

La representación de la sociedad en el cine negro de Enrique Urbizu

CELIA PORTELA PEDROSO
Universidad de Salamanca

MARÍA MARCOS RAMOS
Universidad de Salamanca

Resumen

Este trabajo realiza un recorrido diacrónico de la historia del cine negro y de su desarrollo en España para posteriormente centrarse en Enrique Urbizu. El objeto de estudio trata de contrastar y desarrollar el género analizando narrativa y formalmente *Todo por la pasta* (1991), *La caja 507* (2002) y *No habrá paz para los malvados* (2011) con tal de mostrar el enfoque crítico y realista del cine negro de Urbizu.

Palabras clave: Cine negro, Enrique Urbizu, *Todo por la pasta*, *La caja 507*, *No habrá paz para los malvados*, realidad social, corrupción.

Abstract

This work carries out a diachronic path through the history of the *film noir* and its development in Spain to subsequently focus on Enrique Urbizu. The object of study tries to contrast and develop the genre by analysing narratively and formally *Todo por la pasta*, *La caja 507* y *No habrá paz para los malvados* in order to show the critical and realistic approach of the *film noir* of Urbizu.

Keywords: *Film noir*, Enrique Urbizu, *Todo por la pasta*, *La caja 507*, *No habrá paz para los malvados*, social reality, corruption.

1. INTRODUCCIÓN

La importancia del cine negro recae en su trasfondo político y social, ya que “tiene cierta ambición de ser contemporáneo a su época y, además, permite hablar de lo oculto en el sistema capitalista” (Santiago, 2013, p. 78). De esta forma, el género negro posibilita el acercamiento al funcionamiento de la sociedad y del sistema para criticarlo, exponiendo su mala praxis, o para justificarlo con una mirada reaccionaria que también muestra los secretos del poder. Es un cine que refleja la “banalización del mal”, término acuñado por Hannah Arendt quien lo define “como la falta de pensamiento, la ausencia de reflexión ética hacia los demás y la normalización del comportamiento criminal”, un mal que “se extiende cuando los ciudadanos no buscan el significado ético de las

acciones” (Rodríguez Pérez, 2016, p. 144) y un mal que en el cine negro resulta ser uno de los rasgos fundamentales.

Desde sus inicios, el cine negro ha plasmado cómo el funcionamiento de las relaciones de poder se entrecruza con el crimen y la delincuencia, ofreciendo una representación de la realidad y su consecuente crítica social. Este enfoque realista y crítico de la sociedad contemporánea en la cinematografía española puede observarse en la filmografía de Enrique Urbizu, quien encuentra la oportunidad perfecta para dar a conocer el cine negro en España. Este trabajo se centra en la obra del director vasco y en sus filmes catalogados como *thrillers* o cine negro para abordar la forma en cómo este género abarca y retrata el contexto contemporáneo de la sociedad en cuanto a relaciones económicas, culturales, sociales y políticas de España y sus problemáticas de alteración e incertidumbre.

2. EVOLUCIÓN DEL GÉNERO NEGRO EN ESPAÑA

Durante la posguerra y la dictadura de Francisco Franco, España se veía envuelta en unas exigencias políticas y sociales dominadas por una fuerte censura. Medios de comunicación como la radio o la televisión supusieron armas propagandísticas para la dictadura. En este mismo sentido, también se fundó la Brigada Político-Social encargada de la persecución y la represión de cualquier signo de oposición. Asimismo, “las películas de los años de la Dictadura estaban dirigidas a glorificar el nuevo régimen autoritario (...), al mismo tiempo que se divulgaban los valores morales y religiosos de la doctrina del régimen” (Maurín, 2012, p. 31). El crimen, pieza vertebral en las tramas de cine negro, como Sánchez Zapatero (2013) destaca, no podía consentirse en el franquismo por ser considerada su mención como un indicio de debilidad de un país en el que el orden público era uno de sus objetivos primordiales.

Durante la década de 1950 se realizaron películas con elementos propios del cine negro hollywoodiense, excepto la figura del detective privado, ya que al ser motivado por una ética jurídica propia que lo llevaba a descifrar la corrupción en las instituciones o las irregularidades de las leyes, su existencia era inviable en el contexto español franquista.

Es en Barcelona donde se empieza a gestar un cine industrial policiaco con películas como *Brigada criminal* (1950) de Ignacio F. Iquino o *Apartado de correos 1001* (1950) de Julio Salvador. Producciones que se basaban en la exaltación de la policía, la ley y el orden, la falta de personajes detectivescos o argumentos moralizantes.

Como bien insiste Sánchez Zapatero (2013), la ausencia de fuentes literarias, en este caso de la novela policiaca, y, por lo tanto, “el desconocimiento de la narrativa en sí, y la imposibilidad de construir una literatura de denuncia en un contexto socio-político de represión” (Maurín, 2012, p. 39), impidió en gran medida que el cine negro se desarrollara en profundidad en España. Con la Transición política (1975), se dan las condiciones para que los escritores españoles empezaran a considerar las posibles opciones creativas que ofrecía este género. La libertad de poder constituir y estructurar una mirada crítica del sistema permitieron reflejar conflictos políticos y sociales de la España contemporánea. Ejemplos palpables pueden encontrarse en *El crack* (1981) y *El crack Dos* (1983), del director José Luis Garci.

Sin embargo, el interés, por parte de los cineastas nacionales de gestar este tipo de cine surge, a partir de 1990, como una forma de criticar la realidad periférica y la violencia que se revela en la misma. En este contexto, se empieza a perfilar un cine negro actualizado y ambientado conforme a la época coetánea a su realización,

abordando cuestiones como la “inseguridad ciudadana, la delincuencia marginal, el terrorismo etarra o la corrupción inmobiliaria” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 8).

3. ESTUDIO DE CASO: ENRIQUE URBIZU

3.1. El director

Enrique Urbizu Jáuregui (Bilbao, España, 1962) es un director y guionista de cine español. Su trayectoria como director empezó bajo un contexto en el cual, la cinematografía vasca obtiene una gran importancia de la mano de Julio Medem, Juanma Ulloa o Álex de la Iglesia, entre otros. Su ópera prima, *Tu novia está loca* (1988) no es recibida con éxito, sin embargo, tres años después, se estrenan *Todo por la pasta*, dando los primeros pasos hacia el género. Tres años después Urbizu adapta a la gran pantalla dos novelas de Carmen Rico Godoy: *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994) y *Cuernos de mujer* (1995) y en 1995 estrena *Cachito*, versión cinematográfica de *Un asunto de honor* de Arturo Pérez Reverte. Las películas no tienen gran acogida y Urbizu opta por escribir guiones, participando en *La novena puerta* (1999) de Roman Polanski, adaptación de la novela *El club Dumas*, también de Arturo Pérez Reverte.

