias también se le atribuye el de John Wood o el de Nick Nostro, que en realidad eran otros directores (Comas, 2006: 15).

cuando se apartó del cine para no verse forzado a hacer películas de propaganda (Comas, 2003a: 37-41). De este modo, no será hasta la posguerra cuando vuelve a iniciar levemente su actividad trabajando para Campa/CIFESA hasta 1943, momento en que decide abandonarla y centrarse en Emisora Films, que había remontado junto a la ayuda de su cuñado, “pasando de ser un director menor de CIFESA a convertirse en una joven promesa del cine español augurándole un gran futuro” (Comas, 2003a: 85).

De hecho, a partir de 1944 la empresa da un salto productivo cuando comienzan a configurarse unos planteamientos empresariales muy parecidos a los de los estudios de Hollywood (Comas, 2003a: 78). El propio Iquino, en unas declaraciones para la revista *Primer Plano* en 1946, lo explicaba de la siguiente manera:

No hemos hecho otra cosa que repetir el sistema americano: la contratación fija del personal y toda clase de servicios, en lugar de la contratación por películas. Nuestros técnicos y artistas trabajan a sueldo. Además, tenemos un equipo de guionistas. Mientras el equipo de rodaje actúa en plató, el equipo de guionistas trabaja ya en la preparación de la siguiente película (Iquino, citado en Comas, 2003a: 78)

Además, pasó a ser la filial de la Hispano Fox Film, la casa representante en España de la 20th Century Fox americana (Isasi-Isasmendi, 2004: 39), y se convirtió en “la productora que realizó mayor número de películas, contribuyendo además al mantenimiento en Barcelona de una industria del cine que mayoritariamente estaba en Madrid” (Comas, 2003a: 83), donde se formaron algunos de los cineastas de los que hablamos más adelante.

Ahora bien, el éxito de Emisora comenzó a decaer a partir de 1948, cuando Iquino abandona la compañía, y poco después funda IFI (bajo las siglas de su nombre y apellidos) pasando a ser “la más activa y duradera de todas las empresas de producción de películas radicadas en Barcelona” (De España y Juan i Babot, 2005: 16), siguiendo el modelo iniciado con Emisora, dando la oportunidad de formarse a otros directores, contribuyendo así al mantenimiento de esa escuela de cineastas en forma de industria a la que hemos denominado como la OEB.

La lista de estrellas, directores, guionistas y técnicos formados en IFI justifica de sobras este calificativo. Iquino demostró que se podía aprender cine con la práctica continuada y con una supervisión eficaz, la suya. Los cineastas surgidos de IFI son auténticos

autodidactas que aprendieron con Iquino trabajando en los estudios haciendo películas. [...] IFI fue una auténtica escuela de cineastas. [...] Su gran conocimiento del *metier* [...] convirti[ó] a Iquino en el indiscutible maestro de varias generaciones de cineastas y de un modelo de hacer cine (Comas, 2003a: 24).

De hecho, el periodista Miguel Fernando Ruiz de Villalobos se refería a este como el “Maestro de una generación de directores de Barcelona” (*Diario de Barcelona*, 22.6.94, citado en Comas, 2003a: 324), y como señala De Abajo de Pablos, “hoy, ya desaparecido, muchos de su misma época le tienen por el ‘maestro’ del buen hacer” (2001: 63). Prueba de ello es la admiración que sienten por este incluso aquellos cineastas que, aunque genéricamente tampoco entrarían dentro de lo que llamamos la OEB, también aprendieron de este. Por ejemplo, José Maria Nunes dice que “era sin duda el hombre que más sabía de cine de España y, como él pocos más había en Europa” (citado en Comas, 2003a: 379), mientras que Mario Camus reconocía que “Iquino es un director duro, sabe mucho de cine [...] en la Escuela nunca hubiese aprendido tanto como cuando trabajé con él” (citado en Comas, 2003a: 324). De hecho, en su necrológica, José Ulloa manifestaba que “Cualquier persona de mi generación tiene algo que agradecerle a Iquino” (citado en Comas, 2003a: 324).

Es más, a pesar de no contar con un reconocimiento oficial, y rechazando la fascinación creada en torno a la EdB, él mismo se sentía partícipe de una escuela de cineastas, tal y como podemos constatar a través de sus propias palabras en la entrevista concedida en 1973 a Augusto Valero del diario barcelonés *Noticiero Universal*.

Barcelona ha tenido un sector de gente que ha hecho un grupo de películas y que ha venido en llamarse Escuela de Barcelona. Si tuviéramos que hablar de Escuela de Barcelona, modestia aparte y no soy nada modesto, la única escuela de Barcelona es Iquino, ya que aquí se han hecho la mayor parte de directores y actores de España [...] y lo único que me interesa ahora, a mis 47 años de lucha, es dejar escuela. Hay mucha gente que ha trabajado a mi lado y están en buena situación profesional. Mamaron los pechos de Iquino y ahora son alguien (Iquino, citado en Comas, 2003a: 324).

2.1.2. Antonio Isasi-Isasmendi (Madrid, 1927)

Aunque nace en Madrid, a los nueve años se traslada a Barcelona, donde comienza vendiendo caramelos en los cines y teatros de la ciudad y, ocasionalmente,

actúa en las obras teatrales de su madre, la actriz Nieves Lasa, hasta que a los doce años tiene su primer contacto con la industria cinematográfica y comienza a colaborar como actor de doblaje en los estudios barceloneses de La Voz de España. Tres años más tarde, en 1942, su madre quiere que aprenda el oficio de cineasta y comienza a llevarlo a salas de montaje en las que, entre otras, se montaban las películas de Iquino, a quien le pediría que le dejase trabajar con él. Este lo aceptó como ayudante de montaje y, según el propio Isasi, quedaría unido a Iquino profesionalmente durante largos años, ascendiendo hasta el cargo de montador jefe en Emisora Films y colaborando en la escritura de algunos guiones. Sin embargo, no le permitían encargarse de la dirección de ningún film al considerarlo todavía demasiado joven, razón por la cual decide comprarse una cámara y comienza a rodar documentales, los cuales también serían distribuidos por la Hispano Fox Film (Isasi-Isasmendi, 2004: 20-46).

Así pues, su primer largometraje de ficción como director no verá la luz hasta 1954, a través de Balcázar, cuando “era ya un competente montador y que en los años sesenta se convertiría en uno de nuestros cineastas más internacionales” (De España y Juan i Babot, 2005: 20), aunque, como a otros directores de la OEB, no se le tendría tan en cuenta en su propia tierra.

Isasi va conrear amb tenacitat el seu ‘cine americà’ [...] i el va continuar conreant quan altres onades (el Nou Cine Espanyol, la Tercera Via, l’Escola de Barcelona, la d’ Argüelles...) apareixien... i desapareixien. Naturalment, la crítica [...] no li prestava tanta atenció com a aquests moviments (Batlle Caminal, 2005: 45)

Es más, en el documental *Cinematcat.cat* (Antoni Verdaguer, 2008) él mismo explica que “*hay una historia del cine catalán escrita por un personaje muy conocido y muy relevante de aquí que... no me nombra [...], me da... me produce cierta tristeza el que no me consideren una persona que ha hecho algo por el cine aquí en Cataluña*”. De hecho, este también hizo a su vez de productor, creando en 1955 la Isasi P.C., a través de la cual lanzó la mayoría de sus películas, aunque también de otros como Miguel Iglesias. A su vez, en 1968, decide montar sus propios estudios cinematográficos, los Estudios Isasi,²⁰ así como otra productora paralela, la Diagonal Films, para proyectos de menor envergadura (Riambau Möller, 1995: 152-153).

²⁰ En estos también se alojaron los platós de Televisión Española en Cataluña y los de Televisió de Catalunya, donde se rodaron la mayoría de sus series de mayor éxito (Batlle Caminal, 2005: 31)

2.1.3. José Antonio de la Loma²¹ (Barcelona, 1924 – Barcelona 2004)

Tras estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona, comienza a trabajar como profesor en un colegio del barrio chino, cofunda la compañía teatral El Corral y ocupa la dirección del Teatro Español Universitario (TEU) de 1947 a 1949, cuando publica su primera novela, *Sin la sonrisa de Dios* (1949), en la que, basándose en su experiencia como docente, retrata los bajos fondos de Barcelona y cuyo éxito, según algunas fuentes como *Vilaweb* (Europa Press, 2004) o el historiador Esteve Riambau Möller (1995: 187-188), será lo que le abrirá las puertas para trabajar como guionista contratado por Iquino. Sin embargo, según Miguel Grau, antes de la salida de este de Emisora, De la Loma ya trabajaba para la compañía, donde también se ocupaba de los guiones y los diálogos como haría posteriormente en IFI (en Comas, 2003a: 78), además de otras empresas como Laurus Films, Vertice y PECSA (Riambau Möller, 1995:187-188). De hecho, De Abajo de Pablos considera que “José Antonio de la Loma, que durante muchos años desempeñó labores de argumentista y guionista, [fue] quizás el más incansable de todos los escritores de películas de Barcelona” (2001: 105). No obstante, no será hasta 1957 cuando se estrene como director a través de PECSA y posteriormente con IFI.

Ahora bien, a mediados de los años sesenta, pasará a formar parte de Balcázar, donde no solo escribiría guiones y dirigiría algunas películas, sino que además gestionaba todas las producciones tras ser contratado como director de producción. De hecho, él mismo asegura que “[a]l final, qui escollia quines pel.lícules es feien -recorda De la Loma- i el que portava tota la responsabilitat era jo. Aquesta era la condició que havia posat el pare quan em va cridar i això ells ho sabien” (citado en Riambau Möller, 1995: 144). Sin embargo, en 1968 abandona la empresa, por razones poco claras según explican De España y Juan i Babot (2005: 71) y crea su propia productora, Promofilm S.A., y más tarde otras dos, Films Zodiaco en 1972 y Golden Sun en 1982 (Riambau Möller, 1995: 188-189).

No obstante, a pesar de su larga trayectoria como cineasta en cualquiera de sus vertientes, no solo José E. Monterde se refiere a este como un “autor de productos supuestamente sólidos en la industria española pero inequívocamente subgenéricos” (1993: 37), sino que también existe una gran desatención hacia su extensa filmografía y su contribución al cine catalán o español, siendo recordado casi únicamente por su etapa

²¹ En algunas producciones aparece como J.A. Delaloma o J. Anthony Loma.

de cine quinqué, cuya creación del género se le atribuye a él precisamente (Brémard, 2014: 164). Sin embargo, como señala De Abajo de Pablos, de la Loma fue un “hombre de cultura que se atrevió con todos los géneros, aún cuando fueran el ‘negro’ y el ‘violento’, precisamente, los que mejor llegara a dominar” (2001: 106).

2.1.4. Joan Bosch²² (Valls, Tarragona, 1925 – Barcelona, 2015)

De igual modo que De la Loma, Joan Bosch se inicia en la escritura antes de entrar a formar parte del mundo del cine, cuando a los 16 años comienza a escribir obras de teatro, aunque sin éxito alguno. Sin embargo, después de la Guerra Civil se traslada con su familia a Sabadell, donde participará en una sesión del resurgido grupo conocido como Amics del Cinema y, a partir de entonces, comienza a redactar críticas de películas para un diario local donde tenía una sección semanal, así como algunos artículos sobre cine, además de escribir guiones cinematográficos. Ahora bien, tampoco ninguno de esos guiones llegaría a ser realizado y tras encontrarse problemas con la censura a la hora de realizar cine en Barcelona, donde había comenzado a trabajar como ayudante de dirección, decide probar suerte en Madrid (Comas, 2006: 26-28).

Sin embargo, al cabo de dos años decide regresar y retoma el trabajo de guionista escribiendo para Miguel Iglesias —con quien seguiría colaborando estrechamente—, hasta que en 1957 le proponen dirigir su primera película (Comas, 2006: 29), cuyo guión estará basado, precisamente, en los guiones de aquel proyecto fallido de Iglesias en 1951, cuando quiso realizar una película compuesta por diferentes episodios y dirigida por distintos directores (Comas, 2003b: 43). A partir de entonces ya comenzará a rodar sus propios guiones con distintas productoras²³ y al cabo de unos años pasaría a incorporarse a IFI, donde permanecería un lustro y dirigiría seis largometrajes, y “[d]esprés d’una etapa profesional amb Ignasi F. Iquino que es pot considerar decisiva en la seva carrera [...], es convertí finalment en un dels directors especialitzats en westerns, un dels més prolífics d’Europa” (Comas, 2006: 13).

²² En algunas producciones utilizará el pseudónimo de John Wood que algunos atribuían a Iquino (Comas, 2003a: 15).

²³ Como el resto de directores que hemos seleccionado como representativos de la OEB, en 1966 Bosch también crea su propia productora, la Tecnofilm. Sin embargo, a diferencia de los otros, esta se limitará a realizar films industriales y publicitarios, de modo que todas sus películas serán producidas por terceros (Comas, 2006, 17).

Ahora bien, a pesar de su importancia a nivel europeo y con algunos films considerados “de culto” hoy en día (Comas, 2006: 12), según De España, “[i]gual que d’altres realitzadors de la seva època i condició, Joan Bosch no ha rebut cap mena d’atenció per part dels historiadors del cinema [...] i tanmateix algunes de les seves obres s’han atribuït internacionalment a Iquino per una confusió en els pseudònims” (en Comas, 2006: 8).

