

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2007)
Heft: 10

Artikel: La doble subversión en Torrente, el brazo tonto de la ley
Autor: Guadaño, Luis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047288>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La doble subversión en *Torrente, el brazo tonto de la ley*

Luis Guadaño

University of Minnesota

Dos son las cosas de las que me gustaría hablar en relación a *Torrente el brazo tonto de la ley* (1997): cómo subvierte la idea de género, adaptándola a la tradición y modos de representación españoles, y cómo utiliza unos personajes que no cuadran con los estereotipos del mismo para llevar a cabo una crítica del concepto y modos de representación cinematográficos de la clase media española. Con ello crea una película que si bien parece quedarse en la simple subversión de un determinado género para crear una comedia, puede tener un lado crítico que va más allá de la caracterización del comisario Torrente como fascista, o la mención de la corrupción de los socialistas dando licencias de construcción. Lo que voy a intentar mostrar es que la película de Santiago Segura se puede entender como una película crítica respecto a las convenciones sociales españolas y como estas convenciones, representadas en el cine, sirven para mantener una determinada imagen de la sociedad que no se corresponde con la supuesta realidad social a la que se refiere.

Si ahondamos un poco más en el tema, hacia donde apunto es que *Torrente* quizás pueda ser considerada como una de las últimas películas de la década pasada en la que se puede aunar dos perspectivas que parece se habían ido abandonando progresivamente durante los años 70 y 80 dentro del cine español y que en la década de los 90 parece que se han recuperado, por lo menos en parte. Al igual que *Justino un asesino de la tercera edad* (1994), *El día de la bestia* (1995), *Historias del Kronen* (1995), *Bwana* (1996) o *Barrio* (1998) deja a un lado la crítica a un determinado grupo social,

partido político o postura ideología, para centrarse en la situación social en sí. Como *Sinatra* (1988) *El amante bilingüe* (1992), *Todo es mentira* (1994) y más recientemente *Solas* (1999) y *Flores de otro mundo* (1999) nos presenta a otros españoles que viven en un mundo paralelo y de los que normalmente no se hablaba y sigue sin hablarse, en general ¹. Por ello, creo que sería interesante articular dos aspectos que pertenecen, si bien dentro de apartados distintos, a un mismo nivel y que puede servir para ponerlos en relación: por un lado el cine y el concepto de género y, por otro la sociedad y la idea de clase.

Esta posible aproximación aparece minada desde el principio si consideramos que la película ha sido catalogada como una comedia. Esta catalogación se puede deber, como señalan Jordan y Morgan-Tamosunas (62) a los propios intereses de mercado o al hecho de que parece ser una parodia del cine negro clásico, género que la película parece seguir formalmente, ya que tenemos al investigador solitario de dudosa moralidad, la banda de gánsteres que tienen como tapadera un restaurante para sus negocios, la mujer fatal, así como a toda una serie de personajes y lugares que hacen referencia a lo que se consideran los bajos fondos: el prostíbulo barato, los billares y sus respectivos matones, etc. Creo que lo que Santiago Segura presenta en la película no puede ser considerado como una simple parodia porque no se limita a distorsionar las características del género para crear un efecto jocoso. Lo que hace, y aquí creo que es donde puede estar uno de los aspectos interesantes de la película, es subvertir las convenciones del género al contexto español. Ahora bien, esta adaptación no está basada en la idea de que la imagen cinematográfica es un correlato de la realidad. Al contrario, partiendo de esa diferencia es desde donde la película va a poner de manifiesto lo artificial e irreal de la representación cinematográfica que, siguiendo a Stuart M. Kaminsky (35), se ha utilizado, concretamente en relación al cine negro norteamericano, para la creación de leyendas que sirvan para determinar la manera que tenemos de ver y comprender la sociedad en la que vivimos.

¹ Me refiero aquí a los temas que aparecen en las películas y no tanto a su modo de representación.

No voy a entrar aquí en disquisiciones acerca de la idea de género o si se puede seguir hablando de él, como parecen negar tanto Jordan y Morgan-Tamosunas (62) como Dudley Andrew (117). Lo que si me gustaría resaltar, porque está relacionado con la película, es que el género no se mantiene uniforme y estático, sino que se va reformulando para adaptarse a las transformaciones que la representación de la sociedad, y la sociedad misma, va sufriendo a lo largo del tiempo, siguiendo lo que Dudley Andrew define como una tensión entre el centro del concepto de género y sus límites, que es lo que permite que el género no se agote a sí mismo (117).

