

## LA MUERTE NECESITA PASAPORTE: ASESINOS A SUELDO EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO<sup>1</sup>

Álvaro BAQUERO-PECINO

The City University of New York-College of Staten Island

Alvaro.BaqueroPecino@csi.cuny.edu

**RESUMEN:** Este trabajo pretende trazar un panorama de las producciones cinematográficas españolas que desde 1990 a 2010 tuvieron como protagonistas a un asesino sueldo. Para ello, se trazará una breve genealogía de las representaciones de violencia en el cine español y su relación con el desarrollo de la novela negra en España. Posteriormente, se analizarán con más detalle las películas de asesinos a sueldo españolas prestando especial atención a *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995) y *Sólo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008). Mediante este análisis se mostrarán las diversas tendencias mediante las que se han ido configurando el imaginario relativo a estos personajes y cómo se redefinieron las relaciones derivadas del incremento de inmigración hacia España como consecuencia del proceso globalizador y las desigualdades agudizadas en las últimas décadas.

**PALABRAS CLAVE:** sicarios; cine negro; España; inmigración; globalización

**ABSTRACT:** This article establishes a panorama of the Spanish films produced between 1990 and 2010 that had a contract killer as their main character. The

---

<sup>1</sup> Este artículo toma como base, amplía y reelabora el trabajo realizado sobre algunas de las cuestiones y problemáticas inicialmente exploradas en parte de mi tesis doctoral, *Universo sicario: espacios traumáticos y asesinos a sueldo. Una aproximación comparativa* (2010).

article will make a brief genealogy of the representations of violence and their relationship with the development of the literary tradition of crime fiction in Spain. Later on, the article will analyze in detail the abovementioned films on contract killers paying special attention to *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995) y *Sólo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008). In doing so, the article will provide an overview of the main trends related to the portrayal of contract killers in Spain, and how those trends were related to the current dynamics of migrations in the globalized world.

KEYWORDS: Contract Killers; Film Noir; Spain; Immigration; Globalization



El crimen es rentable. Así lo atestiguan la proliferación de festivales, premios y congresos académicos<sup>2</sup> dedicados a las diversas manifestaciones que se suelen agrupar dentro del “género negro”<sup>3</sup> y la repercusión a nivel global de fenómenos como el de la novela negra nórdica. En especial, se puede mencionar la saga *Millenium* de Stieg Larsson, convertida desde hace tiempo en objeto de culto y en un caso de estudio sociológico cuya trascendencia ha sobrepasado el circuito literario no solamente gracias al número de traducciones y ejemplares vendidos sino también al impacto de las múltiples transposiciones a otros formatos y a su notoriedad entre los usuarios de las redes sociales<sup>4</sup>.

El cine forma parte integral de esta tendencia y así ha sido durante décadas. Desde el cine negro clásico norteamericano hasta el denominado *neo-noir* contemporáneo, las películas que giran alrededor de las diversas modalidades del crimen nunca han dejado de producir fascinación. En España, ha habido una cierta ambivalencia con respecto a la consideración del cine negro de producción nacional. Si bien el número de películas que se pueden clasificar con la etiqueta de cine negro ha sido considerable en algunos momentos, no es menos cierto que muchas de ellas reproducían patrones y clichés procedentes del cine norteamericano y que, en especial durante los años cincuenta y sesenta, el

---

<sup>2</sup> Solamente en el ámbito hispánico se podría mencionar la Semana Negra de Gijón (desde 1988), Barcelona Negra (desde 2005), Getafe Negro (desde 2008) y Buenos Aires Negra (desde 2011). La nómina la completarían festivales como, entre otros, Aragón Negro, Castellón Negro, Valencia Negra y Granada Noir. Asimismo, el Congreso de Novela y Cine Negro de la Universidad de Salamanca desde el año 2005 se ha constituido como una referencia fundamental. Por su parte, el Congreso Internacional de Literatura Medellín Negro (desde 2010) combina la faceta académica y la dimensión creativa.

<sup>3</sup> Uso los términos “género negro”, “cine negro” y “novela negra” para referirme a un heterogéneo grupo de manifestaciones fílmicas y literarias en el que el crimen es una referencia central. Entre otras muchas etiquetas, estas manifestaciones han sido catalogadas con marbetes como “policial” o “thriller”. La cuestión es compleja y ha sido abordada por numerosos especialistas. Se puede consultar a este respecto la introducción del libro *El cine negro español* de José Antonio Luque Carreras (2015).