2.1.5. Miguel Iglesias Bonns (Barcelona, 1915 – Barcelona 2012)

Desde pequeño comienza a ir al cine con su tío abuelo y desde entonces ya sueña con ser director cuando sea mayor. A los diez años empieza a trabajar como actor de teatro y cuando alcanza la mayoría de edad, en 1933, compra una cámara junto a unos compañeros de trabajo y crea el Cinemàtic Club Amateur, a través del que realizaban cine no profesional. Sin embargo, sus actividades se verán truncadas tras el estallido de la Guerra Civil y termina desapareciendo. Ahora bien, en los primeros años de posguerra lo resucita cambiándole el nombre por el de Club Cinematográfico y, tras vender todas sus pertenencias, en 1940 crea Atenea Films con la ayuda de algunos compañeros del club, aunque estos no aportaban capital a los proyectos sino mano de obra (Comas, 2003b: 15-23).

Aunque en su productora realizaría mayormente cortometrajes, también dirige dos largometrajes y produce el primer supermusical español no folklórico –de música *jazz*—, con el que pretendía distanciarse del modelo madrileño huyendo del tipo de cine imperante en España, con el que trató de importar la estructura de comedias extranjeras con grandes orquestas de música ligera, siguiendo el mismo camino iniciado por Iquino, quien también fue uno de los principales introductores de esas variedades de música *negroide*, como despectivamente la denominaban en la revista *Primer Plano* siguiendo las consignas falangistas en pro de la españolidad (Comas, 2003b: 25-27).

Ahora bien, pese a no trabajar juntos, la influencia de Iquino sobre Iglesias no termina ahí, sino que, tras probar con distintos géneros, en 1947 decide realizar una película de suspense con tintes criminales, cuando “prácticamente, sólo Ignacio F. Iquino lo había abordado” (Comas, 2003b: 43), para posteriormente convertirse en uno de los directores más importantes de films de temática criminal realizados en Cataluña.

Cultivó todos los géneros buscando siempre a todo tipo de públicos [...], pero Iglesias no sólo ha sido una (sic) de los más activos del cine español desde la posguerra sino que

ha inscrito su nombre en el género criminal barcelonés [...] y se acreditó internacionalmente como director de culto [...]. [U]n hombre que cuando pudo trató de darle dimensión internacional a un cine hecho casi siempre en Barcelona (Comas, 2003b: 14).

Por lo tanto, pese a una relación menos personal con Iquino —de quien se dice que se apropió de una idea de Iglesias a principios de los cincuenta (Comas, 2003a: 231), también llegó a trabajar para IFI a mediados de los sesenta (Comas, 2003a: 186)—, y teniendo en cuenta su estrecha relación con Joan Bosch, a quien también produjo un film a través de Cine XX, así como otros trabajos en los que participaron Isasi, como productor, y De la Loma, como guionista, además de otros directores de la OEB²⁴, consideramos que este también debe figurar entre los nombres a reivindicar de la industria barcelonesa, pues, como proclama Jaime Salom, “¿Quién dedicó más horas, derrochó más entusiasmo y afrontó más dificultades en el desarrollo de su vocación? ¿No les parece que todos le deberíamos un reconocimiento público? Y oficial, claro” (en Comas, 2003b: 12).

2.1.6. Otros cineastas a tener en cuenta

Un apellido importante cuando hablamos de la OEB es el de los hermanos Balcázar. Sin embargo, aunque Alfonso también realizó algunas películas en la misma línea de los otros directores, el mayor reconocimiento que estos merecen se debe a la creación de sus estudios —en los que terminaron rodando todos los cineastas que acabamos de ver— y a su productora que, igual que la de Iquino, “cumplía una importante función dando oportunidades a jóvenes valores del cine catalán. El caso de Isasi no es el único, pues en 1955 se da la alternativa a Josep Maria (entonces José María) Forn” (De España y Juan i Babot, 2005: 20).

Quien se aproximaba más a la filosofía de IFI era indudablemente Balcázar Producciones Cinematográficas, creada en Barcelona en 1951 [...]. Primero habían fundado la distribuidora Filmax y, después de unos comienzos algo dispersos, se volcaron en películas de género muy parecidas a las de Iquino [...] para después volcarse en las co-producciones (especialmente en westerns y films de acción) (Comas, 2002: 189).

²⁴ Como Francisco Pérez-Dolz o Josep Maria Forn, a quienes presentamos brevemente en el siguiente subapartado.

Josep Maria Forn comienza su carrera en la industria cinematográfica en 1948 cuando Iquino lo nombra meritorio de rodaje en Emisora Films, donde conoce a Francisco Pérez-Dolz, quien, después de trabajar para Iglesias en Atenea (Comas, 2003b: 23), pasa a trabajar como *script* para la empresa de Iquino, al mismo tiempo que rodaba documentales con Isasi-Isasmendi. Un año más tarde, Pérez-Dolz asciende a ayudante de dirección en Emisora y le ofrece a Forn la posibilidad de pasar a ocupar su puesto de *script*, participando en algunos de los rodajes más importantes de la productora (Quintana, 2007: 8-14). Más tarde, Iglesias también propone a estos dos la participación en aquella película compuesta por distintos episodios que finalmente no llegaría a realizarse (Comas, 2003b: 51), por lo que ninguno de los dos se había estrenado como director de largometrajes todavía.

Sin embargo, su relación con otros directores de la OEB irá creciendo y en 1953 Forn rueda el cortometraje *Gaudí* junto a Bosch (Comas, 2006: 35), hasta que por fin en 1955 le llega la oportunidad de rodar para Balcázar. Posteriormente, en 1956 pasa a ejercer de productor en PC Teide, a través de la cual realizará algunas de sus películas, antes de comenzar su etapa como director de IFI. Por su parte, Pérez-Dolz también seguirá trabajando con otros directores de la OEB, como por ejemplo en el guión de la primera película de De la Loma. Ahora bien, pese a su larga trayectoria en la industria cinematográfica barcelonesa, Pérez-Dolz tan solo llegó a dirigir tres largometrajes, uno de los cuales está considerado por muchos como uno de los mejores films del cine criminal barcelonés.

Por último, otros nombres a tener en cuenta podrían ser los de los barceloneses Julio Coll, quien también crecería como guionista de los films de Iquino en Emisora y posteriormente pasaría a dirigir sus propias películas, y Julio Salvador, quien junto a Iquino daría el pistoletazo de salida de lo que se conocería como el cine criminal barcelonés, partiendo de un guión del mismo Julio Coll junto a Isasi-Isasmendi.

Ahora bien, es preciso volver a recordar que la lista de directores que formaron parte de la OEB no termina con los que acabamos de ver, sino que en ella se iniciaron también otros cineastas importantes del cine español. Sin embargo, consideramos que con nuestra selección, aunque limitada, ya contamos con una muestra suficientemente representativa de los films que surgieron del seno de esta otra escuela barcelonesa, a través de los cuales podemos comprender la figura antiheroica en sus films hasta la

llegada de la Transición, cuando la mayoría de los cineastas que formaron parte de la misma pusieron fin a su carrera cinematográfica.²⁵

3. El cine español antes de la OEB

A pesar de unos inicios en los que tan solo las clases aristocráticas y burguesas tenían acceso a la exhibición cinematográfica, en pocos años el cine pasó a convertirse en uno de los espectáculos más populares y accesibles en España²⁶. Por ende, lejos de una concepción del cine como un arte relativo a la “alta cultura”, este se dirigía a la clase trabajadora y, en consecuencia, para poder resultar atractivo y rentable económicamente, las producciones tendrían que tratar temas a través de los cuales pudieran satisfacer las inquietudes de la misma. Así pues, el cine de género como el que realizaban los directores de la OEB, en el que según Rick Altman (2000: 223) los espectadores siempre encuentran “algún tipo de placer contracultural”, podría resultar un gran estímulo para aquellos descontentos con el Estado franquista y su sistema de valores, y, por ende, parece el espacio idóneo para la aparición de la figura del antihéroe.

Ahora bien, desde los inicios del cinematógrafo en España, la censura siempre había restringido lo que podía mostrarse en pantalla, incluso en tiempos de la Segunda República²⁷. En consecuencia, los cineastas se encontraban con limitaciones respecto al tratamiento de ciertos temas, en muchos de los casos relacionados directamente con el arquetipo antiheroico tradicional, dando lugar a la práctica desaparición de este pese a unos inicios en los que, como explica José M. Claver Esteban (2012: 116-18) el mundo del cine tomó el relevo de la literatura bandoleresca trasladando esos personajes a la gran pantalla a partir del siglo XX.

²⁵ De los directores que hemos destacado, el único que continuó su carrera de forma regular, ofreciendo hasta quince títulos más hasta bien entrados los años noventa, fue De la Loma. Por su parte, tanto Iglesias como Isasi-Isasmendi ponen fin a sus respectivas carreras en 1977, mientras que Iquino y Bosch lo hacen en 1982. Sin embargo, más tarde, los dos primeros regresaron al mundo del cine de forma muy puntual, de modo que, en 1984, Iglesias dirige un drama muy alejado de sus títulos más afamados y, cuatro años más tarde, *Barcelona Connection* (1988), la que será su última película y en la que retoma la temática criminal con la que se inició. Además, en ese mismo año también se estrenará *El aire de un crimen* (1988), que sería la única película que volvería a colocar a Isasi-Isasmendi detrás la cámara tras el parón durante la Transición.

²⁶ En los anexos se incluye una breve historia de la transformación del cine como espectáculo de las clases populares en España.

²⁷ En los anexos se incluye una breve historia de la censura en España desde la llegada del cinematógrafo.

Bajo ese contexto, y teniendo en cuenta que el cine español se origina con el cineasta catalán Fructuós Gelabert²⁸ y que “tuvo sus primeros momentos de esplendor con una serie de cineastas barceloneses que desarrollaron su arte filmico por todo el Estado español; como, por ejemplo, Albert Marro y Ricard de Baños” (Caparrós Lera, 2001: 104), con una Barcelona convertida “en vísperas de la Primera Guerra Mundial, en el más importante centro de producción de toda España en la incipiente industria cinematográfica española” (Montes Fernández, 2011: 602), tampoco es de extrañar la presencia del bandolerismo catalán en esas primera películas, como *Don Juan de Serrallonga* (1910), codirigida precisamente por Marro y De Baños, junto a otras obras que reflejaban la mentalidad catalana siguiendo la trayectoria realista de Gelabert (Caparrós Lera, 2001: 104; Montes Fernández, 2011: 602).

Ahora bien, otro pionero en el cine barcelonés sería Segundo de Chomón (Benet, 2012), al que Francisco J. Montes Fernández (2011: 602) reconoce como el creador de la “escuela fantástica” en los albores del cine español, llegando a ser un “maestro reconocido” de “los trucos ópticos de la estética de atracciones” (Benet, 2012). Sin embargo, a partir de 1910 intenta realizar películas “más acordes a las nuevas sensibilidades y tendencias estilísticas” (Benet, 2012) y realiza “por encargo de la casa Pathé una serie de zarzuelas y folletines de carácter hispánico” (Montes Fernández, 2011: 603). No obstante, ese giro hacia el folklorismo español no tuvo mucho éxito en aquel momento (Benet, 2012).

Así pues, las españoladas²⁹ todavía no habían encontrado su sitio en la cinematografía española de principios de siglo. Sin embargo, pasada la segunda década la situación comenzaría a cambiar.

[C]on el desplazamiento de la producción de Barcelona a Madrid desde los años 20 [...] se observa la pérdida progresiva de importancia de Cataluña en la construcción de estos argumentos a los que en muchas ocasiones había dado origen, paralelamente al

²⁸ Escritor, productor, director y actor de *Riña en un café* (1897), “el primer filme de ficción de España [...] la ópera prima argumental del cine español y catalán” (Montes Fernández, 2011: 601)

²⁹ “[E]n las fuentes hemerográficas sobre cine español de los años 20 el uso del término españolada [...] haría referencia a películas de producción propia que abundan en los tópicos extrapolados de diversas formas de cultura popular y espectáculos como la zarzuela, las variedades y la literatura popular, poblada igualmente por toreros, bandoleros, chulaponas y todo tipo de personajes secundarios habituales en los sainetes que triunfaban en la escena teatral” (Ortega, 2012: 103).

fortalecimiento del casticismo cinematográfico español [...] que no es otra cosa que el auge y propaganda de cierto nacionalismo” (Claver Esteban, 2012:120)

A partir de entonces, comenzó a ganar fuerza el cine costumbrista de carácter folklórico y en tiempos de la Segunda República la cinematografía española ya estaba dominada por este, entre cuyas producciones tampoco escaseaban las películas sobre el bandolerismo andaluz (Montes Fernández, 2011: 603-606), lo que servía para reforzar los estereotipos de la cultura española, que como apunta Labanyi (2003: 1), se fundamenta en gran parte en “la visión estereotípica de la cultura andaluza”. De hecho, según la hispanista (2003: 2), el género folklórico no solo fue promovido durante la Segunda República, sino que, además, le atribuye a esta la invención del mismo “cuando hubo un intento de crear un cine nacional-popular” (en Labanyi y Zunzunegui, 2009: 88).

Sospecho que, si las folklóricas fueron populares en el primer franquismo –mayormente con las capas populares y las mujeres– puede haber sido porque el género representaba cierta continuidad con la República (Labanyi, en Labanyi y Zunzunegui, 2009: 88).

Ahora bien, debido a las restricciones de la censura y al hecho de que tampoco todos los directores de la República eran de izquierdas (Labanyi, 2003: 6), en el tratamiento de los films sobre bandoleros se dotaba a estos de un semblante menos violento, mostrando la cara más amable y romántica del bandolerismo español, como elemento clave del folklore nacional.