Retomando el género negro como foco central en la cinematografía de Urbizu, siete años después de su último filme, Urbizu resurge con *La caja 507*. Película clave que muestra las deficiencias del sistema denunciando la “ambigüedad moral de una sociedad en la que la parte más oscura y repugnante puede ubicarse en ocasiones en las mismas entrañas del poder” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 11). Un año más tarde estrena el drama *La vida mancha* (2003) y en 2011 vuelve a resaltar como director con *No habrá paz para los malvados*. En esta ocasión se muestran los bajos fondos de Madrid que contrastan con el lujo de los hoteles que acogen reuniones políticas internacionales. En 2018 se estrena *Gigantes* (Movistar+, 2018), una serie de televisión en consonancia con la filmografía del director y en 2021 da paso a *Libertad* (Movistar+, 2021), otra serie en esta ocasión centrada en el *western*.

Los largometrajes de Enrique Urbizu catalogados dentro del cine negro comparten un conjunto de recursos como “el suspense, la acción, la densidad narrativa, el escenario urbano, la presencia de la violencia, la ambivalencia del comportamiento de los personajes o la contención en los diálogos” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 9) y destacan por mantener una mirada que cuestiona el movimiento del sistema e intenta bucear en lo más profundo de los retratos sociales como “la corrupción policial, las deficiencias en la seguridad nacional, asuntos de narcotráfico o problemáticas casi inéditas en el cine nacional como la presencia en la sociedad española de células de terrorismo islamista” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 9). Como bien expone Sánchez Zapatero (2018), *La caja 507* y *No habrá paz para los malvados* (a las cuales también se circunscribe *La vida mancha*) son películas que forman:

un tríptico unitario marcado por su compromiso con la realidad circundante; por su afán por representar la violencia en la sociedad a través de una puesta en escena alejada de cualquier exceso ornamental retórico; por la presencia de diálogos, personajes y situaciones marcadas por la contención; y

por una singular y actualizadora interpretación de algunos de los más reconocibles y codificados géneros cinematográficos (p. 45).

El análisis de *Todo por la pasta*, *La caja 507* y *No habrá paz para los malvados* muestra la forma en la que Urbizu desarrolla el género negro en su cine, el cual debe estar anclado a la realidad, porque como dijo el mismo Urbizu (2008) “el cine negro quiere denunciar lo que no funciona en la sociedad y quiere mostrar las carencias del sistema” (p. 218).

3.2. Las películas *noir*

3.2.1. *TODO POR LA PASTA* (1991)

Todo por la pasta trata la historia de un robo a un bingo de cuarenta y ocho millones de pesetas por parte de unos ladrones, quienes desconocen que esa cantidad iba destinada a pagar a dos mercenarios para perpetrar un crimen político de la mano de la policía. Las complicaciones surgen cuando, uno de los pandilleros ladrones, mata a su compañero del crimen y novio de Azucena (María Barranco), y desaparece con el botín. Azucena, decidida a recuperar su parte, se encuentra con Verónica (Kiti Mánver), quien también querrá hacerse con el dinero.

3.2.1.1. Análisis narrativo y formal

En *Todo por la pasta* nada es lo que parece: en una humilde imprenta regida por ciegos se trafica con cocaína, en un respetable centro de tercera edad se negocia con las herencias de los ancianos y en las comisarías, en vez de perseguir los delitos, se organizan crímenes ilegales. La película “inaugura los noventa hablando de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL)¹ y descubre un Bilbao imposible de visitar hoy” (Santiago, 2013, p. 79), en la cual el tema principal y la lectura social es la corrupción policial.



Fig. 1. Ángel Estrada en la escena del crimen del robo. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *Todo por la pasta* [Película, (1991)]. Creativideo.

¹ Agrupaciones parapoliciales que practicaron terrorismo de Estado o “guerra sucia” contra la organización terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA) entre 1983 y 1987.

Es particular de los jóvenes cineastas españoles de los años noventa el “utilizar los géneros clásicos de cine norteamericano trasladándolos a su terreno para hacer con ellos obras de una notoria personalidad propia” (Sánchez & Heredero, 2016). De esta forma, Urbizu combina el humor y el *thriller* policíaco con gran naturalidad en este filme. Catalogado como *thriller* de aires autóctonos, el marco urbano escogido no es caprichoso, pues la narración tiene lugar en los bajos fondos de un Bilbao de 1980, donde Urbizu crea un laberinto urbano en el cual establece tramas de acción-reacción, es decir, se produce un suceso delictivo que da lugar a que haya una serie de personajes que de alguna manera intenten escapar o sobrevivir y al mismo tiempo sean perseguidos, como es en este caso el personaje de Azucena.



Figs. 2 y 3. Bajos fondos de Bilbao. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *Todo por la pasta* [Película (1991)]. Creativideo

El factor localización resulta ser en el cine negro un “instrumento narrativo que influye de manera negativa en los personajes, a su vez que les sirve a los directores para reconfirmar la crítica social que se percibe en la trama” (Herrera Gil, 2019, p. 640). Así, en *Todo por la pasta*, el entorno urbano que resulta conocido, Urbizu lo convierte en algo peligroso e imprevisible. En este filme, los personajes, cada uno por sus propios motivos, intentan buscar su salida en una especie de laberinto. Los escenarios marginales de la película (clubes de mala muerte, interiores llamativos y llenos de humo, suburbios abandonados) son contemporáneos y sórdidos, lo que sugiere una situación de decadencia social y el colapso de la ley y el orden (Jordan & Morgan-Tamosunas, 2019, p. 93). El club Zado, por ejemplo, es un microcosmos de marginalidad: una guarida de prostitución, apuestas, tráfico de drogas y prácticas sexuales perversas. Su popular *show* muestra perturbadoras simulaciones de esclavitud y sexo sadomasoquista; también es el punto de encuentro de narcotraficantes, gánsteres y policías corruptos. Asimismo, igual de sórdida y problemática es la comisaría, donde agentes agresivos y duros de distintas unidades compiten entre sí por el mejor territorio y los beneficios de su propia actividad criminal. Los límites entre la ley y la criminalidad se vuelven borrosos y las relaciones humanas se reducen al miedo y la traición.

