

University of Kentucky

UKnowledge

Theses and Dissertations--Hispanic Studies

Hispanic Studies

2022

LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN EL PERSONAJE DEL POLICÍA: CINE, TELEVISIÓN Y NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

Daniel Fonfría-Perera

University of Kentucky, daniel.fonfria@uky.edu

Digital Object Identifier: <https://doi.org/10.13023/etd.2022.178>

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Fonfría-Perera, Daniel, "LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN EL PERSONAJE DEL POLICÍA: CINE, TELEVISIÓN Y NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI" (2022). *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*. 51.

https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/51

This Doctoral Dissertation is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Hispanic Studies by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

STUDENT AGREEMENT:

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained needed written permission statement(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine) which will be submitted to UKnowledge as Additional File.

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the irrevocable, non-exclusive, and royalty-free license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless an embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's thesis including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Daniel Fonfría-Perera, Student

Dr. Carmen Moreno-Nuño, Major Professor

Dr. Dierdra Reber, Director of Graduate Studies

LA REPRESENTACIÓN DE LA
MASCULINIDAD EN EL PERSONAJE DEL POLICÍA:
CINE, TELEVISIÓN Y NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
College of Arts and Sciences
at the University of Kentucky

By
Daniel Fonfria-Perera
Lexington, Kentucky
Director: Dr. Carmen Moreno-Nuño, Professor of Hispanic Studies
Lexington, Kentucky
2022

Copyright © Daniel Fonfria-Perera 2022

ABSTRACT OF DISSERTATION

LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN EL PERSONAJE DEL POLICÍA: CINE, TELEVISIÓN Y NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

This research focuses on the type of hegemonic masculinity—a term that has traditionally belonged to a purely sociology domain—exhorted in the works of fiction published and released in Spain in the last two decades, searching for patterns that indicate that a normative type is encouraged.

After tracing the different types of hegemonic masculinities that have characterized policemen since the late 30's, the findings show how the modern notion of masculinity depicted in the works analyzed, even though it can no longer be considered monolithic, still shares some patterns with the masculinity predominant in cultural products during Francoism.

KEYWORDS: Penninsular Film Noir, Crime novels, Masculinity, Spanish TV crime series

Daniel Fonfria-Perera
(Name of Student)

04/29/2022
Date

LA REPRESENTACIÓN DE LA
MASCULINIDAD EN EL PERSONAJE DEL POLICÍA:
CINE, TELEVISIÓN Y NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

By
Daniel Fonfria-Perera

Carmen Moreno Nuño
Director of Dissertation

Dierdra Reber
Director of Graduate Studies

4/29/2022
Date

A mi media naranja

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría darle las gracias a la directora de este proyecto de investigación, Carmen Moreno Nuño, por creer en mi idea, orientarme durante este proceso y, sobre todo, por haber tenido mucha paciencia. También me gustaría extender mi agradecimiento a los miembros del comité y al examinador externo por haber aceptado ser parte de ‘esta aventura’. Una mención especial a Ellen Lorraine Friedrich por su amistad, sus consejos y por haberme mostrado el camino. A mi esposa Victoria Koger, que siempre ha estado a mi lado apoyándome y animándome en mis horas bajas, sin ella nunca lo habría conseguido.

También me gustaría reconocer a mis suegros, Jim y Tina, a mis padres, Ana y Fernando, que me enseñaron que siempre hay que terminar lo que uno empieza y me inculcaron la importancia de la constancia y del trabajo. A mis hermanos, María y Fernando, por insistir en que siguiera trabajando. Mil gracias también a los miembros del grupo ‘Cervecita’, Miguel Ángel, Luis, Luis Carlos y Guillermo, sin sus ánimos esto se habría puesto muy cuesta arriba.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	iii
Capítulo 1. La representación de la masculinidad del policía en la novela, cine y televisión (1939-1975)	1
1. La masculinidad franquista: origen, características y evolución	5
1.1 El falangismo y el hombre de la nueva España	5
1.2. La masculinidad del excombatiente franquista	9
1.2.1. El ideal de hombre franquista de los años cuarenta	10
1.2.2. La masculinidad franquista en los cincuenta: fin del aislamiento y continuismo	15
1.2.3. El ideal masculino franquista de los años sesenta: desarrollismo y desestabilización	19
2. La novela policiaca durante la dictadura franquista (1939-1975)	24
2.1. El inocente: ¿Novela policiaca, novela social o novela existencial?	26
2.2. Los modelos de masculinidad en <i>El inocente</i>	28
2.2.1. La masculinidad subordinada del inocente	29
2.2.2. Masculinidades hegemónicas y violentas en la Policía	36
2.2.3. El policía joven como ideal masculino del franquismo	39
2.2.4. El inspector Doria y la corrupción policial	42
2.3. Características del cine negro o cine policiaco del franquismo (1939-1977)	44
2.3.1. Introducción	44
2.3.2. Lo criminal como herramienta propagandística	47
2.4. El arquetipo de policía franquista en el cine policiaco	50
2.4.1. El policía valiente	53
2.4.2. El policía seductor	56
2.5. Los ‘malos’ en el policiaco	60
2.6. El papel de la mujer en el cine policiaco de la época	62
3. Las series policiacas durante el franquismo	67
3.1. <i>Plinio</i> : el origen de la primera serie policiaca española	67
3.2. <i>Plinio</i> : el policía amable del régimen	72
3.3. La utopía rural frente a la ciudad en <i>Plinio</i>	76
4. Conclusiones	83
Capítulo 2: Masculinidades y relaciones de género en <i>El asesino de la pedrera</i> (2012), <i>El ángulo muerto</i> (2016), <i>Dócil</i> (2021) y en la Trilogía del Baztán	86
1. Introducción: ¿Novela negra o novela policiaca?	87
2. La novela negra a partir de la Transición	90
3. El <i>boom</i> de la novela negra contemporánea	96
4. La Trilogía del Baztán	102
4.1. Sinopsis	102
4.2. La(s) masculinidad(es) de los personajes secundarios masculinos	104
4.3. Montes y el arquetipo de la masculinidad tradicional	109

4.4. Los personajes femeninos y las relaciones de género	114
4.4.1. Amaia una de los nuestros	114
4.4.2. Homofobia y misoginia en la Policía Foral	122
4.4.3. Otros personajes masculinos	127
5. Las novelas de las aventuras del inspector Malart	131
5.1. Sinopsis	131
5.2. Milo Malart, ¿una masculinidad alternativa?	133
5.3. La masculinidad y la clase social	140
5.4. Rebeca Mercader, ¿mujer o mujer policía?	145
5.5. La sexualización de la mujer policía	148
6. Conclusiones	153
Capítulo 3: Modelos de masculinidad en <i>La distancia</i> (2006) y en <i>No habrá paz para los malvados</i> (2011)	156
1. Introducción: el policía en el cine de la democracia	158
2. La distancia y No habrá paz para los malvados	161
2.1. Sinopsis	161
2.2. La crítica	162
3. Masculinidades hegemónicas: Santos y Guillermo	163
3.1. Violencia y masculinidad	171
3.2. La violencia como herramienta redentora del policía	176
3.3. El deporte como reducto de prácticas asociadas a masculinidades violentas	179
4. Modelos alternativos de masculinidad	183
5. Las relaciones de género en <i>La distancia</i> y en <i>No habrá paz para los malvados</i>	188
5.1. El papel de la mujer en un ‘mundo de hombres’	188
5.2. Matar para ser hombre	192
5.3. La masculinidad y el rechazo de lo femenino	194
6. El uso del poder asociado a la masculinidad	199
7. Conclusiones	204
Capítulo 4: Las masculinidades y las relaciones de género en <i>Mar de plástico</i> (2015-2016)	207
1. Introducción	207
1.1. Series policíacas desde la Transición	209
2. <i>Mar de plástico</i>	215
2.1. Sinopsis	215
3. La masculinidad hegemónica del héroe	216
3.1. El arquetipo del guerrero y el arte de la masculinidad	219
3.1.1. La experiencia militar como marcador de la hombría	222
3.2. Características nuevas y recicladas de las masculinidades hegemónicas	226
4. Otras masculinidades dominantes: los malos de la serie	233
4.1. Juan Rueda: ‘el cacique de Campoamargo’	234
4.2. Pablo: el policía corrupto de la democracia	238
4.3. Los europeos del este y la misoginia	241

5. Masculinidades no dominantes	247
5.1. Masculinidades marginadas: los gitanos	248
5.2. Otras masculinidades marginadas: los africanos y la subordinación de la mujer	251
5.3. Lucas y el arquetipo de la masculinidad obrera	255
6. La representación de la feminidad en <i>Mar de Plástico</i>	257
6.1. La mujer como víctima	257
6.2. Lola, la mujer policía	260
7. Conclusiones	266
 Conclusiones finales	 269
 Obras citadas	 273
 Vita	 293

“Yo siempre tuve la vaga idea de escribir novelas policíacas muy españolas y con el mayor talento que Dios se permitiera prestarme. Novelas con la suficiente suspensión para el lector superficial que solo quiere excitar sus nervios y la necesaria altura para que al lector sensible no se le cayera de las manos”

(Francisco García Pavón, *Historias de Plinio*)

Capítulo 1: La representación de la masculinidad del policía en la novela, cine y televisión (1939-1975)

En las sociedades democráticas modernas la Policía, además de representar la autoridad del Estado, es también un aparato institucional al servicio de la sociedad civil, cuya misión consiste principalmente en garantizar el normal funcionamiento de la misma. Lo que diferencia a las Policías de países democráticos de las de los Estados totalitarios es su sometimiento a mecanismos de control que garantizan el cumplimiento de la legalidad y la ausencia de conductas corruptas. Esta premisa, sin embargo, no siempre se cumple en todos los países democráticos como, por ejemplo, en el caso de Argentina, donde se ha documentado la existencia de numerosos vínculos entre policiales y narcotraficantes¹. En España, aunque el Servicio de Asuntos Internos de la Guardia Civil, organismo encargado de investigar los delitos cometidos por otros policías, haya detectado un aumento de la corrupción policial en zonas geográficas donde hay una mayor presencia del narcotráfico, el problema no es institucional, y la percepción de la

¹ El profesor de psicología de la Universidad de Texas en Austin, Javier Auyero, analizó la colaboración de la policía con los narcotraficantes en una ponencia en el seminario “Coclusión y Cinismo en los Márgenes Urbanos” de la UNTREF (La Universidad Nacional de Tres de Febrero) el nueve de septiembre de 2019.

sociedad civil sobre las Fuerzas de Seguridad así lo refleja². El apoyo y la confianza de los españoles en sus cuerpos policiales juega un papel fundamental en el éxito de la misión de esta institución. En las últimas décadas la Policía en España se ha mantenido de forma consistente como una de las instituciones mejor valorada entre sus ciudadanos³. Este, sin embargo, no ha sido siempre el caso. El rol que las fuerzas policiales desempeñan en la sociedad española ha ido cambiando paulatinamente conforme se han producido cambios en la sociedad civil. Durante la dictadura del general Franco (1939-1975) la Policía actúa como el brazo opresor del régimen, encargado de mantener el orden institucional y perpetuar el modelo de Estado totalitario. La representación de policías y guardiasciviles en la literatura, el cine y la televisión de este periodo caracterizado por la censura, promueve un modelo de agente que encarna los valores que el Estado dictatorial pretende inculcar en la población. En los últimos años las nuevas formas de entretenimiento de masas y, en menor medida, las más tradicionales, han favorecido la producción y difusión de productos culturales policiacos. Los jóvenes y los no tan jóvenes que antes consumían series y películas policiacas norteamericanas y admiraban e idolatraban a los tipos duros que las protagonizaban, ven ahora productos nacionales que les proponen unos modelos de masculinidad que normalizan conductas y, en algunos casos, estereotipos tradicionales. Los inspectores de policía protagonistas de estas ficciones se convierten en referentes de las nuevas generaciones de consumidores

² Aunque el Ministerio del Interior no ofrece a los medios de comunicación cifras de miembros de las Fuerzas de Seguridad detenidos, el portavoz de la Asociación Unificada de Guardias Civiles (AUGC), Miguel Ángel Ramos, en declaración a *elDiario.es*, habló de que en 2018, treinta y cuatro policías fueron detenidos en Cádiz, provincia andaluza en la que existe una gran presencia de narcotraficantes, y en la que prestan servicio unos 2.500 guardiasciviles.

³ En la última encuesta publicada del Centro de Investigaciones Sociológicas al respecto, los españoles otorgan su mayor puntuación a las ONGs (60,5%), seguidas de la Guardia Civil y Policía Nacional (54,8%), el Ejército (52%) y el sector sanitario (49,4%).

que, inconscientemente, internalizan y adoptan los valores que representan sus héroes. Considero que es importante estudiar los roles y las formas de representación de los agentes del orden que aparecen en la cultura popular para determinar las expectativas que se tienen de los jóvenes en España. La presencia cada vez más numerosa de mujeres en profesiones tan masculinizadas como la Policía y la importancia y la expansión de los estudios de género en el ámbito académico y en la sociedad en general, hacen necesario un análisis de cómo es el policía en la ficción española, pregunta que pretendo contestar en este proyecto de investigación.

Este capítulo tiene como objetivo indagar en la representación de la masculinidad del policía en un periodo histórico en el que las producciones culturales están sometidas a una fuerte censura, para mostrar que se promueve un tipo de masculinidad hegemónica monolítica en consonancia con los valores que caracterizan al régimen dictatorial. En el primer apartado voy a explicar cómo se construye la masculinidad franquista, las características que componen este modelo dominante y cómo se transmite y valida dentro de la sociedad de la época. En una segunda parte voy a revisar las obras más importantes, y luego voy a detenerme en la más significativa de cada formato de difusión para presentar las características temáticas y formales que la caracterizan. En el campo de la novela voy a analizar *El inocente* (1953) de Mario Lacruz, obra que los estudiosos del género como Valles Calatrava, Sánchez Zapatero y José Colmeiro consideran como la precursora de la novela negra en España, gracias en gran parte a que su autor consigue ingeniosamente evadir la censura y hacer una crítica de la corrupción policial. Durante este periodo la mayoría de publicaciones del género policiaco eran traducciones de clásicos extranjeros o publicaciones populares, conocidas también como libros de

bolsillo, de autores españoles que “solo en excepcionales casos consiguieron sobrepasar el umbral de la literatura canonizada como de calidad” (Sánchez Zapatero 444).

En la parte referente al cine policiaco, voy a incluir en mi análisis principalmente filmes de los años cincuenta y sesenta, algunos pertenecientes al llamado cine negro barcelonés que, según la crítica especializada, suponen un antes y un después en el desarrollo del género en España. Estas producciones, cuya facturación técnica en nada tiene que envidiar a la de los clásicos norteamericanos del cine negro, sin embargo, se ajustan al contexto histórico social al que pertenecen, sirviendo como vehículos de lucimiento y elogio de la labor de la Policía, cuyos agentes destacan por su profesionalidad, cortesía, eficacia y valor. Sin entrar en consideraciones de carácter nominal y ante la imposibilidad de incluir todos los productos cinematográficos etiquetados como policiacos, considero adecuado comentar únicamente aquellas obras en las que los agentes de policía están a cargo de la investigación criminal o tienen una especial relevancia en el desarrollo de la trama. Para concluir, en la última parte del capítulo centraré mi análisis en la serie de televisión *Plinio* (1972), primera serie policiaca protagonizada por un agente español, en la que, según mi análisis, se certifica el inmovilismo que caracteriza a la figura del policía en las producciones culturales del franquismo, confirmándose su papel de defensor del orden establecido. Los policías protagonistas de estos productos culturales comparten una serie de características que les acercan a un ideal de masculinidad exaltado por el régimen de Franco y que, al no poder ser refutado, va a sufrir pocos cambios hasta la reinstauración de la democracia a finales de los años setenta.

1. La masculinidad franquista: origen, características y evolución

1.1 El falangismo y el hombre de la nueva España

Desde la muerte del general Franco y la restauración de la democracia en España, han proliferado las publicaciones sobre la Guerra Civil y el periodo posterior que se conoce popularmente como el franquismo. La intención de estas obras ha sido desvelar o desentrañar los silencios producidos durante la dictadura, periodo de nuestra historia en el que la censura institucional fue la gran protagonista. En la última década, a este *boom* editorial se ha unido un creciente número de publicaciones dedicadas al estudio de la masculinidad franquista. Historiadores como Mary Vincent, Ángel Alcalde y Teresa González Aja, entre otros, han intentado establecer qué ideales masculinos llegan a adquirir un carácter normativo y cómo evolucionan durante la posguerra y el franquismo. Teniendo en cuenta que la masculinidad es un concepto que ha sufrido transformaciones a lo largo de la historia, es decir, la idea de cómo debe ser un hombre ha cambiado y se ha ido adaptando a nuevos contextos histórico-sociales, no podemos hablar de un ideal de masculinidad monolítica inmutable durante las décadas posteriores a la Guerra. Con todo, los cambios experimentados por los modelos hegemónicos siempre se han orientado a mantener su posición de privilegio frente a otras masculinidades subordinadas y frente a la feminidad. Los estudios publicados al respecto apuntan a que el ideal de masculinidad que se privilegia durante los primeros años del régimen está íntimamente relacionado con la experiencia de la Guerra Civil y la influencia de la ideología falangista.

En su artículo sobre “La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista” Vincent resalta la importancia que los conflictos bélicos tienen en la construcción de un modelo identitario dominante, recalando que la guerra siempre se ha

considerado como una experiencia exclusivamente masculina. Ya en el periodo de entre guerras (1918-1939), explica Vincent, se empieza a construir un nuevo tipo de masculinidad hegemónica que se fundamenta en características tradicionalmente asociadas al hombre como el “estoicismo, [la] disciplina y [la] tenacidad” (138). Que un soldado posea estas cualidades le ayuda a controlar sus emociones y a no dejarse llevar por el miedo en el campo de batalla, reafirmando su valentía y su virilidad. En el caso de España, la aparición en 1933 de un partido de corte fascista, la Falange Española (FE) y la retórica belicista y la estética de su líder y fundador, José Antonio Primo de Rivera, influyen de forma significativa en la formación de una identidad masculina en la Guerra Civil y la posguerra⁴. La Falange nace como un partido conservador de corte tradicionalista que mira con nostalgia y admiración a la grandeza de la España del siglo XV, y que se concibe principalmente sobre la base de tres elementos: anti-separatismo, imperialismo y catolicismo (Ellwood 13).

Uno de los rasgos que mejor caracteriza el modelo de virilidad falangista es la exaltación de la violencia, elemento que desde sus inicios como formación política se refleja en su lema: “dialéctica de los puños y las pistolas”⁵. La disposición a usar la violencia es, sin duda, un aspecto que define al hombre ideal falangista, y así lo expone el historiador Ian Gibson: “Para José Antonio, el verdadero hombre, el realmente viril –es decir, el héroe– reacciona violentamente cuando se siente insultado, y no razonablemente” (192). En los discursos del líder de Falange se repite la idea de la

⁴ En julio de 1933 José Antonio aglutinó a estudiantes seguidores del fascismo, militares retirados y otros grupos conservadores para fundar y liderar junto con Ruíz de Alda el Movimiento Español Sindicalista-Fascismo Español (MES). Partido que se acaba llamando Falange Española.

⁵ Discurso de José Antonio Primo de Rivera pronunciado en el Teatro de la Comedia de Madrid, 29 de octubre de 1933.

regeneración de España, cuya misión solo puede conseguirse con la conquista del estado. El término ‘conquista’ implica una lucha, para lo que se promueve un tipo de hombre encarnado en “la figura del monje guerrero, un arquetipo masculino que nació con la Reconquista hasta alcanzar su esplendor en el siglo XVII cuando la tradición barroca mezcló lo religioso con lo militar” (Bergès “La nacionalización”, par. 8). En este sentido, el ideal varonil falangista se caracteriza por rasgos como la disciplina, la fuerza y la valentía, aspectos que se visualizan y se exaltan también a través de su indumentaria. Todo soldado necesita un uniforme que refuerce su identidad y su pertenencia a un grupo específico, y los militantes falangistas se distinguían por llevar la camisa azul, un elemento que se adopta del fascismo italiano⁶. La prenda, vista como un elemento moderno, elegante y distintivo, ayuda a proyectar una imagen de poder masculino colectivo (Vincent 142). La imagen icónica de Primo de Rivera llevando la camisa azul remangada, ya fuera posando o durante sus discursos, explica la historiadora, “dejó claro que nos encontrábamos ante un hombre preparado para la acción” (Vincent 142).

A pesar de no haber conseguido capitalizar su apoyo en las calles y trasladarlo a las urnas, FE y su modelo de masculinidad caracterizado por la exaltación de la violencia, va a cobrar especial relevancia en los meses previos a la guerra y durante el conflicto⁷. El 14 de marzo de 1936, y tras el intento de asesinato de un profesor de derecho socialista por parte de un grupo de activistas del SEU, se detiene a José Antonio Primo de Rivera,

⁶ La Milicia Voluntaria para la Seguridad Nacional o los “Camisas Negras” como se les conoce popularmente, fue un cuerpo de milicias de la Italia fascista al mando de Benito Mussolini, que recurría a la violencia extrema como instrumento de intimidación contra los opositores del *Duce*.

⁷ Las candidaturas falangistas en los comicios del 16 de febrero de 1936 obtuvieron en todo el país 46.466 votos, un 0,4% del total.

se suspende temporalmente la militancia en Falange y se clausuran todas sus sedes⁸. Ante el acorralamiento al que le somete el gobierno de la República, Primo de Rivera, ahora preso en la cárcel Modelo de Madrid, da la orden de reorganizar el partido desde la clandestinidad. A partir de este momento la violencia en las calles entre grupos políticos extremistas de izquierda y de derecha se recrudece, ocasionando numerosos asesinatos en los que las milicias de Falange participan activamente⁹. Los historiadores no se ponen de acuerdo en el número de militantes de FE durante el periodo en el que pasan a la clandestinidad, Alfonso Lazo y José Antonio Parejo, revisando los datos de Stanley Payne, Javier Tusell, Ricardo Chueca y Julio Gil Pecharromán, estiman ese número entre seis mil y setenta mil afiliados según el estudio¹⁰. El mismo problema surge al intentar calcular las cifras de la militancia a partir del estallido de la guerra, Stanley Payne habla de 650.000 en 1939 y 932.000 en 1942, Javier Tusell de un millón en 1945 (Lazo y Parejo 238). Con independencia del baile de cifras, parece evidente que la Guerra Civil sirvió como herramienta de reclutamiento de Falange y de la formación de un gran número de jóvenes que, a través de la experiencia del combate, definieron y construyeron un modelo de masculinidad normativo durante los primeros años del franquismo. Este modelo empezará a sufrir cambios con el paso del tiempo y la pérdida de influencia de Falange en los gobiernos de Franco, especialmente a partir de la derrota del fascismo en Europa.

⁸ Sindicato Español Universitario, creado por Primo de Rivera en 1930 para difundir la ideología fascista entre los círculos universitarios.

⁹ Según datos del hispanista Stanley G. Payne, setenta falangistas mueren luchando en la calle desde la fundación del partido hasta el 1 de junio de 1936.

¹⁰ Julio Gil Pecharromán, citando datos de Ximénez de Sandoval.

1.2. La masculinidad del excombatiente franquista

La victoria del ‘Ejército Nacional’ en 1939 supuso el fin de la Guerra y el retorno de todos aquellos que habían combatido en el frente para reintegrarse en la sociedad civil. Los que lucharon a favor de la República sufrieron suertes dispares conforme a su condición de ‘perdedores’; algunos fueron ejecutados y otros fueron encarcelados o enviados a campos de trabajo. Incluso a aquellos que consiguieron evitar los castigos más severos, nunca se les reconoció la condición de excombatientes, lo que les privó de los beneficios que sí recibieron los integrantes del otro ejército. En el caso de los que sufrieron algún tipo de discapacidad el castigo fue doble. Los que consiguieron salir con vida de las cárceles o de los campos de trabajo fueron estigmatizados de por vida. Eran los ‘rojos’, perdedores de una causa que no supieron defender como hombres de verdad, sufriendo un cuestionamiento de su hombría. Sin embargo, a los integrantes del ejército vencedor no solo se les premió con subsidios o ayudas, sino que recibieron un trato preferencial en el empleo por su condición de veteranos de guerra. El discurso oficial de la “Victoria” alaba y exalta el heroísmo, la valentía y el sacrificio de los artífices de la victoria, cualidades que una vez finalizada la contienda se han de poner al servicio de la sociedad civil para la reconstrucción de “una Patria nueva”, como pide el propio Franco en el discurso del desfile de la Victoria en Madrid el 19 de mayo de 1939: “[...] hace falta ... que vosotros seáis los colaboradores de la nueva empresa, de la que son fuerzas de choque la juventud heroica que en los frentes de batalla y en las cárceles sombrías recogieron de labios de tantos héroes su último ¡ARRIBA ESPAÑA!”. La incorporación de los veteranos de guerra a la sociedad civil implica una transformación del ideal

masculino que, construido en el periodo de entreguerras e impulsado por Falange, se había cimentado en la valentía, el sacrificio y la exaltación de la violencia.

1.2.1. El ideal de hombre franquista de los años cuarenta

Una vez terminada la lucha armada, el nuevo estado tiene que reconducir esa disposición al uso de la violencia e ir adaptando el ideal de monje soldado a las nuevas circunstancias históricas, pero sin renunciar aún a la exaltación de los valores castrenses que caracterizan la virilidad del soldado franquista¹¹. Según el historiador Ángel Alcalde, el estallido de la guerra en Europa en 1939 y el éxito de las potencias del Eje los primeros años de la Segunda Guerra Mundial ayudan a afianzar el modelo de masculinidad hegemónico del excombatiente franquista (“El descanso” 183). El éxito profesional y familiar de los jóvenes varones durante el primer lustro de los años cuarenta “estuvo estrechamente conectado a su privilegiada condición de excombatiente franquista” (Alcalde 183). Las estructuras totalitarias del nuevo estado y la maquinaria propagandística al servicio del régimen juegan un papel fundamental en reafirmar la figura y los valores de estos veteranos. Una de las formulas a las que se recurre para destacar la experiencia de la guerra como rasgo fundamental de la construcción de su masculinidad y de la identidad española, es el llamado cine de cruzada. Filmes como *Sin novedad en el Alcázar* (Genina 1940), *Raza* (Sáenz de Heredia 1941), *Harka* (Carlos Arévalo 1941) y *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román 1945) narran acontecimientos bélicos de la historia de España a través de los actos heroicos y abnegados de sus protagonistas, que resaltan la excepcionalidad del soldado patrio. Este tipo de cine

¹¹ Hay que mencionar que el término “monje soldado” se remonta a la Edad Media. San Bernardo de Claraval (1090-1152) asocia las palabras “monje” y “caballero” para designar a los hermanos de las órdenes militares, y en especial a los templarios.

propone la justificación de la violencia y la exaltación de la experiencia castrense como rasgos innatos de españolidad necesarios para la reconstrucción del Nuevo Estado (Triana-Toribio 48).

La victoria del bando franquista había supuesto también una vuelta a la práctica educativa de la segregación por sexos, garantizando así una diferenciación en la educación de niños y niñas, en la que se ensalzan unos valores u otros en función de las expectativas tradicionales de género. En un intento de controlar la educación y el adoctrinamiento de las nuevas generaciones, el régimen de Franco extiende su influencia a través de organizaciones como la Sección Femenina y el Frente de Juventudes. La primera, presidida por Pilar Primo de Rivera y fundada en 1934 por Falange, tiene como objetivo la formación ideológica y social de las afiliadas al Movimiento¹². Según su jefe nacional, la única misión de la mujer en la construcción de la Patria es el hogar, es decir, su misión es servir a su marido y hacerle la vida en familia tan placentera como sea posible (Gallego Méndez, Mujer 89). Este papel se adapta perfectamente al deseo del gobierno de facilitar ‘el descanso del guerrero’ a aquellos veteranos que contribuyeron a la victoria militar de los sublevados. Si la Sección Femenina tiene como objetivo educar a la mujer en el servilismo y en su subordinación al hombre, el Frente de Juventudes, por el contrario, nace con la misión de adoctrinar a la infancia y a la juventud masculina en el amor y el servicio a la Patria, educándoles en unos valores de corte militarista que perpetúan el sistema patriarcal. El Movimiento hace hincapié en una formación al estilo castrense, en la que sus miembros deben llevar uniforme, participar en desfiles, recitar consignas y someterse a una rígida disciplina. A ello hay que sumarle la práctica

¹² Pilar Primo de Rivera fue la hermana del fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera.

deportiva como instrumento de fortalecimiento del cuerpo, promovido por el régimen como rasgo de virilidad. Las mujeres de la sección femenina también hacían educación física pero no de la misma manera ni con la misma frecuencia, es más, había deportes de contacto cuya práctica les estaba vetada. Estudios recientes sobre la práctica de la actividad física y de los deportes en los campamentos del Frente de Juventudes revelan su peso en la formación del sujeto franquista. A través de su práctica diaria se inculca “—de forma exacerbada—la obediencia, el heroísmo y la disciplina rígida” (Mauri 4), todos ellos rasgos del arquetipo de masculinidad hegemónica del excombatiente.

La transmisión y la exaltación de estos valores no se limita solo a la educación formal ni a las actividades extraescolares, sino que también se hace a través de productos para el consumo de masas como los tebeos. Estos, además de servir como fuente de evasión de las circunstancias tan duras de la posguerra, se convierten en una herramienta de instrucción de los más pequeños. Aunque ya existían publicaciones antes de la Guerra Civil, en los cuarenta se empiezan a vender las historietas de algunos de los cómics españoles más influyentes y populares de la década. En 1941 se inicia la serie de *Roberto Alcázar*, al que Editorial Valenciana presenta como “el intrépido aventurero español” (Lara 64). El perfil de su cara y la indumentaria, viste siempre con traje y corbata y lleva el pelo muy bien arreglado, han llevado a muchos críticos a especular que la fisonomía del personaje se basa en la figura de José Antonio Primo de Rivera. (Escudero 5), algo que su dibujante y creador, Eduardo Vañó, desmintió en múltiples ocasiones. Otros, como Porcel Torrens, atribuyen el parecido a su correspondencia con el patrón estético del varón franquista de la época, que tiene en Primo de Rivera a su referente más próximo (117). A este respecto, Sanchidrián Fernández sugiere que “[Roberto Alcázar]

representa como nadie la ley, la fuerza, la elegancia, la inteligencia, que impone sus ‘razones’ a los necios y malos, no con la fuerza del argumento sino con los puños” (306) recordando a la “dialéctica de puños y pistolas” de Falange. En 1943 aparece otro de los iconos del cómic español, *el Guerrero del Antifaz*, historieta publicada también por Editorial Valenciana y ambientada en la España de los Reyes Católicos, que narra las aventuras de un intrépido guerrero que se dedica a rescatar a damas en apuros y a luchar contra los moros. Estas publicaciones adquirieron un gran éxito entre los más jóvenes y ayudaron a reafirmar rasgos castrenses como el heroísmo, la estoicidad y la disposición a la violencia (autarquía). Paradójicamente, y en parte gracias a su creciente popularidad, en los cincuenta estos cómics van a ser víctimas de la censura que, amparada en la promulgación de nuevas leyes de protección a la infancia, ejerce su autoridad para eliminar todo contenido violento.

En la segunda mitad de los años cuarenta la derrota del fascismo, con la consiguiente pérdida de aliados en Europa, obliga al gobierno de Franco a poner en marcha reformas para romper con la imagen de estado totalitario fascista. Un ejemplo es la derogación del saludo fascista el 11 de septiembre de 1945, saludo que había sido obligatorio desde que se aprobó por decreto el 24 de abril de 1937¹³. Esos cambios también van a afectar al ideal masculino falangista que, finalizada la Guerra, como el propio partido, empieza a perder protagonismo y a ser víctima de sus propias contradicciones. A este respecto, explica Alcalde “en la segunda mitad de los años

¹³ En el Boletín Oficial del Estado número 187 del 25 de abril de 1937 se establece el saludo nacional. El saludo queda derogado en el Boletín Oficial del Estado número 257 del 14 de septiembre de 1945.

cuarenta, el ideal de masculinidad excombatiente franquista prácticamente desapareció del espacio público” (185). El régimen de Franco busca asegurarse su continuidad en la posguerra, manteniendo un orden social estricto pero ofreciendo una imagen de paz, en la que la figura del excombatiente deja de ser un referente válido. La Guerra ha terminado y muchos de los jóvenes que participaron en ella, y ya no ven esa experiencia bélica como básica de su identidad, comienzan a casarse y a formar familias, prácticas que van a moldear su ideal hegemónico de hombría.

La transformación de la masculinidad del excombatiente se ve influenciada por el mayor protagonismo que adquiere la iglesia católica en detrimento de Falange. Esta última ya había perdido su independencia como formación en plena guerra cuando, por orden de Franco, se reagrupan con Comunción Tradicionalista, partido carlista, y otros grupos de derecha en un nuevo partido que pasa a llamarse Falange Española Tradicionalista y de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista). Es precisamente uno de estos partidos, el carlista, el que va a jugar un papel importante en la construcción de una masculinidad hegemónica de posguerra, gracias sobre todo a su vinculación con el catolicismo y a su concepción jerárquica de la familia. En este sentido, Vincent explica que “el concepto de masculinidad que encontramos en el carlismo dependía de la autoridad paternal” (149), siendo la familia una institución vertical comandada por el varón y que garantiza su hegemonía. Para la familia carlista la transmisión de valores religiosos y sociopolíticos tradicionales no solo es clave para la formación de la identidad del individuo carlista, sino que también para perpetuar la estirpe. Generalmente, lo que es el abuelo, lo es el hijo y también el nieto. La necesidad de lograr mantener la paz social en la posguerra lleva al régimen a adoptar el modelo

tradicional de familia carlista, jerárquica y paternal, en la que la figura del padre, cabeza de familia trabajador y católico empieza a adquirir un carácter normativo. Sin duda, el personaje que mejor representa este ideal de masculinidad en este periodo es el del caudillo, cuya imagen de general invicto y padre ejemplar se exalta continuamente en los medios. Son frecuentes los reportajes gráficos en los que aparece acompañado por los suyos ofreciendo una imagen de hombre de familia¹⁴. Esta transformación del ideal masculino exige, por otro lado, un alejamiento de la exaltación pública de la violencia como rasgo distintivo pero sin renunciar a ella, lo que obliga a crear espacios seguros en la sociedad para que los excombatientes puedan dar rienda suelta a su agresividad. Es en este momento cuando el deporte y los toros se convierten en aficiones de masas que cumplen con esa función (Alcalde 187).

1.2.2. La masculinidad franquista en los cincuenta: fin del aislamiento y continuismo

La década de los años cincuenta profundiza en el proceso de evolución del ideal masculino del excombatiente. En estos años se pone fin al periodo de aislamiento con el acercamiento a EE. UU., iniciado con la firma de los Pactos de Madrid en 1953 y la entrada de España en organismos internacionales como la ONU en 1955¹⁵. Aunque necesaria, esta estrategia no fue vista con buenos ojos por todos aquellos que reivindicaban las viejas actitudes e ideales fascistas que se sustentaban en el sacrificio, la estoicidad y la austeridad. A pesar del rechazo de los valores militares norteamericanos

¹⁴ Un ejemplo es el reportaje del periódico ABC del 1 de octubre de 1958 como motivo del aniversario de la llegada de Franco al poder. En la pagina 27 el dictador aparece en una instantánea sin uniforme, dando la mano a una sobrina y posando con su esposa y otros sobrinos.

¹⁵ Los Pactos de Madrid de 1953 fueron unos acuerdos ejecutivos firmados entre Estados Unidos y España. A través de estos acuerdos, Franco cede a EE. UU. la concesión de cuatro bases militares estadounidenses a cambio de ayuda económica y militar.

por parte de católicos, falangistas y militares franquistas, “la americanización” de la economía española influye de manera significativa en la construcción de la masculinidad del excombatiente en esta década. Alcalde argumenta que las nuevas tendencias en materia de consumo que llegan de Norteamérica, personificadas en productos como el coñac, los puros y el *whisky* se convierten en distintivos de una masculinidad hegemónica (190-191). La publicidad y las películas que llegan de Hollywood, una industria que en este periodo se caracteriza por su conservadurismo y paternalismo, son, según Alcalde, los medios que ayudan a difundir estos nuevos rasgos de ideales masculinos que pasan a integrarse en el modelo del excombatiente franquista. Esta evolución responde a la necesidad de adaptarse a un nuevo contexto histórico y, por ende, asegurar la continuidad de su dominio.

La incorporación de nuevas conductas motivadas por hábitos de consumo llegados de fuera, sin embargo, no supone un abandono de los aspectos más estrechamente vinculados a la experiencia bélica. A pesar de vivir en un periodo de paz, se sigue haciendo una exaltación de los valores militaristas como parte inseparable de una identidad masculina hegemónica, que se evidencia en los productos culturales de consumo, como sucedió en su momento con el cine de cruzada. A partir de los años cincuenta se publican una serie de novelas sobre la lucha contra la guerrilla antifascista en las que, según datos de la investigadora Carmen Moreno Nuño, se atribuyen características como el “altruismo, valentía y masculinidad a los héroes nacionales, especialmente a la Guardia Civil” (Carmen Moreno-Nuño, *Las huellas*, 252)¹⁶. Al

¹⁶ Moreno Nuño analiza las novelas *Testamento en la montaña* (1956) de Manuel Arce, *La paz empieza nunca* (1957) y *Todos morían en Casa Manchada* (1969) de Emilio Romero, *La ciudad perdida* (1951) de Mercedes Formica, *La sierra en llamas* (1953) de Ángel Ruiz Ayúcar y *El ladrido* (1969) de Óscar Muñiz Martín.

finalizar la Guerra en 1939, la única resistencia armada a la que se enfrenta el régimen es la guerrilla del maquis, cuya erradicación el caudillo deja en manos de la Guardia Civil¹⁷. El protagonismo de los agentes del orden en estas novelas reafirma los valores castrenses y apela a la nostalgia de la lucha armada, clave para la formación del “Nuevo Estado” y del ideal de hombre franquista.

También es importante reseñar el papel que juegan las publicaciones deportivas, en concreto la del periódico deportivo MARCA, en resaltar las gestas de los atletas españoles a los que se encumbra como héroes. Un análisis de las crónicas deportivas de este diario en las que abundan los términos bélicos, muestra una clara vinculación de la práctica del deporte con la violencia¹⁸. Por ejemplo, se describe la llegada del equipo ganador como “recibimiento triunfal”, al que gana se le llama “campeón”, y lo que consigue es la “victoria”, si no gana, sufre una “derrota”, el encuentro es una “batalla” y el título o la copa se “conquista” con los goles que marca un delantero “con garra”¹⁹. A este respecto, y haciendo referencia exclusivamente a los partidos de fútbol, el periodista y escritor Ignacio Ramonet señala que: “Cada enfrentamiento tiene todas las apariencias de una guerra ritual, con una gran utilización de emblemas nacionales (himnos, banderas, presencia de jefes de estado), y el recurso a métodos guerreros: términos como atacar, disparar, defender, conquista, capitán, territorio, táctica o victoria” (13). La práctica del deporte se concibe como una metáfora de guerra en la que el deportista asume el rol del

¹⁷ La guerrilla tuvo su época de apogeo de 1944 hasta 1948, dejando de existir en 1952, según los historiadores, aunque aún se mantuvieron focos aislados de resistencia. La Guardia Civil estima en 627 el número de efectivos fallecidos durante el conflicto.

¹⁸ En un análisis de múltiples ediciones de 1955, 1957, 1958 y 1960 del periódico Deportivo MARCA, el único de su categoría en España durante la dictadura de Franco.

¹⁹ Este fenómeno no es exclusivo de las sociedades modernas, sino que para conocer sus antecedentes históricos, habría que estudiar el vocabulario de los epinicios de Píndaro (ca. 518-438 AC), en sus Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas.

soldado, contribuyendo a fijar y a normalizar, por tanto, un ideal de hombre caracterizado por actos tradicionales castrenses como la valentía, la estoicidad y el heroísmo.

En lo referente al tebeo, en los años cincuenta se publican nuevas colecciones de cómics españoles protagonizadas por héroes que, sin renunciar a los rasgos hegemónicos del excombatiente franquista, van a reflejar algunos cambios históricos que afectan al ideal masculino que promueve el régimen. Muchos de estos personajes, como *el Guerrero de Antifaz*, son héroes enmascarados que protagonizan hazañas ambientadas en un periodo histórico diferente o en lugares exóticos muy alejados de la España de la posguerra. De todos ellos, sin duda, el que más éxito tiene es *el Capitán Trueno*, cuyas aventuras empiezan a publicarse en 1956 bajo el sello de la editorial Bruguera.

Ambientada en la época de la tercera cruzada *el Capitán Trueno* narra las aventuras de un caballero que junto a sus amigos Crispín, un joven huérfano, y Goliath, un tipo fuerte y con buen sentido del humor, recorren el mundo para proteger a los débiles, impartir justicia y luchar contra tiranos. A diferencia de otros héroes del tebeo franquista, el Capitán Trueno no tiene un semblante tan serio como, por ejemplo, el Guerrero del Antifaz, y tiende a usar la violencia de forma selectiva, solo cuando es absolutamente necesaria. En la serie no se lucha ni contra los moros ni contra cristianos en la España medieval, sino que lo hacen contra otros enemigos en una tierra más lejana, rebajando la carga ideológica y religiosa que sí está muy presente en *el Guerrero del Antifaz*. El desenfado de los personajes, que frecuentemente recurren al humor para salir de situaciones comprometidas, sugiere una posible evolución del ideal masculino que, cuanto más se aleja en el tiempo de la Guerra, va suavizándose. La realidad es mucho más compleja, sin embargo, como explica Antonio Lara, quien argumenta que la serie

“tuvo que adoptar un tono cómico para evitar los conflictos con la censura que prohibía el uso de armas y todo signo de violencia” (68). Hasta 1962 las instituciones franquistas habían tolerado la violencia que caracterizaba a algunos de los cómics españoles de la época como *El Capitán Trueno* o *El Jabato*, por su capacidad para educar a la infancia y a la juventud española en unos valores vinculados a un ideal de virilidad hegemónico. En palabras de Lara, esa violencia es un reflejo de “ese sublime impulso varonil que le mueve [al niño] a la superación y al triunfo y que, por ende, le diferencia del sexo contrario” (65).

A partir de 1951 las instituciones del régimen aprueban una serie de medidas para controlar el sector editorial y erradicar la violencia explícita que aparecía en las historietas españolas. Ese mismo año las competencias en materia de prensa pasan a depender del nuevo Ministerio de Información y Turismo. Una de sus primeras medidas encaminadas a regular las publicaciones dirigidas a menores es la creación de la Junta Asesora de la Prensa Infantil en 1952, que tras varias reformas pasa a llamarse Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles en 1962. Es a partir de este momento cuando los censores, o las propias editoriales por temor a los primeros, eliminan todo tipo de violencia de los tebeos españoles, hasta el punto de llegar a crear situaciones ridículas, algunas de las cuales incluye Ignacio Fernández Sarasola en “Viñetas truncadas. El control sobre las historietas durante el franquismo”:

En las historias de la jungla resultaba difícil llegar a descubrir por qué motivo un aborigen había perdido la vida, al faltarle la lanza que originariamente sobresalía de su pecho. Y en las reediciones de *El Guerrero del Antifaz* (Valenciana, 1972), *El Jabato* (Bruguera, 1969) y *El*

Capitán Trueno (Bruguera, 1969) constante-mente desaparecían flechas clavadas en los cuerpos, por no hablar de viñetas en las que el malvado de turno parecía perecer ahogado en el río (*Jabato Color*, núm. 27, 1970), cuando en su versión original había sido arrastrado al fondo entre las fauces de un colosal cocodrilo (*El Jabato*, núm. 92, 1960)²⁰ (52).

1.2.3. El ideal masculino franquista de los años sesenta: desarrollismo y desestabilización

En los años sesenta la transformación de la masculinidad del excombatiente franquista responde fundamentalmente al paso del tiempo y a los cambios socio-económicos que empiezan a producirse en España. La masculinidad del excombatiente franquista, que hasta el momento se había erigido como el modelo hegemónico de referencia, adaptándose a los nuevos tiempos y adoptando conductas que empiezan a llegar del extranjero, entró en un periodo de crisis y de declive (Alcalde 204). Esta tendencia se acelera como consecuencia del desarrollismo económico y la progresiva apertura del país, que va a suponer la llegada de millones de turistas. Alcalde explica que el perfil del arquetipo masculino de varón franquista en estos años es el de un oficial o suboficial que luchó en la Guerra y, gracias a los beneficios que el régimen otorgó a los excombatientes del ejército vencedor, ha logrado desarrollar una exitosa carrera profesional y personal, asiste con frecuencia a misa y a celebraciones religiosas, ha formado una familia y pertenece a una clase social media-alta (194). Estos excombatientes ven ahora la Guerra lejana y se identifican más en su papel de padre, rol

²⁰ Para ver ejemplos de estas viñetas y otras situaciones esperpénticas a las que llevó la aplicación de la censura en el mundo del *comic* durante el franquismo, recomiendo consultar el libro *La legislación sobre la historieta en España* de Ignacio Fernández Sarasola publicado por ACYT en 2017.

que influye en la construcción de su identidad masculina durante estos años. Practican su autoridad en la unidad familiar pero, según Alcalde, “queriendo a la vez ejercer el papel de padres cariñosos, divertidos, asumiendo nuevos modelos de paternidad desarrollados en occidente ... así como algunas prácticas de sociabilidad inspiradas en ejemplos norteamericanos” (196).

La entrada de tecnócratas en el gobierno de Franco facilitó la aprobación del plan de estabilización en 1959, que sentó las bases económicas para la llegada del boom de sol y playa a España, que de recibir a un millón de turistas extranjeros en 1951 pasó a más de seis millones en 1960. La afluencia de turistas sirvió como agente acelerador del cambio sociológico que, aunque no contribuyó a derrocar el régimen, su continua presencia sí despertó en la juventud el deseo de conocer otros modos de vida. Este aperturismo va a plantear retos a la masculinidad hegemónica del excombatiente franquista que reacciona para defender su autoridad paterna en el seno de la familia, con el consiguiente choque generacional. Estos conflictos, dice Alcalde, aparecen en una serie de filmes o novelas contemporáneas a este periodo o en años inmediatamente posteriores, entre las que se encuentran las novelas *Tormenta de verano* (1962), *El príncipe destronado* (1973) y la película *Siete cartas a Berta* (1966). En estas obras los personajes masculinos, excombatientes que ahora disfrutan de una posición económica y social privilegiada, se reafirman en los valores castrenses que forman parte de su identidad masculina, y que pretenden inculcar a sus hijos, lo que se empieza a plantear como un conflicto generacional (“El descanso” 198-99).

El mundo del cine va a jugar un papel fundamental en consolidar un modelo de virilidad que resiste a la influencia extranjera y a los cambios sociales, confirmando al

paternalismo como la esencia del ‘hombre de verdad’. En estos años la migración del campo a la ciudad impulsada por el desarrollismo y la implantación de una sociedad de consumo en España, comienzan a inquietar a las masculinidades franquistas. Un claro ejemplo de las tensiones que produce este nuevo modelo económico se plasma en la película *La ciudad no es para mí* (1966) de Pedro Lazaga. El protagonista, Agustín Valverde, personaje interpretado por Paco Martínez Soria, es un hombre de pueblo, de carácter muy noble y muy apegado a la sencillez de la vida rural. Un día decide ir a Madrid a visitar a su hijo Agustín que es cirujano de prestigio y vive con su mujer y su hija, rodeados de lujo. Al llegar a la ciudad, Agustín se encuentra que su nuera, Luchi, está a punto de cometer una infidelidad, la hija del matrimonio sale mucho de fiesta y está enamorada del hombre con el que puede ser infiel Luchi, y su hijo, entregado al trabajo, vive al margen de todo. La cinta enfatiza las tensiones que sufre la familia tradicional franquista y reafirma su modelo, cuya autoridad recae en el varón como el único válido para el mantenimiento de la paz social. En estos términos, García afirma que:

El varón aparece como responsable y supervisor del buen discurrir familiar, absolutamente cómodo en el control de los impulsos propios y ajenos, aquí encarnados en la voluble condición femenina de la cuñada que, aunque presentada como una buena persona, es presa de ese peligroso deseo sexual ante los requiebros de otro varón (14).

La intervención de Agustín, que a la postre consigue restaurar el orden y el honor a la institución de la familia, reivindica los valores que caracterizan a la masculinidad tradicional y que forman parte del ideal masculino del excombatiente franquista. Se hace

prevalecer el modelo de familia patriarcal carlista que, como explica Vincent, había sobrevivido durante generaciones “arraigado en las costumbres y en la cultura de comunidades rurales” (150). La migración a las ciudades y los cambios que se empiezan a vislumbrar en la familia tradicional convierten al pueblo en el refugio de tradiciones y de una identidad libre de las contradicciones de la vida urbana moderna.

En estos años se estrenan también una serie de comedias cinematográficas, muchas protagonizadas por el actor Alfredo Landa, que da nombre al género que se conoce como “landismo”²¹. Los personajes que interpreta el actor se caracterizan por su capacidad de seducción, que pone al servicio de la conquista de la sueca, prototipo estereotipado de la turista europea. Sus personajes son torpes, incultos, vulgares y, sobre todo, machistas. Su posición ante la extranjera es siempre de superioridad. La incapacidad de poder comunicarse con ellas por desconocimiento del idioma reduce a estas jóvenes a meros objetos para el deleite de la mirada masculina del ‘macho ibérico’. El desenlace de muchas de estas películas confirma la carga ideológica del discurso moralista franquista que privilegia al conquistador español. El protagonista logra su objetivo, pero resiste la tentación de la ‘sueca’ y acaba volviendo con su mujer o con su novia española, confirmando su virilidad y su hegemonía patriarcal.

Con la muerte de Franco en 1975 y el inicio de la Transición van a producirse cambios estructurales y legales que van a permitir el acceso de la mujer al mercado

²¹ El “landismo” cubre las películas que protagonizó el actor entre los años 1969 y 1978 y que comparten unas temáticas similares, relacionadas principalmente con el sexo. Este género despegó en parte por la relajación de la censura en 1969, lo que permitió a los cineastas incluir temas que antes estaban prohibidos.

laboral y la equiparación jurídica al hombre ²². La nueva dinámica en las relaciones de género, fruto de estos cambios, va a contribuir a que la construcción de la masculinidad entre en un periodo de crisis.

2. La novela policiaca durante la dictadura franquista (1939-1975)

Para referirme a las obras literarias que voy a mencionar y analizar en este capítulo emplearé el término ‘novela policiaca’, en consonancia con el planteamiento de José Colmeiro, quien considera que bajo esta denominación se agrupa “toda narrativa inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen (en la que es frecuente, pero no necesario, la participación de un detective, ya sea oficial, privado o aficionado)” (64). Evitaré pues el uso de otros términos más populares en la actualidad como ‘novela negra’, al considerar que las producciones de este género en la posguerra no se ajustan a las convenciones que caracterizan a estas novelas, especialmente la ausencia de realismo crítico, como defiende Javier Comas (cit. en Hart 14).

Críticos como Colmeiro hablan de un auge de producciones autóctonas de novelas policiacas en el periodo de posguerra, gracias principalmente a colecciones populares como la “Biblioteca Oro”, de la editorial Molino, o la “Serie Wallace”, de la editorial barcelonesa Clipper (136-38). Estas novelas, afirma Colmeiro, “se limitaban a ser imitaciones más o menos literales de los modelos anglosajones (muy ocasionalmente

²² Hay que reseñar que mientras que la mayoría de historiadores coincide en señalar la muerte de Franco como el inicio de la Transición, no ocurre lo mismo con su final. Algunos historiadores sitúan la celebración de las primeras elecciones democráticas el 15 de junio de 1977 como el final de la Transición. Otros lo retrasan hasta la aprobación en referéndum de la Constitución en diciembre de 1978. Un grupo más numeroso extiende este periodo hasta la victoria electoral del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones de octubre de 1982. También los hay que piensan que la Transición no finaliza hasta la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1985, o incluso hasta la llegada al poder de forma democrática de un partido de derechas en las elecciones del 3 de marzo de 1996, comicios que gana el Partido Popular (PP).

franceses), generalmente firmadas con pseudónimos anglosajones, protagonizadas por personajes extranjeros y ambientadas en otros países” (136).

La publicación en 1953 de *El inocente* de Mario Lacruz, al que la crítica especializada alaba por su carácter innovador, y cuya obra es considerada cumbre del género policiaco de este periodo (Colmeiro 140, Hart 26 y Valles Calatrava 103), no solo supone un soplo de aire fresco para el género, sino que servirá como referencia para futuros escritores de novelas policíacas como Manuel Vázquez Montalbán. La novela comienza con el arresto del protagonista, Virgilio Delise, rico y musicólogo de renombre, al que dos policías llevan a comisaría para, presumiblemente, ser interrogado. En un descuido de los policías, Delise consigue escapar y comienza la persecución, que corre a cargo del inspector Doria. A través de varios *flashbacks* se revela que la policía cree que Delise es el culpable de la muerte de su padrastro, Loreto Montevidei, seudónimo que adoptó al salir de “la causa”, nombre con el que se refieren a la guerrilla en la novela.

Otro autor de referencia del género policiaco durante el periodo de posguerra es Francisco García Pavón, que durante los años cincuenta, sesenta y setenta escribe las historias del investigador manchego Manuel González, más conocido como Plinio. Este aparece por primera vez en el relato "De cómo el Quaque mató al hermano Folión y del curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparle", publicado en la revista Ateneo en 1953. Este personaje protagonizará dieciocho cuentos, ocho novelas, y cuatro novelas cortas, distribuidas en doce libros. Entre sus obras destacan *El reinado de Witiza* (1968) finalista del Premio Nadal de 1967, *El rapto de las Sabinas* (1968), premio de la Crítica de narrativa en 1969 y *Las hermanas coloradas* (1969), también premio Nadal ese mismo año.

Los críticos coinciden en resaltar la importancia de estas novelas y de su autor por escribir una serie policiaca de calidad, adaptando las características de la novela enigma a la realidad española, alejándose de modelos que imperaban en el Canon anglosajón de este género (Valles Calatrava 134, Colmeiro 154)²³. El protagonista, Plinio, es el jefe de la Policía Municipal de Tomelloso, pueblo manchego de la provincia de Ciudad Real. El detective de García Pavón es un tipo tranquilo que resuelve los casos gracias a su intuición, o ‘pálpitos’, como él los llama, y al conocimiento que tiene de sus vecinos, sus rutinas y de la realidad de la comarca. A pesar de ser un hombre pragmático, recela de la tecnología y de los medios científicos para realizar su labor. Es un detective a la vieja usanza que cuenta con la inestimable ayuda y colaboración de Don Lotario, el veterinario del pueblo. Don Lotario es un hombre menudo que lleva a Plinio a todas partes y que muy a menudo ensalza las habilidades deductivas de su compañero al grito de: “¡Que grande eres!”.

2.1. *El inocente*: ¿Novela policiaca, novela social o novela existencial?

Mario Lacruz escribe *El inocente* en 1953 y ese mismo año gana el Premio Simenon que otorga la editorial Aymá. La obra se tradujo a ocho idiomas y se adaptó al cine con el título *Muerte al amanecer* (1959)²⁴. Al poco tiempo de salir a la venta, el libro volvería a ser publicado, esta vez en la serie ‘Club del crimen’ de la editorial Luis de Caralt. Aunque muchos estudiosos consideran la obra de Lacruz como precursora del género policiaco en España, cuando éste no se había asentado como tal y padecía de falta

²³ Conocida también como novela policiaca clásica, novela enigma, novela problema o novela de investigación racional, en este tipo de novelas, el hecho criminal se presenta como un enigma que solo puede resolverse a través la observación, el análisis y la deducción.

²⁴ En la versión cinematográfica, además de un cambio del título, la censura obligó a sustituir a Doria, el policía corrupto, por un investigador de una agencia de seguros.

de prestigio dentro de la literatura popular de bolsillo en la que estaba encasillado, no es una obra fácil de catalogar. Para Colmeiro, *El inocente* no encaja en los parámetros de la novela social que caracteriza la producción literaria de los años cincuenta, ni tampoco se ajusta a las convenciones de la novela policiaca que se publicaba “a destajo” en las colecciones populares en este periodo (140). Kirsten Thorne habla de un “cruce de géneros”, afirmando que la novela denuncia la injusticia y la corrupción que existe en esta sociedad a través de “la fórmula policiaca”, con el objetivo de burlar la censura y “distanciarse de cualquier proyecto de cambio social” (34). Otros estudiosos del género sostienen que *El inocente* es más bien una obra existencial que “is a very literary book that owes more to Kafka, Dostoyevsky, and Gogol than to Conan Doyle, Poe or Chandler” (Hart 26). En este sentido también se manifiesta Manuel Vázquez Montalbán al afirmar que la obra de Lacruz “está más cerca de *El extranjero* de Camus que del canon policiaco de prestigio por entonces casi desconocido en España” (“Lacruz o el” par. 1).

En una entrevista publicada como apéndice de una edición de *El inocente*, el mismo Lacruz cuestiona que estemos frente a una obra fundamentalmente policiaca:

[...] Personalmente me parece que no es estrictamente una novela policiaca. Hay evidentemente, un juego policiaco, pero, por ejemplo, rompe una de sus reglas: que alguien se entere de lo que ha ocurrido y cómo ha ocurrido. En *El inocente* ningún personaje parece llegar a enterarse de todo. Quizá esta función recaiga sobre el lector, lo que no me parece mal (Bértolo Cárdenas 216).

A este respecto, Colmeiro reconoce que con el uso de técnicas narrativas experimentales propias de la novela vanguardista “como el desmembramiento del tiempo novelístico, el fuerte subjetivismo introspectivo, o la utilización de las técnicas narrativas cinematográficas” en *El inocente*, Lacruz “quiere escapar de los moldes preestablecidos del género policiaco” (145). La dificultad para catalogar esta novela como exclusivamente policiaca no es, sin embargo, a mi juicio, un obstáculo para incluirla en este estudio, ya que la policía es protagonista indiscutible de la historia y su presencia en la novela arroja información muy valiosa sobre la representación de la masculinidad en un estamento policial muy corrupto durante este periodo histórico.

2.2. Los modelos de masculinidad en *El inocente*

La crítica coincide en señalar de forma unánime que la novela de Lacruz juega con la inversión de elementos como la inocencia y la culpabilidad (Colmeiro 150), poniendo de manifiesto que el acusado, Delise, es inocente y la policía, encarnada por Doria, quien a su vez representa simbólicamente al Estado, es una institución corrupta (Hart 30). En plena dictadura fascista en la España de 1953 es, sin embargo, según Hart, imposible escribir una novela en la que se retrate a la policía como corrupta e incompetente (30). Por ello, en *El inocente* Lacruz recurre a nombres y a topónimos que, como explica Hart, “sound vaguely Italianate—Delise, Costa, Motevidei, Fioreya, Fausto, Marcelu... Santa Adria, Escala and Fonte-Lidia” (30). Cabe notar que la denuncia de la corrupción en la novela puede interpretarse también como una crítica a un modelo de masculinidad monolítica que impera en los cuerpos policiales durante este periodo histórico, un modelo que se articula a base de arquetipos como Doria, Selbi y el policía joven. De esta forma, Lacruz construye unos personajes a través de un discurso en

el que se promueven actitudes y comportamientos propios del hombre franquista, del que se exaltan valores como el sacrificio, la fuerza, el valor y el uso selectivo de la violencia. No obstante, aunque Lacruz muestra a estos arquetipos como ejemplos normativos en la institución policial, las reflexiones interiores de estos personajes durante la obra ayudan a exponer las contradicciones que supone adherirse a un modelo de masculinidad hegemónico. La socióloga R.W. Connell lo explica de esta manera: “hegemonic masculinities are likely to involve specific patterns of internal division and emotional conflict... because of their association with gendered power” (852).

Los personajes que funcionan como arquetipos de un modelo de masculinidad dominante no solo se construyen a través de patrones de conducta que se repiten, sino que también lo hacen en oposición a otras masculinidades no dominantes. En *El inocente* esta dicotomía tiene, por un lado, al perseguido o inocente, Delise, y por otro lado a los perseguidores o a la Policía.

2.2.1. La masculinidad subordinada del inocente

El protagonista de esta novela, Delise, se construye como un antihéroe que, a pesar de no haber matado a su padrastro, parece querer asumir una cierta culpabilidad por sus actos. Así lo reconoce su propio cuñado, Costa, cuando, yaciendo Delise muerto en el suelo al final de la novela, dice: “Tenía vocación de culpable” (200). Este personaje se caracteriza por su soledad y por un sentimiento de culpa irracional que ni él mismo consigue explicar, factores estos que contribuyen a que en primera instancia se dude de su inocencia, el lector no descubre hasta bien entrada la novela que su padrastro, Montevidei, en realidad muere de una sobredosis accidental. Como ya he mencionado antes, la novela de Lacruz se ha considerado una novela más existencial que policiaca, en

gran parte, por el papel que juega su protagonista. En estos términos se expresa López Sánchez, quien considera a Delise un “prototipo del personaje de la literatura existencialista: evanescente y ambiguo... un ser solitario aislado del resto de la sociedad” (331).

La importancia de la culpa como cualidad que ayuda a definir la identidad de Delise está presente antes incluso de que empiece la narración, con la inclusión de esta cita de Frigyes Karinthy²⁵: “Inconscientemente, tenía sentimiento de culpabilidad por algo, por algún delito olvidado, que no era menos grave por el hecho de no acudir a mi memoria: sin duda por ello me resultó imposible, desde el principio hasta el fin, quejarme o sublevarme contra mi destino” (*El inocente* 3). Con esta cita Lacruz resume la idiosincrasia del protagonista de la novela, quien a pesar de ser inocente del crimen que se le imputa, en ningún momento defiende su inocencia y al huir, por el contrario, asume la condición de culpable a ojos de los demás. Según López Sánchez, Lacruz dota al protagonista de “aptitudes intelectuales... necesarias para que sus conflictos y reflexiones existenciales adquieran mayor credibilidad” (331). Las reflexiones de Delise pasan por volver a momentos puntuales de la infancia, como si el autor quisiera darnos pistas del origen de su problema existencial a través de recurrentes *flashbacks*, que a su vez desvelan acontecimientos de gran relevancia en la formación de su identidad masculina. En estos pensamientos retrospectivos el protagonista recuerda momentos de su vida en los que se ha sentido vulnerable y en los que, casualmente, siempre está presente su padrastro. Esto se puede observar al principio de la novela cuando Delise está en el coche

²⁵ Frigyes Karinthy (1887-1938) fue escritor, dramaturgo, poeta, periodista y traductor húngaro. Fue el primero en defender el concepto de los seis grados de separación en su cuento de 1929, *Chains* (Láncszemek).

de policía y su mente retrocede a un momento de su niñez en el que está en el parque de atracciones con Fioreya, su hermanastra, y con Montevidei. En esta escena Delise recuerda cómo su padrastro le obligaba a subir al columpio, a pesar de que tenía miedo. Este le insistía que “era el mejor remedio para dominar el vértigo” (*El inocente* 9), apelando al valor como herramienta para perseverar. La reacción de Delise al recordar los *flashbacks*, no para de sudar en el coche patrulla e incluso emite algún que otro jadeo, evidencia su falta de habilidad para esconder el miedo, mostrándose vulnerable, hasta el punto que los policías le preguntan una y otra vez si no está enfermo.

El miedo vuelve a ser el detonante de otro *flashback* en una escena en la que, caminando por la calle “con los nervios destrozados” (79), “clavándose las uñas en la palma de la mano” (80), Delise evoca otro incidente pasado. En esa ocasión, Montevidei, Fioreya y el propio Delise están en un granero y éste se asusta al ver una rata, lo que provoca la inmediata reacción de su padrastro:

- ¿Qué te pasa? Tienes miedo?
- Él negó con la cabeza, pero era muy difícil engañar a Montevidei, que sabía distinguir el color del miedo en los ojos de los hombres.
- Vaya, vaya... Un chico de nueve años asustado como una señorita... ¿por qué no te subes a una silla y gritas un poco, eh?... Pero si una niña no... (80).

El discurso de Montevidei busca humillar a su hijastro por ser un miedica y ni siquiera ser capaz de disimularlo. Esto último es muy importante porque, como explica el sociólogo Michael Kimmel al hablar de la relación entre la masculinidad tradicional y la homofobia, “we are afraid to let other men see that fear. Fear makes us ashamed because

the recognition of fear in ourselves is proof to ourselves that we are not as manly as we pretend” (67).

Montevidei no solo exalta el valor como una característica inherente de lo masculino, sino que denigra lo femenino, equiparando el miedo como algo propio de la mujer y, por tanto, impropio de su hijastro. Paradójicamente, en esta escena Fioreya es la que no se asusta de la rata, pero dice tener miedo para solidarizarse con Delise, y de este modo confirmar las expectativas de género que tiene su padre. A juzgar por la información que se nos da a través de los *flashbacks*, el sentimiento de culpa irracional que aflige a nuestro protagonista durante la novela y que le lleva a aislarse de los demás, si bien es una característica propia de los personajes de la literatura existencialista, en esta novela es, en mi opinión, una manifestación de su fracaso para adherirse al modelo de masculinidad dominante que encarna su padrastro.

La relación de Delise con las mujeres es otro elemento que confirma su falta de adecuación a un modelo normativo de masculinidad. Llama la atención que, aunque es un hombre con inquietudes culturales, que se viste bien y tiene una buena posición económica, no está casado ni tiene novia ni prometida. En la sociedad española de los años cincuenta las nociones de paternidad empiezan a cobrar importancia en la construcción de la masculinidad de la llamada generación de la guerra, cuyos miembros tenían entre veintiocho y cincuenta y dos años (Alcalde 193). Es en este periodo, explica Ángel, cuando la imagen de Franco se exalta no solo por ser un buen militar sino también por “ser un hombre inmaculado en su vida íntima y un padre ejemplar” (193). Existía pues la expectativa de casarse y de formar una familia para ajustarse a ese arquetipo masculino de hombre franquista que impera en esta década. Un modelo al que,

paradójicamente, sí se adecúa su padrastro, antiguo guerrillero antifranquista. La unión en matrimonio es el primer paso para crear una familia, institución elegida por el régimen de Franco para garantizar su continuidad. Dada la influencia del catolicismo en la España de este periodo, el matrimonio se concibe con la función de procrear, no solo desde el punto de un punto de vista literal para repoblar el país después de la Guerra, sino también como herramienta de reproducción del sistema patriarcal. A este respecto, hay que recordar la influencia del concepto de familia carlista, en la que los niños aprenden los valores políticos y religiosos de generación en generación, en la construcción de un modelo de masculinidad en los primeros años del régimen. El protagonista de la novela no llega a casarse ni a tener hijos, lo que pone en entredicho su virilidad, ya cuestionada por su padrastro desde niño. Por el contrario, Montevidei, exguerrillero y, por tanto, un vencido, sí se casa y tiene una hija, acercándose al referente masculino que se exalta en el franquismo.