En toda esta profusión de filmes [sobre bandoleros] [...] se observa una tendencia a la progresiva ambientación costumbrista, como no podía ser de otra manera, en la consolidación de un subgénero que acabará plenamente integrado como una de las variantes posibles del cine costumbrista español. Recreación, por tanto, seudohistórica que remite a las épocas del imaginario español tenidas por castizas (Claver Esteban, 2012: 119).

No obstante, ese auge del cine folklórico sería interrumpido tras el arranque de la Guerra Civil, cuando la producción de largometrajes de ficción desfallece en beneficio de los noticiarios y documentales propagandísticos por parte de ambos bandos (Montes Fernández, 2011: 608). Así, solamente en Cataluña llegaron a editarse 136

películas en dos años y medio, de las cuales 28 eran documentales y el resto noticiarios (Montes Fernández, 2011: 609). Además, tras el fin de la guerra el cine español queda diezmado (Montes Fernández, 2011: 609), y, en el caso de Barcelona, “desmantelado, por los estragos de la guerra y por el obligado exilio de la mayor parte de sus profesionales y el expolio de los vencedores [que] había[n] confiscado todo lo que pudiese servir para la producción de películas” (Comas, 2003b: 22).

Sin embargo, a partir de 1942 el cine barcelonés comenzó a recuperarse gracias a la iniciativa privada de la burguesía que empezaba a entrar financieramente en la producción de películas y a que la nueva ola migratoria interior favorecía la mano de obra barata (Comas, 2003b: 31; Caparrós Lera en De España y Juan i Babot, 2005: 9). Así, se inicia lo que María L. Ortega considera como “la edad de oro del cine folklórico” (2012: 103), en la que se apostaba por un nuevo tipo de folklore de mayor calidad artística y, supuestamente, libre de estereotipos, que favoreciesen a la creación de una imagen de España más “auténtica”; o, como dice Claver Esteban, un cine con “auténticas expresiones de la identidad española, donde la penetración de las modas extranjeras se hace menos permeable” (2012: 119).

estas voces apuestan por una forma de ‘contraespañolada’, que ‘depure los tópicos desacreditados, lo que se da por falso (la corrida de toros, el flamenco y el bandolerismo) pero que en su esencia es más español que la propia España’. Propugnaban lo que podríamos denominar una españolada [...] que elevara la calidad artística del cine español mientras reafirmara valores de la identidad nacional precaria, de una nación que tal vez nunca existió y que tal vez podía acrisolarse a través de estos imaginarios. La idea de la “españolada auténtica” (Ortega, 2012: 103 -104).

Ahora bien, ya desde los primeros años de posguerra, esa impermeabilidad de la que habla Claver Esteban encontró su peor aliado, paradójicamente, en la política proteccionista implantada en 1941, mediante la cual se imponía el doblaje al español de las películas extranjeras exhibidas en España, dando lugar a que el público se acostumbrase a ver películas que hasta la fecha solo eran accesibles en versión original, lo que se tradujo en un consumo masivo de producciones foráneas, y especialmente de las provenientes de los Estados Unidos (Montes Fernández: 2011: 609-610).

Por ende, aunque vemos que la figura del antihéroe encarnada por el bandolero ha desaparecido prácticamente de las producciones españolas, por lo menos en su

configuración más clásica, si recordamos la afirmación de Hobsbawm (2016: 153) acerca de que los héroes del cine del Oeste y los gánsteres serán la versión modernizada del bandolero de antaño, y teniendo en cuenta que, precisamente, el cine negro norteamericano y los wésterns serán dos de los géneros más influyentes en la OEB tras su gran éxito en los cines de barrio a raíz de ese aluvión de producciones estadounidenses, parece lógico pensar que también lo encontraremos en las producciones de Iquino y sus colegas, siguiendo la misma línea de sus homólogos americanos, pese a las restricciones censoras de la dictadura franquista.

Además, también hay que tener en cuenta que, partiendo del objetivo de competir con las producciones foráneas realizando un cine de mayor calidad, desde mediados de los años cincuenta se dieron importantes acontecimientos en cuestiones de política cinematográfica antes de poner fin a la censura en 1977. Uno de los más relevantes fue la celebración en 1955 de las llamadas Conversaciones de Salamanca, en las que no solo participó gente del mundo del cine, sino también militares del régimen y otras autoridades estatales, entre otros, las cuales indujeron a una serie de propuestas por parte de personalidades como José María García Escudero o Manuel Fraga Iribarne, que derivarían en un reblandecimiento de la censura, junto a una mayor explicitación de las restricciones de esta desde principios de los sesenta, lo que ampliaba los límites que, mediante la autocensura, se imponían a sí mismo los directores con tal de no topar con el aparato censor (Monterde, 1993: 12-13; Cancio Fernández, 2011: 79-139; Pérez Morán, 2012, 2014; Huerta Floriano, 2012).

Por lo tanto, pese a la censura existente hasta la llegada de la Transición, los cineastas de la OEB ya contaban con una mayor libertad creativa que la que habían tenido hasta entonces, lo que propició el desarrollo de esos géneros en los que creemos poder encontrar la figura del antihéroe propio de la tradición cultural española.

4. Los géneros (antiheroicos) de la OEB

Pese a que no descartamos la posibilidad de encontrar figuras antiheroicas en cualquier tipo de film teniendo en cuenta la gran mutabilidad del arquetipo, apoyándonos en las tesis sobre los géneros cinematográficos de Altman (2000), hemos optado por centrarnos exclusivamente en aquellos que consideramos más proclives a la aparición de los mismos, teniendo en cuenta que la presencia o la ausencia de estos puede llegar a condicionar el que un film sea considerado de un género u otro. De hecho, Altman asegura que “todas las ficciones policíacas tienen a su Harry el Sucio. Los

westerns no existirían sin un Dirty Billy o un Dirty Dingus Magee” (2000: 203). Por lo tanto, todo apunta a que sin la existencia de estos antihéroes esos géneros ya no serían los mismos, sino que serían interpretados de otro modo.

En consecuencia, vemos que el propio género requiere de sus figuras antiheroicas para poder ser identificado como tal, ya que “los espectadores deben experimentar los filmes en términos del género al que pertenecen, [y] entonces no pueden existir dudas acerca de la identidad genérica; [sino que] debe presuponerse una reconocibilidad instantánea” (Altman, 2000: 40). Por ende, a causa de las características propias de los géneros que hemos seleccionado, consideramos que en ellos también será posible identificar instantáneamente a dichas figuras.

De hecho, teniendo en cuenta que “[e]n muchos aspectos, el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios” (Altman, 2000: 33), razón por la cual “en vez de contemplarlo[s] como una entidad originada en el seno de la industria cinematográfica [...] se prefiere concebirlo[s] como la continuación de géneros preexistentes en la literatura” (Altman, 2000: 42), y recordando que, según Comas (2003a: 19), el público más afín a las producciones de la OEB se componía precisamente de aquellos lectores de novelas baratas de géneros populares, como las novelas de acción bajo el influjo del bandolerismo y la picaresca, nos lleva a pensar que lo que atrae a estos espectadores es el hecho de poder identificar en pantalla a esos mismos arquetipos aparecidos en sus obras favoritas, trazando una línea de continuidad entre los de la literatura y el cine.

No obstante, como señala Altman “[i]ncluso en los casos en que un género tiene una existencia anterior en otros ámbitos, su homónimo cinematográfico no nace como un simple préstamo de una fuente extracinematográfica; [sino que] es necesaria una recreación” (2000: 62). Por lo tanto, aun encontrando ciertos vínculos con sus predecesores literarios, estos también pueden evolucionar tomando una dirección distinta, adaptándose al momento en que son realizados.

Por otra parte, puesto que “ningún género importante permanece inmutable durante las muchas décadas de su existencia” (Altman, 2000: 299), por un lado vemos que, pese a seguir unas mismas estructuras genéricas, dentro de un mismo género también se pueden dar divergencias; mientras que por el otro, esa evolución puede dar lugar a la aparición de nuevos géneros cinematográficos, los cuales nunca surgen espontáneamente, sino que siempre parten de otros géneros previos (Altman, 2000: 63).

Por lo tanto, del mismo modo que se da una evolución en el género, parece evidente que, irremediabilmente, también se dará en el antihéroe representativo del mismo.

Ahora bien, los géneros también “son interfecundables y, además, en todo momento pueden cruzarse con géneros de todas las épocas” (2000: 105) como frecuentemente ocurría en la época dorada de Hollywood en busca de la comercialidad (Altman, 2000: 195). Por lo tanto, en nuestra exposición genérica veremos que, pese a sus diferencias de base, también se da una retroalimentación entre unos y otros, y, en consecuencia, pensamos que las figuras antiheroicas de un género también pueden trasladarse hacia otro.

Por último, también queremos señalar que cuando Vincent Pinel habla del cine de acción, al que también se refiere como si se tratase de un género más, afirma que este “ha sido un cajón de sastre en el que han tenido cabida numerosos géneros. El wéstern, la película de aventuras o de espionaje y la película policíaca formaban parte de esta categoría” (2006:15). Por lo tanto, como veremos a continuación, todos los títulos que hemos seleccionado para este trabajo pueden encuadrarse dentro del cine de acción a secas. Sin embargo, pensamos que una división más pormenorizada de las películas en categorías subgenéricas puede ayudar a una mejor comprensión de la evolución del antihéroe paralelamente a la del cine de acción en el que consideramos que puede (y debe) aparecer.

4.1. Cine criminal barcelonés

Hasta los años cincuenta el género criminal no era habitual en el cine español y, como hemos visto anteriormente, prácticamente solo Iquino lo había abordado en Emisora Films. Sin embargo, esos trabajos no podían incluirse dentro de lo que posteriormente comenzó a conocerse como el cine criminal barcelonés (Comas, 2003b: 43), tras los estrenos de *Brigada Criminal* (1950), del propio Iquino, y *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950), con guión de Julio Coll e Isasi-Isasmendi, en cuyo rodaje también participaron Pérez-Dolz como ayudante de dirección y Josep M. Forn como *script*. Así, tras el éxito de ambas, el género pasó a convertirse en una de las especialidades de la producción catalana durante esa década, especialmente por parte de Emisora y de IFI, de modo que “la especialización en el género en Cataluña se sitúa alrededor de los directores y guionistas relacionados con esta[s] empresa[s]” (Medina de la Viña, 2000: 178-179).

No obstante, las productoras de Iquino no fueron las únicas que abordaron el género, sino que, por ejemplo, también podemos encontrarlo en otras empresas catalanas como Balcázar P.C. con *Relato Policiaco* (Isasi-Isasmendi, 1954) o *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963), al que muchos consideran el mejor film de todo el género, o en Este Films a través de la que se produjeron *El Cerco* (Miguel Iglesias, 1955) y *A Sangre Fría* (Joan Bosch, 1959), entre otras. Mientras tanto, como señala Elena Medina de la Viña, en Madrid, con una producción cinematográfica superior a la de Barcelona, solo se trataba el género de forma esporádica (2000: 175), manteniendo con este una “relación accidental” (2000: 178), de tal modo que, a pesar de producirse también en otros lugares, “el cine negro español producido entre 1950 y 1963 ha sido señalado en repetidas ocasiones como cine negro ‘barcelonés’, como si fuera un fenómeno específico y exclusivo de la Ciudad Condal” (Navarro, 2006: 343).

Ahora bien, puesto que la adscripción de un film a un determinado género no siempre resulta del todo clara, en el caso que nos ocupa hemos optado por utilizar el apelativo de criminal, en la misma línea de Ramón Espelt, quien sigue un “criteri ampli, inclusiu i que englobés el màxim nombre de films que tinguesin en la seva temàtica el fet delictiu contemporani” (1998: 10). Es decir, como afirma Pinel, “[a]mplio y prolijo, este género [criminal] reúne e integra a otros géneros, cuyas fronteras resultan poco nítidas: la película de gánsteres, la película policíaca y la película negra (2006: 87). En definitiva, “all films dealing with the perpetration or prevention of crime” como apunta Barry Keith, el editor de *Film Genre Reader* (citado en Espelt, 1998: 10).

Así pues, bajo la categoría del cine criminal barcelonés se incluyen tanto los films cuyo protagonismo reside en los cuerpos del Estado, con las obras que abrieron el género a principios de los cincuenta, como aquellos en los que, desde mediados de la década, los protagonistas son los delincuentes, como *El fugitivo de Amberes* (Miguel Iglesias, 1955), con guión de Joan Bosch, y *Camino Cortado* (Iquino, 1955). No obstante, pese a partir de enfoques distintos, en todas ellas pueden encontrarse características comunes como la exaltación de las fuerzas de seguridad y la ausencia de toda crítica política (Comas, 2003a: 153). Ahora bien, también se daba cierta anfibología que podía dar lugar a una lectura entre líneas a través de la que poder encontrar muestras que pusieran de manifiesto a personajes antiheroicos. Es decir, mediante esa “[a]mbigüedad como tónica general; en los films más clásicos dentro del género, los delincuentes son culpables, pero también son un poco héroes, y en algún

momento el espectador puede identificarse con ellos (Medina de la Viña, 2000: 15). De hecho, como señala Altman,

Para quienes experimenten *The Public Enemy* como una película de gangsters, [...] aun formando parte de una cultura que condena el crimen, lo disculpamos en este contexto porque satisface nuestros deseos como espectadores de género. Puesto que la ilegalidad es necesaria para que obtengamos placer, nos dedicamos a buscarla [...]. Una parte continúa juzgando tal y como la cultura nos ha enseñado a juzgar, mientras que otra basa sus juicios en criterios de género, con frecuencia diametralmente opuestos a las normas culturales. Quizá el crimen no recompensa, como se encargan de recordarnos una y otra vez las películas de Hollywood, pero está claro que el cine de temática criminal sí recompensa (Altman, 2000: 200-201).