Se puede apreciar que la historia avanza por dos trayectos paralelos. Por un lado, se encuentran los personajes femeninos de Azucena, una inocente bailarina exótica del club nocturno Zado, y Verónica, una joven avispada directora de una residencia de ancianos. Estos personajes, que representan la contraposición de la sociedad, inicialmente vulnerables y aparentemente antagónicos, se encuentran abiertos a amenazas y traiciones y compitiendo entre sí por el botín del robo. Paulatinamente, desarrollan una comprensión y solidaridad que les ayuda a superar sus contrapartes masculinas, y, una vez ya unidas, recuperar el dinero. Por otro lado, tenemos a los cuatro policías: Estrada (Antonio Resines), Blasco (Pedro Díez del Corral), Egea (José Amezola) y Pereda (Pepo Oliva). El primero, el único que persigue el delito para resolverlo, el resto, policías corruptos que tratan de beneficiarse del atraco por su cuenta

para cometer un asesinato político. Ángel Estrada es el único policía ajeno a la corrupción que le rodea. Se trata de un personaje rudo y crudo que para proteger la ley no duda en usar la violencia. Tal y como cuentan Sánchez & Heredero (2016), *Todo por la pasta* es la primera película en España que, aunque sea de refilón, apunta la existencia y las acciones de los GAL (Grupo Antiterroristas de Liberación) y los vínculos entre estos y las cloacas de la policía estatal. El largometraje incluye “referencias a la guerra sucia del gobierno español contra el terrorismo vasco en el marco genérico del cine negro” (González, 2017, p. 64) y aunque no es un *thriller* político, Urbizu emplea las “fuerzas policiales corruptas para incluir referencias directas a la situación política contemporánea y a los grupos antiterroristas inducidos por el estado” (González, 2017, p. 64). El director bilbaíno mezcla una trama de auténtico género negro reflejada en las calles y lugares marginales con intrigas terroristas y refleja el Bilbao de la época insinuando la presencia de los GAL sin emitir juicios políticos. Nunca se especifica quien es la víctima de los mercenarios contratados por la policía hasta la escena en la que a través de un informativo radiofónico se consigue escuchar: “...conocido por su talante negociador, Otaolea se había convertido en un elemento clave en el panorama político vasco. Hace apenas una hora dos balazos en la cabeza han acabado...”. En ese momento, el espectador puede deducir la trama corrupta que hay detrás del robo y atar cabos acerca de quienes son realmente esos policías.



Fig. 4. David Egea persiguiendo a Azucena por un barrio marginal. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *Todo por la pasta* [Película (1991)]. Creativideo.

Urbizu pretende mostrar la parte más decadente, gris e industrial de Bilbao, porque “la principal huella de *Todo por la pasta* es el retrato de la ciudad” (Belategui, 2016) y la base de la película es “dónde vives, cómo funciona tu país y cómo es la sociedad” (Sánchez Fernández, 2021). Los reiterados planos exteriores nocturnos marcados por una fotografía oscura (**Figuras 1, 2 y 3**), retratan un marco urbano que va más allá de la realidad contada por los medios de comunicación.

Se trata de un submundo, de vidas al límite en ciudades que Urbizu se preocupa por sacar a la luz con una “mirada cuestionadora, incluso de denuncia” (Sánchez Zapatero, 2018, p. 49) y una puesta en escena en la que los espacios marginales son protagonistas (**Figuras 2, 3, 4 y 5**), puesto que Urbizu quiere destapar esa parte oculta de la realidad que habitualmente no se ve, que queda fuera del alcance (...) de las

principales representaciones culturales y artísticas y que, sin embargo, sirve para darse cuenta de hasta qué punto la violencia late en el entramado social (Sánchez Zapatero, 2018, p. 49).



Fig. 5. Verónica preguntando a un niño por la casa de Begoña. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *Todo por la pasta* [Película (1991)]. Creativideo.

3.2.2. LA CAJA 507 (2002)

La caja 507 narra la historia de Modesto Pardo (Antonio Resines), director de un banco en la Costa del Sol que un día es atracado. Durante el robo, las cajas de seguridad son saqueadas y él es encerrado dentro, descubriendo que en la caja 507 hay unos documentos que prueban que el incendio que provocó la muerte de su hija, años antes, fue intencionado. Modesto decide vengarse y se adentra en el mundo de la corrupción del ex jefe de la policía municipal Rafael Mazas (José Coronado), quien debe recuperar esos documentos, ya que del contenido de esa caja depende su vida y seguridad.

3.2.2.1. Análisis narrativo y formal

Enrique Urbizu escribe junto a Michel Gaztambide² el guion de *La caja 507*, para el cual ambos se nutren e inspiran de “recortes extraídos de la prensa” (Marcos Ramos, 2014, p. 171). El mismo Urbizu (2008, p. 225) afirma que “todo estaba en los periódicos”, basando así la historia del largometraje en la realidad española que azotaba en aquel entonces. Los cambios que se producían en la sociedad y las consecuentes nuevas situaciones políticas, económicas y sociales de la época permitieron a directores como Urbizu sacar a la luz las deficiencias de un sistema institucional corrupto para poder plasmar y poner remedio a su “preocupación por la indiferencia que existía en la sociedad respecto a la implicación de las instituciones en la corrupción inmobiliaria” (Urbizu, 2008, p. 226). Como bien comenta Urbizu en una entrevista para *El imparcial*, “el mundo del crimen o de la corrupción es contemporáneo, coetáneo y cotidiano. Para hacer cine negro en España ya no necesitas imitar a los gánsteres de Chicago, solo tienes que mirar a la Costa del Sol o a las afueras de Madrid” (Varela, 2012). Y es que

² Quien también es coguionista de *La vida mancha* (2003) y *No habrá paz para los malvados* (2011).

Urbizu con *La caja 507* se anticipó tres años al caso *Malaya*³ (2005), una ficción con lo que la realidad le proporcionaba. De esta forma, el filme surge de esa “corrupción política e inmobiliaria, de la crisis económica y de la corrupción moral, de esa doble condición entre moralidad y legalidad en la que se mueven los personajes del género negro y también los de la película de Urbizu” (Marcos Ramos, 2014, p. 524). Y es precisamente el género negro el que permite y facilita la crítica de “todos los niveles administrativos, policiales, jurídicos y mediáticos que padecen de una gravísima dejación de sus responsabilidades éticas y morales, sustituidas por la persecución del lucro económico como único motor existencial” (Rodríguez Pérez, 2016, p. 143).