<sup>4</sup> Empleo el término “transposición” siguiendo a Sergio Wolf (2001).

argumento solía estar al servicio de la moral y la religión preconizadas desde el régimen dictatorial franquista.<sup>5</sup>

Dentro del marco de la cinematografía española, un aspecto poco estudiado hasta la fecha es el de la representación de sicarios o asesinos a sueldo.<sup>6</sup> Estos personajes se diferenciarían de los asesinos en serie en cuanto a que la naturaleza de sus crímenes viene determinada por un contrato o un pacto al que se adhieren dos o más partes. Por tanto, en contraste con los estudios sobre películas de asesinos en serie que suelen priorizar análisis relativos a traumas individuales, la del sicario es una figura que en muchos niveles ejemplifica y permite analizar la dinámica de las relaciones sociales, políticas, culturales y económicas dentro del amplio marco que supone el estudio de la representaciones de la violencia.

Este trabajo pretende trazar un panorama de las producciones cinematográficas españolas que desde 1990 a 2010 tuvieron como protagonistas a un asesino sueldo. Para ello, se realizará un breve recorrido por las representaciones de violencia en el cine español durante la época del franquismo y su relación con el desarrollo de la novela negra en España durante el denominado periodo de transición.<sup>7</sup> Posteriormente, se analizarán con más detalle las películas de asesinos a sueldo españolas, mencionando los títulos de las producciones más significativas y prestando especial atención a *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995) y *Sólo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008). Por medio de este análisis se mostrarán las diversas tendencias que han ido configurando el imaginario relativo a estos personajes y cómo se redefinieron las relaciones derivadas del incremento de inmigración hacia España como consecuencia de los factores que han marcado el proceso globalizador agudizado en las últimas décadas y los desequilibrios asociados al mismo.

## 1. VIOLENCIA, CINE Y LITERATURA EN LA ESPAÑA FRANQUISTA Y DE LA TRANSICIÓN

Como Marsha Kinder analizó en detalle, hay que entender la represión sobre las enunciaciones relativas a la violencia durante el franquismo junto con el control ejercido por parte del régimen hacia cualquier aspecto que estuviera relacionado con las manifestaciones del sexo, de la religión y de la política (1993: 138). Asimismo, críticos como Joan Ramon Resina han subrayado la importancia de la novela negra como artefacto ideológico y cómo las condiciones sociopo-

<sup>5</sup> Ver, entre otros, los trabajos de Medina de la Viña (2000), Sánchez Barba (2007) y Luque Carreras (2015).

<sup>6</sup> En este artículo empleo ambos términos. El análisis se centrará sobre todo en películas que tematizan a los asesinos a sueldo adultos.

<sup>7</sup> Sigo a estudiosos como Teresa M. Vilarós (1998) al acotar el periodo de la transición española en un espacio de veinte años que transcurrirían entre 1973 (fecha marcada por el asesinato del almirante Luis Carrero Blanco) y 1993 (año en el que se produce la firma del tratado de Maastricht). Asimismo, Vilarós subdivide la transición en dos grandes segmentos, el primero de los cuales acabaría con la victoria del Partido Socialista Obrero Español en las elecciones generales de 1982.

líticas afectaron a la consolidación del género negro en España (1997: 45-52). En esta línea, Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero señalaron que el género negro en su conjunto tuvo que sortear muchas dificultades para desarrollarse en la época:

Resultaba complicado contextualizar las historias policiales en una sociedad en la que estaba prohibida la intromisión del detective privado en las investigaciones criminales y en la que las fuerzas policiales eran vistas por gran parte de la sociedad como elementos represores al servicio de un sistema ideológico concreto. (Martín Escribà & Sánchez Zapatero 2009: 6-7)

Dentro de este contexto sociopolítico y cultural, como ya se mencionó, el cine negro español tuvo un cierto auge durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, pero al servicio del credo oficialista. La producción cinematográfica relativa al crimen y al delito se canalizó durante estas décadas mediante películas con delincuentes que llegaron a incluir personajes cercanos al clásico *gangster*, pero podría decirse que la figura del asesino a sueldo estuvo en gran medida asociada en España a tradiciones fílmicas extranjeras vinculadas, por lo general, a las representaciones del crimen organizado y del cine de espías. Con un criterio amplio, y ya en mitad de la década de los setenta, se podría citar un título como *Hay que matar a B.* (José Luis Borau, 1975) que, con ciertos matices, incorpora a un personaje cercano a la figura del asesino a sueldo. En esta película, la acción se ambienta en un imaginario país latinoamericano con una tensa situación sociopolítica. En él, unos conspiradores planean el asesinato de un importante líder en el exilio y obligan a un camionero de origen extranjero que se ha quedado sin trabajo a ejecutar el crimen. Otro precedente que podría mencionarse, de nuevo con ciertas particularidades, sería *El francotirador* (Carlos Puerto, 1978) en el que un relojero del norte de España que pierde a su hija en un atentado decide tomarse la justicia por su mano y formula un plan para viajar a Madrid y asesinar a Franco como responsable de la inestabilidad del país. A pesar de estos dos títulos (todavía muy alejados de las formulaciones posteriores), el sicario no se establece en la cinematografía española como un personaje central en aquellos momentos.