Con todo, a pesar de esta posible doble lectura que se nos ofrece, siguiendo la tendencia iniciada por *Brigada Criminal* y *Apartado de Correos 1001*, en las películas del género era habitual la utilización de una voz en off y/o de rótulos al inicio de las mismas (Medina de la Viña, 2000: 37; Comas, 2006: 40) para, según Espelt (1998: 24), reforzar la unidireccionalidad de la lectura ideológica de los films, tanto en los protagonizados por policías como en las que los protagonistas eran los delincuentes, como sucede en *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957), *Camino Cortado* o *El Cerco*.

Por otra parte, todas ellas beben de las mismas influencias cinematográficas, siendo la más evidente la del cine negro norteamericano, con una “contrastada fotografía en blanco y negro [...] [y] la sabia utilización de fórmulas y estereotipos entresacados de la narrativa y el cine policiaco estadounidense” (Navarro, 2006: 343-344), así como un cierto influjo del neorrealismo italiano a través de su voluntad por mostrar la realidad del momento, aunque inspirados sobre todo en la crónica de sucesos como ya hacían los films de gánsteres de Hollywood (Pinel, 2006: 154; La Felguera, 2016: 20; Marshall, 2003: 31).

Así pues, como señala José M. Caparrós Lera, “[s]i un cine barcelonés ha reflejado con creces su contexto histórico ha sido el célebre policiaco” (2001: 118) ya que, según Comas, en ellos se representan “[h]istorias contemporáneas inspiradas en la actualidad, muchas veces sacadas de los periódicos pero adaptadas a los convencionalismos del *crime film* norteamericano” (2003a: 153). No obstante, esa influencia neorrealista con anhelos de veracidad, no estaba libre de una “polémica,

sumamente artificiosa, [que] nació por puros motivos ideológicos y se avivó desde posturas ‘oficialistas’ que la negaban, considerándola antipatriótica, deprimente y falsa (Navarro, 2006: 341).

A comienzos de la década se dio una verdadera controversia respecto al neorrealismo y su influencia en el cine español; [...] el realismo influyó de varias formas en nuestro cine policial: En primer lugar, en la utilización de escenarios naturales; las cámaras salen a la calle y se rueda en exteriores reales, tanto en el ambiente urbano (*Brigada criminal*, *Apartado de Correos 1001*, *El cerco*, [...] etc.), como en espacios naturales (*Camino cortado*, *Cuatro en la frontera* [1958, con guión de De la Loma]); esta novedad fue en general bien recibida por lo que suponía de renovación y frescura para nuestro cine (Medina de la Viña, 2000: 33).

De hecho, como explica Espelt, esa recreación de la realidad urbana dio lugar a que “el públic s’adonés que estava davant d’un tipus de cinema molt allunyat del cinema històric, folklòric i rural que dominava la producció dels anys quaranta (Espelt, 1998: 41). Sin embargo, el género criminal nunca fue bien visto por el régimen ni por la censura eclesiástica, así como tampoco por los críticos de la capital, quien lo consideraban una imitación del cine norteamericano, lo que repercutió en que, a pesar de la gran aceptación popular, la mayoría de ellas se estrenaran como complemento en sesiones de programas doble en salas poco prestigiadas (Comas, 2006: 43-44).

Como solía ocurrir con la mayoría de films del género criminal barcelonés, la crítica madrileña lo atacó ferozmente por su escaso españolismo y por su imitación del cine norteamericano. Se estaba diciendo que aquellos hechos sólo podían suceder en Chicago y no en la Barcelona de la España franquista (Comas, 2003b: 59)

Es más, el propio Iglesias afirma que sobre él cayeron diversas críticas por retratar Barcelona como si fueran las calles de Nueva York por la espectacularidad de las mismas (Medina de la Viña, 2000: 55; Verdaguer, 2008). Sin embargo, su película *El Cerco*, junto a otras como *A tiro limpio*, forma parte de una serie de films con la característica común de enmascarar acciones reales por parte de grupos de resistencia antifranquista de filiación anarquista, especialmente los de los maquis Josep Lluís Facerías y Quico Sabaté —cuya popularidad había convertido a ambos en mitos de la guerrilla urbana barcelonesa (Téllez Solà, 2004: 302)—, como si se tratasen de actos

realizados por delincuentes comunes, cambiando los nombres y las circunstancias que los rodeaban (Espelt, 1998: 35; Sánchez Barba, 2007: 95; Comas, 2006: 40).

El arguments d'aquest films juguen la carta d'incloure com a activitats delictives dels protagonistes anècdotes que la premsa [...] havia recollit a bastament amb les atribucions veritables, i que el públic informat coneixia; però no només per la premsa, ja que moltes accions van tenir lloc en ple carrer amb persecucions espectaculars a les quals la gent assistia com a espectador (Espelt, 1998: 35-38).

Enriqueciendo la 'mirada negra', hay que apuntar la presencia de héroes y antihéroes y de truculentos casos que conmocionaron a la opinión pública y que impactaban de igual manera en los espectadores y en los profesionales del cine. Con todo, los hechos se presentaban habitualmente mutilados, descontextualizados y hasta manipulados lo que no quiere decir que se ignoren de antemano sino que, como es natural, realizadores y productores intentaban evitar los problemas con la Administración. En primer lugar hay que recordar la fuerte impronta dejada por guerrilleros urbanos como Quico Sabaté o como Josep Lluís Facerías (Sánchez Barba, 2007: 104)

Así pues, consideramos que estos films pueden ser una fuente importante en la que encontrar al arquetipo antiheroico, a través de la recreación de esos "cuasi-bandidos" de los que habla Hobsbawm cuando presenta a estos dos guerrilleros (Hobsbawm, 2016: 132), a los que la gente idealizaba como "héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia [...] y en cualquier caso como personas a las que admirar" (Hobsbawm, 2016: 33). Además, contamos con el aliciente de que, como señala Medina de la Viña, "nuestro cine negro y policial no sólo se nutre de temas y ejemplos tomados de otras cinematografías ('extranjerizantes', como se las tachaba en aquella época), sino que también sabe adecuar el género al contexto español" (2000: 36). De hecho, Julio Coll, en unas declaraciones para la revista *Primer Plano* en 1957, negaba rotundamente la relación entre *Distrito Quinto* y los films estadounidenses, tratando de resaltar la españolidad de las misma relacionándola directamente con el pícaro de la literatura popular.

Mi película está dentro de la gran tradición de la novela picaresca española. [...] Y digo esto, mejor aún, lo aclaro, para que nadie confunda mi película con las americanadas de

gángsters. [...] Mi película es española por los cuatro costados (Julio Coll, citado en Medina de la Viña, 2000: 115).

Así pues, si las palabras del cineasta están en lo cierto y otros siguen su misma tendencia, nuevamente vemos la posible aparición de arquetipos antiheroicos en los films del cine criminal barcelonés. Ahora bien, a pesar de que a priori, por las influencias del cine negro norteamericano, parece que también podremos encontrarnos otro tipo de antihéroe bajo la figura del detective privado, según Medina de la Viña (2000: 27), al tratarse de un sujeto ambiguo y de métodos discutibles, actuando siempre a medio camino entre la ley y fuera de ella, se trata de un personaje imposible en la España de aquellos años en los que el género estaba en lo más alto.

4.2. Wéstern mediterráneo

Aunque el wéstern fue considerado durante mucho tiempo como el cine norteamericano por antonomasia, a mediados de los años sesenta cambió de continente y durante una década fue uno de los géneros más populares realizados en Europa (Pinel, 2006: 318; Comas, 2003a: 171), cuya distinción de los films producidos en EEUU, de mayor calidad y factura, dio lugar a distintas denominaciones peyorativas por parte de la crítica especializada³⁰, desde la más conocida *spaghetti western*, en clara alusión a Italia, país al que debe su gran éxito tras el estreno de la coproducción hispano-italiana *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964) protagonizada por Clint Eastwood, cuyo personaje se convirtió en el modelo a seguir, hasta *paella-western*, ya que la gran mayoría de ellos se rodaban en paisajes españoles, pasando por otras como *western-salsicha* o *sauerkraut western* (Comas, 2003a: 171-172).

No obstante, en un intento de ennoblecer el género, actualmente también hay quienes lo denominan *eurowestern* (Comas, 2006: 98) de forma que abarque todos los países en los que se producía, como Francia y Alemania. Sin embargo, nosotros hemos

³⁰ De hecho, el crítico de cine Gofredo Fofi declaró a *Positif* que “El fenomen més impressionant de pobresa cultural i mental està representat pels westerns a la italiana. Els westerns vinguts després dels primers assajos de Leone i Tessari són simplement merda, una invasió de tirotejos i tortures, un mostrari de sadisme groller i gratuït” (Comas, 2006: 99). No obstante, a pesar de haber sido despreciado por la crítica, este fue acogido con entusiasmo por los públicos populares de todo el mundo y actualmente, según Comas (2006: 97), disfruta de una interesante reivindicación, aunque más a nivel teórico que de recuperación de películas

optado por la nomenclatura de wéstern mediterráneo utilizada por De España (2002:10), ya que tres de los centros neurálgicos de producción –Roma, Almería, Barcelona— se encontraban bañados por este mar, y el género no puede entenderse sin la conexión entre Italia y España a base de un gran número de coproducciones entre ambos países, ya que “[l]es peculiaritats que els coproductors italians pensaven que es podrien extreure dels rodatges en terres espanyoles eren certament insòlites (Riambau, 1995: 373).

Ahora bien, antes del *boom* por el wéstern mediterráneo desde su despegue italiano, en España ya se habían rodado por parte de IFI, algunos films influenciados por el norteamericano, como *Fuego en la sangre* (Iquino, 1953) y *Oeste Nevada Joe* (Iquino, 1965).

En 1964, cuando aquí todavía no se ha enterado nadie del éxito de ‘Por un puñado de dólares’ (ni el coproductor español), el siempre emprendedor Ignacio F. Iquino rueda en Barcelona un western con el título provisional, no muy imaginativo, de ‘Pistoleros en Golden Hill’, que luego pasa a llamarse ‘Joe Dexter’ y, al estrenarse como ‘Oeste Nevada Joe’ (De España, 2002:31).

Por su parte, también a través de IFI, Josep M. Forn dirige *Jose María* (1963), cuyo guión fue escrito entre Iquino y De la Loma, al que Riambau considera como una “variante autóctona” del género (1995: 373), ya que el argumento gira en torno a la figura del célebre bandolero andaluz conocido como El Tempranillo.

La mateixa publicitat del film subratllava que es tractava del primer western espanyol i Josep Ma Forn corrobora que aquesta era la intenció que ell va proposar a Iquino: "La banda de José Maria van vestits com de l'Oeste i només veus un parell de catifes o de trabucs. [...] Volíem reivindicar els bandolers de Sierra Morena com els inventors del rackets i els precedents de les bandes de gàngsters de Chicago (Riambau, 1995: 373-374)

Así pues, ya podemos constatar aquí unos primeros indicios de arquetipos antiheroicos en los wésterns producidos en España a través de la recuperación de la figura del bandolero, como unos años antes ya había hecho Isasi-Isasmendi³¹ con

³¹ En 1959 también había dirigido una película protagonizada por el célebre bandolero sevillano Diego Corrientes. Sin embargo, a esta no se la adscribe dentro del wéstern sino del cine de aventuras.

Sentencia contra una mujer (1960), y, además, podemos ver cómo Forn establece una conexión con aquellos films que influenciaron al cine criminal barcelonés. De hecho, hay quienes incluso consideran que el wéstern se trata de una evolución del cine policíaco³² pese a situar la historia bajo un contexto temporal anterior a este. Además, del mismo modo que ocurría con el otro, “[c]om si tornés als orígens de l’*studio system*, s’havia convertit en un gènere repetitiu que canibalitzava les seves troballes i que anava incorporant, de forma mimètica, allò que nomès funcionava comercialment” (Comas, 2006: 99).

Por otra parte, también en relación con la naturaleza del antihéroe, se ha de tener en cuenta que una de las premisas del wéstern italiano era, precisamente, la de ofrecer una serie de “anti-valores”, los cuales, según De España, fueron recibidos como una “liberación” por parte de la juventud de los años sesenta, que ya “estaba un poco de vuelta de los estereotipados conceptos éticos que la generación anterior les había inculcado” (2002: 8). De hecho, como afirma Marshall, la esencia del wéstern clásico “entails the epitomising of the universal tale of good versus evil –the lawman fighting the lawless gunfighter and greedy ranch owners” mientras que más tarde, nos encontramos con la “anti-hero’s appearance in the Western to contradict this view” (2003: 44).

Así pues, no es de extrañar que, como recuerda Pinel (2006: 321), algunos de los personajes más habituales en el género sean el justiciero, el vagabundo solitario, el chico malo, aunque en ocasiones arrepentido, o el matón a sueldo; los cuales también se relacionan directamente con los arquetipos antiheroicos planteados por Morell (2008). No obstante, con la aparición de dichas figuras, lo que podemos constatar es un alejamiento de la imagen del bandolero tradicional y, en consecuencia, cierta ruptura con ese antihéroe más clásico de la cultura popular española para dar paso a otros tipos de antihéroes. Así, como explica Comas, “[m]és que cap altre gènere, aquest westerns es contruïen a partir de la personalitat dels protagonistes masculins, seguint el model Clint Eastwood” (2006: 109), cuyo perfil también encaja con lo que entendemos por antihéroe, no solo por la masculinidad del mismo, sino también porque mientras “que el

³² Muestra de ello la encontramos en el cortometraje *Asalto y robo a un tren* (Edwin S. Porter, 1903), que no siempre estuvo considerado un wéstern, sino que, según Charles Musser, mientras la primera parte del mismo pertenece al subgénero ferroviario relativo al género de viajes, la segunda “forma parte del género policíaco de crímenes violentos que se había importado de Inglaterra unos meses antes” y cuyo éxito “no estimuló la realización de *westerns* sino de películas de tema policíaco” (Altman, 2000: 60-61).

héroe de los westerns americanos es ‘puro’ –valiente y honrado [...] los personajes protagonistas de las películas de Leone son amorales, cínicos u oportunistas” (Matellano, 2011: 191).