La única mujer en la que piensa Delise y de la que, según parece, estuvo enamorado es Fioreya, la hija de su padrastro, aunque dice que “solo de tarde en tarde se acordaba de ella, involuntariamente y de modo lejano: cuando estaba distraído y de pronto le parecía oír la voz de ella a su lado, o creía reconocer uno de sus gestos en otras personas” (45). Lo que se antoja como una relación imposible, semincestuosa, confirma la idea de su fracaso por ser un ‘hombre de verdad’. Su relación con Olina, una mujer a la que conoce casualmente en el Cartago, un local de alterne, sirve para confirmar este extremo. Delise acude al local para reunirse con Mouli, un periodista amigo suyo. Mientras le espera, una mujer que se presenta como Olina trata de seducirle sin éxito recurriendo a todo tipo de “convencionalismos”. Él se muestra muy desagradable, lo que

parece sorprenderla porque “estaba acostumbrada a ser bien recibida por los hombres de dinero” (46-7). A pesar de las reticencias iniciales de Delise, la mujer consigue sacarlo a bailar y continúa con sus artes de seducción. El musicólogo se muestra muy nervioso y no para de sudar, “notando el abrazo cada vez más opresivo de Olina”. Esta le acaricia el cuello mientras le dice: “Eres un buen chico... Juraría que nunca has...” (49), y trata de convencerle de que vayan a su casa para que le cosa una costura del hombro de la chaqueta. La escena y el diálogo inacabado parecen sugerir que la mujer es una prostituta y que Delise todavía no ha mantenido relaciones íntimas con una mujer. Su manifiesta falta de experiencia manejándose en este tipo de situaciones le distancia de otros hombres. Una llamada *in extremis* de su amigo el periodista hace que salga del local y que rechace la oferta de Olina. Esta, sin embargo, no será la última vez que se vean.

Los dos vuelven a encontrarse cuando Delise es víctima de un atropello y está yaciente en el suelo, en ese momento ve a Olina entre la multitud y, por miedo a que venga la policía y le detenga, le da “un puñado de billetes” y le pide que le saque de allí. Ella accede y se lo lleva a su casa. Al ofrecerle dinero y ella aceptarlo, se vuelve a insinuar la idea de que Olina es ‘una chica de compañía’ y que Delise está pagando por sus servicios sexuales. No obstante, ya en su piso, él no hace sino desmentir las expectativas que se tienen de un hombre en una situación de este calibre, como se observa en la escena:

Cuando ella se acercó a Delise — un Delise pasivo —, sus nervios estallaron en una especie de explosión histérica. Los papeles parecían haberse cambiado de un modo grotesco. El, en la actitud que tradicionalmente le correspondía a la mujer, temeroso, en tensión; ella

atónita, pero recobrando sus modales al decir que no pensaba devolverle el dinero (111-12).

En el periodo histórico en el que se concibe la novela, la sexualidad se ajustaba a los principios del dogma y de la moral de la iglesia católica. En el caso de las mujeres, existían muchas restricciones legales y sociales que la condicionaban, por ejemplo, a llegar virgen al matrimonio y a tener relaciones con un solo hombre. Al varón, sin embargo, aunque se le recomendaba llegar casto, sí se le permitía tener relaciones con prostitutas antes del casamiento. Como afirma el historiador Edmundo Fayanas Escuer en un artículo sobre la sexualidad en el franquismo publicado en *nuevatribuna.es*, “los chicos que mantenían relaciones sexuales antes del matrimonio no eran culpables de nada, sino que aparecían como los más viriles del mundo”.

La reacción de Delise en el piso de Olina se desmarca de las expectativas de género que se tenían sobre los hombres en la época, no tiene ningún deseo, como le confiesa más tarde a un cura, de mantener relaciones sexuales con Olina, quien claramente las espera. La situación provoca una reacción en el musicólogo que le explica a un sacerdote con estas palabras: “Era repugnante su modo de mirar y de acercarse. Parecía tan habituada a obrar de aquella manera... Ella no podía... Ella no...” (113-14). El confesor no termina de entender el episodio porque a ojos de la iglesia no existía pecado alguno. No obstante, Delise explica su encuentro con Olina “acusándose de algo que no había cometido” (113). Este sentimiento de culpa irracional que lo atormenta revela la forma errática de comportarse como hombre en el contexto social de la época, y su falta de adecuación a un arquetipo de masculinidad franquista. Nunca fue

comprendido por su padrastro y tampoco lo es por una mujer a la que paga para que le ayude y que espera de él una conducta muy diferente.

2.2.2. Masculinidades hegemónicas y violentas en la Policía

Si Delise no es capaz de reafirmar su hombría durante la novela como le correspondería, hay otros personajes, los que le persiguen, que presentan características y actitudes propias de arquetipos de masculinidad dominantes de la época, y que sí defiende su masculinidad cuando está en entredicho. Su intento de acercarse a un arquetipo hegemónico, sin embargo, no les libra de caer en contradicciones.

La identidad masculina de estos agentes se define no por sus dotes de investigación, sino por el uso de la violencia que, según se aprecia en la novela, les ayuda a ganarse el respeto de sus compañeros. De los dos policías que detienen a Delise al principio de la novela, Selby es el que más años lleva en el cuerpo y el que ayuda a integrar a su compañero novato. Selby es un agente que recurre a la violencia cuando es necesaria como herramienta para hacer bien su trabajo, algo que Delise percibe inmediatamente al ver su rostro completo: “sus ojos tenían la dureza de quien había golpeado a más de un ratero” (8). Esta inclinación por usar la violencia es, según confiesa el propio Selby, algo que no le gusta pero que es necesario para hacer hablar a los sospechosos (54). Esto se puede observar en la novela cuando la policía detiene a unos organilleros que habían visto a Delise y a los que les había dado un billete. Selby es el encargado de interrogarlos y como uno de ellos se niega a hablar, le pega hasta hacerle cambiar de parecer. No es personal, dice el policía, dando a entender que es parte de su trabajo. Aunque las torturas en los interrogatorios eran muy comunes en las comisarías durante la dictadura franquista, en la novela se reducen a “un par de golpes no muy

fuerter” (54), aspecto que Lacruz posiblemente suaviza para evitar problemas con la censura.

Para explicar el uso institucionalizado de la tortura en dependencias policiales durante el franquismo, hay que explicar primero el alcance de la represión que siguió a la victoria militar de los sublevados. Se estima que desde 1936 son casi unos 500.000 los prisioneros que pasaron por campos de concentración en los que, según el historiador Javier Rodrigo, “se les reeducaba, torturaba, aniquilaba ideológicamente, y preparaba para formar parte de la enorme legión de esclavos que construyeron y reconstruyeron infraestructuras estatales”²⁶ (2). A estos hay que sumarles 150.000 víctimas mortales en actos de represalia, campos de concentración y trabajo y cárceles entre 1936 y 1943, datos que confirman la brutal represión a la que fueron sometidos los perdedores de la Guerra²⁷. Cuando se cierra el último de los campos de concentración en 1947, la represión física se seguirá ejerciendo en las dependencias policiales. La usencia de la violencia o su minimización en los interrogativos es una característica que predomina en el cine policiaco de la época, como explicaré más adelante en el apartado sobre cine policiaco.

²⁶ Para conocer más en detalle el grado de violencia y de torturas que se llevaron a cabo en estos centros, remito al libro *Cautivos. Campos de concentración en la España franquista, 1936-1947* (2008) de Javier Rodrigo, en el que detalla las experiencias de miles de internados que sufrieron hambre, miseria y un trato brutal y humillante, como parte de un proceso de integración en el Nuevo Estado de Franco.

²⁷ La cifra de víctimas es una estimación fruto del trabajo de los historiadores y de grupos como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. Los asesinatos ilegales, al margen del sistema judicial franquista, sobre todo al principio de la Guerra, complica el estudio numérico de víctimas. Muchas de ellas fueron enterradas en las cunetas de las carreteras o en el medio del campo, donde fueron asesinadas. El 16 de octubre de 2008 el entonces juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón se declaró competente para investigar las desapariciones ocurridas durante la Guerra Civil y el franquismo en un auto judicial, en el que cifró el número de desaparecidos en 114.266 personas entre el 17 de julio de 1936 y diciembre de 1951.

El uso de la violencia está institucionalizado en la policía y en la novela se asocia también con el valor, una característica que forma parte de la identidad masculina de los agentes. Por ejemplo, una parte de su trabajo requiere que sean capaces de usar su arma reglamentaria si la situación lo requiere, incluso en el caso de tener que acabar con la vida de alguien. No hacerlo puede interpretarse como un acto de cobardía. Hart argumenta que, según el código de acción de la policía, si no se puede detener a un sospechoso por otros medios, el protocolo estipula que hay que herirle de un disparo, como Selbi le pide al policía joven que haga cuando Delise se escapa: “¡Tírale!... ¡Bajo! ¡Bajo! A las piernas” (31). El policía joven, no obstante, no dispara porque, según confiesa, “no se sentía con fuerzas” (*El inocente* 16) y “su acto podría ser irreparable” (17). Desde ese momento se convierte en el blanco de las burlas de sus compañeros de trabajo que se ríen de él a través de metáforas deportivas: “el campeón ha perdido la pelota”, “el campeón será enviado al equipo de reserva” (29) le dicen, en alusión a su carrera como jugador de rugby profesional. Según Hart, el miedo a disparar, que en última estancia posibilita la fuga de Delise, hace que el policía joven se cuestione su propia hombría: “matar... no puedo matar” (32), dudas que influyen también en su forma de relacionarse con las mujeres. Pensando en su chica, Valeria, intenta reflexionar sobre su reacción durante el incidente: “¿Cómo decirle que se sentía incómodo con una pistola?” (30), evitando nuevamente culpar al miedo o a la falta de valor como causas de su (in)decisión. Para desquitarse de las bromas de sus compañeros y demostrar que puede alcanzar el ideal hegemónico de masculinidad que se venera en la policía, es decir, ser tan hombre como los demás, el joven debe responder de forma categórica. Los sociólogos Schrock y Schwalbe lo explican con estas palabras: “Men entering new jobs must thus

learn to signify masculine selves in ways that accord with the organization's culture and gender politics" (283). La captura del fugitivo, sin embargo, no es suficiente desquite para el joven, quien, en su empeño por afirmar su hombría, deja escapar a Delise para después matarlo de un disparo, mostrando que no tiene miedo y que es lo suficientemente hombre (Hart 32), "tenía que silenciar las burlas de los demás y recobrar confianza en sí mismo" (*El inocente* 199). El resultado, lejos de suponerle un castigo, el comisario solo le reprende por haber ido con Selbi sin su autorización, es interpretado por su propio autor como un acto que merece ser recompensado. En cuanto tiene la oportunidad, llama a Rita para quedar con ella esa noche porque "volvía a sentirse confiado y fanfarrón" (201), evidenciando su satisfacción. Su respuesta desproporcionada para probar su valía es posiblemente consecuencia de su construcción como arquetipo de hombre ideal de este periodo histórico.

2.2.3. El policía joven como ideal masculino del franquismo

Llama la atención que, a diferencia del resto de policías, en la novela nunca se menciona el nombre del joven, lo que sugiere que su identidad responde más bien al perfil de un prototipo de policía que al de una persona específica. Este se caracteriza por rasgos que son considerados ejemplares en la sociedad española de la época. De boca de Selbi sabemos que ha sido un jugador de rugby con cierto prestigio. Su fotografía había estado en todos los periódicos deportivos antes de sufrir una lesión que acabó con su carrera. El hecho de que el joven haya alcanzado la fama practicando un deporte tan minoritario en España como el rugby, se explica, según Hart, porque, "there is scrupulous care taken to avoid details that sound specifically Spanish" (30). LaCruz sustituye el fútbol por el rugby para despistar a la censura. Hay que reseñar que durante la dictadura

franquista el deporte, además de ser un vehículo para entretener y distraer a la población, es un instrumento de educación de las juventudes y de formación de la identidad masculina. El General Moscardó, delegado nacional de deportes de 1951 a 1956 y firme defensor del papel del deporte en la formación de los jóvenes y en la consolidación del régimen, formula esta idea en los siguientes términos:

[El deporte] Por su poder extraordinariamente educativo, se ha convertido en la actualidad en arma de gobierno, que todos los pueblos esgrimen cuando piensan en la formación de sus juventudes, y ello es común a los pueblos grandes como a los pequeños, a los extensos como a los reducidos, a los de todas las morfologías, a todas las razas fuertes, a todos, en una palabra, a los que quieren valerse por sí mismos para contar con un puesto en el concierto mundial, o quieren labrar y defender por sí su independencia (21).

La crítica especializada coincide en señalar que en este periodo histórico la educación física y la práctica de deportes, especialmente aquellos de equipo, juegan un papel trascendental en la promoción de valores y cualidades asociados con lo masculino, como el valor, la disciplina, la virilidad, el orden y el patriotismo (Sonlleve Velasco y Torrego Egi 6). En este sentido, de todos los deportes, explica Alcalde, por su vinculación con la virilidad “a través de fuerza y agresividad”, el fútbol se convierte en un vehículo de expresión de los ideales varoniles (187).

El personaje del policía joven se construye como un ejemplo normativo de cómo debe ser un agente del cuerpo conforme a las expectativas sociales del periodo, un

arquetipo en el que se integran muchos de los valores y cualidades que se enaltecían durante el franquismo. Su estatus como deportista se sustenta en un físico que le garantiza éxito con las mujeres, exaltando su virilidad, característica fundamental para establecer su hegemonía. En la novela se le relaciona con varias mujeres con las que sale o con las que tiene algún tipo de relación. Su capacidad de seducción es tal que crea cierta confusión en su compañero, al que le cuesta llevar la cuenta de sus conquistas, como se pone de manifiesto en varios pasajes de la novela. Por ejemplo, al volver a comisaría después de que se les escape Delise, el policía joven anula la cita que tenía esa misma tarde y Selbi le pregunta: “¿Quién es la chica? ¿Valeria?”, “No, otra” le responde su compañero (*El inocente* 25). Asimismo, después del incidente mortal en el que muere Delise, Selbi quiere invitar a cenar al joven, pero este declina la invitación porque tiene una cita. ¿Con Valeria? le pregunta el policía veterano, “no, con otra” (202) le responde el joven.

El cuerpo del policía joven, caracterizado por “su estatura gigantesca y su vigor extraordinario” (6), es lo que le hace triunfar con las mujeres, según Selbi (25), y sirve de contrapunto con el del protagonista, de complexión menuda, como su padre. Montevidei se queja de que los trajes del padre de Delise no le valían porque eran demasiado estrechos de hombros, sugiriendo que era un hombre débil. Esta superioridad física que caracteriza la virilidad del policía joven, sin embargo, llega a convertirse en un impedimento para hacer bien su trabajo, como se observa en el momento en que Delise se escapa y el policía tarda en salir del coche por culpa de su tamaño: “demasiado alto, demasiado ancho para poder salir con capacidad” (16).

En esta línea, hay que señalar que el éxito deportivo del joven policía le ha supuesto pagar un precio muy alto, su físico sufre secuelas permanentes que dificultan su trabajo como policía. Tuvo que dejar su carrera como jugador de rugby por culpa de una lesión en la rodilla, donde ahora lleva un trozo de plata que no le permite correr e incluso a veces le obliga a caminar con cojera. La lesión se hace evidente cuando echa a correr detrás de Delise, pero le falla la rodilla y cae de bruces al suelo. Aunque muchos deportistas retirados hablan de sus lesiones como una parte integral del deporte que les ha ayudado a definir su identidad y a ganarse el respeto de la gente (Messner 102), para el policía joven es un secreto que debe ocultar en el trabajo. Admitir que alguien que ha sido una promesa del rugby, uno de los deportes que más fuerza física y velocidad requiere, es incapaz de correr, le pondría en una verdadera situación de vulnerabilidad frente a sus compañeros. La propia admisión de debilidad es, según explica el sociólogo Michael Kimmel, reconocer ante los demás que no se es lo suficiente macho (65), situación que en la novela el joven policía trata de evitar a toda costa.

La frustración del joven policía por no poder atrapar a Delise y ser ridiculizado por sus compañeros, derivada de la imposibilidad de mantener un nivel físico tal y como exige el modelo de masculinidad hegemónica al que quiere adherirse, acaba debilitando su identidad masculina. En la novela, una masculinidad hegemónica de carácter normativo no puede alcanzarse, y mucho menos sostenerse, teniendo limitaciones físicas, circunstancia que, además del policía joven, también sufre el inspector Doria.

2.2.4. El inspector Doria y la corrupción policial

El inspector Doria es el policía encargado de llevar la investigación del asesinato de Montevidei, caso en el que tiene especial interés porque piensa que resolverlo lo antes

posible le ayudará a ganarse el favor de sus superiores y conseguir el traslado a la ciudad. En la novela Doria está destinado en Escala, lugar donde muere la víctima y que no es casual, sino que revela el grado de ambición del inspector. Al igual que el joven policía, tiene una discapacidad que quiere ocultar y que, como le sucede al primero, puede dificultar su labor como investigador. Tiene un ojo enfermo y está perdiendo la visión, lo que compensa llevando un monóculo que despierta muchos comentarios entre sus compañeros. Se resiste a llevar gafas porque “serían un obstáculo para su carrera” (95). Como en el caso del joven policía, evita revelar sus carencias físicas para no mostrar debilidad antes los demás.

La ambición del inspector por ascender y conseguir el traslado a un destino mejor hace que, al igual que con su enfermedad, juegue sucio y oculte pruebas para resolver el caso a su favor cuanto antes. Cuando averigua que Delise es inocente, no solo no rectifica su error, sino que coacciona a testigos y falsifica pruebas. Descubre que el acusado no sabe conducir, y por tanto no pudo llevar él solo su coche a la casa donde encontraron a Montevidei muerto, y decide cambiar la declaración del testigo (99). Para acelerar la resolución del caso convence al forense para que haga una autopsia sin autorización (102) y cuando los resultados revelan que la víctima murió de una sobredosis, Doria le dice al médico forense que entierre el informe o le denunciará por hacer una autopsia ilegal. Aunque en un primer momento el forense se niega, el inspector, un hombre de reacciones violentas, le intimida cogiéndole de los hombros y acercando sus manos a la garganta del médico. De esta manera, se evidencia que el inspector Doria mantiene su hegemonía por medio de la amenaza del uso de la violencia y de actuaciones ilegales. Su comportamiento corrupto, además, queda sin castigo como se observa al final de la

novela. Después de conocerse que Delise era inocente y de que su muerte ha sido un error, el policía jefe le cita en su despacho y le dice: “Vuelva a Escala, inspector...y en adelante procure obrar con más calma”. No solo no recibe castigo alguno, sino que, como él dice, “no había salido mal librado” (202). La escena culmina con el inspector desechando la idea de hacerse unas gafas, algo que le había rondado la cabeza, poniéndose el monóculo y enderezando los hombros: “La normalidad había renacido también para el inspector Doria” (202). Este desenlace confirma la hegemonía de aquellos policías corruptos que recurren a tácticas violentas e ilegales para ocultar y manipular información o para resolver casos.

2.3. Características del cine negro o cine policiaco del franquismo (1939-1977)

2.3.1. Introducción

El género policiaco, que alcanzó su apogeo en el Hollywood de los años cuarenta y cincuenta con películas como *The Maltese Falcon* (1941), de la mano de realizadores como John Huges, Orson Welles, Otto Preminger, Billy Wilder, Stanley Kubrick y Fritz Lang entre otros, tuvo su respuesta en el cine franquista de los años cincuenta y sesenta. La crítica especializada coincide en señalar que el interés por el cine negro norteamericano y, en menor medida, la irrupción e influencia del neorrealismo italiano, contribuyen a consolidar el género durante estos años²⁸ (Pablo Rubio Gijón 95). Es en este contexto cuando nace el denominado cine policiaco barcelonés con *Apartado de*

²⁸ El neorrealismo es una corriente cinematográfica surgida en Italia después de la Segunda Guerra Mundial como reacción al régimen fascista de Mussolini (1922-1945) y a la censura que caracterizó a ese periodo. Se denominó neorrealismo al tratarse de un "nuevo" realismo italiano muy diferente al de la época anterior. Aunque el término ya existía, es el crítico y guionista de cine Umberto Bárbaro, quien en su artículo “*El muelle de las brumas*” publicado en la revista *II Film* en 1943, lo usa por primera vez en este sentido. Rodados en blanco y negro, en los filmes del neorrealismo se representa la Italia triste, melancólica y hambrienta de la posguerra. Desde el punto de vista formal, prima la expresión sobre la imagen, es decir, se da una gran importancia a los sentimientos, lo que dota a los diálogos de un gran protagonismo.

correos 1001 (1950), de Julio Salvador, y *Brigada criminal* (1950) dirigida por Ignacio F. Iquino, películas que se rodaron en paralelo y que se estrenaron el mismo mes²⁹. La representación de una realidad manipulada en la que hay una ausencia de ambigüedad moral en los personajes, algo que sí caracteriza al cine negro norteamericano, evidencia la particularidad de la experiencia española en la evolución de este género cinematográfico. En su libro *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*, (2007), Francesc Sánchez Barba estudia más de doscientos filmes de esta época que pintan un retrato maniqueo de una sociedad en la que delincuentes, atracadores, ladrones y asesinos de la peor clase se enfrentan a un cuerpo policial formado por personas íntegras, “excelentes profesionales amén de personas de una sola pieza, intachablemente morales” (José Luis Muñoz, 2012)³⁰. Cabe reseñar que este maniqueísmo y dicisión entre “buenos” y “malos”, “nosotros” y “ellos”, es muy común en la literatura medieval.

A pesar de las limitaciones que la censura impone al desarrollo del género policiaco en España, algunos autores creen que “es posible hablar [ya] de un cine negro y policiaco en los años cuarenta” (Medina 16). Otros críticos como Rob Stone no están de acuerdo y defienden que durante los años en los que el cine negro vivió una época dorada en Hollywood, la situación política en España, bajo la dictadura militar fascista del

²⁹ Se les asigna la etiqueta de cine policiaco barcelonés principalmente porque estas dos películas están ambientadas en Barcelona y, desde el punto de vista de su facturación técnica, comparten muchos elementos con las películas de cine negro americano, siendo pioneras del género policiaco en España.

³⁰ A pesar de que el estudio de Sánchez Barba está considerado como el trabajo de campo más profundo y minucioso de filmes pertenecientes a este género cinematográfico, en 2001 Juan Julio de Abajo de Pablos publicó *Los thrillers españoles: el cine español policiaco desde los años 40 hasta los años 90*, una recopilación de críticas individuales de más de 300 películas españolas del género policiaco, producidas entre 1940 y 1990. Concebido inicialmente como un proyecto en cinco volúmenes, se terminaron publicando veinte.

general Franco, imposibilitó un desarrollo del género al imponer una visión moralista del mismo. Para Stone, en España no se puede hablar de cine negro hasta los años setenta, después de la muerte del caudillo, y así lo explica: “During the forty years of the fascist dictatorship film noir was a bête noire, unable to show its face for fear of reprisals on its perpetrators” (185).

Asimismo, el crítico de cine Luis S. Parés culpa a la manipulación de la realidad social que se hace en estos filmes como característica principal para excluirlos de la categoría de cine negro:

En España no se podía hacer porque ese mismo cine policiaco siempre tenía contenido muy realista, ¿no? Como unos argumentos que realmente podían suceder en la vida real. Claro, eso contradecía abiertamente la propaganda franquista, que decía que España era un paraíso de la seguridad ciudadana, ¿no? Entonces, admitir o permitir este tipo de películas podría mostrar que, en realidad, la realidad no era tan buena, no tan deseable. (*Historia de nuestro cine* 0:1:33-54)

Además del uso de técnicas cinematográficas como el contrapicado y de una puesta en escena, típica del cine negro americano, el crítico de cine Javier Ocaña, identifica varias características del guion propias del cine negro que, por el contrario, no se vislumbran en el cine policiaco español de esta época. Para Ocaña en estos filmes se echa en falta “una desesperanza en los personajes, un fatalismo dentro de los personajes. Finales relativamente amargos... En el cine negro hay personajes con doble cara. Aquí solo existen dos arquetipos, los buenos y los malos” (*Historia de nuestro cine*, 0:04:24-44).

A finales de los años sesenta y en la primera mitad de 1970 la crisis económica

que atraviesa el cine español, el recrudecimiento de la censura a partir del nombramiento de Sánchez Bella como ministro de Información y Turismo, y la nueva rivalidad con el medio televisivo, influyen en la calidad y en la producción de las películas policíacas, cada vez más alejadas de las características formales del canon norteamericano que tanto contribuyó a la consolidación de este género en España. En estos años predominan las coproducciones internacionales de bajo presupuesto y la mezcla de géneros tan variopintos como el policíaco y el terror, la ciencia ficción o la comedia costumbrista, pero, según se desprende de un estudio de los filmes “policíacos” estrenados durante este periodo, “la tendencia más amplia fue la de la mezcla entre thriller y melodrama, casi siempre con una excusa moralizante” (López Sangüesa 277). El fin de la dictadura y la consiguiente desaparición de la censura no se tradujo en un inmediato resurgimiento del cine negro nacional, más allá de títulos aislados, y no se podrá hablar de un *boom* de cine propiamente negro o policíaco hasta entrado el siglo XXI, algo que trataré en el tercer capítulo de este proyecto de investigación.

2.3.2. Lo criminal como herramienta propagandística

La particularidad de la situación política en España en el franquismo condiciona el desarrollo de un cine nacional que, además de entretener, va a convertirse en un medio de adoctrinamiento de las masas, propósito del que tampoco escapa el cine policíaco autóctono. El número de producciones cinematográficas etiquetadas como policíacas, de cine negro, de intriga, *thrillers* y de suspense durante estas décadas supera la centena, aunque, como he señalado antes, la mayoría de estos filmes caen en la mescolanza de géneros y acaban integrándose en subgéneros de dudosa calidad, especialmente a partir de finales de los sesenta. Existe, sin embargo, un selecto número de films que imitan la

forma de narrar y la estética del cine negro clásico hollywoodiense con éxito, aunque carecen de algunos de sus rasgos más distintivos como, por ejemplo, la presencia de un investigador privado o detective, cuyo protagonismo lo ocupa la Policía. Estos largometrajes comparten una serie de características que revelan los valores sociales que se exaltan durante la dictadura y la estructura social construida sobre la base de los roles de género tradicionales, que privilegian a un tipo de hombre por encima de otros y de las mujeres.

En los primeros filmes del cine negro barcelonés se hace una defensa explícita y un reconocimiento del trabajo de la policía. Desde los primeros planos hay un alegato en forma de voz en *off* del buen hacer de la policía en la sociedad española de la época:

Es la historia silenciosa y abnegada de unos hombres que por vocación dan su vida con el único objeto de defender a la sociedad de todos aquellos que intentan perturbarla (0:01:27-0:01:37) [...] quien cometió el crimen debió obviar la callada y tenaz labor de los defensores de la ley, y sobre la sencilla pista de unos documentos y, gracias al honrado testimonio de unos testigos presenciales, la policía pudo reconstruir, con la misma exactitud que un hombre de ciencia toda una anatomía con el hallazgo de un fémur, la realidad de unos hechos que habrían de llevarles a la detención del culpable (*Apartado de 0:07:19-40*).

El empleo de esta técnica, unido a la superposición de imágenes de agentes trabajando en la investigación, imprime un sello de verdad absoluta y sirve para exaltar la buena labor de la policía. En *Brigada criminal* (1950) la apología de los cuerpos policiales es aún más explícita e incluye un texto en los títulos de crédito que reza: “Esta película es un

homenaje a la abnegación y heroísmo de todos los funcionarios de la Policía española, que, sin grandes alardes técnicos y contando con el factor “hombre” como máximo valor, está considerada como una de las mejores del mundo”. El efecto propagandístico de estos filmes se vio refrendado por su éxito en la taquilla, *Apartado de Correos 100*, por ejemplo, permaneció treinta y dos días en los cines de Madrid y diecisiete en los de Barcelona, datos muy significativos si tenemos en cuenta que llegó a coincidir en cartelera con *Brigada criminal* (Sánchez Barba 885).

El reconocimiento de un asesinato, “uno de los muchos casos que diaria y desgraciadamente ocurren” (*Apartado de 0:01:21*) en Barcelona cuando la propaganda del régimen no permitía dar una imagen de país inseguro, responde a la concesión que tenían que hacer los directores de cine policiaco, a los que se les permitía rodar a cambio de homenajear el trabajo de la policía. Como explica a la agencia Efe José Antonio Luque, autor del manual *El cine negro español*, “permitimos que haya delitos, ladrones y asesinatos pero con la condición de que la policía los detenga y el espectador se vaya con la conciencia tranquila de que las calles están siempre protegidas” (cit. en Tsanis par. 4). Los policías encargados de velar por la seguridad ciudadana en estos filmes se construyen como arquetipos que personifican los valores del régimen dictatorial y que, a su vez, conforman un tipo masculinidad monolítica de carácter castrense, en un país en el que los veteranos de guerra, entre los que se incluye el propio dictador, tardaron años en quitarse el uniforme.

En el corpus filmico criminal de los años cincuenta y sesenta, la época dorada del policiaco español, se encuentran largometrajes como *Apartado de correos 1001* (1950), *Brigada criminal* (1950), *Los agentes del quinto grupo* (1954), *Cuatro en la frontera*

(1957), *Cita Imposible* (1958) y *A tiro limpio* (1963) que están protagonizados por policías cuya integridad moral, dedicación y valor sirven como referente para las nuevas generaciones de espectadores.

2.4. El arquetipo de policía franquista en el cine policiaco

En este tipo de filmes se hace una construcción monolítica de los agentes del orden, libre de ambigüedades, que afecta a la proyección de su masculinidad, caracterizada por los valores que apadrina el régimen, y que pretenden enaltecer y transmitir a la sociedad de la época. Son conductas que tradicionalmente se han asociado al varón y que ayudan a reforzar la legitimidad del mismo para ocupar el espacio público y relegar a la mujer a un papel de sumisión necesario para el sostenimiento de la familia patriarcal, eje del orden social en la España franquista.

Una idea que se repite en los filmes policiacos de esta época es que la profesión de policía está por encima de cualquier otra responsabilidad, incluso de aquellas de tipo familiar. Los policías que protagonizan estas cintas aceptan servir en el cuerpo y se comprometen a realizar los sacrificios necesarios que les exija su profesión, algo que no está al alcance de todos, y que les caracteriza como sujetos excepcionales. En *Brigada criminal* una voz en *off* presenta a Fernando, el protagonista, en una secuencia en la que la cámara fija nos muestra al policía entrar en “un edificio del que saldrá convertido en todo un hombre” (0:03:23), inmediatamente seguido de un primer plano de una placa en la que se lee “Escuela general de Policía”. En la escena siguiente Fernando aparece sentado en un plano contrapicado esperando a que se le nombre para recoger su diploma de licenciado de la academia. El uso de contrapicados, técnica característica del cine negro norteamericano, durante la mayor parte de las escenas de Fernando tiene la función

de engrandecer su figura. La vida de sacrificios empieza una vez licenciado, como le recuerda un amigo suyo que le da este consejo: “No te cases. Es difícil encontrar una mujer que comprenda vuestra vida” (0:04:10-16). La mujer del policía, como se ve en muchas de estas películas, es la que tiene que compartir a su marido con la profesión de este, que siempre tiene prioridad. La dedicación a su trabajo es una característica de los agentes de estos largometrajes, cuya importancia se resalta continuamente en tono moralizante. Un buen ejemplo lo encontramos en una escena de la película *Cita imposible*, en la que el inspector Fermín se sincera con una amiga suya que está interesada en un caso que lleva el inspector. Reflexionando sobre lo ocupado que está, Fermín se confiesa: “un policía carece de vida particular, casi no tiene derecho a ella. Me paso días enteros, semanas obsesionado con el trabajo, sin ir por casa, sin acordarme de nadie” (0:45:20-29). La secuencia transcurre en una lancha y se filma en un plano americano con la bandera española ondeando de fondo, y en ella se alternan planos y contraplanos medios de los dos interlocutores, mostrando el movimiento de las manos que sugiere sinceridad.

La dedicación plena a su trabajo y el sacrificio que eso conlleva en la conciliación de la vida familiar de los policías es una idea recurrente que se pretende normalizar en estas películas. En *Los agentes del quinto grupo* hacer jornadas laborales tan largas lleva al inspector Peña a llegar a casa tarde y comerse la cena fría con asiduidad, como le reprocha su mujer: “no sé cómo puede aprovecharte la comida. Siempre a deshora” (0:17:47-50). El último sacrificio lo hace pagando con su vida al proteger a un compañero en acto de servicio, y en su lecho de muerte Peña insiste en la idea del sacrificio como un rasgo innato del policía. En un plano entero picado el inspector yace

en el suelo rodeado de Fernando y de otros agentes que se van incorporando al plano, y dice antes de morir: “dile a Isabel que no me espere, que hoy tampoco voy a ir a comer a casa” (1:18:46-54). Con estas palabras, Peña se dirige no solo a Fernando, sino al resto de agentes y espectadores de los cines, a los que recuerda los sacrificios que exige una profesión como la de policía. Si el mensaje no ha quedado claro, la voz en *off* en el final reafirma esta expectativa. En la última secuencia Fernando está disfrutando de un permiso con su novia cuando descubre al lavacoche, su primer caso como policía, y corre para detenerle. La cámara estática muestra a Fernando alejarse con el ladrón en un plano general que se alterna con un contrapicado de su novia dando golpecitos desde la ventana de una tienda, tratando sin éxito de llamar su atención. Una voz en *off* nos advierte de que “más de una vez tendrá que esperar horas y horas a su esposo, que se prometerá ir a cenar puntualmente y lo más seguro es que, como muchos de sus compañeros, no pueda ir ni siquiera a dormir” (1:20:00-08). La voz en *off* adquiere aquí una dimensión autorizante que, unida a los planos de la secuencia, subraya el compromiso que la profesión exige a los policías y que estos anteponen incluso a sus familias. Con sus actos Fernando deja bien claro que prefiere cerrar su primer caso arrestando al delincuente fugado antes que disfrutar de un permiso con su novia.

El carácter moralizante de estas películas llega a mostrar situaciones en las que un policía debe elegir entre formar una familia o seguir en el cuerpo, con los sacrificios que ahí se le exigen. Un claro ejemplo es el personaje de Pablo Durán en *Los agentes del quinto grupo*. Hijo de un policía que murió como héroe en un acto de servicio, toma la decisión de dejarlo cuando uno de sus compañeros y hermano de su novia, muere asesinado por unos atracadores. Durán le explica la situación a su jefe, el inspector Peña,

quien le da permiso para dejar el grupo y buscar un trabajo en el que no tenga que arriesgar su vida. Esto nunca llega a suceder porque recapacita y cambia de opinión después de hablar con su novia. Ella le ve triste y sabe que en realidad no quiere dejar de ser policía, mostrándole su apoyo incondicional: “quiero que seas feliz a mi lado, aún a costa de mi tranquilidad” (0:51:57-52:01). La cámara los filma en un plano medio con angulación normal, en el que ella está agarrándole del brazo mientras él tiene la mirada perdida, los gestos de la mujer reflejan la subordinación de la mujer a la profesión de su prometido, que con su mirada distante evidencia que está ya pensando en la operación policial en la que va a participar esa misma noche.

2.4.1. El policía valiente

Además de la abnegación, uno de los rasgos fundamentales que define el carácter de los policías que protagonizan estas películas es la muestra de valor en el desempeño de sus funciones. A pesar de su juventud y de su supuesta inexperiencia, estos agentes muestran una clara disposición a aceptar los casos más peligrosos. *Apartado de correos 1001* es una película que presenta esta actitud desde el primer momento. Miguel es un policía recién licenciado de la academia que, a pesar de su juventud, no se siente intimidado ante su primer caso de asesinato, como se desprende de este diálogo con el comisario:

Miguel: ¿Le asusta la tarea?

Comisario: Deseo empezarla cuanto antes (0:09:44).

Su primera aparición en pantalla confirma este extremo. Se muestra a un Miguel paseando de arriba abajo expectante por el pasillo de la comisaría, hasta que la cámara se detiene en un plano en el que el policía mira directamente al objetivo, proyectando una

imagen de determinación, no le asusta ser el protagonista de una investigación, a pesar de ser novato en el cuerpo. Los compañeros que le observan le comparan con un “león enjaulado” (0:08:05), destacando su valor y su energía. Otro ejemplo es el protagonista de *Brigada criminal*, que recién licenciado de la academia, muestra su desencanto cuando le asignan trabajar de incognito en un taller para atrapar al lavacoche, un simple ladrón. Su deseo es formar parte del caso de los atracadores. Esta circunstancia, sin embargo, no le impide demostrar su valor cuando se pelea él solo con dos de los mozos del taller que no paran de hacerle bromas. Los vence sin problemas y con su muestra de valentía consigue llamar la atención de un cliente que resulta ser el jefe de la banda de atracadores, y que le invita a unirse a ellos. La defensa de su masculinidad al defenderse de las agresiones de sus compañeros de trabajo se recompensa consiguiendo infiltrarse en la banda, como él quería desde el primer momento. *Cuatro en la frontera* también destaca el valor de los dos policías protagonistas del filme, cuyos actos llevan a la desarticulación del grupo criminal. Uno muere apuñalado por la espalda y el otro, Javier, acaba deteniendo él solo a toda la banda, incluso luchando en inferioridad como se muestra en una secuencia de una pelea contra dos delincuentes de Don Rafael, el jefe de la banda, que le tienden una emboscada (1:19:45).

La agresividad y el valor del que hace gala la policía en estos filmes no se traducen, sin embargo, en un uso indiscriminado de la violencia, herramienta que aquí se emplea para defenderse, algo que no se correspondía con la realidad. Esta circunstancia se plantea en los interrogatorios policiacos que aparecen en estas películas, en los que la expectativa de que la Policía recurra a la tortura para sonsacar la información nunca se cumple. En *Apartado de correos 1001* se incluye una secuencia en la que los agentes

interrogan a un hombre, del que se sospecha que ayuda a la banda de estafadores. Antonio no quiere colaborar con la policía y estos traen un maletín a la sala, que abren ante la tensa mirada del interrogado, quien al verlo les grita: “¿Qué me vais a hacer?” (1:38:00). Rápidamente el inspector Velasco le dice que le van a poner algo de música, mostrando una simple grabadora. La secuencia, que se abre con un primer plano de Antonio mirando de lado a lado con nerviosismo, está llena de primeros planos y contraplanos, un zoom de aproximación hacia a grabadora y otro de alejamiento que devuelve la acción al inspector, creando una atmosfera de tensión que, en último término, lleva a la confesión del detenido (1:00:25-02:00). La ausencia de violencia en esta escena se contrasta con la forma de proceder de la policía en los interrogatorios de la época, caracterizados por el uso de la tortura para arrancar confesiones. A este respecto, Sánchez Barba explica que el ser “persuasivos y no violentos en los interrogatorios utilizando a lo sumo la luz con insistencia” eran algunas de las características que conformaban el arquetipo de los policías que aparecían en estos filmes (192).

La reformulación de los procedimientos policiales para no manchar la imagen impoluta de los agentes del orden que proyecta el Régimen, implica que la policía solo dispara cuando no le queda más remedio. En estos filmes es frecuente que los delincuentes sean los primeros en disparar y que la policía solo lo haga para defenderse, lo que garantiza el máximo castigo para el infractor, que suele acabar acribillado a tiros por los agentes de la ley. En el caso de que el delincuente no sea el provocador de la agresión, existe la posibilidad de salvar la vida, como le ocurra al ‘Miradas’ en *Apartado de correos 1001*, quien al verse sorprendido por la policía intenta salir corriendo. El inspector Velasco, empuñando el arma, le dice: “¡Deténgase o disparo! No haga un solo

gesto, y le advierto que no soy amigo de dar consejos” (1:08:09-15). La medida de la que hace acopio Velasco en esta escena contrasta con la forma real de proceder de los agentes, muy bien plasmado en la novela de *El inocente*, que tienen órdenes de disparar primero, como establecían entonces los códigos de actuación de la policía.

2.4.2. El policía seductor

Muchos de los agentes que protagonizan estas películas policiacas suelen ser jóvenes novatos que no dudan en usar su condición masculina para cortejar a los personajes femeninos, realzando su virilidad. Para comprender esta conducta hay que referirse a los esquemas de valores que condicionan las relaciones entre personas de distintos sexos y que se reflejaban en un medio como el cine. A pesar de vivir en una sociedad dominada por una estricta moral católica, “los personajes masculinos que aparecen en las primeras décadas del franquismo muestran, en su mayoría, una desmesurada atracción hacia las mujeres” (Gil Gascón 133). Es muy frecuente que durante el transcurso de la investigación coincidan con alguna mujer, ya sea conocida o una testigo del crimen, a quien dirigen su atención y a la que pretenden conquistar.

Conseguir enamorar a la mujer al final de estos largometrajes, como recompensa a su labor de investigación, es una convención del género policial español que se repite asiduamente en estos largometrajes. Para este fin es habitual que se incluyan secuencias en las que los agentes del orden piropean manifiestamente a las mujeres o se refieran a ellas por su belleza. En *Apartado de correos 1001*, la identidad masculina de Miguel, el policía joven, se construye en relación a sus interacciones con el personaje femenino más importante del film, Carmen. En su primer encuentro la actitud de Miguel refleja su condición de galán y cumple con las convenciones de género según los códigos morales

de la época. En la secuencia Miguel aparece en un plano general esperando en la calle cuando la toma se corta y la cámara, en un travelling de acompañamiento, adopta una mirada *voyeur* y sigue a la joven desde la esquina hasta pasar por donde están Miguel y un niño que vende periódicos. En ese momento, el pequeño grita: “guapa”, “y que lo digas muchacho” (0:27:20-33) le dice Miguel mientras le da una suave colleja en señal de complicidad. La cámara sigue a la joven que se da la vuelta y les sonrío, un contraplano general muestra a Miguel feliz revolviendo el pelo del chico. Las imágenes de la secuencia confirman las expectativas de comportamiento masculino al pasar a su lado una chica guapa y la naturalidad con la que la joven debe aceptar el piropo. A este respecto, escribe Gil Gascón, la mujer debía guiarse por unos códigos de comportamiento muy estrictos para evitar habladurías y tener una buena reputación, especialmente en el trato con los hombres, con los que “no debía de ser ni muy distante, no fuera a espantar a algún pretendiente, ni muy solícita” (121). En una secuencia posterior, ya en casa de la joven que está colaborando con los agentes, esta le confiesa a Miguel que la primera vez que le vio pensaba que era un ‘galanteador’ (0:35:48)³¹. El primer plano de los dos muestra en detalle la alegría de la joven y sugiere un posible interés romántico en el policía.

La secuencia final de *Aparatado de correos 1001* es un claro ejemplo de las convenciones del género que recompensan el buen hacer del agente. Los policías se disponen a subirse al coche y macharse cuando el comisario le pregunta por su ayudante, “¿Miguel?... Creo que para él aún no ha terminado el servicio” (1:30:37), le responde el inspector, provocando la risa cómplice de su jefe. En la secuencia siguiente Miguel vuelve a la pista donde está jugando Carmen, y un plano con un zoom de aproximación

³¹ Según la real Academia, galantear consiste en cortejar a una mujer y decirle galanterías.

muestra la sonrisa de la joven al ver a su pretendiente sentado entre el público. Miguel se ha convertido en el héroe de la cinta, consigue abatir al asesino, vuelve a restaurar el orden y acaba conquistando a la chica.

Sánchez Barba afirma que los agentes que aparecen en estos filmes, además de por su sacrificio, abnegación, lealtad y valor, se caracterizan también “por la elegancia en el vestir, buen porte y saber hacer y hasta en tener cierta facilidad para impresionar al sexo opuesto” (192). Todos los agentes, novatos, inspectores y comisarios van siempre ataviados con sendos trajes que proyectan esa imagen de poder y de respeto asociada con su profesión, aunque no se libran de incurrir en contradicciones para poder mantener dicha imagen. En *Apartado de correos 1001* Miguel y Velasco van vestidos con traje y corbata a pesar de que están en verano y hace muchísimo calor. Miguel rompe el tabú al mencionar que hay, “cincuenta grados a la sombra” (0:20:33), pasándose un pañuelo por la frente sudorosa mientras mira el dibujo de una mujer que vende cremas en un anuncio del periódico. Velasco no solo no se inmuta, sino que llega a la conclusión de que el anuncio recortado es una pista que los puede llevar al homicida.

Las actuaciones de los actores y a veces los mismos intérpretes elegidos para representar estos papeles juegan un papel fundamental en la construcción de la virilidad de los policías. En *Cuatro en la frontera*, Javier, agente de Interpol infiltrado en el rancho de los supuestos contrabandistas, construye desde el principio su imagen de seductor, tratando de conquistar tanto a la esposa del dueño del rancho como a su hermana. Su comportamiento le cuesta numerosas broncas del capataz, quien le ve poco trabajador y muy dedicado a impresionar a las mujeres. La responsabilidad de Javier consiste en cumplir su misión con éxito como vemos en las últimas secuencias del film, en las que

también se muestra su triunfo como seductor. Javier consigue detener al jefe de la banda sin matarlo, porque así se lo pide su hermana, con la que había coqueteado gran parte del filme. Con la misión cumplida, decide marcharse. La cámara filma al policía subiéndose al coche en un plano picado general que se alterna con otro contrapicado medio de la joven que le ve irse desde la ventana de la casa. El plano general del coche es característico de los finales de los *westerns*, en estos con un jinete a caballo, y certifica la despedida heroica del galán. La película, sin embargo, se reserva una escena más para satisfacer las expectativas del público de la época y recompensar la labor de seducción del protagonista. En la última secuencia Javier regresa y Aurora, la joven, se sube al coche y se va con él. La película se cierra con los dos besándose en un plano medio, confirmando que el protagonista no solo ha resuelto el caso, sino que además ha conseguido a la chica.

La imagen de policía seductor en este tipo de cine no tiene siempre carácter explícito como en los ejemplos anteriores, sino que a veces está determinada por la elección de un determinado actor para representar el papel. Uno de los personajes masculinos de *Cita imposible*, Fermín, el inspector de policía, está interpretado por el actor Arturo Fernández, cuya característica forma de hablar y su elegancia le convirtieron, hasta su muerte en 2019, en un galán por excelencia. En este filme, aunque su personaje en ningún momento ejerce el papel de seductor, el público lo identifica con su persona y se crea unas expectativas al respecto. La última escena del filme confirma la imagen heroica del inspector que la cámara filma yacente en una cama del hospital y besando a su amiga en un plano medio. Aunque el pelo de mujer no deja ver los labios de los protagonistas besándose, la escena responde a las convenciones del género policiaco

satisfaciendo las expectativas del público.

2.5. Los ‘malos’ en el policíaco

La situación política en España condiciona el desarrollo de un género policíaco autóctono, dando lugar a filmes que destacan por su maniqueísmo. Si se representa a los agentes del orden como leales, valientes y abnegados, los malos son la personificación de los peores vicios de la sociedad española de posguerra. Los villanos se construyen única y exclusivamente en relación a su forma de actuar, violeta y primitiva, en muchos casos motivados por instintos básicos. Por su carácter maniqueo en la mayoría de estas películas no se profundiza en las motivaciones de los delincuentes, son malos porque sí, aunque hay algunas excepciones como en *A tiro limpio*. Al principio del film hay una escena en la que padre e hijo discuten sobre los actos del último. El padre de Román le acusa de dejarse influir por Martín, su compinche, del que dice que, “solo sabe robar y matar” (0:14:56). El joven, no solo excusa a su compañero de fechorías, sino que justifica los robos porque quiere “lo mejor del mundo, el dinero” (0:15:31-4). La escena, que tiene lugar en la lavandería que regenta el padre de Román, expone la vida humilde pero honrada que lleva su familia frente a la ambición desmedida del joven. La codicia es la que le lleva a reclutar a su amigo El Picas para el atraco, ocultando la verdad a su mujer embarazada y a su anciana madre con las que vive en una pequeña casa rural. Aunque no se hace una mención explícita, en la película se dice que los dos amigos estuvieron en la cárcel juntos, lo que implica que lucharon en el bando republicano. Enemigos del franquismo durante la guerra, sufren aquí una doble estigmatización, de vencidos a delincuentes. Ponerse del otro lado de la ley supone un castigo que va en función de la gravedad del delito. Este aspecto es característico del cine policíaco franquista, como explica

Rubio Gijón, el uso de “la punición como recurso ejemplarizante” (*Crímenes contra*, 101). Uno muere a manos de otro integrante de la banda y el otro enfrentándose a la policía.

En el cine policiaco franquista estos delincuentes habitualmente forman parte de bandas de crimen organizado, muchas de ellas de atracadores, que se caracterizan por emplear una inusitada violencia en sus actos delictivos. Estos filmes suelen empezar con una escena de un atraco como, por ejemplo, en *Los agentes del quinto grupo*, en la que malhechores matan a cuatro personas en un asalto a una gasolinera. Posteriormente acaban con la vida de uno de los agentes del grupo quinto que los estaba siguiendo, *modus operandi* que se repite en *Cuatro en la frontera*, en la que el supuesto protagonista de la cinta, un guardiacivil infiltrado, muere asesinado por la espalda cuando estaba tratando de detener a unos contrabandistas de oro. El asesinato de agentes de policía en acto de servicio no solo ayuda a resaltar la maldad de los delincuentes, sino que sirve como herramienta moralizante cuando los asesinos reciben su merecido a manos de la policía. *A tiro limpio* incluye una escena en la que, tras acudir a la morgue a identificar los cadáveres de dos de sus hombres, el comisario avisa de las consecuencias de un acto tan vil: “A mí no me matan dos hombres impunemente” (1:11:44). El último plano de la película resume el mensaje moralizante de la cinta. Román, uno de los atracadores, yace muerto en las escaleras mecánicas del metro con la cara ensangrentada. La cámara en un ángulo picado filma las botas de los policías a su alrededor y una ametralladora que ensombrecen la cara del difunto. La cuidada puesta en escena recuerda a los espectadores que ejercer la violencia contra las fuerzas del orden conlleva el mayor de los castigos, la muerte, una suerte que muchos de estos filmes reservan a los delincuentes, acabar abatido

a tiros por la policía.

El uso de la violencia para sonsacar información es una herramienta que sirve para caracterizar a los delincuentes en estos filmes, y que les diferencia de las prácticas de los agentes del orden que, como hemos visto antes, no ejercen violencia alguna en los interrogatorios. Esta circunstancia aparece en dos escenas de *Brigada criminal*, en las que se presenta de forma secuencial las prácticas de unos y de otros. En una primera secuencia, la policía está interrogando a un sospechoso que se encuentra en el medio de una sala rodeado de agentes. La secuencia está filmada en planos y contraplanos medios que se alternan para mostrar los rostros impasibles de los implicados, todo en un silencio sepulcral. El comisario entra en la sala, se sienta al lado del interrogado y golpea el suelo con una silla varias veces al grito de “¡Acabemos de una vez! ¿Estás dispuesto a hablar? ¡Contesta!”. Acto seguido el hombre les cuenta todo lo que sabe (1:02:57-04:50). La siguiente secuencia tiene como protagonistas a los atracadores y a Fernando, el agente que se había infiltrado en su banda, y del que empiezan a sospechar. Julio, el jefe y cerebro de la organización criminal, le golpea una y otra vez para que confiese si es policía. Las dos secuencias, montadas una detrás de las otra, tienen como fin mostrar al espectador el contraste entre los métodos racionales de la policía y los de los delincuentes, caracterizando a estos últimos como violentos.

2.6. El papel de la mujer en el cine policiaco de la época

La representación de la mujer en el cine del franquismo es un reflejo de su papel en la sociedad y, por la función del cine como medio de adoctrinamiento durante este periodo, también actúa como elemento referencial de los jóvenes que acuden a las salas a consumir este tipo de entretenimiento. Para entender el papel que tiene la mujer durante

el régimen hay que remontarse a la creación de la Sección Femenina en 1934 y a su vinculación con la ideología falangista. La organización nace en el seno de Falange Española y va a convertirse en un instrumento fundamental de adoctrinamiento político de la mujer al terminar la Guerra. Presidida por Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio Primo de Rivera, la organización defiende el ideal de mujer como madre abnegada, servicial y subordinada a su marido. Su importancia en la creación del Nuevo Estado residía en su habilidad reproductora y su principal misión era la de casarse y ser madre. A este respecto, la historiadora Teresa Gallego Méndez explica que “el discurso dirigido a la mujer estaba revestido de componentes religiosos, no políticos” (147). En esta asociación las jóvenes recibían una educación religiosa que iba acompañada de una formación en valores muy tradicionales que la limitaban al ámbito del hogar. En el mundo del cine la censura es la encargada de garantizar que la imagen y el comportamiento de la mujer se adscriba a estos discursos, controlando el mensaje que de ellas se transmitía.

En el cine policiaco de las primeras décadas del franquismo los personajes femeninos suelen carecer de entidad y de conflictos propios, su presencia en la pantalla es válida solo como excusa para detonar la acción o sentimientos de un personaje masculino que, gracias a ellas, tiene la autoridad moral para enfrentarse a los malos. En *Brigada Criminal* nunca se menciona el nombre de la novia de Fernando, es solo eso, ‘la novia de’ y su papel no tienen diálogos, es más, en la última secuencia es la voz en *off* la que informa al espectador de los sacrificios que tendrá que hacer la joven si quiere convertirse en la mujer de un policía, acentuando su abnegación y sus expectativas de futuro como madre y ama de casa. En *Los agentes del quinto grupo* la mujer del inspector Peña es ama

de casa que se dedica al cuidado de los hijos y a las tareas del hogar. Su personaje solo aparece en el ámbito doméstico y siempre sirviendo a su marido, ya sea un café o la cena. La mujer, cuyo nombre tampoco se menciona, se queja a su marido del sueldo que tiene: “las pobres mujeres tenemos que hacer milagros para sacar la casa adelante” (0:17:28-30), paradójicamente, con esta crítica engrandece la labor de su marido, despertando la admiración de un público que ve en el inspector a un hombre que antepone el compromiso con profesión a cualquier compensación económica.

En *Los agentes del quinto grupo* el personaje de María Lafón, la hermana del agente asesinado y novia de otro miembro del grupo, tiene una función doble, por un lado, se presenta con una distracción que amenaza con echar por tierra la carrera de su novio, para después convertirse en la validación del compromiso del agente con el cuerpo. En un momento del film la joven recibe al inspector Peña que viene a darle el pésame por la muerte de su hermano. En la secuencia el inspector le habla de la posibilidad de que el carácter de su novio le lleve “a tomar decisiones ... irreparables” (0:50:32). La última palabra del inspector se oye de fondo mientras la cámara se fija en María, que, con lágrimas en los ojos, baja la cabeza diciendo “comprendo” (0:50:36). La puesta en escena transmite la idea de que María se siente culpable por la decisión de su novio de querer dejar el cuerpo, algo que se confirma en la siguiente secuencia. La joven le confiesa que quizás se han precipitado en la decisión y que ella percibe que él en el fondo no quiere dejar de ser policía. La secuencia adquiere un tono moralista y revela que la verdadera razón de la supuesta renuncia del agente Durán es María. No es casualidad que en una secuencia anterior en la que los dos jóvenes están tomando algo en una terraza y hablando del futuro, ella le diga: “siempre que pueda te encerraré en casa antes de las

diez” (0:19:18-20).

Una de los rasgos más característicos del cine negro clásico norteamericano de los años cuarenta y cincuenta es el personaje de la mujer fatal, término que viene de la expresión francesa *femme fatale*. En estos filmes la mujer fatal es un personaje que destaca por el misterio que la rodea, por sus habilidades seductoras y su belleza, que se mueve en el mundo de los hombres y que puede ser un peligro para los que se dejan caer en sus ‘garras’. En el cine policiaco franquista este personaje no existe, principalmente porque el prototipo de mujer que promueve el régimen es el de aquella que es sumisa, obediente, abnegada, leal y decente, cuya función queda relegada al hogar y al cuidado de la familia, promoviendo principalmente su rol como madre y esposa. A pesar de no contar con este tipo de mujer fatal, en el cine policiaco español también aparecen mujeres “malas” que rompen con las normas morales por las que se rigen y cuyos actos no se quedan sin castigo. En *Cuatro en la frontera* Javier, el agente de Interpol que está intentando dismantelar una banda de contrabandistas, sorprende a la mujer del jefe cuando intenta huir. Isabel le propone que se vayan juntos: “Lo mejor sería que nos vayamos de aquí. Tú me gustas porque eres decidido. Nosotros nos entendemos enseguida” (1:13:17-23). El plano medio corto de angulación normal muestra a la mujer acercarse al policía y poner la cabeza en su pecho. Con ese gesto íntimo y hablando abiertamente de escaparse juntos a pesar de estar casada, está proponiendo cometer adulterio, algo que va en contra de la moral cristiana. En un análisis de la imagen de la mujer en el cine franquista, Gil Gascón observa que este acto, además de mancillar el honor de la mujer, supone también atentar contra la institución de la familia, pilar del orden social del régimen. Según la historiadora, este acto “en la práctica, no parecía

significar lo mismo en un hombre que en una mujer” (131). Las consecuencias tampoco son iguales, la mujer es la que peor parada sale y el cine de la época se asegura de que las mujeres que cometen adulterio reciban un castigo, algo necesario para prevenir mayoritariamente al público femenino. El personaje de Pilar en *Cuatro en la frontera* es un claro ejemplo, en la secuencia que sigue a su trasgresión muere apaleada por su marido que había escuchado su conversación con Javier.

Un personaje que no termina de encajar en los roles reservados a las mujeres en el cine policiaco español de este periodo es el de Carmen, personaje de *Apartado de correos 1001*, cuyo interés radica en su profesión. Carmen, a diferencia de los papeles reservados a las mujeres como el de ama de casa, bailarina o cantante, es “[R]aquetista profesional, que se siente segura en su profesión —que está acostumbrada a desarrollarla en un ambiente masculino, entre los espectadores del frontón y las apuestas—y que se siente atraída por uno de los policías que lleva la investigación, pero su condición de profesional de la pelota es indiscutible” (Medina 28).

Su compromiso con su profesión se hace evidente cuando decide participar en un campeonato de frontón, a pesar del peligro que corre porque ella es la única que puede identificar al asesino. Miguel intenta convencerla de que no vaya, pero ella le dice que no. La decisión de Carmen de participar en el torneo ignorando el riesgo, que podría ser interpretada como de una persona independiente y valiente, sin embargo, queda deslucida por el comentario de Miguel: “ella está segura de que sabremos defenderla del peligro que corre” (1:22:24). Su participación en el torneo la convierte en un cebo para atrapar al asesino y en una mujer que necesita ser protegida por los hombres, como así ocurre. En cuanto ella reconoce al homicida, Miguel echa a correr detrás de él y en una persecución

frenética acaba matándole de un disparo. La utilidad del personaje de Carmen es clara: confirmar el papel del varón como protector de la integridad física de la mujer y reafirmar su virilidad.

3. Las series policíacas durante el franquismo

3.1. *Plinio*: el origen de la primera serie policíaca española

Conviene señalar que, a diferencia de la situación actual en la que las diferentes plataformas de difusión de contenidos audiovisuales compiten entre sí para ofrecer series originales que enganchen a la audiencia y conseguir así un mayor número de abonados, en 1972, el año en el que se emite *Plinio*, TVE (televisión española), era la única cadena en antena y estaba sujeta a restricciones de contenido por la censura impuesta por el régimen de Franco. Es en esta tercera etapa de TVE cuando la cadena pública se consolida, gracias en parte a la adopción del sistema PAL de color para sus transmisiones, que hasta ese momento se habían hecho solo en fase experimental³². La televisión en color, reservada hasta entonces a los más pudientes, empieza a llegar al resto de los hogares españoles, favoreciendo un aumento de la cuota televisiva y de las audiencias. Es un momento en el que la cadena pública TVE decide apostar por la producción de series nacionales en las que se puedan mostrar los beneficios del desarrollismo del régimen. Aunque hasta entonces ya se habían estrenado series de ficción domésticas con resultados desiguales, las policíacas brillaban por su ausencia. El policíaco era entonces un género que no se prodigaba en España, hasta el punto de que críticos de televisión como Lorenzo Vilches hablan de una “ausencia total de policías autóctonos en la televisión franquista” (12).

³² En un estudio sobre la evolución de la televisión en España, Daniel Herrera Vargas se refiere a los años de 1969 a 1975 como la tercera etapa de TVE.

A principios de los años setenta, en un periodo en el que las series policíacas norteamericanas y algunas europeas eran las grandes dominadoras de la programación de TVE, la cadena pública, en un intento de crear contenidos originales de calidad, emite dos series españolas que, sin ser plenamente policíacas, contienen elementos del género, *Diana en negro* (1970) y *Teatro de misterio* (1970)³³. De la primera se ruedan seis episodios que se empiezan a emitir el nueve de enero de 1970, y su fracaso se explica, según los críticos, por ser una mala copia de sus homólogas norteamericanas. Así lo explica Josep María Baget Herms con estas palabras:

El problema de *Diana en negro* reside en que los guiones presentados siguen los modelos norteamericanos: suspense, acción, disparos [...] y en ese género hemos tenido numerosas muestras de la calidad que los realizadores de Hollywood imprimen a estas películas. En TVE todo o casi todo suena a falso: la indumentaria y voces de los actores [...] imitar sin convicción ni medios supone un estéril y penoso esfuerzo (cit. en García de Castro 40).

En el caso de *Teatro de misterio*, a pesar de que algunas de sus adaptaciones recibieron críticas muy favorables, especial mención a “El sello de lacre”, dirigida por Pilar Miró, las audiencias nunca acompañaron.

Para mejorar la calidad de sus contenidos TVE decide adaptar la obra de Francisco García Pavón y su detective, Plinio, una serie de novelas y de relatos breves de corte costumbrista, ambientados en Tomelloso, localidad de Castilla La Mancha. El

³³ *Teatro de misterio* es una serie compuesta por diez adaptaciones de obras de teatro contemporáneas de misterio y suspense escritas por autores extranjeros. Algunas están dirigidas por realizadores noveles de la época como Pilar Miró y Narciso Ibáñez Serrador.

rodaje de la serie fue acogido con entusiasmo, como se desprende del reportaje que le dedicó el NODO en su programa del veintitrés de agosto de 1971 (2:34-29), y contribuyó a crear unas expectativas quizás demasiado altas para esta producción. Se cometió el error de rodar en cine para proyectar en color algo que luego se emitió en blanco y negro, por lo que en las escenas nocturnas casi no se distinguían perfiles ni matices de los personajes, creándose una especie de mancha oscura que molestaba claramente al espectador y que, entre otros factores, contribuyó a su fracaso. En *Escritores y televisión durante el Franquismo (1956-1975)*, Luis Miguel Fernández culpa de este fiasco a su exiguo presupuesto, a la elección de rodar en 35 mm, formato que se usaba en el cine, a los exteriores, a la suavización de “los aspectos más críticos y crudos de realidad española” para su adaptación televisiva, y a la fragmentación de sus historias en la emisión de los capítulos (141). La prensa de la época también criticó la producción de TVE, en la edición matinal del diario ABC el diecinueve de marzo de 1972 se denuncia la “falta de ritmo”, “la pobreza de los tipos” e inconsecuencia a veces de los diálogos, como problemas achacables al guion. Para el crítico Enrique Del Corral, tanto José Luis Garci como Antonio Jiménez Rico, quien también ejerció como director, no fueron capaces de “exprimir buscando el jugo auténtico de los originales de García Pavón” (78)

Plinio se siguió emitiendo a pesar de todo, aunque la falta de sintonía con el público también se hizo patente, especialmente en Tomelloso. Así lo constata Julio Olmedo Álvarez en la edición digital del periódico local, argumentando que “no fueron pocos los que sintieron ultrajada la imagen del pueblo y expresaron que mejor hubiera sido permanecer en el anonimato, antes que aparecer en toda España de aquella manera tan vergonzante”. Historias de ‘hombres lobos’ asesinados por campesinos

supersticiosos, niños abandonados que se crían en el campo, calles sin asfaltar con poca o ninguna luz, evidenciando una falta de desarrollo del tendido eléctrico, crímenes perpetrados por personajes de la España negra rural que viven en condiciones deplorables, son la antítesis de la imagen moderna de un país que quiere promover el régimen de Franco en estos años, y que de ninguna manera dejaron indiferentes a los telespectadores. A pesar de no haber obtenido ni el éxito ni el reconocimiento que de ella se esperaba, *Plinio* puede considerarse como la primera serie policiaca española y hoy en día, gracias a las nuevas tecnologías y a un renovado interés por la serie, puede verse en el canal de YouTube. En 2015 TVE sacó a la venta una edición de coleccionista en dos DVD como parte de *Grandes series clásicas de TVE*, que puede adquirirse en Amazon.

Plinio inicia su andadura en TVE en marzo de 1972, en horario de plena audiencia. La serie consta de 13 capítulos de unos veinte minutos de duración. La estructura de la serie sigue un patrón que se articula en relación a su línea argumental. Los seis primeros episodios, por ejemplo, pertenecen a tres historias diferentes, cada una dividida en dos partes. La segunda parte siempre empieza con un resumen de lo acontecido en el episodio anterior, narrado por la voz en *off* de Don Lotario. Del séptimo al décimo, cada capítulo es independiente desde el punto de vista argumental. Todos los casos que investigan tienen un carácter local, a excepción de los tres últimos que se desarrollan en Madrid, aunque los personajes son oriundos de Tomelloso o tienen alguna relación con el municipio.