La caja 507 se desarrolla en el triángulo de Marbella, Gibraltar y Tánger. El escenario de la película es una costa andaluza, la Costa del Sol, donde el espacio es explotado con fines de lucro. El lugar transformado –después del incendio que acabó con la vida de la hija de Modesto– en una urbanización de lujo acentúa “la denuncia de la corrupción inmobiliaria y de la sustitución de la riqueza natural del litoral mediterráneo por moles de ladrillo que vertebró la película” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 16). Los escenarios en diferentes localidades muestran mundos sociales, económicos y culturales diversos, dando una sensación de crimen como fenómeno internacional de la que España no es excepción. Con este contexto como punto de partida, el protagonista Modesto, un hombre común y sencillo –como bien indica su nombre–, cuando descubre el contenido de la caja 507, se ve envuelto en un entramado de corrupción y especulación inmobiliaria en la que políticos, jueces, periodistas, policías, empresarios e incluso mafiosos son partícipes. En este seguido de delitos urbanísticos se cruza con Rafael, un exagente de la policía y mercenario sin escrúpulos. A pesar de ser polos opuestos, Pardo y Mazas son como las dos caras de la misma moneda (Davies, 2012, p. 92). Vaya donde vaya, Modesto descubre que todo el mundo ha sido corrompido, desde el alcalde y los dignatarios, hasta el jefe de bomberos que falsificó el informe del incendio en el que murió su hija, haciendo pasar por accidente lo que fue una decisión deliberada a cambio de dinero por parte de políticos. Incluso él mismo acabará inmerso en ese submundo.

Esta imagen de las dos caras de la moneda que sugiere la relación entre Pardo y Mazas ilustra la relación entre la ley y el crimen, donde el anverso de la moneda puede convertirse fácilmente en el reverso. Modesto personifica lo legal y lo ético y ya que el sistema no puede cambiar, quien se ve obligado a hacerlo es el propio personaje. A medida que destapa la trama, es absorbido por esta red de corrupción y aprende a actuar como otro delincuente, donde extorsiona a los implicados, provoca algunos enfrentamientos violentos que acaban en asesinatos y a cambio, obtiene dinero. De esta forma, se evidencia la “descorazonadora mirada que la película proyecta sobre la sociedad, interpretada como un sistema degradado capaz de corromper incluso a seres tan aparentemente honestos como Modesto” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 20). La conversación final que el personaje mantiene con su mujer constata la transformación progresiva de Modesto. La humilde vivienda habitual de clase media de la pareja desentona con este nuevo paisaje de la última escena en un muelle con vistas al mar. Asimismo, Pardo le cuenta a su mujer que la camisa que lleva es nueva, que se la ha comprado él, y que está pensando en comprarse un coche, pero no uno cualquiera, sino “un buen coche”. Reconoce con palabras textuales que ha cambiado, afirmación que corrobora la transformación de su personalidad “dejando de lado la moralidad que le caracterizaba para convertirse en un hombre corrompido por el sistema y por la realidad en la que se ve inmerso” (Marcos Ramos, 2014, p. 525). El resto de los

³ Operación contra la corrupción urbanística en la Costa del Sol.

personajes, que también contribuyen a que el funcionamiento del sistema sea corrupto, va apareciendo en distintos escalones, como el ya mencionado Rafael Mazas, quien encarna al antihéroe, personaje presente en todo cine negro, ejemplificando “la decadencia moral de las instituciones, así como su connivencia con el delito” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 20). Mazas, al margen de la ley, expulsado del cuerpo de la policía y del lado de la mafia por intereses económicos, representa el papel de “un sistema mafioso y corrupto que la película quiere denunciar” (Marcos Ramos, 2014, p. 526). De esta forma, la crítica de las instituciones políticas, judiciales, policiales y periodísticas se van plasmando a lo largo de la película, como la decisión que toma Modesto de ir a la prensa para publicar el entramado corrupto en vez de a la justicia, y la negación del periódico de sacarlo a la luz al conocer los nombres de los implicados en el caso.



Figs. 6 y 7. Incendio donde muere la hija de Modesto (izq.) Complejo lujoso que se construye en el lugar del incendio (dcha.). **Fuente:** Urbizu, E. (Director) *La caja 507* [Película (2002)]. Sogecine.

Durante el filme se establece un contraste entre los diferentes espacios en los que se desarrolla la acción: el lujo de las mansiones y los edificios de las grandes multinacionales y los bares y clubes nocturnos. A diferencia de *Todo por la pasta*, *La caja 507* trata de “establecer un vínculo entre el más reconocible mundo de la delincuencia y los ambientes que aparentemente están alejados de él, como las elites de poder o las vidas de personajes anodinos como Modesto” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 18). El espectador es ubicado con numerosos planos generales que enseñan las diferentes localizaciones en las que se desenvuelve la narración (**Figuras 6 y 7**).

Tomando de nuevo como contrapunto *Todo por la pasta*, Urbizu cambia las húmedas y oscuras calles de Bilbao por una fotografía que destaca por escenarios luminosos y abiertos, donde la luz intensa domina los paisajes. Así proporciona tonalidades cromáticas luminosas y atractivas a los escenarios naturales revelando la “artificiosidad de la armonía y la sensación de seguridad que se desprende de la Costa del Sol” (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 17). La travesía de Modesto por todo tipo de escenarios dispares –del lujo de las oficinas de las corporaciones a la escasez de los bares de alterne– sumergen al espectador en un “universo sin valores reconocibles, donde el equilibrio siempre es inestable y donde todo es intercambiable”, porque el paisaje idílico de la Costa del Sol se derrumba con el incendio que acaba con la muerte de la hija de Modesto, por eso “la luz puede resultar más inquietante que el envés de la oscuridad” (Herederó & Santamarina, 1996, p. 27).



Figs. 8 y 9. Primeros planos de Modesto Pardo. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *La caja 507* [Película (2002)]. Sogecine.

El constante empleo de primeros planos (**figuras 8 a 11**) así como de diálogos pragmáticos y concisos acompañados de silencios, refuerzan y plasman las dificultades que atraviesan los dos personajes. Como bien comenta Marcos Ramos (2014), *La caja 507* sigue:

los cánones de cine negro más clásicos. Con una estructura de guion muy sencilla, donde introducción, desarrollo y conclusión están perfectamente definidos, los personajes se desarrollan con unos escuetos diálogos, más funcionales que narrativos, en los que no es necesario añadir nada más, con una simple frase ya está todo dicho (p. 527).