Una vez vistas las bases del género, en lo que respecta a su relación con la OEB es importante señalar que, pese a esas primeras producciones de IFI que acabamos de mencionar, así como las que le siguieron posteriormente –*Abre tu fosa amigo... llega Sabata* (Joan Bosch, 1971), *La diligencia de los condenados* (Joan Bosch, 1972), *Un colt por cuatro cirios* (Iquino, 1971) o *Los fabulosos de Trinidad* (Iquino, 1972), etc.—, la productora catalana que reinó en las producciones de wéstern mediterráneo fue la de los hermanos Balcázar tras la construcción de sus estudios en Esplugues de Llobregat bajo el nombre de Esplugas City (Comas, 2003a: 172; Comas, 2006: 99).

La inauguración oficial de los Estudios Balcázar tiene lugar la primera semana de setiembre de 1964 con el western de Alfonso Balcázar [y con De la Loma en la segunda unidad de rodaje] *El rancho de los implacables*, título provisional de *Pistoleros de Arizona* [1965], que será la primera de las aproximadamente setenta películas de este género rodadas en Esplugues (De España y Juan i Babot, 2005: 61).

De hecho, allí no solo se rodaron las películas de la propia compañía, como *¡Viva Carrancho!* (1965), *Dinamita Jim* (1966) o *Clint el solitario* (1966), todas de Alfonso Balcázar con guiones coescritos por De la Loma –quien también dirigió para esta el wéstern *¿Por qué seguir matando?* (1965)—, sino también otras ajenas a la productora, entre las que se encuentran algunas de las de Bosch e Iquino con IFI, así como con otras productoras como *Una bala marcada* (Joan Bosch, 1972), *La caza del oro* (Joan Bosch, 1972) o *El más fabuloso golpe del Far West* (De la Loma, 1972).

Por lo tanto, vemos que a partir de los años sesenta el wéstern mediterráneo también se trata de un género abordado por la mayoría de los cineastas de la OEB³³ que hemos seleccionado. Sin embargo, este no sería el único.

En aquells mateixos moments també s’estava produint el *boom* europeu dels films d’acció, també imitacions barates dels nord-americans. No es poden separar, ni

³³ Aunque Miguel Iglesias no llegó a rodar ninguno, los hermanos Maggi, dos productores italianos que trabajaban regularmente con Balcázar, también le propusieron a este la realización de uno que nunca llegó a producirse (Riambau, 1995: 373).

industrialment ni a nivell de gustos del públic, les dues tendències. Formen part d'una mateixa forma –i fórmula— d' entendre i de fer cinema popular (Comas, 2006: 99).

De hecho, según Víctor Matellano, una de las influencias del wéstern mediterráneo también sería el “bondismo y sus características de ausencia de sentimientos, amoralidad [y] exhibición de seguridad” (Matellano, 2011: 192). Así pues, como señala Monterde, a este “se le irían uniendo otros subgéneros, casi siempre derivados de éxitos internacionales capaces de implantar modas más o menos duraderas [como] el cine de agentes secretos [y] el *thriller*” (1993: 35-36), de los que hablamos a continuación.

4.3. Thrillers internacionales

Como apunta Riambau (1995: 374), Barcelona había adquirido cierto prestigio dentro del cine español especialmente por los films criminales de los cineastas de la OEB. Sin embargo, según este, “la fragilitat de la indústria espanyola en general i l'arrelada a Barcelona en particular es va tornar a posar en evidència amb l'èxit obtingut pels primers films de James Bond” (1995: 374) que, según explica Jordi Batlle Caminal (2005: 65), tuvieron su edad dorada a lo largo de los años sesenta, cuando no había semana sin un émulo de este, bien fuera con films de cierta entidad presupuestaria o de otros nacidos de las coproducciones europeas de serie Z.

Un simple vistazo a la numerosísima lista de películas producidas en 1966 nos enfrenta con un fenómeno no nuevo pero que alcanza proporciones desconocidas hasta el momento: el elevado grupo de títulos que presentan nuevos héroes, agentes y espías que operan en todo el espacio planetario que incorporan elevadas dosis de especialización, movilidad y recursos técnicos y que se enfrentan a villanos y potencias maléficas que colocan a nuestros tipos y arquetipos ‘negros’ en el armario de las antigüedades (Sánchez Barba, 2007: 84)

De este modo, tras el primerizo *La ruta de los narcóticos* (Josep M. Forn, 1962) con guión coescrito por De la Loma y producido por Iquino, y en la que todavía aparecían aquella voz en off inicial típica del criminal barcelonés (Espelt, 1998: 24), el cine de la OEB también se vería afectado por esos “pastiches jamesbondianos” de los que habla Antonio J. Navarro, suponiendo la “metamorfosis del cine negro español en

thriller” (2006: 348). Así pues, el subgénero criminal sufrió una mutación estilística, dando lugar a una generación de películas inspiradas en el agente británico que, simultáneamente al wéstern, se alejaba de esa característica del cine criminal iniciado en la década anterior como reflejo de la sociedad catalana (Riambau, 1995: 375); una tendencia a la que, como recuerda Francesc Sánchez Barba, se sumaron autores importantes del género como José Antonio de la Loma o Isasi-Isasmendi entre otros (2007: 84-85) adaptándose a este subgénero en el que, generalmente de forma muy fantasiosa, se desarrollaba la actividad de agentes secretos y de servicios especiales de información en el ámbito internacional (Pinel 2006: 128).

De este modo, tras inaugurarse los Estudios Esplugas, De la Loma también rueda para Balcázar *Totó de Arabia* (1964), una “mezcla de homenaje a *Lawrence de Arabia* con el ciclo de *agentes secretos* que será [también] una de las especialidades [³⁴] de la productora” (De España y Juan i Babot, 2005: 62), y más tarde, aunque para otras compañías, otros *thrillers* internacionales como *Misión en Ginebra* (1966) o *El magnífico Tony Carrera* (1968), cuyo protagonista se traslada hasta Holanda para cometer el robo más complicado de su carrera delictiva.

Así pues, a pesar de sus diferencias de estilo y del marco geográfico, este subgénero tampoco supone una ruptura por completo con el anterior, ya que no deja de ser una evolución del mismo, pues, como sostiene Pinel (2006: 128) los *thrillers* de espías, además de solaparse con otras modalidades genéricas –como el cine aventuras, o incluso la comedia como sucede en *Totó de Arabia* o en *07 con el 2 delante* (Iquino, 1966)– también mantienen estrechos lazos con la película policíaca y, según Espelt, la “producció de films d’espionatge podria considerar-se com una variant en el conreu del cinema criminal” (1998: 14), a partir de lo que Navarro considera un “progresivo acercamiento del cine negro español a estándares creativos más internacionales” (2006: 346).

Intrigas cosmopolitas –es decir, localizadas fuera del territorio nacional— sobre el contrabando de todo tipo de artículos –desde tabaco y alcohol hasta armas u objetos de

³⁴ Según Riambau, “[l]a proporció que el subgènere de l’espionatge -amb les seves diverses variants d’agents secrets o federals i sempre en règim de coproducció- va ocupar en aquesta empresa era del 30.7%, lleugerament inferior a la dels westerns (36.9%). Però si s’ajusta al període de la seva estricta activitat (1965-1969) aquest percentatge augmenta fins el 42.5%, un barem selectiu similar al dels westerns (46.1%)” (1995: 375).

arte—, tráfico de drogas y complejas tramas de espionaje, sin olvidar los elencos capitaneados por estrellas hollywoodienses en franco declive o por actores europeos de limitado prestigio y/o popularidad, serán elementos habituales en el cine español más comercial a partir de la década de los sesenta, debido a la batería de reformas promovidas por las autoridades franquistas con el objetivo de regenerar nuestro cine con el fin de hacerlo más ‘competitivo’ (Navarro, 2006: 346).

Además, con la transformación del cine criminal en estos *thrillers* internacionales, por la propia idiosincrasia de los mismos, también le llega el momento al arquetipo antiheroico del vigilante ausente en el cine de la década anterior. No obstante, teniendo en cuenta las principales influencias del subgénero, en la configuración de sus antihéroes también nos podemos encontrar que se ponga de manifiesto la “triada oscura” de la que hablan Jonason y otros (2012).

The Dark Triad, composed of subclinical narcissism, psychopathy, and Machiavellianism, has become an increasingly popular constellation of traits. [...] For many years, individuals who have embodied these traits have garnered popularity in literature and the media by more common names like antiheroes (Jonason y otros, 2012: 192)

Para estos, un ejemplo claro de personaje en el que se manifiesta es el de James Bond (Jonason y otros, 2012: 192-193), a quien consideran como uno de los antihéroes más famosos gracias a su condición al margen de la ley, con su particular “license to kill” (Jonason y otros, 2012: 192), provocando una gran admiración en el público a partir de un carisma cargado de narcisismo.

James Bond dresses impeccably well, typically wearing watches from the expensive. Despite scuffs with villains, James Bond always has perfect hair, and when his tie is disheveled from fighting, he knocks the bad guy off a roof and walks off as he fixes his tie (Jonason y otros, 2012: 194).

Partiendo de esta base, como señala Batlle Caminal (2005: 66) una película “fruit d’aquesta febre” que “usufructua el cànon bondià” es *Estambul 65* (Isasi-Isasmendi, 1965), en la que “totes les noies guapes d’Istanbul (caucàsiques, orientals o mulates), quan el veuen [al protagonista], el saluden amb un alegre ‘Ciao, Tony!’,

generalment acompanyat d'un sospir", a la que siguió *Las Vegas, 500 millones* (Isasi-Isasmendi, 1968), considerada por este como "la culminació d'un somni [...], el model és el *thriller* d'atracaments perfectes (Batlle Caminal, 2005: 67).

Ambas tuvieron cierta acogida internacional (Monterde, 1993: 37) y, según Comas (2003b: 96), la primera de ellas también se convirtió en un modelo a seguir entre los *thrillers* internacionales. De hecho, un ejemplo más que evidente de un film que trataba de relacionarse con el de Isasi-Isasmendi lo vemos en *Destino Estambul 68* (Miguel Iglesias, 1968), producido por Balcázar y con guión de De la Loma, el cual también seguía la tendencia bondiana, tratando "de imitarle hasta los límites que permitiesen sus presupuestos exiguos y sus actores y actrices de tercera fila, pero los planteamientos eran similares: acción, erotismo con cuentagotas y escenarios exóticos. (Comas, 2003b: 96).

Además, a pesar de que su momento álgido fue durante la segunda mitad de la década de los sesenta, con otros títulos como *Comando de asesinos* (Julio Coll, 1966) o *Llaman de Jamaica, Mr. Ward* (Julio Salvador, 1968) entre otros tantos, como señala Monterde (1993: 36-37), el género también se vería crecientemente valorado en los últimos tiempos del tardofranquismo, cuando Joan Bosch rodaba *Los mil ojos del asesino* (1974) e Isasi cerraba su ciclo de *thrillers* internacionales con *Un verano para matar* (1972).

Un verano para matar clou la trilogia de l'edat d'or d'Isasi, la seva esplendor cosmopolita. És un sòlid thriller d'acció [...]. L'argument respon, a la seva manera, la pregunta formulada en una de les impagables frases publicitàries: 'Per què un noi atractiu, a qui agraden les noies, els gossos i les motos, va pel món matant gent?' (Batlle Caminal, 2005: 69).

Ahora bien, como explica Monterde, en esos últimos años del franquismo también se dieron algunos *thrillers* "eminente moralistas y al tiempo sensacionalistas" (1993: 37), en los que, además, se regresaba al contexto español, y cuyo punto de partida vino dado por De la Loma con *Razzia* (1972) y *El último viaje* (1973) en los que "la estructura del *thriller* de acción servía de contenedor para un discurso reaccionario y moralista sobre las lacras de la sociedad del momento" (1993: 37), cerrando este ciclo con *Metralleta Stein* (1974), la cual, como algunos de los títulos más representativos del cine criminal barcelonés, también se inspiraba en Quico Sabaté

(Espelt, 1998: 40). Por lo tanto, en estos últimos *thrillers* del tardofranquismo ya podemos apreciar una intención por parte de este de acercarse de nuevo al tipo cine con el que se había iniciado, lo que terminó derivando en el llamado cine quinquí.

5. Conclusiones

En primer lugar, debemos incidir en que esta “Otra Escuela de Barcelona” en torno a la cual ha girado nuestra investigación no debe entenderse como un movimiento del que sus miembros se reconociesen como parte del mismo, ya que, de hecho, tampoco partían de unos preceptos artísticos o de doctrinas a las que ceñirse como ocurría con otras corrientes europeas, sino que lo que perseguían no era otra cosa que la comercialidad de sus obras, ofreciendo lo que quería el público, más allá de unos criterios estéticos específicos, salvo aquellos que pudiesen requerir los géneros por su propia idiosincrasia. Por lo tanto, más que como una corriente artística, debe entenderse como una industria de cine popular desde mediados del franquismo hasta la Transición, con la particularidad de que a través de esta aprendieron el oficio un gran número de directores instalados en Barcelona, razón por la que algunos, tanto historiadores como cineastas de la época, la equiparan con una escuela en el sentido de un lugar de aprendizaje.