En “Los carros vacíos”, episodios uno y dos, las aventuras de Plinio y Don Lotario investigan la muerte de varios meloneros y descubren que el asesino es la persona que se los encontraba muertos, y que antes de matarlos se ganaba su confianza y les

robaba sus pertenencias. En “El carnaval”, episodios tres y cuatro, una sirvienta de una familia adinerada es asesinada. Al poco tiempo la señora de la casa muere en circunstancias extrañas. El policía y su ayudante finalmente descubren que el padre de la crida es el culpable de la primera muerte y que su hija es la que mató a la señora de la casa. En “El charco de sangre”, episodios cinco y seis, Plinio y Don Lotario encuentran el cuerpo de una persona desaparecida. Al final detienen a los hermanos de la exnovia de la víctima como culpables del crimen. En “El huésped de la habitación nº 5”, episodio siete, un misterioso hombre aparece en la habitación de un hotel, el huésped insiste en quedarse en la habitación nº 5. Plinio y su ayudante deciden vigilarlo y se lo encuentran ahorcado en un cine con una nota en la que confiesa haber asesinado a una mujer de Tomelloso hace algunos años. En “Fusiles en Tampico”, episodio ocho, la tranquilidad del pueblo se ve alterada por la llegada de un equipo de rodaje norteamericano. Cuando la actriz principal desaparece, el equipo de producción le pide a Plinio que les ayude a encontrarla. En “Tras la huella de un desconocido”, episodio nueve, un señor de Tomelloso, le pide ayuda a Plinio porque está siendo extorsionado. Plinio y Don Lotario logran dar con el extorsionador, que resulta ser la misma persona, que quería quedarse con el dinero de su mujer. En “El hombre lobo”, episodio décimo, una señora acude a Plinio para decirle que un señor muy feo está acosando a su hija. Cuando la niña desaparece una noche, Plinio comienza a investigar. La supuesta criatura responsable del rapto es un campesino al que sus padres abandonaron de niño y que se crio en el campo como un salvaje. Los otros vecinos abaten a tiros al joven, dando por terminado el misterio. En “Las hermanas coloradas”, episodios undécimo, duodécimo y décimo tercero, un policía de Madrid conocido de Plinio solicita su ayuda para resolver el caso de la desaparición de dos

hermanas de Tomelloso. El agente municipal descubre una dirección escrita en uno de los papeles de las hermanas y al llegar a la casa descubre que allí vive Doña Remedios, también vecina de Tomelloso. Plinio averigua que la mujer había tenido, primero escondido y después retenido, a un antiguo novio de una de las hermanas, Manolo Puchades, al que se creía muerto en la Guerra.

3.2. Plinio: el policía amable del régimen

La serie toma su nombre del personaje principal, Manuel González, también conocido como Plinio, un policía municipal de Tomelloso, un pequeño pueblo de Ciudad Real, papel que interpreta Antonio Casal. La elección de este actor, como el resto de la serie, fue objeto de numerosas críticas, entre las que se encuentra la de Enrique del Corral, quien alaba “el buen hacer y el dominio cinematográfico de Casal”, pero no lo identifica como el “tipo ideal de jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso” (ABC, “Plinio”)³⁴. Esta opinión es, sin embargo, a mi juicio, errónea, ya que la fisonomía del actor se ajusta a la imagen que quiere proyectar la serie. Esto es, un agente municipal, padre de familia y encargado de mantener el orden, alejado del arquetipo de policía violento al servicio del régimen. Resuelve la mayoría de los casos gracias a sus ‘pálpitos’ o corazonadas, y al conocimiento que tiene de sus vecinos, de la comarca en la que vive y de las rutinas de su gente. Los rasgos faciales del actor facilitan que la audiencia pueda identificarse con la interpretación del actor, al que ahora simplemente ven como Plinio. En la serie el policía es un hombre de unos cincuenta y tantos años, serio, formal, casado

³⁴ Desde la incorporación de Torcuato Luca de Tena por segunda vez como director del periódico en el año 1962, ABC es el primer diario de información general en España. A mediados de los sesenta sus ventas llegan a alcanzar los 280.000 ejemplares diarios.

y padre de una joven. Normalmente viste siempre de uniforme excepto cuando trabaja de paisano y quiere pasar desapercibido. No es un personaje que tenga un pasado oscuro ni traumático, característica convencional de las series policíacas contemporáneas. En definitiva, es una persona sencilla y seria pero capaz de ganarse el respeto de sus conciudadanos, una imagen de cercanía que claramente transmite Antonio Casal, cuya interpretación está caracterizada por una serie de gestos que, más que ensayados, parecen naturales, lo que facilita la identificación del público con el personaje.

Durante los trece episodios de la serie no se aprecia una evolución significativa de su personaje principal, pero se revelan conductas que se asocian a masculinidades hegemónicas tradicionales, aunque suavizadas. Si bien Plinio no es un hombre que emplee la violencia para resolver los casos, aspecto que también caracteriza al cine policíaco de la época, amenaza con usarla de forma muy sutil, siempre dentro del contexto de imposibilidad de llegar a la verdad de otra manera. En este periodo las torturas por parte de los cuerpos policiales siguen siendo muy comunes pero, gracias a la censura, nunca llegan a mostrarse en televisión. Esto se puede observar en la segunda parte de “Los carros vacíos” durante el interrogatorio a El Chavico, sospechoso de haber matado a uno de los meloneros. Plinio, sentado frente a él, intenta sin éxito que confiese su crimen, hasta que se cansa, se levanta y dice: “Mira Chavico, si no me lo dices por las buenas... ya sabes que yo puedo hacer hablar a los mudos” (34:34). La amenaza que emana de las palabras de Plinio se magnifica en un primer plano de La Langosta. La expresión de miedo en su cara, junto a la música instrumental de fondo y la escasa luz de la escena, consiguen que el espectador sienta la amenaza del uso de la violencia como algo muy tangible.

Lo mismo ocurre en la segunda parte de “El carnaval”, en el episodio cuarto, cuando Plinio acusa a Juaquinita, la criada que está embarazada del señorito, de haber matado a la esposa de este. La joven niega la acusación, pero Plinio se acerca a ella y, mientras la coge del moflete como si fuera una niña a la que está regañando, le dice: “Me lo vas a contar todo, ¿verdad que sí hermosa?” (48:12). Nuevamente, ante la falta de una confesión voluntaria, recurre a amenazas para hacer que la joven hable. Igual que en el ejemplo anterior, Plinio no ejerce ningún tipo de violencia física, pero de forma muy sutil, amaga con hacerlo. La ausencia de agresividad en el tono de voz y el uso controlado del mismo ayudan a transmitir una imagen de autoridad paternal que se corresponde con la idea de un policía ‘amable’, que solo hace uso de la persuasión para llegar a la verdad. En estos años el régimen de Franco es consciente de la utilidad de la televisión como medio para difundir una imagen moderna de las fuerzas del orden, sin renunciar con ello a la singularidad de la policía española que, sin medios tecnológicos como en otros países, es capaz de resolver todos los crímenes. Con este propósito, se incentiva la producción de series como *Plinio*, que no solo se concibe para entretener al público nacional sino también para ‘blanquear’ los métodos de la Policía, dando una imagen de una institución comprensiva y cercana a la ciudadanía.

De esta forma, la identidad masculina del protagonista se construye a través de conductas y comportamientos propios de masculinidades tradicionales que, paradójicamente, forman parte de esa imagen moderna de la policía que el Régimen quiere exportar. Una característica que se observa en la forma de actuar de Plinio es su falta de expresividad emocional en público, sus diálogos se reducen a interrogatorios o intercambios con Don Lotario para hablar sobre los casos. Sus silencios en muchas de las

secuencias se apoyan en la naturalidad de los gestos faciales del interprete, Antonio Casal, facilitando la identificación del actor con el personaje. La imagen del policía municipal responde así al perfil de un hombre que solo dice lo necesario, y no deja entrever ningún tipo de sentimiento. La sensibilidad, según una mayoría de modelos de masculinidad hegemónica tradicionales, se considera un símbolo de debilidad, propio de lo femenino. Esto se puede observar en el último capítulo de la serie, en el que el protagonista lee una carta de su hija en la que ella le escribe: “como dice madre, usted no es un hombre de cartas, salvo en casos muy especiales” (“Las hermanas coloradas” 1:18:02). A pesar de haber tenido que salir de su pueblo por cuestiones de trabajo, no escribe a su familia, sino que es su hija la que lo hace, reforzando la idea de que el hombre de verdad no habla de sus sentimientos, eso es solo cosa de mujeres. A esta conducta le siguen otras asociadas a masculinidades dominantes tradicionales como la tendencia a asumir riesgos, que se observa en la persecución de coches del episodio nueve, “Tras la huella de un desconocido”. Aunque es un señor casado y ya no es un mozo, en la serie todavía se destaca su *sex appeal*. Rocío, la dependienta, con su gracia andaluza le dice que, si fuera soltero, se casaría con él (“El carnaval” 36:50). Con ello se reafirma la virilidad de Plinio y su heterosexualidad.

El Plinio televisivo es un policía a la vieja usanza que resuelve los casos recurriendo a métodos tradicionales como la intuición o ‘pálpitos’, y recela de métodos modernos como, por ejemplo, el análisis de las huellas dactilares. Para Plinio “la ciencia no es más que un insignificante auxilio para la policía. Lo importante es el cerebro” (“El charco de sangre, 2ª parte 25:10), le dice a Don Lotario. El ingenio como herramienta de deducción para compensar la falta de medios es una característica que ya se había

alabado en el cine policiaco del franquismo. Los títulos de crédito de *Brigada criminal* exaltan “el factor “hombre” como máximo valor” de “una de las mejores [policías] del mundo” a pesar de no hacer gala de “grandes alardes técnicos”. En este sentido la serie pretende ensalzar la ‘raza’ española como rasgo excepcional que suple las carencias económicas de un país que, a pesar de los años de desarrollo económico, sigue padeciendo un atraso industrial con respecto a los países europeos de su entorno. Cabe notar que la producción y la renta per cápita no recuperan los niveles anteriores a la Guerra en España hasta los años cincuenta. En los sesenta el aumento de capital extranjero, el crecimiento del turismo y las remesas que llegan de fuera impulsan el llamado ‘milagro económico’ español. La prosperidad económica, sin embargo, no se da por igual en todo el país, las urbes van a ser las más beneficiadas, acelerando el éxodo del campo a la ciudad, un fenómeno que ya aparece en la primera mitad de la década de los cincuenta. Esta deficiencia se hará más evidente en 1973 con el estallido de la crisis del petróleo, que afectará de forma muy notable el crecimiento económico de España durante toda la década.

3.3. La utopía rural frente a la ciudad en *Plinio*

Plinio es una serie en la que, ante todo, se hace una defensa de la simplicidad de la vida en el campo en contraste con la vida moderna y complicada de la ciudad. Para comprender el porqué de su producción y de su emisión en 1972, a pesar de que las novelas en las que se basa el personaje se habían venido publicando desde los años cincuenta, hay que analizar el papel de la televisión como medio de representación. Según estos estudios, la pantalla pequeña tiene una gran importancia en la construcción de una memoria colectiva y en la percepción del pasado. En la introducción de una

colección de ensayos sobre la formación de una memoria colectiva en España a través de ciertas series de televisión, Francisca López, explica que “la televisión contribuye a perfilar y organizar el discurso público sobre el pasado... con la proyección de ficciones seriadas ... y con la reposición periódica de programas que terminan por convertirse en herencia cultural común” (15). Con *Plinio* se pretende volver a la arcadia rural del primer franquismo, una etapa, que según afirma el investigador del CSIC, Ángel Paniagua, está “regida por la influencia del nacional catolicismo y el tradicionalismo que se manifiesta en una cierta nostalgia y uso del pasado agrario tradicional como un valor del nuevo régimen” (3)³⁵. Esta nostalgia e imagen idealizada de la vida en el campo, en oposición a la de las ciudades se puede encontrar en las novelas regionales del siglo XIX, y en Antonio de Guevara (ca. 1480-1545), *Menosprecio de corte y alabanza*, y en Fray Luis de León (1527/28-1591), “Vida retirada”. El tema también aparece en Horacio (65-8 AC), “Beatus ille”.

A principios de los años cincuenta una gran mayoría de los españoles todavía vivía en pueblos, con el desarrollo económico muchas de estas personas emigraron del campo a la ciudad en busca de nuevas oportunidades. Con el éxodo rural se va a producir también una desarticulación de la familia rural tradicional. Hay que recordar que esta institución de organigrama vertical, encabezada por el padre de familia, juega un papel clave en el mantenimiento del orden social de posguerra. La desafección de aquellos que han emigrado a las ciudades y viven hacinados en infraviviendas, en unas condiciones de vida alejadas de la visión idealizada de la ciudad, va a fomentar una visión nostálgica del

³⁵ El Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) es una institución pública española creada en 1939 y adscrita al Ministerio de Educación y Cultura. Su principal cometido es el desarrollo de la ciencia y sus aplicaciones.

pueblo que “sobrevivió como un ideal, un refugio bucólico de la presión y privaciones de la vida urbana moderna” (Vincent 150). A principios de los setenta Televisión Española va a capitalizar esa nostalgia con la emisión del programa *Crónicas de un pueblo*, en el que se narra la vida cotidiana en un pueblo de Castilla, y que tiene gran éxito de audiencia³⁶. Según Herrera Vargas, la idílica convivencia de los habitantes de este pueblo ficticio se convierte “en una metáfora de la supuesta situación de España desde que Franco se hizo con el poder” (27). Si a finales de los setenta y principios de los ochenta, como se explica en *Historias de la pequeña pantalla*, TVE reinventa personajes históricos como Curro Jiménez con el fin “de vehicular... nuevos valores políticos y sociales relacionados con el ideario democrático liberal sobre el que se fundaba la Transición” (17), la cadena pública busca con *Plinio* una reivindicación de la vida rural y una exaltación de sus valores, vinculados a los primeros años del franquismo.

En *Plinio*, salvo los crímenes, que sirven como excusa para mostrar las habilidades de los protagonistas para resolverlos, la vida en el pueblo está marcada por la tranquilidad, la felicidad y la cordialidad entre sus habitantes. Un ejemplo de la idealización que se hace de la vida rural en la serie lo encontramos en el episodio ocho, “Fusiles en Tampico”, en el que una productora norteamericana llega al pueblo para rodar una película. La actriz principal, en uno de los descansos, sale a dar una vuelta con el coche y por el camino conoce a un señor que la invita a su casa. Allí la actriz descansa, da de comer a ciervos, practica con una escopeta, y le confiesa a su anfitrión que todo aquello le recuerda al sitio donde se crió. “Aquí hay más autenticidad, más verdad que en

³⁶ *Crónicas de un pueblo* (1971-1974) fue la primera serie dirigida por Antonio Mercero para TVE. La serie se rodó en Santorcaz, cerca de Madrid. Sus principales personajes eran el alcalde, el cura, el cabo de la Guardia Civil y el maestro.

el mundo que hemos inventado los hombres” (19:30-38) le responde. Asimismo, cuando Plinio y Don Lotario van a buscarla a petición de los productores, esta les pide que no la delaten y que la dejen quedarse hasta el día siguiente. Saliendo de la finca, Plinio le dice a su ayudante: “Esta gente de la capital, cuando vienen a los pueblos les gusta mucho la paz, el campo, el olor a tomillo, pero luego... así que llevan unos días, se aburren mucho y se ponen muy nerviosos” (22:56). Con estas palabras el policía municipal critica la superficialidad de los habitantes de la ciudad, más aún si tenemos en cuenta que la mujer es una actriz extranjera cuya presencia en el pueblo es un símbolo de modernidad, como se desprende del revuelo que se forma con la llegada a Tomelloso de todo el equipo de rodaje. La secuencia final certifica esta idea, en ella se ve a Plinio en el balcón del edificio donde trabaja y que da a la plaza del pueblo. Allí aparece la actriz en su coche descapotable y se para. En una serie de planos y contraplanos se observa a la actriz cariacontecida, mostrando resignación y tristeza mientras que la cámara en un ángulo contrapicado se va acercando a un Plinio que la observa marcharse. La ubicación de Plinio en la terraza, el lugar más alto en la plaza principal y, por tanto, donde reside el poder político, consolida la idea de superioridad moral del habitante del pueblo con respecto al urbanita extranjero.

El contraste entre el mundo rural, en el que se desenvuelve nuestro policía, y la gran ciudad, donde las prácticas policiales son muy diferentes, se hace más evidente en los últimos tres episodios de la serie, pertenecientes todos ellos a la historia de “Las hermanas coloradas”, en la que Plinio y Don Lotario van a Madrid para investigar la desaparición de dos hermanas de Tomelloso. Un policía conocido de Plinio les hace llegar una carta en la que les invita a participar en la investigación, lo que, en un primer

momento, hace dudar al policía municipal que cree que su modo de trabajar es muy antiguo para un caso en Madrid. Don Lotario le hace cambiar de opinión, apelando a su inteligencia y a sus ‘pálpitos’. Las dudas vuelven a invadir a Plinio cuando su amigo, Don Anselmo, se reúne con ellos para explicarles el caso: “Nosotros desconocemos el ambiente. Hay por aquí unas técnicas de las que yo no tengo ni idea. Yo soy un policía aficionado” (11:30). Esta vez es su amigo policía el que le dice que no sea modesto y que lo acepte. Las dudas de sus propias habilidades se acrecientan aun más cuando no consiguen avanzar con el caso. Su decepción y frustración se plasman en esta confesión que le hace a Don Lotario: “Uno en Tomelloso, pues se defiende y se lo llega a creer, pero llegas aquí y no vales nada. Cualquiera sabe más que un triste guardia municipal de pueblo” (38:38). Paradójicamente, a pesar de las dudas que tiene sobre sus métodos de trabajo por anticuados, la pista que le lleva a localizar a las hermanas desaparecidas, no tiene origen científico, es pura deducción detectivesca. Las hermanas están retenidas por Doña Remedios, una vecina de Tomelloso que tiene una casa en Madrid, en la que esconde a un topo de la Guerra Civil, Manuel Puchades, el exnovio de María, una de ellas³⁷. Desde que salió del hospital en el 36 y por temor a represalias por haber militado en el ejército republicano, Manuel se esconde en la casa y acaba enamorándose de Doña Remedios. Después de varias décadas encerrado, acaba rompiendo la relación y llama a su exnovia, una de las hermanas, para que vaya a buscarlo y lo saque de la casa. Doña Remedios los descubre y los retiene hasta que Plinio aparece.

³⁷ El término ‘topo’ se usa en España para referirse a las personas que vivieron ocultas tras la Guerra Civil para escapar de la represión franquista. El término fue usado por los periodistas Manuel Leguineche y Jesús Torbado en su obra *Los topes*, publicada en 1977, en la que se cuenta la historia de veinticuatro de estas personas.

Por un lado, la serie alaba el buen hacer de un policía de la vieja escuela que recurre a los métodos tradicionales de investigación que, aunque a veces considere anticuados, siempre le ayudan a resolver los casos y a restablecer el orden. Por otro lado, en el último episodio de la serie se muestra la incompatibilidad de esos valores rurales que apadrina Plinio con los de la sociedad moderna. Antes de volver a su casa, el protagonista sale a dar un paseo de noche por Madrid en una secuencia que dura más de tres minutos (40:00-43:15). Plinio recorre las calles observando las tiendas nuevas, la ropa moderna en los escaparates, jóvenes irreverentes, carteles publicitarios, una maqueta de avión en un escaparate, las luces de la ciudad, todo acompañado por el ruido de fondo de los coches y de la gente que pasa a su lado. La secuencia se recrea en el exceso, el ruido, la luminosidad, provocando una sensación de agobio y de hostilidad en el espectador. La incomodidad que transmite el protagonista en la secuencia al ‘descubrir’ Madrid dibuja un paralelismo entre su situación y la de Manolo, el topo. No es casualidad que los dos tengan el mismo nombre y que uno haya vivido toda su vida en un pueblo y el otro gran parte de la suya encerrado en una casa, los dos viven ajenos a la realidad moderna. Manolo, uno de los perdedores de la guerra, tiene que permanecer escondido por necesidad y paga un precio por ello, se vuelve una persona que engaña y que acaba cometiendo un acto delictivo. Plinio, por su parte, demuestra que un simple policía de pueblo, como él, es capaz de resolver un caso en Madrid con sus habilidades ‘rudimentarias’ pero eficaces.

El apego del protagonista a la vida del pueblo y su rechazo de la vida moderna se repite en la última escena de la serie, en la que el policía y Don Lotario se suben a un taxi para volver al hotel. En la secuencia predominan los primeros planos de Plinio en los que

aparece con barba de dos días, ojos semillorosos y la cara desencajada, mientras que una voz en *off* lee una carta de su hija. Estos planos se alternan con otros de las calles vistas desde el coche al pasar. La velocidad de estas imágenes no permite distinguir los edificios de las calles, acentuando la sensación de desconcierto. Lo único que se comprende de esta secuencia es la carta que lee la voz en *off*, en la que su hija le cuenta como están y lo que ha ocurrido en su ausencia, acentuando la importancia que tiene la familia para el personaje.

La idealización de la vida rural y la de sus habitantes es la característica que prevalece en todos los capítulos de *Plinio*, en los que la convivencia entre vecinos es la norma. Los crímenes que allí acontecen son la excusa necesaria para que el agente municipal pueda demostrar sus dotes detectivescas. Con la adaptación de las novelas de García Pavón, TVE promueve una serie de valores tradicionales que caracterizan al protagonista de la serie. La ambientación rural sirve para resaltar el carácter afable y servicial de Plinio, cuyo personaje se construye como un ideal de la masculinidad que el régimen quiere privilegiar, en un momento en el que el progreso económico y la migración a las ciudades está dejando a un lado esos valores tradicionales. El modelo que se propone es el de un hombre de familia, un agente que no necesita medios técnicos, sino que recurre a su ingenio para resolver los casos, y que no hace uso de la violencia para sonsacar confesiones, es, en definitiva, una persona que simboliza la excepcionalidad de la identidad española. Este modelo, que se hace necesario en el contexto de aislamiento internacional al que se somete a España al acabar la Segunda Guerra Mundial, empieza a resquebrajarse con el paso de los años y con los cambios que se producen a raíz del desarrollismo. En este contexto, es fácil entender el deseo de TVE,

un ente sometido al control del régimen, de producir y emitir una serie que sitúa al medio rural y al policía de provincia como los reductos de la verdadera esencia de la identidad española.

4. Conclusiones

Como se ha podido comprobar a lo largo de este capítulo, las circunstancias histórico-sociales de España condicionan la representación de la policía en la literatura, el cine y la televisión. En una sociedad que acaba de salir de una guerra civil y en la que se impone una dictadura militar, la censura es la encargada de dictar los parámetros de representación de la policía en los productos culturales, dando lugar a una caracterización manipulada que exalta las virtudes de los cuerpos policiales, cuyos agentes son arquetipos de un tipo de masculinidad monolítica que ensalza valores tradicionales. En los primeros años del franquismo se busca rentabilizar la victoria militar promoviendo la violencia como rasgo distintivo de este modelo hegemónico masculino, que se caracteriza por conductas y actitudes asociadas a lo castrense. El soldado es el referente social de los jóvenes y al que todos deben aspirar. En la novela de bolsillo de la época los policías y guardiaciviles destacan por sus habilidades deductivas, su valor, su virilidad y por su lealtad, es decir, son víctimas de una representación maniquea que contrapone sus virtudes con los defectos exacerbados de los delincuentes, eso sí, ocultando sus métodos represivos y el uso gratuito de la violencia. La única fórmula disponible para poder sortear la censura y denunciar los métodos represivos que ejercía la policía como institución opresora, es ambientar las obras en lugares exóticos y usar nombres y topónimos extranjeros. Esto es lo que hace Mario Lacruz para publicar *El inocente*, considerada por la crítica como la primera novela policiaca en la que se consigue destapar

la corrupción y mostrar las contradicciones que caracterizan el ideal masculino del policía franquista.

En las primeras décadas de la dictadura las formas de entretenimiento populares como el cine y los cómics se convierten en herramientas de adoctrinamiento y de educación de los jóvenes, a través de la exhibición de películas se promueven una serie de conductas y comportamientos deseables, necesarios para la construcción del Nuevo Estado. La abundancia de filmes de temática criminal, entre los que destacan los del llamado cine policiaco barcelonés, insisten en una representación maniquea de la realidad social. Se reconoce la existencia de cierta delincuencia como contrapartida para alabar la actuación de una policía, de la que, al igual que en la novela, se suaviza o elimina la violencia de sus actos. Los agentes que protagonizan estos filmes se caracterizan por sus capacidades deductivas, su respeto por la cadena de mando, su lealtad, su valor, su sacrificio, su virilidad y su dedicación. Son los encargados de restaurar el orden y de transmitir los valores que apadrina el Régimen, realizando la singularidad de la ‘raza’ española. A este respecto hay que destacar también el papel que juegan, especialmente entre los más jóvenes, las historietas de guerreros y hombres excepcionales de origen autóctono en la transmisión de dichos valores durante este periodo.

La irrupción de nuevas fuentes de entretenimiento como la televisión, que se consolida en los años setenta, dotan al régimen de nuevas herramientas de adoctrinamiento. A diferencia de la literatura y el cine, la pequeña pantalla no cuenta con un policía autóctono hasta 1972, ya inmerso en el periodo conocido como el tardofranquismo. El éxito de las series norteamericanas y, en menor medida, de algunas europeas, en un país en el que la televisión tarda en llegar a la mayoría de los hogares,

dificultan la producción de una serie policiaca propiamente española. La pionera, *Plinio*, maltratada tanto por la crítica como por los telespectadores, está protagonizada por un policía a la vieja usanza, perspicaz, poco amigo de los avances científicos en materia policial, paternalista, pero leal y muy eficaz en su trabajo. La imagen del agente municipal está íntimamente vinculada al medio rural en el que vive y al que se idealiza. En un momento histórico en el que la migración a las ciudades y el desarrollo económico causan conflictos en el seno de la familia tradicional, se apela a la nostalgia de lo rural y se busca reafirmar la importancia de la familia católica, muy arraigada en los pueblos, para reafirmar un ideal masculino que está empezando a ser cuestionado por las nuevas generaciones. La crisis y la ‘ruptura’ con este ideal de hombría no se producirá hasta la muerte del dictador y el inicio de la Transición a finales de la década de los setenta.

“The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor, by ‘instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and; a good enough man for any world ... If there were enough like him, I think the world would be a very safe place to live in, and yet not too dull worth living in”

(“The Simple Art of Murder”, Raymond Chandler)

Capítulo 2: Masculinidades y relaciones de género en *El asesino de la pedrera* (2012),

***El ángulo muerto* (2016), *Dócil* (2021) y en la Trilogía del Baztán**

En la introducción de este capítulo voy a repasar y explicar los diferentes términos que se utilizan para designar el género al que pertenecen las novelas seleccionadas, refiriéndome a la importancia que conlleva elegir uno u otro en relación a su origen histórico y para elaborar un corpus español. Posteriormente, en la primera parte del capítulo, repasaré las novelas de este género aparecidas desde la Transición hasta nuestros días, y cómo se ha construido la masculinidad del protagonista, atendiendo a las razones históricas y sociales que explican su conversión de detective privado a miembro de un cuerpo policial. Para finalizar, en la segunda parte de este capítulo analizaré la construcción de la masculinidad del policía en dos sagas de novelas contemporáneas representativas del nuevo corpus, una firmada por una escritora y la otra por un escritor. El objetivo de este análisis es identificar las características de un posible modelo de masculinidad ‘moderno’ que se transmite en estas obras y los factores que influyen en su

construcción para confirmar que, independientemente del sexo del autor, las dos trilogías proyectan modelos de masculinidad que reciclan algunas características propias de arquetipos tradicionales y las mujeres protagonistas imitan ciertas conductas masculinas para poder asimilarse. Para ello examinaré las relaciones de género que se producen en estas novelas, poniendo especial interés en el efecto que tienen en mantener o reproducir los estereotipos de género propios de una sociedad patriarcal.

1. Introducción: ¿Novela negra o novela policiaca?

La denominación con la que se hace referencia al género al que pertenecen las dos series de novelas que voy a analizar en este capítulo ha sufrido variaciones a lo largo de la historia. En España tradicionalmente el ‘corpus’ que agrupa a novelas de esta índole se ha venido llamando ‘novela policiaca’, término que algunos teóricos de la novela popular como Salvador Vázquez de Parga, criticaron inicialmente por considerarlo reduccionista, ya que “se utiliza normalmente para designar la novela-enigma” (*Héroes* 24)³⁸. Como solución, Vázquez de Parga propone que este tipo de relatos se aglutinen bajo el nombre de ‘novela criminal’, tesis a la que se suman otros críticos como José Valles Calatrava porque “ofrece una conexión entre el nombre y el tema central delictivo de este tipo de discursos” (*Novela criminal* 21). Este último justifica la problemática de nomenclatura que ha surgido sobre este género en Europa y EE. UU., en gran medida propiciada por la gran variedad de subgéneros que existen en la actualidad (*Novela criminal* 19-22). ‘La

³⁸ Novelas en las que el crimen se presenta como un rompecabezas, cuya resolución pasa por la aplicación de la razón. Se considera a Edgar Allan Poe con sus cuentos *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Rogêt* (1842-1843), *La carta robada* (1844) y *El escarabajo de oro* (1843) como el precursor del género, que alcanza su madurez literaria con la escuela inglesa de novela policiaca, en la que destacan Sir Arthur Conan Doyle y su detective Sherlock Holmes, y Agatha Christie.

novela policiaca’, heredera de ‘la novela-enigma’, y ‘la novela negra’, de la novela norteamericana de los años 30 y 40, se conciben por tanto como dos subgéneros.³⁹

A pesar de la gran variedad de etiquetas que se aplican a estos subgéneros en países como EE. UU., en España la nomenclatura es más reducida y los críticos, autores y editoriales han recurrido a ‘novela policiaca’, ‘novela criminal’, ‘novela detectivesca’ y ‘novela negra’. Una gran mayoría de escritores y críticos como Jorge Martínez Reverte han optado por emplear el término ‘novela policiaca’ para referirse a aquellas novelas que pueden “ser un puro juego intelectual de planteamiento de misterio” y ‘novela negra’ para aquéllas que son más comprometidas en lo social y en lo político (*Novela policiaca* 41). Los hay también como Andreu Martín, que no quieren entrar en polémicas de etiquetado y alternan entre ‘novela policiaca’ y ‘novela negra’: “Me da igual decir novela policiaca que negra [...] Las considero ramas de un mismo tronco” (*Novela policiaca* 23). Jafet Israel Lara, sin embargo, defiende que la novela negra no “es sinónimo de policiaco y tampoco es una simple rama; es parte de la evolución de lo policiaco y también de lo criminal, del *thriller* y de espionaje” (“De la novela” 29). Lara afirma que la irrupción de la novela policiaca se produce con la llegada del realismo *noir* en EE. UU. en los años veinte, momento en el que los escritores norteamericanos de este tipo de relatos integrarán nuevos elementos conforme a la realidad que están viviendo, creando así una nueva rama del género. Rafael Conte confirma esta tesis al afirmar que “la novela

³⁹ La novela negra que nace en EE. UU. en el contexto de la Gran Depresión no tiene el elemento intelectual e inquisitivo de la narrativa policiaca inglesa. La acción, lejos de las mansiones de las clases altas de la novela enigma británica, se sitúa en ambientes marginales, en las grandes urbes donde la resolución del crimen no es el objetivo primordial, sino la elucidación no explícita de su motivación moral. La línea que separa a los policías de los delincuentes queda difuminada y los primeros, suelen ser personajes fracasados, en decadencia, a veces perseguidos por problemas personales que condicionan y ponen en entredicho la búsqueda de la verdad.

negra es la novela policial de nuestro tiempo, y el resto no es más que arqueología” (“Policías y ladrones” par. 5).

En los últimos años la batalla por la nomenclatura del género criminal se ha decantado del lado del cada vez más frecuente uso de ‘novela negra’, término que acuña la editorial francesa *Gallimard* con la publicación de relatos de este tipo bajo el título de *La serie noir*⁴⁰. Críticos como Yvan Lissorguess afirman que “lo ‘negro’ no es más que un cebo editorial que se ha impuesto como designación genérica” (“La novela detectivesca” 176). Este reclamo editorial se ve reflejado en la aparición de certámenes literarios como *La semana negra de Gijón*, *Getafe Negro* o *BCNegra*, y la aparición de colecciones literarias como *La colección Etiqueta Negra*, publicada por la editorial Júcar entre 1986 y 1991, y la Serie Negra de RBA⁴¹. Esta última tiene su propio certamen literario, Premio RBA de Novela Negra, desde 2007. Concepción Bados Ciria reconoce que “con ciertas peculiaridades, el género detectivesco español diverge en muchos aspectos del canon europeo de la primera mitad del siglo XX, pero converge, con algunos matices, con el modelo estadounidense que surge a partir de los años treinta y continúa vigente hasta día de hoy.” (“La novela policiaca” 145). En la nueva novela policiaca, dice Juan Madrid, a pesar de que se resuelve el crimen “no queda restituido el orden y la perfección del mundo...al mismo tiempo que se descubre al criminal, se desvelan todas las lacras sociales, la explotación y la crueldad del mundo actual.” (“Sociedad urbana” 19). Este acercamiento de la novela policiaca a la novela social es responsable de que el género haya ganado adeptos entre los escritores españoles jóvenes y los menos jóvenes.

⁴⁰ La editorial francesa Gallimard, bajo la dirección de Marcel Duhamel comenzó a publicar las principales tendencias del *thriller* americano y francés en 1945.

⁴¹ Así se conoce también al certamen literario Barcelona Negra, que se celebra en la librería *Negra* y *Criminal* de Barcelona desde 2005 entre el 30 de enero y el 8 de febrero.

Alicia Jiménez Barlett, por ejemplo, reconoce que recurrió a la novela negra por su deseo de reflejar y criticar la realidad social de su entorno: “como escribir novela social hoy en día es un pecado, lo suplo con la negra.” (Obiols, “Jiménez Barlett” 39).

Teniendo en cuenta la inexistencia de una literatura policiaca culta en España que asimilara los códigos de la novela enigma anglosajona, y considerando la influencia y la abundancia de características de la novela negra norteamericana de los años 30 y 40 presentes en la novela policiaca española contemporánea, voy a optar por emplear los términos novela negra o novela policiaca moderna para referirme a las obras que voy a analizar. En dichas novelas, a pesar de tener elementos que caracterizan a otros subgéneros, como han señalado muchos críticos, encontramos algunas de las características que según Yvan Lissorgues caracterizan a las novelas policiacas españolas de los años ochenta y noventa, cuyos referentes hay que buscarlos en el realismo *noir* norteamericano de las novelas de los años treinta. En estas obras la acción se sitúa en un espacio urbano, los personajes y sobre todo el detective o inspector se humanizan, el delito, si bien es la pieza central o la excusa de la puesta en acción, pasa a un segundo plano, es decir, lo que importa no es el delito en sí sino las causas, el por qué se ha cometido. La investigación del mismo sirve por tanto para revelar los problemas sociales que genera el sistema en el que se mueven los personajes (“La novela detectivesca” 178-9).

2. La novela negra a partir de la Transición

Tanto críticos como escritores del género criminal comparten la idea de que no podemos hablar de novela negra en España hasta mediados de los años setenta, ya que la dictadura franquista y la falta de libertades “dificulta la denuncia social, implícita en gran

parte de estas novelas” (Juan Madrid, “Sociedad urbana” 19). A estos factores hay que añadir la tardía implantación de un sistema capitalista pleno y el consecuente desarrollo de las grandes urbes, es decir, el paso de una sociedad rural a una urbana con los consiguientes conflictos sociales que ese fenómeno genera. Vázquez de Parga destaca como factor determinante que impide el desarrollo de “una novela criminal española con sello propio... ese desprecio de los intelectuales, proyectado sobre la novela desde su llegada a nuestro país” (Sánchez Barba, *Brumas del franquismo* 99). La crítica especializada coincide en situar a *Tatuaje* (1974) de Manuel Vázquez Montalbán como la novela que inicia el género detectivesco en España por medio de su protagonista, Pepe Carvalho. Pepe, expolicía y exagente de la CIA, trabaja como detective privado investigando delitos que van desde infidelidades conyugales a asesinatos o desapariciones, mientras mantiene una relación amorosa con Charo, una prostituta. Esta novela daría lugar a una serie protagonizada por el mismo detective y que engloba veinticuatro obras.

En los años posteriores a la Transición se publican otras novelas que, en lugar de narrar las peripecias de un detective o investigador privado, como en el caso de Carvalho, tienen a policías o expolicías como protagonistas. Esto refleja la normalización del papel de la Policía y de las Fuerzas Armadas, producto de los cambios democráticos que experimenta la sociedad española durante este periodo. El policía deja de ser un instrumento de represión al servicio del poder, papel que ejerce durante la dictadura, para convertirse en un ‘héroe’ de la ficción española, y esto queda reflejado en la novela negra, como afirma la escritora Alicia Giménez Bartlett: “antes se asociaba el ejército y la policía al franquismo, pero ahora no. En ese sentido, creo que la ficción ha ayudado a

la realidad” (Obiols, “Giménez Barlett” 39). Esta normalización, comenta Toni Hill, “pasa por dejar de ver a la policía como una fuerza oscura y empezar a pensar que son personas normales” (David Morán, “Detectives de pata” par. 9). La percepción social positiva de grupos como la Guardia Civil también se refleja en la ficción detectivesca. Al ser preguntado en una entrevista por los agentes Bevilacqua y Chamorro, personajes creados por Lorenzo Silva, el autor alaba a la Guardia Civil, de la que dice está “composed mainly of young people who are trying their best to deal with crime in a modern society”, comparándolos con el FBI norteamericano: “Yes, in a way [it be accurate to compare the new Guardia Civil with the Federal Bureau of Investigation, the FBI]; the investigators of the Guardia Civil are the most professional in Spain.” (Lorenzo Silva y David Ross Gerling, “An Informal Interview” 94)

A partir de este momento la novela policiaca moderna va a humanizar la figura del policía o del guardiacivil que, con sus problemas cotidianos y sus conflictos personales, va a desplazar definitivamente al detective, convirtiéndose en el verdadero protagonista del género en España. Un ejemplo de este nuevo ‘héroe’ lo encontramos en las novelas de Juan Madrid que con *Un beso de amigo* (1980) inicia una serie en torno a la figura de Toni Romano, nombre que adquiere el protagonista cuando se inicia en el boxeo. Romano decide entrar en el Cuerpo atraído por la imagen romántica del policía tradicional que fuma cigarrillos, lleva pistola, viste trajes elegantes y se siente respetado. Su paso por la Policía dura veinte años hasta que lo deja, hartado de ver que no puede hacer nada para detener a ladrones de guante blanco y a políticos corruptos. Juan Madrid ambienta estas novelas en una capital desmejorada, en la que conviven drogadictos y algunos policías, jueces y fiscales corruptos que se benefician del tráfico de drogas. La

serie continúa con *Las apariencias no engañan* (1982), *Regalo de la casa* (1986), *Mujeres & mujeres* (1996), *Cuentas pendientes*, (1995), *Grupo de noche* (2003), *Adiós, princesa* (2008) y *Bares nocturnos* (2009).

Juan Madrid también se encargó de escribir los guiones de la serie de televisión *Brigada Central*, aunque, como el propio escritor denunció recientemente, la Dirección General de la Policía llegó a parar la grabación de la serie y exigió que se le entregaran los guiones para realizar los cambios pertinentes⁴². Aquellos guiones acabaron convertidos en una novela de mil quinientas páginas dividida en tres tomos: *Flores, el gitano* (2010), *Asunto de rutina* (2011) y *El hombre del reloj* (2011), que Juan Madrid publicó posteriormente como “un ejercicio de venganza” (Fernández, “Juan Madrid” par. 2). Las tres novelas están protagonizadas por Manuel Flores alias el Gitano, inspector de la Brigada Central, un cuerpo de élite encargado de esclarecer todo tipo de casos, desde trata de blancas, narcotráfico, venta de coches robados, extorsiones o asesinatos. Lo que llama más la atención de estas novelas es quizás el conflicto central de su personaje principal, un hombre “fronterizo” (Colmeiro, *La novela policiaca* 255) que se avergüenza de su familia gitana, con la que no se habla, pero que acepta su identidad racial cuando algunos de sus propios compañeros pretenden estigmatizarle llamándole “gitano” (*Flores, el gitano* 321). La elección de un personaje de dicha etnia, que consiguió salir de la miseria hasta llegar por méritos propios a liderar la Brigada Central, refleja el tipo de hombre que Juan Madrid propone como modelo a seguir, un hombre hecho a sí mismo, sin complejos, determinado y con carácter fuerte.

⁴² *Brigada Central* es una serie policial española que se emitió en TVE entre noviembre de 1989 y febrero de 1990.

Otra serie que adquiere un protagonismo especial es la de la inspectora Petra Delicado, personaje literario creado por Alicia Giménez Bartlett en *Ritos de muerte* (1996), cuya acción se sitúa en Barcelona. La novela comienza retratando a una Petra que sale de un fracaso matrimonial, el segundo, en el que “había hecho demasiado tiempo de madre” (*Ritos* 9). Antes de que le asignen su primer caso, Petra trabaja en los archivos, en un puesto que se asocia tradicionalmente con la mujer dentro del Cuerpo, recibiendo de sus compañeros el apodo de la “intelectual”. Petra Delicado es un personaje complejo, lleno de contrastes. Es dura pero sensible e idealista, en el trabajo puede resultar brusca con sus compañeros, cuyos defectos machistas critica la inspectora valiéndose de la ironía. Es también una mujer independiente que prefiere vivir sola, no está casada, y rehúye el compromiso sentimental. Petra comparte protagonismo en las novelas con su compañero de investigaciones, el subinspector Fermín Garzón, cuyo carácter antagónico funciona como perfecto contrapunto. Fermín es un policía “a punto de jubilarse, entrecano, tirando a paleta, barrigón” (*Ritos* 13), y aunque no le guste lo que le manden, acepta las órdenes y se pliega a la cadena de mando, “¡Líbreme Dios de opinar! Quien manda, manda y en paz” (19). El emparejamiento de estos dos personajes “pone de manifiesto algunos cambios palpables en la sociedad española de la década de los noventa: da cuenta de la plena inserción de la mujer en ... las fuerzas armadas y ... los cuerpos de seguridad del Estado” (Bados Ciria, “La novela policiaca” 146). *A Ritos de muerte* le siguen *Día de perros* (1997) y *Mensajeros de la oscuridad* (1999), novelas también protagonizadas por Petra Delicado y Fermín. El éxito editorial de la serie

deviene en una adaptación televisiva en la que los actores Ana Belén y Santiago Segura dan vida a Petra y a Fermín respectivamente⁴³.

El personaje de Garzón muestra conductas asociadas a una masculinidad tradicional que chocan con la nueva posición de la mujer en la sociedad española contemporánea. Un ejemplo es su predisposición a no dejar pagar a Petra en los bares, o la omisión de palabrotas en su presencia por el hecho de ser mujer. Garzón es un hombre sensible pero culturalmente machista y que cae continuamente en estereotipos sexistas, como al reconocer virtudes de la mujer como la delicadeza. Petra solo pretende que Garzón la reconozca y la acepte como a un compañero más (*Ritos de muerte* 49-50). La relación de los personajes evoluciona significativamente en las novelas posteriores, pasando de ser una relación formal e incómoda a una más íntima y familiar, en la que los dos protagonistas aprenden a tolerar sus diferencias y a preciar lo que aporta cada uno. Después de su adaptación a la pequeña pantalla Giménez Bartlett añade ocho novelas más a la serie de Petra Delicado, *Muertos de papel* (2000), *Serpientes en el paraíso* (2002), *Un barco cargado de arroz* (2004), *Nido vacío* (2007), *El silencio de los claustros* (2009), *Nadie quiere saber* (2013), *Crímenes que no olvidaré* (2015) y *Sin muertos* (2020).

Si la fórmula de una pareja mixta de investigadores funciona a la perfección en las novelas de Giménez Barlett, el modelo, a pesar de sufrir una inversión de roles, vuelve a repetirse con la publicación en 1998 de *El lejano país de los estanques*, novela en la que Lorenzo Silva presenta al sargento Rubén Bevilacqua y a la cabo Virginia Chamorro de

⁴³ Los 13 episodios de la serie *Petra Delicado* se empiezan a emitir primero en la plataforma digital de pago española Vía Digital1 el 18 de mayo de 1999 y en abierto en Telecinco el 9 de septiembre de ese mismo año.

la Guardia Civil. Esta pareja de la Benemérita, bajo las órdenes del comandante Pereira, se especializa en la resolución de crímenes difíciles. La novela presenta a Chamorro como una investigadora brillante pero tímida que proviene de familia militar, carrera en la que intenta entrar sin éxito para seguir los pasos de su padre, siendo rechazada varias veces por una academia militar. Su fracaso y su juventud, en un primer momento, despiertan las suspicacias de un Bevilacqua que la considera “una cría” (29) falta de experiencia. De ella ha oído también que, en la unidad, su carácter seco le ha servido para ganarse el apodo de ‘Machorra’, referencia que apela a su masculinización. En la novela el sargento destaca la belleza de Chamorro, como en el momento en que está celebrando la resolución del caso: “sería por el alcohol pero Chamorro estaba tan guapa como Verónica Lake en la escena de *Los viajes de Sullivan*” (237). Este comportamiento respecto a su compañera refleja una actitud conservadora característica de un modelo de masculinidad clásico. Los personajes se vuelven a reunir en *El alquimista impaciente* (2000), *La niebla y la doncella* (2002), *Nadie vale más que otro* (2004), *La reina sin espejo* (2005), *La estrategia del agua* (2010), *La marca del meridiano* (2012), novela por la que su autor ganó el Premio Planeta en 2012, *Antes de los dieciséis* (2013), *Los cuerpos extraños* (2014), y *Donde los escorpiones* (2016), *Tantos Lobos* (2017), *Lejos del corazón* (2018) y *El mal de Corcira* (2020).

3. El boom de la novela negra contemporánea

La crítica, los escritores y los estudiosos de este género coinciden en señalar que la novela negra española está viviendo un *boom* en la actualidad, y que su origen se remonta a la publicación de *Los hombres que no amaban a las mujeres*, primera novela

perteneciente a la trilogía del escritor sueco Stieg Larsson⁴⁴. Su publicación, dice Bruno Nievas, “contribuyó a que muchos lectores descubrieran no solo la novela negra escandinava, sino la novela negra en general” (Unamuno “Auge y esplendor” par. 30). A este respecto, Juan Carlos Galindo añade que la excelente salud del género o “revolución”, como él lo denomina, se debe también a los casos de corrupción rampante que han caracterizado España en los últimos años: “la novela negra, y por extensión los festivales, tratan el tema con especial fruición”. Galindo nos recuerda que la novela negra es el “género por excelencia para preocuparse de la realidad social” (Galindo, “10 años” par. 12). El aumento de este tipo de delitos, unido a la conmoción social que conllevan, favorece, por tanto, la aparición de novelas policíacas que a su vez reflejan la realidad social de la España contemporánea. El debate ahora se centra en si hay o no una burbuja en la novela negra española, algo que sí admiten escritores como Lorenzo Silva, quien en una entrevista para el periódico El País respondió que esta situación “permite que el talento florezca y que salgan cosas interesantes en muchos ámbitos... Sobre los festivales, no oigo a nadie decir que hay demasiados campos de fútbol o bares” (Galindo, “Lorenzo Silva” par. 6).

Además de los factores sociales y de índole editorial, otro elemento que influye en la evolución y en la difusión de la novela policíaca contemporánea son los cambios políticos, que conllevan a su vez reformas administrativas que afectan a la reorganización de los Cuerpos de Policía. Entre las medidas de restructuración de las

⁴⁴ Stieg Larsson falleció en noviembre de 2004 sin conocer el éxito editorial. Sus tres novelas, *Los hombres que no amaban a las mujeres* (*Män som hatar kvinnor*), *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* (*Flickan som lekte med elden*) y *La reina en el palacio de las corrientes de aire* (*Luftslottet som sprängdes*) se publicaron entre 2005 y 2007 en una trilogía que se conoce como la saga Millennium, convirtiéndose en *bestsellers*.

administraciones públicas emprendidas por el gobierno socialista en sus dos primeras legislaturas, se encuentra la Ley Orgánica 2/1986 de Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, aprobada el 13 marzo de 1986⁴⁵. Conforme a la misma, se invita a las comunidades autónomas y a las corporaciones locales a participar en el mantenimiento de la seguridad pública, que sigue siendo competencia exclusiva del Estado. A partir de este momento las fuerzas y cuerpos de seguridad pasan a componerse de: las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado dependientes del Gobierno de la nación, los cuerpos de Policía dependientes de las comunidades autónomas, y los cuerpos de Policía dependientes de las corporaciones locales. La inclusión, a través de esta ley, de comunidades y ayuntamientos en el mantenimiento de la seguridad pública da lugar a la creación de numerosas policías locales y autonómicas, y responde a una política de transferencia de competencias a las comunidades autónomas por parte del Gobierno de la nación. Ya en 1982, el gobierno de la Generalitat da luz verde en el Parlamento de Cataluña a la creación de una policía autonómica, que pasa a denominarse los Mossos d'Esquadra. La ley orgánica de 1986 tiene un claro fin de delimitar las funciones, los principios básicos de actuación y establecer los estatutos de las fuerzas y cuerpos de seguridad, tratando de evitar que se produzcan solapamientos de competencias entre todos los distintos cuerpos. La reforma que se recoge en esta ley sirve también para asegurarse de que exista un control civil de las fuerzas de seguridad por parte de las Administraciones Públicas, y desposeerlas de la imagen represora y militarista que adquieren durante la dictadura franquista. La novela policiaca moderna española se hace eco de estos cambios y es en la segunda década del

⁴⁵ El partido socialista accede al gobierno en 1982 tras ganar las elecciones legislativas. Su segunda legislatura empieza en 1986 tras su segunda victoria electoral consecutiva.

siglo XXI cuando se empiezan a publicar obras del género criminal que tienen como protagonistas a personajes de Policías autonómicas que reciben una gran acogida por parte de los lectores, en algunos casos publicándose como trilogías.

La publicación de estas novelas ha servido para mejorar la imagen de algunos cuerpos de policía que, por razones históricas o por sucesos desafortunados recientes, no han recibido la misma valoración positiva que otros cuerpos policiales por parte de los ciudadanos. A este respecto, el comisario de la Policía de Elizondo, Iñaki Cía, indica que:

[L]a 'Trilogía de Baztán' ha supuesto una oportunidad de oro para los policías forales porque les ha permitido dar a conocer sus objetivos y métodos de trabajo a miles de habitantes de una comarca donde puede afirmarse -sin ánimo de entrar en honduras políticas- que la labor de los cuerpos de seguridad no ha sido bien vista tradicionalmente (Unamuno, “La sacerdotisa” par. 7).

También cabe destacar la imagen positiva de los Mossos que se proyecta en las novelas protagonizadas por el inspector Malart, un cuerpo policial que se ha visto envuelto en varios escándalos que han afectado a su reputación y a la confianza que en ellos deposita la sociedad catalana⁴⁶.

Una novela que representa a la policía autonómica de Barcelona es *Sociedad Negra* (2013) de Andreu Martín, en la que el protagonista es el inspector jefe Diego Cañas, un policía veterano que lleva 30 años en el cuerpo, brillante, casado y padre de

⁴⁶ En abril de 2014, en apenas 24 horas se produjeron dos muertes tras intervenciones de los Mossos d'Esquadra, uno de los fallecidos fue el empresario Juan Andrés Benítez en el barrio del Raval de Barcelona, que murió al ser reducido por la policía catalana. El juicio contra los ocho mossos que participaron en este último incidente apenas duró media hora gracias al pacto que alcanzaron la fiscalía y los abogados defensores. Los agentes aceptaron la autoría de la muerte de Benítez a cambio de recibir una condena de dos años de prisión –que los seis agentes que redujeron a Benítez no cumplieron al carecer de antecedentes– por homicidio imprudente y un delito contra la integridad moral.

una hija rebelde y conflictiva que le causa muchos quebraderos de cabeza. Diego es alto y lleva el pelo canoso cortado a cepillo, tiene la mandíbula cuadrada, y lleva traje cortado a medida. Andreu Martín crea un policía cuya apariencia física y forma de trabajar se asocian al ‘detective’ del subgénero de la novela criminal *hard-boiled*, que tuvo su momento de apogeo en EE.UU. en los años 20 y 30⁴⁷. El protagonista de estas ficciones era, según uno de sus autores, “a tough, independent, often solitary figure, a descendant of the frontier hero and cowboy but, as reimagined in the 1920s, a cynical city-dweller: ‘He finds no way out. And so, he is slugged, shot at, choked, doped, yet he survives because it is in his nature to survive’ (Ruhm, *The Hard-Boiled* 14).

La incorporación de las nuevas tecnologías en el mundo editorial también ha favorecido la publicación de novelas de este género y la aparición de nuevos talentos, el caso de Esteban Navarro es el más significativo. Agente de la comisaría provincial de Huesca y escritor por vocación, Navarro envió sus novelas a diversas editoriales sin éxito alguno, hasta que en 2012 empezó a autoeditarse a través de la plataforma Kindle Direct Publishing. Con *El buen padre* (2012) comienza una trilogía sobre las andadas del agente Moisés Guzmán, un policía de la Escala Básica, sencillo, que recurre a su intuición para resolver delitos, y cuya principal afición es leer novelas policiacas y ver películas de cine negro norteamericano. Navarro mismo lo describe como “un Frankenstein, para el que he cogido un poco de aquí y otro de allá, de policías que conozco, y lo he sazonado con algo de imaginación” (Martos, “La policía vista” 10). Las aventuras de Guzmán se completan

⁴⁷ Este subgénero nace en el periodo de la prohibición de la venta de alcohol en Estados Unidos, periodo en el que aparecen numerosas organizaciones de crimen organizado encargadas de controlar el tráfico de esta mercancía. Los protagonistas de estas novelas son una suerte de antihéroes que luchan contra organizaciones criminales muy violentas a la par que tratan de navegar un sistema judicial corrupto.

con *Los fresones rojos* (2012) y *Los ojos del escritor* (2012). Gracias al éxito de ventas en Kindle, Navarro ha conseguido publicar sus obras en las principales plataformas digitales y ha suscitado el interés de la editorial Ediciones B que ya ha publicado alguna de sus novelas en formato de papel.

A los escritores de este género ya consagrados se les han unido últimamente otros autores noveles que, aupados por el éxito de crítica y de público de su operas primas, han adoptado el modelo serial para continuar las aventuras de sus personajes fetiche. En este apartado destaca la escritora Carmen Mola, cuya primera novela, *La novia gitana* (2018), lleva vendidos cuatrocientos mil ejemplares hasta la fecha⁴⁸. Su éxito editorial ha facilitado que Diagonal TV y ViacomCBS International Studios compren los derechos de la novela para adaptarla a la pequeña pantalla⁴⁹. A esta ficción le suceden dos entregas más, *La Red Púrpura* (2019) y *La Nena* (2020), que cierran la trilogía. Las tres obras tienen como protagonista a la inspectora Elena Blanco, jefa de la BAC, Brigada de Análisis de Casos, un departamento creado para resolver los crímenes más complicados y abyectos. La inspectora es una mujer obsesionada con el trabajo y atormentada por el secuestro de su hijo pequeño, al que todavía no ha conseguido encontrar. Para algunos de estos nuevos autores, el reconocimiento de la crítica ha venido acompañado de un éxito de ventas que ha rebasado las fronteras nacionales. Mención especial merecen Dolores Redondo, autora de la Trilogía del Baztán, compuesta por *El guardián invisible* (2013), *Legado en los huesos* (2013) y *Ofrenda a la tormenta* (2014), y también de la precuela *La*

⁴⁸ Carmen Mola es un seudónimo con el que firma sus obras.

⁴⁹ Paco Cabezas, realizador con amplia experiencia en Hollywood, será el encargado de adaptar la ficción de Carmen Mola, que tiene previsto su estreno en 2022 en la plataforma de pago Atresplayer Premium.

cara norte del corazón (2020), y Aro Sainz de la Maza, autor de *El asesino de la Pedrera* (2012), *El ángulo muerto* (2016) y *Dócil* (2021), novelas todas ellas que voy a analizar en este capítulo⁵⁰.

4. La Trilogía del Baztán

4.1. Sinopsis

En la primera entrega de la saga, *El guardián invisible* (2013), el asesinato de una joven abandonada en los márgenes del río Baztán, en el valle de Navarra, sirve como premisa para que Amaia Salazar, inspectora de la Policía Foral, regrese a su pueblo natal para ponerse al mando de la investigación⁵¹. Esta joven resulta ser la segunda víctima del que se cree, es un asesino en serie. La protagonista tiene que enfrentarse a traumas del pasado que todavía la atormentan y debe lidiar con la indisciplina del inspector Montes y de otros subalternos que no aceptan que Amaia esté a cargo de la investigación. *Legado en los huesos* (2013) arranca justo después de la resolución de los crímenes del basajun, nombre de origen mitológico que se le da al caso. La inspectora acude embarazada al juicio del acusado de matar a una de las jóvenes, Johana Márquez, imitando el *modus operandi* del basajun. El juicio se suspende cuando el acusado y también padrastro de la víctima, Jasón Medina, se suicida, dejando un mensaje para la inspectora que dice “tarttalo”. Amaia y su equipo acaban investigando el suicidio de otros asesinos de mujeres que también dejan el mismo mensaje al morir. La inspectora compagina esta investigación con la de la profanación de una iglesia local en la que dejan huesos humanos, de los que unos pertenecen a una hermana gemela de Amaia, cuya existencia

⁵⁰ Las nuevas ediciones de *El asesino de la Pedrera* se han publicado con el título de *El verdugo de Gaudí*.

⁵¹ La Policía Foral es el Cuerpo de Policía de la Comunidad de Navarra.

desconocía la inspectora y que están relacionados con el otro caso. La inspectora y su equipo averiguan que las muertes tienen un denominador común, un incitador que resulta ser el doctor Berasategui, psiquiatra que trabaja en el centro en el que está internada Rosario, la madre de Amaia. Berasategui y Rosario secuestran al hijo de la inspectora y lo llevan a una cueva para realizar un sacrificio, Amaia consigue detener a Berasategui, aunque Rosario logra escapar.

Ofrenda a la tormenta (2014) retoma la acción un mes después del arresto de Berasategui y la supuesta muerte de Rosario, tanto el juez como la mayoría de compañeros y familiares de Amaia la dan por muerta, a pesar de que ella intuye que todavía sigue con vida. La inspectora y su equipo investigan la muerte de un bebé asesinado por su propio padre, al que detienen intentando robar el cadáver. Este incidente no es aislado, sino que, según constata Amaia, se ha repetido en la zona del valle en numerosas ocasiones, y las familias involucradas tienen como nexo en común una casa donde según testigos, solían frecuentar Berasategui, la matrona que asistió en todos los partos y la misma madre de Amaia. La búsqueda de más cadáveres robados conduce a la Policía Foral hasta Francia donde se topan con obstáculos burocráticos y con la oposición del juez Markina. Las pesquisas acaban conduciendo a la inspectora al verdadero cerebro detrás de la operación y del propio Berasategui, culminando en un enfrentamiento final del que solo uno sobrevive.

Para entender el fenómeno editorial de Dolores Redondo y el alcance del éxito de las aventuras de la inspectora Amaia Salazar, hay que analizar las cifras de ventas y su influencia en la cultura popular reciente. Según datos de su página web, la escritora ha vendido dos millones y medio de copias de las tres entregas que componen la Trilogía del

Baztán, y son ya treinta y ocho las editoriales de todo el mundo que han publicado sus obras hasta el momento. A esto hay que sumarle que las tres novelas han sido adaptadas al cine. *El guardián invisible* se estrenó en los cines en 2017, *Legado de los huesos* en 2019 y *Ofrenda a la tormenta* en 2020. Las restricciones impuestas por causa de la pandemia hicieron que la última parte de la trilogía no llegara a estrenarse en los cines y se estrenara directamente en Netflix. La plataforma digital de pago ya tenía las dos cintas anteriores en su catálogo y compró los derechos de emisión de *Ofrenda a la tormenta* para estrenarla simultáneamente en todo el mundo.

4.2. La(s) masculinidad(es) de los personajes secundarios masculinos

La masculinidad, explica la socióloga R.W. Connell, no es algo que se determine por los rasgos físicos o por la personalidad de las personas, sino que, por el contrario, las masculinidades son patrones de conducta que se fijan a través de la interacción social, lo que dota de mayor importancia al marco social en el que se desarrollan las relaciones de género (“Rethinking” 836). Organizaciones como los cuerpos de Policía se han caracterizado por incentivar una serie de conductas de carácter normativo, necesarias para el buen desempeño de la profesión. Los inspectores y subinspectores de las novelas de Redondo comparten una serie de características y valores propios de un tipo de masculinidad hegemónica, culturalmente privilegiada por encima de las demás, dentro de la institución policial. A pesar de que puedan coexistir diferentes masculinidades dentro de un mismo grupo o institución, sus miembros, según la teoría de la masculinidad hegemónica de Connell, se ven influenciados por un modelo de masculinidad dominante al que buscan adherirse imitando y reproduciendo una serie de comportamientos (*Masculinities* 77). El uso de la violencia, la lealtad, el valor, la falta de emotividad, la

homofobia y la fuerza física son algunos de los rasgos que definen lo que es ser policía y que, como explicaré más adelante, son prácticas que también imitan las mujeres policías para ser aceptadas por sus compañeros en estas novelas.

En las novelas de Dolores Redondo la lealtad aparece como una de las características predominantes y más valoradas del tipo de masculinidad que se pretende ensalzar dentro del cuerpo policial. No es vano, Connell explica que no se puede hablar de hegemonía en una estructura de relaciones de género, sin tener en cuenta el consentimiento y la participación de grupos subalternos (“Rethinking “841). En este sentido, la masculinidad se convierte en una suerte de corporación en la que la lealtad a la organización, al grupo y a la estructura jerárquica adquiere una gran importancia. La consigna de hermanamiento dentro de un orden social escalonado era una parte muy importante del discurso de Falange durante la Guerra. En publicaciones como *¡Arriba España!* se habla de la organización como “una familia estrechamente unida, una comunión, una hermandad ... viril, silenciosa, profunda, verdadera” en la que el respeto dentro de la institución se condiciona a “guardar una obediencia y una jerarquía”⁵² (“Hermandad” par. 9). Estas características acaban configurándose como necesarias para mantener el orden social por medio de instituciones como la Policía durante la dictadura franquista.

En la Trilogía del Baztán, vemos números ejemplos en los que los inspectores defienden a sus compañeros a capa y espada por el mero hecho de pertenecer a la misma institución, y por la relación que mantienen entre ellos. En *Legado en los huesos* el

⁵² Artículo del número 12 de *¡Arriba España!*, publicado el 22 de noviembre 1936. *¡Arriba España!* es el primer diario de Falange Española que comienza a publicarse el 1 de agosto de 1936 en Pamplona, Navarra.

inspector Iriarte, uno de los miembros del equipo de Amaia, se reúne con ella en su despacho para conocer su opinión sobre Montes antes de la reunión del tribunal. El inspector lleva un año suspendido por filtrar información sobre un caso y sacar su arma en público para intentar suicidarse. Iriarte informa a su jefa de que su “declaración será favorable a Montes” (*Legado* 301), justificándose en las circunstancias adversas que rodearon a los hechos, la expectativa es que Amaia haga lo mismo por ser parte del cuerpo. El corporativismo de Iriarte sale a relucir nuevamente cuando defiende al inspector Zabalza, otro de los miembros del equipo de Salazar, quien en un enfrentamiento directo llama a su jefa “poli estrella de los cojones” (328). Iriarte, buen policía pero “demasiado corporativista para llegar a ser brillante” (*Ofrenda* 150), sale en defensa de su compañero excusándolo nuevamente por los problemas personales que le atormentan.

Incluso el subinspector Jonan, quizás el miembro del grupo menos sospechoso de identificarse con el corporativismo hegemónico masculino que caracteriza al grupo policial, también participa de los beneficios del mismo. A pesar de que Montes no tiene una gran opinión del subinspector, llega a hablar de él como “subordinado” (*El guardián* 78) delante de Amaia. Cuando la inspectora le pregunta a Jonan si sabe dónde está Montes, éste aparta la mirada y se muerde el labio cuando está a punto de responder (105). Su gesto le delata delante de su jefa, Amaia alaba su lealtad con sus compañeros, pero le advierte de las consecuencias que la indisciplina de Montes puede tener en la investigación del caso. Este corporativismo no se aplica solo a la institución de la Policía Foral en las novelas, James, el marido de Amaia, también intercede por Montes cuando ella critica la reacción del inspector a su nombramiento como directora de la

investigación: “es un buen hombre, pero está pasando un momento difícil” (*El guardián* 36), dice James. A pesar de los problemas que Montes le ha causado a Amaia, el vínculo de género que le une a Montes, hace que James salga en defensa del inspector.

En los productos culturales de corte policiaco del franquismo, como expuse en el primer capítulo de este estudio, el uso de la violencia por parte de la policía brilla por su ausencia en los interrogatorios y, en general, en el desempeño de su profesión. La policía es la representante del estado franquista que, buscando el reconocimiento internacional de su régimen, especialmente a partir de la década de los cincuenta, ofrece una imagen de los agentes desligada de la violencia, siendo esta última una seña de identidad propia de los delincuentes. A partir de la Transición, el empleo de la violencia o su amenaza juegan un papel importante en la construcción de la masculinidad dominante del policía en la novela policiaca. Ya en *Tatuaje* de Vázquez Montalbán, la que algunos expertos consideran la primera novela negra española, su protagonista, Pepe Carvalho, pega a un chulo que golpea a su novia prostituta y la hace llorar (41). En este caso el empleo de la violencia se justifica como un acto heroico, Carvalho sale en defensa de una mujer indefensa e imparte justicia la vez, recurriendo a los mismos métodos del agresor. Críticos como Rebecca y Russell Dobash han trazado la relación entre el uso de la violencia y la construcción de una masculinidad heroica estableciendo que “the ideal of heroic masculinity is often associated with aggressive bodily display where the objective is not to employ the body in actual violence but to use it as a means of intimidation” (*Rethinking Violence* 15). Esta característica también se observa en otras novelas policiacas contemporáneas como *Día de perros* de Giménez Bartlett, en la que el subinspector Garzón amenaza a un sospechoso durante un interrogatorio en comisaría:

“oiga gusano, le juro que cuando le coja por mi cuenta no le van a quedar putas ganas de reírse más en la vida” (187). Solo la intervención de su superiora, Petra Delicado, sirve para evitar el apaleamiento. Es un leitmotiv que se repetirá en las novelas posteriores de la saga.

La violencia o su amenaza es una actitud de masculinidad hegemónica que se privilegia dentro de las Policías de las novelas de la Trilogía del Baztán. Un ejemplo claro de un personaje que se plantea recurrir a la violencia es el inspector Montes en el capítulo treinta y tres de *Ofrenda a la tormenta* durante la entrevista con Clemos, el encargado de investigar el caso del asesinato de Jonan. El investigador hace un comentario jocoso sobre la inoperancia del grupo de Amaia que desencadena una reacción de Montes. El inspector, ofendido por la insinuación, amenaza a Clemos con llegar a las manos: “¡A ver si vamos a acabar mal!” (314), momento en el que interviene la inspectora y evita que Montes recurra a la violencia que, en este caso, tiene como objeto la defensa de la reputación de su grupo policial, ‘un ataque a uno es un ataque a todos’.