Esta tensión se puede ver en *Torrente*. Si bien como señalé, parece seguir las convenciones del cine negro, no intenta llevar a cabo una película copiando el estilo de los años 30 o 40 o ni siquiera emular, aunque tome elementos de la misma y el propio Santiago Segura lo reconozca, *Mean Streets* de Martin Scorsese². La propuesta fílmica de Segura podría enclavarse perfectamente dentro de la tradición cinematográfica española, pudiendo ser adscrita a uno de los cuatro grupos en que Santos Zunzunegui divide -siguiendo la tradición teatral y artística española y las ideas de Pedro Salinas y de Ortega y Gasset- lo que denomina vetas creativas del cine español.

Siguiendo dicha división, *Torrente* se podría situar, de manera general, dentro del primer grupo, caracterizado por huir «del realismo primario por la vía de la exageración, de la deformación sangrante, la exacerbación de los rasgos singulares, de la conversión de las <<personas en personajes>>...con la intención de dinamitar cualquier estrecha noción de realismo fotográfico...» (470-471). Ahora bien, si nos fijamos un poco más detenidamente en la película, también se podría encuadrar en el segundo grupo, ejemplificado por el cruce entre *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de Carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946) que recuperan «una de las vetas históricamente más ricas y

² Declaraciones de Santiago Segura en el documental de TVE *Así se hizo Torrente*. A esta cuestión se le podría añadir el parecido entre la primera escena en la que sale Rafi en frente de un espejo actuando como si tuviera una pistola y estuviera delante de alguien, con otra que aparece en *Taxi Driver*, también de Scorsese.

productivas de nuestro cine...en la que muchas de las películas retoman, modifican, desarrollan, amplifican, dan nueva vida...a determinadas formas del teatro popular castizo (léase, sainete, juguete cómico, género chico, o diversos espectáculos de variedades)» (471-472).

Esta cuestión es relevante porque el referente inmediato de la película, aquel que puede servir para decidir si el film sigue una u otra tradición fílmica, no sería el cine de Hollywood. Para ello vamos a ver las similitudes que hay entre *Torrente* y *Mean Streets* de Scorsese. Si comparamos ambas películas, podemos encontrar ciertos temas y situaciones que sí aparecen en las dos producciones como las referencias a un fascismo más o menos encubierto, la similitud en las relaciones entre Torrente y Rafi y la relación del primero con la prima del segundo, la caracterización de Rafi como un poco tonto, los finales de las películas con ambos protagonistas heridos al intentar ayudar al primo de su novia siendo transportados en ambulancia, la forma de hacerse un cubata mezclándolo en la boca directamente o el hecho de que también ambos protagonistas vivan en un vecindario donde las viviendas dejan mucho que desear. Como ya señalé antes, Segura no ha negado en ningún momento que la película de Scorsese no influyera en la suya, pero hacer que esta influencia pase a definir *Torrente* como *Mean streets* «a la española» creo que dista mucho de ser verdad. Evidentemente las referencias no se pueden negar, pero lo que Segura hace, siguiendo también lo señalado por Zunzunegui es crear una película española, y no «a la española» que «sólo...puede ser fiel a las tradiciones propias reconociendo la porosidad de las fronteras que parece[n] aislarla[s] de otros mundos» (470).

De hecho la película crea una tensión con el canon norteamericano subvirtiendo dos ideas que son imprescindibles dentro del mismo y que en gran parte de la tradición española generalmente han funcionado al revés: la existencia de un código moral de conducta a seguir, aun estando al margen de la ley, y la idea de que el crimen se paga. Como vemos en la película, Torrente se separa de la primera idea porque vive para sí mismo, utilizando a todos aquellos que tiene alrededor para su propio beneficio sin ninguna conmiseración, empezando con su padre - al que explota obligándole a mendigar y del que vive, gracias a la pensión que el Estado le pasa por ser parapléjico- ,siguiendo con Amparito - a la que no tiene que pagar para acostarse con ella- y terminando con Antoñito, el dueño del restaurante, o Rafi y sus amigos. La segunda aparece subvertida cuando, al final Torrente se escapa a