En lo que respecta a la figura del antihéroe, hemos visto que esta va ligada directamente con la cultura popular española al situar su forma más primitiva en la tradición picaresca iniciada en el s.XVI, para después ser complementada con la imagen de los bandoleros aparecidos en cientos de canciones y obras literarias hasta el s.XIX, los cuales fueron convertidos en mito y elevados a la categoría de antihéroes, pasando a ocupar un importante lugar en el imaginario colectivo español. Así pues, con estos precedentes, resulta lógico que estos personajes míticos entrasen a formar parte del mundo cinematográfico desde los inicios del cine en España, siguiendo la estela iniciada por la literatura previa, ya sea a través de la misma figura del bandolero en las primeras producciones españolas o en su versión modernizada, como apuntaba Hobsbawm, a través de las películas de gánsteres adaptándose a los nuevos tiempos.

No obstante ese cambio en el arquetipo no se dará en España hasta mediados de los años cincuenta, pues la tendencia inicial del cine criminal barcelonés durante la primera mitad de la década era la de centrar la mirada en el papel de los cuerpos policiales, como en *Brigada Criminal* o *Relato Policiaco*. Así, no fue hasta 1955

cuando comenzaron a proliferar los films desde la perspectiva del delincuente como *El fugitivo de Amberes* o *Camino Cortado*, lo que no parece casual si tenemos en cuenta que en ese mismo año tuvieron lugar las llamadas Conversaciones de Salamanca. Por lo tanto, de cara a ampliar nuestra investigación, consideramos de sumo interés estudiar con más detalle los temas tratados en esas reuniones para ver de qué forma pudieron propiciar la evolución del propio género, mostrando esa otra cara que dotaba al criminal de un mayor protagonismo en la historia, con la consecuente identificación con este por parte de los espectadores, mientras que la figura del detective privado seguía resultando inadmisibles hasta la llegada de los *thrillers* internacionales diez años más tarde.

De hecho, en lo que respecta a los *thrillers*, así como al wéstern mediterráneo, tampoco parece casual que ese cambio de rumbo de los cineastas de la OEB volcándose en estos dos géneros sea, precisamente, a partir de mediados de los sesenta, cuando se rebaja el nivel de censura y se lleva a cabo una mayor explicitación de las restricciones de esta. Así pues, aunque es evidente que tras la decisión de abordar nuevos géneros se encontraban fines puramente económicos al haber encontrado una buena oportunidad tras constatar el éxito de esos films extranjeros en las salas de barrio, así como por la ayuda financiera que les proporcionaban las coproducciones con otros países, pensamos que también influyeron en esta las modificaciones por las que pasó el aparato censor.

Por ende, aunque en el marco de esta investigación no hemos podido profundizar en la política cinematográfica española de aquellos años, pensamos que una de las premisas de la censura a la hora de dotar a los cineastas de una mayor permisividad para abarcar algunos temas o el tratamiento de ciertos personajes —como el del, hasta entonces inexistente, detective privado—, era que las historias narradas se situasen en algún lugar fuera de España, como ocurría en los *thrillers*, y/o bajo un marco temporal distinto del de aquel momento, como en el caso de wéstern mediterráneo. Así pues, para una mejor comprensión de la evolución de los géneros junto a la de sus antihéroes, también consideramos necesario analizar en más detalle esos cambios en una futura investigación que sirva como ampliación de la presente.

Ahora bien, sea como fuere, lo que hemos podido constatar es que con la irrupción de estos dos géneros se puso fin a algunos de los primeros planteamientos del cine criminal barcelonés, como era su afán de realismo y veracidad, el cual, aunque algunos lo asocien con el neorrealismo italiano, también podía tratarse de un intento por recuperar esa trayectoria realista iniciada por Gelabert en los orígenes del cine español en Cataluña, la cual se vio truncada por el devenir de la industria a lo largo de aquellos

primeros cincuenta años del cine en España. Así pues, mientras que Marro y De Baños recreaban durante la primera década del siglo XX la historia del bandolero catalán *Don Juan de Serrallonga*, casi medio siglo después los directores de la OEB tomaban como referentes a guerrilleros catalanes de los maquis, como vemos en *El Cerco* o *A tiro limpio* en los que aparecen referencias directas a El Quico y Facerías, los cuales también fueron elevados a mitos en aquel momento del mismo modo que lo habían sido los bandoleros en su época. Además, también hemos visto que algunos, incluso, dicen inspirarse en la novela picaresca como aseguraba Julio Coll al justificar la españolidad de *Distrito Quinto*.

Sin embargo, esos antihéroes propios de la cultura popular española parecen desaparecer de las pantallas con la llegada del wéstern mediterráneo –a pesar de unos inicios en los que se recuperan las figuras de algunos bandoleros clásicos, aunque bajo la influencia del wéstern norteamericano— y los *thrillers* internacionales, pasando a ofrecer otros arquetipos antiheroicos ajenos a nosotros, y no sería hasta la desaparición definitiva de la censura, o en vistas de que su fin ya estaba cerca, cuando De la Loma decide realizar unos films más cercanos a la realidad y a la tradición española, retomando el camino iniciado por el cine criminal barcelonés, que acabarían dando lugar al cine quinquí, cuya relación con la novela picaresca y el bandolerismo es defendida por varios autores e insinuada por las canciones que acompañaban a los films.

Así pues, a pesar de la aparición de figura antiheroicas en las obras realizadas por los directores de la OEB, consideramos que desde mediados de los sesenta hasta finales de los setenta, parece producirse un *impasse* de casi quince años que provoca cierta ruptura en la continuidad del antihéroe tradicional de la cultura española, dando paso a otros de los arquetipos antiheroicos propuestos por Morrell. No obstante, pese a la existencia de las distintas tipologías antiheroicas presentadas por esta, la distinción entre unas y otras no siempre resulta del todo clara, sino que también puede darse el caso de personajes creados a partir de la combinación de dos o más. De hecho, retomando el antihéroe literario, vemos que el personaje de *El Lazarillo* se ubica perfectamente en la categoría del delincuente encantador, mientras que el que más se ajusta al perfil de Don Quijote es el del rebelde. Sin embargo, en el caso de los bandoleros, vemos que estos pueden compartir características propias de ambas tipologías e incluso del vigilante.

Por lo tanto, pensando de nuevo en líneas de investigación que nos ayuden a ampliar la presente, creemos que también sería interesante un estudio más

pormenorizado de los distintos personajes antiheroicos que aparecen en los films a lo largo de aquellos años, para comprobar si en los wésterns y los *thrillers* realmente se da esa aparente ruptura que acabamos de mencionar, en caso de nutrirse únicamente de los antihéroes procedentes de las modas extranjeras, como el personaje de James Bond o los encarnados por Clint Eastwood, ambos imitados hasta la saciedad, o sí, por el contrario, también podemos encontrar elementos propios de la cultura tradicional española como en el cine criminal barcelonés y en el cine quinquí.

Bibliografía

- Altman, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Batlle Caminal, Jordi (2005) *Antonio Isasi-Isasmendi. El cineasta de l'acció*. Barcelona: Portic y Filmoteca de Catalunya.
- Benet, Vicente J. (2012) *El cine español. Una historia cultural*. Titivillus [edición electrónica]
- Bostic, Jeff y otros (2006) “Rebels Without a Cause? Adolescents and Their Antiheroes” en *Psychiatric Times*, 23 (10): 26.
- Bou, Núria y Xavier Pérez (2000) *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Brémard, Bénédicte (2014) “Perros Callejeros” en Sánchez Noriega, José L. (ed.) *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, pp. 164-166. Barcelona: Laertes.
- Brito, Sara (2012) “Carlos Areces: ‘El antihéroe ibérico bebe Mahou’” [en línea] Disponible en *ABC.es* <http://www.abc.es/20120325/cultura/rc-carlos-areces-antiheroe-iberico-201203250149.html> (consultado el 18 de marzo de 2017).
- Cancio Fernández, Raúl C. (2011) *BOE, cine y franquismo: el derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura, 1939-1975*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Caparrós Lera, José M. (2001) “Cataluña y su historia, en la pantalla” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23: 103-124.
- Claver Esteban, José M. (2012) *Lucas y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Comas, Àngel (2002) *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino* [tesis doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Comas, Àngel (2003a) *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.
- Comas, Àngel (2003b) *Miguel Iglesias Bonns. ‘Cult movies’ y cine de género*. Valls: Cossetània.
- Comas, Àngel (2006) *Joan Bosch. El cine i la vida*. Valls: Cossetània.

- Cuesta, Amanda (2015) “Los quinquis del barrio” en Florido Berrocal, Joaquín y otros (eds.) *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, pp. 3-26. Granada: Comares.
- Cuesta, Mery (2009) “Trenzar el mito: volteretas estéticas, cine de urgencia y prensa sensacionalista” en Cuesta, Amanda y Mery Cuesta (dir.) *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, pp. 64-103. Barcelona: Diputació y CCCB.
- De Abajo de Pablos, Juan J. (2001) ‘*Los thrillers españoles*’ (*El Cine Español policíaco desde los años 40 hasta los años 90*), Vol 1. Valladolid: Fancy Ediciones.
- De España, Rafael (2002) *Breve historia del western mediterráneo. La recreación europea de un mito americano*. Barcelona: Glénat.
- De España, Rafael y Salvador Juan i Babot (2005) *Producciones Cinematográficas Balcázar. Más allá de Esplugas City*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- De la Vega, Nahum (2013) “Héroes, antihéroes y villanos” en *Istmo*, 55 (329): 18-19.
- Diez Puertas, Emeterio (2003) *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Espelt, Ramón (1998) *Ficció Criminal a Barcelona 1950-1963*. Barcelona: Laertes.
- Europa Press (2004) “El cineasta José Antonio de la Loma, director de 'Yo, el Vaquilla', mor als 80 anys a Barcelona” [en línea] Disponible en *Vilaweb.cat* <http://www.vilaweb.cat/ep/ultima-hora/836802/20040407/cineasta-jose-antonio-loma-director-yo-vaquilla-mor-80-anys-barcelona.html> (consultado el 20 de abril de 2017).
- Fernández Porta, Eloy (2009) “La picaresca negra de la transició: La cultura quinquí i l’escola de la masculinitat” en Cuesta, Amanda y Mery Cuesta (dir.) *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*, pp. 122-133. Barcelona: Diputació y CCCB.
- Florido Berrocal, Joaquín (2015) “Jose Antonio de la Loma: Un conquistador en el universo indígena del quinquí” en Florido Berrocal, Joaquín y otros (eds.) *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, pp. 131-140. Granada: Comares.
- Florido Berrocal, Joaquín y otros (eds.) (2015) “Introducción” en *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, pp. IX-XXV. Granada: Comares.
- González Escribano, José L. (1981) “Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura” en *Archivum*, 31-32: 367-408.

- Huerta Floriano, Miguel A. (2012) “Contexto cinematográfico del tardofranquismo: síntesis de las cualidades estético-narrativas” en Huerta Floriano, Miguel A. y Ernesto Pérez Morán (eds.) *El ‘cine de barrio’ tardofranquista: reflejo de una sociedad*, pp. 33-39. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hobsbawm, Eric (2016) *Bandidos*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Isasi-Isasmendi, Antonio (2004) *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de UN cine español*. Madrid: Ocho y Medio.
- Jonason, Peter K. y otros (2012) “The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits” en *Review of General Psychology*, 16 (2): 192–199.
- Kadiroğlu, Murat (2012) “A genealogy of Antihero” en *Ankara University Journal of Languages and History-Geography DTCF - Journal*, 52 (2).
- Labanyi, Jo (2003) “Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción” en *Documento de Trabajo Serie Humanidades H2004/02*. Sevilla: centra, Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Labanyi, Jo y Santos Zunzunegui (2009) “Lo popular en el cine español durante el franquismo” [diálogo] en *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 5: 83-104.
- La Felguera (2016) “Introducción: un país en llamas” en *Fuera de la ley. Hampa, anarquistas, bandoleros y apaches. Los bajos fondos en España [1900-1923]*, pp. 15-23. Madrid: La Felguera Editores.
- Linde, Rosalía e Ignacio Nevado (2016) “La evolución del personaje del villano en el cine español (1982 – 2015)” en *Comunicación y Medios*, 33: 55-72.
- López, Diego (2013) “Al otro lado de las ramblas” en *Vinalia Trippers*, 12 (*Spanish Quinqui*): 7-14.
- Marshall, Daniel (2003) *The Cinema Anti-Hero*. Twickenham: Athena Press.
- Martín Cabrera, Luis (2015) “Los quinquis nunca fueron blancos: Infrarealismo, interseccionalidad y postsoberanía en el cine de José Antonio de la Loma” en Florido Berrocal, Joaquín y otros (eds.) *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*, pp. 109-127. Granada: Comares.
- Matellano, Víctor (2011) *Spanish Exploitation. Sexo, sangre y balas*. Madrid: T&B Editores.