La ausencia de expresión de los sentimientos se considera uno de los rasgos que identifican a un modelo de masculinidad dominante que, junto a la agresividad, se ha asociado tradicionalmente al hombre duro. Según la socióloga Francesca M. Cancian, hablar abiertamente de lo que se siente implica “to reveal vulnerabilities and weakness; to withhold such expression is to maintain control” (Bird, “Welcome to” 122); los críticos en este campo coinciden en afirmar que la sensibilidad y la expresión emotiva son características de lo femenino, y que se rechazan en el ámbito de las relaciones homo-sociales por su incompatibilidad con el ideal masculino (Bird, “Welcome to” 125). En la

trilogía del Batzán el juez Markina se sincera con Amaia sobre la amarga experiencia que sufrió de pequeño cuando perdió a un hermano por el síndrome de cuna y su madre lo rechazó durante la infancia. La inspectora alaba que comparta sus sentimientos con ella e incluso se siente aún más atraída por él gracias a ese hecho. Sin embargo, cuando Markina descubre que Amaia ha acudido a otro juez para abrir una tumba en Francia y demostrar que las muertes de los infantes no son accidentales, monta en cólera. Achaca a la inspectora que, al contarle lo que le ocurrió a su familia, ella pensara que era débil y que dicha experiencia traumática le invalidaba para tomar decisiones (*Ofrenda* 368). El hecho de que el juez se muestre sensible y comunicativo en esta parte de la novela se identifica con una muestra de debilidad, una trasgresión que se castiga con la rebeldía de la inspectora al acudir a otro juez para continuar con sus pesquisas.

4.3. Montes y el arquetipo de la masculinidad tradicional

Si existe un personaje en estas novelas que atesora aquellas características que tradicionalmente se han asociado con el policía es el inspector Fermín Montes, como así certifican muchos de sus compañeros de trabajo. Montes cuida su aspecto físico para representar ese modelo de masculinidad hegemónico al que todo policía debe aspirar. Viste mocasines italianos de firma, lleva una corbata de seda muy cara y se pone brillantina en el pelo que le da “un tufillo a poli de Miami” (*El guardián* 18), clara referencia al estilo de los policías de la serie norteamericana *Miami Vice*⁵³. El inspector se muestra como un hombre duro al que las fatalidades no deben afectarle, y así lo

⁵³ Serie de televisión que emitió la cadena NBC entre 1984 y 1990, estaba protagonizada por Don Johnson y Philip Michael Thomas, que interpretaban a dos detectives del Departamento de Policía del Condado de Miami-Dade. *Miami Vice*, convertida en una de las series más icónicas de los ochenta, marcó las reglas de la elegancia y el glamur televisivo de la década, a través principalmente de sus dos protagonistas, cuyo vestuario en la serie cambió la imagen tradicional del policía televisivo.

recogen las palabras de Amaia cuando recuerda el momento en el que Montes le confesó que su mujer le había abandonado, entre lágrimas “tan incongruentes en un hombre como él” (*El guardián* 205). De acuerdo a la construcción de un arquetipo de masculinidad hegemónica tradicional, Montes no debe mostrar sus sentimientos, sobre todo en presencia de una superior, su mención supone un ejercicio de debilidad.

La masculinidad de Montes se construye a través de comportamientos y actos encaminados a compensar su falta de poder, acrecentada por su subordinación a la inspectora Salazar durante el curso de la investigación, y a su deseo de adherirse a un modelo de masculinidad hegemónica que se le resiste. En su estudio sobre actos de hombría Douglas Schrock y Michael Schwalbe afirman que la representación de estos comportamientos está sujeta a variaciones que responden a diversas situaciones (*Men, Masculinity* 285), en el caso de Montes su comportamiento durante la investigación es una respuesta a su condición de subordinado. Los estudios sobre personas que realizan trabajos de perfil bajo, según Schrock y Schwalbe, ponen de relieve un tipo de compensación: “Instead of trying to control others, these men try to show they cannot be controlled” (*Men, Masculinity* 285). Desde el momento en que el comisario pone a Amaia al cargo de la investigación, Montes verbaliza su rechazo al nombramiento que le convierte en su subordinado. Este se produce a través de un comentario sarcástico que trata de ridiculizar y minar su autoridad: “Si tengo alguna duda, ¿tendré que llamarla jefa?” (*El guardián invisible*, 33), acompañado de un saludo militar. A partir de este instante, Fermín Montes se embarca en una serie de desplantes que ponen de manifiesto que, si él tiene que estar a las órdenes de Amaia, no se lo va a poner fácil. No responde las llamadas de su jefa, e incluso se ausenta de una autopsia, llamando la atención de la

inspectora que reconoce que “su nivel de insubordinación y chulería habían alcanzado límites insospechados” (204).

El comportamiento rebelde de Montes que tanto irrita a su jefa, sin embargo, cala de forma muy distinta entre sus compañeros de la Policía Foral, que tienen un referente distinto de lo que debe caracterizar a un buen policía. El subinspector Zabalza, por ejemplo, admira a Montes por ser “un tío de la vieja escuela” y alaba su comportamiento “porque tenía los huevos suficientes como para plantarle cara a la inspectora estrella” (*El guardián* 258). En su estudio sobre el uso del cuerpo por parte de la policía de la provincia de Buenos Aires para representar nociones de género, Bautista Branz y José Antonio Garriga Zucal defienden que “los ‘huevos’ como señal de bravura y coraje evidencian metonímicamente la valentía y la masculinidad” (“Poder, cuerpos” par. 23)⁵⁴. El uso de este término para describir el carácter de Montes lo sitúa entre los valores necesarios para ser un ‘buen policía’ y para enfrentarse a una autoridad ‘ilegítima’ representada por una mujer, en este caso por Amaia Salazar. Si Montes se gana el respeto de muchos de sus compañeros de la Policía Foral por demostrar su valentía enfrentándose a la inspectora Salazar, su actitud también genera el rechazo de otros miembros del equipo como el del doctor San Martín, forense que “opinaba que los policías como Montes pertenecían a otros tiempos y a otras siglas” (*Ofrenda*, 300). El médico reconoce la actitud brabucona del inspector y la cataloga como característica de un modelo de policía que imperaba en los tiempos pre-democráticos anteriores a la Transición.

⁵⁴ El ministro de Seguridad de la Policía de la provincia de Buenos Aires es Sergio Berni, apodado como “Rambo”, en referencia al personaje de acción interpretado por Sylvester Stallone. Berni es conocido por sus constantes enfrentamientos con la ministra de Seguridad de la Nación Sabina Frederic y su propensión a los gestos espectaculares, se deja ver con frecuencia vestido con ropa policial de asfalto, empuñando rifles de combate.

El personaje del inspector Montes, según la teoría de la masculinidad de Connell, engloba algunas características propias de un modelo de masculinidad hegemónico, estos modelos, dice Connell, “do not correspond closely to the lives of actual men. Yet these models do, in various ways, express ideals, fantasies, and desires” (“Rethinking”, 838). Montes, como he mencionado anteriormente, se gana el respeto y la admiración de sus compañeros, e involuntariamente trata de erigirse como modelo a seguir por otros policías. Sin embargo, como sugiere Connell, este modelo es un arquetipo difícilmente alcanzable para una gran mayoría de los hombres, y el propio Montes incurre en contradicciones que certifican un fracaso en la adhesión a dicho modelo normativo. A pesar de los intentos del inspector díscolo de mostrarse como un personaje duro que controla sus sentimientos y al que nada parece afectarle, es un hombre atormentado, que ya desde el principio de la Trilogía muestra síntomas de debilidad. En su presentación, el inspector manifiesta un contraste entre su fachada y su situación personal que revela abiertamente las contradicciones en las que incurre. Viste con ropa elegante de marca que ensalza su apariencia de policía triunfador pero el lector descubre a su vez que se ha divorciado recientemente y que, según Salazar y Jonan, ha empezado a beber (*El guardián* 18). Su divorcio evidencia un fracaso matrimonial y una necesidad de compensar mostrando una imagen impoluta de su situación personal.

Montes actúa de forma rebelde durante gran parte de la primera novela menospreciando a su jefa, y proyectando una imagen de duro frente a su superiora que es percibida con admiración por muchos de sus compañeros. Esta imagen de dureza se viene abajo desde el momento en que es suspendido del cuerpo, y para su readmisión necesita la recomendación de Amaia, para lo que se presenta en comisaría en numerosas ocasiones

tratando de reunirse con su jefa, quien a su vez le despacha diciéndole que pida una cita. Su redención no se logra hasta que no consigue la aceptación de Amaia Salazar, en unos términos tribales que analizaré posteriormente. El inspector Montes es suspendido de empleo y sueldo en la primera novela de la Trilogía por sacar la pistola en público para suicidarse, algo que no consigue. Este intento de quitarse la vida se produce cuando el inspector averigua que la mujer con la que mantiene una relación, Flora, hermana de Amaia, le utiliza para sonsacarle información sobre el caso que investigan y sobre Amaia. Lejos de recuperarse de su fracaso matrimonial, Montes cae presa de una mujer que le manipula, y que es además la hermana de una jefa a la que no acepta. El precio final es poner fin a su vida, algo que no consigue y que acrecienta aún más su fracaso por alcanzar un arquetipo de masculinidad hegemónica. La intentona de Montes de acabar con sus problemas de forma tan abrupta se ajusta a la mayor prevalencia entre los hombres de recurrir al suicidio, según datos de la OMS⁵⁵. Estos tienen tres veces más posibilidades de quitarse la vida que las mujeres y representan dos tercios de las muertes por alcoholismo (Lomas, “Critical Positive” 172). A este respecto el psicólogo William S. Pollack explica que los expertos en depresión apuntan a que los hombres, en lugar de internalizar la aflicción como tristeza, la externalizan a través de la ira, la agresión, el riesgo, el consumo de alcohol o de estupefacientes, jornadas interminables de trabajo o del suicidio (Lomas, “Critical Positive” 173).

La construcción del personaje de Montes como un arquetipo de una masculinidad dominante tradicional, sujeta a contradicciones y predispuesta al fracaso, responde al

⁵⁵ La Organización Mundial de la Salud (OMS) es una organización de las Naciones Unidas responsable de desempeñar una función de liderazgo en los asuntos sanitarios mundiales, configurar la agenda de las investigaciones en salud, establecer normas, articular opciones de política basadas en la evidencia, prestar apoyo técnico a los países y vigilar las tendencias sanitarias mundiales.

deseo de la autora, Dolores Redondo, de que la protagonista de la novela no se ajustara a los parámetros tradicionales del policía de novela negra: “Quería huir del típico policía alcoholizado y solitario que investiga crímenes atroces” (Mora, “La fascinación” par. 2). El resultado es una inspectora que, si bien no posee todas las características de un policía clásico, despliega algunos comportamientos similares a los de algunos de sus colegas masculinos para ganarse su respeto. Este proceso implica que la inspectora oculte su debilidad, algo que en la novela se asocia a lo femenino, y llegue a adoptar el uso de la fuerza bruta para imponer su autoridad, como hace al retar al propio Montes.

4.4. Los personajes femeninos y las relaciones de género

4.4.1. Amaia una de los nuestros

El desempeño de las responsabilidades que se corresponden al cargo de inspectora en las novelas de Dolores Redondo, entre las que se incluye dar órdenes a sus subordinados, implica que Amaia adopte conductas consideradas como masculinas para imponer su autoridad y ganarse el respeto de ‘sus hombres’. Este proceso de masculinización se aplica también a su forma de vestir, con el que la propia inspectora pretende ocultar su feminidad⁵⁶. Partiendo de la teoría de Judith Butler de la ‘performatividad’ el género no es algo adscrito a la biología, es decir, no se nace siendo de un género, sino que éste se construye a través de [...] a stylized repetition of acts [...] which are internally discontinuous [so that] the appearance of substance is precisely that,

⁵⁶ Esta “masculinización” de las mujeres se presenta en el mito heleno de las Amazonas (que quizás se base en realidades históricas comprobadas en excavaciones arqueológicas) y en el de Medea. La idea de que las Amazonas existieron ha pasado a ser algo más que una teoría a raíz de recientes descubrimientos arqueológicos. En 1988, un equipo de investigadores halló un enterramiento de la temprana Edad de Hierro en el yacimiento de Saryg-Bulun, en la actual República Tuva de Siberia. En el sitio se descubrieron dos túmulos funerarios en los que había hasta 7 personas enterradas, entre las que se encontraba un joven guerrero parcialmente momificado. Un análisis genético posterior reveló que el cadáver del supuesto guerrero no correspondía a un hombre, sino a una mujer. Tres de los restantes esqueletos eran también mujeres y una de ellas estaba sepultada como si estuviera montando a caballo.

a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. (*Performative Acts* 519-20). De la misma manera que afirmamos que el género no está fijado, las masculinidades, según R.W. Connell tampoco lo están, son “configurations of practise that are accompliced in social action, an therefore, can differ according to the gender relations in a particular social setting” (“Rethinking” 836). La configuración del género está relacionada con la acción e implica una agencia social o colectiva, mientras que la masculinidad, además de lo anterior, require una participación activa de las instituciones en su construcción. No obstante, en ambos casos hablamos de repeticiones y representaciones que llegan a configurar unos patrones que redefinen el género y las relaciones entre sus respectivos miembros. Estos patrones pueden ser asumidos por diferentes agentes, independientemente de su sexo biológico según estas teorías.

El personaje de Amaia Salazar representa su género conscientemente a través de una serie de comportamientos que tradicionalmente se han asociado a la construcción de masculinidades hegemónicas tradicionales, y que la inspectora ejerce en la relación con sus subordinados. Un ejemplo lo encontramos en *Legado en los huesos* cuando Iriarte entra en la oficina de Salazar y trata de justificar a Montes, con el que la inspectora está teniendo problemas de subordinación. Amaia responde de forma firme pidiéndole que no se inmiscuya, y recalando que “es algo que a algunos les cuesta asumir, pero en este equipo el macho Alfa es una mujer” (331). De todos sus subordinados, la relación con el inspector Montes es la que mejor ilustra la representación de Amaia como policía que se caracteriza por la exaltación de valores tradicionalmente masculinos. A pesar de los

desaires de Montes y su creciente insubordinación, Amaia “odiaba la sola idea de presentar una queja contra Fermín” (204). En lugar de enderezar la situación por medio de un expediente administrativo, la inspectora decide poner fin al conflicto por medios poco ortodoxos en *Legado en los huesos* cuando Montes, con aspecto de estar bebido, la sorprende en medio de la calle, y quiere hablar con ella de su suspensión y de la vista para reinsertarle en el cuerpo. El inspector trata de convencerla de que está preparado para volver alegando que tiene informes psiquiátricos favorables, pero la inspectora, tras una discusión y abiertamente molesta, le increpa y le provoca: “¡Por el amor de Dios, es usted un policía! Apriétese los machos, haga lo que tiene que hacer y deje de gimotear como una niña, me pone enferma” (422). La tensión se incrementa y Montes la agarra de la solapa y amaga con pegarle un puñetazo, hasta que se da cuenta de que se está amenazando a un superior y que puede acarrearle más problemas todavía. En ese momento:

Amaia se abrió la cremallera de su abrigo y sacó su placa y su pistola, rebasó a Montes y penetró en el callejón... Puso su arma y su placa sobre el barril y se quedó allí parada mirando a Montes.

Él se acercó sonriendo, y esta vez su sonrisa era auténtica, pero al llegar a la entrada del callejón se detuvo.

– ¿Sin represalias? ¿Sin consecuencias? – preguntó.

– Te doy mi palabra, y sabes que la mía vale.

Aun así dudó.

Pero Amaia no tenía dudas, ya no, estaba hasta los cojones de este tío. Una parte de ella que le resultaba desconocida quería patearle, darle unas

buenas hostias. Sonrió un poco al pensarlo, y a pesar de que Montes pesaba al menos cuarenta kilos más que ella, en ese momento le dio igual. Algunas se llevaría, eso seguro, pero él también. Lo miró y vio la indecisión en sus ojos. Casi se sintió decepcionada.

– Venga niña llorona, ¿te vas a rajar ahora? ¿No querías partirme la cara? Pues venga, es tu oportunidad y no tendrás otra.

Causó efecto. Él entro en el callejón como un toro furioso (423).

Este pasaje y el que sigue después de la pelea ilustran de manera muy clara cómo la inspectora Salazar asume un código de conducta propio de una masculinidad hegemónica para lidiar con la insubordinación del más díscolo de sus subordinados. Al llamar “niña llorona” a Montes, la inspectora no solo cuestiona su masculinidad, sino que le atribuye una cualidad tradicionalmente asociada a la mujer y que implica infantilismo y debilidad al mismo tiempo. Amaia le lanza un desafío a Montes que es también a su vez una vía para recuperar su masculinidad. El problema se va a zanjar a través de la violencia en la que se exalta el valor para pelear y para encajar los golpes. La inspectora recurre a un ritual violento para ganarse el respeto de su subordinado y mostrar una ‘hombría’ que la acredita como líder del grupo o, como ella misma se autodefine, “el macho alfa”. La pelea en la que, como predice la inspectora, ambos se llevan lo suyo, le sirve para ganarse el respeto de Montes, quien, tras sincerarse, acaba llamándola “jefa” y se despide haciendo el saludo militar, “lo más parecido a una disculpa que recibiría de un hombre como Montes” (427). Dori Valero recalca que Amaia no solo se gana su respeto después de la pelea, sino que el inspector se convierte “en una especie de fan de la

inspectora a la que defiende, desde ese momento, delante de otros compañeros cuando la critican” (“Del Baztán” 94).

Del pasaje deducimos que para ser un buen policía a ojos de los demás, Amaia tiene que tener coraje y valentía. Hay una asociación entre masculinidad y valor que se articula a través de la fuerza como elemento distintivo, y que se sustenta en diferencias de género. La fuerza se asocia a lo masculino mientras que lo femenino representa lo débil, una “nenaza” o “niña llorona” nunca puede ser un ‘buen policía’. Cabe destacar que la inspectora disfruta del desafío porque “estaba hasta los cojones de este tío”, utilizando un lenguaje propio de una masculinidad tradicional, que se relaciona con los órganos sexuales del hombre, y del que se apropia.

La relación con el inspector Montes a partir de este momento va ser la de un jefe y un subordinado que se profesan mutuo respeto, pero en la que Amaia va a tener que regirse por códigos masculinos tradicionales. Un ejemplo de esta evolución lo encontramos al principio de *Ofrenda a la tormenta*, cuando la inspectora percibe que Montes, con quien ya mantiene una relación profesional, actúa de un modo extraño. En lugar de tener una conversación en su despacho, como se le presupone a alguien en un puesto similar, la inspectora le sugiere que vayan a un bar a tomar algo porque “de sobra sabía que Fermín Montes era de la clase de tipos que hablaban mejor ante una copa” (162). El bar, explica Luis Benito García Álvarez, tiene su origen en las tabernas de siglo XIX, que eran lugares de encuentro a los que acudían los hombres cuando salían de trabajar de las fábricas y en los que bebían, se divertían, y forjaban vínculos de amistad en los que la ingesta de alcohol jugaba un papel fundamental (*Beber y saber*). La exclusión de la mujer de estos ambientes se fundamentaba en la separación de espacios

conforme al género que ha caracterizado a la sociedad a lo largo de la Historia. El hombre ocupa el espacio ‘público’, vinculado a la política, al mundo laboral, es decir, a lo remunerado y socialmente privilegiado, mientras que a la mujer se le asigna el ámbito ‘privado’, “el espacio del cuidado, de la atención a los otros, de los efectos, de la reproducción de la vida, del trabajo no remunerado e invisible” (Delgado de Smith, “El sujeto” 116-7).

Amaia Salazar, como inspectora jefe de la Policía Foral, además de asumir comportamientos tradicionalmente masculinos, rechaza también los estereotipos de género con los que sus subordinados tratan de encorsetarla. Tras el asesinato de Jonan, subinspector de confianza de Amaia, y su posterior autopsia en *Ofrenda a la tormenta*, Iriarte le dice a la inspectora que ellos se encargaran de la investigación porque ella parece estar muy afectada. Con este ofrecimiento Iriarte cae en los estereotipos de género que justifican la superioridad inherente del hombre en una sociedad patriarcal, considerando que la mujer es muy sensible mientras que el hombre es racional. Amaia está demasiado afectada como para llevar a cabo la investigación del asesinato mientras que los inspectores sí pueden mantener la cabeza fría y resolver el caso. Esta expectativa es una característica de la construcción sociocultural de género en la que se tienden a asignar cualidades, en muchos casos opuestas como, por ejemplo, la racionalidad a los hombres y la sentimentalidad a las mujeres. En este sentido, en un estudio de textos clásicos desde la Grecia de Homero hasta la Roma de Séneca, los historiadores explican que en estas obras se observa una codificación de ciertos sentimientos en función del sexo. Emociones como la cobardía o la aflicción se consideran propias de la mujer, sobre la que recaía su expresión: “a time of public mourning invited the staging of the grief of

women from the family of the deceased” (Allard, Montlahuc, “The gendered” 32).

Aunque en la novela la muerte de Jonan es una pérdida muy dura para todo el grupo, los inspectores asumen que la reacción pública de dolor ante la muerte de su subordinado, incapacita a Amaia para dirigir la investigación del homicidio.

La inspectora, sin embargo, desmonta esta premisa de forma contundente: “si creen por un momento que me voy a ir a casa a llorar es que no me conocen. No soy la jefa de Homicidios por casualidad, así que todo el mundo a trabajar. Vamos a coger al cabrón que ha hecho esto” (302). Con estas palabras Amaia vuelve a asumir un código masculino, se comporta como se esperaría de un hombre en su puesto, responde con agresividad y frialdad, reafirmando así su papel de liderazgo como “macho alfa” y rechazando a su vez los estereotipos de género. Este proceso de masculinización se antoja imprescindible en los cuerpos y fuerzas de seguridad donde las mujeres son minoría y “si una agente femenina no se identifica con la cúpula de su cuerpo policial, que es una masculina, quizás pueda llegar a masculinizarse para ascender, y es normal que eso pase o que no sea aceptada” (Xiana Siccardi, “Uno de cada”). Como recuerda la inspectora a los suyos, su ascenso no es fruto de la casualidad, es la mejor preparada para el puesto y va a demostrarlo.

La reacción y el comportamiento de Amaia constituyen lo que Douglas Schrock y Michael Schwalbe denominan “manhood acts”, y cuya ejecución desempeña un papel fundamental en la configuración de las relaciones de género en una institución o en un lugar de trabajo. Según Schrock y Schwalbe, las mujeres que compiten con hombres en puestos de responsabilidad “are often compelled to put on a compensatory manhood act or, as it is sometimes said, to out-macho the boys” (*Men, masculinity* 287). Para poder

ejercer el poder desde su puesto, Salazar reproduce comportamientos y actitudes que se asocian con masculinidades hegemónicas tradicionales y que perpetúan la desigualdad de género. La propia Dolores Redondo reconoce en una entrevista que ideó un personaje fuerte para ganarse el respeto de los hombres, “ya sabía que uno ñoño no lo iban a aceptar los hombres... la mujer demasiado fuerte asusta al hombre” (Arenas, “Dolores Redondo: ‘No me’ par. 11).

La corporeidad y la forma de vestir también juegan un papel relevante en la construcción de la identidad de género de una Amaia que, físicamente es atractiva, como reconoce la mujer de Iriarte en *El guardián invisible*, al referirse a ella como “esa inspectora tan guapa” (282), aunque acostumbra a esconderse tras una apariencia más bien masculina: “en su día a día profesional dejaba su faceta femenina en un segundo plano pero fuera del trabajo, su elevada estatura y su cuerpo delgado y nervudo, unido a su vestimenta sobria, la hacía sentir poco femenina cuando estaba con otras madres” (37). En un artículo sobre género y trabajo policial, Bonnie McElhinny argumenta que:

Female officers attach less importance to appearance in defining femininity than traditional versions of femininity do and more importance to behavior. Attention to appearance may be understood as excessive attention to appearance, as when police officers (male and female) dismiss some women (‘those women with the polished fingernails’) as being unable to do the work. (“An economy of” 166).

Para paliar este déficit y poder ser aceptada en su rol de inspectora, Amaia recoge su larga melena rubia en una coleta, apenas se maquilla y lleva solo un anillo y unos pendientes diminutos, dándole “un aspecto...algo masculino” (*El guardián* 38). Estas

actitudes, dice Dori Valero, además de facilitar su adaptación a un mundo tradicionalmente dominado por la figura masculina, también crean en la protagonista inseguridades que afectan a su identidad de género (“Del Baztán” 98).

4.4.2. Homofobia y misoginia en la Policía Foral

Los modelos de masculinidad hegemónicos que se construyen en la Trilogía del Baztán coinciden en exaltar una serie de actitudes y características que incluyen un rechazo de la homosexualidad o de cualquier comportamiento afeminado por apartarse de lo normativo. S. M. Whitehead y F. J. Barret en el artículo “The Sociology of Masculinity” señalan que “hegemonic masculinity attains boundaries through the articulation of out-groups. Two groups positioned as anathema have been women and gay men” (Hardin y otros, *Have You Got* 184).

En las tres novelas del Baztán podemos ver ejemplos de este sutil rechazo en la relación de los miembros del equipo con el subinspector Jonan Etxaide, el colaborador más próximo de la inspectora Salazar y entre los que existe un respeto mutuo: “Antropólogo y arqueólogo, había recalado en la policía tras hacer acabado sus estudios y aunque no era un policía al uso, Amaia apreciaba y buscaba siempre su visión romántica de las cosas y su carácter conciliador y sencillo que ella tanto apreciaba” (*Legado* 66). Etxaide es el único miembro del grupo de la Policía Foral que en las novelas se define como gay y que no se integra plenamente en el grupo, aunque Jonan niega que no se le acepte de la misma manera que a los demás por su orientación sexual. Rara vez se le invita a participar en las reuniones matutinas de Iriarte, Montes y Zabalza alrededor de la máquina del café y su orientación sexual parece plantear dudas sobre su profesionalidad,

como se desprende de las palabras de Clemos, el policía foral encargado de investigar la propia muerte de Etxaide, al reunirse con el grupo:

—¿Podría estar metido Etxaide en algún asunto sucio? Ya me entienden, drogas, armas...

—No, descártelo.

—... Y no podemos olvidar que era homosexual. Amaia dejó caer la cabeza a un lado entornando los ojos para mirar a Clemos.

—No entiendo qué relevancia puede tener la tendencia sexual del subinspector Etxaide para la resolución del caso.

—Bueno —dijo huyendo de la mirada de Amaia y refugiándose en la de sus compañeros—. Es sabido que ese colectivo lleva una vida sexual un tanto desordenada y... bueno... esos tíos pueden cabrearse mucho por sus cosas —dijo encogiéndose de hombros (*Ofrenda* 315).

La sugerencia de Clemos de que se ha podido tratar de un crimen pasional dada su orientación sexual es recibida fríamente por la inspectora, quien la rechaza de plano, ante lo que Clemos, sin embargo, se refugia en la mirada cómplice de sus compañeros en busca de su aprobación.

El inspector Montes, aunque no lo manifiesta públicamente, acaba confesándole a Salazar tras su pelea en el callejón que él también reconoce la valía de Etxaide como persona y como policía:

—Jonan me cae bien —dijo Montes de pronto—. No sé por qué he dicho eso, yo también creo que es un buen poli y además es buena persona...

Hace dos meses coincidimos en un bar, yo estaba bastante en... Bueno,

había bebido un poco. Me puse a hablar con él y es un tío que sabe escuchar, así que seguí bebiendo. Cuando salimos del bar, bueno, yo no podía conducir y acabé durmiendo en su sofá... Imagino que no le habrá dicho una palabra de esto.

—No, por supuesto que no, y luego le ve en comisaría y no es capaz ni de pagarle un café de la máquina.

—Joder, ya sabe cómo son esas cosas, él es... Bueno, y los demás tíos no se sienten cómodos (*Legado* 425-6).

El inspector Montes, arquetipo de una masculinidad hegemónica tradicional, reconoce la valía de Jonan como compañero, pero se refugia en un rechazo público de su figura para representar ese ideal de masculinidad que se exalta en el cuerpo policial. Montes ejecuta un “manhood act” (Schwalbe y Schrock, *Men, masculinity* 279), es decir, representa un papel a través de comportamientos y actitudes con el objetivo de mantener la hegemonía de género. En este caso, esos comportamientos implican el rechazo a lo gay que representa el personaje del subinspector Etxaide. Montes, durante la pelea con Salazar, se refiere a Jonan como “marica”, término asociado a la masculinidad que, según los críticos, se utiliza para asimilarse en la cultura masculina (Hardin y otros, “Have You Got” 184).

La muerte del subinspector Etxaide, aunque bien encajada en la trama principal, no es casual, viene a demostrar la incapacidad de este personaje de ser aceptado en el grupo. Como lo define Amaia, Jonan no es “un policía al uso”, por lo que se deduce que su homosexualidad es un impedimento para formar parte de un cuerpo policial en el que

todavía se exaltan valores asociados a un tipo de masculinidad hegemónica con la que el subinspector no se identifica. Su muerte implica pagar el precio final por esa trasgresión.

La crítica feminista señala que el rechazo a lo gay también conlleva que miembros de este grupo practiquen algún tipo de misoginia para poder beneficiarse de los privilegios que se les otorga por ser hombres, aunque pertenezcan a un grupo marginal subordinado (Schrock y Schwalbe, *Men, Masculinity* 285). Por la existencia de múltiples masculinidades y por su carácter jerárquico, Connell reconoce que mantener un tipo hegemónico “requires the policing of men as well as the exclusion or discrediting of women” (“Rethinking” 844). En las novelas de Redondo encontramos ejemplos de comportamientos misóginos que ilustran la subordinación de una masculinidad a otras, y el objetivo común de mantener el poder a costa de la mujer. En el capítulo treinta de *El guardián invisible* el lector descubre que Zabalza, a pesar de salir con una chica “guapa” y “simpática” (258) ha mantenido una relación homosexual con Santy, quien todavía le manda fotos de su torso desnudo. El fragmento revela la homosexualidad reprimida de un Zabalza que expresa su angustia por congeniar sus sentimientos:

Se sentía irritado e impaciente como el que espera una resolución, una ola o un viento de tormenta que lo arrasase todo, que terminase de una vez con su confusión trayendo una mañana nueva en la que pudiera borrar los últimos ocho meses. Preguntándose hasta cuándo podría aguantar aquella presión volvió a mirar a la inspectora, que trabajaba en su ordenador revisando las fotos que ellos habían repasado cien veces, y la odió por todo (259).

La frustración de Zabalza sobre su situación personal, que no muy convencido acaba decidiendo casarse con su novia en *Ofrenda a la tormenta*, acaba reflejándose en su relación con la inspectora, a la que dice odiar y de la que “pensaba que era una zorra arrogante que parecía esperar que todo el mundo le hiciese una reverencia al pasar” (258). Por el contrario, el inspector profesa admiración por su compañero, Montes, por tener el valor de atreverse a desafiar a Salazar. El conflicto sobre su orientación sexual imposibilita que Zabalza pueda alcanzar el arquetipo de masculinidad hegemónica que representa Montes, por lo que ejerce un comportamiento misógino para encubrir su orientación sexual y para aferrarse al poder que pueda derivarse de su masculinidad.

Este deseo de adherirse a un ideal de masculinidad dominante no solo se logra a través del descrédito de lo femenino, sino que también se puede significar a través de la exaltación de la heterosexualidad, como se observa en un pasaje del capítulo diecinueve de *Ofrenda a la tormenta*. En este fragmento el inspector Montes le explica al grupo que han encontrado a una de las mujeres que buscaban:

Lo realmente asombroso es que la esposa, que estaba en fase terminal en 1987, no sólo está viva, sino que ejerce y está como una rosa.

—¿Está seguro de que es la misma mujer? El marido pudo volver a casarse. —Es ella. Su nombre luce en la placa de la entrada del bufete, Lejarreta y Andía, pero es que además hemos hablado con ella..., no sólo está viva y sana, está hasta buena —dijo dándole un codazo a Zabalza, que bajó la mirada cohibido (160).

De un dato tan significativo para la investigación como que esta mujer a la que buscaban no solo no está muerta, sino que ya no tiene restos de un cáncer terminal, Montes resalta su atractivo físico y busca inmediatamente la complicidad de Zabalza.

4.4.3. Otros personajes masculinos

En estos relatos podemos encontrar a otros hombres que representan un tipo de masculinidad alternativa que difiere de aquellos con carácter normativo que se exaltan en la Policía. James, el marido norteamericano de Amaia en la Trilogía del Baztán es el ejemplo más claro:

Quando lo conoció, él ya llevaba un par de años en Pamplona [...] provenía de una rica familia de fabricantes de ropa de trabajo puntera en Estados Unidos. Compraron la casa, James instaló su estudio en el antiguo taller y se prometieron llenarla de niños en cuanto Amaia fuera inspectora de homicidios. (*El guardián* 35)

James es escultor y tiene su estudio en casa, lo que en las novelas le permite pasar más tiempo en el hogar, el espacio privado, y ocupar un puesto que tradicionalmente se les asignaba a las mujeres. Es un hombre muy “caballeroso”, en palabras de Amaia, ya en su primera cita le cedió su chaqueta para que no tuviera frío (*El guardián* 203), y se compromete a dejar de trabajar para educar junto a Amaia a su hijo cuando nazca. Aunque esto no suceda, adopta un papel activo en la educación de su hijo y en el cuidado del hogar durante las prolongadas ausencias de Salazar por motivos laborales.

De familia adinerada, James no tiene que recurrir a comportamientos híper masculinos, como en el caso de Montes, para reafirmar su masculinidad. James es un hombre que, como le dice a su madre al principio de *Legado en los huesos*, va a dejar su

trabajo de lado para dedicarle tiempo a su hija, a la que va a criar junto a su mujer. Su actitud es propia de una masculinidad igualitaria que relega poder marital en su esposa gracias a su estatus económico. James, sin embargo, con su comportamiento de marido ejemplar se gana el rechazo de aquellos hombres como el inspector Montes para los que es solamente un “calzonazos”, es decir, un ‘hombre florero’⁵⁷. Las propias cualidades que hacen de James un hombre ‘perfecto’ son las que alejan a Salazar de su lado. En un artículo sobre las masculinidades basadas en la clase social, Karen P. Pyke observa este fenómeno en algunos matrimonios ‘igualitarios’ de clase media en los que el marido apoya la carrera de su cónyuge compartiendo las tareas domésticas, fracasan. En muchas ocasiones, dice Pyke, el fracaso de estos matrimonios se debe a la falta de hiper ambición por parte de estos maridos que anteponen la carrera de sus mujeres a las suyas (“Class-Based Masculinities” 543). A pesar de que Amaia dice amar a su marido y aprecia todo lo que hace por ella, se distancia de él cuando se enamora del juez Markina, algo que James sospecha, pero a lo que no se atreve a enfrentarse.

Este arquetipo de hombre moderno que representa una masculinidad comprometida con valores tradicionalmente femeninos no termina de adquirir un carácter normativo ni se libra de sus propias contradicciones, hasta el punto que la propia Salazar tiene dudas: “James era un cielo, un buen padre y el hombre más comprensivo que una mujer podría imaginar, pero era un hombre, y estaba a un millón de años luz de comprender cómo se sentía, y eso la sacaba de quicio” (*Legado* 123). Las mismas características que hacen de James un marido ideal le invitan a sincerarse con Amaia,

⁵⁷ Es la versión masculina de la expresión coloquial ‘mujer florero’, que aparece en el título de una canción del grupo de música Ella baila sola, y que hace referencia a una mujer sumisa a su marido.

sacando el tema de la incompatibilidad de sus horarios de trabajo con la lactancia del bebé, provocando una reacción muy negativa por parte de Salazar que defiende el anteponer su trabajo a sus otras responsabilidades: “Ya tenía este trabajo cuando me conociste, James, sabías que era policía, y que lo sería siempre, y aceptaste” (124). El comportamiento de Amaia refleja una contradicción, pues a pesar de contar con un marido que la apoya en todo para que pueda compaginar su rol de esposa y madre, espera todavía más de él:

Estaba comportándose como una arpía, lo sabía, sabía que era injusta con James, pero no podía evitar la sensación de que de algún modo lo merecía, por no ser más... ¿qué?, ¿comprensivo?, ¿cariñoso? No sabía muy bien qué podía pedirle, sólo que se sentía mal por dentro, y de algún modo esperaba que él no simplificase tanto las cosas, que fuese capaz de aliviarla, de reconfortarla, pero sobre todo de entenderla (*Legado* 125).

El modelo de masculinidad de James también es criticado por otros personajes de la novela. Montes, por ejemplo, antes de enfrentarse a Salazar en el callejón la acusa a ella y a las mujeres de su familia de querer destruir a los hombres: “Me pregunto cuánto tardarás en destruir a ese calzonazos de James” (421). Para Montes, el marido de Amaia no es representativo de una masculinidad ideal, no es lo suficientemente hombre por aceptar un rol más equitativo. Según Schalbe, “to be credited as a man, what an individual male must do, in other words, is to put on a convincing manhood act” (*Men, Masculinity* 279), y James, a ojos de Montes, no solo no lo hace, sino que asume un papel subordinado al encargarse de las tareas del hogar y del cuidado de su hijo, plegándose a todas las peticiones de Salazar, lo que vale el apelativo de “calzonazos”.

Otro modelo alternativo de masculinidad en estas novelas es el del juez Javier Markina, el mismo que lleva el caso del grupo de Amaia y que intenta seducirla. Este personaje “uno de los jueces que había llegado más joven a la judicatura” (*Ofrenda* 195), poseedor de una “boca dulce y viril” (196), de unas “proporciones perfectas de la belleza”, “refinados modales” (192), siempre vestido de forma elegante, y que tiene encandiladas a las mujeres que trabajan en su juzgado, trata de atrapar con sus encantos a la inspectora Salazar. El juez, en su papel de seductor, es la imagen de una masculinidad perfecta, en palabras de una Amaia que se debate entre éste y su marido. Markina despierta aún más la admiración de Salazar cuando durante la investigación le cuenta a la inspectora que un hermano suyo murió por el síndrome de cuna y a su madre la tuvieron que ingresar en un psiquiátrico por no superar la pérdida, algo de lo que nunca había hablado con nadie. El comportamiento del juez es el de un triunfador cuya vida está modelada por “un código de reglas estrictas... en la que nada parecía escapar a su control” (192), ejerce un magnetismo sobre los demás erigiéndose como un modelo a imitar. Sin embargo, Amaia parece atraída con más fuerza hacia el juez cuando éste le confiesa su secreto mostrando “al hombre que se ocultaba bajo la masculinidad perfecta” (192).

La masculinidad de Markina incluye la muestra de sentimientos y emociones, característica que en un modelo tradicional se relacionaba con la vulnerabilidad y la debilidad. El atractivo que dicha masculinidad tiene para la inspectora no se rompe ni siquiera cuando ella descubre que él es la persona que buscan como incitador de los crímenes que investigan y el autor de la muerte de Jonan: “se le rompió el corazón al darse cuenta de que lo amaba, amaba a aquel hombre, amaba a un demonio, un seductor

natural, la masculinidad perfecta, el gran seductor” (534). Es el inspector Iriarte el que tiene que apretar el gatillo y matar al juez, eliminando la amenaza que representa esa masculinidad perfecta para el modelo hegemónico que aún persiste en el cuerpo.

5. Las novelas de las aventuras del inspector Malart

5.1. Sinopsis

El asesino de la Pedrera (2012) transcurre en Barcelona, ciudad en la que los Mossos, policía autonómica, deben resolver el asesinato de un político que aparece en llamas colgado en la fachada del icónico edificio de Barcelona, y para ello piden ayuda al inspector Milo Malart que está apartado del cuerpo y al que se le ha abierto un expediente disciplinario. Es un policía atormentado por la pérdida de su sobrino, quien se quitó la vida con el arma reglamentaria del inspector. Su compañera de trabajo es la subinspectora Rebeca Mercader, una mujer con mucho carácter, a la que le ordenan incorporarse a la investigación sin consultar al propio Milo. Como en las novelas de Petra Delicado se repite el patrón de colaboración entre dos policías de distinto sexo, en el que, por cuestiones de rango, uno está subordinado al otro. El asesino de la Pedrera vuelve a actuar contra un empresario muy influyente de la sociedad catalana, Félix Torrens, y los inspectores le siguen la pista. La hipótesis de Malart de que hay dos asesinos se confirma y éstos, con los Mossos pisándoles los talones, secuestran a la jueza Cabot, amiga del inspector. Las tres víctimas están relacionadas con una casa de acogida en la que vivieron los asesinos. El inspector Malart consigue liberar a la jueza y evitar que los asesinos atenten en la Sagrada Familia, coincidiendo con la visita del Papa a la ciudad condal.

El ángulo muerto (2016) es la segunda entrega de las aventuras del inspector Malart y de la subinspectora Rebeca Mercader. La acción vuelve a situarse en Barcelona,

en la que, al igual que en *Blade Runner*, la lluvia incesante forma parte de una atmósfera dura y asfixiante en la que los protagonistas tienen que investigar dos asesinatos⁵⁸. En un principio investigan la muerte de una chica aparecida en Collserola que trabaja en un bufete de la ciudad y también es chica de compañía⁵⁹. Unos días después descubren a uno de los abogados de su despacho muerto en su domicilio. Los inspectores creen que las dos muertes están relacionadas y que el móvil es un dinero que la segunda víctima ganó en una partida de póker, y del que se jactó delante de sus compañeros de trabajo. Además de estos dos homicidios, la inspectora jefa, Anna Bassa, le encarga a Malart que personalmente se encargue de investigar a un asesino de perros, que los deja empalados en parques de la ciudad creando una alarma social. Todo ello en una Barcelona en la que los problemas familiares de Malart se acentúan, su hermano bebe con asiduidad y maltrata a su mujer, y en la que su relación con las mujeres que le rodean parece complicar la labor del inspector.

En *Dócil* (2021), la tercera entrega de la saga, los dos protagonistas tienen que resolver la autoría de un asesinato múltiple que ha conmocionado a la ciudad. Un joven se presenta un día en comisaría empapado de sangre de los pies a la cabeza y solo es capaz de decir “Todos están muertos” antes de desmayarse. El análisis de la ropa que lleva revela que la sangre pertenece al menos a tres personas distintas. El joven, que responde al nombre de Lucas Torres, decide no cooperar con la policía y guarda silencio, lo que le convierte en posible sospechoso del crimen, extremo que niega su entorno,

⁵⁸ Película de ciencia ficción con tintes de cine negro dirigida por Ridley Scott y estrenada en 1982. El film es una adaptación de la novela de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968).

⁵⁹ Collserola es un área montañosa y parque periurbano situado en la provincia de Barcelona, cerca de la ciudad del mismo nombre.

indicando que se trata de un chico dócil, incapaz de matar una mosca. El alcance mediático del caso hace que el Grupo Especial de Homicidios de los Mossos llame al inspector Malart, que en ese momento está de vacaciones, para que se una a la investigación, formando pareja otra vez con Rebeca Mercader.

5.2. Milo Malart, ¿una masculinidad alternativa?

En las novelas de Sáinz de la Maza, la construcción de la identidad masculina de sus protagonistas está vinculada a valores y conductas que priorizan aspectos como la fuerza física, el sacrificio, el valor, la lealtad, el rechazo de lo femenino y la sexualización de la mujer. El mundo en el que se mueven los personajes de estas novelas refleja una idealización de unos modelos de masculinidad que se presentan como normativos y que condicionan la forma de actuar de aquellos que aspiran a representarlos. De entre todos los personajes, el caso más llamativo es el Rebeca Mercader que, para adecuarse a la institución policial, adopta conductas y actitudes de sus compañeros de trabajo, alejándose de los roles tradicionales de género.

El protagonista indiscutible de las novelas de Sainz de la Maza, el inspector Milo Malart se caracteriza por un comportamiento muy singular que le diferencia del resto de sus compañeros de trabajo. El personaje vive atormentado por la posibilidad de que algún día desarrolle la esquizofrenia, como le sucedió a su padre y a su hermano, quienes sufrieron numerosos episodios violentos que desembocaron en malos tratos a su familia más cercana. La idea atormenta continuamente al inspector y condiciona la forma de actuar que tiene y su relación con el resto de personajes de las novelas. Su única línea de defensa es la renuncia a beber y la obsesión con el ejercicio físico, las dos medidas atenuantes que toma para no correr la misma suerte que el resto de hombres de su familia.

Esta carga psicológica, característica de las convenciones de la literatura policiaca moderna, sirve como detonante de unas conductas que ayudan a construir la identidad masculina del personaje. Su masculinidad es fruto de comportamientos y actitudes que en ocasiones se ajustan a un ideal tradicional, como es el caso de la cosificación de su compañera, aunque, en ocasiones también exhibe conductas que le alejan de un modelo dominante y acentúan su singularidad.

Desde el principio Malart actúa de forma muy distinta a los demás policías, con los que no parece tener mucha afinidad: “No cuento con muchos amigos en el cuerpo” (*El asesino* 17), reconoce el inspector. La mayoría le consideran “un tipo la hostia de raro” (82), “alguien con unos métodos poco ortodoxos, que no se anda con tapujos” (246), pero al que se mira con suspicacia desde los puestos de mando. El comisario jefe Singla recela de él por su desafío a la autoridad, “los que van por libre siempre crean problemas” y no le considera “uno de los nuestros” (*El asesino* 475). La apariencia física del inspector juega también un papel muy importante en la construcción de su identidad masculina de policía, confirmando la distancia que le separa de sus compañeros. Malart viste la ropa arrugada y tiene un aspecto desaliñado en el que destaca una barba que, según Rebeca, “asusta”. Su look hace que cuando van a interrogar a Elisa, la compañera de la primera víctima en *El ángulo muerto*, dude que sea inspector: “¿De verdad eres poli? Es que con esa pinta tan descuidada, no sé, pareces más bien un delincuente” (121). La estética de Malart le acerca al estereotipo que caracteriza al detective de la novela negra según José Colmeiro, un “ser marginal” con “cierta moral ambigua” (*La novela policiaca* 61), que en estas novelas tiene que seguir probándose constantemente frente a los demás para poder ser mínimamente aceptado.

Aunque, como he mencionado anteriormente, la masculinidad no se fija a través de características físicas de los individuos, sino por medio de patrones de conducta dentro de un contexto social, el físico del inspector y su forma de mantenerlo, sin embargo, sí que acercan a Malart a un ideal masculino hegemónico. El policía es “un hombre de considerable altura, delgado, ancho de espaldas” (*Dócil* 20), unas características físicas que se asocian con la fuerza y con un ideal estético de masculinidad moderna, que Malart construye por medio de entrenamientos extremos y prácticas repetitivas. En *El asesino de la Pedrera* el inspector da cuenta de su ritual matutino; se levanta a las cinco y media e inmediatamente se mete en una bañera llena de hielos y de agua “para estimular la energía, favorecer la vitalidad y mantener una salud plétórica” (232). Sumergirse en agua helada, explica Malart, “fortalecía su organismo” y le ayudaba a “llegar a ser tan fuerte como un árbol. Como un árbol de hierro” (232-3). El discurso del inspector apelando a una férrea disciplina para endurecer el cuerpo recuerda a las consignas que en su día defendía Falange en el diario universitario *Haz*. Los miembros de la formación concedían una importancia significativa al deporte y querían sacar a la calle “legiones de atletas a la conquista del solar del país, con la gracia y con la disciplina y con un claro, limpio y noble sentimiento de fuerza” (Vicent, “La reafirmación” 141). El parecido con el discurso del inspector Malart se refleja también en su rechazo a “la afeminación que prevalecía en todas las clases sociales” razón por la que se somete a esas rutinas tan extremas, porque “[O]diaba ser como las personas que abundaban: débiles, delicadas, anémicas, flojas” (233). Falange, en un discurso también recogido en el diario *Haz*, se refiere a sus enemigos en términos similares: “No queremos en nuestras filas ni afeminados ni cobardes” (en Soler Gallo, “En torno” 153). En el periodo previo a la Guerra Civil, el

partido de Primo de Rivera habla en términos de ‘ellos’ y ‘nosotros’, calificando a los defensores de la República como afeminados frente a la fuerza y virilidad que exhiben los falangistas.

Los rituales tan rigurosos que lleva a cabo el inspector Malart para mantener su fuerza, se configuran como prácticas inalcanzables para los demás, acentuando su singularidad y privilegiando su identidad masculina. Al principio de *Dócil*, por ejemplo, se documenta un entrenamiento en el mar en unas condiciones meteorológicas adversas, ante la mirada perpleja de un grupo de socios del Club Natació Barceloneta que le tachan de “loco” y de “inconsciente” (20). El inspector, a pesar de reconocer que es una “insensatez”, se lanza al agua “porque el mar agitado lo atraía como a un imán [...] le resultaba imposible resistirse al desafío de enfrentarse a él en un mano a mano” (23). El acto en sí es, en palabras del propio Malart, “una forma de ponerse a prueba, de medirse contra un rival realmente poderoso” (23), y se entiende dentro del contexto de la inestabilidad del concepto de la masculinidad. A este respecto, el sociólogo Michael Kimmel explica que la identidad masculina como tal se construye en contraste con la feminidad, es decir, que se exige renunciar a lo femenino, en lugar de afirmar propiamente lo masculino (“Masculinity” 64-5). Por eso, la masculinidad se convierte en un concepto frágil e inestable que requiere de una defensa continuada como explica Kimmel con estas palabras: “[Masculinity] must be proved, and no sooner is it proved than it is again questioned and must be proved again” (61). La ‘insensatez’ de Malart en este pasaje de la novela no es sino una forma de defender su hombría y demostrar que es lo suficientemente valiente y fuerte para ser policía. No en vano, los testigos de su reto le reconocen: “¿No es ese policía?” (*Dócil* 22) dicen.

En alguna ocasión es el propio Malart quien pone en entredicho la hombría de alguno de sus superiores, como sucede en el capítulo veinticuatro de *El asesino de la Pedrera*. El inspector se enfrenta a una situación complicada cuando el comisario jefe Bastos quiere suspenderle basándose en el informe de la psicóloga. El inspector, desesperado por continuar la búsqueda de la jueza Cabot, ahora en manos del asesino, recurre a Singla, el inspector jefe, como último recurso. Malart irrumpe en su oficina y le pone al tanto de la investigación rogándole que desobedezca la orden de Bastos y no le aparte del cargo: “Escucha, tú y yo hemos tenido desavenencias en el pasado, pero ambos somos policías y hablamos el mismo lenguaje. Sabemos tragarnos el orgullo cuando es necesario. ¿No puedes echarle huevos y hacer lo correcto por una vez?” (476). Malart pone en duda la masculinidad de su superior, a lo que Singla debe responder como se espera de semejante reto. La apelación de Milo al valor de Singla hace que éste recapacite y cambie de opinión. Al tomar la decisión de no secundar las órdenes de su superior, Singla recupera aquello que había perdido al ascender y ‘domesticarse’: “Antes era como tú, Malart. Todo impulso y coraje” (476). El uso de los testículos como atributo del ‘buen policía’ sigue en uso dentro de los cuerpos policiales españoles. En septiembre de 2015 dos mujeres policías pertenecientes a La Unidad de Prevención y Reacción de la Policía Nacional presentaron una denuncia por acoso laboral y discriminación contra tres mandos y dos compañeros, los cuales profirieron, entre otros, comentarios como que este grupo policial “no es para mujeres” y “los pantalones son para marcar huevos” (Nieto, “Un mando” par. 6).

La construcción de la identidad masculina del inspector Malart se consigue no solo destacando ciertas conductas que lo caracterizan, sino también a través de aquello

que rechaza, es decir, demuestra su hombría alejándose de aquellos comportamientos que tradicionalmente no se han considerado masculinos. Una de las conductas que el inspector evita por todos los medios es la de mostrar sus sentimientos en público, como podemos ver en *El ángulo muerto*, cuando Malart va al hospital a ver cómo está Rebeca e informarle de que ya saben quién es el asesino del abogado y de los perros. Milo Malart se muestra muy enfadado por los motivos que llevaron a Domingo Soler a cometer los crímenes, y acaba siendo abrazado por Rebecca que trata de calmarlo y consolarlo pasando su brazo por la cintura y acariciándole la cara. En el momento en que ella se dio cuenta de que estaba llorando, “Milo se incorporó de golpe. Le dio la espalda... Se pasó la manga por los ojos sin perder de vista la salida” (269). Las lágrimas que Malart intenta borrar reflejan lo que se concibe con un signo de debilidad, los hombres no lloran y Milo tampoco. Argumenta Bird que “through emotional detachment, the meanings formed in regard to masculinity are exaggerated so as to distinguish clearly that which all men are not, that is, female” (126); Milo oculta sus lágrimas delante de no solo una compañera sino además una mujer, para mantener una pose de hombre duro compatible con el ideal de una masculinidad dominante.

En *El asesino de la Pedrera* la negativa del inspector Malart a mostrar sentimientos queda patente en sus sesiones con la psicóloga del Departamento, Judit Gaig, sesiones que le impone el comisario jefe como condición a su reincorporación a los Mossos. Malart se muestra reacio desde un primer momento a reunirse con la psicóloga, hasta el punto que, tras no acudir a las dos primeras citas, recibe un ultimátum por parte de sus superiores. El inspector se mofa de la psicóloga a la que se refiere como “la loquera” (178) en sus interacciones con Rebeca, y recurre frecuentemente a la ironía en

sus sesiones con Gaig para ocultar sus verdaderos sentimientos. Admitir debilidad, explica Kimmel, “is to be seen as a wimp, a sissy, not a real man” (“Masculinity as” 65), algo que el inspector quiere evitar por todos los medios. Con su negativa a expresar cómo se siente, el inspector muestra su lado más duro e invulnerable que le garantiza mantener su aspiración a alcanzar un ideal de masculinidad hegemónica.

Malart en ocasiones ejerce comportamientos que le alejan de una masculinidad hegemónica como, por ejemplo, cuando en *El ángulo muerto* se refiere constantemente a la víctima como Carolina, a la que todos, incluida Rebeca, llaman Jaque, su nombre de chica de compañía. Colmeiro explica este fenómeno aludiendo a uno de los rasgos que caracterizan al detective clásico, quien “no puede permanecer impasible ante la acción criminal y sus víctimas” y “se encuentra metido de lleno en la acción y la aventura de la investigación, la cual le llega a afectar personalmente” (*La novela policiaca* 61-2). La sinceridad al hablar con Rebeca y con Cabot de su miedo a acabar esquizofrénico como su padre, rompe con uno de los comportamientos tabúes de un modelo de masculinidad hegemónica, la admisión de vulnerabilidad. Malart también muestra esta cualidad cuando conoce a una mujer en un parque al sacar a su perro. Leire, tras una broma del inspector, le suelta un leve empujón que hace que el inspector se frote el hombro como síntoma de dolor, y se queje. “Exageras. Ni te he tocado. Un hombretón como tú” (*El ángulo* 77) le dice la mujer. Esta muestra de dolor delante de Leire no encaja con la pose de hombre duro que su padre le inculcó desde pequeño. Dicha actuación implica que Malart se adapta a las circunstancias del momento, es decir, que se comporta de una forma muy particular que le va a producir un rédito adicional, aunque no se adecúe a las normas de la

masculinidad que representa. El inspector ‘finge’ debilidad para despertar simpatía en su interlocutora con la expectativa de seducirla.

En la relación con su compañera, Malart también recurre a estas prácticas. A pesar de su rechazo inicial, considera que la subinspectora es una imposición de sus superiores para controlarle y trata de mantenerla al margen de la investigación, Rebeca acaba alabando sus excentricidades: “Tienes una mano muy especial con nosotras [...] Estás rodeado de mujeres”. El inspector acepta este rol: “Me entiendo mejor con vosotras” (*El asesino* 424). Sin embargo, en *El ángulo muerto* Malart le deja bien claro a Rebeca que no quiere mantener una relación seria con ella porque “los contratos sociales no son mi fuerte” (172). La realidad es que el inspector, aunque “no encajaba en ninguna fiesta” (40), reproduce comportamientos propios de una masculinidad hegemónica cuando la situación lo requiere, sin renunciar a sus privilegios como hombre. Su modelo de masculinidad, si no puede considerarse hegemónica como la de alguno de sus compañeros, se construye como un tipo de *complicit masculinity*, es decir, una masculinidad “constructed in ways that realize the patriarchal dividend, without the tensions or risks of being the frontline troops of patriarchy” (Connell, *Masculinities* 79). Sus relaciones con las mujeres en estas novelas le reportan beneficios que mantienen su hegemonía como hombre y, aunque no se comporte como sus compañeros de los Mossos, para las mujeres, como le dice Rebeca, no es “diferente”, es “como todos” (*El ángulo* 132).

5.3. La masculinidad y la clase social

La interacción del género con estructuras como la clase social o la raza, explica Connell, son factores a tener en cuenta en las relaciones entre masculinidades

(*Masculinities* 80). En las novelas del inspector Malart, la clase juega un papel fundamental en la construcción de la identidad masculina de algunos personajes. Aquellos que disfrutan de un estatus económico alto presentan conductas afines a masculinidades hegemónicas, mientras que aquellos que carecen o que han perdido poder económico se embarcan en comportamientos propios de masculinidades tóxicas, como el uso de la violencia, para compensar su pérdida de hegemonía.

Críticos como David Morgan afirman que la clase social, como estructura jerárquica que es, tiene una relación directa con aquellas características que determinan los modelos de masculinidad dominantes en contextos específicos (“Class and Masculinity” 170). Podemos afirmar que en las novelas de las aventuras del inspector Malart existe una ‘interseccionalidad’ de clase y género que influye en la construcción de la masculinidad de los personajes. El término “interseccionalidad” aparece por primera vez contextualizado en un artículo de Kimberlé Crenshaw “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex” en 1989, en el que la autora explica que categorías de análisis como la raza y el género se soslayan e influyen de forma especial en la suerte de las personas. Para Crenshaw, las mujeres negras experimentan diferentes formas de opresión que se relacionan entre sí mostrando estructuras de poder sociales, es decir, una mujer negra puede ser discriminada no por su raza ni por su género sino por una combinación de las dos. En la actualidad el concepto de ‘interseccionalidad’ se ha convertido en una herramienta de análisis para entender cómo factores como el género, la raza, la clase social, el sexo, la religión y el aspecto físico, entre otros, se combinan entre sí para crear diferentes tipos de discriminación y privilegios.

Un personaje que ejemplifica perfectamente el efecto que tiene la clase social en la construcción de la masculinidad es Domingo Soler en *El ángulo muerto*. Soler es un padre de familia que por la crisis económica se quedó sin trabajo y tiene que irse a vivir con su familia a casa de sus suegros para poder sobrevivir. A medida que avanza la investigación, el inspector Malart empieza a sospechar que Soler está involucrado en el asesinato de una de las víctimas y en el capítulo veintitrés va a casa de sus suegros a buscarlo. Su mujer, Merche, es la que abre la puerta y le dice al inspector:

No tuve más remedio que echarlo de casa...Era un quejica, un débil. Un cobarde... que se derrumbó en el sillón a llorar sus penas... Como dice mi padre, un hombre que no es capaz de comportarse como un hombre y sacar adelante a su familia no es un hombre... si hubiera sido un hombre con un par de huevos, como mi padre, no se habría venido abajo. Mi padre abandonó el pueblo y se vino aquí a trabajar, en el puerto. Eso sí que es duro. Pero mi padre los tenía bien puestos, no como ese... ese llorica medio tonto (246-7).

El sospechoso, a ojos de su suegro, es un hombre fracasado como tal, incapaz de sobreponerse a la adversidad o de cumplir su función como proveedor, es un cobarde al que le falta tenerlos “bien puestos”, es decir, carece de atributos masculinos, de valor. Soler, por el contrario, cae en el lloro, en la sentimentalidad que se asocia a lo débil, a lo femenino. En su estudio sobre la relación entre masculinidad y delincuencia, el sociólogo James W. Messerschmidt afirma que un hombre puede afirmar su masculinidad ocupando un puesto de trabajo estable que le permita ganarse un sueldo y representar plenamente el rol de lo que él denomina ‘good provider’ (*Masculinities and Crime* 70). De acuerdo con

esta teoría, Domingo Soler no cumple con las expectativas que se han depositado en él por el hecho de ser un hombre que pertenece a una clase social determinada. Su fracaso es incluso más sonado cuando es su mujer la que le echa de casa por no cumplir con sus obligaciones de padre de familia. Según Messerschmidt, un hombre que sea incapaz de afirmar su masculinidad a través de cauces 'normales' por no disponer de ellos, tiene muchas posibilidades de acabar recurriendo a conductas violentas (81). Soler, no solo se ha quedado sin trabajo y sin ingresos, sino que además se le ha expulsado del hogar y no tiene contacto ni con su mujer ni con su hijo. El resultado, según las ideas de Messerschmidt, es recurrir a la delincuencia como recurso de afirmación de una masculinidad que se le niega por cauces tradicionales. Cuando los inspectores le arrestan por asesinato, Soler confirma esta hipótesis, se compinchó con Carolina y posteriormente asesinó al abogado para robarle el dinero y poder abrir un negocio que le permitiera recuperar a su familia, es decir, recuperar la masculinidad perdida.

Otros ejemplos de masculinidades condicionadas por la clase social a la que pertenecen son las del hermano y el sobrino de Malart en *El asesino de la Pedrera* y *El ángulo muerto*. Hugo, el hermano del inspector, se caracteriza por representar una masculinidad de clase trabajadora en la que influyen dos hechos muy importantes relacionados entre sí, la pérdida del trabajo y el suicidio de su hijo. Desde el principio de la novela el comportamiento de Hugo es el de un hombre atormentado que se entrega al alcohol y que recurre frecuentemente a la violencia. Su actitud es fruto de su fracaso como marido, al quedarse sin trabajo no puede cumplir su función de proveedor, y como padre, su hijo se suicida y no sabe por qué. Estos comportamientos entre personas de la clase trabajadora son actos de hombría encaminados a compensar la falta de poder o su

subordinación a otros (Pyke, “Class-Based Masculinities” 538). Su falta de adecuación acaba manifestándose en ‘comportamientos tóxicos’ como emborracharse y maltratar a su mujer⁶⁰. Según Malart, su padre “había educado a su hermano para que fuera un hombre duro, resistente, preparado para sobrevivir. A golpes, el cinturón” (*El ángulo* 47), por lo que podemos hablar de una masculinidad aprehendida a la que, al no poder adscribirse, se convierte en una masculinidad fracasada. Su adicción al alcohol acaba por llevarle a ser internado en un hospital psiquiátrico gracias a la intervención de su hermano.

El suicidio de Marc también puede considerarse un ejemplo de un comportamiento característico de masculinidad frustrada. Este joven, como averiguan los inspectores durante la investigación, había participado en encuentros sexuales con una amiga suya organizados por el empresario Félix Torrens, que los grababa para extorsionar a aquellos que asistían. Kata, la chica con la que Marc actuaba, les cuenta a los agentes que solo involucró a su amigo “para que ganara pasta, que sus viejos la necesitaban” (*El asesino* 408). Las palabras de Kata confirman que el sobrino de Malart, a pesar de que aquello “le parecía sucio, le daba vomitera y todo eso” (408), se había convertido en el proveedor de la familia, sustituyendo a su padre. La relación que Marc tiene con Torrens es de subordinación como se refleja de las palabras de Kata al explicar el papel de Torrens en estos encuentros; “observaba desde arriba, dirigiéndolo todo. Como si fuera un puto director de orquesta” (409).

La masculinidad dominante que representa Félix Torrens muestra características del modelo que Connell denomina *transnational business masculinity*, modelo que valora

⁶⁰ En “Hegemonic masculinity: Rethinking the Concept” Connell menciona “toxic practices”, entre las que destaca la violencia, como formas de actuar de los hombres para estabilizar la dominación de género en casos particulares (840).

entre otras cualidades la preocupación por acumular cuanta más riqueza mejor y el acceso al poder (“Globalization Business” 361). En las cintas que encuentra Malart se descubre la presencia de personalidades importantes y de políticos influyentes en los encuentros que organizaba Torrens, y a los que chantajeaba después, “le encantaba ver a los poderosos temblando en su presencia” (419). Rebeca hace un perfil psicológico del empresario que confirma esta tesis, gente como Torrens, dice la subinspectora, “desprecian sentimientos como la vergüenza o el arrepentimiento; los consideran debilitadores, propios de gente mediocre” (*El asesino* 274). Este sentimiento de vergüenza que se rechaza en el modelo dominante al que se alude es el posible móvil del suicidio de Marc. El psicólogo Terry Real afirma que ‘too often, men who are suffering do so alone, believing that revealing their personal pain is tantamount to failing at their masculinity’ (Holloway, “Masculinity is Killing”). Por lo que se desprende de las palabras de su amiga Kata, el lector es consciente de que Marc lo estaba pasando muy mal pero su silencio, como dicta una masculinidad dominante en estos casos, le lleva al aislamiento y posteriormente al suicidio.

5.4. Rebeca Mercader, ¿mujer o mujer policía?

Como he mencionado anteriormente en la introducción de este capítulo, las parejas mixtas de policías son una herramienta narrativa importante para analizar la construcción de género en la novela criminal contemporánea. En las ficciones de Sáinz de la Maza, el inspector Malart trabaja codo a codo con la subinspectora Rebeca Mercader, cuyo personaje se construye siempre en relación al de su compañero. Desde el primer momento en que Rebeca aparece en *El asesino de la Pedrera* su papel adquiere un carácter subordinado, “te han puesto un canguro” (40) le advierte a Malart el inspector

jefe Singla. Su carácter inquisitivo y sus ganas de formar parte de la investigación del asesinato de Eduard Pinto le hacen ganarse los apodos de “preguntona” (123), “grano en el culo” (52) y “perrito faldero” (54) entre otros. Su subordinación se refleja claramente en la simulación que el inspector y la subinspectora llevan a cabo metiéndose en la piel de los dos asesinos en el capítulo diecinueve de *El asesino de la Pedrera*. Malart hace el papel del amo, el asesino, y Rebeca el del siervo, la víctima durante el secuestro, en una escena que sirve para ilustrar paralelamente su propia relación (384-7).