Durante el ya citado proceso de transición a la democracia un importante número de escritores de novela negra reflejó en sus obras muchas de las tensiones políticas de la época. Entre ellos, se suele destacar a Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín, Francisco González Ledesma y Jorge Martínez Reverte.<sup>8</sup> A finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, surge también el denominado "cine quinquí" con el que directores como José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia retrataron a la juventud marginal de la época, así como un heterogéneo grupo de producciones que José Antonio Luque Carreras etiquetó como "cine criminal con vocación histórica y cronística" (61) y del que *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) podría ser el más conocido exponente. Se produce también la aparición de un cine de connotaciones polí-

<sup>8</sup> Ver, entre otros, los trabajos de Valles Calatrava (1991), Colmeiro (1994) y Resina (1997).

ticas mezclado con referencias al género negro que cuenta con títulos como *El crack* (José Luis Garcí, 1981) y su secuela *El crack dos* (José Luis Garcí, 1983).<sup>9</sup> Se pueden encontrar varias razones para esto:

The political thriller comes into its own in Spanish film in the mid 1970s in the upheaval of the transition period from the Franco dictatorship to democracy. The appearance of this genre came about from the interrelationship of three key factors. First was the international trend for political themes and narratives of the 1960s and 1970s. Second was the iconography of film noir and other related genres (such as gangster films, prison dramas etc.) which was developed in film *d'auteur*. And lastly were the film reconstructions of historic and political events. (Benet 2008: 122)

Buena parte de las películas producidas en la época en España que se pueden etiquetar dentro del género negro son transposiciones de novelas policíacas de algunos de los autores ya mencionados como *Tatuaje, primera aventura de Pepe Carvalho* (Bigas Luna, 1976) y *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982) basadas en sendas novelas de Vázquez Montalbán o *Fanny Pelopaja* (Vicente Aranda, 1984) basada en *Prótesis* de Andreu Martín, así como de autores como Eduardo Mendoza, autor de *La verdad sobre el caso Savolta* (cuya transposición fue dirigida por Antonio Drove en 1980).<sup>10</sup> La impronta de la novela negra en este tipo de cine fue, por tanto, muy manifiesta durante los años ochenta y es patente todavía en la década de los noventa. En este sentido, la película *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991) basada en la novela homónima de Antonio Muñoz Molina es de gran importancia, ya que enlaza con la mencionada tradición literaria, pero dota al personaje del asesino a sueldo (Darman) de un papel protagónico. La transposición filmica de *Beltenebros* puede considerarse como una muestra algo tardía del llamado "cine de calidad" que se intentó implementar en España en los años ochenta con la llamada *Ley Miró* que ha sido ampliamente estudiada por un buen número de críticos e historiadores del cine español como Núria Triana-Toribio (111-121). La puesta en escena, el tono y el empleo de un lenguaje cinematográfico que incluye recursos como el plano secuencia inicial, la voz en *off* o el *flashback* encuadran a *Beltenebros* dentro de una línea que intenta enlazar con los referentes literarios y cinematográficos de las películas de espías y del cine negro clásico norteamericano. Son también destacables a este respecto las numerosas intertextualidades y homenajes, como la recreación de una de las más célebres escenas de *Gilda* (Charles Vidor, 1946).

En su formulación del asesino a sueldo, *Beltenebros* se puede considerar representativa de la tendencia extranjerizante mencionada anteriormente. El personaje principal, Darman, es un asesino a sueldo frío, culto y distante, que llega de Inglaterra (previo paso por Polonia) para ejecutar una misión en Madrid. Dicha misión consiste en matar a un traidor infiltrado en la organización

<sup>9</sup> Ambas películas son analizadas en detalle en el libro *Adictos a El crack* (2015).

<sup>10</sup> El personaje principal de las novelas de Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho, protagonizó la serie televisiva *Las aventuras de Pepe Carvalho* ya en 1986.

del Partido Comunista por lo que el móvil central de este asesino a sueldo no sería tanto el dinero sino la fidelidad a un proyecto político de resistencia frente al poder que ejerce la dictadura. Como ha señalado Eva París-Huesca (2015), el personaje de Darman se construye, asimismo, mediante el contrapunto con la *femme fatale* que representaría Rebeca Osorio que, por un lado, se relaciona con los arquetipos femeninos tradicionales del *film noir* pero que los supera en complejidad, suponiendo una gran aportación de Miró no solamente al género negro sino también a las narrativas que configuran y cuestionan los conceptos tradicionales de masculinidad.

La dimensión política de esta película ambientada en el contexto de las décadas posteriores a la guerra civil española es notable, aunque se encamina más a la reflexión sobre la memoria histórica y la pervivencia del trauma colectivo de la guerra civil que al análisis del presente conflictivo característico de buena parte de las novelas negras de la época de la transición. El asesino a sueldo funciona como un vínculo fundamental entre ambas épocas y, de alguna manera, intenta reparar el pasado mediante sus acciones en el presente. Esta dimensión política, como veremos, se va diluyendo en los posteriores títulos que cuentan con asesinos a sueldo como protagonistas ya que abordan al personaje y a las problemáticas vinculadas al mismo desde otros presupuestos estéticos y otras perspectivas más alejadas de los debates ideológicos.