- Medina de la Viña, Elena (2000) *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- Monterde, Jose E. (1993) *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- Montes Fernández, Francisco J. (2011) “Recordando la historia del cine español” en *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XLIV: 597-622.
- Morrell, Jessica P. (2008) *Bullies, Bastards And Bitches: How To Write The Bad Guys Of Fiction*. Ohio: Writer’s Digest Books.
- Museo del Bandolero (s.f.) “Historia del Bandolerismo” [en línea] Disponible en *El Museo del Bandolero* <http://www.museobandolero.com/historia.htm> (consultado el 23 de marzo de 2017).
- Navarro, Antonio J. (2006) “El cine negro y el thriller español (1950-1975): Historia de un desencuentro” en Jesús Palacios (ed.) *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*, pp. 335-355. Madrid: T&B Editores.
- Ortega, Maria L. (2012) “De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales” en Lie, Nadia y otros (eds.) *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, pp. 99-118. Bruselas y otros: Peter Lang.
- Paramount Channel (2014) “‘El Lute, El Torete y El Vaquilla’ atraco a mano armada en Paramount Channel” [en línea] Disponible en *Paramount Channel* <http://www.paramountchannel.es/noticias/el-lute-el-torete-y-el-vaquilla-atraco-a-mano-armada-en-paramount-channel/xjcqeh> (consultado el 18 de marzo de 2017).
- Pérez Morán, Ernesto (2012) “El contexto cinematográfico durante el período tardofranquista: condicionantes político” en Huerta Floriano, Miguel A. y Ernesto Pérez Morán (eds.) *El ‘cine de barrio’ tardofranquista: reflejo de una sociedad*, pp. 21-32. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pinel, Vincent (2006) *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Robinbook.
- Quintana, Àngel (2007) *Josep Maria Forn. Indústria i identitat*. Barcelona: Portic y Filmoteca de Catalunya.
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro (1999) *La Escuela de Barcelona: el cine de la ‘gauche divine’*. Barcelona: Anagrama.

- Riambau Möller, Esteve (1995) *La Producció Cinematogràfica a Catalunya (1962-1969)* [tesis doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rojo, Guillermo (2015) “Cervantes como modelo lingüístico” en Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (eds.) *Don Quijote de la Mancha*, Edición Conmemorativa IV Centenario Cervantes, pp. 1122-1130. Barcelona: Alfaguara
- Salcedo Odklas, Carlos (2013) “Alta nobleza” en *Vinalia Trippers*, 12 (*Spanish Quinqui*): 15-20.
- Sánchez Barba, Francesc (2007) *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Sánchez Noriega, José L. (2014) “Trayectorias, libertades e identidades en el cine español (1974-1984)” en Sánchez Noriega, José L. (ed.) *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, pp. 56-85. Barcelona: Laertes.
- Téllez Solà, Antonio (2004) *Facerías. Guerrilla Urbana (1939-1957). La lucha del Movimiento Libertario en España y en el exilio*. Barcelona: Virus Editorial.
- Torres, Steven L. (2015) “Las contradicciones del cine quinqui en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal” en Florido Berrocal, Joaquín y otros (eds.) *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*, pp. 67-90. Granada: Comares.
- Vargas Llosa, Mario (2015) “Una novela para el siglo XXI” en Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (eds.) *Don Quijote de la Mancha*, Edición Conmemorativa IV Centenario Cervantes, pp. XXXIII-XLVIII. Barcelona: Alfaguara.
- Verdaguer, Antoni (dir.) y Miguel Puertas (prod.) (2008) *Cinemacat.cat* [documental]. Barcelona: Yakima Films y Rol Audiovisuales.
- Zamora Vicente, Alonso (2002) *Qué es la novela picaresca* [Edición digital basada en la de 1962 en Argentina de la Editorial Columba] [en línea] Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/qu-es-la-novela-picaresca-0/html/> (consultado el 23 de marzo de 2017).

ANEXOS

1. El cine como espectáculo de las clases populares

A pesar de que en los inicios de la exhibición cinematográfica el precio de la entrada en Barcelona era muy elevado en relación con el resto de espectáculos (1 peseta frente a los 30 céntimos que costaban otros), de modo que tan solo se lo podían permitir las clases aristocráticas y burguesas, poco tiempo después fue deviniendo un espectáculo más popular y accesible (Diez Puertas, 2003: 26-27).

durante esta primera fase, muy breve, la burguesía iba al cine y así se hacía constar en los mismos programas de las sesiones [...]. Después, la burguesía se fue apartando y el cine encontró su público entre las clases bajas, en ferias y ambientes populares: las salas que siguieron proyectando cine durante un período de tiempo largo no fueron ni los salones de teatro, ni los hoteles [...], sino barracas ambulantes, music halls y otras salas de carácter popular. [...]. [L]as entradas a las primeras sesiones de los ‘Napoleón’ valían una peseta, mientras que, posteriormente, las entradas a cines como el Belio-Graff o el Farrusini bajaron a veinticinco e incluso a quince céntimos (González López, 1995: 44)

De hecho, en los últimos años del siglo XIX incluso había lugares en los que se daban pases de varias horas por 10 céntimos o se ofrecía la entrada gratuita a las señoras (Diez Puertas, 2003: 27). Por lo tanto, como señala Zunzunegui, el cine pasó a convivir “con toda una serie de espectáculos estrechamente vinculados con las formas de gestionar el ocio por parte de las clases socialmente menos favorecidas”, convirtiéndose “un espectáculo popular o al menos que compartía territorio con toda una serie de espectáculos populares” (en Labanyi y Zunzunegui, 2009: 84-85). Así, en 1905 ya se había consolidado como tal y el número de espectadores era cada vez mayor, lo que se tradujo también en un aumento en la cantidad de salas de cine³⁵ (Diez Puertas, 2003: 27-

³⁵ Por otro lado, en 1923 aparecía, en el barrio barcelonés de Horta, el primer cineclub de España. En este tipo de salas, además de proyectar películas, también se realizaban debates y conferencias en torno al mundo cinematográfico, lo que evidencia el interés que suscitaba el cine en la sociedad catalana. Más tarde, durante la Segunda República, ya van surgiendo otros cineclubes por todo el país gracias al apoyo que recibía la cultura y a la decidida defensa de la libertad de asociación y de reunión (Diez Puertas, 2003: 305-307).

28). De hecho, incluso en las salas militantes activas durante la Segunda República, también se programaban películas comerciales de carácter popular porque entendían que “ofrecer entretenimiento a un precio asequible constituye ya en sí toda una labor social con los afiliados y sus familias” (Diez Puertas, 2003: 306).

Ahora bien, al cabo de los años y, especialmente, tras el aumento de las tasas por parte del Nuevo Estado franquista, el cine pasó a convertirse en un bien de lujo en algunas salas (Diez Puertas, 2003: 35-38). A pesar de ello, el cine siguió teniendo mucha importancia en la inmediata posguerra, pues, como señala Labanyi “entre otros motivos, porque fue la única cosa que supuso cierta continuidad con la República” (2003: 5). Además, en los cineclubs³⁶ y en los cines populares, como los de sesión doble —siendo estos últimos un lugar habitual de proyección de gran parte de los films realizados por los directores de la OEB (Comas, 2006: 22)— siguió manteniéndose un precio asequible, que en algunos casos llegaba a ser hasta 6 veces más barato que en otras salas convencionales (Diez Puertas, 2003: 37-38).

Comas, Àngel (2006) *Joan Bosch. El cine i la vida*. Valls: Cossetània

Diez Puertas, Emeterio (2003) *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.

González López, Palmira (1995) “La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)” en *D' Art: del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, 21: 37-55.

Labanyi, Jo (2003) “Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción” en *Documento de Trabajo Serie Humanidades H2004/02*. Sevilla: centra, Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Labanyi, Jo y Santos Zunzunegui (2009) “Lo popular en el cine español durante el franquismo” [diálogo] en *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 5: 83-104.

³⁶ Aunque el franquismo cerró parte de aquellos que no eran afines a sus ideas, a lo largo de los años cincuenta volvieron a resurgir como consecuencia de las inquietudes de los universitarios y de los propios cineclubistas (Diez Puertas, 2003: 307).

2. La censura cinematográfica hasta los años cincuenta

Pese a la creencia común de que la censura llega a España en tiempos dictatoriales, esta comienza a aplicarse en España desde la misma llegada del cinematógrafo, en virtud del Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos de 1886 y, tras la solicitud cada vez mayor de una normativa censora a la que poder adaptarse, en 1912 se creaba una normativa específica para las películas (Diez Puertas, 2003: 203, 218).

De hecho, ese mismo año, mientras el diputado Pablo Iglesias, fundador del PSOE, denunciaba que en ciertos locales de Barcelona entraban mujeres menores de edad que ejercían la prostitución, el diputado Lloas propone que se dicte una orden en la que se prohíban las películas “que tengan por objeto escenas inmorales y asimismo la relación de crímenes, atrocidades y vergüenzas”, y unos meses más tarde el senador Polo y Peyrolón, parlamentario español católico y carlista, propone la clasificación moral de los espectáculos por los supuestos riesgos a los que se exponía uno ante el visionado de algunos films³⁷. Así, en cada provincia se establece una Comisión Especial Asesora encargada de examinar las películas, en cuya designación de sus miembros intervendrán los obispos, de modo que los católicos entraban a formar parte del aparato censor, dando lugar al endurecimiento este (Diez Puertas, 2003: 221-222).

Además, contrariamente a lo que se pueda pensar, la llegada de la Segunda República, pese al ferviente apoyo a la cultura, tampoco significó la desaparición de la censura. De hecho, según Emeterio Diez Puertas (2003: 238), el cambio de régimen no solo no interrumpe la vigilancia del cine ofensivo, sino que además, mediante la Ley de Defensa de la República de 1931, en la que cualquier menosprecio de las instituciones y organismos del Estado es considerado como una agresión, potencia su persecución. En este sentido resultan muy ilustrativas las palabras del diputado radical-socialista Eduardo Ortega y Gasset, quien denunciaba que la censura no se ejercía “por una persona culta, de espíritu artístico, que pudiera conducirla de una manera discreta”, sino por una “tan agria y tan dura en el sentido político como venía haciéndose en los tiempos de la Dictadura [de Primo de Rivera, entre 1923 y 1930], ya que el que ejerce

³⁷ Según este, la “películas que se exponen en los cines, no solamente corrompen las costumbres de los niños y de los jóvenes que a ellos acuden, sino que provocan enfermedades relacionadas con el sistema nervioso, cuando se representan escenas horribles y trágicas (y por eso la investigación de la policía debe llegar también a los cines).” (Polo y Peyrolón, 1912; citado en Diez Puertas, 2003: 221).

esa censura [...] es el mismo que la ejercía cuando la Dictadura” (Ortega y Gasset, 1933; citado en Diez Puertas, 2003: 223).

No obstante, la censura cinematográfica de mayor intensidad no llegó a Barcelona hasta la ocupación de la ciudad en 1939 por las tropas franquistas, cuando se crearon una serie de equipos para confiscar el material cinematográfico y películas, tanto de propaganda del bando republicano, como obras de cualquier otro tipo que fuesen consideradas como no aptas, llegando a censurarse más de 760 films por parte de la, recién creada para la ocasión, Comisión Provisional de Censura, y unos meses más tarde se establecía la Sección de Censura, dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda, a través de la cual se realizaba una primera evaluación de los guiones que esperaban ser rodados, para que, aquellos calificados como aptos, pudiesen solicitar el permiso de rodaje al Departamento de Cinematografía, creado en 1940 para conseguir producir lo que el BOE definía como un “espectáculo cinematográfico digno de representar en el mundo nuestra naturaleza nacional” (Cancio Fernández, 2011: 24-31).

Ahora bien, a partir de 1941, la competencia censora fue transferida a la Vicesecretaría de Educación de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S y, en 1942, el Sindicato Nacional del Espectáculo asumiría las competencias de la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, dando lugar a que la temática de las producciones durante aquellos primeros años de la posguerra fuese en la línea del ideario falangista, con producciones de corte colonial o bélico, así como otras obras históricas a través de las que se trataba de recuperar la “esencia” de la hispanidad³⁸, mediante la idealización del periodo de la reconquista y del legado imperial como ejemplo de supremacía española (Cancio Fernández, 2011: 32-34).

Sin embargo, en 1945 todas las competencias en materia de prensa y propaganda volverían a cambiar de manos, siendo transferidas a la nueva Subsecretaría de Educación Popular, adscrita al Ministerio de Educación Nacional, provocando el

³⁸ En el número 12 de la revista *Primer Plano* en 1942, su director señalaría que “el cine *tiene asignada una función espléndida en el recobramiento nacional*. Es preciso y perentorio que nuestras películas [...] den satisfacción a la vigilancia secular de los valores patrios y que ganen la adhesión rendida de los doscientos millones de seres que sobre la faz de la tierra proclaman su ascendencia española. Piensen en esto los cineistas todos de nuestro país. Piensen en la responsabilidad que les alcanza su tarea. Y quien no se sienta capaz de asumirla por entero, será mejor que se dedique a otra cosa” (citado en Cancio Fernández, 2011: 40)

descenso de la influencia nacionalsindicalista a favor de otras posturas más afines al nacionalcatolicismo. De hecho, en 1946 se crea la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, en sustitución de la Junta Superior y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, en la que el catolicísimo, como ya sucedía en 1912, podía volver a tener poder en cuestiones de censura cinematográfica, pues contaba con el derecho a veto de un vocal eclesiástico, lo que se tradujo en una mayor atención a los aspectos morales, especialmente aquellos relacionados con la sexualidad, que a los políticos o ideológicos (Cancio Fernández, 2011: 32-46).

En este sentido, es predecible que para la construcción del arquetipo antiheroico en los años venideros los cineastas tendrán que ser más cautelosos para que sus personajes no entren en conflicto directo con el clero. De hecho, una muestra muy clara de ello la podemos ver si nos fijamos en la versión cinematográfica de *El Lazarillo de Tormes* (César Fernández Ardavín, 1959), en la que no solo se dulcifica el personaje de Lázaro, alejándolo de la figura del pícaro y acercándolo más a los niños prodigio de la época, sino que, sobre todo, se omite la crítica clerical presente en la obra original.