La subinspectora Rebeca Mercader, al igual que le sucede a Amaia Salazar en la Trilogía del Baztán, recurre a conductas y actitudes propias de masculinidades dominantes en un intento de asimilarse a la cultura que impera en su grupo policial. En el capítulo veinticinco de *El asesino de la Pedrera* Rebeca y Malart se dirigen hacia el Parque Güell en busca del lugar donde Félix Torrents organizaba los espectáculos sexuales, a los que asistían personas a las que posteriormente chantajeaba. Con un calor sofocante “como un horno al rojo vivo” (484), Mercader, chorreando sudor, se queja del cansancio, “Estoy muerta” dice, “¿Descansamos un poco?” (485). Malart la anima a continuar diciendo que queda poco, hasta que su compañera se cae al suelo desplomada. En *El ángulo muerto* hay una situación parecida, aunque ahora se da en pleno invierno a temperaturas de cero grados. Camino a casa de un sospechoso al que van a interrogar, Rebeca se extraña de que Milo no lleve más que una chaqueta: “¿No estás congelado?”, le pregunta. Y Milo le responde con ironía criticando que vaya tan abrigada: “te recuerdo que hemos venido a ver a un sospechoso, no a cazar osos” (13). Ni mucho frío ni mucho calor son suficientes para erosionar la pose de hombre duro que el inspector debe mantener en esas circunstancias, tal y como le educó su padre.

De Mercader se espera que adopte una actitud dura para encontrar su sitio en una institución masculina como los Mossos, en la que solo el diecinueve por ciento de sus miembros son mujeres. Un intento muy claro de asimilarse a la cultura policial tiene lugar en el capítulo cinco de *El ángulo muerto*, cuando ella y su compañero acuden a la escena del crimen y Mercader toma la iniciativa. Al llegar, la subinspectora se muestra muy inquisitiva y activa tratando de averiguar qué ha pasado, pidiendo datos al forense Bonhora que ya había realizado un examen preliminar al cadáver. Rebeca le pregunta a Malart qué opina de sus conclusiones y el inspector le confiesa que lo está haciendo muy bien. Sin embargo, posteriormente, Milo pide disculpas al forense por la actitud de Rebeca:

—Oye —dijo—, tienes que perdonar a mi compañera por lo de antes. Es joven, impulsiva y no tiene respeto por la veteranía. No se lo tengas en cuenta. Aunque la prefiero así, en vez de pasiva, se ha pasado tres pueblos.
—No hace falta que lo jures, está como una moto, en plan sargento (63).

La actuación de Rebeca, lejos de considerarse ortodoxa, levanta suspicacias y críticas por parte de sus compañeros. La subinspectora, como le dice Milo a Bonhora, no encuentra el término de medida para ser una buena policía, es demasiado agresiva cuando asume labores de mando, “una sargento” y no respeta los códigos implícitos que rigen a los Mossos, en contraste, por ejemplo, con Anna Bassa, la mujer que sustituye a Bastos como inspectora jefe, “fuerte, inteligente y tranquila” (*El ángulo* 34).

El personaje de la subinspectora acaba asimilando e imitando conductas masculinas de su compañero para poder integrarse en el cuerpo como uno más. Rebeca acepta que tiene que ponerse una coraza y mostrarse tan invulnerable como Malart. Este

proceso se confirma cuando, tras una discusión en la que el inspector se muestra reacio a aceptar las tesis de Rebeca que implican a Carolina en el asesinato de su compañero de bufete, le llama para informarle de que han encontrado a otro perro empalado en un parque. El subinspector aprovecha la llamada para intentar disculparse por su comportamiento:

—Subinspectora, quizás ayer me pasé de la raya contigo y...

—Ni se te ocurra disculparte —dijo ella—, es señal de debilidad y ya me das bastante grima. Me lo enseñaste tú. (*El ángulo* 202)

El discurso de Rebeca rechaza la debilidad, cualidad que tradicionalmente se achaca a lo femenino, como algo ajeno a lo que se espera de un ‘buen policía’. La subinspectora hace por fin honor al apodo que le dio su compañero desde que se conocieron y asume su identidad de “chica dura”.

La asimilación de actitudes y comportamientos masculinos tanto por parte de Rebecca como por parte de Amaia, en la Trilogía del Baztán, las convierte a ambas en lo que Amie Schuck denomina, POLICEwoman, término que hace referencia a “female officers who embraced the masculine police culture, defeminized their own work persona, and aspired to be successful by conforming to traditional officer career trajectories” (“Gender differences” 165). La identidad femenina de las agentes pasa a segundo plano para integrarse al cuerpo en el que militan y ser aceptadas como ‘uno’ más.

5.5. La sexualización de la mujer policía

El deseo de alcanzar un ideal de masculinidad hegemónico implica también comportamientos y actitudes encaminadas a desvirtuar a la mujer. Según Schrock y

Schwalbe “Manhood acts often entail the sexualization of women as a way to signify heterosexuality, to demarcate boundaries, and to challenge women’s authority” (*Men, Masculinity* 285). Esta cosificación de la mujer se aprecia claramente en las novelas de Sáinz de Maza, en las que las miras se centran principalmente en la subinspectora Rebeca Mercader. En la visita a una de las residencias de la Pedrera, casa donde se cometió el primer asesinato, Milo, el compañero de Rebeca, comienza a fijarse en el físico de la subinspectora:

— Sin volverse, Rebeca añadió —: ¿Espero que la nota sea alta?

— ¿De qué hablas?

— De mi culo. Lo estás mirando. Todos los cuarentones sois iguales.

Retiró los ojos de inmediato de su espigada figura.

— No seas tan creída. Y si curiosas en mi expediente, al menos aprende a restar (*El asesino* 44).

El reproche de Rebeca señala un patrón de conducta en hombres de características similares a Malart, quien no solo no niega la evidencia, sino que inmediatamente culpa a su compañera de dejarse influir por estereotipos de género. Este comportamiento, sin embargo, se repite durante la novela en otros personajes masculinos, como por ejemplo con Goyo Bonhora, el forense jefe del grupo. En el capítulo seis de *El asesino de la Pedrera*, la subinspectora y Malart van al laboratorio forense de la comisaría para cotejar las pruebas con Bonhora. En el momento en el que Malart manda a Rebeca a coger la cámara con las fotos del escenario del crimen, el forense hace un comentario a Milo sobre la subinspectora:

—Parece muy despierta y perspicaz.

¿Cómo te va con ella?

—Es muy preguntona, siempre encima, atosigando —dijo Milo, lacónico

—; pero tiene capacidad e intuición. Veremos.

—Y además es muy atractiva...

—No sigas por ahí, que te conozco—interrumpió Milo (*El asesino* 123-4).

A pesar de contar con cualidades que le auguran un brillante porvenir en los Mossos, el forense destaca el físico de Rebeca como un valor añadido. La cosificación sexual de la mujer a través de las relaciones homo-sociales es, según Bird, uno de los tres significados que caracterizan un modelo de masculinidad hegemónica. Mauricio Navarro, el periodista de la prensa sensacionalista que informa sobre el caso, también cosifica a la subinspectora desde el primer momento en que la ve: “sus andares eran felinos, seductores. Navarro dejó de atender al hombre que iba al volante y contempló su espalda, la esbelta figura enfundada en unos tejanos, la sensualidad que desprendía con cada paso” (125). La descripción de Rebeca se contrapone a la que Mauricio hace de Malart en cuanto los ve juntos, personaje al describe de forma diametralmente opuesta. La cosificación de Rebeca es obvia en el momento en el que van a buscar a Navarro por orden de la jueza Cabot para llevarlo ante su presencia e interrogarlo por los videos del asesinato emitidos por su cadena. Navarro se muestra reacio y se enfrenta a la subinspectora:

Navarro extendió las muñecas hacia la subinspectora.

— ¿No me pone las esposas?

— ¿Va a oponer resistencia?

- Por supuesto que no, guapa, pero siempre he deseado que me espose una mujer.
- Guárdese sus fantasías y camine, vamos — Repuso con gesto autoritario
- El periodista no se movió ni un milímetro y rebecca titubeó un instante (*El asesino* 390).

Navarro se mofa de su trabajo y ofrece resistencia a la autoridad que representa Rebeca, sexualizando su figura. Contradictoriamente, Malart interviene en ese momento haciendo una llamada a la calma y, apelando a la relación que ha tenido con Mauricio, le convence para hablar con él a solas durante unos minutos. El inspector no solo no respalda a su compañera defendiéndola de la cosificación a la que la somete Navarro, sino que se erige en un aliado de este último, imponiendo una mediación ‘racional’ que deconstruye el proceso de ‘masculinización’ de Rebeca. Con este discurso, Malart lo que busca es señalar las diferencias de género que existen en los cuerpos policiales y hacer visible el fracaso de Rebeca para asimilarse a las prácticas masculinas. En un estudio de las diferencias de género en departamentos de policía, Bonnie McElhinny observa que existe la creencia entre los agentes de que las mujeres policías tienen tendencia a mantener la calma en situaciones conflictivas mientras que sus homólogos masculinos no. Esta creencia, dice McElhinny, afecta a la forma de actuar de las mujeres policías que deben recurrir al diálogo al no contar con la misma fuerza física que sus compañeros: “The few female officers who are labelled masculine (by female or male officers) are those who are perceived as ‘too’ angry too fast, as ‘not threatening people right’ and using ‘too much’ profanity” (“An economy” 160). En este pasaje de la novela existe un claro contraste

entre la forma de actuar de la subinspectora, que responde de forma agresiva a la provocación de Navarro, y la de Malart, que actúa de forma racional, consiguiendo los resultados que Rebeca no puede con su método.

La forma de vestir también es parte de la construcción del género de este personaje. Rebeca acude al trabajo siempre vestida con camisetas ajustadas que contienen las siglas de alguna agencia policial estadounidense, algo que se explica por el hecho de que la subinspectora asistió a cursos de formación del FBI en EE. UU., donde se formó como especialista en Análisis de la Conducta Criminal. Este hábito es rechazado tanto por Malart como por otros miembros del grupo de homicidios, el inspector jefe Singla, por ejemplo, en una reunión con los dos agentes en la que discute con Malart, se refiere a Rebeca no por su nombre sino como “esa subinspectora de las camisetas del tío Sam” (*El asesino* 365). Singla ni siquiera se dirige a ella, a pesar de estar presente también en la reunión. El inspector ridiculiza continuamente esta forma de vestir de su compañera, a la que acusa de ser una distracción y un perrito faldero (52). Su fijación por estas camisetas o, mejor dicho, por el físico que esconden, se hace patente cuando durante el visionado del video del asesinato de la Pedrera, el inspector se queda dormido y al despertarse ve a Rebeca e inconscientemente se le queda mirándole fijamente el pecho. Malart, sin embargo, alaba su forma de vestir en el momento en que aparece con una camiseta dos tallas más grandes y sin siglas visibles: “por fin una camiseta como es debido” (242), solo así puede evitar la posibilidad de distraerse. La ‘demonización’ de sus camisetas con el logo del FBI está estrechamente vinculada a la ridiculización que hace Malart de la formación de Rebeca en la institución policial estadounidense. Los cursos de Quántico, en lugar de elevar el perfil de la subinspectora en el cuerpo, como sí sucede con Amaia

Salazar en la Trilogía del Baztán, aquí la convierten en el blanco de las bromas de su compañero. Durante el curso de la investigación de un múltiple asesinato en *Dócil*, Rebeca cree que el único testigo que tienen es el culpable del crimen, para ello se basa en el estudio morfológico del detenido, algo con lo que Malart no está de acuerdo: “¿Psicomorfología? Los de Quántico ven muchas películas, como tú” (156).

6. Conclusiones

Los estudiosos y críticos del género policial coinciden en señalar que la apertura social y política de España durante la Transición es la razón por la que se puede hablar de una producción de novela negra en España, hasta el punto de que, con la llegada del nuevo siglo y el consiguiente establecimiento definitivo de estos factores, se puede hablar de un *boom* de novelas de este género. Las recientes publicaciones de la Trilogía del Baztán y las novelas del inspector Malart sirven para confirmar una tendencia que no parecer agotarse.

El análisis de estas novelas pone de manifiesto el intento de Dolores Redondo y Sáinz de la Maza de construir modelos de masculinidad que se ajusten mejor a los tiempos modernos, aunque siguen conservando algunas conductas de masculinidades tradicionales propias de los cuerpos y fuerzas de seguridad. En las novelas de Dolores Redondo se pone a una mujer, la inspectora Amaia Salazar, a cargo de la investigación, hecho que claramente refleja la incorporación de la mujer a los cuerpos y fuerzas de seguridad. Con ello, y a pesar de que su autora quiere alejarse del tópico de policía alcoholizado y atormentado, el análisis de los personajes de estas novelas muestra que los arquetipos masculinos siguen estando presentes. Los inspectores Montes y Zabalza, por ejemplo, siguen afirmando su masculinidad a partir de comportamientos y actitudes

considerados propios de masculinidades dominantes clásicas, como así lo confirman en sus interacciones con su superiora. Los retos a los que someten a la inspectora por el hecho de ser mujer, hacen que esta no tenga más remedio que recurrir a actitudes masculinas para imponer su autoridad y poder llevar a cabo su trabajo, confirmando el dominio de este modelo hegemónico.

En las novelas de Aro Sáinz de la Maza la fórmula de pareja mixta de policías se invierte y es la subinspectora Rebeca Mercader la que trabaja a las órdenes del inspector Malart, de quien aprende a no mostrar debilidad en su trabajo. A diferencia de la Trilogía del Batzán, aquí la cosificación de la mujer policía es mucho más explícita y compartida por más personajes masculinos. Rebeca es sometida al escrutinio de sus compañeros que la ningunean y ridiculizan por su forma de vestir, y a la que valoran más por su aspecto físico que por sus habilidades como investigadora. Su única respuesta pasa, como en el caso de Amaia Salazar, por imitar comportamientos masculinos para ser aceptada en los Mossos como ‘uno’ más.

A pesar de que haya personajes que se enmarcan dentro de las nuevas masculinidades, estos, a través de sus actitudes y comportamientos, no terminan de imponerse, por lo que no se aprecia un cambio del estereotipo femenino. Al final de las dos sagas el crimen se resuelve y se vuelve a restaurar el orden, como también les sucede a los protagonistas. La inspectora Salazar es testigo de la muerte del juez Markina, hombre del que está enamorada y que representa una masculinidad alternativa, volviendo a los brazos de un marido, también representante de una masculinidad no hegemónica, por las circunstancias. El final de *El ángulo muerto* confirma esta tesis, detienen a los asesinos, pero se siguen exaltando los valores tradicionales y el sistema continúa sin

sufrir cambios, es decir, la crisis y la falta de soluciones que llevaron a Domingo Soler a cometer el asesinato pueden empujar a otras personas a hacer lo mismo. Solo los fuertes sobreviven en la jungla de asfalto. En estos relatos la resolución del crimen, del enigma, significa el volver a la situación anterior, y además tienden a desplazar la centralidad de la figura de la víctima, situándola en el personaje del policía.

Es contradictorio que, a pesar de tratarse de novelas que se han publicado recientemente, Redondo y Sainz de la Maza exalten valores tradicionales en estos inspectores que contribuyen a mantener las estructuras patriarcales en los cuerpos policiales. Aunque se maquille con el ascenso de la mujer a puestos de poder, como en el caso de Amaia Salazar, el poder sigue siendo masculino.

“Estoy encantado de que me cuelguen el sambenito de tipo duro, lo prefiero al de galán, como comprenderás. Benditos polis”.

(José Coronado, LaButaca.net)

Capítulo 3: Modelos de masculinidad en *La distancia* (2006) y en *No habrá paz para los malvados* (2011)

Como hemos visto en el primer capítulo, existe una gran variedad de términos para referirse al género criminal, nombres como ‘negro’, ‘policíaco’, ‘de suspense’, ‘thriller’, ‘de gánsteres’ se usan, a veces indistintamente, para aludir a este tipo de cintas. En este capítulo, y sin entrar en discusiones sobre terminología, voy a utilizar el de cine negro para caracterizar a las películas que analizo, principalmente, porque en la dos hay una acercamiento temático y estético al ‘negro’ norteamericano de los años cuarenta. La expresión ‘cine negro’, traducción literal del francés *film noir*, fue acuñada por el italiano Nino Frank en un artículo titulado “L’Ecran français” publicado en 1946. En él, su autor analiza cuatro filmes norteamericanos de los años cuarenta en los que la exploración de la debilidad humana y la psicológica de sus personajes cobra más interés que la propia resolución del crimen⁶¹. Estas películas de género empiezan a distinguirse no solo por sus tramas en torno a lo delictivo y criminal, sino también por una estética singular en la que predomina la iluminación tenebrosa en claroscuro, abundan las escenas nocturnas con humedad en el ambiente, y se juega con el uso de sombras para exaltar la psicología de unos personajes cuyas motivaciones son difíciles de establecer. La frontera que separa a buenos y malos se difumina y los héroes son más bien antihéroes, atormentados por un pasado oscuro, y cuyo protagonismo recae mayoritariamente en el detective privado, rol

⁶¹ Los cuatro filmes que analiza Frank en su ensayo son *The Maltese Falcon* (1941), *Laura* (1944), *Murder, My Sweet* (1944), y *Double Indemnity* (1944).

que asume la policía en las cintas policiacas españolas de posguerra. El régimen de Franco ejerce un férreo control sobre las agencias de detectives privados, cuya labor se regula a través de una ley del 17 de enero de 1951 que, entre otras cosas, les obliga al sometimiento y colaboración policial y les prohíbe investigar delitos públicos.

A esto hay que añadirle que, como he expuesto en el capítulo 1, la censura franquista no permitió que las películas policiacas proyectaran una imagen negativa, o al menos más ambigua, de esta institución, como sí exigían las convenciones del cine negro norteamericano. En este sentido, José Antonio Luque explica que "lo del cine negro en España fue complicado porque es un género crítico, de denuncia, y en la España de Franco era difícil que la censura permitiera películas como las americanas, si no era haciendo una alabanza a las fuerzas del orden y la ley", (cit. en Tsanis). Es, quizás, por esto que hasta no hace mucho se haya preferido el término 'cine policiaco'. En la actualidad la crítica cinematográfica usa tanto 'cine negro' como "cine policiaco" para referirse a lo criminal, aunque el primero, al igual que sucede con la novela contemporánea, ha adquirido un claro matiz comercial.

En este capítulo voy a analizar *La distancia* (2006) y *No habrá paz para los malvados* (2011) desde la perspectiva de la construcción de la masculinidad y cómo esta afecta al ejercicio del poder. La observación de las conductas y actitudes de los policías protagonistas de estas cintas van a mostrar cómo se privilegia a un tipo de policía que se caracteriza por el uso de la violencia, la fuerza, el valor, y el rechazo a la autoridad y a lo femenino. En mi análisis voy a exponer cómo, en última estancia, el alejamiento o la aceptación de estos valores puede conducir al éxito o al fracaso, es decir, la continua reproducción de conductas propias de una masculinidad dominante tradicional puede

acarrear consecuencias irreversibles en el devenir de los personajes. Con ello, definiendo que algunos de las características que definían a los policías de los filmes del franquismo siguen estando presentes en la actualidad, aunque con matices que explican su evolución en un contexto histórico y cultural muy diferente, en el que el cine de Hollywood se ha convertido en el referente.

La elección de estos filmes como parte del corpus de este trabajo de investigación responde a varios factores. En primer lugar, y a pesar de que durante este periodo se ruedan un gran número de largometrajes de corte policiaco, estas dos cintas son las que mejor se ajustan en el fondo y en la forma a las convenciones del cine negro clásico norteamericano, y no se integran en ningún otro género o subgénero. Además, las dos están protagonizadas por policías que están al cargo de la investigación policial y son los responsables de restaurar el orden perdido, a veces, recurriendo a medios poco ortodoxos. Por último, hay que destacar que el personaje principal del policía en las dos películas está interpretado por José Coronado, posiblemente el actor que más veces ha interpretado este papel en España, lo que favorece una mejor identificación del público con el personaje y, por tanto, le dota de un mayor carácter autorizante.

1. Introducción: el policía en el cine de la democracia

Durante los primeros años de la Transición se ruedan películas de cine policiaco con tramas que reflejan la realidad política y social de la época, cuyos protagonistas en nada se asemejan a los que se presentan en el franquismo. Un buen ejemplo es Germán Areta, interpretado por Alfredo Landa en *El crack* (1980), película de José Luis Garci, en la que el protagonista es un policía que, tras sufrir un accidente, abandona el cuerpo y malvive como detective privado. Areta es un detective de carácter duro, solitario y

amargado, que no escatima en usar la violencia si es necesario, muy parecido al Clint Eastwood de *Dirty Harry* (1971). El filme tendría su continuación en *El crack II* (1983) y una precuela titulada *El crack cero* (2019). La Guardia Civil también tiene su representación con el personaje de Evaristo Torrecuadrada, interpretado por José Manuel Cervino, en el film de Eloy de la Iglesia *El pico* (1983). El filme ofrece un interesante retrato de un guardia civil destinado al País Vasco que tiene que tratar con un hijo heroinómano, cuyo amigo y compañero de fechorías es hijo de un diputado abertzale⁶². Eloy de la Iglesia rueda una secuela titulada *El pico II* un año más tarde. En su segundo largometraje, *Todo por la pasta* (1991), Enrique Urbizu retrata a la Policía como brutal y corrupta, representada en la figura de Ángel Estrada, papel interpretado por Antonio Resines. Estrada es el encargado de atrapar a una ladrona que ha escapado con un botín, y no escatimará en medios para conseguirlo.

Pedro Almodóvar ofrece en *Matador* (1986) una imagen de un policía hasta entonces atípico en el cine español. El comisario Del Valle, personaje encarnado por Eusebio Poncela, aunque no practica su sexualidad manifiestamente en el film, se presenta como gay, rompiendo con la representación de la figura del policía durante el franquismo. Álvaro Sáenz de Heredia, hijo de uno de los directores insignia del franquismo rueda *Policía* (1987) con Emilio Aragón en el papel de un policía torpe y bonachón, que despierta simpatías entre el público. También durante estos años se ruedan comedias en las que se parodia la figura del policía a través del esperpento, como es el caso de *Torrente* (1998). En este filme Santiago Segura interpreta a un policía corrupto

⁶² Según el diccionario de la RAE, el término viene del vasco *abertzale* 'patriota'. Se usa para referirse a un nacionalista vasco.

que es racista, machista, alcohólico y, además, del Atleti⁶³. Su éxito de taquilla le ha valido su continuación en cuatro secuelas más hasta la fecha, la última de la saga, *Torrente 5: Operación Eurovegas* se estrena en 2014.

En los últimos años y conforme ha ido aumentando la calidad de filmes pertenecientes a este género, la figura del policía se representa en un paradigma moral en el que los medios justifican el fin, y se invita al espectador a identificarse con él. En *La distancia* (2006), Iñaki Dorronsoro, retrata a Guillermo, uno de los protagonistas del filme, como un policía homosexual y corrupto que trabaja a las órdenes de un delincuente, pero que acaba traicionando a su jefe y ayudando a los buenos. Santos Trinidad, el policía protagonista del film de Enrique Urbizu, *No habrá paz para los malvados* (2011), es un inspector atormentado que, tras cometer un asesinato e intentar ocultar su autoría, acaba impidiendo un atentado terrorista. En la ópera prima de Oriol Paulo, *El cuerpo* (2012), el inspector Jaime Peña, interpretado por José Coronado, pone la ley al servicio de una venganza personal, utilizando su puesto y su experiencia en la Policía para vengar la muerte de su mujer a manos de dos aristócratas sin escrúpulos. En la penúltima película de Daniel Monzón, *El niño* (2014), Luis Tosar interpreta a Jesús, un policía que pertenece a un grupo especializado en desarticular redes de tráfico de estupefacientes. Jesús, en su empeño por acabar con las mafias que controlan el tráfico de drogas a través del Estrecho, desobedece a sus superiores, y lleva a cabo una investigación paralela por cuenta propia que le lleva a asumir riesgos que pueden poner fin a su carrera como policía. Estos nuevos cineastas, libres de las imposiciones de la censura, rompen con la representación del policía como arquetipo perfecto que de él se

⁶³ El Club Atlético de Madrid es un club de fútbol de la ciudad de Madrid, fundado el 26 de abril de 1903 como Athletic Club de Madrid, y que milita en la Primera División.

hacía en el franquismo. En sus películas, al más puro estilo del cine negro clásico norteamericano, apuestan por historias caracterizadas por la ambigüedad moral de sus personajes y cuyo protagonista es un agente atormentado, más humanizado, un (anti)héroe para el que, en muchas ocasiones, el fin justifica los medios.

2. *La distancia y No habrá paz para los malvados*

2.1. Sinopsis

En *La Distancia* la trama gira en torno a Daniel, una promesa del boxeo, que ve truncada su carrera cuando participa en un atraco y es encarcelado. A punto de cumplir su condena, recibe la visita de Guillermo, un policía corrupto que dice tener pruebas de que el boxeador asesinó a alguien durante el robo. El agente le ofrece deshacerse de las pruebas a cambio de que Daniel mate a un preso dentro del penal, como así hace. Al salir de la cárcel, y atormentado por lo que ha hecho, Daniel busca a la mujer del hombre al que mató y se acaba enamorando de ella. Guillermo trata por todos los medios de romper la relación entre Daniel y la viuda de su víctima, ya que pone en peligro una operación para recuperar un arma que implica a su jefe en un homicidio. A esta presión se le suma la de la policía que también quiere recuperarla. Guillermo coacciona al púgil para que desaparezca y deje en paz a la viuda, pero éste, desobedeciendo sus órdenes, continúa la relación a la vez que retoma su carrera como boxeador. Durante la velada en la que Daniel intenta volver a ser aspirante al título, el jefe de Guillermo trata de asesinarlo, pero no lo consigue porque Guillermo se lo impide acabando con su vida. Muerto su jefe, Guillermo confiesa sus delitos a la policía a cambio de que no impliquen a Daniel.

Ambientada en el Madrid de principios del siglo XXI, *No habrá paz para los malvados* arranca con un tiroteo en el club Leidy's, en el que el inspector de policía

Santos Trinidad, en estado de embriaguez, asesina a tres personas. Un testigo del homicidio consigue escapar y Santos, por miedo a que éste pueda incriminarlo, emprende una investigación por su cuenta para localizar y eliminar al testigo. Mientras tanto, la investigación policial del triple asesinato perpetrado por Santos cae en manos de la jueza Chacón, cuyas pesquisas le llevan a sospechar que lo que parecía un simple caso de ajuste de cuentas entre narcotraficantes colombianos es, sin embargo, algo mucho más importante y peligroso. La investigación paralela de Santos le conduce a destapar una trama terrorista yihadista que se dispone a atacar en Madrid. Con la jueza pisándole los talones, Santos consigue matar al testigo y, además, frustrar los atentados terroristas, muriendo en el proceso.

2.2. La crítica

Las revistas de cine especializadas como *Fotogramas* y periódicos u otros medios de comunicación afines, proporcionan sobrias críticas sobre *La distancia*, destacando, no solo el descubrimiento del actor Miguel Ángel Silvestre, sino también el uso de elementos propios del cine negro clásico como el predominio de las escenas nocturnas, la presencia de ambientes marginales y de temas como la corrupción o el boxeo. El propio director, en declaraciones a *Fotogramas*, expresa su respeto por las convenciones estéticas del cine negro, lo que le lleva a hacer una película en la que predominan los claroscuros, y donde hay una preponderancia de la noche y de los tonos en escala de grises. En lo que se refiere a *No habrá paz para los malvados*, la crítica cinematográfica coincide en alabar de forma unánime el filme y a su protagonista principal, Santos Trinidad, interpretado por el veterano actor José Coronado. Carlos Boyero describe a Coronado como “un actor admirable, con una presencia, una economía gestual y una

profundidad expresiva que impresionan y acojonan” (1). En su artículo, “Viaje al fondo de la noche: No habrá paz para los malvados (Enrique Urbizu, 2011)”, Susana Díaz analiza el filme desde la perspectiva del espacio, comparándolo con el de películas que pertenecen al género del Western, para defender que en *No habrá paz para los malvados* se nos presenta un mundo sin ley y orden, “cuyo funcionamiento también forma parte integrante del sistema y al que solo el azar parece poder detener” (“Viaje al fondo” 121). A este respecto Marco Antonio Núñez añade en “No habrá paz para los malvados. Santos es el hombre”, que Santos es precisamente “el héroe que hubiéramos necesitado y, me temo, el que seguimos mereciendo” (39), todo en relación a los fallos de seguridad policial y de las instituciones que se abordan en el filme, por culpa de corruptelas, burocracias e intereses particulares. Es evidente que el film de Urbizu se inspira en los atentados que tuvieron lugar en Madrid en 2004 y en la laboriosa investigación de los hechos que se llevó a cabo posteriormente.

3. Masculinidades hegemónicas: Santos y Guillermo

Los policías protagonistas de estas dos cintas se configuran como arquetipos de un ideal de masculinidad hegemónico, un modelo que R.W. Connell define como “the masculinity that occupies the hegemonic position in a pattern of gender relations, a position always contestable” (Masculinities 76). Las conductas, actitudes, comportamientos y las interacciones de estos agentes con otros personajes secundarios, en especial con los femeninos, van a construir unos modelos de masculinidad que adquieren un rango normativo y se presenta como ejemplos a imitar. Estos policías se caracterizan por su ambigüedad moral y por mostrar el lado más corrupto de la policía, en el que el valor, el uso de la violencia y la negación de lo femenino contribuyen a construir

su identidad masculina. La elección de José Coronado para interpretar tanto a Guillermo como a Santos en los dos filmes es un acierto, en especial gracias a una excelente caracterización que contribuye a reafirmar las conductas antes mencionadas.

En las películas de cine negro o policiacas el inspector es, según Gray Cavender, la imagen que las define, y que se identifica como una “idealized representation of hegemonic masculinity” (cit. en Aiello 62). En *No habrá paz para los malvados* Santos Trinidad se nos presenta como un personaje atormentado que trasnocha y que bebe sin parar, un modelo que difícilmente podría considerarse como ejemplar, y cuyo comportamiento no se corresponde al de ningún otro personaje masculino del film. En referencia a los protagonistas de novelas policiacas, el comisario de BCNegra, Paco Camarasa, atribuye a estos hombres una serie de vicios en los que predomina “una carga alcohólica, fumadora y de autodestrucción” (cit. en Geli 2). Este arquetipo de hombre atormentado en el cine español tiene su origen en la crisis de la masculinidad que aparece en determinados filmes de la Transición y que buscan exteriorizar la ansiedad manifiesta en los hombres por la pérdida de poder en beneficio de la mujer, que en estos años se incorpora masivamente al mundo laboral. Natalia Martínez habla de este hombre “constantemente malhumorado, impaciente e irritable” (282), “físicamente descuidado... proclive a los ataques de ira” (286), cuya representación está también “marcada de forma recurrente por el alcoholismo o el divorcio” (279). En *No habrá paz para los malvados*, Santos Trinidad encaja perfectamente en el arquetipo de esta nueva masculinidad de la Transición, interpretado en muchos films de la época, según Martínez, por el actor José Sacristán. Al igual que sucede en el cine de La Transición, Urbizu, en su cinta, busca la identificación por parte del público con la figura del antihéroe, quien también pasa a

convertirse en un ejemplo de comportamiento de una masculinidad hegemónica, no necesariamente “the commonest pattern in the everyday lives of boys and men” (Connell, “Rethinking” 846), pero de carácter normativo.

La imagen de los policías de estas cintas, sustentada en la apariencia física del actor que los interpreta, juega un papel fundamental en la construcción de la masculinidad que representan estos personajes. La elección de Coronado para interpretar primero a Guillermo y después a Santos es lógica y, hasta cierto punto, esperada si atendemos a su larga carrera cinematográfica hasta ese momento. Desde que encarnara a Lucas en la serie *Brigada Central* en 1989, su imagen, tanto dentro como fuera de los platós, se ha vinculado a la de un galán que derrocha virilidad y que refleja una masculinidad que todos quieren imitar. El acierto de los directores es lograr que la caracterización del actor rompa con las expectativas que de él tienen los espectadores. Es un ejemplo de lo que se conoce en el mundo del cine como ‘cast against type’, es decir, se presenta una imagen del actor contraria a su fisionomía con la que sus fans y el resto del público no están familiarizados. En *La distancia*, el policía interpretado por Guillermo es abiertamente homosexual y luce un peinado diferente que acentúa su transformación. La caracterización para interpretar a Santos Trinidad en *No habrá paz para los malvados* es aun más completa, pues luce un atuendo y una imagen que reflejan el tormento interior que sufre su personaje, muy alejado de otros papeles que había hecho hasta la fecha. Santos luce una melena rizada, lleva barba de tres días y un bigote de herradura, también conocido como ‘de motorista’, y suele llevar una cazadora de cuero y botas de cowboy, rasgos todos ellos que acentúan su imagen de tipo duro⁶⁴.

⁶⁴ El bigote de herradura es un tipo que tiene extensiones verticales crecidas en las esquinas de los labios y en los lados de la boca hasta la línea de la mandíbula. Tiene forma de “U” al revés.

La caracterización tan singular de Santos sugiere que este personaje se construye como el de un vaquero y así lo expone el director en la primera secuencia del filme. La cinta comienza con un fundido en negro y el sonido de fondo característico de una máquina recreativa de *pinball* de un bar, el siguiente plano muestra la imagen de un cowboy acompañado de una bailarina de un salón del oeste en los extremos de la pantalla. La secuencia continúa con un plano subjetivo que muestra la pelambarrera despeinada de Santos, quien maldice y golpea frustrado la pantalla de la máquina. La cámara, ahora a ras de suelo, recoge el momento en que cae una colilla y una bota la apaga. Con esta secuencia Urbizu presenta a un personaje que se asemeja a un vaquero moderno y nos adelanta que en la escena posterior en el bar Leidy's va a producirse una confrontación violenta: Santos Trinidad, al acercarse a la barra a pedir otro cubalibre da, según Susana Díaz, “los típicos pasos de vaquero solitario entrando en un salón” (117). Hay una identificación del personaje con un sheriff del oeste americano, y su comportamiento malhumorado en el bar y en el posterior asesinato refleja una actitud similar a la esgrimida en las películas de acción hollywoodienses de los años ochenta, época en la que la masculinidad dominante, como recoge Michael Kimmel en *Manhood in America*, se asemeja a la de un “compulsive masculinity of the schoolyard bully” (292), aludiendo también a las políticas que pone en práctica el Presidente Ronald Reagan, actor conocido antes de lanzarse a la política por sus papeles de cowboy en películas del oeste. En *La distancia*, la imagen de Guillermo, representante de otro modelo de masculinidad hegemónica, se exalta desde sus primeros planos cuando va a visitar a Daniel a la cárcel. Al principio de la secuencia, un travelling aéreo de la cámara lo sigue hasta llegar a la zona de visitas, la imagen del policía con un traje elegante y el

ruido de sus zapatos al andar reafirman la solemnidad del acto y ayudan a engrandecer su figura. Paradójicamente, la cámara le filma pasando detrás de los barrotes mientras camina, anticipando cual va a ser su destino al final.

Los protagonistas de *La distancia* y *No habrá paz para los malvados* comparten una serie de características con otros investigadores de filmes policíacos contemporáneos, en concreto, con los del cine norteamericano. Conductas como el rechazo a la autoridad, el mal genio, la individualidad, el despliegue de la violencia, el valor y la intrepidez configuran todas ellas un arquetipo de masculinidad hegemónica. En un estudio sobre la representación de las relaciones de género en largometrajes estadounidenses de los años ochenta en adelante, Michael Aiello hace una clasificación tipológica de masculinidades policíacas según la clase de comportamientos y actitudes que observa en los personajes de estos films⁶⁵. Apoyándose en estas características, Aiello establece la categoría del inspector que se subdivide a su vez en ‘hotshot’ y ‘guardian strickler’⁶⁶. El primero se caracteriza, entre otras cosas, por ser “physically violent”, “skilled”, “heterosexual”, “non-cooperative”, “skeptical”, “law-breaking/indiferent to citizens rights”, “reckless”, y “abrasive/rude” (66). En *No habrá paz para los malvados*, Santos es el personaje que más fielmente se ajusta a esta categoría y cuyos comportamientos se asemejan mejor a los que describe Aiello en su tipología. A lo largo del filme se pueden encontrar ejemplos que así lo ilustran como, por ejemplo, su actitud respecto a la investigación que dirige la jueza Chacón. Santos se muestra reacio a cooperar durante el interrogatorio al que es sometido, no solo porque es su propio pellejo el que está en juego sino porque se siente incómodo

⁶⁵ En “Policing the Masculine Frontier: Cultural Criminological Analysis of the Gendered Performance of Policing”

⁶⁶ ‘Inspector’ es el equivalente en la escala policial española de ‘detective’ en la norteamericana.

respondiendo a preguntas sobre el servicio que prestó en Colombia. Sus respuestas son breves y maleducadas, hasta el punto que, al salir Santos de la sala, la jueza se pregunta: “No entiendo cómo este personaje puede estar todavía en la Policía” (1:32:50). En la distancia también observamos una reacción similar de Guillermo cuando, durante un ejercicio de práctica de tiro, se le aproxima el jefe de policía judicial, interpretado por Lluís Homar. Al igual que Santos, su libertad corre peligro y evita así responder a las preguntas que podrían incriminarle si confiesa.

Tanto Santos como Guillermo cometen actos delictivos para ocultar sus respectivos crímenes, cruzando los límites que el código ético del estado de derecho impone a su profesión, lo que les acerca al modelo de masculinidad hegemónica del ‘hotshot’ que propone Aiello. En el transcurso de la investigación Santos entra en domicilios particulares sin autorización judicial, como en el piso en el que supuestamente se aloja el ceutí o en la casa del campo, y también ejerce coacciones sobre su confidente, Rachid, para que le ayude a encontrar al testigo. Guillermo hace lo propio al entrar en la casa donde cree que está enterrada el arma que busca su jefe, Daniel le acompaña por miedo a sufrir represalias si no lo hace, ya que como él mismo dice “no tengo ninguna intención de volver a la cárcel” (*La distancia* 00:21:43). Otros críticos como Frank Barret, se han valido del concepto de masculinidad hegemónica de Connell para realizar estudios de campo que ayudan a entender el arquetipo de masculinidad que se propone en los productos culturales: “The hegemonic ideal of masculinity in current Western culture is a man who is independent, risk-taking, aggressive, heterosexual, and rational” (130). Esta última característica es muy importante porque explica el quehacer de Santos en la escena del bar Leidy’s, en la que, incapaz de sostener un vaso de cubalibre en la mano,

logra matar a los tres ocupantes del bar sin fallar un solo disparo. Posteriormente, y a pesar de la borrachera, es capaz de borrar sus huellas e incluso de advertir la presencia de cámaras de seguridad que le llevan a averiguar que hay un testigo de los hechos. En lo que a su independencia se refiere, tanto Santos como Guillermo son personas solitarias, aunque de Santos sabemos por la alianza que lleva en la mano, por la foto de una mujer que guarda en la cartera, y por una foto con un chico que tiene en su habitación, que o tiene familia o la ha tenido. Ahora, como le dice a Celia, esa posibilidad no existe: “a mí no me quiere nadie” (*No habrá paz para los malvados* 29:13). El fracaso matrimonial o la falta de una estructura familiar en la vida de Santos es algo que caracteriza al nuevo modelo de masculinidad de La Transición que describe Martínez, y que como ella sugiere, contribuye o influye en la crisis de la masculinidad en esa época. En la situación actual española se está produciendo una desestructuración de la familia favorecida por el número de divorcios, que se viene incrementando desde su legalización en los años ochenta.

Asumir riesgos, a veces innecesarios, es también una conducta que se ha asociado tradicionalmente con los hombres y, en el caso de estos dos filmes, es un elemento que ayuda a construir la masculinidad de los dos inspectores. Este comportamiento, a su vez, está estrechamente relacionado con el mundo anglosajón de los negocios, y es parte de lo que Connell denomina “transnational business masculinity”, modelo que se caracteriza por “increasing egocentrism, very conditional loyalties... and a declining sense of responsibility for others” (“Masculinities and globalization” 16). Santos y Guillermo se ven envueltos en situaciones que ponen en riesgo tanto su carrera como su integridad física, con el solo propósito de satisfacer sus intereses personales. Santos, por su parte, no

cesa en su empeño de localizar al testigo huido, incluso después de sufrir un apuñalamiento y de que su vida corra peligro. Guillermo también pone en práctica comportamientos de riesgo cuando deja a Daniel con vida y se lo oculta a su jefe, quien a su vez le amenaza con matarle.

Una de las consecuencias que sufren los dos protagonistas al extremar los riesgos es la de ser víctimas de agresiones físicas, Guillermo recibe una paliza de su jefe por dejar vivo a Daniel y Santos es apuñalado por uno de los yihadistas a los que sigue. La posibilidad de morir no amedrenta ni a Daniel ni a Santos, es más, esta postura les sitúa aún más cerca de ese arquetipo ideal de masculinidad dominante que se caracteriza por la muestra de valentía. La herida que sufre Santos, lejos de hacerle cesar en su investigación, refleja una fuerza y resistencia fuera de lo común que ayudan a construir una masculinidad de hombre duro. En la secuencia en la que está cosiéndose la herida, lo hace solo y sin más anestesia que la de una botella de alcohol, de la que también bebe. Los gestos hacen ver que el dolor es considerable, pero Santos no se arruga y continúa. En esta secuencia asistimos de forma involuntaria a una identificación del público con Santos, sentimos su dolor y aplaudimos la crudeza de las imágenes y su reacción frente al mismo. Este fenómeno se produce porque, según Connell, “Tough, aggressive, robust masculinities look to be hegemonic-represented as being the most desirable type of masculinity in the society in question” (*Masculinities* 10-11). Asimismo, las sociedades occidentales tienden a celebrar el sufrimiento y el dolor masculino en pos de un beneficio final, algo que se observa frecuentemente en la práctica y en la retransmisión de eventos deportivos. En estos rituales se valora la fuerza frente a la debilidad, siendo la última una característica asociada a lo femenino.

3.1. Violencia y masculinidad

La práctica de actos violentos se convierte en una característica que ayuda a construir la identidad de los personajes masculinos de los dos filmes. Su uso determina el modelo de masculinidad que representan estos personajes, hasta el punto que se identifica como una experiencia exclusivamente masculina. En este sentido, Connell advierte que, aunque estadísticamente hablando los hombres son los que más ejercen la violencia, hay que evitar identificarla con el varón. En su artículo sobre la reelaboración del concepto de masculinidad hegemónica, Connell defiende que “hegemony did not mean violence, although it could be supported by force.” (“Rethinking” 832). La violencia puede tener por tanto un propósito de empoderamiento de los hombres que representan un tipo de masculinidad dominante y que, como explica Connell, a través de su uso sienten que “they are authorized by an ideology of supremacy” (*Masculinities* 83). El uso de la violencia se convierte en una herramienta que, por un lado, caracteriza algunos modelos de masculinidad dominantes y que, por otro lado, ayuda a imponer su hegemonía.

Los dos policías protagonistas de estos filmes ejercen el uso de la violencia a través de conductas híper masculinas que influyen, a su vez, en la construcción de un modelo de masculinidad hegemónico y de carácter normativo. En *La distancia* Guillermo ejerce su papel de ‘matón’ secuestrando a Daniel a punta de pistola y llevándose a un lugar abandonado, donde le golpea y le pone la pistola en la cabeza amenazándolo de muerte. En *No habrá paz para los malvados* es la propia violencia la que lleva a Santos a cometer el triple asesinato. El hecho de que el dueño del bar Leidy’s le ponga la mano en la espalda sirve como desencadenante de la violencia que acaba en el triple homicidio, y que se representa a través de conductas híper masculinas. La reacción violenta de Santos

en ese momento en que Vargas le pone la mano, aunque completamente desproporcionada, está justificada para el protagonista, pues él ante todo reacciona para proteger su integridad moral y física. Este tipo de violencia, según documenta Connell en su libro *Masculinities*, tiende a justificarse siempre en el caso de que el otro sea el que provoque la agresión (99). Al sacar la placa Santos no solo se identifica como un representante de la ley, sino también como garante de la misma, por lo que la palmada en la espalda y el intento de soborno suponen una clara trasgresión por parte de Vargas que ha de ser castigada por la ley, en este caso por su representante, Santos Trinidad. Al acabar de disparar Santos retrae su pistola en un acto reflejo característico de los cowboys del cine hollywoodiense. El uso de las armas, acompañado de dichas conductas, sientan las bases para la construcción de masculinidades violentas que, en palabras de Henri Myrntinen, surgen como respuesta a un “fear of loss of male power and privilege” (31). Santos cree que un agente de la ley no puede ser ninguneado por una simple camarera ‘colombiana’ y el jefe de un bar de copas, también de la misma nacionalidad.

Representaciones violentas de masculinidad como la de Santos pueden considerarse, según Myrntinen, “as a flight back to an extreme, imagined version of what men are 'traditionally' like, a reaction to insecurity posed by perceived threats to one's masculinity” (31). La masculinidad como construcción social y por su carácter inestable está expuesta a continuos ataques. Por ello, se requiere del hombre que la defienda cuando se vea cuestionada, recurriendo a la violencia si es necesario. En *La distancia* la violencia que emplea Guillermo con Daniel se explica por su propia inseguridad sexual y por la necesidad de asumir un modelo de masculinidad hegemónica para compensar su homosexualidad. Por un lado, debe obedecer las órdenes de su jefe y eliminar a Daniel,

pero por otro lado se siente cada vez más atraído por él, lo que le lleva a parecer blando a ojos de su jefe. Daniel, a su vez, al sentirse impotente ante la violencia que sufre, se embarca en la práctica de un deporte de contacto que le permite ejercer la violencia, sometiendo a sus contrincantes para así reafirmar su masculinidad. Este ciclo continúa en la figura del jefe de Guillermo, que también recurre a la violencia cuando le golpea y le tacha de cobarde, apelando a su homosexualidad.

Estas conductas violentas que caracterizan a estos personajes surgen en ocasiones como respuesta no solo a una pérdida de poder sino también a un cambio en los patrones sociales y económicos que favorecen la entrada de mujeres o la feminización de determinadas profesiones, en palabras de Myrntinen, “the opening of social spaces for non-traditional gender roles” (32). En *No habrá paz para los malvados*, la reacción de Santos en la escena en la que Chacón lo interroga sirve para ilustrar claramente este miedo. El tenso interrogatorio deja paso a un Santos irritado que, cuando se marcha de su despacho y su jefe le pregunta que a dónde va, él responde que “a tomar por culo” (1:19:26), y se va a buscar, escopeta recortada en mano, al testigo que se le escapó. La secuencia evidencia que, con la jueza, Santos se ve obligado a mantener la compostura y a actuar de manera profesional, mientras que, con su jefe, a juzgar por como le responde, no tiene que reprimirse. La primera incorporación de una mujer a la carrera judicial no se produce hasta 1977, aunque ya desde 1966 se había abierto legalmente la posibilidad de que así fuera, antes de esa fecha las mujeres tenían prohibido su acceso. Desde entonces el ingreso de mujeres en la judicatura se ha disparado, llegando a ser el 70% de la promoción de 2007, según recoge Javier Lafuente en su artículo de *El País* “Más juezas que jueces”. Este cambio ha propiciado que en la actualidad haya un mayor número de

juezas encargadas de dirigir investigaciones policiales, lo que como refleja Urbizu en su film, crea tensiones entre ciertos miembros del cuerpo, que son todavía reacios a aceptar dichos cambios.

La incorporación de la mujer a los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado también sirve para ilustrar este ascenso social en profesiones que antes eran consideradas propiedad exclusiva de los hombres. En la Policía Nacional, por ejemplo, hasta 1979 no juraron su cargo las cuarenta y dos primeras mujeres. Este cambio coincide con la caída del régimen de Franco, las posteriores elecciones democráticas y la ratificación de la Constitución de 1978, que en su artículo catorce garantiza la igualdad de todos los españoles y españolas⁶⁷. A partir de este año la mujer empieza a entrar en aquellas profesiones en las que hasta entonces se había vetado su participación. A diferencia de campos como la judicatura, de la que he hablado anteriormente, en los cuerpos policiales la incorporación de la mujer no ha alcanzado las mismas cuotas que las de los hombres, pero su número sigue en aumento año tras año. Según datos de la Policía Nacional, en 2007 había 4.724, un año después, 5.385, en 2009 había 6.412; en la actualidad el número mujeres que prestan servicio en este cuerpo es de 9.000, es decir, son ya un 14% de la plantilla. En la actualidad, explica la comisaria principal Eulalia González Peña, subdirectora general del Gabinete Técnico de la Policía Nacional, hay 3.000 mujeres más formándose en la Escuela Nacional de Policía de Ávila, alrededor del 40% en la Escala Ejecutiva y casi el 30% en la Básica (cit. en EFE).

⁶⁷ Artículo 14 de la Constitución Española:
“Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”.

El incremento de mujeres en profesiones a las que antes no podía acceder o en las que predominaban los hombres, viene avalado por el acceso de las mujeres a una formación superior. Según datos del Ministerio de Educación, las mujeres son el 54,7% de los matriculados universitarios españoles y el 57,7% de los graduados. A pesar del avance que reflejan estas estadísticas, en *La distancia* la presencia de mujeres se reduce al rol de prostituta, mientras que en *No habrá paz para los malvados* los inspectores de policía son todos personajes interpretados por hombres. El único papel relevante que el director concede a la mujer es el de jueza, quien, a pesar de dirigir la investigación, parece estar siempre desubicada y va siempre un paso por detrás de Santos. La representación de la mujer en puestos de responsabilidad, algo que es una realidad patente en la sociedad actual, sigue sin reflejarse en estos filmes, donde la mujer o queda relegada a roles tradicionales o, cuando está al mando, todavía despierta el recelo en aquellos que no aceptan su liderazgo por ser mujer. Su presencia en puestos de responsabilidad o de mando, como en el caso de la jueza Chacón en *No habrá paz para los malvados*, van a provocar una reacción hostil en aquellos que todavía se aferran a un ideal de masculinidad hegemónica.

El uso de armas de fuego tiene un papel muy importante en la construcción de modelos de masculinidad violentos que sustentan un orden jerárquico, en el que unas masculinidades se subordinan a otras. Las conductas violentas que se llevan a cabo por medio de un arma son, según Myrntinen, “social processes aimed at perpetuating the dominance of one group - the males who have the arms at their disposal and those who in turn have these armed males at their disposal” (33). En estos dos filmes tanto la figura del policía como la del delincuente se aseguran su dominio sobre los otros grupos a través del

uso de las armas. Asumir un tipo de masculinidad que requiere el uso de las armas, como en el ejemplo anterior de Santos, implica embarcarse en conductas híper masculinas caracterizadas por un alto grado de violencia. La elección de una escopeta recortada por parte de Santos en la escena del tiroteo final no es casual, esta arma, unido a su aspecto físico, recuerda a uno de esos héroes de acción del cine de Hollywood de los años ochenta, encarnados por los Stallones, Schwarzeneggers y Chuck Norris de turno. Santos recurre a la violencia armada en numerosas ocasiones como herramienta para conseguir sus objetivos, eliminar al testigo y, en última instancia, imponerse a los delincuentes. En el caso de Guillermo, el uso de la pistola garantiza la obediencia de Daniel, así como su jefe ejerce una violencia similar con él buscando el mismo objetivo. Los actos de violencia en los que participan estos personajes sirven para construir el tipo de masculinidad hegemónica que representan, y que al final de la película se ofrece al espectador como un modelo de carácter normativo, especialmente en el caso de Santos.

3.2. La violencia como herramienta redentora del policía

El ejercicio de una masculinidad hegemónica a través de conductas híper masculinas envueltas en altas dosis de violencia, ayuda a restaurar el orden perdido al inicio de la narración, que paralelamente sirve para reafirmar el modelo patriarcal que jerarquiza las relaciones de género. El resultado final en *No habrá paz para los malvados* y en *La distancia* parece justificar el empleo de la violencia para lograr un final feliz y devolver el equilibrio a la historia. La cruzada de Santos, motivada al principio para ocultar un triple asesinato, se hace necesaria al final para acabar con los terroristas. Así lo reconoce el propio director que describe a Santos como “un personaje desfasado que, por salvar su culo, acaba salvando al mundo” (cit. en Torreiro). El título de la película, que

aparece en dos versículos de la *Biblia*, Isaías 48:22 y 57:21., incide en esta idea. La interpretación tradicional de estos pasajes habla de una advertencia de Dios a los enemigos del pueblo de Israel, que no tienen ni tendrán descanso alguno, es decir, sufrirán un castigo eterno. En la lengua inglesa contemporánea esta expresión ha adquirido, sin embargo, un sentido algo diferente. Según la definición del diccionario de Oxford, esta expresión idiomática significa “no rest or tranquillity for the speaker, incessant activity, responsibility, or work”. Esta segunda interpretación también reafirma la idea de misión que tiene Santos en sus manos y que no le permitirá descansar hasta que la cumpla. El descanso solo lo consigue al final de la película, cuando consigue desarticular la célula yihadista y muere.

En la última secuencia, la cámara recorre con un paneo vertical la figura de un Santos que yace muerto en la silla, ante la atenta mirada de Leiva y de la jueza, al son de tambores fúnebres que le despiden, quizás como a un héroe, consiguiendo engrandecer su figura. Santos ha terminado su particular cruzada pagando el precio más alto posible, la muerte, pero además de conseguir la redención, ha logrado el merecido premio del descanso. La puesta en escena de la secuencia logra que el espectador se identifique con Santos, que ya ha dejado de ser el policía atormentado del principio del film para asumir el papel de héroe.

En *La distancia* sucede algo similar con Guillermo, quien a pesar de ser un policía corrupto que chantajea a Daniel para que cometa un asesinato en la cárcel, a ojos del público consigue la redención al matar a su jefe y proteger a Daniel. Si aplicamos las teorías de Walter Benjamin en “Crítica a la violencia” a este filme, este uso redentor de la violencia no estaría justificado si, como él afirma, el uso de la misma, aunque sea para un

fin “justo” en manos de un particular, no puede considerarse legítima en un estado de derecho moderno. Esta idea redentora del uso de la violencia con fines “justos” viene del régimen franquista, y si nos acogemos a las teorías de Benjamin y a las limitaciones que impone el marco legal y constitucional en España, su defensa no es compatible con una sociedad democrática moderna. La crítica cinematográfica, sin embargo, sí defiende la idea de la violencia como redentora en estas dos películas. En el artículo “Santos es el hombre” Marco Antonio Núñez se refiere a este personaje como “héroe”, mientras que el bloguero Adrián Massanet describe su figura como la de “un individuo detestable hacia el que, asombrosamente, sentimos piedad y hasta una retorcida admiración, un sujeto abyecto capaz de los actos más ignominiosos y de las heroicidades más violentas” (“No habrá paz” par. 4). Santos es, en definitiva, un héroe que consigue la redención a través del asesinato de los verdaderos malos de la película, los terroristas islámicos. En *La distancia*, al matar a su jefe para salvar a Daniel, Guillermo también consigue la expiación de sus ‘pecados’ y el perdón de la justicia que, a pesar de cometer crímenes al servicio de otros delincuentes, no lo castiga como debería. El uso de la violencia como elemento purificador y redentor es una de las conductas que caracteriza la masculinidad de tipos duros como Santos o Guillermo, a los que, a pesar de recurrir a ella en beneficio propio como último recurso, les acaba elevando a la categoría de héroes. Así lo explica el sociólogo John Beynon con estas palabras: “If a man does something considered cowardly, he must follow a masculine formula for redemption by engaging in an act of heroism in which he is either killed or regains his reputation” (82). La lectura positiva de la crítica sobre el mensaje de la violencia redentora unido a la gran acogida por parte del público de un mensaje tan conservador, ponen de manifiesto la ansiedad que todavía

persiste en la sociedad española por los atentados islamistas que tuvieron lugar en la ciudad de Madrid en 2004, y en los que Urbizu claramente se inspira para este filme⁶⁸. Estos filmes exaltan las conductas de sus protagonistas, aunque sean tóxicas porque, a diferencia del resto de agentes, consiguen resultados.

3.3. El deporte como reducto de prácticas asociadas a masculinidades violentas

En estas cintas la violencia no solo la ejercen los policías corruptos o los delincuentes, sino que también es parte de la construcción de la identidad masculina de Daniel, personaje que es boxeador profesional, en *La distancia*. Su explicitud en el film se vincula a la importancia que la violencia y la fuerza tenían en la formación de un ideal masculino durante el franquismo. En sus estudios sobre la masculinidad y el deporte, Michael Messner advierte que en la práctica del deporte “the human body is routinely turned into a weapon to be used against other bodies, causing pain, serious injury, and even death” (89). En el caso de deportes de contacto como el boxeo, el cuerpo musculoso de estos deportistas se fortalece con el ejercicio y se convierte en un arma. Cuando se cuestiona la masculinidad o invade un sentimiento figurado de “castración” propiciado por la pérdida de poder en ámbitos en los que hasta ahora existía una dominación del hombre, se produce un aumento de conductas y actitudes basadas en la violencia y la fuerza física que ayudan a construir modelos de masculinidades alternativos. En la sociedad contemporánea este lugar lo ocupa el deporte, que se ha convertido en un espacio de práctica de conductas asociadas a una masculinidad tradicional. Messner

⁶⁸ En 11 de marzo de 2004, Al Qaeda y el Grupo Islámico Combatiente Marroquí hicieron estallar varias bombas en cuatro trenes de cercanías que causaron la muerte de 193 personas y cerca de dos mil heridos. El 3 de abril del mismo año la policía localizó y rodeó a varios miembros del comando terrorista en Leganés, una ciudad al sur de Madrid. Los ocho terroristas atrincherados en un piso se inmolaron haciendo estallar un artefacto que acabó también con la vida de un GEO, Grupo de Operaciones Especiales de la Policía, que participaba en la operación de detención.

explica que “the modern institution of organized sport, as we know it, emerged as a male response to social changes that undermined many of the bases of men’s traditional patriarchal power, authority, and identity” (92-3). Messner asocia la pérdida de poder y de privilegios de los hombres como la razón que les lleva a participar en deportes violentos como el boxeo, donde la fuerza física y la agresión se convierten en indicadores de la masculinidad. En *La distancia* y en *No habrá paz para los malvados* encontramos ejemplos más o menos explícitos de la importancia que juegan los deportes en la construcción de un tipo de masculinidad que se basa en el valor, la fuerza física, y la violencia, características todas ellas asociadas con una masculinidad tradicional. Al principio de *No habrá paz para los malvados*, mientras Santos está en un bar bebiendo se escucha la televisión de fondo, en la que están dando las noticias. Santos, molesto por el ruido le dice al camarero “¡Baja eso!”, a lo que éste le responde “Ha perdido el Madrid”; “¡Qué se jodan!” (1:39), replica Santos. Con esta escena, el director está poniendo de manifiesto la importancia que los deportes tienen a nivel nacional, sobre todo para los hombres. Reacciones como la del camarero, que quiere seguir escuchando la noticia, reflejan hasta que punto el fútbol se ha convertido en “uno de los marcos más significativos y densos en el que se recrea, se construye, se vive la masculinidad tradicional androcéntrica, entendida más concretamente como machista, homofóbica, misógina y prepotente” (Del Campo 14-15).

En *La distancia*, la práctica del boxeo se integra en la trama principal como un elemento propio del cine negro y como herramienta de gran importancia para la construcción de la masculinidad del personaje de Daniel, que, ante todo, es un boxeador frente a su última oportunidad de hacer algo grande. El boxeo es un deporte

tradicionalmente practicado por hombres, que se basa casi exclusivamente en la fuerza física y en la capacidad de encajar golpes y de aguantar el dolor. En *The Male Body* Susan Bordo reflexiona sobre la brutalidad de este deporte argumentando que en los combates se recompensa económicamente a los contendientes por hacerse daño el uno al otro, algo que fuera del ring estaría castigado por las leyes. Para Bordo la emoción que envuelve a los espectadores de este deporte radica en el hecho de que les sirve como vehículo para canalizar una violencia reprimida que anida en todos ellos. En este sentido, la novelista Joyce Carol Oates, autora de un libro de ensayos sobre el boxeo, afirma que el boxeo tiene una importancia especial para los hombres por considerarse una celebración de la masculinidad perdida, es uno de los pocos reductos donde todavía pueden practicar una masculinidad primaria asociada a la violencia (*On Boxing*).

Daniel acaba de salir del penal donde estuvo bajo el control de sus carceleros, al salir son la policía y Guillermo los que siguen ejerciendo un control sobre él. Incluso en el gimnasio está a expensas de lo que le diga su entrenador, es solo en el ring donde se siente libre, donde puede practicar una masculinidad más acorde con su condición de hombre y su físico musculoso. Sociólogos como Connell creen que, si bien el cuerpo no es el que fija la masculinidad, sí es determinante en la forma de expresarla como en el caso de los deportistas, y más concretamente en el de los boxeadores. La construcción de la masculinidad en la figura del boxeador está íntimamente ligada a la forma corpórea que el púgil debe cuidar y mantener. Eileen Kennedy apunta que “sport bodies are actively produced through a sustained engagement with the demands of the institution” (cit. en Cara Aitchison 23). La práctica del boxeo se basa en un físico excepcional que se

consigue a base de un entrenamiento condicionado por una férrea disciplina, algo de lo que el espectador es testigo al ver los entrenamientos de Daniel en el gimnasio.

Esta construcción de la masculinidad cuyo eje recae en el cuerpo, sin embargo, no está libre de contradicciones. Kath Woodward habla de la dualidad que caracteriza el cuerpo del boxeador en estos términos: “Heroism is embodied and created through the agented body and the beautiful is elevated to the heroic status, the more so in contrast with the damaged, impaired body which haunts all boxers” (67). El físico trabajado de los boxeadores proyecta una imagen de un cuerpo sano, fuerte, garante del triunfo y del éxito profesional, pero los púgiles tienen que convivir a su vez con el miedo de que su cuerpo sufra un castigo en el cuadrilátero. Daniel se enamora de Raquel y le promete que va a cuidar de ella, sin embargo, para ello tiene que tener los medios económicos adecuados. Después de su primer combate tras salir de la cárcel, Raquel, que ha acudido como espectadora, al ver las heridas que tiene Daniel en la cara, le pide que lo deje porque va a acabar mal si no lo hace. El boxeador le promete que el siguiente va a ser su último combate y que con lo que ganen se podrán marchar juntos. Con esta promesa asume el papel de proveedor que tradicionalmente se ha asociado con el hombre, y para actuar de acuerdo a lo que se espera de él ahora tiene que poner su integridad física en peligro.

Las teorías de la masculinidad establecen que los modelos de masculinidad hegemónicos, aunque no son los más comunes, sí tienen un carácter normativo. La respuesta a este tipo de modelos se manifiesta en la construcción de modelos alternativos de masculinidad que se relacionan entre sí de forma jerárquica, aunque siempre, al igual que la feminidad, bajo la jerarquía de los modelos dominantes.

4. Modelos alternativos de masculinidad

En la tipología de masculinidades que hace Aiello en su estudio de películas policiacas hollywoodienses, distingue un modelo que él denomina “guardian stickler”, cuyos arquetipos se caracterizan entre otras cosas por ser “caring/protective”, “heterosexual”, “cooperative”, “respectful of the law/ rights of suspects”, “reckless”, y “courageous” (67). En los dos filmes podemos encontrar ejemplos de arquetipos que reúnen muchas de estas características, un ejemplo es el inspector Leiva en *No habrá paz para los malvados*, policía encargado de la investigación del triple asesinato que actúa bajo la supervisión de la jueza Chacón. Leiva cumple las órdenes de su superior a raja tabla en lo concerniente a la investigación, pero cuando cree reconocer a Santos en el video de vigilancia del hotel, decide no compartir la información con Chacón. No es hasta el momento en que queda claro que Santos está involucrado en el asesinato que decide informar a su superior. Rodolfo, el compañero de Santos también le oculta información a su superior cuando le pregunta por qué Santos no ha ido a trabajar, le dice que ha ido al médico por problemas de estómago. Este comportamiento se repite cuando Leiva acude al bar donde se reúnen los policías y le pregunta por el paradero de Santos el día en que aparece en la grabación del video. En un principio Rodolfo le confirma que Santos estaba con él ese día, pero Leiva le insiste diciendo que tiene una citación judicial pendiente y que la cosa es seria. Solo cuando Rodolfo es consciente de que cubrir a Santos puede perjudicarlo aún más, decide confesar la verdad. Estas dos escenas ponen de manifiesto que existe una complicidad entre compañeros que garantiza que se protejan mutuamente, todo a pesar de las quejas y reticencias de Rodolfo: “estoy hasta los huevos de comerme todos los marrones” (*No habrá paz* 25:40). Santos, como miembro de la

Policía Nacional también se rige bajo este código, y lo demuestra en el interrogatorio al que le somete Chacón. Durante el mismo, la jueza le hace preguntas sobre el tiroteo en el que participó cuando prestaba labores de vigilancia en la Embajada de España en Colombia. Según la versión que consta en el informe Santos causó heridas graves a un compañero por error: “en el transcurso de un operativo se me encasquilló el arma, al volver a montarla se me disparó” (1:16:16). La jueza continúa su interrogatorio preguntando sobre otro tiroteo que tuvo lugar ese mismo día en el que murieron dos importantes miembros de un cartel colombiano:

La jueza: En un principio la policía colombiana pensaba que ambos hechos estaban elacionados de alguna manera, sospechaba que su compañero Luis María Sánchez Nájera tenía algún tipo de relación con los miembros de ese cartel.

Santos: Luis era un buen policía. Todo lo que yo puedo decirle sobre ese día figura en el informe oficial de la Embajada. Se me disparó el arma (1:17:24).

Incluso sin que el espectador tenga una certeza absoluta sobre los hechos, la escena deja entrever la posibilidad de que su compañero sí estuviera relacionado con un cartel de la droga y que en el tiroteo en el que murieron los miembros del cartel, Santos actuara para ayudarlo. Santos defiende la honorabilidad de Luis de la misma manera que Rodolfo le defiende a él ante Leiva, lo que refuerza la idea de que, en una institución tan masculinizada como la Policía, el respeto a la ley está subordinado a la lealtad hacia el compañero, especialmente en circunstancias de este tipo. Estas relaciones de camaradería y de complicidad en el seno de la Policía confirman la existencia de un deseo homo-

social que juega un papel muy importante en el proceso de formación del sujeto masculino, y en este caso de nuestros protagonistas.

La masculinidad no es un concepto que esté fijado por características físicas o de personalidad, sino que hace referencia a patrones de comportamiento que se practican en un determinado ambiente social. Para Connell “masculinities are configurations of practice that are accomplished in social action and, therefore, can differ according to the gender relations in a particular social setting” (“Rethinking” 863). Si Santos es un ejemplo de arquetipo de una masculinidad hegemónica inmutable a lo largo del film, independientemente de la ubicación en la que esté o con quien se relacione, sin embargo, podemos afirmar que un personaje puede representar múltiples masculinidades según el contexto social en el que interactúe como es el caso de Daniel en *La distancia*. Este último es un ejemplo de una masculinidad que podría considerarse como hegemónica en un determinado ambiente, lo que Connell y Messerschmidt denominan una construcción de masculinidad hegemónica local. Es un boxeador con talento que acaba de salir de la cárcel y su modelo de masculinidad está basado en la fuerza, el sacrificio, la disciplina y la resistencia al dolor. Sin embargo, Daniel abandona este tipo cuando interactúa con Guillermo y asume comportamientos que podrían considerarse antagónicos a los que representa, por ejemplo, en el gimnasio o en el cuadrilátero.