## 2. SICARIOS EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

En contraste con otras cinematografías como la colombiana o brasileña, la figura del asesino a sueldo que irrumpió en la década de los noventa en el circuito audiovisual de España no se había constituido en una referencia habitual en las producciones nacionales. En América Latina, este diverso grupo de representaciones culturales que tienen a los sicarios como personajes protagonistas se ha intentado etiquetar mediante términos tan controvertidos como el de "sicaresca"<sup>11</sup> y se suele estudiar en relación con las culturas derivadas del narcotráfico que englobarían a su vez a manifestaciones como la "narco-literatura" y el "narco-cine".<sup>12</sup>

Los festivales cinematográficos han jugado un papel fundamental en este proceso. De esta manera, hay que subrayar la importancia de una película como *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) que triunfó en el festival de Cannes de 1994 y que marcó una impronta en el cine de acción y en la representación de los asesinos a sueldo a nivel mundial. También conviene citar a este respecto,

---

<sup>11</sup> El término "sicaresca" se popularizó a partir del artículo "Estética y narcotráfico" de Héctor Abad Faciolince (publicado originalmente en 1995) y ha sido puesto en cuestión, entre otros, por Diana Diaconu (2013) y Óscar Osorio (2015). Para un estudio sobre el desarrollo en conjunto de la novela de sicarios en Colombia ver los trabajos de Margarita Jácome (2009) y el propio Osorio (2015).

<sup>12</sup> Sobre narcoliteratura se pueden consultar los trabajos de Polit Dueñas (2013), Herlinghaus (2013) y Zavala (2014). El llamado narco-cine mexicano y su relación con la cultura popular ha sido estudiado por Rashotte (2015).

aunque con menor repercusión internacional, la positiva recepción de la película *Sicario, la ley de la calle* (José Ramón Novoa, 1994) en el Festival Iberoamericano de Huelva de 1995 que supone un momento significativo dentro del proceso de exportación hacia España de este tipo de personajes y de temáticas asociadas a la marginalidad en el cine contemporáneo producido en América Latina.<sup>13</sup>

En España, la citada etiqueta de "sicaresca" no ha gozado de mucha popularidad al catalogar la producción nacional sobre asesinos a sueldo. De hecho, es sintomático que el término "sicario" haya designado sobre todo a asesinos a sueldo latinoamericanos dado que es un fenómeno que, como ya se ha señalado, no se ha asimilado como propio. De manera paulatina, se han producido narrativas que abordan este tipo de temáticas y problemas sociales pero, por lo general, se considera como algo foráneo. La repercusión que tuvo en España una novela con trasfondo sicario colombiano como *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Bolívar, 2005) popularizada dentro un género tradicionalmente importado como la telenovela o la producción de un reportaje televisivo como *Baby Sicarios en Colombia* (Jon Sistiaga 2010) estrenado en televisión por el Canal Cuatro también apuntan a esa dirección.<sup>14</sup> Podría decirse, por tanto, que el circuito audiovisual español ha importado, de algún modo, el imaginario relativo a los sicarios a los que ha representado generalmente como extranjeros y, en especial, como latinoamericanos.<sup>15</sup>

Siguiendo esta línea, en las narrativas sobre asesinos a sueldo producidas en España se puede atisbar un cierto continuismo en la construcción de estos personajes que deviene en una cuestión de poder de la representación del otro. Asimismo, en el cine español contemporáneo se ha incrementado la presencia de títulos relacionados con los movimientos migratorios en el país. Este aumento debe leerse en paralelo al cambio del tejido social experimentado en España desde principios de la década de los noventa y como resultado del proceso de transición democrática tras la época franquista y el ingreso a la entonces llamada Comunidad Económica Europea en 1986. De esta manera, directores como Montxo Armendáriz, Imanol Uribe, Icíar Bollaín y Fernando León de Aranoa, entre otros, han realizado películas que han dado visibilidad a este fenómeno abordándolo desde diversas perspectivas. Dentro de este tronco común, las representaciones de los asesinos a sueldo se pueden leer como un síntoma de la incapacidad de asimilar fenómenos derivados del rápido aumento y la di-

<sup>13</sup> Ver a este respecto los libros de Radomiro Spotorno (2001) y Christian León (2005).

<sup>14</sup> Este polémico reportaje representa una excepción junto con la novela *Sicario* (Alberto Vázquez-Figueroa, 1991) ya que en España no ha existido una tendencia a representar la problemática de los sicarios como niños de la calle. En estos dos ejemplos, en cualquier caso, se retrata una realidad fuera de las fronteras de España. Por lo general, los asesinos sueldo de las producciones españolas son ya adultos, lo cual, de alguna manera, facilita las ya mencionadas conexiones e intertextualidades con vertientes del género negro como el cine de espías o las películas de detectives.