Figs. 10 y 11. Primeros planos de Rafael Mazas. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *La caja 507* [Película (2002)]. Sogecine.

Asimismo, la idea de ambos como dos caras de una moneda adquiere importancia si se tiene en cuenta cómo usan el espacio. Nunca aparecen en la misma toma hasta la escena final del filme en la que Rafael es disparado por la mafia ante Modesto, matándolo (**Figura 12**).

En *La caja 507*, se deja de lado el espectáculo y se opta por no impregnar al espectador con una violencia gratuita. Urbizu defiende la esencia de la insinuación y la importancia de la contención para dejar que el espectador pueda sacar sus propias conclusiones. Es por eso que, en el filme, la violencia se trata con contención –mediante la planificación, elipsis, la posición de los personajes y sus gestos o miradas– y las muertes se construyen con planos en *off*. El montaje juega un papel crucial, pues en ninguna escena en la que se comete un homicidio se muestra específicamente el plano del disparo impactando en el cuerpo, sino que se emplea el fuera de campo. Un ejemplo es ya en el desenlace del filme, cuando Rafael Mazas llega a su casa sabiendo que va a ser recibido por los mafiosos a quienes ha traicionado. Las miradas de los personajes, primero de Modesto y después de Rafael, guían a la cámara que con la puesta en escena se desplaza por el espacio para mostrar al espectador con planos breves, pero suficientes la matanza previa a su llegada. A Urbizu le interesaba “el contenido, esa nueva España (...) No tenía sentido hacer espectáculo con un tema como el que estaba relatando y por

eso toda la película está llena de planos funcionales y muy narrativos” (Urbizu, 2008, p. 226). Del mismo modo, la estética y la narrativa debe concordar y ajustarse a la moral de la historia, teniendo cuidado con la forma de mostrar lo que se quiere relatar para no caer en el sentido del espectáculo (Urbizu, 2008, p. 219).



Fig. 12. La mafia matando a Rafael delante de Modesto. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *La caja 507* [Película (2002)]. Sogecine.

3.2.3. *NO HABRÁ PAZ PARA LOS MALVADOS* (2011)

No habrá paz para los malvados sigue los pasos de Santos Trinidad (José Coronado), un autodestructivo, solitario y conflictivo policía que una noche en el club Leidy's comete un triple asesinato estando ebrio. El único testigo de la matanza consigue huir, por lo que el protagonista emprende una búsqueda para evitar cualquier incriminación. Durante la persecución, Santos descubrirá que la persona a la que busca tiene vinculaciones con células islamistas. Paralelamente, la jueza Chacón (Helena Miquel), encargada de la investigación de los asesinatos del inspector, empieza a sospechar que el crimen es mucho más que un ajuste de cuentas entre narcotraficantes.



Fig. 13. Santos Trinidad en la Estación Sur persiguiendo a los terroristas. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *No habrá paz para los malvados* [Película (2011)]. Lazona, Telecinco Cinema, Manto Films.

3.2.3.1. Análisis narrativo y formal

En esta ocasión, Urbizu toma de base uno de los hechos históricos más turbulentos de la historia contemporánea española, el 11-M. Desde la primera escena, Urbizu ya da pistas sobre lo que ocurrirá: una voz en *off* de un telediario informa de la escalada nuclear en la república islámica, de las fuerzas de seguridad que cubrirán la Cumbre del G-20 que tendrá lugar en Madrid y de las protestas de jóvenes antisistema. De esta forma, se ubica al espectador en un universo reconocible dentro de un contexto social y político caótico⁴. El guion, de nuevo escrito entre Enrique Urbizu y Michel Gaztambide, surge de la realidad más próxima. Ambos vuelven a nutrirse de acontecimientos reales, el mismo Gaztambide lo explica en una entrevista: “tenemos una caja de archivos constantemente en movimiento con noticias de prensa nacional o internacional. Vas encontrando noticias que se van convirtiendo en trama” (Marcos Ramos, 2014, p. 160). *No habrá paz para los malvados* aborda problemáticas del tejido social contemporáneo como lo es el terrorismo islámico y como bien retrata Rodríguez Pérez (2016):

la película en su génesis tiene una clara intención de responder a las preguntas de cómo es posible que pasen cosas como lo del 11-M, qué es lo que no funciona bien en la gestión de nuestra seguridad y qué mecanismos siguen ciertas tramas delictivas (p. 148).

Santos Trinidad se presenta como alguien desconocido. Como personaje que trata de sobrevivir más que de vivir y que vaga sin rumbo, va “deteriorándose poco a poco tanto a nivel físico como psicológico. Un antihéroe que se guía bajo su código moral y ético a espaldas de la sociedad en la que habita” (Herrera Gil, 2019, p. 645). Esta figura de antihéroe que personifica Santos Trinidad se palpa tanto en su caracterización –sucio, desaliñado– como en su actitud amoral y destructiva (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 10). No es casualidad que el protagonista sea emplazado frecuentemente al borde de los planos (**Figuras 13 y 14**), acentuando “una tensa expresividad corporal fruto de la violencia interiorizada que le arde en su seno” (Argüelles, 2012). Y resulta que precisamente es él quien consigue evitar la tragedia final y, por lo tanto, desarticular los “males del sistema” puesto que “frente a la incapacidad de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado para combatir las nuevas amenazas terroristas, solo puede alcanzarse la salvación por medio de la intervención individual de alguien dispuesto a saltarse las normas y a combatir al enemigo con sus mismas y violentas armas” (Rodríguez Pérez, 2016, p. 152). Delante de esta situación, el personaje queda tendido en una balanza donde el espectador es libre de juzgarlo como héroe o como villano (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 11), porque al conectar al grupo terrorista con el 11-M, Urbizu genera una implicación emocional con la audiencia que puede llegar a identificarse con el corrupto policía, pero al mismo tiempo, no puede olvidar que es un asesino absoluto, un héroe en contra de su voluntad que mientras busca venganza y salvación personal, acaba salvando también a miles de inocentes (González, 2017, p. 70).

⁴ Además, Urbizu emplea localizaciones reales tales como la estación de Atocha o la estación Sur, o incluso el *modus operandi* de la célula islamista, elementos que hacen al espectador recordar los atentados del 11-M.