El psicólogo Gregory Bateson acuñó en 1956 el término ‘double bind’, para referirse a una situación “in which a person is subject to mutually incompatible instructions, in which they are direct to fulfill two contradictory requirements at the same time” (cit. en Bordo 242). Bordo explica que el término se puede aplicar a los procesos de construcción de la masculinidad, en los cuales la sociedad lanza mensajes contradictorios

sobre las actitudes y comportamientos que van asociados a la misma. En el gimnasio Daniel se muestra como un deportista que busca ganarse el respeto de sus compañeros de entrenamiento y mejorar como boxeador, en el ring es un campeón que busca acabar con sus contrincantes a base de golpes. En estos dos contextos sociales las expectativas son que Daniel se comporte como una bestia y que aplaste a sus enemigos. Esta brutalidad, por otro lado, no es lo que se espera de Daniel cuando está con Raquel, con ella se comporta como protector y como amante, a pesar de que las primeras veces que tienen relaciones él tiene que pagarle. A este respecto, Connell argumenta que los hombres pueden adoptar un modelo de masculinidad hegemónica cuando así lo deseen y alejarse del mismo para adoptar uno distinto cuando las circunstancias lo determinen. Para el sociólogo, la masculinidad “represents not a certain type of man but, rather, a way that men position themselves through discursive practice” (“Rethinking” 841). Las interacciones interpersonales en distintos contextos sociales van a ser, por tanto, las que determinen el tipo de masculinidad que se representa en un momento concreto.

Asimismo, la relación que Daniel mantiene con Guillermo exige también un cambio en la actitud y en los comportamientos del primero, motivado en mayor medida por la relación de jerarquía que este último ejerce sobre él. A pesar de su fuerza, en la escena en la que Guillermo se lleva a Daniel a un descampado para matarlo, Daniel llora y solloza pidiéndole que no le mate: “¡No lo haga! Por favor”, “¡Dame una razón!” (36:31). Esta súplica y su respuesta sirven para ayudar a construir la masculinidad de ambos personajes, Guillermo es violento mientras que Daniel se ve representado como una figura frágil que, a pesar de jugarse la vida en el ring, teme a la muerte.

El personaje de Rachid en *No habrá paz para los malvados* representa otro tipo de masculinidad que se construye no solo a través del cuidado del cuerpo, como en el boxeo, sino también a través de patrones de comportamiento. En la reunión con Ontiveros y con la jueza Chacón, ella le pregunta a qué se dedica, a lo que Rachid responde con una sonrisa cautivadora: “soy relaciones públicas, stripper y modelo, y he salido en algunas series de televisión” (48:55). Durante la película observamos que Rachid es un personaje que a nivel local practica comportamientos propios de un modelo de masculinidad hegemónica: frecuenta un gimnasio, como se aprecia en la secuencia en la que Santos lo espera en el coche y sale con una bolsa de deporte acompañado de dos chicas muy guapas de las que se despide con besos, en la sala Machuca se le ve rodeado de amigos que lo saludan muy efusivamente y con los que pasa tiempo en una zona reservada del local, y de la que sale acompañando por una chica. Hasta este momento la figura de Rachid se construye como la de un chico joven, atlético, heterosexual, que tiene éxito con las mujeres y una vida social muy activa. Es lo que los críticos definirían como un arquetipo de un tipo de masculinidad a imitar. Al igual que sucede con Daniel en *La distancia*, esta masculinidad que representa se ve a su vez subordinada a las de otros personajes con los que interactúa en diferentes contextos sociales. Un ejemplo es su relación con el propio Santos, para el que trabaja como confidente. Cuando va a buscarlo para pedirle información, Rachid no le hace mucho caso hasta que Santos le tira el móvil por la ventana, y aunque no le hace gracia, tal y como apreciamos por sus gestos, accede a sus peticiones. Durante la búsqueda de la casa Santos, frustrado por no poder encontrarla, le amenaza con pegarle: “te estás ganando una hostia” (58:28). Una vez que encuentran la casa, al volver al coche, vuelve a amenazarlo, esta vez de forma más sutil en una escena

compuesta con montaje alterno de primeros planos y contraplanos que acentúan la tensión de los diálogos y magnifican las amenazas de Santos:

Santos: Sigues trabajando para Ontiveros, ¿no?

Rachid: Yo trabajo para mucha gente jefe.

Santos: Es malo trabajar para tanta gente Rachid. ¿Me estás entendiendo?

Rachid: ¡Claro campeón! (*No habrá paz* 1:00:40-50).

En su relación con Ontiveros, del que también es confidente, Rachid también asume una actitud de subordinación, como demuestra en la secuencia de la reunión con la jueza Chacón. Durante la conversación, al término de varias respuestas, busca la aprobación del comisario usando la fórmula “¿Verdad Comisario?”. Cuando la jueza da por acabado el interrogatorio, Rachid quiere quedarse a terminarse su sándwich, pero Ontiveros le dice: “Esto puedes comértelo por el camino” (50:05), a lo que accede inmediatamente, a pesar de parecer decepcionado.

5. Las relaciones de género en *La distancia* y en *No habrá paz para los malvados*

5.1. El papel de la mujer en un ‘mundo de hombres’

La figura femenina y su representación tienen una significación muy importante en cómo se construye la masculinidad en estos filmes, es decir, no se puede entender la una sin la otra. Así lo señala Connell al afirmar que “no masculinity arises except in a system of gender relations” (*Masculinities* 68). Estas relaciones de género a su vez se construyen a través de oposiciones binarias. “Gender is always relational, and patterns of masculinity are socially defined in contradiction from some model of (whether real or imaginary) of femininity” (“Rethinking” 848). A pesar de la incorporación de la mujer a los cuerpos y fuerzas de seguridad, estos aún son instituciones en las que predominan y

controlan los hombres. A este respecto, y a nivel global, Connell recuerda que: “The 30 million members of the world’s armed forces today are overwhelmingly men... Men also dominate other branches of enforcement, both in the public sector as police officers and prison guards, and in the private sector as security agents” (“Male Roles” 21).

Aunque son más escasos que los personajes masculinos, el análisis de los personajes femeninos que aparecen en *No habrá paz para los malvados* y *La distancia es fundamental* para determinar los modelos de masculinidad que se construyen en ambos filmes.

En *No habrá paz para los malvados*, la jueza Chacón se presenta como la antítesis de Santos Trinidad, no solo por ser la encargada de investigar la autoría de los asesinatos cometidos por Santos y de darle caza, sino también por su caracterización. Su personaje se construye a partir de actitudes y comportamientos que se asocian con un modelo de masculinidad tradicional. A diferencia de Santos, que luce una melena larga desaliñada como símbolo de su rebeldía e indomabilidad, la jueza lleva el pelo recogido en la mayoría de las escenas en las que aparece. El cuidado meticuloso del aspecto de Chacón se explica porque, como explica Bonnie McElhinny, la apariencia de una mujer policía puede ser interpretada por sus superiores y compañeros como algo excesivo, que dificulta o impide su labor como agente. La jueza se guía por las convenciones de género y abandona una vestimenta que pueda ser considerada como tradicionalmente femenina. Chacón viste pantalones y se recoge el pelo para no trasgredir aún más las normas sociales, el hecho de que es ella la que dirige la investigación es ya de por sí trasgresor. El personaje de Chacón también se caracteriza por usar un mismo tono de voz serio y firme, sin ser excesivamente alto, cuando se comunica con los testigos, con el comisario

y con los inspectores. Su presencia demanda respeto y transmite una imagen fría y profesional que se construye a través de gestos faciales. Uno en particular que destaca por su ausencia es la sonrisa, la jueza se mantiene seria en casi todas las secuencias en las que aparece. En su estudio sobre la manera en la que el género influye en la profesión policial, McElhinny entrevista a una policía novata que dice sentirse como si llevara una máscara y representara un personaje cuando está de servicio. “I don’t smile as much” (162) afirma esta joven, que adopta conductas poco características en ella como esta para integrarse en el cuerpo. La postura que adopta la jueza cuando no sonríe, proyecta una imagen de frialdad y de falta de empatía, esta última es una característica asociada tradicionalmente al hombre que desempeña un puesto similar. El lado más humano de Chacón no aparece hasta que recibe una llamada telefónica mientras está revisando el expediente de Santos con Leiva: “Hola cariño... No, dale de cenar tú, voy a llegar tarde... Pásamelo... Hola mi vida. ¿Qué tal estás? ... No, mamá no puede” (1:01:52). El espectador averigua entonces que es madre y que seguramente tiene pareja. La conversación telefónica transcurre ante la mirada de un Leiva que, en una serie de primeros planos, y aunque sintiéndose como invitado accidental a una conversación privada, relaja las facciones de su cara al conocer que la jueza es madre. Nada más colgar el teléfono Chacón se pone a trabajar, indicando que para ella en este momento resolver el caso tiene prioridad, dejando a su pareja a cargo de dar de comer al niño, tarea de la que antes se ocupaban casi exclusivamente las mujeres. La jueza, a diferencia de Santos, tiene una familia y compagina su vida laboral con la profesional. Su personaje destila equilibrio y racionalidad, esta última una característica que desde la Grecia clásica se

asociaba al hombre, mientras que, por el contrario, Santos es la cara más amarga de la soledad, del exceso y del fracaso, que a la larga serán su perdición.

En *La distancia* la situación es a la inversa, la única mujer del filme se ajusta más a una feminidad de tipo tradicional, y aunque su personaje carezca de profundidad psicológica, puede considerarse fundamental para definir los modelos de masculinidad que se quieren construir en la película, especialmente el de Daniel. Raquel trabaja como prostituta en el club que antes regentaba su marido, asesinado por Daniel en la cárcel, y quiere escapar de esa vida. Raquel se construye como un sujeto dependiente de los objetivos de los personajes con los que interactúa. Para los inspectores ella solo es una “puta” (22:02) y una borracha, a la que necesitan para que les conduzca al lugar donde su marido escondió el arma del crimen. Para Guillermo es una rival que ha conseguido enamorar a Daniel y un problema incómodo porque puede levantar sospechas y ayudar a la policía a recuperar el arma que él busca. Su personaje es aún más importante para la construcción de la masculinidad de Daniel, ya que, para él, Raquel es la viuda del hombre al que asesinó en la cárcel y ayudarla significaría expiar la culpa que le atenaza desde entonces. Su relación también, y en especial las escenas de cama entre los dos, sirven para mostrar la potencia sexual de Daniel, que se contrapone a la homosexualidad de Guillermo y a su deseo reprimido. La profesión de Raquel, así como su situación de viuda indefensa, acosada tanto por la policía como por los delincuentes, ayudan a construir el personaje de Daniel, que asume el papel de protector y salvador; va a sacarla de la prostitución, protegerla de los que la acosan y llevársela lejos de allí, como si de un príncipe azul en un cuento de hadas se tratara. A este respecto, la socióloga Kath Woodward explica esta relación condicionada por expectativas de género tradicionales

porque “the making of selfhood within boxing is often based on a binary logic” (37). Hay una yuxtaposición entre el cuerpo siempre móvil del púgil y el de la mujer, en este caso el de Raquel, que como espectadora permanece en un espacio fijo. La identidad del boxeador se identifica abiertamente con rasgos y cualidades propios de una masculinidad tradicional caracterizada por la valentía, la resistencia al dolor y la tendencia a asumir grandes riesgos. Estas características se acentúan aún más en contraposición a las de una Raquel temerosa que, por miedo a que acabe malherido, le pide que deje de boxear. La identidad de Raquel se construye por tanto en relación al valor comercial o sexual que tiene para los personajes masculinos y en oposición binaria al personaje de Daniel.

5.2. Matar para ser hombre

En ambos filmes se constata la idea de que el acto de matar a otro hombre sirve como filtro para comprobar la masculinidad. Matar a otro ser humano se convierte, tanto para los policías como para los delincuentes, en una muestra de valentía que caracteriza al que la lleva a cabo como un hombre de verdad. Encontramos un claro ejemplo en la escena en la que Guillermo lleva a Daniel a un descampado para matarlo y el primero le está apuntando con una pistola en la cabeza:

Daniel: “No va a sentirse mejor”

Guillermo: “Pero me sentiré más fuerte”

Guillermo: “¡De dónde ha sacado una piltrafa como tú el valor para

llevarse a alguien por delante!” (*La distancia* 36:10).

Guillermo, al ver a Daniel suplicar por su vida, no entiende como alguien que ha asesinado por encargo puede gimotear de esa manera cuando es su vida la que peligra. No acepta la muerte como un hombre, por lo que a ojos de Guillermo su masculinidad está

cuestionada. El matar, como certifica Guillermo, requiere valor y le hace a uno más fuerte, relacionando por tanto la valentía y la fuerza con la masculinidad.

Paradójicamente, al final de la secuencia Guillermo le perdona la vida a Daniel y le deja irse con la promesa de que no vuelva nunca, traicionando así los principios por los que se rige y que él tanto alaba. Esta asociación de fuerza con masculinidad se vuelve a repetir en la escena en la que Guillermo descubre que Daniel no se ha marchado de la ciudad y le amenaza nuevamente. Esta vez Daniel no le suplica, pero le recuerda que matar a alguien no se olvida y que si le mata se sentirá como él después de matar a Salgado en la cárcel, a lo que Guillermo le responde: “Yo nunca me sentiré como tú. Yo no soy débil” (53:43). A pesar de no querer identificarse con Daniel, Guillermo vuelve a dejarle con vida, lo que le convierte en una persona débil según su propio código. Los inspectores así lo corroboran cuando interrogan a Daniel para averiguar quién le mandó matar a Salgado. Le muestran dos fotografías de los dos policías sospechosos de estar implicados, uno es “un hijo de puta fascista” y el otro, refiriéndose a Guillermo, es “maricón”. El inspector jefe deduce que el que Daniel conoce es Guillermo: “Como todavía estás vivo nos imaginamos que los tratos los tienes con el maricón” (63:45), volviendo a asociar la idea de matar con la valentía, característica que se le niega a Guillermo por el hecho de ser homosexual.

Asumir que Guillermo es un cobarde por su orientación sexual se hace más evidente cuando es su propio jefe el que cuestiona su instinto asesino al aparecer en casa de Guillermo sin avisar. Este, al verse sorprendido, reacciona desenfundado la pistola y, todavía apuntando a su jefe, le dice:

Guillermo: He podido matarte

El jefe: No, tú nunca harías algo así. ¡Eres un mierda! ¡No tienes huevos!,
¿O es que te gusta el chico?” (*La distancia* 1:09:36).

Estos comentarios constituirían un mecanismo de defensa de un modelo de masculinidad hegemónico, como así lo explica Connell: “[H]egemonic masculinity is not a self-reproducing form, whether through habitus or any other mechanism. To sustain a given pattern of hegemony requires the policing of men as well as the exclusion or discrediting of women... the discrediting of “soft” options [...]” (“Rethinking” 844). Su jefe le recuerda una y otra vez que no está a la altura y lo achaca a su orientación sexual, vinculada a comportamientos femeninos que no forman parte de este ideal masculino dominante.

En una de las escenas iniciales de *No habrá paz para los malvados*, Santos también vincula el valor con la masculinidad: “¡Bajad a por mí hijos de puta! ¡Bajad a por mí si tenéis cojones!” (00:2:40) dice mientras orina en la calle y le sobrevuela un helicóptero. Con el cigarrillo en la boca y mirada desafiante al aire, Santos equipara el ser valiente con la hombría, negando que alguien que no posea testículos no pueda serlo. Una construcción de una masculinidad hegemónica basada en conductas tradicionales como la muestra de valor implica una subordinación de otras masculinidades, así como de cualquier comportamiento que pueda ser percibido como femenino.

5.3. La masculinidad y el rechazo de lo femenino

Antes de producirse el triple asesinato en el club, Pedro Vargas, el dueño de Leidy's le ofrece a Santos un soborno: “Es una pena que haya venido tan tarde. Aquí tenemos unas chicas preciosas. Debería pasar una tarde de estas, ¡eh! A cuenta de la casa por supuesto” (*No habrá paz* 00:05:08). Santos no se inmuta e intenta a duras penas

apurar la copa que le acaban de servir. Sin embargo, en el momento en que Vargas se le acerca y le pone la mano encima para darle una palmadita en el hombro, Santos reacciona de forma violenta golpeándole fuertemente. No reacciona ante el intento de soborno, pero sí lo hace ante el contacto físico de otro hombre. Los actos en los que predominan conductas híper masculinas aparecen como respuesta al miedo a ser percibido como débil, afeminado o gay, en definitiva, a no ser lo suficientemente hombre. Para Kimmel, estas conductas van aparejadas al uso de la violencia, “the single most evident marker of manhood” (148). En *La distancia* Guillermo oculta su homosexualidad y el miedo a que le desenmascaren maltratando a Daniel, para probarse a sí mismo y a su jefe que da la talla como hombre. En *No habrá paz para los malvados* Santos también se alinea con un ideal de masculinidad en el que se ejerce la violencia como prueba de hombría y rechazo a lo femenino, caracterizado por la debilidad. Así, Santos tiene que reaccionar ante la trasgresión de recibir una palmadita en el hombro, su hombría y, por asociación, su honorabilidad como policía están siendo cuestionadas. Santos también recurre al lenguaje para defender su masculinidad delante de su compañero, quien durante una práctica de tiro sugiere que está perdiendo facultades, se está volviendo blando, a lo que Santos responde: “esos son muñecos” (30:06). Santos también emplea adjetivos como “bonita” o “guapa” para referirse a mujeres que conoce o que acaba de conocer, a veces acompañados de una pose chulesca de seductor, como con la novia de su compañero cuando acude al bar a buscarlo; con estas conductas “it’s impossible for any woman to get the wrong idea” (Kimmel, “Masculinity as Homophobia” 148).

La imagen de la homosexualidad en los filmes está relacionada con una falta de hombría y, por asociación, con una falta de valentía. Los inspectores que investigan a

Guillermo no saben mucho de él, “solo que es maricón” (*La distancia* 1:03:00) y le achacan a su condición sexual el hecho de que Daniel todavía esté vivo, al igual que lo hace su jefe, sugiriendo incluso que se ha enamorado de su víctima y por eso no quiere matarlo. Este rechazo a la homosexualidad en el cuerpo policial se hace de forma más sutil en la secuencia en la que el inspector jefe, papel interpretado por Lluís Homar, confronta a Guillermo. Mientras este último está practicando con su arma el primero le advierte que “en este negocio no se puede estar fuera de sitio. ¿Por qué estás fuera de sitio?” (1:21:40). Las palabras del inspector se podrían interpretar en referencia a su condición de corrupto, pero también de forma figurativa a la de homosexual. En *No habrá paz para los malvados*, Santos también expresa su malestar, casi siempre a través de gestos, ante conductas afeminadas. La forma en la que trata a su confidente es un buen ejemplo. Rachid, como he explicado antes, representa un modelo de masculinidad hegemónico en un contexto local, y algunas de sus conductas levantan en Santos un profundo desagrado que podría estar relacionado con su rechazo de lo femenino. Rachid se muestra afable con todo el mundo que lo trata e intenta ser percibido como una persona que posee modales exquisitos, como cuando saluda a la jueza. Este rechazo es posiblemente compartido por Ontiveros, que en su reunión con la jueza se deshace de él en cuanto termina de responder a las preguntas de Chacón.

En *La distancia* la relación de Daniel con otros personajes masculinos ilustra el rechazo que todavía sufre el homosexual o la percepción de ser considerado como tal en estos ambientes. Al principio del film cuando en la cárcel Daniel se acerca por primera vez a Manuel Salgado, el marido de Raquel, y le ofrece su amistad, éste le dice con una sonrisa picarona: “¿Ser mi amigo?” (10:23). Ya en privado Salgado quiere conocer mejor

a Daniel: “Quiero saber cómo eres, cómo es mi amigo Daniel” (11:05), y acto seguido le lleva la mano a su pene, a lo que Daniel reacciona apartándola violentamente. Esta conducta implica un miedo por parte de Daniel, que ha sido incapaz de interpretar las insinuaciones previas de Salgado. En la siguiente escena Daniel queda con él en las duchas y lo mata. Aunque el asesinato responde, según la trama, al chantaje al que le somete Guillermo, el orden de las escenas no es arbitrario y puede entenderse como una relación de causalidad por la ‘infracción’ de Salgado. La muerte se produce inmediatamente después de que éste le haya propuesto mantener relaciones sexuales. Esta percepción se vuelve a repetir durante el filme, aunque de forma más explícita y con un resultado muy diferente. En la escena en la que Daniel y Guillermo están en la casa del campo de Salgado para recuperar el arma del crimen que quiere su jefe, los dos personajes están situados frente a la verja sujetándose en ella con la mano, la de Guillermo coge suavemente la de Daniel mientras le dice:

Guillermo: Preferiría que te fueras

Daniel: ¿Y si no lo hago?

Guillermo: Te protegería (1:19:11).

Daniel desliza su mano para liberarse y se marcha. La escena, ahora libre de cualquier atisbo de violencia, es tierna y se parece más a un desamor que a un acto de homofobia. Este rechazo a la homosexualidad o a comportamientos considerados femeninos en las dos películas se acompaña de una degradación de la feminidad. En *La distancia* Raquel es “una puta” y “una alcohólica” (1:07:53) para Guillermo. Hay que recordar que, como explica Connell, para mantener un patrón de masculinidad hegemónica, además de contar con el apoyo de otros hombres en tareas de vigilancia, también se requiere denigrar o

dejar de lado a la mujer. En este filme es el propio Guillermo el que advierte continuamente a Daniel de que se aleje de esa mujer porque le va a traer problemas. Es posible trazar un cierto paralelismo entre esta postura hacia la mujer y el mismo título del film. La distancia hace referencia al espacio que debe dejar un boxeador mientras está en el ring para que su oponente no lo golpee fácilmente, pero también puede servir como metáfora de un alejamiento de lo femenino y por tanto una exclusión de la mujer, porque si no, uno puede salir mal parado. El modelo de masculinidad hegemónica que representa un boxeador se viene abajo si adapta características tradicionalmente asociadas a lo femenino. La pérdida de agresividad y del deseo de tumbar al contrario a cambio de una mayor empatía y sensibilidad, y de un sentimiento de culpa del que no puede escapar, llevan a Daniel a perder el combate. Sin la victoria y sin la consiguiente bolsa, pierde la oportunidad de escapar, como vemos al final del film. El personaje de Guillermo también corre una suerte paralela porque, víctima de las contradicciones que implica ajustarse a un modelo de masculinidad hegemónica, también rechaza la etiqueta de blando y de todo aquello que suponga aceptar su homosexualidad. Para su jefe, es preocupante que se haya ablandado y no mate a Daniel, y lo que sugiere que es quizás culpa de un enamoramiento causado por su orientación sexual, algo que no se puede permitir en esa profesión.

La exclusión de la mujer y el rechazo de lo femenino como amenaza a la masculinidad también se aprecia en las conductas de algunos personajes masculinos en *No habrá paz para los malvados*. Santos, su protagonista, rebelde ante cualquier tipo de autoridad, se muestra incluso más irritado durante el interrogatorio de la jueza Chacón. Al final del mismo, cuando le devuelven la pistola después de la prueba de balística, la saca de la funda de plástico y mientras se la enfunda, deja la bolsa a un lado con cierto

desdén. Su comportamiento en esta escena indica que entiende como un desafío el hecho de tener que responder en un interrogatorio ante una jueza, una profesión que tradicionalmente, al igual que la de policía, era exclusivamente para hombres. Otro ejemplo lo encontramos en la secuencia en la que Chacón se entrevista con Ontiveros y su confidente. Al marcharse, la cámara adopta la perspectiva de Ontiveros al fundirse con su mirada, que ahora se centra en el culo de la jueza mientras se aleja. Hay una sexualización de la figura de Chacón, quien, a través de una mirada de voyeur se transforma en un objeto de deseo imposible, reforzando en el espectador la idea de que todavía existe un dominio masculino en las Fuerzas de Seguridad del Estado.

Santos no solo exhibe un comportamiento antagónico con Chacón, sino que también lo hace cuando se relaciona o interactúa con otros personajes femeninos del filme. En la secuencia que abre la cinta en el bar Leidy's, se dirige a la camarera llamándola "guapa" y actuando de forma muy condescendiente con ella. Con Celia, la ex novia de su confidente, se muestra muy cínico y seco, e incluso llega a amenazarla con la violencia cuando descubre que Rachid y el Ceutí se conocían. "Quiero hablar con Rachid y esta vez no me vengas con historias que te parto la cara" (*No habrá paz* 50:28) le dice mientras entra en su piso bruscamente y sin ser invitado.

6. El uso del poder asociado a la masculinidad

La representación de diferentes modelos de masculinidad en *No habrá paz para los malvados* y *La distancia* indica que estas masculinidades mantienen entre sí una relación en términos de subordinación de unas a otras, o lo que es lo mismo, una relación de jerarquía. No todos los personajes de los dos filmes ocupan la misma posición ni disfrutan de los mismos privilegios dentro de un sistema de patriarcado. Acogerse a un

tipo de masculinidad u otro determina a su vez la forma en la que se ejerce el poder a través de unas conductas determinadas.

El ejercicio del poder por parte de la policía se observa de forma aparente en la relación que establecen con la figura del confidente, quien, siendo parte integrante del engranaje de la delincuencia, sufre el subyugo y actúa bajo el control de los primeros. Estos soplones forman parte de lo que Foucault denomina como: “[U]na subpolicía —trabajando en relación directa con la policía legal y capaz en el límite de convertirse en una especie de ejército paralelo—, todo un funcionamiento extralegal del poder ha sido llevado a cabo de una parte por la masa de maniobra constituida por los delincuentes: policía clandestina y ejército de reserva del poder” (170). Para Foucault, los confidentes se integran como parte del sistema de vigilancia que se ejerce sobre la población, como denuncia en su libro *Vigilar y castigar*, convirtiéndose en portadores de un poder en la sombra, siempre al servicio de lo que él considera un poder legal y masculino, que se representa en el cine a través de la mirada de voyeur que adopta la cámara; es el poder de la policía.

El empleo de conductas, en muchos casos violentas, por parte de los inspectores de policía para garantizar la cooperación de sus confidentes ilustra el modo en el que la policía ejerce el poder en las dos películas. Santos y Ontiveros usan a Rachid como soplón, quien le reconoce al primero que trabaja para mucha gente. Santos, sin llegar a recurrir a la violencia, le amenaza verbalmente, a veces de forma implícita, para que le ayude a localizar al Ceutí, mientras que Ontiveros le utiliza para vigilar a ciertos elementos de su comunidad sospechosos de ser parte del terrorismo islámico. En *La distancia* es Guillermo el que le asigna a Daniel el papel de ejecutor de sus planes en la

cárcel, y al salir le convierte en su confidente, encargado de conseguir que Raquel le diga dónde se encuentra el arma que buscan. Los otros inspectores también mantienen un dispositivo de vigilancia, para proteger, según dicen, a Raquel, aunque su intención es que también les lleve a localizar el arma. La policía y los confidentes, convertidos en instrumentos de control, se organizan de forma jerárquica según Foucault, constituyendo “un medio de vigilancia perpetua sobre la población de estos personajes a través de su vigilancia” (171).

El papel de soplón o confidente lo ejercen casi todos los aquellos que han delinquido con anterioridad y que en su nuevo rol están, según Foucault, “controlados a tal título por la policía” (171). Los confidentes colaboran con los inspectores por “el temor del castigo o el señuelo de una recompensa” (171), lo que les permite seguir siendo parte del sistema de vigilancia que denuncia Foucault. Los inspectores ejercen ese poder cuando, al ser interrogado, Daniel les dice que no quiere volver a la cárcel, “eso es cosa nuestra” (*La distancia* 21:45) le responden, sugiriendo que si no coopera con ellos le volverán a meter allí. A Raquel también la coaccionan de forma similar cuando le piden que vaya a comisaría y ella se niega: “o nos acompañas a comisaría o lo suelto” (19:45), en referencia a Daniel, a quien no conoce todavía y que la ha seguido al trabajo. Los inspectores vuelven a presionar a Daniel en un segundo interrogatorio en el que las amenazas son más explícitas, y en el que el jefe de policía le dice: “contigo no necesito pruebas. Danos lo que queremos y vive, lo de la cárcel considéralo como una propina” (1:03:45). Daniel sufre una doble presión por parte de Guillermo y de los inspectores. El primero cuando le visita a la cárcel le pide que mate a un recluso a cambio de ocultar pruebas que podrían mantenerle entre rejas mucho tiempo: “Puedes salir de la cárcel

cometiendo un asesinato o pudrirte por uno que no has cometido” (6:04). La amenaza de un castigo aún mayor, en forma de una sentencia más larga de la que cumple en la actualidad, le obliga a prestarle su ayuda. Posteriormente, ya en libertad y cuando sale del segundo interrogatorio al que le someten los inspectores, Guillermo, en lugar de amenazarle como antes, le ofrece una recompensa si colabora: “demuéstrame que no estás con los judiciales y yo te prometo que no te pasará nada” (1:05:16).

En *No habrá paz para los malvados*, el papel de confidente recae en Rachid que, como desvela la jueza, cumplió seis meses por robo. A pesar de haber pagado por su error y de querer “llevar una buena vida” (49:55), Rachid sigue vinculado a otros delincuentes mientras ejerce como soplón, en el caso de Santos bajo amenaza. Tanto Daniel como Rachid sufren esta presión policial de la que habla Foucault y viven bajo la posibilidad constante de reincidir: “Las condiciones que se deparan a los detenidos liberados, los condenan fatalmente a la reincidencia: porque están bajo la vigilancia de la policía; porque tienen asignada o prohibida la residencia en determinados lugar o lugares; porque no salen de la prisión sino con un pasaporte que deben mostrar en todos los sitios adonde van y que menciona la condena que han cumplido” (162). Nada más salir de la cárcel y tras seguir a Raquel, Daniel es interceptado por la policía por estar siguiendo a Raquel. Al pedirle la documentación Daniel tiene que mostrar su documento de salida de la cárcel que lleva en su bolsillo como si de una marca se tratase. Rachid y Daniel están subordinados al poder que ejerce la policía sobre ellos, y acaban asumiendo en su relación con la autoridad una actitud y unos comportamientos propios de una masculinidad marginalizada o subordinada.

La jueza, cuyo trabajo destapa todos los fallos de seguridad que se deben a la falta de colaboración entre departamentos, ejerce un poder de tipo administrativo encaminado a dirigir una investigación que acabará con la entrada de los delincuentes o infractores en la cárcel. Su papel no es de juzgar propiamente dicho, como exigía su profesión en el pasado, ahora es una parte de ese sistema judicial que critica Foucault. Los jueces, dice el sociólogo, “ayudan en la medida de sus medios a la constitución de la delincuencia, es decir, a la diferenciación de los ilegalismos, al control, a la colonización y a la utilización de algunos de ellos por el ilegalismo de la clase dominante” (172). En este sentido, Chacón ejerce su labor mostrando en muchos momentos lo poco que sabe de la realidad social en la que se desenvuelven los policías a los que supervisa, como se desprende de sus palabras cuando va a levantar el acta en el club Leidy’s y pregunta sorprendida: “¿Y este olor?” “Estos sitios, señorita, huelen así” (*No habrá paz* 13:13) le responde Leiva. Esta escena muestra “lo lejos que se encuentran los que juzgan (y no digamos los que legislan) de ciertas realidades sobre las que tienen imperio” (Núñez 40). Chacón también desconoce la cantidad de dinero que mueven estos sitios como se desprende de su pregunta cuando encuentran dinero en la caja fuerte del club: “trescientos mil euros aquí no, ¿no?” (25:28), a lo que Leiva responde con un contundente “no”. La jueza se presenta como una funcionaria que, si bien realiza su labor con profesionalidad, al final no llega a impartir justicia porque Santos es el ‘hombre’ y se le ha adelantado. En *La distancia* también se confirma este extremo cuando los inspectores que investigan la trama criminal, encargados también de impartir justicia, no lo consiguen, y es Guillermo el que matando a su jefe restaura el orden y cierra el caso.

7. Conclusiones

A partir de finales de los setenta las cintas policíacas rompen con el paradigma de representación del franquismo que ‘exigía’ una clara caracterización de los agentes del orden como héroes abnegados, valientes y viriles al servicio del régimen. La desaparición de la censura y la llegada de un orden constitucional modifican el papel que la policía desempeña en la sociedad civil y, por consiguiente, su representación en los productos culturales. En el imaginario cinéfilo aparecen policías que, lejos de ser despojados de todas las características que se les atribuían en el cine del franquismo, todavía conservan rasgos como el valor, la fuerza y el rechazo de lo femenino, a los que se le añade ahora el uso de la violencia, como elementos que ayudan a construir su identidad masculina. En este contexto, hay que reseñar que los protagonistas de *La distancia* y *No habrá paz para los malvados* logran restablecer el orden perdido al inicio de la trama y, con ello, la redención. El rechazo o asimilación de estos personajes a conductas asociadas a una masculinidad hegemónica tradicional acaba condicionando el alcance de su castigo.

En la sociedad democrática la redención por medio del uso de la violencia va acompañada de la idea de que el fin justifica los medios, en una sociedad postmoderna en la que hay una ausencia de un enemigo claro. Este ya no se enfunda en un uniforme reconocible, sino como en el caso de los terroristas o de los mafiosos viven integrados en la sociedad, lo cual provoca una ansiedad generalizada que acaba justificando la existencia de un tipo de ‘héroe’ como los que se proponen en estos filmes. Santos en ningún momento renuncia a un modelo de masculinidad que favorece el uso de la violencia para intimidar o eliminar al delincuente. Su personaje se construye por medio

del ejercicio de una violencia física y psicológica que ensalza su dureza y su predisposición a hacer cumplir las leyes a cualquier precio.

El uso de las armas, como en la secuencia final en la que emplea una escopeta recortada, funcionan como un elemento fálico y de mitificación que caracterizan a Santos como un verdadero *cowboy* moderno. Su cruzada para eliminar al único testigo de su crimen acaba con su muerte, y como sugiere la penúltima secuencia del filme, con su transformación en héroe. Esteban Ramón describe a Santos Trinidad como “una suerte del prototipo mil veces interpretado por Clint Eastwood,” (“El regreso” par. 5), es decir, de la misma manera que el presidente norteamericano Ronald Reagan dijo antes de dirigirse a los medios para hablar de la crisis de los rehenes, "Boy, after seeing Rambo last night, I know what to do the next time this happens", el espectador puede pensar en Santos como el héroe de acción al que recurrir cuando se necesita solucionar un problema⁶⁹. *No habrá paz para los malvados* mantiene, en cierto sentido, la misma filosofía que imperaba durante el franquismo y que otorgaba a la policía poderes especiales para resolver los casos, con la diferencia que aquí sí se explicita su violencia. Santos es el hombre que, gracias a sus métodos poco ortodoxos, consigue al final resolver el caso y convertirse en el referente del héroe de acción moderno.

El personaje de Guillermo en *La distancia*, por el contrario, sufre una evolución que le lleva a desarrollar conductas que lo alejan de ese modelo que masculinidad hegemónica, que sí personifica Santos. Al principio de la película Guillermo se muestra

⁶⁹ Declaraciones recogidas por los micrófonos en el despacho oval antes de su intervención televisiva y radiofónica el 30 de junio de 1985, reproducidas por el periódico *Los Angeles Times* el 1 de julio de 1985. La crisis de los rehenes de Irán se inició el 14 de noviembre de 1979 cuando quinientos estudiantes iraníes que participaban en protestas callejeras irrumpieron en la embajada de EE. UU. en Teherán y tomaron como rehenes a 52 diplomáticos, que permanecieron retenidos 444 días.

como un sicario implacable capaz de coaccionar o emplear la violencia para intimidar a Daniel y conseguir su cooperación, a la vez que estos actos le ayudan a enmascarar su condición de homosexual y mostrarse como un tipo duro. Gracias principalmente a su relación con Daniel, Guillermo comienza a aceptar su orientación sexual y a mostrar conductas muy alejadas de las que caracterizan a una masculinidad hegemónica.

Paradójicamente, y como sucede con Santos, la redención de Guillermo también se lleva a cabo por medio de un asesinato, en este caso el de su jefe, para salvar a Daniel. No obstante, el precio que paga es menor, pues su posterior confesión le lleva a pasar quince días en la cárcel por lo que otros hubieran pasado quince años. También podemos hablar de Daniel como un personaje que logra redimirse y, al abandonar la práctica del boxeo, renuncia a los aspectos más tóxicos de su identidad masculina para dejar de representar un modelo hegemónico. La función ejemplarizante de los finales que caracterizaba el cine policiaco del franquismo aun sigue vigente en estas películas, los malos reciben su castigo y mueren a manos de la policía. El cambio de referentes es, sin embargo, lo que caracteriza al género policiaco contemporáneo en el que se propone un modelo de policía que conserva algunas conductas de masculinidades tradicionales pero que también adopta otras nuevas para mantener su hegemonía en un nuevo contexto cultural.

"Parece que el género policiaco te lleva más a un entorno invernal o frío.

Nosotros buscamos ambientar la serie en un entorno más cálido, más latino, un universo y una atmósfera un poco especial y que fuera nuestra, en el sentido de que fuera mediterránea"

(Juan Carlos Cueto, "Un 'thriller' a la mediterránea")

Capítulo 4: Las masculinidades y las relaciones de género en *Mar de plástico* (2015-2016)

1. Introducción

La programación de series policiacas en la parrilla televisiva de las principales cadenas españolas se ha visto directamente beneficiada por el reciente *boom* de producciones de este género en Europa, más concretamente en los países escandinavos. El éxito de estas series se debe en gran parte a la forma en la que se retrata a las sociedades nórdicas, consideradas utópicas por muchos, y en las que se muestra su lado más sórdido, fenómeno que se asemeja al ocurrido en el mundo literario, como mencioné en el capítulo 2. Estas series han tenido un gran éxito internacional, hasta el punto de que, en un país de tanta tradición de producción televisiva como EE. UU., se han realizado varias adaptaciones de series escandinavas. Esta tendencia nace con la serie danesa *Forbrydelsen* (2007) que, tras su paso por la BBC, donde alcanzó una gran cuota de popularidad, fue adaptada en 2011 por la cadena norteamericana AMC⁷⁰. Críticos como Juan Manuel Freire atribuyen este *boom* europeo al empuje de las series producidas durante la última edad de oro de la televisión estadounidense; series como *Los Soprano* (1997-2007), *Breaking Bad* (2008-2013), *Mad Men* (2007-2015) o *The Wire* (2002-2008)

⁷⁰ *Forbrydelsen* se estrenó en España con el nombre de *The Killing: Crónica de un asesinato*.

tienen a un antihéroe como protagonista y cuentan historias caracterizadas por la ambigüedad moral, en las que se muestra la cara menos amable de EE. UU.

Esta tendencia también llega a España, donde desde el estreno de *El comisario* en 1999, la producción de series policíacas se incrementa considerablemente, algunas llegando a alcanzar el éxito internacional. En este apartado destaca *Cuenta atrás* (2007-2008), serie producida por Globomedia que, aunque pasó sin pena ni gloria por la pantalla española, se ha emitido en ochenta y cinco países, convirtiéndose en la serie española más exportada antes de la aparición de las plataformas de emisión digital⁷¹. En su artículo, “Crime Scenes: Police Drama on Television”, el crítico británico Paul Julian Smith asegura que, aunque el género policial ya no se prodiga tanto en la gran pantalla, sigue teniendo una gran repercusión en la televisión, medio con el que parece estar íntimamente ligado en la actualidad (65). La televisión como medio audiovisual tiene unas características especiales que, a diferencia de la literatura y el cine, garantizan una mayor difusión de su contenido que, como recalcan algunos estudiosos, sirve en algunos casos para consolidar y naturalizar “un discurso normalizador sobre usos, costumbres, roles y relaciones de género que ayudan a reforzar los estereotipos de género” (Jorge Belmonte y Silvia Guillamón 117). En su análisis sobre la representación del género en series de ficciones españolas, entre las que se encuentran *El Comisario* o *Los hombres de Paco*, Belmonte y Guillamón dan cuenta de discursos que reproducen la desigualdad en estos productos culturales (118).

⁷¹ *Salto atrás* logra un 18,2% de audiencia en su estreno, siendo incapaz de superar el resultado de la serie norteamericana *House* (19,9%) emitida el mismo día. A partir de la emisión de su segundo capítulo, los niveles de audiencia bajaron de forma progresiva hasta cerrar la primera temporada por debajo del 10%.

En este capítulo voy a hacer, en una primera parte, un repaso de las series policíacas españolas más relevantes que han pasado por la pequeña pantalla desde La Transición, describiendo el tipo de policía que las protagoniza. En una segunda parte, haré un análisis crítico de la serie *Mar de plástico* (2015-2016) en el que mostraré cómo la identidad de género de las masculinidades hegemónicas se construye en contraste con otras masculinidades y feminidades, organizándose de forma jerárquica para garantizar el dominio de las primeras. Con este análisis voy a demostrar que la serie resalta la figura del guardiacivil, al que se eleva a la categoría de héroe, con el consiguiente ensalzamiento de una serie de características y comportamientos en los que el valor, la agresividad y el uso de la fuerza tienen gran relevancia, configurando un sistema de relaciones de género en el que la mujer o imita el modelo del hombre o ejerce un papel de víctima pasiva. También consideraré la influencia que elementos como el país de origen, la raza y la clase social tienen en la construcción de modelos de masculinidad de personajes secundarios, en especial en los gitanos, los jornaleros africanos, y los jefes de las mafias de Europa del Este que aparecen en la serie.

1.1. Series policíacas desde la Transición

En 1989 se emite *Brigada Central*, una serie policíaca de producción nacional que rompe con todos los moldes del género producido hasta la fecha en España, y que servirá como inspiración a series como *El Comisario* y *Policías*. La serie que, como muchas otras al principio, nace para competir con series norteamericanas como *Miami Vice* (1984-1990) o *Hill Street Blues* (1981-1987), con la que comparte muchas características, destaca por sus tramas realistas y por la imperfección de sus protagonistas, que se ganan las simpatías de los espectadores y que rompen con la imagen monolítica del policía,

exaltada durante el franquismo⁷². Aunque esta serie, según Lorenzo Vilches (8) “está aún más interesada en imitar las instituciones norteamericanas”, contiene aspectos autóctonos como el hecho de que el personaje principal, el comisario Flores, interpretado por Imanol Arias, sea de etnia gitana, algo muy novedoso en la España de los años ochenta y que Vilches atribuye a que “quizá ... la institución policial no estaba del todo normalizada” (10) y había que romper con su hagiografía. Flores trabaja en una unidad de élite junto al Comisario Poveda, honesto y disciplinado, el agente Marchena, de carácter violento, Lucas, sofisticado y el considerado intelectual del grupo, y Pacheco, alcohólico, sobre el que pesa una investigación por malos tratos. La serie, dirigida por Pedro Masó, se emite en dos temporadas: la primera de 14 episodios y una segunda, titulada *Brigada central 2: La guerra blanca*, de doce.

El éxito de audiencia de *Brigada central*, que fue seguida por una media de catorce millones de espectadores, no se tradujo en un interés inmediato de las cadenas en producir más series policiacas. Tuvieron que pasar diez años hasta la llegada de su sucesora, *El comisario*, en 1989, serie que, como recoge Julian Smith, es alabada en los foros de discusión de la época y considerada como “más española, más cercana” (75). En la serie se representa un cuerpo policial moderno, al servicio del ciudadano, y cuyas tramas reflejan los problemas y temáticas sociales del momento en España⁷³. Otro factor que favorece una ‘españolización’ de esta y otras series policiacas de producción posterior es, como señala Alfredo Pérez, director de *Policías en Acción*, la contratación

⁷² *Miami Vice* se estrenó el 28 de abril de 1986 con el título de *Corrupción en Miami*, mientras que *Hill Street Blues* se emitió por primera vez en España como *Canción triste de Hill Street* en el verano de 1988.

⁷³ Un foro de Internet es un sitio de discusión donde las personas opinan publicando mensajes sobre un tema, creando de esta forma un hilo de conversación.

de asesores policiales que trabajan para las productoras de ficciones de este género. Estas compañías que hacen ficción “están bien asesoradas, por lo que no suele diferenciarse de la realidad. Se asemejan en la jerga, en la forma de actuar...” (de Hoyos 1). Hay que destacar que *El comisario* (1999-2009), la serie que más tiempo permanece en pantalla, se emite durante doce temporadas. Su éxito de audiencia inspira a las cadenas de televisión a reproducir el mismo modelo en series como *Policías, en el corazón de la calle* (2000-2003). Localizada en una comisaría de Madrid, la serie relata el día a día de un grupo de policías de barrio⁷⁴. Además de representar el trabajo de los agentes, la serie también incluye entre sus tramas referencias a la vida privada y sentimental de los protagonistas. Aunque, a diferencia de *El Comisario*, como explica Julian Smith, *Policías* “is held to be an imitation of American models” (75). Otro ejemplo de serie policiaca es *Salto atrás* (2007-2008), en la que Dani Martín, el vocalista de *El Canto del Loco*, prueba suerte con la interpretación, poniéndose en la piel de Corso, jefe de la Unidad de Policía que trata de resolver situaciones límite. En la serie abundan los diferentes estereotipos que se aplican a los policías, empezando por el propio protagonista, al que se caracteriza como impulsivo, de familia inestable y que nunca hace caso a los protocolos, a lo que se le suma su faceta de mujeriego. En la serie tenemos también a su antítesis, el policía metódico, reflexivo, y sensato; a la mujer presumida; a la mujer policía lista y tolerante; y al policía sabio y veterano. Entre las más recientes encontramos a *Génesis: En la mente del asesino* (2006-2007), serie que gira en torno a una sección especial de la policía

⁷⁴ La policía de barrio, policía de proximidad o policía de comunidad, términos con los que también se la conoce, es un grupo policial integrado en las policías autonómicas que patrulla a pie, y busca un acercamiento y una integración con los vecinos del barrio al que se les asigna; todo con el objetivo de anticiparse a los problemas cotidianos y de convivencia que puedan surgir y de lograr una reducción de los índices de criminalidad menor.

encargada de resolver los crímenes más sádicos y sin móvil aparente, recurriendo a la psicología y a la antropología criminal. Los integrantes del grupo también se definen a través de una serie de clichés del género. El toque cómico lo aportan las series *Los hombres de Paco* (2005-2010) y *Olmos y Robles: una pareja de ley* (2015-2016). La primera narra en tono de humor negro las vivencias profesionales y personales de un grupo de policías de barrio de una gran ciudad. Paco Miranda es un inspector de policía bonachón e incapaz de enfrentarse a las situaciones de crisis, y que cuenta con los agentes Mariano y Lucas como compañeros. El grupo se ve envuelto en toda clase de situaciones disparatadas, narradas siempre desde un punto de vista muy humano y cercano al televidente. *Olmos y Robles: una pareja de ley* presenta al cabo Sebastián Olmos, miembro de la Seguridad Ciudadana de la Guardia Civil, campechano y algo torpe, cuya rutina se ve alterada por la llegada al cuerpo de Agustín Robles, un agente con el que tiene que entenderse para resolver los múltiples casos disparatados que se les presentan en el pueblo en el que trabajan.

Más recientemente hay que mencionar una producción de Atresmedia para Antena 3, *Bajo Sospecha* (2015-2016), cuya primera temporada narra la investigación de la desaparición de una niña el día de su Primera Comunión por parte de Víctor y Laura, dos policías que se infiltran en la familia de la desaparecida para llevar a cabo sus pesquisas. Víctor, de carácter juguetón e indisciplinado, se presenta como opuesto a su compañera Laura, fría y muy profesional. En los últimos años también han aparecido producciones en las que se mezclan géneros tan variopintos como el policiaco, el drama y el romance, y que han gozado de un gran éxito de audiencia que, en última instancia, ha

facilitado su distribución internacional⁷⁵. Un ejemplo es *El Príncipe* (2014-2016), serie ambientada en el barrio homónimo ceutí y que relata la historia de amor entre Morey, un agente del CNI recién llegado de la Península como inspector jefe, que usa la comisaría como tapadera para investigar una supuesta colaboración de la policía y una red yihadista, y Fátima, una joven musulmana, hermana de un narcotraficante⁷⁶. Por último, hay que destacar a la serie *Mar de plástico* (2015-2016), cuyo análisis centra este capítulo.

Una de las últimas tendencias televisivas en este género es centrarse en tramas sobre terrorismo con el fin de venderse a plataformas de emisión de contenidos digitales como Netflix, HBO, Moviestar + o Amazon, y entre las que podemos destacar *La víctima número ocho* (2018) y *La unidad* (2020). Estas series destacan por una cuidada puesta en escena, buenos guiones y una ambientación homogénea que las sitúa en lugares ‘estériles’, es decir, carecen de elementos propiamente autóctonos reconocibles, lo que facilita su distribución en el mercado internacional para el que han sido concebidas. A estas hay que añadirles otras series de carácter local como *El sabor de las margaritas* (2018), ambientada en un pueblo de Galicia o *Antidisturbios* (2020)⁷⁷. Mención aparte merece la que se ha convertido hasta ahora en la serie española más vista en todo el mundo, *La casa de papel* (2017-2021), producción que, si bien podría incluirse en el subgénero de las películas de atracos y también contiene altas dosis de drama, reserva un

⁷⁵ Desde su estreno, *El Príncipe* tuvo índices de audiencia que nunca bajaron del 20%, llegando a alcanzar el 33% de *share* en la emisión del último capítulo de su primera temporada y un 29,2% en su despedida de antena.

⁷⁶ El CNI es el Centro Nacional de Inteligencia.

⁷⁷ El título original de *El sabor de las margaritas* es en gallego, *O sabor das margaridas*, idioma en el que rodó la serie. Su éxito en Netflix ha llevado a la Plataforma a encargar una segunda temporada a sus creadores, cuyo estreno tuvo lugar el 2 abril de 2021.

papel importante a los policías que investigan el delito. La principal novedad que aportan todas estas series que acabo de mencionar es la inclusión de mujeres policía como protagonistas indiscutibles. Estos personajes comparten rasgos propios de las convenciones de género como el tener un pasado que las atormenta y una determinación para resolver el caso, a pesar de los obstáculos que afrontan en su vida personal y profesional.

Es importante reseñar que la elevada producción de ficciones policiacas nacionales en los últimos veinte años refleja el creciente y continuo interés de los telespectadores por las series que desarrollan tramas de intriga con tonos de *thriller*, en las que los protagonistas son miembros de los cuerpos de seguridad del Estado. En su número digital de octubre de 2015 la edición española de la revista *Vanityfair* elaboró su lista de las 50 mejores series españolas de la historia, desde que comenzaran las emisiones regulares de Televisión Española el 28 de octubre de 1956. En una lista compuesta por series de géneros tan dispares como la animación, el drama o la comedia, los responsables del listado incluyen hasta cuatro series policiacas: *Cuenta atrás* en el puesto cincuenta, *Los misterios de Laura* en el treinta y siete, *Brigada central* en el trece, y *La huella del crimen* en el dos. No sería descabellado pensar que, si la lista se hubiera elaborado hoy, la serie *Mar de plástico* ocuparía un puesto de relevancia. No en vano, el portal de Internet Sensacine la incluye como la serie española de su género mejor valorada por los internautas. Su elección como fuente de análisis de este capítulo responde, no solo a su éxito comercial y de crítica, sino también a los elementos estéticos y de guion que la convierten en una serie muy ‘española’. Hay que explicar que, tras su paso por la parrilla de televisión en España, su éxito internacional se ha visto favorecido

con su inclusión en el catálogo de Netflix, que ya ha alcanzado los doscientos ocho millones de abonados en todo el mundo y que ha visto reforzado su papel en el consumo de televisión con la pandemia, sumando casi sesenta millones nuevos suscriptores desde principios de 2020⁷⁸.

2. Mar de plástico

2.1. Sinopsis

Mar de plástico es una serie producida por el grupo Atresmedia y emitida en Antena 3 Televisión. La trama gira en torno al asesinato de una joven, Ainhoa, en los invernaderos de la localidad de Campoamargo, ciudad ficticia donde se desarrolla la acción. El macabro homicidio coincide con la llegada a la zona de Héctor Aguirre, nuevo jefe de Policía Judicial. Héctor y su equipo, formado por Salva, amigo del novio de la víctima, y Lola, se encargan de la investigación, sin saber en un primer momento que la joven asesinada es la hija de la alcaldesa. La investigación, sin un claro sospechoso, los va a llevar a descubrir el submundo y los entresijos de este pueblo en el que ‘(con)viven’ temporeros extranjeros que trabajan en los invernaderos, rusas ávidas de poder y dinero, y la población local, en su mayoría recelosa de todos ellos. El asesinato de Ainhoa no hace sino acrecentar estos celos y sacar a relucir las luchas de poder entre la alcaldesa y Juan Rueda, dueño de los invernaderos y cacique oficial del pueblo que tiene fama de salirse siempre con la suya.

La segunda temporada empieza como acaba la primera, con el descubrimiento del cadáver de Marta, ex novia de Héctor, y se centra en la investigación para encontrar a su

⁷⁸ Datos del mes de abril de 2021. También hay que tener en cuenta que la tarifa *Premium* de Netflix permite disfrutar de los contenidos de la plataforma en cuatro dispositivos electrónicos a la vez, lo que facilita que los usuarios puedan compartir sus cuentas con otras personas (familiares o amigos), potencialmente multiplicando el número de telespectadores que pueden ver series como *Mar de plástico*.

asesino. Héctor, que se había marchado de Campoamargo cuando Pablo, su amigo y marido de Marta, al que ambos daban por muerto, regresa a la comarca y se hace cargo de la investigación. El asesinato de Marta resulta no ser un hecho aislado, ya que aparecen más víctimas del que etiquetan como el asesino del martillo, por su *modus operandi*, similar al empleado en la muerte de Marta. Durante la investigación Héctor, Salva y Lola tienen que trabajar a las órdenes de Pablo, con el que el primero mantiene una relación muy tensa y al que llega a responsabilizar de la muerte de su esposa. En el transcurso de esta segunda temporada, los guardias civiles desmantelan una red de trata de blancas, en la que están involucrados Juan Rueda y Vlad, serbio que pertenece a una mafia de Europa del Este dirigida por un ucraniano, apodado Oso.

3. La masculinidad hegemónica del héroe

Al hablar de masculinidad, hay que tener en cuenta que una de sus principales características es la multiplicidad, es decir, es un concepto que solo puede entenderse en plural, no se puede hablar de una masculinidad única, sino que hay que hablar de masculinidades, todas ellas relacionadas entre sí de forma jerárquica, bajo el dominio de un tipo hegemónico en un contexto determinado (Connell, “Rethinking” 846). En *Mar de plástico*, la masculinidad hegemónica es la del héroe, papel que recae en Héctor, cuya identidad se construye a través de comportamientos y conductas propias de un héroe clásico que, cómo voy a explicar a partir de ahora, se explican por su participación en misiones militares de la Guardia Civil en Afganistán⁷⁹. La elección del actor Rodolfo

⁷⁹ Casi 500 efectivos de la Guardia Civil participaron en misiones en Afganistán desde 2002 a 2015. Durante este periodo la benemérita realiza labores de instrucción de diligencias, investigaciones administrativas, escolta, protección de personas, vigilancia y regulación del tráfico, y entrenamiento de la policía afgana, entre otras. Esta última en una misión de la OTAN, a petición de EE. UU.

Sancho para interpretar a Héctor Aguirre no es casual, sino que oculta un poderoso simbolismo. Rodolfo es hijo del también actor Sancho Gracia, quien interpretó al bandolero Curro Jiménez en la serie homónima de cuarenta capítulos que emitió TVE de 1976 a 1979. La serie tuvo una continuación en 1995, *Curro Jiménez, el regreso de una leyenda* emitida en Antena 3, en la que el propio Rodolfo Sancho aparece interpretando al Juanillo, un integrante de la banda de Curro⁸⁰. La ficción televisiva convierte a Curro Jiménez y a sus bandoleros en luchadores contra los franceses durante la Guerra de la Independencia española, en defensores de la libertad y de los más débiles, que se enfrentan y roban a los nobles para ayudar al pueblo. Curro es un Robin Hood español del siglo XIX que abandera los valores de la justicia y la honradez. Nada más alejado de la realidad era el personaje en el que se inspiró Curro Jiménez, como recoge Antonio Gómez López-Quiñones en su artículo “Bandoleros de la Transición” en *Historias de la pequeña pantalla* (2009). Andrés López nació en 1819, por lo que no luchó contra las tropas francesas y, como explica López-Quiñones, se cree que el bandolero murió abatido por la Guardia Civil “por cometer actos de bandolerismo que nunca tuvieron como objetivo favorecer a una clase desfavorecida” (30)⁸¹.

El personaje de Héctor, a pesar de situarse en un periodo histórico más contemporáneo, comparte un gran número de características con el de Curro Jiménez, entre los que destaca su compromiso por ayudar a los más débiles y su espíritu de rebeldía contra la autoridad y contra las normas establecidas. Otro elemento que ayuda a

⁸⁰ La serie, basada en las andaduras de un bandolero andaluz que existió en la vida real. Antonio Larreta, autor y guionista, se inspiró en un bandolero sevillano, Andrés López (1819-1849), conocido como el barquero de Cantillana, para crear a Curro Jiménez.

⁸¹ La Guerra de la Independencia española se libró entre 1808 y 1814.

construir la imagen del protagonista de *Mar de plástico* como héroe de acción es, sin ir más lejos, su propio nombre, que se corresponde al de uno de los personajes principales de *La Ilíada*. En el poema de Homero, Héctor es el comandante de las fuerzas de Troya y juega un papel muy importante en organizar y dirigir la resistencia de la ciudad frente al ejército griego, antes de morir a manos de Aquiles. Este personaje “whose purpose is the achievement of undying fame whether through glorious victory or glorious death” (*Masculinity, Citizenship* 200) es, según la filósofa feminista Nancy C. M. Hartsock, el primer héroe de guerra de la Historia. Paralelamente, el Héctor de *Mar de plástico* a punto está de correr la misma suerte que su homólogo, casi muere a manos de su enemigo, Pablo, en un final alternativo que la cadena no emitió por deseo de los telespectadores⁸². El final que se vio en Antena 3 muestra a un Héctor que después de resolver los crímenes, y una vez recuperado de sus heridas, se sube al coche y se marcha tal y como vino. Este final circular, explica el propio Rodolfo Sancho, se corresponde al de una película del oeste: “Yo siempre he tomado esta serie como un *western*. No deja de ser un *sheriff* que llega a un nuevo pueblo e intenta resolver crímenes y el final que se ha emitido va acorde a eso. Es el *sheriff* que coge el caballo y se va a otro destino” (“En qué consistió” 1). La idea de concebir *Mar de plástico* como un *western* cobra más credibilidad si atendemos a la exagerada paleta de colores de la serie, rodada con un filtro amarillo, que añade un elemento de sofoco, de calor, de polvo, propio de las películas del oeste. La socióloga australiana R.W. Connell certifica la estrecha relación entre la

⁸² La cadena Antena 3 puso en marcha una votación en su página web en la que, sin desvelar ninguna información sobre el episodio, animaba a los telespectadores a votar entre un final titulado “justicia” u otro titulado “venganza”. Un 56% del público acabó eligiendo el primero, en el que el malo acaba muerto y el bueno consigue recuperarse de las heridas. En su final alternativo, elegido por el restante 44%, la serie finalizaba con la muerte de Héctor, consumándose así la venganza de Pablo.

masculinidad hegemónica y los distintos arquetipos del héroe que aparecen en diversos medios de difusión cultural, y lo expresa con estas palabras: “Hegemonic masculinity is naturalised in the form of the hero and presented through forms that revolve around heroes: sagas, ballads, westerns, thrillers in books, films, television, and in sporting events” (*Which Way* 185, 186, 239). Estos arquetipos, como sugiere Connell, pueden ser pistoleros de películas del oeste o soldados de películas de guerra; Héctor es una combinación de los dos si atendemos a las características que lo definen. Para demostrar que este personaje es un modelo de masculinidad hegemónica, voy a analizar cómo se construye, identificando sus conductas, su forma de actuar, y su relación con otros personajes masculinos y femeninos.

3.1. El arquetipo del guerrero y el arte de la masculinidad

Desde la Grecia antigua se ha asociado al héroe de guerra con la hombría, asignándole una serie de características que le diferenciaban del hombre común y que magnificaban su masculinidad. En estudios sobre la masculinidad en las Fuerzas Armadas, se identifican ciertos elementos como el valor, la estabilidad emocional, el deseo heterosexual explícito, la aptitud física, la disciplina, la disposición a usar la fuerza física para agredir, la autosuficiencia y el riesgo, que sirven para construir una identidad masculina en dicha institución (Hinojosa 180). El héroe guardia civil de *Mar de plástico* se define a través de conductas que reflejan muchos de estos elementos.

Los habitantes de Campoamargo conocen a Héctor por primera vez cuando aparece en el bar de Amancio, en el momento en el que van a linchar a un temporero africano, al que responsabilizan de la muerte de Ainhoa. Al comienzo de la secuencia

Héctor se quita las gafas de sol, mira de refilón, evalúa la situación, decide entrar al local e intercambia unas palabras con uno de los agresores:

Héctor: Será mejor que lo sueltes.

Pilar: Esto no es asunto tuyo, así que, ¡largo!

Héctor: Te equivocas. Sí es asunto mío

(“Las primeras 48 horas” 0:10:19-30).

El espectador reconoce en Héctor una actitud valiente cuando no se amilana y mantiene la pose desafiante frente a uno de los agresores, quien critica su actitud heroica de tipo duro: “¿Habéis oído al chulo este?” (0:10:32). Su comportamiento es percibido por sus rivales como trasgresor, pero para Héctor no hay vuelta atrás. Su masculinidad está siendo cuestionada y debe defenderla y reafirmarla por cualquier medio. Acepta el reto cuando le lanzan un puñetazo que él esquiva, y al que responde lanzando uno propio. A pesar de verse superado en número, Héctor demuestra sus habilidades pugilísticas y consigue reducir a la mayoría de sus oponentes. Solo le frena un golpe en la cara que le abre la ceja. La agresora, Pilar, interpretada por Andrea del Río, se mantiene firme frente a él en posición amenazante hasta que aparece la guardiacivil en el bar y le pide a Héctor que se identifique - “¿usted quién coño es?” (0:11:09) -, momento en el que les dice que es el nuevo jefe de Policía Judicial mostrándoles su placa. La escena pone de manifiesto la naturaleza de Héctor, quien opta por no identificarse como agente del orden y en lugar de rebajar la tensión, adopta una actitud de tipo duro y se enfrenta directamente a los agresores para probar su hombría. Al enfrentarse solo a todos ellos se pone en una situación de riesgo que sirve para demostrar su valor ante los demás, es decir, es su carta de presentación ante la audiencia. David Redondo, crítico de la emisora de radio Cadena

Ser, confirma la construcción de Héctor como héroe de acción en el primer capítulo de la serie, del que dice “le sobran ciertas escenas de peleas -inexplicables- en las que el personaje de Rodolfo Sancho se convierte en Van Damme⁸³” (1).

Durante el resto de los capítulos de la serie vemos a Héctor adoptar distintas conductas de riesgo que ayudan a construir su identidad como héroe de acción, y a establecer patrones de comportamiento que le distancian de sus compañeros de oficio, situándole un escalón por encima. Un ejemplo lo encontramos en el episodio cuatro de la primera temporada cuando, persiguiendo al yate de la familia Rueda, Héctor salta a la embarcación cuando se está alejando del muelle para evitar que escapen. Lola, su compañera en la persecución, no entiende sus actos, como se explica en este diálogo:

Lola: ¿Por qué no has pedido refuerzos?

Héctor: No había tiempo.

Lola: Claro, y pudiendo saltar sobre un barco en movimiento, para qué esperar al helicóptero, ¿no?

Héctor: Es un barco muy rápido. Hubiesen alcanzado las aguas de Marruecos en poco tiempo. Lo importante es que los tenemos.

Lola: ¿Sabes qué? La verdad es que por aquí no estamos acostumbrados a ver cosas como las que tú haces (“La prueba” 1:01:10-29).

Esta escena ayuda a caracterizar a Héctor como una persona intrépida, valiente, autosuficiente y, sobre todo, excepcional, todas ellas cualidades de un héroe bélico. No todo, sin embargo, son alabanzas, estas actuaciones despiertan el recelo de su superior, el

⁸³ Jean-Claude Van Damme nació en Bélgica el 18 de octubre de 1980. Se inició en el mundo de las artes marciales a los once años, y acabaría mudándose a EE. UU. para convertirse en actor. Ha participado en cincuenta y seis películas, la gran mayoría de acción, género con el que alcanzó fama mundial.

alférez, quien le acusa de ir por libre y le apoda peyorativamente “héroe”, “el héroe de Afganistán” (“Reconstrucción” 0:10:48). Héctor asume el papel y no se inmuta porque, como dice Lola, es un guardiacivil “sin miedo a los de arriba” (“Fumigación” 0:45:18). En la segunda temporada también asistimos a secuencias que certifican, aún más si cabe, el valor de Héctor. En el episodio nueve, por ejemplo, se sube a una moto para perseguir a Vlad, al que buscan por asesinato, y durante la persecución acaba saltando de pie desde el sillín de la moto a la camioneta del fugitivo (“Yo confieso” 1:01:00-02:40). La operación, como la anterior, es un éxito. La aventura más temeraria de Héctor es, sin duda, el asalto a la mansión de Oso, el mafioso ucraniano que dirige el tráfico de mujeres. En esa escena, Pablo y él son capaces de acabar a tiros con toda la banda sin necesidad de pedir refuerzos (“Cazado” 0:52:30-55:00).

3.1.1. La experiencia militar como marcador de la hombría

La forma de proceder de Héctor, sobre todo en la primera temporada, está directamente relacionada con su pasado, en particular con su participación como soldado del ejército español en Afganistán, experiencia que juega un papel fundamental en la construcción de la masculinidad de su personaje. Su llegada al pueblo está envuelta en un misterio que el propio protagonista no quiere desvelar. En el primer capítulo, cuando Lola le explica a Héctor cómo funcionan las cosas en el pueblo de camino al invernadero de Juan Rueda, le pregunta por qué con un expediente tan bueno eligió Campoamargo como destino. Héctor no solo no responde, sino que se pone las gafas de sol y gira la cabeza para mirar por la ventanilla del coche, evitando así el contacto visual y poniendo punto final a la conversación. El comportamiento de Héctor delante de sus superiores y de sus subordinados se caracteriza por ser profesional, pero frío; es parco en palabras.