<sup>15</sup> A este respecto, se podría mencionar el análisis de Marina Díaz López (2005) sobre la presencia de personajes latinoamericanos en el cine español que subraya la conformación de manera recurrente de ciertos estereotipos ya durante la época franquista.

versificación de la inmigración.<sup>16</sup> Ante la imposibilidad de integrar al inmigrante dentro de una rígida estructura social que durante décadas permaneció poco permeable a los cambios, la manera de representar a estos sicarios como algo foráneo sería, por tanto, una manera de exponer y de catalogar al “otro” como portador y ejecutor de violencia.

De todo esto se desprende la importancia de una película como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* en la que se hace una apuesta por plantear esta figura del sicario dentro del contexto trasatlántico. Esto supone no solamente una cierta aportación temática en su momento, sino también la entrada en discusión de una serie de fenómenos no demasiado tratados hasta entonces en el cine español. La película estrenada y ambientada durante la crisis socioeconómica de mitad de la década de los noventa, narra la persecución en España encabezada por Eduardo Guzmán, un sicario argentino perteneciente a una banda de mafiosos mexicanos, que intenta acorralar a Gloria Duque, una mujer en situación económica desesperada cuyo marido (torero de profesión) está en coma y que ha cometido un robo que afecta a los negocios del referido grupo criminal.

En esta película, Agustín Díaz Yanes reelabora una serie de narrativas sobre la identidad relacionadas con la configuración de la familia y la religión (pilares sobre los que se asentaba el *nacionalcatolicismo* franquista) en un nuevo contexto social conformado por una serie de coordenadas nacionales, globales y transnacionales. Ante la falta de una tradición sicaresca propiamente dicha (por los motivos anteriormente expuestos) la película se apoya en esa reelaboración ideológica a la vez que estéticamente toma prestados elementos del cine negro clásico dando lugar a una narrativa híbrida que intenta plasmar una cierta diversidad de personajes, temáticas y estilos.

Sin embargo, más que problematizar el fenómeno de la violencia, éste se cubre de un color extranjerizante. De este modo, se reduce a América Latina a una versión muy limitada de México que está lejos de representar de manera certera la complejidad de las dinámicas sociales que derivan de la violencia. También la figura del sicario Eduardo Guzmán es naturalizada. Se le otorga una cierta libertad de acción y, puede entrar en España sin ningún problema pero una vez allí termina siendo asesinado por sus propios colegas de profesión. La estética semiaristocrática mediante la que se configura al personaje de Eduardo Guzmán comparte ciertas similitudes con el personaje de Darman en *Beltenebros*, pero en contraste con la película de Pilar Miró, *Nadie hablará de nosotras*, inserta al sicario (en este caso latinoamericano y no inglés) dentro de una lógica capitalista de mercado en tanto que recibe dinero por su trabajo. En ambas películas, el sicario es el agente que, de algún modo, porta y transfiere la violencia

---

<sup>16</sup> La inmigración procedente de África ya se tematizó en películas como *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990) o *Bwana* (Imanol Uribe, 1995). Sin embargo, a pesar de toda una serie de antecedentes, en el cine español, la inmigración latinoamericana contemporánea tarda algo más en entrar en escena y, cuando lo hace, coincide con el periodo del nacimiento y expansión de la “sicaresca” en América Latina.



desde fuera de España hacia dentro de las fronteras nacionales, con lo que se sigue subrayando la ecuación entre violencia y alteridad.

El número de películas sobre asesinos a sueldo producido en España aumentó de manera considerable desde mitad de los años noventa, pero muchos de estos títulos no tuvieron una gran repercusión. Se pueden citar a este respecto cortometrajes como *El trabajo* (Igor Legarreta, Emilio Pérez, 1999), *El barbero ciego* (Alber Ponte, 2003) o *Roma no paga traidores* (Alejandro Ripoll, 2007) o incluso largometrajes como *Versus* (Iago de Soto, 2008) que tienen como protagonistas a un grupo de sicarios. Asimismo, surgen una serie de comedias como *Dos tipos duros* (Juan Martínez Moreno, 2003), *Mala uva* (Javier Domingo, 2004), *Que parezca un accidente* (Gerardo Herrero, 2008) o *El asesino a sueldo* (Salomón Shang, 2009) que fue definida por su director como un "pizza-western" y que, con referencias explícitas a películas como las dos partes de *Kill Bill* de Quentin Tarantino, incorpora elementos del cómic y del cine gore apuntando de nuevo a la hibridez genérica con la que se ha abordado las películas sobre este tipo de personajes. En la mayoría de los casos, los asesinos son de nuevo caracterizados como foráneos. Hay que hacer notar, no obstante, que en *Dos tipos duros* y *Mala uva* los asesinos a sueldo protagonistas son españoles, pero el tono cómico de estos largometrajes y el tratamiento paródico con el que se construyen los diversos sicarios refuerzan la percepción generalizada de que, durante el periodo estudiado, este tipo de personajes no terminan de tener peso específico en la industria cinematográfica española cuando son caracterizados como nacionales.