Fig. 14. Santos Trinidad en casa de Celia buscando a Rachid. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *No habrá paz para los malvados* [Película (2011)]. Lazona, Telecinco Cinema, Manto Films.

Asimismo, es un hombre de pocas palabras, el diálogo, de nuevo escueto, obliga a que todo deba ser contado de forma visual. Urbizu juega con el espectador, quien debe decidir a qué parte del encuadre mirar, porque la película “tiene mucho plano de conjunto” y el espectador “tiene que compartir la visión del personaje de Santos Trinidad con los decorados” (Fernández, 2012, p. 34). Además, la iluminación contrastada y dura (**Figura 14**), así como ciertas luces rojas y llamativas en medio de la noche que transmiten desconfianza y auguran sangre (**Figuras 15 y 16**), ayudan a tal composición y puesta en escena que plasma la destrucción de Santos Trinidad, quien vaga “como un fantasma, siempre al borde del precipicio” (Argüelles, 2012).

Fig. 15. Santos Trinidad en el club Leidy's. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *No habrá paz para los malvados* [Película (2011)]. Lazona, Telecinco Cinema, Manto Films.



Todo ello se refuerza con el empleo de un Madrid “como escenario inseguro” y “como espacio para representar las emociones y traumas de los personajes” (Herrera Gil, 2019, p. 645). Urbizu muestra la ineficacia y el mal del sistema en clubes de alterne, bares mugrientos y pisos marginales, donde Santos Trinidad:

actúa por sus propios medios y código moral adentrándose en un mundo que el resto del cuerpo policial no se atreve, transmitiendo la idea de peligro e incertidumbre de la no-ciudad que se encuentra a las afueras del centro, un lugar donde parece que se rige por sus propias reglas (Herrera Gil, 2019, p. 642).



Fig. 16. Santos Trinidad en una discoteca. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *No habrá paz para los malvados* [Película (2011)]. Lazona, Telecinco Cinema, Manto Films.

Este extrarradio de Madrid contrasta con el lujo de los grandes hoteles en los que se reúnen políticos internacionales. Un claro ejemplo queda retratado en la escena en la que Santos se deshace de pruebas incriminatorias en un vertedero a las afueras de la capital (**Figura 17**). La basura que lo rodea queda en primer plano, mientras al fondo en el horizonte se vislumbran los rascacielos de Madrid simbolizando el poder empresarial y económico que controla la sociedad (Sánchez Zapatero & Marcos Ramos, 2014, p. 11).

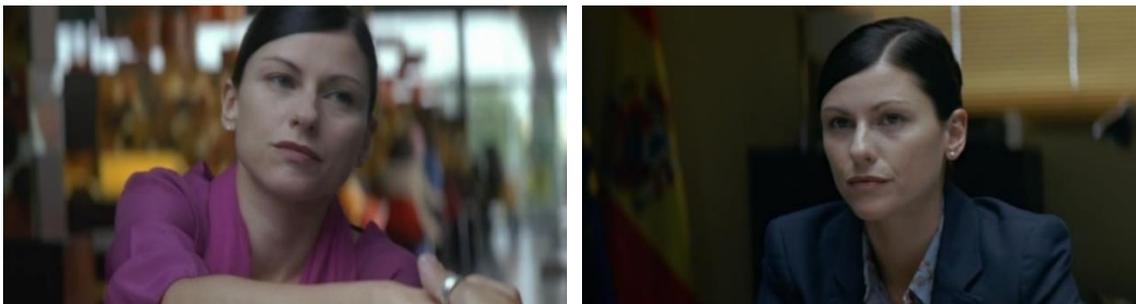


Fig. 17. Santos Trinidad deshaciéndose de pruebas en un vertedero con el skyline de Madrid de fondo. **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *No habrá paz para los malvados* [Película (2011)]. Lazona, Telecinco Cinema, Manto Films.

La inseguridad puede verse reforzada cuando se aprecia que es Santos, quien “siempre va un paso por delante, consigue las pruebas y las evidencias antes que los representantes institucionales del bien y es capaz de atar cabos hasta descubrir el plan de ataque terrorista” (Rodríguez Pérez, 2016, p. 151). No obstante, ante este desorden se encuentra la jueza Chacón, una mujer correcta, eficaz y fría. Resulta ser la otra cara de

la moneda, como ocurría en *La caja 507*, pero en esta ocasión, detrás del personaje femenino hay una institución que parece poder llegar a establecer cierto orden. Sin embargo, como ya ocurre en las sociedades contemporáneas, en la película “quienes han de combatir estas nuevas formas de terrorismo se ven caracterizados por la ineficacia y la lentitud, frente a la capacidad de actuación y a la velocidad con la que se mueve el mal” (Rodríguez Pérez, 2016, p. 148). Cuando Chacón llega a la escena del crimen pregunta: “¿Y ese olor?”, a lo que Leiva (Juanjo Artero), comisario con quien colabora, le responde: “Estos sitios huelen así, señorita”. De esta forma, Urbizu trata de nuevo de demostrar la falta de conocimiento y la ineficacia de las fuerzas del Estado emplazando a “este personaje, en un medio en el que no funciona adecuadamente” (Rodríguez Pérez, 2016, p. 149). Asimismo, esa inseguridad y falta de comunicación que hacen que se desconfíe del sistema, vuelve a plasmarse en otra conversación que esta vez Chacón mantiene con el comisario Ontiveros (Pedro Marí Sánchez), para que Inteligencia exterior y Estupefacientes se pongan de acuerdo y le envíen un expediente sobre El Ceutí, cabecilla de la banda terrorista, en la que ella protesta: “¿Qué les pasa, no se hablan entre ustedes?”. A pesar de ello, la jueza demuestra ética en su trabajo y se esfuerza por usar todos los recursos legales con tal de combatir un enrevesado panorama de delincuencia que recorre las guerrillas colombianas de las FARC y el tráfico de cocaína pasando por la venta de hachís procedente de Marruecos conectada al terrorismo islámico.

Aunque Chacón representa el contrapunto de Santos, ambos se “complementan en la denuncia que el filme realiza a la farragosa burocracia policial que obstaculiza la resolución del caso” presentando “la misma tenacidad y claridad de ideas en su empresa. Uno insertado en la violencia y en el cuerpo social putrefacto, la otra desde la vía administrativa y desde la quirúrgica distancia” (Argüelles, 2012). Ella es palabra, diálogo, lo que quiere resolver lo hace hablando. Como antítesis de Santos, la iluminación tenue sin contrastes y el emplazamiento más centrado en el plano de Chacón (**Figuras 18 y 19**) plasma la serenidad y sobriedad de esta y ayuda a una puesta en escena que “opta por el plano de líneas firmes, (...) que contrasta con los colores fuertes y las expresiones abruptas del entorno de Santos” (Argüelles, 2012).