Estas conductas son propias de un hombre duro que se esfuerza en crearse una reputación como tal. Al verle con una herida en la ceja, Luis, el alférez le pregunta si ha tenido algún problema, algo que Héctor niega categóricamente. Es *picata minuta* para alguien que, como revela en esta secuencia, antes de ser policía fue miembro del ejército español y estuvo destinado en Afganistán. Esta experiencia en combate confirma la idea de que nuestro héroe es capaz de sobrevivir en circunstancias extremas, como sugiere Luis: “Supongo que aquello habrá sido duro” (“Las primeras 48 horas” 0:09:17).

La construcción de una identidad militar basada en el aguante, la fortaleza y la invulnerabilidad ante situaciones adversas incurre, sin embargo, en contracciones, como se muestra a través del personaje de Héctor. En varios episodios vemos que no puede dormir y tiene constantes pesadillas porque, como dice el Alférez, estuvo en tratamiento psicológico por estrés post traumático. El origen de su tormento viene de su estancia en Afganistán donde, repeliendo un ataque, hirió mortalmente por error a su mejor amigo, el marido de Marta. Algunos estudios sobre la masculinidad militar han determinado que en el proceso de formación de los cadetes se equipara la hombría con la dureza en el combate (Duncanson, “Forces” 65). Cuando se ve amenazado, Héctor reacciona como lo haría un soldado bien entrenado, disparando al enemigo, con la mala fortuna de que, al hacerlo, mata a su mejor amigo. Las consecuencias de su acto le acarrearán efectos secundarios de los que no puede escapar y que hacen mella en su coraza de héroe. A pesar de ser una persona que controla sus emociones, es inteligente y frío según Lola y poco comunicativo según Salva, pierde los nervios cuando le provocan. Le sucede al interrogar a Juan Rueda por primera vez, con la psicóloga y con algún que otro detenido durante un interrogatorio. Esta falta de control se deriva de su estrés postraumático y

tiene implicaciones que añaden elementos que ayudan a construir su masculinidad. Este trauma que atormenta a Héctor, unido al sentimiento de culpabilidad por haber matado a su amigo en combate, no solo le hace perder los nervios, acrecentando su agresividad, sino que le hace tener pesadillas por la noche. La fórmula que elige para procesar este trauma consiste, paradójicamente, en golpear a un saco de boxeo que tiene en su piso cada vez que sufre uno de estos episodios. Esta descarga de agresividad en forma de golpes forma parte de la identidad de Héctor, mostrándole como un tipo duro y fuerte a pesar de ser un personaje atormentado, todo lo que se puede esperar de un buen guardiacivil.

A pesar de las contracciones que caracterizan a la masculinidad de Héctor, es evidente que la serie le propone como un ejemplo de lo que es ser un buen policía, y, por ende, ser hombre, y esto se evidencia en sus interacciones con los demás. En *Mar de plástico* encontramos numerosos ejemplos en los que Héctor ayuda a naturalizar rasgos relacionados con el ejercicio del poder y que influyen en la construcción identitaria de otros personajes. Un ejemplo es su forma de superar el trauma que sufre por haber realizado su trabajo como soldado y que le atormenta provocándole insomnio. En esas ocasiones, que se repiten en diferentes capítulos de la primera temporada, Héctor se desahoga golpeando a un saco, hasta el punto de que llega a romperse los nudillos. El uso de la violencia para descargar su estrés es una herramienta que transmite a personajes como Lola o Nacho. En el caso de este último, papel que interpreta Máximo Pastor, al morir su padre, acude a Héctor cuando necesita hablar con alguien o para pedirle consejo, lo que le convierte en su principal referente. Su relación con Héctor es fundamental para entender cómo se construye su identidad masculina durante la serie, ya que como

explican desde el Instituto Vasco de la Mujer, “la experiencia del poder en los hombres se interioriza desde el proceso de socialización. Encuentran el primer referente de qué es el poder, cómo y quién lo ejerce en la propia familia patriarcal” (“Los hombres, la igualdad” 27). Nacho, en lugar de recurrir a su madre para hablar de lo que le angustia, acude a Héctor, que ha asumido el papel de padre para el chico y ejerce además como arquetipo de un modelo de masculinidad hegemónica.

Un ejemplo claro de aprendizaje por socialización entre los dos se produce en el episodio nueve, en el que Nacho se presenta en casa de Héctor, y al verle “cabreado”, Héctor le dice que para descargar su ira mejor que lo arregle dándole al saco, y le acaba enseñando a pegar (“La fosa” 0:15:45-17:15). Esta lección de manos de su héroe particular normaliza el uso de la violencia, paradójicamente, para controlar las emociones. Otro ejemplo lo encontramos en el capítulo cinco, en una escena en la que Nacho, todavía envuelto en esa etapa de rebeldía y buscando un modelo paterno que le guíe, acaba juntándose con el grupo de neonazis que comanda Pilar. Héctor le sorprende y le lleva a su casa, en la que, tratando de hablar sobre su conducta, acaban mostrándose cicatrices el uno al otro. La escena, que nos retrae a una de la película *Jaws* (1975), exalta las cicatrices como un símbolo de dureza, aquí asociada a lo masculino que, a su vez, se relacionada con el poder (“La cámara” 0:55:00-57:30). Este fenómeno se ha estudiado en el ámbito deportivo, especialmente en los deportes de contacto como el fútbol americano, en los que los deportistas consideran las cicatrices o las lesiones crónicas, ambas fruto de la dureza física del juego, como un símbolo de estatus masculino (Michael Messner, *Power at Play* 76). Héctor es el espejo en el que se mira Nacho y cuya masculinidad

quiere imitar al mostrar sus cicatrices, escenificando que él también pertenece al club de los tipos duros.

El aprendizaje y normalización del uso de la violencia como herramienta para combatir el estrés vuelve a repetirse en el episodio doce, pero esta vez con otro personaje. Lola aparece en casa de Héctor con unas cervezas y, como en el caso anterior, acaba golpeando el saco, ganándose la admiración de Héctor, quien, al igual que con Nacho, alaba su buena derecha (“Se acaba el círculo” 0:6:40-07:35). Este no es el único momento en el que vemos a Lola imitando las conductas de Héctor: la agresividad en los interrogatorios, que tanto le critica al principio de la serie, acaba formando parte de su repertorio para hacer confesar a los detenidos (“Fuera de contacto” 0:48:35). Tanto esta como otras conductas que asimila de Héctor son las que construyen un personaje femenino que, a diferencia de los demás, se aleja del victimismo, aspecto que explicaré más adelante en el apartado del estudio de la feminidad en la serie.

3.2. Características nuevas y recicladas de las masculinidades hegemónicas

Los modelos de masculinidad hegemónica se caracterizan por dejar de lado el mundo afectivo y emocional, es decir, mostrar a un hombre que expresa sus sentimientos, empatiza y se muestra vulnerable es alejarlo de un modelo hegemónico. Héctor, aunque al principio de la serie se caracteriza por ser poco comunicativo y por estar atormentado, finalmente accede a hablar con una psicóloga, y acaba confesándole a Marta que fue él el responsable de la muerte de su marido. Esta evolución que experimenta el personaje, lejos de distanciarle de un modelo de masculinidad hegemónico, es una manera de adaptarle a las nuevas convenciones culturales que favorecen una mayor emocionalidad en los hombres. Partiendo de la idea de la masculinidad hegemónica como un concepto

mutable, que se adecúa a las circunstancias socioculturales e históricas para seguir manteniendo su dominio (Connell, “Rethinking” 845), la evolución de Héctor, de un hombre hermético a uno que expresa sus sentimientos, es una estrategia para lograr una mayor identificación de la audiencia con el protagonista de la serie. Las expectativas de cómo deben ser los héroes en la sociedad contemporánea pasan por adoptar algunos aspectos que tradicionalmente se han asociado a lo femenino, como la sensibilidad. Así lo expresa Pamela Church-Gibson con estas palabras: “Today’s rough-looking heroes must conceal beneath an unruly exterior a soft heart... within the butch clothing... they must be a new man, reconstructed men, able to express and articulate their feelings” (72).

Una característica que define a nuestro héroe es la heterosexualidad explícita que se le asigna desde el principio, convirtiéndole en un objeto de deseo de personajes femeninos de la serie. Su *sex appeal* es capaz de hipnotizar incluso a aquellas que parecen estar más atraídas hacia el poder o el dinero, como el caso de Agneska, la mujer de Juan Rueda, papel que interpreta Lisi Linder. En el primer capítulo, en la secuencia en la que Héctor va a buscar a Rueda a su casa, acaba preguntando por su paradero a su mujer que toma el sol en biquini con sus amigas rusas. Mientras Héctor se aleja, Agneska y sus amigas se giran y, mirándole el culo, la mujer de Juan Rueda les dice: “dejadme los fines de semana y no necesito volver al gimnasio” (0:39:00). Además de Agneska, Marta y Lola son otros personajes femeninos que se sienten atraídos por Héctor durante la primera temporada, aunque en el caso de Lola, sin que haya reciprocidad, circunstancia que, según Sonia Herrera Sánchez, no es casual porque “para demostrar que un héroe es muy héroe, muy macho y muy hetero, no basta con que tenga una relación, sino que tiene

que haber alguna desgraciada más suspirando por sus huesos” (“Los estereotipos” par. 13).

La construcción del personaje de Héctor como hombre heterosexual objeto de deseo de varios personajes femeninos de la serie, sin embargo, no garantiza que el protagonista disfrute de la estabilidad de una vida sentimental acorde con el estatus de héroe que personifica. Este ‘fracaso’ sentimental es una característica que comparte también con personajes de otras series policiacas. Esta es la idea de Rebecca Feasey, quien después de analizar series policiacas anglosajonas como *24* y *Spooks*, llega a la conclusión de que “police and crime dramas routinely show male police constables, detectives and special branch officers ignoring the needs of their family in favor of the force, sacrificing their personal life for the good of the wider society” (84). Para Feasey, estos personajes sacrifican lo que ella denomina vida privada por la vida pública, es decir, dejan a un lado su vida sentimental para satisfacer las necesidades que les impone su trabajo. Como argumento en el primer capítulo de este trabajo de investigación, este *leitmotiv* ya se repite en el cine policiaco del franquismo, en cuyas cintas se transmite la idea de que ser policía exige todo tipo de sacrificios y está por encima de todo, incluida la familia. En *Mar de plástico* esta práctica se aplica también a Héctor, quien, a pesar de no tener familia, tampoco parece tener éxito en su vida sentimental. El sargento dedica la mayor parte de su tiempo a cumplir con su deber, dejando las relaciones de pareja en segundo plano. En la primera temporada su relación con Marta, la mujer de la cual está enamorado, no termina de consolidarse, y el final, en el que ella aparece asesinada, confirma este fracaso. En la segunda, y ya sin la posibilidad de estar con Marta, lo intenta con Lola, aunque por motivos que el espectador no llega a conocer, la relación no acaba

bien. Estos dos ejemplos indican que el hecho de ser un guardiacivil muy dedicado condiciona la posibilidad de tener una pareja o una familia. Para Héctor, ser un miembro de la benemérita está por encima de todo lo demás, incluyendo el amor, como reconoce Marta en el capítulo doce de la primera temporada: “Tú pones el deber por delante de todo... yo no quiero ser tu obligación” (“Se cierra el círculo” 0:05:15). Con estas palabras Marta expresa su sospecha de que Héctor le pidió que se fueran a vivir juntos para cumplir la promesa que le hizo a su amigo de que la protegería en su ausencia.

La imposibilidad de tener una vida sentimental estable por culpa del trabajo es algo que también afecta a Lola, quien, como explicaré más adelante, mimetiza conductas de Héctor para poder hacer mejor su trabajo. En este diálogo del capítulo doce de la primera temporada, Lola va a casa de Héctor a tomarse unas cervezas y le expresa su temor a no tener pareja por su dedicación al trabajo:

Lola: ¿No te sientes solo a veces? Nos pasamos el día trabajando, jugándonos el tipo en la calle, para luego volver a una casa vacía.

Héctor: No me he parado a pensarlo, la verdad (0:07:45-08:01).

Los dos se sacrifican en beneficio del cuerpo, como también le dice Lola a Salva en un momento de la serie: “Antepongo mi carrera a todo lo demás. Me voy a quedar sola ... No sé querer” (“El pasado” 1:02:34). Paradójicamente, y como se desprende de las palabras de Héctor en la secuencia que he mencionado anteriormente, él no siente que esté sacrificando nada, a diferencia de lo que piensa Lola, quien parece lamentar su situación. El fracaso sentimental afecta a los dos guardiaciviles más dedicados del grupo, Héctor y Lola; Salva, el tercer miembro del grupo, no sufre la misma suerte que sus dos compañeros.

Priorizar el trabajo de policía a tener una familia se manifiesta también a través de la representación del espacio privado donde vive el protagonista. En las escenas que tienen lugar en casa de Héctor, se muestra un piso casi vacío, un espacio apenas sin amueblar, en cuyo frigorífico solo hay cerveza, y donde las cajas de la mudanza permanecen todavía sin abrir. Esta situación, que se confirma en última instancia con el final elegido para la serie, retrata al héroe como una persona que está de paso y nunca echa raíces, acude allá donde se le necesita. En alguna escena vemos también fotos del caso que investiga esparcidas por el suelo, eliminando la línea que separa el trabajo de la vida personal. Este recurso se ha utilizado en otras series policiacas como en la primera temporada de *True Detective*, en la que el piso de Rust, uno de los protagonistas, es muy parecido al de Héctor⁸⁴. La configuración del espacio privado como algo impersonal, semivacío, sirve de metáfora para ilustrar las prioridades de Héctor, y representarlo como una persona dedicada única y exclusivamente al trabajo en detrimento de su vida personal, hasta el punto de llegar a despertarse una mañana en su despacho después de haberse quedado trabajando en la comisaría toda la noche (“Boris” 0:09:01).

En la segunda temporada esta premisa se hace aún más evidente, especialmente cuando Marta, la única mujer a la que ha amado Héctor, aparece asesinada. Siendo ya imposible estar con ella, Héctor se obsesiona con encontrar a su asesino, relegando nuevamente su vida sentimental. La única relación que tiene durante esta temporada es acostarse con Lola una noche, y el resultado no podría ser más nefasto. En esa secuencia, que tiene lugar en el capítulo diez, Héctor le está curando unas heridas y ella le confiesa que siempre ha estado enamorada de él. Acto seguido se besan y la escena acaba con un

⁸⁴ *True Detective* es una miniserie policiaca norteamericana que empezó a emitir la cadena HBO en EE. UU. el 12 de enero de 2014.

plano de los botes de alcohol y betadine, gasas y algodones manchados de sangre, con ellos de fondo mientras la imagen se desenfoca, presagiando que alguien va a salir herido de esta experiencia. En la siguiente secuencia en la que aparecen juntos, los dos están en la cama, recostados cada uno mirando al lado contrario, evidenciando la fractura emocional. Tomando en cuenta las ideas de Feasey, se puede argumentar que el trabajo de guardiacivil impone a Héctor un nivel de compromiso que se extiende a su vida privada, dificultando así la posibilidad de encontrar la estabilidad emocional y familiar. La dicotomía de tener que elegir entre el trabajo y la vida familiar es algo que también se aplica a Lola, quien incluso renuncia a su familia o, mejor dicho, su familia renuncia a ella por hacerse guardiacivil. En la sección de análisis de los personajes femeninos de la serie explicaré más en profundidad cómo afecta esta situación a la formación de la identidad de Lola, y como condiciona la imitación de conductas propias de personajes como Héctor.

Las masculinidades hegemónicas se caracterizan por no ser las más comunes entre los hombres, sino que son más bien ideales de carácter normativo, al que deben aspirar. Estos modelos, explica Connell, “express widespread ideas, fantasies, and desires” (“Rethinking” 846). Héctor es, por tanto, un arquetipo que representa este modelo de masculinidad ideal, es decir, es un símbolo de carácter normalizador pero que no se corresponde al de una persona real. Esta idea se repite a lo largo de la serie y se reafirma en una escena de la segunda temporada, cuando Lola por fin acepta el hecho de que estar con Héctor es un sueño que nunca va a poder conseguir. En el capítulo ocho, Héctor y Lola acaban acostándose, y lejos de ayudar a consolidar su relación, provoca un mayor distanciamiento en Héctor que, aunque intenta explicarse, hace que Lola se sienta

rechazada. En la secuencia posterior, ya en comisaría, la Reme consuela a Lola y expone la realidad de su relación con Héctor:

Reme: Yo te voy a decir una cosita Lola. Tú lo que necesitas es un hombre de carne y hueso, que tú le gustes, que él te guste, y olvidarte de la fantasía esa con el payo. ¡Quilla, déjate de pajaritos en el aire y despierta prima!

Lola: Es verdad. Voy a cambiar (“El día de la ira” 1:00:45-01:05).

La excepcionalidad que caracteriza la construcción de un personaje como Héctor, valiente, agresivo cuando es necesario e intrépido, se explica por la militarización de su masculinidad, presentándose como un modelo a imitar por el resto de guardiaciviles y reforzando su papel de héroe. Históricamente, explica Karen Hagemann: “‘Heroes’ were presented as the manliest of men. They were supposed to act as role models for ‘average men’ and in that way defined the norms of masculinity to which the state, the military and society aspired. Heroic masculinity is thus always ideal-typical masculinity” (117). Héctor es, por tanto, una representación del soldado ideal, ahora convertido en policía, que engloba las mejores cualidades de los miembros de esos cuerpos, y que presenta características excepcionales que le diferencian de sus compañeros y también de sus adversarios.

Desde el primer momento la relación de Héctor con el cacique del pueblo refuerza el rol del primero como héroe y da cuenta de su carácter honrado e incorruptible, cualidades presumibles en un arquetipo de policía que sirve a los intereses de la ciudadanía. En un encuentro que tiene lugar en el primer capítulo de la serie, Rueda le

ofrece su ayuda en la investigación del crimen de Ainhoa, pero tensa la cuerda al creer que Héctor es un policía más e intenta comprarle:

Rueda: Y usted tampoco dude en llamarme si necesita cualquier cosa.

Héctor: ¿Cómo dice?

Rueda: ¿A usted que le hace feliz? ¿los caballos? ¿los coches? ¿las armas?

A los [guardias] civiles les gustan mucho las armas, ¿no? Dígame lo que le gusta y yo se lo conseguiré.

Héctor: Debe estar muy acostumbrado a comprar a todo el mundo para proponérmelo así.

Rueda: No imagine tanto, solo quiero que nos conozcamos mejor, darle la bienvenida al pueblo.

Héctor: Me alegro porque no estoy en venta (“Las primeras 48 horas” 0:41:05-34).

Este dialogo sirve para demostrar que Héctor, a diferencia de sus compañeros de la Policía, no quiere someterse al poder empresarial que controla el pueblo y que está representado en la figura de Juan Rueda, personaje que encarna características contrapuestas a las de nuestro héroe. Con esta actitud, el personaje se desmarca de los comportamientos comunes de otros policías y se subraya su excepcionalidad.

4. Otras masculinidades dominantes: los malos de la serie

De la misma manera que la masculinidad hegemónica de los personajes se construye en contraposición a la feminidad, también se construyen en relación a otras masculinidades.

La eficacia del héroe en una ficción televisiva está siempre supeditada a la grandeza del villano al que se enfrenta, cuanto más malo sea el malo, si cabe, más destaca el héroe en su papel. En la primera temporada de *Mar de plástico*, este rol le corresponde a Juan Rueda, empresario cacique de la localidad y dueño de medio pueblo; en la segunda, sin embargo, queda relegado a un segundo plano con el regreso de Pablo, amigo de Héctor al que todos daban por muerto, y con la aparición de Vlad. A partir de ahora voy a analizar la construcción de las masculinidades de los enemigos de Héctor, y a explicar cómo sirven de contrapunto para moldear la masculinidad y alzar la figura de nuestro protagonista.

4.1. Juan Rueda: ‘el cacique de Campoamargo’

Durante la primera temporada y, en menor medida, durante parte de la segunda, Juan Rueda asume el papel del malo. Empresario y dueño de los plásticos, como se denomina a los invernaderos, su personaje se construye en torno al dinero y al poder que ostenta, condicionando también su masculinidad. Rueda es un arquetipo de lo que Kimmel denomina “Market Place Manhood”, un tipo de masculinidad que surge en 1830 en EE. UU. y que refleja el éxito empresarial y personal a través de la acumulación de riqueza, poder y estatus social. La convergencia hacia ese tipo de masculinidad implica, según Kimmel, que el arquetipo descuide su papel de padre en beneficio de los negocios, a los que les dedica la mayor parte de su tiempo y esfuerzo (*Manhood* 62). Rueda está casado con una mujer rusa mucho más joven que él y a la que le une solamente el ansia de poder y de riqueza, como reconoce cuando le regala un coche de lujo: “No me engaño Agneska, sé que lo nuestro solo funciona si hay dinero de por medio” (“Cowboy de medianoche” 0:42:12). Esta masculinidad, sustentada en el poder financiero, favorece la

cosificación de la mujer. “Las mujeres son el vicio más caro”, le dice Rueda a Kaled, convirtiéndolas en un símbolo de consumo que refleja poder. Kimmel lo expresa así: “women become a kind of currency that men use to improve their ranking on the masculine social scale” (“Masculinity as” 66). Con esta mujer, rubia y guapa, Rueda busca la admiración y la aprobación del resto de hombres, que relacionan su conquista con el éxito social.

El poder empresarial también está ligado a la explotación de la mujer como un bien de consumo, no en vano, Rueda empezó en los negocios trayendo a mujeres de Rumanía para venderlas posteriormente a prostíbulos, práctica a la que vuelve a recurrir en la segunda temporada cuando ve la posibilidad de ganar mucho dinero.

En este sentido, Rueda se dirige al resto de mujeres con las que interactúa, como es el caso de Pilar, su socia en el negocio de la trata de blancas, no por su nombre de pila sino asignándoles diversos mote que reflejan una posición hegemónica y una defensa del patriarcado. A Pilar la llama “niña”, “niñata” o “bonita”, a pesar de que ya es madre y de que se ha hecho cargo de los negocios de su padre, con esto pretende infantilizarla y criticar su nivel de madurez. De la misma forma, cuando habla con Carmen, la alcaldesa del pueblo y madre de Ainhoa (Eva Martín), usa el apelativo “reina” (“Fumigación” 0:26:27), que lejos de reconocer su poder político, busca ridiculizarla. No podemos olvidar que Lola tampoco se libra de un trato peyorativo. La primera vez que Héctor le cita en comisaría para interrogarlo, Rueda se dirige a ella con el apelativo de “cariño” (0:21:26), confirmando su falta de respeto por la autoridad, especialmente cuando está personificada por mujeres que ocupan posiciones de poder, y reafirmando así su hegemonía. La misoginia es un rasgo que, como mostraré más adelante, caracteriza no

solo a Rueda sino también al resto de ‘malos’ de la serie, como Vlad, Oso e incluso Pablo, convirtiéndose en una característica común de sus masculinidades. Todos estos personajes tienen muchas características en común y sus masculinidades presentan elementos hegemónicos que, en la conclusión de la serie, lejos de encumbrarlos, acaban conduciéndoles a un final trágico.

El personaje de Rueda se construye también desde el rechazo a aquellos rasgos que se consideran femeninos, como la debilidad. Su personaje, como él mismo reconoce, se crece ante las adversidades: “me crezco con el castigo y cuanto peor me va, más fuerza tengo” (“El regreso” 0:18:15). Su carácter duro le hace ganarse el respeto de los demás, incluido el de sus enemigos, como es el caso de Carmen, la alcaldesa. En la primera temporada, cuando Rueda descubre que es el padre de Ainhoa, intenta matar a Amancio, creyendo que él ha sido el que la ha asesinado. Posteriormente va a casa de Carmen a preguntarle por qué no le dijo que era su hija, y allí acaba siendo increpado por Pepe, el marido de Carmen, como vemos en este diálogo:

Pepe: ¡Fuera de esta casa! (ahora dirigiéndose a Carmen) Él no es su padre. Ainhoa era mi hija, mi hija. Me da igual que te dejara embarazada. No puedes quitarme eso. Yo la he criado. ¿Qué ha hecho él? ¿eh? ¿Qué ha hecho él?

Carmen: Él por lo menos ha intentado castigar al que nos la quitó, ¿y tú? (el marido baja la cabeza y se pone a llorar) ¡Mírate! (“Confianza” 0:08:08-48).

La escena certifica a Rueda como un hombre fuerte que sabe defender lo que es suyo a través incluso de la violencia, mientras que el marido de Carmen, a ojos de su mujer, es

una persona débil, desdeñado por llorar la muerte de su hija. En palabras de Kimmel, “to admit weakness, to admit frailty or fragility, is to be seen as a wimp, a sissy, not a real man” (“Masculinity as” 65). El discurso de Carmen ridiculiza a su marido por gimotear, ya que, según los códigos masculinos tradicionales, ‘los hombres no lloran’, es una muestra de debilidad, lo que le convierte en menos hombre.

Rueda es un personaje que se construye desde la fortaleza, es una persona que responde a los retos y que considera la valentía como una cualidad indispensable para triunfar en la vida. Paradójicamente, ninguno de sus hijos ha salido a él e incluso uno de ellos, Sergio, tiene una discapacidad mental y no puede valerse por sí solo. Su fracaso como padre, sin embargo, lo achaca a su propia debilidad, como reconoce en la escena en la que le dice a Sergio que lo va a internar en un colegio especial, provocando una respuesta airada de su otro hijo, Fernando:

Rueda: Fernando, esto lo hago por el bien de todos.

Fernando: Por el bien de todos mis cojones. Esto lo haces por ti, porque tu hijo te avergüenza y te ha avergonzado siempre, ¡eh! ¡que Juan Rueda en la vida ha soportado no tener un hijo perfecto!

Rueda: Me hubiera valido con que fuera normal y no eso. Tenía que haberlo resuelto el día que vino al mundo.

Fernando: ¡Tú a mi hermano no le llegas ni a la suela de los zapatos!

Rueda: Pero ¿tú qué quieres? ¿Que te parta la boca?

Fernando: ¡No tienes huevos! (“Fuera de combate” 0:37:28-56).

La acción se completa con una bofetada del padre al hijo. En esta escena se muestra a un Rueda que se arrepiente de no haber ‘acabado’ con Sergio cuando nació y descubrió que

tenía una discapacidad. Se lamenta por no haber sido fuerte entonces, y acaba respondiendo a Fernando con una bofetada cuando le reta, demostrando que ya no es débil, que, si alguien cuestiona su masculinidad, va a responder con la fuerza para despejar cualquier duda.

La construcción del personaje de Rueda también se produce de adentro hacia fuera. Su físico, lejos de parecerse al de un galán, se caracteriza por las cicatrices de su rostro y por la firmeza de su voz. Su cara, picada por la viruela, exterioriza las imperfecciones de su alma y acentúa su maldad. A lo largo de la historia del cine y del *comic* podemos encontrar numerosos villanos que tienen taras o deformidades en la cara que resaltan su condición de malos. Personajes como El Joker o Dos Caras en *Batman*, o Freddy Krueger se valen de sus cicatrices para despertar el miedo entre sus enemigos⁸⁵.

4.2. Pablo: el policía corrupto de la democracia

Durante la primera temporada este personaje tiene apariciones esporádicas, siempre en forma de *flashbacks*, en las que se le muestra primero como soldado y posteriormente como posible traidor, esto último desmentido cuando se revela que estaba infiltrado entre los talibanes. Durante la segunda temporada Pablo representa un arquetipo de una masculinidad sin fisuras, no solo desde el punto de vista de su físico, lleva camisas ajustadas para marcar musculatura y tiene un tatuaje militar en un brazo, sino también con la acentuación de rasgos tradicionales como el bigote, elemento, este último, que le hace guardar un cierto parecido con un galán del cine franquista como Luis

⁸⁵ El Joker es un supervillano creado por Bill Finger, Bob Kane y Jerry Robinson para DC Comics, y que aparece por primera vez en *Batman* el 25 de abril de 1940. Dos Caras es también un villano creado por Bill Finger y Bob Kane para el número 66 de *Detective Comics*, publicado en agosto de 1942. Ambos han aparecido también en varias adaptaciones cinematográficas. Freddy Krueger aparece por primera vez en el filme de West Craven, *A Nightmare on Elm Street* (1984), y cuenta con numerosas secuelas y una nueva adaptación homónima del personaje en 2010.

Peña⁸⁶. En un estudio sobre la evolución de la masculinidad de excombatientes nacionales durante el franquismo, Ángel Alcalde identifica el éxito de este rasgo entre los hombres españoles de la época por la popularidad del cine norteamericano y de estrellas como Clark Gable, tal y como recoge en la prensa española de los años cuarenta⁸⁷:

[Clark Gable] se había convertido en todo un icono de virilidad en el que, dados sus cabellos morenos, una generación de españoles podía fácilmente tratar de identificarse, adoptando su ‘elegancia discreta’ e incluso ese característico bigote de ‘seducción tremenda’ (187).

Su comportamiento también desvela características propias de una masculinidad tradicional; es arrogante, agresivo, y sus métodos de trabajo rozan la ilegalidad. Un claro ejemplo es la extorsión a la que somete a Kaled para que espíe a Rueda, y que da muchas pistas de las actitudes que defiende. Por miedo a ser sorprendido por su jefe, Kaled decide poner fin a su colaboración con Pablo y así se lo hace saber en una reunión que tienen en su chabola:

Kaled: ¡Ya no voy a aguantar más!

Pablo: (Repitiendo con voz de niño que está gimoteando) ¡Ya no voy a aguantar más! ¡Ya no voy a aguantar más! ¡Ya no voy a aguantar

⁸⁶ Actor español (1918-1977), protagonista al principio de su carrera de películas como *Harka* (1941), dirigida por Carlos Arévalo, y *¡A mí la legión!* (1942), dirigida por Juan de Orduña, en las que se exalta el modelo de soldado franquista y valores castrenses tradicionales como la fraternidad, el sacrificio, el valor y el heroísmo.

⁸⁷ Clark Gable (1901-1960), actor de cine estadounidense prototipo del galán seductor y viril, fue una de las estrellas masculinas más brillantes y taquilleras del Hollywood de los años treinta. Gable ganó un Óscar al mejor actor principal por *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*), película de 1934. En 1935 también fue nominado al Óscar por su interpretación en *Mutiny on the Bounty* (*Rebelión a bordo*). Aunque su personaje más conocido es el de Rhett Butler en el film *Lo que el viento se llevó* (*Gone with Wind*), rodado en 1939.

más! (Ahora dando a un golpe en la mesa) ¡Sé un hombre, cojones! ¡Que me sacas una cabeza! (“Quid Pro Quo” 01:00:24-40).

Un primer plano de la cara del policía haciendo gestos de llorón magnifica aún más su desprecio hacia Kaled, al que ridiculiza cuestionando su masculinidad. Paradójicamente, aunque el guineano se levanta enfurecido y parece dispuesto a pegar a Pablo, este extremo no se produce porque el guardiacivil echa mano a su pistola, imponiendo su autoridad.

Además de por la relación de hegemonía que mantiene con otros hombres, la construcción de la masculinidad de Pablo se define también por su relación con las mujeres, que sin ser explícitamente tan tóxica como la de los otros villanos de la serie, exhibe algunos elementos misóginos. Su heterosexualidad se reafirma con la aventura que tiene con Agneska y cuyas escenas de sexo ayudan a resaltar la virilidad del guardia civil, hasta el punto de que, en una de ellas, está siendo espiado por Lola y por Héctor (“Quid Pro Quo” 00:04:15-15:20). Los guardiaciviles descubren que la rusa chantajeaba a Francisco, el padre de Pilar y empresario rival de su marido, antes de morir a manos del asesino del martillo y deciden pedirle ayuda a Pablo para comprobar si está involucrada en su asesinato. Pablo va a su casa e intenta sonsacarle una confesión, sin éxito. A pesar de que sabe que Héctor y su equipo están escuchando la conversación, Pablo empieza a tener sexo con ella. La escena tiene el objetivo de exaltar su virilidad, algo que consigue, a juzgar por la cara de Salva mientras los escucha, “este tío es un máquina” dice con admiración (00:07:50). El comportamiento de Pablo, aunque sea cuestionable desde el punto de vista moral, le ayuda a ganarse la aprobación y el respeto de Salva.

Durante la mayor parte de esta segunda temporada, la serie juega con la ambigüedad de la autoría del asesinato de Marta por parte de Pablo, y no es hasta una de las últimas escenas de la serie que el espectador descubre la verdad. En la escena antes de la pelea entre los dos, Pablo le confiesa a Héctor por qué mató a su mujer y qué valor tenía para él: “en el fondo, Marta para ti y para mí, ¿Qué es? Es como un trofeo, ¿No te parece? Un coño. ¡Todo esto por un coño! Un buen coño, por cierto” (“¿Quién mató a Marta?” 1:05:45). Pablo concibe a Marta como una mercancía por la que compiten los dos, y al saberse perdedor, decide matarla. La situación mimetiza los numerosos casos de violencia doméstica que han acontecido en la sociedad española en los últimos años, casos en los que el hombre, al saber que la mujer con la que está, y que cree que le pertenece, se va con otro, acaba matándola. La cosificación de la mujer, que adquiere un valor comercial, es una característica que también define al resto de villanos foráneos de la serie.

4.3. Los europeos del este y la misoginia

El malo más relevante de la segunda temporada es quizás Vlad, el serbio, cuya caracterización y construcción de su masculinidad están estrechamente relacionadas con su origen étnico, en contraposición con la figura de héroe de guerra local, encarnado por Héctor. La hipermasculinidad de la que hace gala Vlad es una de las características con la que soldados británicos en misión de paz en los Balcanes en los años noventa describen a los soldados locales, según recoge Claire Duncanson en su artículo “Forces for Good”. Los británicos describen a los balcánicos como “aggressive, irrational and violent” (73). Estas características pueden aplicarse al propio Vlad, que de niño presencié como

mataban a su familia y durante el asedio a Pristina se aprovechó de la situación para vengarse del agresor, matándole a él y a toda su familia⁸⁸.

La hipermasculinidad que caracteriza la construcción de este personaje no solo se manifiesta a través de sus actos, sino como en el caso de Pablo, también a través de su cuerpo y de su caracterización, algo que la serie deja patente desde su aparición en el primer capítulo de la segunda temporada. En la secuencia de la fiesta a la que acude nada más salir de la cárcel, Vlad se rasga la camisa y deja entrever su cuerpo musculado y sus tatuajes, entre los que se destaca la bandera serbia (“El regreso” 0:58:36-1:00:00). En este sentido se confirma que su físico se corresponde al de un mafioso de Europa del Este, y su construcción tiene como objetivo intimidar y proyectar su poder ante los demás. Su imagen no pasa desapercibida entre las mujeres, aunque con resultados muy dispares. Pilar, que se convierte en su socia al heredar los negocios de su padre, no le tiene miedo, sino más bien respeto por lo que representa (“Cowboy de medianoche” 0:29:06). Lola, sin embargo, tiene una opinión bastante más negativa de él, a juzgar por lo que dice cuando Vlad se ha convertido en sospechoso de los asesinatos y le están vigilando a la salida del gimnasio. Lola está de incógnito en un coche haciéndole fotos y, al verle salir del gimnasio con la camisa abierta, el pelo engominado peinado hacia atrás y mirando de arriba abajo a dos chicas que están en la puerta, dice: “tiene pinta de cabrón” (“Vlad” 0:10:55). Se le retrata como un individuo de aspecto y comportamiento chulesco.

Su masculinidad se construye en relación hegemónica frente al otro, sobre todo, frente a la mujer, a la que menosprecia y cuya utilidad mide en función de su valor comercial. Un ejemplo lo encontramos en esa secuencia de la fiesta de bienvenida al salir

⁸⁸ En 1999, durante la Guerra de Kosovo, tropas serbias y paramilitares asediaron la ciudad de Pristina.

de la cárcel, en la que las mujeres que hay están completamente sexualizadas, van vestidas como prostitutas y bailan de manera provocadora. No es casualidad que la secuencia termine con un plano entero de Vlad metiéndole un billete en el escote a una de esas mujeres, y se continúe con otro, ya perteneciente a una secuencia diferente, en el que se ve a una operadora de la Guardia Civil en la comisaría. Este montaje resalta el contraste entre la cosificación que se hace de las mujeres en la fiesta de los mafiosos y el papel que desempeña la mujer en la Benemérita (“El regreso” 0:58:40 - 1:00:00). El menosprecio hacia la mujer que profesa Vlad y que ayuda a construir su identidad masculina, se manifiesta de diferentes formas y a través de conductas parecidas a las de otros villanos de la serie. Al igual que Rueda, denigra a las mujeres asignándoles motes, que, en el caso de Lola, denigran también su identidad étnica. Siempre se refiere a ella como “gitana” o “puta gitana”, reflejando el rechazo que siente hacia esa etnia, como también lo hace con Lolo más adelante.

En el caso de Pilar, no solo se permite ofenderla a través de un apodo, le llama “flaca”, resaltando su falta de fuerza física, sino que también la usa para vengarse de su padre por querer salirse del negocio. El serbio llega a tener sexo con ella adoptando una postura dominante, lo graba y se lo muestra a Francisco por video llamada (“Cowboy de medianoche” 0:32:51-35:00). Su asociación con Pilar responde a acuerdos comerciales puntuales y en el momento en que ésta le falla, se deshace de ella tendiéndole una trampa para que acabe siendo la única incriminada en la trata de mujeres. Como siempre recuerda Vlad, “no es personal, es solo negocios”, y éstos son propiedad exclusiva de los hombres. El trato vejatorio que profesa a las mujeres, y que repite durante la serie, refleja un patrón de comportamiento que él presupone también en otros hombres. Esto se hace

evidente cuando el serbio recibe a Pablo en su casa y le ofrece una bebida. Le pide a una de “sus chicas”, como él las llama, que se la sirva y cuando ve que no le hace caso, se enfada y le grita, diciendo a continuación con voz de resignación: “las mujeres” (“Cowboy de medianoche” 1:07:08). El primer plano muestra a un Vlad que con su comentario busca la aprobación y la complicidad de Pablo. Como hombre que es, debe entender la naturaleza rebelde de las mujeres, a las que hay que repetirles las cosas varias veces para que lo hagan.

El rechazo de Vlad por lo femenino se contrapone a su admiración de cualidades que tradicionalmente se han considerado masculinas, como el valor o “cojones”, que tanto admira en personajes como Pablo. Del guardiacivil dice respetar su valentía, que le demuestra en una secuencia en la que duda de su lealtad apuntándole con una pistola en la cabeza por detrás. Pablo no muestra miedo alguno y le dice que le dispare, si no confía en él (“La trituradora” 0:56:45-57:25). Esta secuencia consigue dos objetivos muy distintos, por un lado, caracteriza a Pablo como un policía valiente, mientras que, por otro lado, también resalta la admiración de Vlad por alguien que no tiene miedo a morir. Contradictoriamente, los personajes femeninos no reciben la misma consideración cuando asumen conductas de riesgo que ponen en peligro incluso su propia vida. Es el caso de Lola en el segundo capítulo de la segunda temporada cuando, persiguiendo al sospechoso de la muerte de Barislav por los tejados, consigue herirle, aunque a punto está de caerse al vacío (0:04:10-06:12)⁸⁹. El sospechoso resulta ser Vlad, quien lejos de reconocer la valía de Lola, se lamenta por haberse dejado herir por una mujer, y mientras

⁸⁹ Barislav es el primer marido de Agneska y antiguo colaborador de Juan Rueda en su negocio de trata de blancas.

se cura la herida le dice a un subordinado: “¿Te lo puedes creer que ha sido una mujer?”, minimizando a continuación el daño, “es solo una rozadura de bala” (0:15:18-35).

Otro de los personajes cuya masculinidad se construye a través de su físico y de su dominio sobre las mujeres es Oso, el jefe de Vlad y personaje que interpreta Darko Peric. De origen ucraniano, Oso se instala en Campoamargo con la intención de expandir su negocio de trata de blancas, abriendo múltiples prostíbulos por la costa. En su primera aparición en la serie, el ucraniano está en un yate, metido en un jacuzzi rodeado de mujeres en *topless* que le rodean y le agasajan. Lleva el pelo rapado, una barba muy larga, tatuajes por todo el cuerpo y dientes de oro que se avistan cuando esgrime una sonrisa maléfica. Oso exagera constantemente sus rasgos hipermasculinos con el objetivo de potenciar su masculinidad, apareciendo en bañador, mostrando sus tatuajes y proyectando una imagen muy varonil en todas las secuencias. Su físico, que se ajusta al estereotipo que se tiene de un mafioso de Europa del este, se construye para despertar miedo y respeto entre sus subordinados, y entre aquellos con los que se asocia.

Su masculinidad, definida en gran medida por los negocios que tiene, se sustenta en una hegemonía sobre la mujer y en un desprecio de todo lo femenino. Las mujeres son solo un producto con el que traficar, como le explica a Rueda cuando le propone que trabajen juntos: “Rumanía, Ucrania, Rusia, todo el Este ... no fabricamos nada bueno... nosotros solo exportamos coños... las chicas dan dinero, dan dinero, dan dinero, dan dinero, y así años” (“Marta” 1:03:23-04:18)⁹⁰. Estas mujeres son para él, en palabras de Rueda, “la gallina de los huevos de oro” (1:04:20). Para confirmar este extremo, Oso le

⁹⁰ ‘Rusia’ no es un error gramatical sino la transcripción fonética de la pronunciación de Oso, que acentúa su condición de extranjero no nativo de español.

ofrece dos chicas a Rueda como moneda de cambio para convencerle de que trabajen juntos.

La construcción de la masculinidad de Oso no solo se hace a costa de la subordinación y la explotación de la mujer, sino que también se basa en la subordinación de otros hombres y en especial de aquellos que son afeminados o se comportan como tal, según establece el código social al que pertenecen los mafiosos. Oso considera el valor y la fuerza como elementos que caracterizan a los hombres de verdad, mientras que critica mordazmente a todo aquel que no posee estas características y no es, por tanto, lo suficientemente masculino. En la escena en la que conoce a Pablo, le explica por qué quiere establecerse en España, “Me gusta este calor. En Ucrania hace tanto frío que se te encogen las pelotas como a maricón” (“Cazado” 0:51:45), a la vez que se agarra los testículos. El órgano genital es una referencia al valor y, de la misma forma, al ser una marca biológica del hombre, sirve para dejar de lado a la mujer y a todo lo femenino. Su alianza con Pablo se basa en eso, “tienes cojones”, le dice Oso (“Cazado” 0:44:45), confirmando que el valor es una cualidad masculina que respeta. Este mismo discurso se repite cuando, ya en la cárcel, se reencuentra con Vlad, al que responsabiliza de su detención y le dice: “A veces estás convencido que un tío es follador y resulta que es un maricón. Yo pensaba que tú eras hombre con huevos y cabeza... no es así” (“Cristina” 1:04:04).

El alegato de Oso, lleno de comentarios homofóbicos, revela cómo asocia los rasgos hipermasculinos con ser un hombre de verdad, mientras que el “maricón” es el cobarde, el que se asocia con lo femenino y, por tanto, con la debilidad. Esta relación se hace patente cuando en el gimnasio de la cárcel Oso pone la masculinidad de Vlad en

entredicho. Le sorprende cuando está haciendo un *press* de banca y le añade más peso a la barra⁹¹. Viendo como Vlad tiene problemas para levantarlo, le grita: “¡Venga maricón! ¡Tanto músculo para nada!” (“¿Quién mató a Marta?” 0:03:30). Los comentarios homofóbicos constantes contra el serbio se explican si aplicamos la teoría de Kimmel sobre la homofobia, concepto que él entiende como miedo a ser percibido como blando o poco masculino (“Masculinity as” 67). Oso, consciente de que haber sido detenido y estar entre rejas le hace vulnerable, cuestiona su propia masculinidad, por lo que tiene que actuar y mostrar dureza con sus actos, sometiendo y, finalmente, matando a Vlad.

5. Masculinidades no dominantes

La existencia de masculinidades hegemónicas que definen y establecen formas triunfales de ‘ser hombre’, presupone la aparición de otras formas de masculinidad que se generan simultáneamente pero que, sin embargo, no ocupan el mismo lugar en el orden social determinado al ser tachadas como inadecuadas o inferiores por las primeras. Estas variantes serían las subordinadas. Aspectos tan diversos como la raza, la edad, la clase social, la orientación sexual o la etnia, entre otros, influyen de manera significativa en la construcción de estas categorías, dando lugar a la creación de múltiples identidades masculinas que, en *Mar de plástico*, comparten una característica en común, el rechazo de lo femenino y la superioridad sobre el mismo. En este apartado voy a analizar la construcción de las formas de masculinidad no dominantes que, como confirma mi análisis, son muy inestables y están constantemente en entredicho, lo que hace que tengan que defenderse, en muchos casos, a través del uso de la violencia.

⁹¹ Este ejercicio físico se utiliza en el culturismo como un ejercicio para trabajar los músculos del pecho. El levantador se tumba boca arriba con la espalda en un banco, levantando y bajando la barra directamente por encima del pecho.

5.1. Masculinidades marginadas: los gitanos

Unas categorías que se repiten en *Mar de plástico* son las masculinidades marginadas, que Hinojosa define como “constructions that are neither dominant nor subordinated, but relegated to being dominated by more powerful forms of masculinities even while they receive a greater share of the patriarchal dividends than subordinated masculinities” (181). Este tipo de masculinidades son el resultado de la intersección del género con la clase social o con la raza o etnia. Un ejemplo de esta categoría serían los gitanos que, por pertenecer a una etnia determinada, están más alejados de adscribirse a ese ideal dominante que, según la conceptualización de Connell, está intrínsecamente ligado a un estatus de clase media, heterosexual y caucásico (cit. en Schippers 86).

Aunque la serie concede a los gitanos una voz propia como personajes de una ficción televisiva y pretende mostrar una imagen del gitano moderna y alejada de los estereotipos clásicos, acaba confirmando muchos de ellos, apoyándose para ello en la construcción de un modelo de masculinidad condicionado por la etnia a la que pertenecen. De la misma forma que, como argumenta Kimmel, “women and gay men become the ‘other’ against which heterosexual men project their identities” (69), la masculinidad gitana, explica David Berná, “es una masculinidad definida en oposición y en base a la carencia de los otros, de lo payo y de las mujeres gitanas” (8). Su definición no viene dada por lo que se es, sino por lo que no se es. Así pues, según Berná, “[e]l hombre gitano debe ser el protector, el que ejerce la violencia, el que muestra constantemente su masculinidad, el que no se comporta como una mujer, el que es capaz de engendrar una gran familia para ser respetada y temida, a su vez el que respeta los órdenes jerárquicos de edad y género”. (8-9). Esta construcción queda reflejada en la

serie a través del discurso de personajes como Lolo o su padre. Este último, como le corresponde por edad y sexo, es el cabecilla del clan, al que todos respetan y cuyo permiso piden antes de actuar o de tomar cualquier decisión. Su actitud frente a las mujeres es de superioridad, como queda reflejado en una secuencia del octavo capítulo de la segunda temporada durante una cena familiar. Ese mismo día por la mañana Lola acude al rescate de su familia y acaba siendo rehén de uno de los temporeros africanos, que a punto está de matarla delante de los suyos. Reme, su cuñada, una vez pasada la crisis, decide invitarla a cenar con ellos, algo que a juzgar por la cara que pone el patriarca, no le hace ninguna gracia. Reme trata de explicarse: “hombre, a mí me ha dado una jartá de coraje, y he pensao que...”, “ya están las mujeres pensando” (“El día de la ira” 0:54:33-55:40) le interrumpe, mirando a Lolo y buscando su complicidad⁹². Con ese comentario demuestra su superioridad y relega la inteligencia de las mujeres, imponiendo además su criterio.

La protección de la familia es una responsabilidad del hombre gitano, ya que este es el único garante de la supervivencia de su grupo étnico y Lolo, por ser más joven que su padre, es el encargado de garantizarla por todos los medios, siendo el de la violencia el más común, *leitmotiv* que se repite durante la serie. Un ejemplo muy claro lo encontramos en el episodio en el que los africanos le acusan de haber apuñalado a uno de los suyos y marchan hacia su casa para vengarse. Los temporeros, encabezados por un Teodoro enloquecido, rompen las ventanas de la casa y amenazan a Lolo, “sal si tienes cojones. Ahí dentro tienes cojones” (“El día de la ira” 0:32:53) le grita. Lolo, al ver a su familia en peligro y, a pesar de los ruegos de su madre y de su esposa que le piden que no

⁹² En la jerga andaluza una jartá es una unidad de medida que expresa una gran cantidad de algo, es la segunda medida más grande.

salga, agarra la escopeta y sale a la calle al grito de “esto se arregla a cartuchazos y a tomar por culo los negros y África entera” (0:33:26). La escena pone de relieve que la responsabilidad de defender a su familia recae en Lolo, quien además tiene que defender su masculinidad, puesta en entredicho por Teodoro. No salir se interpretaría como de cobardes, exactamente lo que le piden las mujeres de la casa, que no lo haga. Actuar como él lo hace, pues, le aleja de lo femenino y reafirma su valentía, característica que ayuda a construir su masculinidad de hombre gitano. La secuencia culmina con Lolo disparando a Teodoro y salvando a su hermana, que ha acudido a ayudar a los suyos y acaba siendo usada como rehén. La resolución de la situación corre a cargo de Lolo y no de su hermana, que es policía, reafirmando a éste en su papel de protector de la familia. La actitud de Teodoro y de los demás temporeros africanos refleja a su vez una construcción de un tipo de masculinidad subordinada que analizaré más adelante y que, como la de los hombres gitanos, requiere el uso de la violencia para reafirmarse.

Como afirma Berná, el hombre gitano debe también velar por la pasividad sexual de las mujeres que, dentro de las normas referentes a las prácticas de sexo de la etnia, deben llegar vírgenes al matrimonio. Este aspecto se plantea como un problema para la familia Requena cuando descubren que Sol, la prima de Lola que viene a vivir con ellos durante la segunda temporada, no lo es. La primera reacción de Lolo es aparecer en la comisaría con su primo, el Pincho, para linchar a Salva, al que le han visto besarse con Marisol en la playa, pensando que es con él con quien ha perdido la virginidad. Durante el incidente, Lolo reta a Salva: “Sal a la calle si eres hombre” (“Vlad” 0:53:54). La violencia, nuevamente, sirve como herramienta a disposición del hombre gitano para defender el honor de su familia y protegerla a cualquier precio. El asunto hay que

resolverlo a golpes y para ello Lolo cuestiona la masculinidad del propio Salva, quien, sabiéndose inocente de los cargos, no acepta el reto. Paradójicamente, las palabras de Lolo son el eco de las que le dirigirá Teodoro durante el incidente del episodio octavo que mencioné anteriormente. En este sentido, los temporeros africanos en *Mar de plástico* presentan una serie de patrones de conducta similares a los de los gitanos. En ambos grupos la pertenencia a una raza o a un grupo étnico juega un papel fundamental en la construcción de sus masculinidades, compartiendo muchos elementos, entre los que se encuentra el uso de la violencia para defender a los suyos, especialmente a las mujeres, lo que les aleja del modelo dominante.

5.2. Otras masculinidades marginadas: los africanos y la subordinación de la mujer

Los temporeros africanos en *Mar de plástico* son un ejemplo de un modelo de masculinidad subordinada y marginada que se configura sobre la base de su clase social y su raza. Debido a su situación migratoria, a estos grupos tradicionalmente se les han negado el acceso al poder económico, social e ideológico en los países occidentales como España. Esta falta de poder y subordinación a otras masculinidades más dominantes no les impide, sin embargo, beneficiarse de su papel como hombres pertenecientes a una sociedad patriarcal. Los comportamientos y actitudes de los hombres africanos ayudan a construir un tipo de masculinidad que refleja una separación de roles conforme al género de tipo tradicional, y que otorga al hombre poder sobre la mujer. Entre los temporeros de *Mar de Plástico* destaca la figura de Kaled y la de su amigo Teodoro, ambos originarios de Guinea Ecuatorial y trabajadores de los invernaderos de Juan Rueda. Kaled cobra protagonismo desde el primer capítulo cuando se descubre que era el amante de Ainhoa, la víctima, a pesar de que ella ya salía con Lucas, miembro de una pandilla de *skinheads*.

El secretismo de esta relación ayuda a vilificar a Ainhoa, vista ahora como una mujer infiel, de laxitud sexual, cuya memoria es desprestigiada, mientras que, por otra parte, eleva la figura de Kaled y ayuda a construir su masculinidad. Según recogen los antropólogos que han estudiado las relaciones de pareja en Guinea Ecuatorial, la masculinidad de sus hombres, especialmente la de aquellos de mediana edad y estatus social alto, se construye “a través de una afirmación identitaria en la que juegan un rol muy importante su capacidad de captación de amantes o deseo de establecer nuevas uniones sexuales” (Aixelà Cabré 29-30).

Los factores socioeconómicos influyen también de manera significativa en la formación de la masculinidad de los inmigrantes que trabajan en los invernaderos. De un estudio sobre la inmigración y las subjetividades de género que experimentan los inmigrantes en su país de acogida, encargado por el *Australian Research Council*, se desprende que, para los inmigrantes, independientemente de su origen, asumir el papel de proveedor para mantener a una familia es una característica fundamental de la masculinidad (Pease 82). El hombre deriva su poder de un trabajo remunerado mientras que el papel de la mujer está ligado al cuidado de la casa y a la crianza de los hijos. Durante las dos temporadas de *Mar de plástico*, el espectador ve a Kaled aparecer en numerosas escenas trabajando como jornalero en los invernaderos, un lugar donde no hay mujeres, y las pocas que hay, nos recuerda Teodoro, “son fuertes” (“La cámara” 0:17:20). Su hermana Fara, sin embargo, solo aparece en el almacén donde trabaja en el episodio nueve de la segunda temporada, en la secuencia en la que Lucas va a pedirle matrimonio poniéndose de rodillas (“La fosa” 00:6:42). La escena no es casualidad, pues sirve para reafirmar el papel de la mujer como esposa y certificar la invisibilidad del trabajo de las

mujeres inmigrantes, que la serie relega a un segundo plano. Ellos desempeñan puestos que les permiten ocupar el espacio público, y posiblemente ganar más dinero, lo que a su vez les dota de mayor poder económico, mientras que ellas se quedan en espacios interiores realizando una labor peor remunerada. Esta división de trabajo con base biológica reafirma la dominación del hombre, al que se le otorga mayor protagonismo, reconocimiento y, por tanto, poder.

Además de los factores socioeconómicos, la raza también juega un papel importante en la construcción de la masculinidad de los personajes de la serie, como es el caso de los guineanos. Kaled trabaja en el cultivo, cuidado, y recolección de tomates en el campo, y Fara en una fábrica. El trabajo de Kaled exige unas determinadas condiciones físicas que él cumple con creces, es un muchacho joven, alto y fuerte, lo que influye en su identidad masculina. La gran mayoría de trabajos de investigación que se han realizado sobre la interseccionalidad de género y raza, han tenido principalmente como objeto de estudio a los afroamericanos en Estados Unidos. Los resultados, en un gran número de casos, han identificado una serie de conductas y comportamientos que son compartidos por distintos colectivos pertenecientes a una clase social determinada. En lo referente a los afroamericanos de clase trabajadora, se les atribuye una tendencia a priorizar lo físico y a usar la violencia. Esta idea es resumida por la socióloga Patricia Hill Collins, quien argumenta que en los países occidentales tradicionalmente se ha relacionado al hombre africano con “the combination of physicality over intellectual ability, a lack of restraint associated with incomplete socialization, and a predilection for violence” (152).

En la segunda temporada Kaled y Teodoro son los arquetipos que se representan a través de estereotipos como los que Hill Collins denuncia, y que configuran un tipo de

masculinidad subordinada. La predilección por el uso de la violencia que caracteriza a Kaled, y de la que se vale para proteger a su hermana, sirve para construir la identidad de su personaje, de la misma manera que influye en la construcción de la de Lolo, como hemos visto anteriormente. Esta herramienta acaba siendo un elemento que une a Kaled con Lucas, el antiguo *skinhead* que intenta matarle en el primer episodio de la serie, y que acaba enamorándose de Fara. Los dos, enfrentados desde el primer episodio, se desafían en diferentes ocasiones, y en todas ellas dirimen sus diferencias a través de la violencia. En el primer episodio, Lucas y sus amigos pegan a Kaled e intentan quemarle vivo, creyendo que es el autor de la muerte de Ainhoa, solo la intervención *in extremis* de Héctor evita la tragedia. En el episodio cuatro Lucas va a buscar a Fara al enterarse de que ha sido atacada en los plásticos, al llegar a su casa se cruza con su hermano y sus amigos, quienes se lanzan a pegar a Lucas para vengarse por lo que le hizo a Kaled. Esta vez es Fara la que interviene para que la cosa no pase a mayores (“La prueba” 0:23:20). Los dos vuelven a pelearse nuevamente por el rechazo de Kaled hacia la relación (“Confianza” 0:48:30). En el séptimo episodio de la primera temporada la situación, sin embargo, acaba resolviéndose favorablemente gracias, si cabe, a la violencia. Kaled va camino a casa cuando se ve sorprendido por un grupo de temporeros magrebíes con los que tuvo un enfrentamiento previo. Estos, superiores en número y armados con palos, se abalanzan sobre Kaled y comienzan a golpearle. Cuando el espectador se prepara para lo peor, aparece por el mismo camino Lucas, y al ver a Kaled en peligro, corre en su auxilio. Entre los dos consiguen ahuyentar a los agresores y, estando Kaled aún en el suelo, le ofrece la mano para ayudarlo a levantarse. Con el apretón de manos, y con la melodía de la serie sonando de fondo, sellan la paz, y en primeros planos y contraplanos medios se

muestra a los dos hombres, jadeando y con sangre en la cara, como guerreros triunfadores que han unido fuerzas para acabar con el enemigo (“La mano” 0:31:32-33:00). En un giro inesperado, los dos encuentran en la violencia un nexo común que les hace olvidar sus diferencias y les convierte en aliados, o en familia, después de que Fara se case con Lucas. La violencia es, por tanto, una herramienta que ayuda a construir la personalidad de Kaled y Lucas, y a la que recurren en situaciones que lo requieren.

A pesar de verse involucrado en varias peleas, el personaje de Kaled no tiene una tendencia al uso indiscriminado de la violencia, sino que hace un uso selectivo de la misma que le diferencia de sus compatriotas temporeros. En el mismo episodio en el que es atacado por los tres magrebíes, Teodoro, uno de los trabajadores de los plásticos con el que comparte campamento, quiere vengarse de la agresión cuando se entera, y es el propio Kaled el que le frena argumentando que “la violencia solo trae más violencia y eso nos perjudicaría a todos” (0:34:34). La renuncia a usar la violencia que le caracteriza en la segunda temporada, quizás como consecuencia de que no tiene que velar más por la seguridad de su hermana, transforma la identidad masculina de Kaled, hasta el punto de que termina asociándose con Pilar. Esta unión comercial, sellada con un apretón de manos, es una redención para los dos personajes que sugiere un cambio en las relaciones de género.

5.3. Lucas y el arquetipo de la masculinidad obrera

La clase social es otro factor que influye en la construcción de la masculinidad de algunos de los personajes de *Mar de plástico* y que, como en el caso de Lucas, configura un tipo de masculinidad subordinada, es decir, es un modelo oprimido, explotado y que está bajo el dominio explícito de masculinidades dominantes (Hinojosa 181). Lucas, al

igual que otros personajes analizados, asume la violencia como un instrumento para reclamar su masculinidad y defenderla a toda costa. Esta predilección por la violencia viene condicionada por su pertenencia a un grupo de neonazis al principio de la serie, lo que, a su vez, es el resultado de su falta de poder social y económico. Lucas es hijo de Amancio, el borracho del pueblo que regenta un bar que le regaló Juan Rueda para comprar su silencio, y en el que trabaja ayudando a su padre. A diferencia del resto de su grupo de amigos, Fernando (hijo de Juan Rueda), Mar (hija de la alcaldesa), y Pilar (hija de Don Francisco), Lucas no viene de familia adinerada. Los sociólogos que han estudiado el comportamiento de la gente joven, como recoge Linda McDowell, coinciden en señalar que la falta de oportunidades empuja a algunos jóvenes a embarcarse en conductas antisociales que pueden derivar en actos delictivos:

Among young man with limited options, rebellion against the norms of mainstream behavior is more common. Exaggerated forms of dress and hair style, bodily decoration such as tattoos and piercing and overt forms of anti-social and criminal behavior – car theft [...] as well as the formation of youth gangs – are among the reactions to economic exclusion (McDowell 205).

McDowell argumenta que el hecho de que estos jóvenes no puedan acceder a un trabajo remunerado que les permita formar y mantener una familia puede devenir en una crisis de la masculinidad. Lucas es un ejemplo de esta crisis, y se manifiesta con su pertenencia a un grupo *skinhead*, su tatuaje de la esvástica y sus conductas violentas. Esta exclusión social y económica le lleva a descargar su agresividad hacia aquellos que percibe como una amenaza, en este caso, Kaled y el resto de inmigrantes que trabajan en

los invernaderos. El uso de la violencia, fruto de su inseguridad, tiene como único objetivo reafirmar su masculinidad y su poder frente a los demás.

6. La representación de la feminidad en *Mar de Plástico*

En este apartado voy a analizar la representación de los personajes femeninos y cómo se construyen en contraposición con los masculinos, para demostrar que las mujeres, a pesar de tener roles significativos, se definen a través de estereotipos clásicos que las convierten en sujetos pasivos que necesitan ser protegidos, con la excepción de aquella que asimila conductas tradicionales masculinas, como la agresividad o el valor.

6.1. La mujer como víctima

Los personajes femeninos, aunque importantes en la construcción de las tramas secundarias de la serie, carecen de profundidad psicológica y caen en la repetición de estereotipos que no reflejan los que ha experimentado la sociedad española desde la Transición con respecto a las relaciones de género. La investigadora feminista Sonia Herrera Sánchez, tras un minucioso análisis de los personajes femeninos de la primera temporada de *Mar de plástico*, concluye que el papel de la mujer en la serie se reduce a ser “la muerta, el cuerpo del delito o simplemente el cuerpo, el objeto sin apenas identidad que sirve de excusa para que el protagonista haga cosas, mientras las mujeres son (esposas de, madres de, novias de, amantes de, ex de...)” (“Los estereotipos” par. 4). Según Herrera Sánchez, los personajes femeninos de la serie están contruidos con base en estereotipos negativos, algunos de carácter histórico, como la inestabilidad emocional de Pilar por culpa del amor, que refuerzan la superioridad de los personajes masculinos y el desequilibrio en las relaciones de poder. Recuerda Herrera Sánchez que incluso el personaje de Carmen, la alcaldesa, también sale mal parada, es “una mujer con

poder, sí, [pero] p rfida, adúltera y mala madre -lo peor que se puede ser-". Estos estereotipos se acentúan aun más en los personajes extranjeros de la serie que, si no sufren la explotación laboral, son víctimas de la explotación sexual, como les sucede a las mujeres de Europa del Este con las que trafican. Sobre la representación de este colectivo en ficciones televisivas españolas de los últimos años de la década de los noventa y principios del siglo XXI, Elena Gal n Fajardo explica: "Si en nuestra sociedad los extranjeros pobres constituyen un cuarto mundo, ser además mujer, las sitúa en la escala más baja de la marginalidad, pues a menudo sufren las coacciones por parte de las mafias para que ejerzan la prostitución, anulando todos sus derechos" (235).

Partiendo de la premisa de que la identidad del protagonista de la trama se construye a través de conductas que se les atribuyen a los h eros bélicos y que constituyen una masculinidad hegemónica, podemos argumentar que el papel de la mujer en la serie se asemeja al que históricamente han tenido las mujeres en conflictos bélicos. Duncanson describe esta idea así: "The portrayal of women as supportive wives and mothers or as passive victims in need of protection is the essential counterpart to the hegemonic military masculinity of the heroic warrior" (71). Marta, interpretada por Belén López, es el personaje que mejor ilustra esta teoría, ya que ejerce el papel de viuda de un soldado y novia del héroe. Su identidad viene condicionada por ser 'la pareja de,' y, por tanto, su rol es el de ayudar a la construcción heroica de Héctor. Este le deja claro que la única razón por la que pidió el traslado a Campoamargo, pregunta que no le quiso contestar a Lola, fue porque "Pablo me pidió que os cuidara, yo se lo prometí." ("Las primeras 48 horas" 0:35:20). Marta, como señala Herrera Sánchez, es una viuda "con hijo que debe ser protegida porque... una mujer no puede vivir sin un hombre a su lado"

(“Los estereotipos” par. 10). Héctor no es el único que la protege, cuando el contacto de Pablo en Afganistán desaparece y temen que pueda hacerle algo a Marta, el capitán Díaz monta un dispositivo para atraparlo, y para tranquilizar a Héctor le recuerda que él está allí “para protegerla” (“Se cierra el círculo” 0:10:52). Cuando es asesinada al final de la primera temporada Marta acaba convirtiéndose en la víctima, reemplazando así a Ainhoa, y su muerte la convierte en la excusa para que la trama continúe y Héctor, el héroe, regrese al pueblo para resolver su asesinato.

Esta característica de la mujer como ser débil que necesita ser protegida se repite en otros personajes femeninos, quienes, sin estar subordinados a masculinidades hegemónicas, se supeditan a otras masculinidades dominantes. Un ejemplo es Sol, la prima de Lola, que, al vivir en casa de sus primos, está bajo su protección y tiene que respetar sus normas, entre las cuales está no mezclarse románticamente con payos, siendo éste un punto de conflicto con su primo. Cuando su familia descubre que ha estado viéndose con Salva a escondidas, le prohíben incluso salir de casa. Esta subordinación al hombre gitano se evidencia en estas palabras de Lolo, quien, asumiendo su papel de protector, le dice: “¡Escucha gitana! Le juré a tu padre que cuidaría de ti, y por mis muertos que no voy a permitir que echas a perder su buen nombre” (“Pit Bull” 0:49:26). La promesa que le hace a su tío de proteger a Sol, al igual que la que le hace Héctor a Pablo, ayudan a perpetuar los roles tradicionales de género que caracterizan a una sociedad patriarcal. Otro de los personajes que es víctima de la misma situación es Fara, quien, a pesar de ser una mujer adulta, tiene que ser protegida por Kaled, al menos hasta que se casa con Lucas, momento en el que la responsabilidad pasa a este último. Su secuestro a manos de José, el amigo de Pilar, sirve para justificar el peligro que acecha a

las mujeres y la necesidad de que tengan a un hombre a su lado para protegerlas (“Fuera de combate” 01:07:35). Al final son Salva y Lucas los que dan con ella y la salvan *in extremis* cuando está a punto de ser triturada en el maletero de un coche. En resumidas cuentas, la representación de todas estas mujeres cae en el estereotipo del ‘princesismo’, ilustrado especialmente en la secuencia del rescate de Fara, en la que todavía lleva su vestido de boda, acentuando su debilidad y la necesidad de tener que ser protegidas.