La tendencia a extranjerizar a los asesinos a sueldo ha sido habitual en películas que tuvieron mayor repercusión en la crítica y en la taquilla. Algunos títulos que se pueden mencionar son: *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997) en la que hay una mafia portuguesa que opera tanto en España como en Portugal; *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002) ambientada en el sur de España y con la presencia de una mafia procedente de Marruecos; *Sólo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008) en la que hay un grupo de mafiosos mexicanos y una mafia rusa o *25 kilates* (Patxi Amezcua, 2009) en la que un sicario de origen turco es contratado para hacer un trabajo en Barcelona. De esta nómina, el caso de *Sólo quiero caminar* es particularmente significativo porque cierra un ciclo con respecto a la anteriormente mencionada *Nadie hablará de nosotras* también dirigida por Díaz Yanes. La película toma algunos de los personajes de *Nadie hablará de nosotras* (como Gloria Duque) y los sumerge en una trama de crímenes y atracos en México y España, mostrando en su conjunto una mayor complejidad en la plasmación de las relaciones globales y de las dinámicas del crimen organizado.

El sicario protagonista de *Sólo quiero caminar*, Gabriel, arrastra un trauma personal en este caso relacionado con el asesinato de su madre a manos de su padre. Se humaniza la figura del asesino a sueldo dentro de la espiral de violencia y crimen que incluye prostitución, sobornos y jueces corruptos. La carga de violencia se reparte no solo entre los sicarios sino entre las cuatro atracadoras que llegan desde España hacia México pero el tratamiento que se hace de las españolas es diferente ya que hay algo de justicia poética y reparación en las maneras de representar sus atracos en los que siempre roban a otros mafiosos.

En este caso, la tendencia revierte el viaje iniciado en la primera película de Díaz Yanes. No obstante, se reproducen los estereotipos en cuanto a la representación de extranjeros y sobre todo la caracterización de México como país esencialmente violento en el que transcurre la mayor parte de la acción. Frente a la representación de una España en crisis de la primera cinta, *Sólo quiero caminar* muestra el lujo asociado al narcotráfico y los negocios ilícitos.

En el plano estético, la película muestra una deuda con títulos como *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*. Esto se plasma, principalmente, en una representación estilizada de la violencia que se particulariza en la figura de un sicario elegante, vestido siempre con el característico atuendo formado por traje negro y corbata como en las mencionadas películas de Tarantino. Asimismo, *Sólo quiero caminar* es una muestra del cambio de paradigma ocurrido a partir del Programa Ibermedia de coproducciones comenzado en el año 1997. Este Programa ha supuesto la implementación de proyectos cinematográficos que han propiciado la aparición de tramas que suceden en España y América Latina y que suelen estar apoyados en la elección de un elenco de actores reconocibles para el gran público, apostando en muchas ocasiones por un cine con presupuestos estéticos cercanos al cine comercial producido en Estados Unidos.

#### A MODO DE CODA

Tras una serie de años en los que el número de producciones con sicarios como protagonistas fue muy significativo, parece que otro tipo de personajes y de temáticas han ganado protagonismo en el cine negro español. Si bien es cierto que un título como *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) contaba con un grupo de criminales caracterizados como latinoamericanos, sus protagonistas no podrían definirse como asesinos a sueldo similares a los de las producciones analizadas y la propensión a representar sicarios en la gran pantalla parece haberse atenuado. En cualquier caso, títulos como *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012) o *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) muestran la vigencia del género negro en la cinematografía española mediante una continua reinención de los límites del mismo. Cabe mencionar también una aportación como *Sicarius: la noche y el silencio* (Javier Muñoz, 2015) que ha supuesto una interesante innovación al introducir como protagonista, casi por primera vez, a un asesino a sueldo de origen español sin la que la película tenga un tono totalmente paródico. Es complicado predecir si esta película revertirá las tendencias descritas, aunque la configuración del asesino a sueldo de la misma se incardina, en gran medida, dentro la estética y las formulaciones ya expuestas durante el artículo.