Figs. 18 y 19. La jueza Chacón hablando con Ontiveros y Rachid (izquierda) e interrogando a Santos Trinidad (derecha). **Fuente:** Urbizu, E. (Director). *No habrá paz para los malvados* [Película (2011)]. Lazona, Telecinco Cinema, Manto Films.

La película finaliza con un centro comercial visualmente marcado por una calma aparente, puesto que a pesar de que Santos Trinidad haya acabado con el desmantelamiento del plan –estallar las bombas ubicadas en los extintores–, matando a la banda terrorista, la amenaza sigue oculta. Esa falsa armonía se consigue transmitir mediante un seguido de planos generales en los que se desvanece un centro comercial vacío y emerge la multitud junto a los extintores. Urbizu no deja de demostrar esa idea de ciudad como espacio inseguro a pesar del restablecimiento de la seguridad y el orden. Además, a ello se une el hecho constante de acentuar la percepción de una ciudad

marcada por la desigualdad al distanciar y dividir los escenarios entre la Cumbre del G-20, repleto de lujo y protección, y el extrarradio o los polígonos industriales, donde se prepara el ataque terrorista (Rodríguez Pérez, 2016, p. 152).

4. CONCLUSIONES

Enrique Urbizu emerge con la creación de un cine negro caracterizado por un estilo personal y un enfoque realista del contexto social. Acontecimientos reales narrados en informaciones de prensa resultan ser la base en las que se asientan las tramas de sus películas, donde la realidad contemporánea española es la protagonista, porque “genera mucha materia prima excelente para construir este tipo de ficciones, sobre todo, en situaciones de crisis” (Santiago, 2013 p. 78). La lectura social en el cine negro de Urbizu es primordial. Por eso, en *Todo por la pasta* se trata la corrupción policial, en *La caja 507* la especulación inmobiliaria y en *No habrá paz para los malvados* el terrorismo islámico.

En *Todo por la pasta* se ha podido observar que Urbizu sutilmente hace subyacer el conflicto del terrorismo etarra y la guerra de estos contra el gobierno español con el establecimiento de los GAL. Mediante los policías corruptos, Urbizu retrata las disfunciones del sistema, vinculando la relación de las fuerzas estatales con los GAL. Además, también utiliza un Bilbao industrial y oscuro de los años 80 para mostrar la marginalidad y violencia que late en los bajos fondos y que normalmente queda fuera de los retratos sociales. Se trata de “personajes turbios” y “ambientes sórdidos” (Galán, 2004) que Urbizu emplea para encaminar la historia y plasmar una “visión dual de lo real”, la cual considera que existe una realidad fundamentalmente conflictiva debajo del supuesto orden, por lo que “se establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda (...) que pone de relieve la corrupción policial, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente...” (Sánchez Noriega, 2008, p. 29).

La caja 507 dio un giro en la trayectoria del director, puesto que fue el filme que hasta ese momento había tenido más éxito y repercusión. Uno de los elementos más característicos del género negro que contiene el filme es la denuncia de la mala praxis de la sociedad y del sistema, donde las fuerzas políticas, judiciales, periodísticas y policiales se ven envueltas en una trama de corrupción urbanística y política. Urbizu demuestra que en un sistema corrupto “solo los individuos con una determinación descomunal pueden hacer frente al mal, aunque sea pagando el precio de la auto inmolación” (Rodríguez Pérez, 2016, p. 153). Modesto Pardo es este individuo que acaba corrompido y se da cuenta de la dificultad que conlleva conservar la integridad moral en ese entorno violento y corrupto. Y, es que, en el fondo, de lo que realmente trata el filme, en palabras del propio Urbizu, es de ir “contra la indiferencia, más que contra la corrupción. (...). Me interesa contar una historia sobre cómo los mismos a los que votamos nos roban sin que nos demos cuenta y, lo que es peor, sin que parezca que nos importe demasiado” (p. 224).

Por último, *No habrá paz para los malvados* muestra un mundo sin ley ni orden, en el que el mal es encarnado por el terrorismo islámico y la inseguridad por las fuerzas policiales y judiciales. Mediante la figura de Santos Trinidad –como ocurría con Modesto Pardo–, se evidencia que “sus acciones individuales son las únicas que logran dismantelar los males del sistema social e intervenir eficazmente para transformar la apatía, la indiferencia y el peligro inminente” (Rodríguez Pérez, 2016, p. 153). Esto es posible, porque el personaje también comparte ese mal, rasgo que le posibilita hacer

frente a los terroristas empleando las mismas armas. El tono pesimista y crítico sobre la realidad con el que Urbizu realiza el filme, teniendo de trasfondo el terrorismo islámico y un Madrid contemporáneo, “recrea un ambiente urbano de inseguridad, incertidumbre y miedo social que conecta metafóricamente con las inquietudes actuales de una sociedad (la española, la europea) que duda sobre quién está al mando de una nave social a la deriva” (Prieto, 2012).

Al analizar el trabajo de Urbizu se ha podido observar que el marco de referencia en el cual fundamenta sus filmes es real, situando al espectador en un espacio y un tiempo determinados y reconocibles. Por ese motivo, el género negro es su fiel aliado y ha sido el vehículo para poder narrar todo lo que sucede alrededor. Su contemporaneidad permite reflejar los problemas de la realidad circundante y dejar testimonio del funcionamiento de las relaciones de poder con el mundo del crimen y de los vínculos entre la corrupción política y el enriquecimiento para su consecuente crítica (Santiago, 2013, p. 78). Con tal de denunciar la ambigüedad de la sociedad contemporánea se sirve de elementos del cine negro. Diálogos escuetos, la difuminación de la frontera entre el bien y el mal, la ciudad insegura y su ambivalencia entre lujo y marginalidad, la contención, la fotografía oscura, la figura del antihéroe, el uso de la violencia sin espectacularidad, etc., son algunos de los rasgos a los que acude habitualmente el director. Sin embargo, la mirada sobre el presente y el reflejo de la realidad social son, sin duda, los elementos más destacables.