No obstante, tampoco debemos pensar que ello significó vía libre para otros aspectos que atentasen contra el Estado y el espíritu nacionalista de la dictadura, pues, tomando como ejemplo otro de los antihéroes tradicionales de la cultura popular, vemos como en el segundo *biopic* sobre *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1949) el realizador elude el tema del drama original en el que el bandolero defendía los derechos de Cataluña frente al centralismo castellano para evitar problemas con la censura franquista (Caparrós Lera, 2001: 110). Así mismo, también lo vemos en *Las aventuras del capitán Guido* (Jacinto Goday, 1946), en cuyo rodaje participó Joan Bosch como ayudante de dirección antes de llegar a convertirse en uno de los directores más prolíficos de la OEB, quien explica lo siguiente:

També el rodatge hagué de suportar moltes traves, [...] perquè el tema, amb soterrada tendència catalanista, tractava d'un tal Guiu, un jove idealista, [...] que s'alçava en armes contra el senyor feudal i els seus esbirros, cosa que fàcilment admetia una segona lectura. Suposo que els de la Censura i els del Sindicat de Madrid es devien ensumar alguna cosa i van reaccionar amb mala bava, i crearen suficients problemes per provocar la interrupció del rodatge (Joan Bosch en Comas, 2006: 28)

Cancio Fernández, Raúl C. (2011) *BOE, cine y franquismo: el derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura, 1939-1975*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Caparrós Lera, José M. (2001) “Cataluña y su historia, en la pantalla” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23: 103-124.

Comas, Àngel (2006) *Joan Bosch. El cine i la vida*. Valls: Cossetània

Diez Puertas, Emeterio (2003) *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.

3. El origen catalán del bandolero según su etimología

Aunque Hobsbawm (2016), O'Malley (1979) y Blok (1972) hablen de “bandidos sociales” (social bandits) en sus ensayos, el hecho de que en su traducción al castellano se haga a partir del término de “bandolerismo”, en lugar de “bandidaje” (banditry o brigandage), provoca que, ya de por sí, sin necesidad de ir acompañado del apelativo “social”, posea un valor distinto al que tiene en inglés si nos fijamos en la etimología de ambos vocablos.

Mientras que “bandido” (*bandit*) proviene de la palabra italiana *bandito*, según Corominas (en Rodríguez-Martín, 2008: 85), documentada desde 1516 para referirse a los forajidos y proscritos, o, según Hobsbawm, hombres declarados “fuera de la ley” (2016:25), en el caso de la etimología del “bandolero” nos encontramos que esta proviene del catalán, en el que la palabra *bandoler* hacía referencia a los partisanos armados que luchaban en los conflictos civiles ocurridos en Cataluña entre los siglos XV y XVII, estando desposeída de un significado peyorativo puesto que incorporaba los valores de la aristocracia feudal (Hobsbawm, 2016: 25, Rodríguez-Martín, 2008: 85).

No obstante, con el paso del tiempo, “bandolero” adquirió un nuevo significado cuando pasó a utilizarse para referirse a aquellos “hombres desarraigados que no se ajustan a las normas de la monarquía central, a leyes ajenas a la realidad popular o que se atienen a un sistema de valores poco concordante con el nuevo espíritu que se quiere imponer” (Álvarez-Barrientos y García-Mouton, 1986: 7-8), o, como dice Hobsbawm, a “aquellos que, cuando se enfrentan con algún acto de injusticia o de persecución, no claudican dócilmente ante la fuerza o la superioridad social sino que eligen el camino de

la resistencia y de la proscripción” (2016: 51). Por ende, ambos términos acabaron confundándose entre sí, hasta llegar a considerarse sinónimos entre ellos.

Sin embargo, en la cultura tradicional española la figura del bandolero siempre ha estado envuelta de un cierto halo de romanticismo del que carece el bandido corriente, conservando así la carga positiva de admiración y respeto con la que se designaba anteriormente a los aristócratas catalanes (Álvarez-Barrientos y García-Mouton, 1986: 9).

Álvarez-Barrientos, Joaquín y Pilar García-Mouton (1986) "Bandolero y bandido. Ensayo de interpretación" en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 41: 7-58.

Blok, Anton (1972) "The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered" en *Comparative Studies in Society and History*, 14 (4) :494-503.

Hobsbawm, Eric (2016) *Bandidos*. Barcelona: Ed. Crítica.

O'Malley, Pat (1979) "Social Bandits, Modern Capitalism and the Traditional Peasantry: A Critique of Hobsbawm" en *Journal of Peasant Studies*, 6 (4), pp. 489-499.

Rodríguez-Martín, José A. (2008) "Una aproximación al bandolerismo en España" en *Iberoamericana*, 31: 85-105.

4. La Femme Fatale: ¿Antihéroe femenino?

Como señalamos en el trabajo, no debemos confundir el arquetipo de la *femme fatale* como el equivalente femenino del antihéroe, como algunos como Marshall (2003: 38) han señalado, amparándose en la independencia de la mujer respecto al hombre, al que ya no necesita, y atribuyéndole a esta ciertos roles masculinos (2003: 38).

is argued that females were now strong willed individuals because they had found independence during the war years. It was women who worked the factories and on the land while the men fought abroad. They no longer needed men as they had discovered they had their own lives to live" (Marshall, 2003: 38).

Sin embargo, Morrell (2008), quien hace un acurado análisis de distintos arquetipos del cine y la literatura, marca una clara distinción entre el uno y la otra, ya que cuando habla de la *femme fatale* lo hace enmarcándola dentro de las “female villain”, mientras que, por otra parte, también habla de las “female anti-hero”, de modo que establece la misma diferencia existente entre antihéroe y villano.

Por consiguiente, las características principales de esta también difieren de las del antihéroe –tanto en su versión masculina como en la femenina—, donde la sexualidad (femenina) y su belleza son las principales armas con las que cuenta la *femme fatale* para cumplir sus objetivos, los cuales no son actuar como lo haría un hombre, sino sacar provecho de estos.

That’s not say that attractive males characters aren’t necessary to storytelling, but, rather, women are more often categorized by their desirability and sexuality than men are. [...] There’s the femme fatale, a beauty –in fact, a hottie— who manipulates men’s emotions for money or twisted motives and is always sexually confident (Morrell, 2008: 219).

The femme fatale (French for ‘fatal lover’) is alluring, seductive and scary as hell, especially when she turns the tables on her conquests. She is known to emotionally enslave her conquests and is typically portrayed as a kind of sexual vampire. It is often believed that her dark appetites can steal the virility and independence of her lovers. A femme fatale is sometimes compared to her male counterpart, Don Juan, but she will sometimes go all the way in the story by killing her conquests, ridding herself of a pesky husband or henchman (Morrell, 2008: 231)

Marshall, Daniel (2003) *The Cinema Anti-Hero*. Twickenham: Athena Press.

Morrell, Jessica P. (2008) *Bullies, Bastards And Bitches: How To Write The Bad Guys Of Fiction*. Ohio: Writer’s Digest Books.

5. Los quinquis como grupo étnico

Si buscamos el significado de la palabra “quinqui” en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), como primera acepción encontramos “[p]ersona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante”. Sin embargo, su uso más frecuente se corresponde con la

segunda, “[p]ersona que comete delitos o robos de poca importancia”. No obstante, como señala Laffranque

Todo el mundo sabe, o creemos saber los hispanohablantes más o menos cultos, quiénes son los hombres que se llaman y son llamados quinquis. De ignorarlo conscientemente, nos lo dijo algún diccionario. En realidad, me atrevo a decir que no lo sabe casi nadie, y me cuento entre los ignorantes. Conviene hablar de ellos, sociológicamente, como de otras muchas personas pertenecientes a algún grupo marginado (Laffranque, 1989: 165).

El grupo al que se refieren, tanto la RAE como Laffranque, es al de los mercheros, cuya tradición como quincalleros dio lugar a la apócope de “quinqui”. Ahora bien, mientras que estos hablan de un grupo social³⁹, aquellos mercheros que se identifican como tal se refieren a sí mismos como un grupo étnico (Sánchez, 2013; García-Grande). De hecho, a pesar de que desconocen su origen (León-Ignacio, 1976: 49; Sánchez, 2013; García-Egocheaga, 2003), hacen una clara distinción entre mercheros, “payos” y gitanos.

Los mercheros se consideran separados del común de las gentes, a las que llaman julais o payos, y separados también de los gitanos, a los que llaman calorados [...]. También se consideran diferentes de las otras especies de ‘quinquis’, generalmente hojalateros feriantes, a los que, con desprecio, denominan remuelcos (Méndez-Ferrín, 1971: 19).

No obstante, aunque Méndez-Ferrín les atribuye ciertos rasgos fenotípicos diferenciados (1971: 25), si nos fijamos en Eleuterio Sánchez —el quinqui más celebre de la historia, más conocido como *El Lute*— o en Remedios García Grande —conocida por ser la hija de un merchero asesinado por la banda terrorista ETA—, podemos constatar que no se cumple dicha descripción. De hecho, como señala León-Ignacio, “en los quinquis no se advierten tales características étnicas distintas [...]. En apariencia, son iguales a muchos otros españoles, de cualquier punto de la península” (1976: 41). Es más, según García-Egocheaga, hasta el siglo XX había quien se refería a estos como

³⁹ Laffranque también se refiere a estos como grupo social alegando que “[a]demás de un nomadismo continuo o intermitente, no se les atribuye generalmente ningún otro rasgo que justifique el epíteto de ‘étnico’” (1989: 166). A su vez, Sastre sostiene que “es un oficio nómada, no étnicamente diferenciado, socialmente marginal y siempre segregado en sus intentos de integración suburbana (1971: 17).

“los gitanos blancos”, a causa de las varias coincidencias en su estilo de vida (García-Egocheaga, 2003).

Y es que, si algo les diferencia de los gitanos, es precisamente, eso, el físico. Pues mientras los gitanos se identifican claramente gracias a unos rasgos étnicos de origen hindú que no han perdido[...], los mercheros no comparten dicho origen y, en consecuencia, sus rasgos son los propios de los pueblos mediterráneos (García-Egocheaga, 2003).

No obstante, pese a la discriminación que siguen sufriendo hoy en día los gitanos, a finales de los años sesenta estos ya gozaban de cierta aceptación social —en mayor o menor medida— de la que carecían los quinquis, dando lugar a que en la prensa española se encontrasen artículos como el de Moreiro (1969).

El gitano es un ser pacífico que gusta de la varita de olivo, el rasgueo de la guitarra y la indolencia de la siesta. [...] El ‘quiqui’, en cambio, tiene la mirada torva y mala la entraña. Es ladino, hipócrita y peligroso. [...] El gitano, que se ha adueñado poco a poco de la simpatía del pueblo, tiene menos culpa; el ‘quiqui’, en cambio, lo que desgraciadamente no tiene es defensa ni disculpa. El ‘quiqui’, bajo una apariencia más burguesa, esconde en algún rincón de la chaqueta su pistola y sus malas intenciones. No verás a ‘quiqui’ alguno con una monita de la mano haciendo títeres, cantando, o con una guitarra entre los dedos (Moreiro, 1969: 32).

Así pues, vemos que desde entonces ya se relacionaba a los mercheros directamente con la delincuencia, mientras que se daba una visión más romántica del colectivo gitano. Por ende, como señala León-Ignacio, los quinquis son “uno de nuestros grupos sociales más ignorados y peor vistos” (1976: 15) y, en consecuencia, como hace García-Egocheaga, podemos afirmar que los mercheros son “los últimos marginados españoles” (2003). De hecho, el propio Sánchez lo explica de la siguiente manera:

el delito era demasiado grave: había nacido al margen de una nueva España decente y trabajadora; era un quiqui, un merchero, un desgraciado, sin ningún derecho. Tan sólo por eso ya estaba condenado de por vida [...], sobre todo cuando tu sola presencia despierta en los demás el rechazo (2013).

Así pues, tras hacerse un símil entre la situación de los delincuentes juveniles del extrarradio de Barcelona y la subalternidad de los mercheros, especialmente por las constantes apariciones en la prensa sensacionalista por parte de ambos, con El Vaquilla y El Lute como sus máximos representantes respectivamente, el término quinquí acabó fagocitando a los jóvenes de los barrios marginales dando lugar a que las películas inspiradas en sus vidas terminasen siendo bautizadas como cine quinquí.

García-Egocheaga, Javier (2003) “Quincalleros y mercheros: los quinquís” en *Minorías malditas. La historia desconocida de otros pueblos de España* [edición digital]. Madrid: Susaeta.

García-Grande, Remedios (s.f.) *El rincón de los mercheros. Un lugar para mercheros y amigos*. [blog] Disponible en <https://mariamarchera.wordpress.com/> (consultado el 23 de enero de 2017).

Laffranque, Marie (1989) “Quinquís del siglo XX. Un ejemplo, una lección” en *Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 36/37: 165-179.

León-Ignacio (1976) *Los Quinquís*. Barcelona: Editorial Bruguera

Méndez-Ferrín, Xosé L. (1971) “Los mercheros mal llamados quinquís” en *Triunfo*, 475: 19-25.

Moreiro, José M. (1969) “Los ‘quinquís’” en *ABC*, 20 de abril: 31-33.

Real Academia Española (2014) *Diccionario de la lengua española*, versión electrónica, 22.a ed. [en línea] Disponible en <http://dle.rae.es/?id=UuJdDUw> (consultado el 27 de enero de 2017).

Sánchez, Eleuterio (2013) *Cuando resistir es vencer* [Edición digital]. Córdoba: Editorial Almuzara.

Sastre, Alfonso (1971) “Viaje a los ‘quinquilleros’” en *Triunfo*, 452: 17-19