El corpus de películas analizado podría definirse por la hibridez genérica que resulta de entremezclar las influencias del cine de acción estadounidense con personajes y problemáticas procedentes del cine latinoamericano, ambientando la trama en la mayoría de las ocasiones en España. Hay en esta serie de películas una paulatina transformación en el lenguaje cinematográfico que partiendo de una mayor cercanía a las convenciones del género negro clásico, como

en el caso de *Beltenebros*, da como resultado una serie de producciones que podrían encuadrarse dentro del panorama global del *neo-noir* como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* y de coproducciones como *Sólo quiero caminar* (un título que evidencia, asimismo, el impacto del Programa Ibermedia creado a finales de los noventa en la estética y la trama de los largometrajes). En su conjunto, estas películas afianzan un continuismo en el entendimiento de las dinámicas relativas a la inmigración y, sobre todo, en el de las relaciones entre España y América Latina. Por tanto, estas formulaciones de la figura del sicario como portador de la violencia reafirman los imaginarios relativos a las representaciones de la alteridad que tienen su base en construcciones ya existentes en épocas anteriores y que son configurados dentro de las nuevas dinámicas del mercado global.

## OBRAS CITADAS

### Estudios y textos literarios

- Abad Faciolince, Héctor (1995): "Estética y narcotráfico", *Revista Número*, n.º 7, Separata ii-iii, pp. 6-7.
- (2008): "Estética y narcotráfico", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, n.º 3, pp. 513-518.
- Baquero-Pecino, Álvaro (2010): *Universo sicario: espacios traumáticos y asesinos a sueldo. Una aproximación comparativa*. Tesis doctoral. Georgetown University. Disponible en <<https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/553229>> [última visita: 15.12.2015].
- Benet, Vicente J. (2008): "Tracing the past. Dealing with the present. Notes on the political thriller in contemporary Spanish Cinema". En Jay Beck y Vicente Rodríguez (eds.): *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Nueva York, Manchester University Press, pp. 122-132.
- Bolívar, Gustavo (2005): *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá, Quintero Editores.
- Colmeiro, José F. (1994): *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- Diaconu, Diana (2013): *Fernando Vallejo y la autoficción*. Bogotá, Universidad Nacional.
- Díaz López, Marina (2005): "Cierta música lejana de la lengua. Latinoamericanos en el cine español. 1926-1975", *Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 22, pp. 76-106.
- Herlinghaus, Hermann (2013): *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. Nueva York, Bloomsbury Academic.
- Jácome, Margarita (2009): *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Kinder, Marsha (1993): *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, University of California Press.
- Larsson, Stieg (2008): *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*. Barcelona, Destino.

- (2008): *Los hombres que no amaban a las mujeres*. Barcelona, Destino.
- (2011): *La reina en el palacio de las corrientes de aire*. Barcelona, Destino.
- León, Christian (2005): *El cine de la marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Abya Yala.
- Luque Carreras, José Antonio (2015): *El cine negro español*. Madrid, TyB.
- Martín, Andreu (1984): *Prótesis*. Barcelona: Planeta.
- Martín Escribá, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (eds.) (2009): *La lista negra: nuevos culpables del policial español*. Madrid, Salto de Página.
- Medina de la Viña, Elena (2000): *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*. Barcelona, Laertes.
- Mendoza, Eduardo (1976): *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona, Seix Barral.
- Muñoz Molina, Antonio (2008): *Beltenebros*. Madrid, Cátedra.
- Osorio, Óscar (2015): *El sicario en la novela colombiana*. Cali, Programa Editorial Universidad del Valle.
- París-Huesca, Eva (2015): "Pilar Miró y el revival del *noir* en los noventa: *Beltenebros* y la *femme fatale* en proceso de de(con)strucción", *Lectora, Revista de dones i textualitat*, n.º 21, pp. 73-87.
- Polit Dueñas, Gabriela (2013): *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Rashotte, Ryan (2015): *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Resina, Joan Ramón (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona, Anthropos.
- Sánchez Barba, Francesc (2007): *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.
- Spotorno, Radomiro (2001): *50 años de soledad: de "Los olvidados" (1950) a "La Virgen de los sicarios" (2000). Infancia y juventud marginales en el cine iberoamericano*. Huelva, Ocho y Medio, Libros de Cine.
- Triana-Toribio, Núria (2003): *Spanish National Cinema*. Londres, Routledge.
- Valles Calatrava, José Rafael (1991): *La novela criminal española*. Granada, Universidad de Granada.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1981): *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona, Planeta.
- (1974): *Tatuaje*. Barcelona, J. Batlló.
- Vázquez-Figueroa, Alberto (1991): *Sicario*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Vilarós, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. México, Siglo Veintiuno.
- VV. AA. (2015): *Adictos a El Crack*. Madrid, Notorius.
- Wolf, Sergio (2001): *Cine/literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.
- Zavala, Oswaldo (2014): "Imagining the US-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives", *Comparative Literature*, vol. 66, n.º 3, pp. 340-360.