6.2. Lola, la mujer policía

Aunque coincido plenamente con la lectura de Herrera Sánchez, su análisis no concede la suficiente importancia al personaje femenino más importante de la serie, y posiblemente uno de los más interesantes que han aparecido en la ficción televisiva española en las últimas décadas, Lola, “gitana y guardiacivil” (“Las primeras 48 horas” 0:45:50). Desde la emisión de *Brigada Central* a finales de los años ochenta, ninguna serie ha contado con un protagonista gitano y mucho menos policía. En mi análisis defiendo que este personaje no cae en la misma suerte de sus compañeras porque se embarca en comportamientos, algunos asociados con su profesión, que describen modelos de masculinidad heroica, y que tradicionalmente han caracterizado a personajes masculinos. A partir de este momento voy a explicar cómo Lola desafía las expectativas depositadas en ella por ser gitana y por ser mujer, y asume valores y comportamientos propios de los hombres de su profesión, que la diferencian de la construcción del resto de personajes femeninos de la serie y que incluso la elevan por encima de compañeros como Salva.

Es evidente que la representación de la mujer policía en las series españolas ha experimentado una evolución en los últimos tiempos y que está presente en *Mar de*

plástico. En su análisis de la construcción de género en la ficción televisiva de 1999 a 2005, Galán Fajardo descubre que:

[...] las mujeres policías son, por lo general, físicamente atractivas pero con un perfil característico: de temperamento fuerte y constante, intentan hacer un trabajo tradicionalmente masculino, por lo que continuamente se ven obligadas a demostrar su capacidad y, para ello, eliminan cualquier rasgo de sensibilidad o lo ocultan bajo una máscara de frialdad. A pesar de ser femeninas en su manera de vestir, desempeñan un rol masculino en su manera de pensar o percibir la realidad, cohibiendo su lado más emocional e intentando guiarse por el racional, al igual que hacen sus compañeros (231).

Lola ya no se ajusta fielmente a esos parámetros de representación, su forma de vestir no es tradicionalmente femenina y, lejos de ocultar sus sentimientos, es capaz de llorar por Héctor en comisaría y de confesarle a Salva las dudas que tiene sobre su forma de actuar en el caso del alférez.

Su trabajo como guardiacivil choca con su identidad étnica, algo que la serie pone de manifiesto desde el primer episodio de la primera temporada. Cuando Lola decide ingresar en la academia de la Guardia Civil, su familia reniega de ella, postura que expresan abiertamente los hombres del clan, “desde que te pusiste uniforme, tú pa mí estás muerta” (“Fumigación” 0:20:15), le dice su padre. Lolo, su hermano, no es casualidad que compartan nombre, también coincide con su padre y, aunque trata con su hermana en diversas ocasiones, muestra abiertamente su hostilidad hacia la profesión que ha elegido, “¿guardiacivil?, que trabajo es ese pa un gitano” (0:55:05). Este rechazo

frontal a su carrera está relacionado con la percepción que los gitanos tienen del rol de la mujer en su etnia, un rol que difiere enormemente del de las mujeres payas. En sus investigaciones sobre la construcción de la identidad gitana, Berná recoge testimonios de gitanos de ambos sexos que “destacan el rol de madre y cuidadora, [y] la pasividad sexual de las mujeres” (6), remarcando su diferencia con las mujeres payas sustentada en cuestiones de género y sexualidad. No ajustarse a estas expectativas la aleja del clan y la hace perder valor, como le recuerda su hermano: “Eres una vergüenza, no vales ná, ni como gitana ni como mujé” (“Fumigación” 0:18:05).

El rechazo de Lola a asumir su papel de mujer gitana y su ingreso en una profesión que hasta no hace mucho se consideraba masculina, hace también que su propia familia cuestione su identidad sexual, como se desprende de esta escena entre Lola y su cuñada Reme, cuando la primera va a ver a su sobrino recién nacido. Lola, al verlo, dice:

Lola: Es que lo veo y me entran ganas de tener a mí uno.

Reme: ¡Ah! ¿Tú quiere adoptar?

Lola: No. Vamos, no sé. Quiero tener uno propio.

Reme: ¿Cómo? Si a ti no te van, vamos que a ti no te gustan los gachós⁹³.

Lola: ¿Qué? ¿Qué crees que soy lesbiana o qué?

Reme: yo que sé, hija. Como nunca te hemos conocido novio y eres un poquito machorra (“Fuera de combate” 0:16:15-43).

La difícil elección de Lola entre su trabajo o su familia dota a su personaje de uno de los valores que más se exaltan en los modelos de masculinidad heroicos, el sacrificio, característica que, como mencioné anteriormente, define al héroe de la serie. Lola, al

⁹³ Según la Rae, gachó viene del caló, habla de los gitanos, y significa hombre o individuo. Se usa en sentido despectivo.

igual que su jefe, prioriza su trabajo por encima de todo lo demás, incluyendo las relaciones personales, precio que, aunque a veces le parezca muy alto, parece dispuesta a pagar, “no podría estar con alguien que no aguantara que fuera guardiacivil. Eso es lo que soy” (“El pasado” 0:25:20). De hecho, las únicas relaciones que mantiene en la serie son con dos guardiaciviles, y ninguna de las dos acaba bien. Aunque Lola asume el hecho de acabar sola como algo negativo, acepta de buena gana sacrificar su vida sentimental por la profesional, porque como Salva le recuerda, es una “buena guardiacivil”, y su sacrificio se recoge en el lema que todavía luce en el frontispicio de todas las casas cuartel de la Guardia Civil y acuartelamientos militares de España, “Todo por la patria”⁹⁴.

Elegir su trabajo por encima de las relaciones personales obliga a Lola también a renunciar a su familia adoptiva, el alférez Luis y su esposa, quienes la acogieron en su casa cuando su familia la repudió por querer ser policía. Cuando sospecha que el alférez mató a Amancio, se lo dice a su jefe y le tienden una trampa en la que le sorprenden destruyendo pruebas. Aunque Héctor la congratula por hacer un “buen trabajo” (“La mano” 1:04:16), esta decisión despierta en Lola sentimientos contradictorios, como le confiesa a Salva:

Salva: ¿Qué ibas a hacer? ¿Encubrir a un asesino?

Lola: Tú lo habrías hecho. Te conozco. Si el alférez fuera como un padre para ti, lo habrías encubierto. Traicioné a mi familia por ser

⁹⁴ Elaborado por el General Germán Gil Yuste y publicado en el Boletín Oficial del Estado el 14 de enero de 1937 en la España nacional. La orden decía lo siguiente: “sobre la puerta de todos los cuarteles ha de aparecer escrito con grandes letras doradas, bien visible, para que pueda ser leído a distancia, este lema, que debe ser constantemente guía del soldado: TODO POR LA PATRIA”. A partir de abril de 1939 se hace efectivo en toda España. La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica pidió su retirada ya en 2009 pero, aunque el lema ha desaparecido de la fachada de muchas casas cuartel y no está presente en las de nueva construcción, en 2014 el teniente coronel jefe de Operaciones de la Comandancia de Madrid, José Eduardo Gómez Martínez, firmó una orden para recuperar el mencionado lema.

guardiacivil y ahora he vendido al alférez por cumplir con mi deber.

Salva: Lola, no puedes castigarte. No puedes culparte por ser buena guardiacivil (“La fosa” 0:59:26-52).

La construcción de la identidad de Lola refleja valores castrenses que caracterizan a la Guardia Civil desde su formación, entre los que destaca “el espíritu de sacrificio”, y que la diferencian del resto de personajes femeninos e incluso de compañeros como Salva⁹⁵. La entrega de Lola a la Benemérita queda reflejada en los sacrificios personales que hace, lo que contrasta con la forma de comportarse de Salva⁹⁶. Este antepone su amistad a su trabajo como demuestra en su relación con Lucas, al que encubre cuando atropella a un temporero conduciendo bajo los efectos del alcohol. Salva miente en su declaración y se atribuye el accidente. Su amistad con Lucas también le lleva a no denunciar la desaparición de Fara y a investigar su paradero de forma extraoficial. A diferencia de Héctor y Lola, su lealtad está más del lado de sus amigos que de sus compañeros. En este sentido, no es de extrañar que, de los tres, Salva sea el único que acaba encontrando la estabilidad sentimental, evitando caer en la suerte del policía que antepone su trabajo a todo lo demás, sacrificando así su vida personal.

Paradójicamente, este comportamiento de sacrificio personal por la profesión, que llega a generar dudas incluso a la propia Lola, es valorado de forma diferenciada en el caso de Héctor. Las expectativas de futuro de este último son más halagüeñas como se sugiere en la última secuencia, en la que, en un día soleado, se ve al protagonista ponerse

⁹⁵ En la página web de la Guardia Civil se recogen el sacrificio, la lealtad, la austeridad, la disciplina, la abnegación y el espíritu benemérito como los seis principios que cada guardia civil debe asumir y hacer propios.

⁹⁶ La Benemérita es otro nombre con el que se conoce a la Guardia Civil.

las gafas de sol, subirse al coche y marcharse en busca de, quizás, otra aventura, sabiendo que aquí el trabajo ya está terminado. Lola, aunque al final logra mejorar la relación con su familia, se queda sola, y como ella nos recuerda constantemente durante la serie, su destino parece abocado a no tener pareja estable y, quizás, a no tener hijos. Esta situación choca frontalmente con las expectativas que los gitanos tienen de las mujeres de su etnia, y que vienen ‘naturalizadas’ por una identidad étnica que sitúa al hombre gitano en el centro como garante y protector de la misma, como expliqué anteriormente.

La llegada de Héctor a Campoamargo supone un punto de inflexión en la construcción de la identidad de una Lola que, imitando la forma de trabajar de Héctor, empieza a comportarse de forma muy parecida a su jefe a medida que avanza la serie. Héctor, en su papel de arquetipo heroico, emplea un estilo directo cuando interroga a los detenidos, caracterizado por una cierta agresividad que es criticada por todos menos por Lola. Reconociendo su admiración por su jefe, ella también empieza a mostrarse más agresiva, como se refleja en el interrogatorio a un investigador privado contratado por Francisco para seguir a Ainhoa. En un primer momento este hombre se niega a explicar por qué fue contratado, aferrándose al secreto profesional. Lola, de pie, con los brazos cruzados y con un semblante amenazador, acaba dando un puñetazo en la mesa. La secuencia está rodada con primeros planos y contraplanos que destacan la agresividad de Lola y el miedo en la cara del investigador (“Fuera de combate” 0:48:00). El interrogatorio lo llevan a cabo solo Salva y ella porque Héctor está convaleciente en el hospital en ese momento, confirmándose que, en su ausencia, Lola no solo imita su forma de actuar, sino que también asume su papel.

Esta evolución continúa al principio del primer episodio de la segunda temporada cuando, junto a Héctor, se lanza a perseguir a un sospechoso por los tejados del pueblo y casi pierde la vida. Evidenciando un cambio de actitud, Lola asume riesgos que antes no veía como parte de su trabajo y que criticaba en Héctor por su futilidad. Estas escenas de acción tan espectaculares tienen el objetivo de magnificar la imagen de los policías, destacando su valentía. Paradójicamente, Lola no consigue detener al sospechoso y acaba siendo salvada por Héctor, potenciando su imagen de héroe protector. La influencia de los métodos de Héctor en su forma de trabajar se confirma cuando Lola se ofrece voluntariamente a ayudar a su jefe a poner cámaras y micrófonos en la casa de Vlad sin autorización judicial. Esta conducta, como le recuerda Salva, no es lo que la Lola que él conoce haría, “tú no te saltas las normas” (“Vlad” 0:34:53) le dice, acusándola de hacer todo lo que Héctor le pide por estar enamorada de él. La escena evidencia, por un lado, que Lola ha completado su transformación y es capaz de jugarse su carrera por resolver un caso y, por otro lado, muestra el doble rasero con el que se miden los actos de Lola, por el simple hecho de ser mujer.

7. Conclusiones

Mar de plástico es una serie policiaca en la que la Guardia Civil es la indiscutible protagonista y en la que se presentan diversos modelos de masculinidad que se relacionan entre sí de forma jerárquica. Los modelos dominantes tienen un carácter normalizador y se presentan como ejemplos a seguir. Héctor es un arquetipo de una masculinidad hegemónica que se construye a través de características como el valor, el riesgo, la agresividad, cuando es necesaria, y el sacrificio. Estos elementos describen una masculinidad de carácter militar, tradicionalmente asociada al héroe de guerra, y de la

que se elimina la falta de emotividad que suele caracterizarlo. Héctor, a pesar de la frialdad de la que hace uso en gran parte de la serie, habla abiertamente de sus traumas y sentimientos en momentos puntuales, algo que, lejos de alejarlo de un modelo hegemónico, sirve para adecuarlo a las nuevas masculinidades que se promocionan en la sociedad moderna. Otras masculinidades dominantes se representan a través de arquetipos que, como Juan Rueda, Pablo, Oso y Vlad, se caracterizan por ser duros, arrogantes, violentos y, sobre todo, misóginos. La serie presenta a ‘los malos’ a través de la exageración de rasgos hipermasculinos que se contraponen a los del héroe, y que ayudan a ensalzar su figura.

Aspectos como la raza, la clase social y la etnia condicionan la construcción de la masculinidades marginadas y subordinadas de la serie. Personajes secundarios como Kaled, Lucas y Lolo recurren a la violencia como rasgo identificador de su masculinidad que, a su vez, les convierte en los garantes de la seguridad de las mujeres de su grupo. En el caso particular de Lolo y de los gitanos, *Mar de plástico* muestra una visión ambigua de esta etnia, por un lado, se muestra al hombre gitano como el defensor de la unidad familiar y, por otro lado, se le representa como un ser primitivo y salvaje que recurre siempre al uso de la violencia para resolver conflictos, ayudando a mantener, en ambos casos, el sistema de patriarcado.

Pese a contar con un número significativo de actrices, tanto en papeles principales como secundarios, estos personajes en *Mar de plástico*, como en los conflictos armados, asumen el papel de víctima o de mujer que, por su debilidad, necesita ser protegida por el hombre. Lola es la excepción ya que, a pesar de sus conflictos internos, rechaza adecuarse a estos estereotipos, identificándose como guardiacivil antes que como mujer.

Durante la serie imita las conductas de Héctor y, al igual que su jefe, sacrifica su vida personal por su carrera. La consecuencia más evidente es su posible renuncia a tener una familia propia, aunque al final llegue a reconciliarse con los suyos. La serie, en definitiva, exalta el sacrificio como la característica principal que caracteriza al héroe y que también define a la Guardia Civil.

Para concluir, *Mar de plástico*, a pesar de intentar mostrarse como una serie moderna en el tratamiento de temas como las relaciones interraciales o de dar voz a grupos tradicionalmente marginados en la pequeña pantalla, cae en la recreación de estereotipos de género que la convierten en una serie convencional y de carácter conservador. En este sentido, también cabe destacar que, en lo que respecta a la representación de los guardiaciviles, *Mar de plástico* propone un modelo de agente que no es tan hermético como en el pasado, que antepone su carrera a todo lo demás y que basa su éxito profesional en el sacrificio personal y en la toma de decisiones arriesgadas.

Conclusiones finales

El triunfo de la sublevación militar en 1939 y la posterior instauración de un régimen autoritario en España conlleva la imposición de unos roles tradicionales de género que privilegian modelos de masculinidad hegemónicos que adquieren un carácter normativo. El cine, los cómics, la literatura y, posteriormente, la televisión se convierten en herramientas didácticas que ayudan a consolidar una idea monolítica de lo que significa ser hombre. La Policía, como instrumento de poder al servicio del Régimen, es la protagonista de muchos de estos productos culturales, en los que sus agentes destacan por el respeto ciego a sus superiores, su valentía, su fuerza, su virilidad, su dedicación al trabajo, sus habilidades detectivescas y por su sacrificio. Con el distanciamiento de la Guerra y la posterior transición hacia un régimen democrático a partir de los años setenta, comienzan a producirse cambios políticos y sociales que obligan a redefinir los roles de género. En los últimos años problemas sociales como la violencia de género y la aparición del movimiento *Me too* han expuesto las desigualdades de género que aún existen en el seno de la sociedad española y el vínculo de la violencia que sufren las mujeres con las masculinidades hegemónicas tradicionales. En este contexto considero que es necesario analizar la construcción de la masculinidad en los productos culturales, y en especial la del policía, que se ha consolidado como el representante de una las instituciones más valoradas por los españoles en el periodo democrático. El consumo de productos policíacos, cada vez más accesibles para el público a través de las plataformas de difusión digital y de los sellos editoriales, invita a analizar si los modelos de masculinidad que aquí se proponen, representan realmente los avances que ha

experimentado la sociedad desde el final de la dictadura y pueden adoptarse como referentes para las nuevas generaciones.

En las obras analizadas en este proyecto se refleja la incorporación de la mujer a las fuerzas del orden, en las que son más protagonistas, pero que, como se demuestra en este trabajo, estas inspectoras y subinspectoras tienen que adoptar conductas propias de masculinidades hegemónicas para integrarse en los cuerpos policiales. La asimilación de estas mujeres pasa por modificar su forma de vestir para asemejarse a la de sus compañeros masculinos, eliminando cualquier rastro de feminidad, y por usar la fuerza para ganarse el respeto. A pesar de los avances sociales en materia de género y de igualdad, en estas obras se desincentivan o se castigan las conductas afeminadas o gais por vincularse a la debilidad, y se privilegia la demostración de fuerza como marcador de la identidad masculina. Los personajes gais, por ejemplo, mantienen su orientación sexual en el anonimato o si, por el contrario, no la esconden, son víctimas de la violencia que se ejerce sobre ellos por el hecho de ser considerados menos hombres. En algunos casos, su falta de adecuación al modelo heteronormativo se castiga con la muerte, poniendo de manifiesto que los modelos de masculinidad hegemónicos que se proponen no se ajustan a la realidad social española y, por el contrario, siguen sosteniendo un sistema de patriarcado.

El modelo de policía que se exalta en estas obras se asemeja al del *cowboy* clásico, es decir, es un agente que se rige por un código de conducta propio, saltándose las normas del departamento o las leyes cuando se interponen en la consecución de sus objetivos. De estos personajes se valora que sean valientes, en ocasiones temerarios, y se desvíen de la legalidad para lograr resolver sus casos. A pesar de incurrir en actos

punibles en cualquier sociedad democrática como matar, extorsionar, amenazar, pegar, mentir o desobedecer órdenes, estos policías se presentan como la solución a un sistema inoperante que va siempre un paso por detrás de los delincuentes. En una sociedad como la española que se enfrenta a problemas como la corrupción, el terrorismo, el narcotráfico y la delincuencia común, las ficciones policiacas ofrecen una solución conservadora, recurrir al policía ‘justiciero’ para preservar el orden social, normalizando a su vez conductas propias de masculinidades tradicionales.

Cabe reseñar que mi análisis revela la existencia de masculinidades alternativas o de conductas que desafían las de esos modelos dominantes, caracterizados por el rechazo de lo femenino. En estas obras los policías protagonistas son víctimas de algún trauma del pasado que tratan de ocultar para evitar dar muestras de debilidad, pero que, paradójicamente, acaban por obstaculizar su adecuación a un modelo hegemónico. La solución que se propone en algunas de estas obras es la confesión de los problemas, con la consiguiente admisión de vulnerabilidad, rompiendo con la falta de emotividad que exigen los modelos de masculinidad dominantes. Esta característica es una respuesta a los cambios sociales que la sociedad española ha experimentado en las últimas décadas, en la que ya no se sanciona que un hombre exprese abiertamente sus sentimientos.

En resumen, el análisis de los personajes y de sus interacciones en estos productos policiacos muestran un ideal masculino de policía caracterizado por actitudes y conductas de masculinidades hegemónicas, que asimilan algún rasgo de modelos alternativos para asegurarse su continuidad y mantener su dominio en un sistema patriarcal. Con esta reformulación del tipo duro, ahora capaz de mostrar emociones si la situación lo requiere, los medios de representación buscan reflejar algunos cambios sociales que se han

consolidado en los últimos años y apelar a un público más numeroso, garantizando a editoriales y productoras mayores ganancias.

Obras citadas

A tiro limpio. Dir. Francisco Pérez-Dolz. Producciones Balcázar. 1963

Abajo de Pablos, Juan Julio de. *Los thrillers españoles: el cine español policíaco desde los años 40 hasta los años 90*. Fancy Ediciones, 2001.

Águeda, Pedro. “Asuntos Internos: “Hay un grave problema de corrupción policial en la zona sur de España””. *elDiario.es*, 6 oct. 2021, www.eldiario.es/politica/asuntos-internos-hay-grave-problema-corrupcion-policial-zona-sur-espana_1_8358208.html

Aiello, Michael F. “Policing the Masculine Frontier: Cultural Criminological Analysis of the Gendered Performance of Policing”. *Crime, Media, Culture*, vol. 10, no. 1, 2014, pp. 59-79, <https://doi:10.1177/174165901350235>.

Alcalde Fernández, Ángel. “El descanso del guerrero: la transformación de la masculinidad excombatiente franquista (1939-1965)”. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, no. 37, 2017, págs. 177-208

Aitchison, Cara. *Sport and Gender Identities: Masculinities, Femininities and Sexualities*. Routledge, 2007.

Aixelà Cabré, Yolanda. “Emparejamiento y matrimonio en la Guinea Ecuatorial urbana contemporánea. Migraciones transnacionales y parejas mixtas”. *Perspectivas antropológicas sobre Guinea Ecuatorial*, coordinado por Juan Aranzadi y Paz Moreno Feliu, UNED, 2013, pp. 19-40.

Allard, Jean-Noël, et al. “The Gendered Construction of Emotions in the Greek and Roman Worlds.” *Clio. Women, Gender, History*, no. 47, Editions Belin, 2018, pp. 23-44, <https://www.jstor.org/stable/26934335>.

Álvarez Berciano, Rosa. “TVE emite nuevos episodios de Corrupción en Miami”. *El País*, 15 jul. 1987, elpais.com/diario/1987/07/15/radiotv/553298403_850215.html.

Apartado de correos 1001. Dir. Julio Salvador. Emisora Films, 1950.

Arce, José. “José Coronado, actor protagonista de *No habrá paz para los malvados*: El personaje de Santos Trinidad es un regalo”. *Labutaca.net*, 21 sep. 2011, www.labutaca.net/noticias/jose-coronado-protagonista-de-no-habra-paz-para-los-malvados-el-personaje-de-santos-trinidad-es-un-regalo/.

Arenas, Paula. “Dolores Redondo: ‘No me gustan nada las mujeres que lo tienen todo muy claro’”. *20minutos*, 23 feb. 2015,

www.20minutos.es/noticia/2374254/0/entrevista-dolores-redondo/trilogia-baztan/el-guardian-invisible-cine/.

Arnabat Mata, Ramon. "La represión: el ADN del franquismo español." Cuadernos de historia (Santiago, Chile), vol. 39, no. 39, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2013, pp. 33-59, <https://doi:10.4067/S0719-12432013000200002>.

Bacete, Ritxar, et al. *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*. EMAKUNDE-Instituto Vasco de la Mujer Manuel Iradier. Avance Gráfico, 2008.

Bados Ciria, Concepción. "La novela policíaca española y el canon occidental". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-policaca-espaola-y-el-canon-occidental-0/.

Bajo sospecha. Creada por Gema R. Neira, y Ramón Campos, interpretaciones de Yon González, Vicente Romero, y Lluís Homar, Atresmedia Televisión | Bambú Producciones Thriller, 2014-2016.

Barrett, Frank J. "The Organizational Construction of Hegemonic Masculinity: The Case of the Us Navy." *Gender, Work & Organization*, vol. 3, no. 3, jul. 1996, pp. 129-142.

Belmonte Jorge, y Silvia Guillamón Valencia. "Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV". *Comunicar*, vol. 16, no. 31, 2008, pp. 115-120, <https://doi:10.3916/c31-2008-01-014>.

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *mimosa.pntic.mec*, feb 2015, mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_critica_violencia.pdf.

Benyahia, Sarah Casey. *Crime*. Routledge, 2012.

Bergès, Karine. "La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas". *Género, sexo y nación: representaciones y prácticas políticas en España (siglos XIX-XX)*, editado por Ana Aguado y Mercedes Yusta, 2012, <https://doi.org/10.4000/mcv.4507>

Berná, David. "Construyendo identidad. Raza y sexualidad en los procesos performativos de construcción de la masculinidad entre los gitanos". 2011, <https://doi:10.13140/2.1.1677.0880>.

Bértolo Cárdenas, Constantino. "Apéndice". *El inocente*, de Mario Lacruz. Anaya, 1984.

Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Open University Press, 2002.

- Bird, Sharon R. "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity." *Gender and Society*, vol. 10 no. 2, 1996, pp.120-132.
- BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO. no. 550, 24 abr. 1938, p. 6938,
www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf
- BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO, no. 4. 11 feb. 1951, p. 655,
www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1951-1458
- Bordo, Susan. *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. 1st ed., Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- Boyero, Carlos. "La creíble y magnética negrura de Urbizu". *El País*, 30 ene. 2015,
elpais.com/diario/2011/09/18/cultura/1316296802_850215.html
- Branz Bautista, Juan, y José Antonio Garriga Zucal. "Poder, cuerpos y representaciones sobre lo masculino, entre policías y jugadores de rugby". *Educación Física y Ciencia*, vol. 15, no. 1, 2013,
memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5842/pr.5842.pdf
- Brigada Central*. Creación de Juan Madrid, interpretaciones de Imanol Arias, y José Manuel Cervino, Assumpta Serna, Pedro Masó Producciones Cinematográficas, 1989-1990.
- Brigada Central II: La guerra blanca*. Interpretaciones de Imanol Arias, Roland Giraud, y José Manuel Cervino, Pedro Masó Producciones Cinematográficas| TVE | Beta Film | RCS, 1992.
- Brigada criminal*. Dir. Ignacio F. Iquino. IFI Producción, 1950.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". The Johns Hopkins U P: *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519-531.
- Cáceres García, Juli. "Masculinidad disidente en la comedia sexy ibérica: Los días de Cabirio (1971)." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 33, no. 3, 2009, pp. 491–506. www.jstor.org/stable/27764276.
- Caldevilla Domínguez, David. "Neorrealismo italiano". Universidad Complutense de Madrid, fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.4.pdf
- Colmeiro, José F. *La Novela Policiaca española: teoría e historia crítica*. 1. ed., Anthropos, 1994.

- Church-Gibson, Pamela. "Brad Pitt and George Clooney, the Rough and the Smooth: Male Costuming in Contemporary Hollywood". *Fashioning Film Stars: Dress, Culture, Identity*, editado por Rachel Moseley, London: BFI, 2005, pp. 62-74.
- Cita Imposible*. Dir. Antonio Santillán. Vértice P.C. 1957.
- Connell, R. W. *Which Way Is up? Essays on Sex, Class and Culture*. Allen & Unwin, 1983.
- . *Masculinities*. U of California P, 1995.
- . "Arms and the Man: Using the New Research on Masculinity to Understand Violence and Promote Peace in the Contemporary World." *Male Roles, Masculinities and Violence: a Culture of Peace Perspective*. Editado por Edited by Ingeborg Breines, et al., Unesco, 2000, pp. 21-33, pdfs.semanticscholar.org/4310/2eed1693252e79c0da7af58cb5aa13f49613.pdf.
- . y James W. Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender & Society*, vol. 19, no. 6, dic. 2005, pp. 829-859, <https://doi:10.1177/0891243205278639>.
- . y Julian Wood. "Globalization and Business Masculinities". *Men and Masculinities*, vol. 7, no. 4, abr. 2005, pp. 347-64, <https://doi:10.1177/1097184X03260969>
- Conte, Rafael. "Policías y ladrones o el juego que quería ser real". *El País*, 5 ago. 1984, www.vespito.net/mvm/conte.html.
- Contreras, José Miguel. "'Canción triste de Hill Street' regresa a TVE'". *El País*, 6 ene. 1988, elpais.com/diario/1988/01/06/radiotv/568422003_850215.html.
- Craig-Odders, Renee. *The Detective Novel in Post-Franco Spain: Democracy, disillusionment and beyond*. UP of the South, 1999.
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *U of Chicago Legal Forum*, no. 1, 1989, pp. 139-167 chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8
- "¿Cuáles son las instituciones mejor y peor valoradas por la crisis del coronavirus según el CIS?". *Antena 3*, 11 nov. 2020, www.antena3.com/noticias/espana/cis-el-gobierno-es-la-institucion-mas-cuestionada-por-la-crisis-del-coronavirus-y-las-ongs-las-mejor-valoradas_202011115fac4ef6cdfdea00017da3f2.html
- Cuatro en la frontera*. Dir. Antonio Santillán. IFI Producción S.A. 1957.

- “Cuatro vende en Europa 'Cuenta Atrás', la serie policíaca protagonizada por Dani Martín”. *Formula TV*, 24 jul. 2014, www.formulatv.com/noticias/11852/cuatro-vende-en-europa-cuenta-atras-la-serie-policia-protagonizada-por-dani-martin/.
- Cuenta Atrás*. Creación de Pablo Barrera, y Manuel Valdivia, interpretaciones de Dani Martín, Álex González, y Bárbara Lennie, Cuatro, y Globomedia, 2007-2008.
- Curro Jiménez*. Creación de Sancho Gracia. Interpretación de Sancho Gracia, y Álvaro de Luna, TVE, 1976-1979.
- Davara Torrego, Francisco J. “Los periódicos españoles en el tardo franquismo. Consecuencias de la nueva ley de prensa”. *Revista Comunicación y Hombre*, no.1, 2005, pp. 131-147.
- Del Campo Tejedor, A, y Ángel Mario Jordi Sánchez. “¡Ya no somos (tan) niños! Una etnografía de la construcción de la masculinidad en el fútbol base”, *FES*, fes-sociologia.com/ya-no-somos-tan-nios-una-etnografa-de-la-construccion-de-la-masculin729ad-en-el-ftbol-base/congress-papers/729/.
- Del Corral, Enrique. “Plinio”. *ABC*, 19 mar. 1972, www.hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/03/19/078.html
- Díaz, Susana. "Viaje al fondo de la noche: No habrá paz para los malvados (Enrique Urbizu, 2011)." *L'Atalante*, no. 14, 2012, pp.115-121.
- Disis, Jill. “Netflix now has more than 137 million subscribers”. *CNN*. 16 oct. 2018.
- Dirty Harry*. Dir. Don Siegel. Warner Bros, 1986.
- Dobash, Rebecca, y Dobash, Russell. *Rethinking Violence Against Women*. Sage. 1998.
- Dudink, Stefan, y Karen Hagemann. *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*. Manchester UP, 2004.
- Duncanson, Claire. “Forces for Good? Narratives of Military Masculinity in Peacekeeping Operations.” *International Feminist Journal of Politics*, vol. 11, no. 1, 2009, pp. 63-80.
- EFE. “La presencia de la mujer en la Policía Nacional alcanza el 15% tras 40 años”. *La vanguardia*, 1 oct. 2019, www.lavanguardia.com/vida/20191011/47903029431/la-presencia-de-la-mujer-en-la-policia-nacional-alcanza-el-15-tras-40-anos.html

- El Comisario*. Producida por Bocaboca Producciones, Estudios Picasso y Telecinco, interpretaciones de Tito Valverde, Juanjo Artero, Marcial Álvarez, *Telecinco*, 1999-2009.
- El crack*. Dir. José Luis Garci. Acuaris Films S.A., 1981.
- El crack II*. Dir. José Luis Garci. Nickel Odeon Dos, Lolafilms, 1983.
- El crack cero*. Dir. José Luis Garci. Nickel Odeon Dos, 2019
- El cuerpo*. Dir. Oriol Paulo. Rodar y Rodar, Antena 3 Films, 2012.
- “El Franquismo”. *Guardiacivil.es*,
www.guardiacivil.es/es/institucional/Conocenos/historiaguacivil/El_Franquismo.html
- Elidrissi, Fátima. “‘Mar de plástico’, un ‘thriller’ a la mediterránea”. *El Mundo*, 18 jun. 2015, www.elmundo.es/television/2015/06/18/5581c64922601dea598b45b9.html.
- Ellwood, Sheelagh M. *Spanish fascism in the Franco era: Falange Española de las Jons, 1936-76*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- “El mito de las amazonas se confirma tras descubrir el esqueleto de una niña de 13 años”. ABC, 25 jun 2020, www.abc.es/cultura/abci-mito-amazonas-confirma-tras-descubrir-esqueleto-nina-13-anos-202006251727_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Fabci-mito-amazonas-confirma-tras-descubrir-esqueleto-nina-13-anos-202006251727_noticia.html
- El Niño*. Dir. Daniel Monzón. 20th Century Fox Home Entertainment, 2014.
- El pico*. Dir. Eloy de la Iglesia. Ópalo Films, 1983.
- El pico II*. Dir. Eloy de la Iglesia. Ópalo Films, 1984.
- El príncipe*. Creación de César Benítez, y Aitor Gabilondo, interpretaciones de José Coronado, Álex González, y Hiba Abouk, Plano a Plano | Mediaset España, 2014-2016.
- “¿En qué consistió la justicia del episodio final de 'Mar de Plástico'?”. *El Huffington Post*, 20 dic. 2016, www.huffingtonpost.es/2016/12/20/final-mar-de-plastico_n_13738088.html.
- Escudero, Vicente. "40 años de censura infantil". *Totem* no. 6, feb. 1978, p. 5.
- Esteban, Ramón. “El regreso de Urbizu a su denominación de origen”. *rtve.es*, www.rtve.es/noticias/los-goya/no-habra-paz-para-los-malvados/.

- Estreno: 'No habrá paz para los malvados'. *Fotogramas.es*, 19 sep. 2011, www.fotogramas.es/Peliculas/No-habra-paz-para-los-malvados/Estreno-No-habra-paz-para-los-malvados.
- Fayanas Escuer, Edmundo. "La sexualidad en el franquismo". *Nuevatribuna.es*. 20 nov 2017, www.nuevatribuna.es/articulo/historia/la-sexualidad-franquismo/20171120171754145484.html
- Feasey, Rebecca. *Masculinity and Popular Television*. Edinburgh UP, 2008.
- Fernández, Juan. "Juan Madrid se venga en un libro de la censura policial de 'Brigada Central'". *elPeriódico*. 23 oct. 2010, elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/juan-madrid-venga-libro-censura-policial-brigada-central-552274.
- Fernández, Luis M. *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Salamanca: Ediciones U de Salamanca, 2014.
- Fernández Sarasola, Ignacio. *La legislación sobre la historieta en España*. ACYT, 2017.
- . "Viñetas Truncadas. "El control sobre las historietas durante el franquismo." *International Journal of Iberian Studies*, vol. 30, no. 1, 2017, pp. 41-57.
- Foucault, Michel. *Castigar y vigilar: Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón Del Camino. *Siglo XXI Editores*, 2002, www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf.
- Freire, Juan Manuel. "El 'boom' de las series europeas". *El Periódico*, 28 abr. 2016, www.elperiodico.com/es/dominical/20160428/series-europeas-boom-5089725.
- Galán Fajardo, Elena. "Construcción de género y ficción televisiva en España." *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, no. 28, 2007, pp. 229–236.
- Galindo, Juan C. "10 años de BCNegra: nueve hitos para ilustrar la revolución de lo criminal". *El País*, 30 ene. 2015, cultura.elpais.com/cultura/2015/01/30/actualidad/1422616456_838532.html.
- . "Lorenzo Silva: "¿Burbuja en la novela negra? Nadie se queja de que haya muchos bares"". *El País*, 10 jun. 2016, elpais.com/cultura/2016/06/09/actualidad/1465447039_630962.html
- Gallego Menéndez, Teresa. *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus, 1983.
- Gámez, Carlos. "'Corrupción en Miami' cumple 30 años". *El País*, 22 abr 2016, elpais.com/elpais/2016/04/19/estilo/1461080702_608449.html.

- García Álvarez, Luis Benito. *Beber y saber: una historia cultural de las bebidas*. Alianza Editorial. 2005.
- García de Castro, Mario. *La ficción televisiva popular: Una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa Editorial, 2018.
- García García, Antonio A. “¿Las transformaciones de la masculinidad?: modelos de identidad masculina: modelos de virilidad españoles (1960-2000)”. Congreso Iberoamericano de Masculinidades y Equidad: Investigación y Activismo. Barcelona 7-8 oct. 2011.
www.usc.gal/export9/sites/webinstitucional/gl/institutos/ice/descargas/cime2011_P6_AAGarcia.pdf
- García Pavón, Francisco. *Historias De Plinio; Dos casos muy científicos de la policía municipal de Tomelloso*. 1. ed., Plaza & Janés, 1968.
- . *El Reinado De Witiza*. 2. Ediciones Destino, 1982.
- Geli, Carles. “El ‘Femicrime’, una tendencia en alza en la novela policiaca”. *El País*, 31 ene. 2014, elpais.com/cultura/2014/01/30/actualidad/1391112276_886956.html.
- Génesis, en la mente del asesino*. Interpretaciones de Pep Munné, Quim Gutiérrez, y Sonia Almarcha, Boomerang TV | Cuatro | Ida y Vuelta P.F., 2006-2007.
- Gibson, I. *En busca de José Antonio*. Madrid: Aguilar. 2008
- Gil Gascón, Fátima. *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.
- Giménez Barlett, Alicia. *Ritos de muerte*. Planeta. 2003.
- . *Día de perros*. Destino. 2012.
- . *Mensajeros de la oscuridad*. Destino 2005.
- . *Muertos de papel*. Destino 2005.
- . *Serpientes en el paraíso*. Destino. 2013.
- . *Un barco cargado de arroz*. Destino. 2011.
- . *Nido vacío*. Destino. 2012.
- . *El silencio de los claustros*. Destino 2010.

---. *Nadie quiere saber*. Destino. 2014.

---. *Crímenes que no olvidaré*. Destino 2015.

---. *Sin muertos*. Destino 2020.

Gómez Rosario G, y Miriam Lagoa. “El ‘boom’ de la ficción española”. *El País*, 12 oct. 2012, cultura.elpais.com/cultura/2012/10/28/television/1351439072_322595.html

González, Enric. “Sergio Berni, la estrella errante del peronismo”. *El País*, 27 jul. 2020, <https://elpais.com/internacional/2020-07-27/sergio-berni-la-estrella-errante-del-peronismo.html>

González Aja, Teresa. “Monje y soldado. La imagen masculina durante el Franquismo”. *International Journal of Sport Science*, vol. 1, no. 1, oct. 2005, pp. 64-83, <https://doi.org/10.5232/ricyde2005.00>

Güimil, Eva. “Las 50 mejores series españolas de la historia”. *Vanityfair*, 10 oct. 2015, www.revistavanityfair.es/actualidad/television/articulos/series-television-espanolas-cuentame-aguila-roja-el-ministerio-del-tiempo/21398.

Hardin, Marie et al. “‘Have You Got Game?’ Hegemonic Masculinity and Neo-Homophobia in U.S. Newspaper Sports Columns”. *Communication, Culture & Critique*, vol. 2, no. 2, 2009, pp. 182-200. <https://doi.org/10.1111/j.1753-9137.2009.01034.x>.

Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Fairleigh Dickinson UP, 1987.

Hartsock, Nancy C. M. “Masculinity, Citizenship, and the Making of War.” *PS*, vol. 17, no. 2, 1984, pp. 198-202. www.jstor.org/stable/418780.

Hatty, Suzanne. *Masculinities, Violence and Culture*. Sage Publications, 2000.

“Hermandad”. *¡Arriba España!*, no.12, 22 nov. 1936, www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/4/238485/hem_falangedetudela_19361122.pdf

Hernández Burgos, Claudio, y Miguel Ángel Del Arco Blanco. “Más allá de las tapias de los cementerios: la represión cultural y socioeconómica en la España franquista (1936-1951)”. *Cuadernos de historia contemporánea*, no. 33, 2011, pp. 71-93, https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2011.v33.36666

- Herrera, Sonia. “‘Mar de plástico’ y los estereotipos femeninos: nada nuevo bajo el sol”. *La lente violeta*. 14 mar. 2016, lentevioleta.wordpress.com/2016/03/14/mar-de-plastico-y-los-estereotipos-femeninos-nada-nuevo-bajo-el-sol/.
- Herrera Vargas, Daniel. *La evolución de la televisión en España: del franquismo hacia la democracia*. Universidad de Sevilla, 2017. idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/64515/TFG%20DEFINITIVO.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hill Collins, Patricia. *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*. Routledge, 2005.
- Hinojosa, Ramon. “Doing Hegemony: Military, Men, and Constructing a Hegemonic Masculinity.” *The Journal of Men's Studies*, vol. 18, no. 2, 2010, pp. 179-194.
- Holloway, Kali. “Masculinity Is Killing Men: The Roots of Men and Trauma”. *AlterNet*. 16 jun. 2015, alternet.org/gender/masculinity-killing-men-roots-men-and-trauma.
- Homero. *La Iliada*. Traducido por Emiliano Aguado. EDAF, 1988.
- Hoyos, Javier de. “¿Las ficciones españolas ridiculizan a las fuerzas de seguridad? La respuesta de Alfredo Pérez (director de ‘Policías en acción’)”. *FormulaTV*, 14 jul. 2016, www.formulatv.com/noticias/57764/ficcion-espanola-ridiculiza-fuerzas-de-seguridad-alfredo-perez-policias-en-accion/.
- Israel Lara, Jafet. “De la novela enigma al realismo noir norteamericano”. *El género negro: el fin de la frontera*. Editado por Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribà. Andavira, 2012, pp. 29-39.
- Jaws*. Dir. Steven Spielberg. Zanuck/Brown Production, 1975.
- Jiménez, Pedro. “Historia y civilización. Apuntes sobre la censura durante el franquismo”. *BOLETÍN AEPE*, no.17, oct. 1977.
- Juanrv97. “Hartá”. *Diccionario Andaluz Fititu*, 2 jun. 2013, fititu.es/definicion/sevilla-2/harta/#comment-wrap.
- Julian Smith, Paul. “Crime Scenes: Police Drama on Spanish Television.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 8, no. 1, 2007, pp. 55-69.
- Kimmel, Michael S. *Manhood in America: A Cultural History*. Oxford UP, 2011.
- . “Masculinity as homophobia: Fear, shame and silence in the construction of gender identity”. *Theorizing Masculinities*, editado por Harry Brod, Sage Publications, 1994, pp. 59-74.

- Kronsell, Annica. "Gendered Practices in Institutions of Hegemonic Masculinity." *International Feminist Journal of Politics*, vol. 7, no. 2, 2005, pp. 280-298.
- La casa de papel*. Creación de Álex Pina. Interpretaciones de Úrsula Corberó, Álvaro Morte, Itziar Ituño. Atresmedia. 2017-2021.
- La distancia*. Dir. Iñaki Dorronsoro. Filmax Home Video, 2006.
- Lacruz, Mario. *El Inocente*. Ediciones G.P, 1961.
- Lafuente, Javier. "Más juezas que jueces". *El País*, 22 abr. 2008, elpais.com/diario/2008/04/22/sociedad/1208815201_850215.html.
- Lara Antonio. "Los tebeos del franquismo". *Historietas, comics y tebeos españoles*. Editado por Viviane Alary. Toulouse: Mirail UP, 2002.
- "La relación policía-narcotráfico y su impacto en los sectores vulnerables". *Untref*, 22 jul. 2019, www.untref.edu.ar/mundountref/policia-narcotrafico-sectores-vulnerables.
- "La universidad española cuenta con mayor participación de mujeres que de hombres". *Elconfidencialdigital*, 5 mar. 2020, www.elconfidencialdigital.com/articulo/comunicados/88-trabajadores-espanoles-querria-emplearse-mas-horas-encuentra-donde-adecco/20200305172141140154.html
- La víctima número 8*. Creación de Sara Antuña y Marc Cistaré. Interpretaciones de César Mateo, María de Nati y Verónica Moral. 2017
- Lazo Díaz, A. y Parejo Fernández, J.A. "La militancia falangista en el suroeste español. Sevilla." *Ayer*, no. 52, 2003, pp. 237-253.
- Leopold, Tood. "The New, New TV Golden Age". *CNN*. 6 may. 2013, www.cnn.com/2013/05/06/showbiz/golden-age-of-tv/.
- Lissorgues, Yvan. "La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1992, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-detectivesca-espanola-actual-un-posibilismo-realista/html/01fa63b2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_
- Lomas, Tim. "Critical Positive Masculinity." *Masculinities and Social Change*, vol. 2, no. 2, jun. 2013, pp. 167-193, <https://doi:10.4471/mcs.2013.28>.
- López, Francisca., y otros. *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Iberoamericana, 2009.

- López Sangüesa José L. “Cine policíaco del tardofranquismo: el thriller en el “período oscuro” del cine español (1969-1975)”. *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 38, 2015, pp. 265-284, http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2015.v38.50819
- Los agentes del quinto grupo*. Dir. Ricardo Gascón. IFI Producción, 1955.
- Los hombres de Paco*. Creación de Álex Pina, y Daniel Écija, interpretaciones de Paco Tous, Pepón Nieto, y Carlos Santos, Globomedia, 2005-2010.
- Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policíaca”. Editado por Juan Paredes Núñez. *La novela policíaca española*. U de Granada, 1989.
- . *Brigada Central 1. Flores, el Gitano*. Ediciones B. 2010.
- . *Brigada Central 2. Asunto de rutina*. Ediciones B. 2011.
- . *Brigada Central 3. El hombre del reloj*. Ediciones B. 2011.
- Mar de plástico*. Creación de Juan Carlos Cueto, y otros, interpretaciones de Rodolfo Sancho, Pedro Casablanc, Luis Fernández. Boomerang TV, 2015-2016.
- Martin, Andreu. *Sociedad negra*. RBA. 2013.
- Martínez Pérez, Natalia. “Modelos de masculinidad en el cine de La Transición: José Sacristán.” *La Revista Icono* 14, vol. 9, no. 3, 2011, pp. 275-293.
- Martínez Reverte, Jorge. “La novela policíaca como novela”. Editado por Juan Paredes Núñez. *La novela policíaca española*. U de Granada, 1989.
- Martos, José Ángel. “La policía vista desde dentro”. *Que Leer*, no.194, 2014, p. 10.
- Massanet, Adrián. “No habrá paz para los malvados, un maldito milagro”. *Espinoff*, 26 sep. 2011, www.espinof.com/criticas/no-habra-paz-para-los-malvados-un-maldito-milagro.
- Matador*. Dir. Pedro Almodóvar. Compañía Iberoamericana de TV, TVE, 1986.
- Mauri Medrano, Marta. “Disciplinar el cuerpo para militarizar a la juventud. La actividad deportiva del frente de juventudes en el franquismo (1940-1960).” *Historia Crítica*, vol. 61, 2016, pp. 85-103, <http://doi:10.7440/histcrit61.2016.05>
- McDowell, Linda. “The Trouble with Men? Young People, Gender Transformations and the Crisis of Masculinity.” *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 24, no. 1, 2000, pp. 201-209.

- McElhinny, Bonnie. "An Economy of Affect: Objectivity, Masculinity and the Gendering of Police Work" Editado por Andrea Cornwall y Nancy Lindisfarne. *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*. Routledge, 1994.
- Medina de la Viña, Elena. "El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa". *Trípodos*, no. 41, Barcelona 2017, pp. 15-33.
- Mercero, Antonio. *Crónicas de un pueblo*. RTVE, 1971-1974, www.rtve.es/alcanta/videos/cronicas-de-un-pueblo/cronicas-pueblo-termas-puebla-nueva/1240190/
- Messner, Michael A. *Power at Play: Sports and the Problem of Masculinity*. Beacon Press, 1992.
- . *Out of Play: Critical Essays on Gender and Sport*. State University of New York Press, 2007.
- Messner, Michael A., y Donald F. Sabo. *Sex, Violence & Power in Sports: Rethinking Masculinity*. Crossing Press, 1994.
- Messerschmidt, James W. *Masculinities and Crime: Critique and Reconceptualization of Theory*. Rowan & Littlefield, 1993.
- Mola, Carmen. *La novia gitana*. Alfaguara, 2018.
- . *La red púrpura*. Alfaguara, Alfaguara, 2019.
- . *La nena*. Alfaguara, 2020.
- Mora, Rosa. "La fascinación de 'El guardián invisible'". *El País*, 17 ene. 2013, cultura.elpais.com/cultura/2013/01/17/elemental/1358428808_135842.html.
- Morán, David. "Novela policiaca española: detectives de pata negra". *ABC*, 1 jul. 2013, cabc.es/cultura/libros/20130701/abci-detectives-201306302019.html.
- Morgan, David. "Class and Masculinity". Editado por Michael S. Kimmel, Jeff Hearn y R. W. Connell. *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Sage Publications. 2004, pp. 165-177.
- Moraga, Carmen. "La Guardia Civil ordena recuperar el 'Todo por la Patria' y el izado de bandera en los cuarteles". *Eldiario.es*, 1 abr. 2014, www.eldiario.es/politica/Guardia_Civil-AUGC-1_de_abril-Arsenio_Fernandez_de_Mesa_0_244975816.html
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. 1. ed., Libertarias, 2006.

- Moscardó, J. “El poder educativo del deporte”. *Revista Nacional de Educación*, no. 1, 1941, pp. 21-23, www.educacionyfp.gob.es/revista-de-educacion/dam/jcr:a0f47ce1-9d7e-43c8-8cad-7232d7aa7eb8/1941re01poder-pdf.pdf
- Muerte al amanecer*. Dir. Josep Maria Forn. Teide P.C., 1960.
- Muñoz, José Luis. “El cine negro español”. *Editanet*, no. 19, abr./jun. 2012, archivos.editanet.org/19/el-cartero-nunca-llama-dos-veces/index.html
- Muñoz, Toni. “Seis mossos condenados a dos años de prisión por el homicidio de Juan Andrés Benítez en el Raval”. *La Vanguardia*, 9 mayo 2016, www.lavanguardia.com/local/barcelona/20160509/401672222618/mossos-aceptan-prision-caso-andres-benitez.html
- Myrntinen, Henri. “Pack Your Heat and Work the Streets' -- Weapons and the Active Construction of Violent Masculinities.” *Women and Language*, vol. 27, no. 2, 2004, pp. 29-34.
- Nieto, Juan. “Un mando a dos mujeres policías: 'Los pantalones son para marcar los huevos’”. *El Mundo*, 29 sep. 2015, elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/09/29/56098f35268e3e386c8b4593.html.
- No habrá paz para los malvados*. Dir. Enrique Urbizu. LaZona Films, 2011.
- “No rest (peace) for the wicked”. *Oxford Reference*, Oxford UP, 2006, www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-7699
- Núñez, Marco Antonio. “No habrá paz para los malvados. Santos es el hombre”. *Versión Original* no. 202, 2012, pp. 39-41.
- Obiols, Isabel. “Giménez Barlett hace investigar a Petra Delicado en el mundo mediático” *El País*, Barcelona, 15 jun. 2000, p. 39.
- Olmedo Álvarez, Julio. “Plinio, Tomelloso y TVE. Historia de un proyecto ambicioso que causó frustración”. *La voz de Tomelloso*, 2 abr. 2018, lavozdetomelloso.com/6049/plinio_tomelloso_tve._historia_proyecto_ambicioso_causo_frustracion
- Olmos y Robles*. creación de Flipy, y otros, interpretaciones de Rubén Cortada, Pepe Viyuela, y Enrique Villén, 100 balas, 2015-2016.
- Pablos, Juan. *Los thrillers españoles: el cine español policíaco desde los años 40 hasta los años 90*. Fancy Ediciones, 2001.

- Paniagua Mazorra, Ángel. "Visiones en off de la despoblación rural durante el franquismo" *Ager*, no. 20, 2016, pp. 139-160, <https://doi.org/10.4422/ager.2015.10>
- Payne, Stanley. G. *Falange: A History of Spanish Fascism*. Calif.: Stanford UP, 1961.
- . *Franco y José Antonio. El extraño caso del fascismo español*. Barcelona: Planeta, 1997.
- Pease, Bob. "Immigrant Men and Domestic Life: Renegotiating the Patriarchal Bargain?". *Migrant Men: Critical Studies of Masculinities and the Migration Experience*, editado por Mike Donaldson, y otros., Routledge, 2009, pp. 79-95.
- Pérez-Samaniego, Víctor y Carmen Santamaría-García. "Educación, currículum y masculinidad en España". U. de Alcalá, www.grimus.or.at/helden/outcome/Spanien_12_07.pdf
- Plinio*. Creación de Giménez Rico, Antonio. TVE, 1971. *YouTube*, www.youtube.com/watch?v=7n1MrFEdcE4
- Policía*. Dir. Álvaro Sáenz de Heredia. Impala SA. Producciones A.S.H. Films S.A., 1987.
- Policías, en el corazón de la calle*. Creada por Chus Vallejo, y otros., interpretaciones de Adolfo Fernández, Josep Maria Pou, y Diego Martín, Globomedia, 2000-2013.
- Policía Nacional. "La Policía Nacional fue la institución pionera en nuestro país en la incorporación de personal femenino hace casi 40 años". *Policia.es*, 8 mar. 2016, www.policia.es/prensa/20160308_1.html.
- Porcel Torrens, Pedro. *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*. Alicante: Edicions de Ponent, 2002
- Pyke, Karen D. "Class-Based Masculinities: The Interdependence of Gender, Class, and Interpersonal Power." *Gender and Society*, vol. 10, no. 5, oct. 1996, pp. 527-549.
- "¿Qué significa 'No hay descanso para los malvados'?" *Versosbiblicos.net*, versosbiblicos.net/que-significa-no-hay-descanso-para-los-malvados/
- Radcliff, Pamela B. *Modern Spain: 1808 to the Present*. Wiley-Blackwell, 2017.
- Ramón, Esteban. "El regreso de Urbizu a su denominación de origen". *RTVE*, www.rtve.es/noticias/los-goya/no-habra-paz-para-los-malvados/.
- Ramonet, Ignacio. "Un hecho social total". *Fútbol y pasiones políticas*, editado por Santiago Segurola. Barcelona: Debate, 1999, pp. 11-19.

- “Reagan Gets Idea From 'Rambo' for Next Time”. *latimes.com*, 1 jul. 1985, [articles.latimes.com/1985-07-01/news/mn-10009_1_hostage-crisis](https://www.latimes.com/1985-07-01/news/mn-10009_1_hostage-crisis).
- “Récord de mujeres en la Policía Nacional”. *20minutos.es*, 26 feb. 2010, www.20minutos.es/noticia/639303/0/mujeres/policia/nacional/
- Redondo, David. “Angustiosa atmósfera para una serie de suspense y preguntas”. *Cadenaser*, 11 Sep. 2015, cadenaser.com/ser/2015/09/08/television/1441676852_879040.html
- Redondo, Dolores. *El Guardián Invisible*. Barcelona: Destino, 2013.
- . *Legado en los huesos*. Barcelona: Destino, 2013.
- . *Ofrenda a la tormenta*. Barcelona: Destino, 2013.
- . *La cara norte del corazón*. Barcelona: Destino, 2020.
- . <https://www.doloresredondo.com/bio/>
- Rodrigo, Javier. “Internamiento y trabajo forzoso: Los campos de concentración de Franco *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, no. 6, 2006, hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d027.pdf
- . *Cautivos. Campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Editorial Crítica, 2008.
- Rubio, Gijón. *Crímenes contra el Estado: El género policial filmico en la España de la segunda década de la autarquía (1950-1959) y en la Argentina del primer peronismo (1946-1955)*. 2014. The University of British Columbia. Tesis doctoral, open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0166890
- Ruhm, Herbert. *The Hard-Boiled Detective: Stories from 'Black Mask' Magazine, 1920–1951*. Random House, 1977.
- Ruiz de Elvira, Álvaro P. “Netflix suma menos suscriptores en 2021, pero gastará más que nunca en contenido”. *El País*, 21 abr. 2021, elpais.com/television/2021-04-21/netflix-suma-menos-suscriptores-en-2021-pero-gastara-mas-que-nunca-en-contenido.html
- Sainz de la Maza, Aro. *El asesino de la Pedrera*. RBA. 2012.
- . *El ángulo muerto*. RBA. 2016.
- . *Dócil*. Destino. 2021.

- Sánchez, Elena S. y Javier Ocaña. “Historia de nuestro cine - Brigada criminal (Presentación)”. *RTVE*, 6 de junio 2016, rtve.es/alicante/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-brigada-criminal-presentacion/3626217/
- Sánchez, Elena S. y Luis E. Parés. “Historia de nuestro cine - Apartado de Correos 1001 (Presentación)”. RTVE, 9 feb. 2016, www.rtve.es/alicante/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-apartado-correos-1001-presentacion/3480753/
- Sánchez, Laura. “Mario Lacruz: un autor existencial”. *Signa*, no. 18, 2009, pp. 321-343.
- Sánchez Barba, Francesc. *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Universitat de Barcelona. Tesis doctoral, diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/116683/1/02.FSB_2de9.pdf
- . *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2007.
- Sánchez Caballero, Daniel. “Igualdad' en la universidad: 40% de profesoras, 20% de catedráticas y una sola rectora en 50 centros públicos”. *eldiario.es*, 2 mar. 2015, www.eldiario.es/sociedad/igualdad-universidad-rectora-centros-publicos_0_362213911.html
- Sánchez Sánchez Esther M. “El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta”. *Arbor*, vol. 170, no. 669, 2001, pp. 201-224, <https://doi.org/10.3989/arbor.2001.i669.918>
- Sánchez Zapatero, J. “Antecedentes de la literatura policiaca española: el caso de *Los atracadores* (1955), de Tomás Salvador”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, no. 38, pp. 443-454, www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/38/cilh38art5.pdf
- Sanchidrián Fernández, José C. “Los comics en la construcción de la propuesta educativa en el primer franquismo”. *Historia de la Educación*, vol. 38, may. 2020, pp. 291-310, <https://doi:10.14201/hedu201938291310>
- Schippers, Mimi. “Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony.” *Theory and Society*, vol. 36, no. 1, 2007, pp. 85-102.
- Schrock, Douglas, y Michael Schwalbe. “Men, Masculinity, and Manhood Acts.” *Annual Review of Sociology*, vol. 35, 2009, pp. 277–295.
- Schuck, Amie M. "Gender Differences in Policing: Testing Hypotheses from the Performance and Disruption Perspectives." *Feminist Criminology*, vol. 9, no. 2, 2014, pp. 160-185.

- Sensacine*. www.sensacine.com/series-tv/mejores/genero-13018/pais-5017/.
- Siccardi, Xiana. "Uno de cada cinco mossos es mujer". *El Mundo*. 8 may. 2009, www.elmundo.es/elmundo/2009/05/08/barcelona/1241764386.html
- Sikov Ed. *Film Studies: An Introduction*. Columbia UP. 2009.
- Silva, Lorenzo. *El lejano país de los estanques*. Destino. 1998.
- . *El alquimista impaciente*. Destino. 2000.
- . *La niebla y la doncella*. Destino. 2002.
- . *Nadie vale más que otro: Cuatro asuntos de Bevilacqua*. Destino. 2004.
- . *La reina sin espejo*. Planeta. 2005.
- . *La estrategia del agua*. Círculo de Lectores. 2010.
- . *La marca del meridiano*. Planeta. 2012.
- . *Los cuerpos extraños*. Destino. 2014.
- . *Donde los escorpiones*. Destino. 2016.
- . *Tantos Lobos*. Destino. 2017.
- . *Lejos del corazón*. Destino. 2018.
- . *El mal de Corcira*. Destino. 2020.
- Silva, Lorenzo, y David Ross Gerling. "An Informal Interview with Lorenzo Silva." *World Literature Today*, vol. 76, no. 2, 2002, pp. 92-97, <https://www.jstor.org/stable/40157269>
- Silvestre, Juan. "La novia gitana, de Paco Cabezas, se verá en Atresplayer Premium". *Fotogramas*. 21 abr. 2021, www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a34218139/la-novia-gitana-serie-paco-cabezas/
- Simón, Pedro. "Del 'Todo por la Patria' al 'Todo por la Democracia'". *El Mundo*, 12 oct. 2009, www.elmundo.es/elmundo/2009/10/12/espana/1255367948.html.
- Soler Gallo, Miguel. "En torno al término universitario en el discurso falangista de la II República (1933- 1936)". *Discurso & Sociedad*, vol.14, no. 1, 2020, pp. 142-67.

- Sonlleva-Velasco, Miriam y Luis Torrego-Egido. “A mí no me daban besos. Infancia y educación de la masculinidad en la posguerra española”. *Masculinities and Social Change*, vol. 7, no. 1, febrero 2018, pp. 52-81.
- Stone, Rob. “Spanish Film Noir”. *European Film Noir*, editado por A Spicer, Manchester UP, 2007.
- The Maltese Falcon*. Dir. John Huston. Warner Bros, 1941.
- Thomàs, Jose Maria. “José Antonio Primo de Rivera y el Frente Popular”. *Historia y Política*, no. 41, 2019, 153-74. <https://doi.org/10.18042/hp.41.06>
- Thorne, Kirsten. “El Inocente de Mario Lacruz, novela precursora social-policíaca.” *Hispania*, vol. 80, no. 1, 1997, pp. 31-37.
- Torreiro, Mirito. “La distancia”. *Fotogramas*, 2006, www.fotogramas.es/Peliculas/La-distancia.
- Torrente el brazo tonto de la ley*. Dir. Santiago Segura. Manga Films, S.L., 1998.
- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. Routledge, 2003.
- True Detective*. Creación de Nic Pizzolatto, interpretaciones de Matthew McConaughey, y Woody Harrelson, Temporada 1, Anonymous Content | Passenger, 2014.
- Tsanis, Magdalena. “El cine negro español, un tardío ajuste de cuentas” *La Vanguardia*, 9 de mar. 2015, www.lavanguardia.com/cultura/20150309/54428000217/el-cine-negro-espanol-un-tardio-ajuste-de-cuentas.html.
- Unamuno P. “Auge y esplendor de la novela negra española”. *20minutos*. 28 feb. 2014, www.20minutos.es/noticia/2068567/0/novela/negra/espanola/.
- . “La sacerdotisa del Baztán”. *El Mundo*. 8 ago. 2015, www.elmundo.es/cultura/2015/08/08/55c4d65422601d2f208b4592.html.
- Valero, Dori. “Del Baztán a México. A Amaia y a Lupita les gustaba ser policías”. *Dossiers Feministes*, no. 20, 2015, pp. 85-99, www.researchgate.net/profile/Alicia-Castillo7/publication/328392626_El_cuerpo_como_espacio_de_la_subjetividad_e_n_beatriz_y_los_cuerpos_celestes/links/5e9ec74192851c2f52b6381b/El-cuerpo-como-espacio-de-la-subjetividad-en-beatriz-y-los-cuerpos-celestes.pdf
- Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*. U de Granada, 1991

- Vázquez Montalbán, Manuel. “Lacruz o el escritor que aplazó el favor del mar”. *El País*, 15 may. 2000, www.elpais.com/diario/2000/05/15/cultura/958341614_850215.html
- Vázquez, de P. Salvador. *Héroes de la aventura*. Planeta, 1983.
- Vilches, Lorenzo, y otros. “Informe Eurofiction 2000: ‘Entre la innovación y el conformismo’”. *ZER*, 2001, vol. 6, no. 11, ojs.ehu.es/index.php/Zer/article/view/6066/5748.
- Vincent. Mary. “La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista”. *Cuadernos de historia contemporánea*, no. 28, 2006, pp. 135-151, revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0606110135A.
- Woodward, Kath. *Boxing, Masculinity, and Identity: The 'I' of the Tiger*. Routledge, 2007.
- Yoldi, José. “Garzón atribuye a Franco un plan de exterminio sistemático de los 'rojos’”. *El País*, 16 oct. 2008, elpais.com/diario/2008/10/17/espana/1224194401_850215.html.
- Zeitchik, Steven. “Netflix Subscription Growth Has Slowed in 2021”. *The Washington Post*, 20 de abr. 2021, www.washingtonpost.com/business/2021/04/20/netflix-new-subscriber-numbers/

VITAE

DANIEL FONFRIA-PERERA

EDUCATION

- 2014 M.A., Hispanic Studies
University of Kentucky, Lexington.
- 2009 M.A., Teaching Spanish as a Foreign Language
Universidad Internacional Menéndez Pelayo & Instituto Cervantes, Spain.
- 2000 High School Teaching Graduate Diploma (F.I.P.S).
Universidad Autónoma de Madrid, Spain.
- 2000 B.A., English Studies
Universidad Autónoma de Madrid, Spain.

ACADEMIC APPOINTMENTS

- 2019–Present Assistant Professor
Department of Modern and Classical Languages and Literatures
Wichita State University
Wichita, Kansas
- 2018–2019 Wichita, Kansas 2018–Present
Visiting Assistant Professor
Department of Modern and Classical Languages and Literatures
Wichita State University
- 2017–2018 Lecturer
Department of Modern Languages & Cultures
Georgia College & State University
Milledgeville, Georgia
- 2011–2017 Instructor of record
Department of Hispanic Studies
The University of Kentucky.
Lexington, Kentucky
- Spring 2016 Instructor
KIIS (Kentucky Institute for International Studies)
Segovia, Spain
- Summer 2015 Summer Courses Academic Coordinator
Department of Hispanic Studies
University of Kentucky

- 2008–2011 Instructor
 Madison Southern High School
 Berea, Kentucky
- 2007–2010 Instructor
 Eastern Kentucky University
 Richmond, Kentucky
- 7/2007 Instructor
 Instituto Cervantes
 London, United Kingdom
- 2003–2006 Instructor & ESL District Coordinator
 Paris High School
 Paris, Kentucky
- 2002–2003 Instructor
 West Fulton Middle School
 Atlanta, Georgia
- 2000–2002 Teaching Assistant
 Presbyterian College
 Clinton, South Carolina

PUBLICATIONS

- 2016 “El nuevo hombre español en *Acción mutante* (1993)”. *Polifonía*. Revista académica de estudios hispánicos. Volume V, Issue I. 2016. 66-83.

SCHOLARSHIPS, AWARDS, HONORS

- 2009 Golden Apple Award for Teaching Excellence, Eastern Kentucky University, Richmond.
- 1997 Erasmus scholarship, The University of Manchester, Manchester, UK.