5. Bibliografía

- Argüelles, M. (2012). “A la caza: No habrá paz para los malvados”. *Cine divergente*. Disponible en: <https://cinedivergente.com/no-habra-paz-para-los-malvados/>
- Belategui, O. (2016). “Enrique Urbizu: “Alatriste es lo peor de mi carrera””. *Gran Cinema. El Correo*. Disponible en: <https://blogs.elcorreo.com/gran-cinema/2016/10/15/enrique-urbizu-alatriste-es-lo-peor-de-mi-carrera/>
- Davies, A. (2012). Crime scene: landscape and the law of the land. *Spanish spaces: Landscape, space and place in contemporary Spanish culture*. Liverpool University Press, 82-100. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjmttd.9>
- Fernández, J. (2012). «Este país ha cambiado tanto que se ha convertido en muy buena materia para el cine negro». Entrevista a Enrique Urbizu. *Tribuna complutense*, 32-35. Disponible en: <https://www.ucm.es/tribunacomplutense/70/art1132.pdf>
- Galán, D. (2004). Todo por la pasta, un thriller de Enrique Urbizu. *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2004/07/08/espectaculos/1089237603_850215.html
- González, J. Á. (2017). A genre auteur?: Enrique Urbizu’s post-Western films. *Hispanic Research Journal*, 18(1), 60-73. Disponible en: <https://doi-org.ezproxy.usal.es/10.1080/14682737.2016.1254885>
- Herebero, C. F., & Santamarina, A. (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Herrera Gil, E. (2019). La ciudad en el cine negro español. España, carne de thriller desde los años ochenta. *Congreso Internacional Interdisciplinar. La ciudad: imágenes e imaginarios*. Universidad Carlos III de Madrid, 639-646. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/29967>
- Jordan, B., & Morgan-Tamosunas, R. (2019). *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester University Press.

- Marcos Ramos, M. (2014). Claves de género negro en "La caja 507". *La (re) invención del género negro*, 521-530. Andavira.
- Marcos Ramos, M. (2014). Los guionistas hablan: cómo se crean personajes en la ficción nacional resultados de un estudio cualitativo. *Fonseca, Journal of Communication*, 9, 144-174. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/142525>
- Maurín, M. J. Á. (2012). Transferencia y recepción de la novela y cine negro en España. *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, 2, 17-42. Disponible en: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4719/Alvarez%20Maurin%2017-42.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Prieto, C. (2012). Enrique Urbizu: crónica negra a la española. *Público.es*. Disponible en: <https://www.publico.es/culturas/enrique-urbizu-cronica-negra-espanola.html>
- Rodríguez Pérez, M. P. (2016). El mal en la sociedad española contemporánea: el cine negro de Enrique Urbizu. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 4(1), 139-155. Disponible en: https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/24499/mal_rodriguez_PASAVENTO_2016_V4_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sánchez Fernández, G. (2021). Entrevista con el director y guionista Enrique Urbizu. *Días de cine*. Disponible en: <https://www.rtve.es/alcarta/videos/dias-de-cine/entrevista-completa-director-guionista-enrique-urbizu/5852801/>
- Sánchez, E. S. & Heredero, C. F. (2016). Todo por la pasta (presentación). *Historia de nuestro cine*. Disponible en: <https://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-todo-pasta-presentacion/3485085/>
- Sánchez Noriega, J. L. (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista de Medicina y Cine*, 4, 27-34. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/56235>
- Sánchez Zapatero, J. (2013). En los márgenes del género: características, paradojas y fuentes literarias del cine negro español (1962-1975). *La noche se mueve: la adaptación en el cine español del tardofranquismo*, 256-298.
- Sánchez Zapatero, J., & Marcos Ramos, M. (2014). La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y La caja 507. *Tonos Digital*, 27(0). Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1155/729>
- Sánchez Zapatero, J. (2018). Enrique Urbizu o el cine al límite. *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños*, 43-62. Andavira.
- Santiago, Ó. B. (2013). El cine negro en tiempos de crisis. Entrevista con Enrique Urbizu. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (15), 74-83. Disponible en: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=45&path%5B%5D=94#>
- Urbizu, E. (2008). Delito, violencia y puesta en escena. *Palabras que matan: Asesinos y violencia en la ficción criminal*, 217-229. Almuzara.
- Varela, J. (2012). Enrique Urbizu: "La que considero mi mejor película hasta la fecha no fue a verla ni mi familia". *El imparcial*. Disponible en: <https://www.elimparcial.es/noticia/98927/entrevistas/enrique-urbizu:-la-que-considero-mi-mejor-pelicula-hasta-la-fecha-no-fue-a-verla-ni-mi-familia.html>

6. FILMOGRAFÍA DE ENRIQUE URBIZU COMO DIRECTOR

- *Todo por la pasta* [Película (1991)]. Creativideo.
- *La caja 507* [Película (2002)]. Sogecine.
- *No habrá paz para los malvados* [Película (2011)]. Lazona, Telecinco Cinema, Manto Films.

CELIA PORTELA PEDROSO (Reus, 1998) es licenciada en Comunicación y Creación Audiovisual por la Universidad de Salamanca. Durante el curso 2019-2020 vivió en Amberes donde cursó un año de Journalism, Advertising and Public Relations en la Universidad de Artesis Plantijn Hogeschool. Actualmente, debido al interés desarrollado hacia el Departamento de arte cuando estuvo realizando las prácticas curriculares, estudia un máster de Dirección Artística para Cine y Series de TV en la Escuela Universitaria de Artes TAI en Madrid.

email— celiaportela@usal.es.

MARÍA MARCOS RAMOS estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco. Actualmente, es profesora del departamento de Comunicación Audiovisual y Sociología de la Universidad de Salamanca, institución en la que se doctoró con una tesis por la que obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado y en la que forma parte del Grupo de Investigación Observatorio de Contenidos Audiovisuales. Además, es profesora colaboradora de la institución académica estadounidense IES Abroad, directora del Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y en Portugués y secretaria académica del Congreso de Novela y Cine Negro. Sus líneas de investigación versan sobre la representación de la inmigración y del género en la ficción audiovisual, la representación cinematográfica de la sociedad en el cine y el análisis de la ficción audiovisual, temas sobre los que ha publicado artículos en revistas y monografías científicas. Además, es editora de los libros *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018) y *A ambos lados del Atlántico: películas españolas y brasileñas premiadas* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2020) y autora de *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021).

email— mariamarcos@usal.es