## Filmografía

- Amezcuca, Patxi (2009): *25 kilates*. España, Icónica/Ovídeo TV, 86 m.
- Aranda, Vicente (1982): *Asesinato en el Comité Central*. España, Morgana/Lolafilms/Acuarius, 110 m.
- (1984): *Fanny Pelopaja*. España, Lolafilms / Morgana Films / Lima P.C. / Carlton Films, 100 m.
- Aristarain, Adolfo, y Larraz, José Ramón (1986): *Las aventuras de Pepe Carvalho*. España, Antenne-2 / Radio Televisión Española (RTVE) / Radio Télévision Luxembourgeoise / Télécip.
- Armendáriz, Montxo (1990): *Las cartas de Alou*. España, Elías Querejeta P.C., 100 m.
- Bajo Ulloa, Juanma (1997): *Airbag*. España-Alemania, Marea Films / Asegarce Zinema / Road Movies Britte Produktionen / MGN Filmes, 125 m.
- Bigas Luna, J. J. (1976): *Tatuaje, primera aventura de Pepe Carvalho*. España, Luna Films, 85 m.
- Borau, José Luis (1975): *Hay que matar a B*. España, El Imán Cine y Televisión/ Luis Megino / Taurean Films, 92 m.
- De Soto, Iago (2008): *Versus*. España, 24 mentiras S.L., 80 m.
- Díaz Yanes, Agustín (1995): *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. España, Flamenco Films, 99 m.
- (2008): *Sólo quiero caminar*. España-México, Boomerang TV / Antena 3 Films / Canana Films, 130 m.
- Domingo, Javier (2004): *Mala uva*. España, Wanda Visión / Fénix P.C., 93 m.
- Drove, Antonio (1980): *La verdad sobre el caso Savolta*, España-Francia-Italia, Filmalppha / Net Difusión / PC Domingo Pedret, 120 m.
- Garcí, José Luis (1981): *El crack*. España, Nickel Odeon Dos / Acuaris Films, 119 m.
- (1983): *El crack dos*. España, Nickel Odeon Dos / Lolafilms / Lima, 120 m.
- Herrero, Gerardo (2008): *Que parezca un accidente*. España-Argentina, Tornasol Films, Telecinco Cinema / Vicsa / Zona Audiovisual / Haddock Films, 90 m.
- Legarreta, Igor y Pérez, Emilio (1999): *El trabajo*. España, Sebastopoleko Titiriteroak, 15 m.
- Martínez Moreno, Juan (2004): *Dos tipos duros*. España, Zebra Producciones / Ensueño Films / Impala, 99 m.
- Miró, Pilar (1991): *Beltenebros*. España, Iberoamericana Films, 114 m.
- (1979): *El crimen de Cuenca*. España, Incine / Jet Films, 92 m.
- Monzón, Daniel (2009): *Celda 211*. España-Francia. La Fabrique de Films / Morena Films / Telecinco Cinema / Vaca Films, 110 m.
- Muñoz, Javier (2015): *Sicarivs: la noche y el silencio*. España, Bow & Arrow SL / Chester Media Producciones S.L. / Stop and Play Eur / Bisajo Media Producciones SL, 90 m.
- Novoa, José Ramón (1994): *Sicario, la ley de la calle*. Venezuela, Joel Films, 105 m.
- Ponte, Alber (2003): *El barbero ciego*. España, Cabeza Líquida SL, 25 m.
- Puerto, Carlos (1978): *El francotirador*. España, Laro Films, 93 m.
- Rodríguez, Alberto (2014): *La isla mínima*. España, Atresmedia Cine / Atípica Films / Sacromonte Films, 105 m.
- (2012): *Grupo 7*. España, Atípica Films / La Zanfoña / TVE / Canal Sur, 95 m.

- Ripoll, Alejandro (2007): *Roma no paga traidores*. España, Centro de Estudios Fotográficos de Ciutat SL, 13 m.
- Shang, Salomón (2009): *El asesino a sueldo*. España, Producciones Kaplan SL / Televisió de Catalunya (TV3), 120 m.
- Sistiaga, Jon (2010): *Baby Sicarios en Colombia*. España, Canal Cuatro, 49 min.
- Tarantino, Quentin (2003): *Kill Bill: Vol. 1*. EE.UU., Miramax Films / A Band Apart, 110 m.
- (2004): *Kill Bill: Vol. 2*. EE.UU., Miramax Films / A Band Apart, 137 m.
- (1994): *Pulp Fiction*. EE.UU., Miramax Films / A Band Apart / Jersey Films, 153 m.
- (1992): *Reservoir Dogs*. EE.UU., Live Entertainment / Dog Eat Dog Productions, 99 m.
- Urbizu, Enrique (2002): *La caja 507*. España, Sogecine, 104 m.
- (2011): *No habrá paz para los malvados*. España, Lazona films / Telecinco Cinema / Manto Films, 114 m.
- Uribe, Imanol (1995): *Bwana*. España, Aurum / Cartel / Origen PC, 90 m.
- Vidor, Charles (1946): *Gilda*. EE.UU., Columbia Pictures Corporation, 110 m.