Benidorm con los 50 millones, en vez de dárselos a la policía y quedarse en Madrid, con lo que posiblemente volvería a formar parte del Cuerpo, al solucionar un caso que había llevado de cabeza durante muchos años a la policía³. Todo esto indicaría que, aun existiendo ciertas similitudes, el interés de la película reside no tanto en las similitudes, sino en haber sido capaz de adaptar y representar una serie de situaciones del contexto social español de una manera creíble, retomando con ello -si bien también se podrían establecer ciertas diferencias- algunas características del mal denominado subgénero español o comedia «a la española», que floreció en el cine peninsular durante la década de los 60 y 70 principalmente⁴. En este sentido, y dentro del cine norteamericano, a nadie se le ocurriría caracterizar, como película subgenérica a *The Magnificent Seven* (1960) de John Sturges por haber, no ya tomado ciertos aspectos sino adaptar casi al pie de la letra *The seven Samurai* (1954) de Akira Kurosawa a unos parámetros que tienen significación y sentido para una audiencia norteamericana. Quizás el problema respecto al cine español se centre en que la mayoría de las películas que tienen salida dentro del circuito cinematográfico norteamericano sean aquellas que, por cuestiones de marketing, mejor se adaptan a las expectativas del público -son vendibles-, dejándose al margen aquellas que se salen del canon de lo exportable por su posible localismo temático, crudeza o posible incoherencia cultural o ideológica.

2- DE LA SUBVERSIÓN DEL GÉNERO A LA SUBVERSIÓN DEL DISCURSO HEGEMÓNICO: «¡ A VER SI ME PONES LA H DE HEMIPLÉJICO, QUE PARECE QUE NO TENGO CULTURA» (PADRE DE TORRENTE).

Anteriormente mencioné la posibilidad de situar *Torrente* dentro de dos grupos distintos. En cierta medida, la película, por su puesta en escena, podría enclavarse en el primer grupo porque parece presentarnos una serie de personajes, más que personas. El problema que esta clasificación plantea creo que radica en la idea de qué sea considerado como realismo⁵. *Torrente* se aleja de la

³ En este sentido resultaría interesante estudiar cómo en el cine español se ha subvertido y se subvierte la idea de héroe, siendo tal el que se sale con la suya contra el Sistema más que el que lo da todo por el mismo.

⁴ Para ver los posibles puntos de unión entre *Torrente* y la poco estudiada comedia subgenérica española, se puede consultar *Historia del cine español* (331-335).

⁵ Para ver cómo se articula este concepto de realidad dentro del cine desde una perspectiva alejada de los estudios cinematográficos clásicos se puede consultar el

representación fílmica como correlato de la realidad pero lo interesante es ver desde qué punto de vista lo hace. Es en este sentido, y dentro del mundo cinematográfico español, en el que hay que enclavar este segundo giro que se aprecia en *Torrente* porque la película, al alejarse del realismo fotográfico, lo que está poniendo en tela de juicio no es precisamente la realidad en sí, sino el modo de representación de dicha realidad en el cine español que, tras el advenimiento de la democracia y la instauración de la idea de igualdad política parece haber dejado de lado el problema de la desigualdad social. Desde este punto de vista, la película cabría dentro del primer grupo si la comparamos con la representación y el concepto de clase media institucionalizado puesto que nos presenta una visión de la sociedad que parece no corresponderse, ni de lejos, con la idea que de ella tenemos. Por eso y desde la perspectiva del modo de representación institucional, puede ser considerada como una comedia, si bien no parece tan distante y distorsionadora si tenemos presente el inframundo que refleja.

No creo que sea casual que el principal exponente de esta forma de actuar y pensar sea Torrente y que éste aparezca caracterizado como un fascista. La película podría entenderse como una mofa de la derecha asociada con el franquismo a través de la figura de Torrente - en la que se encarna tanto el modo de pensar como el vestuario, sus gafas, el coche, etc. que caracterizaron parte de la década de los 70- si bien la función que cumple dentro del film puede entenderse como un recordatorio del régimen anterior y todo lo que conllevaba una determinada forma de pensar a favor del mismo pero, sobre todo, en su contra. Con ello la película, que no transcurre en los 70 sino en los 90 está apuntando a la idea de que las diferencias sociales que tanto se criticaban durante el franquismo siguen existiendo aun cuando el discurso dominante no hable de ellas o las encubra bajo la idea de clase media⁶. La paradoja es que esta marginalidad ya no reside en las afueras de la ciudad, como se podía apreciar en *Mi tío Jacinto*. Al

primer y tercer capítulo del libro de Mas'ud Zavarzadeh *Seeing Films Politically* donde plantea los problemas que existen entre la realidad diaria y los mecanismos de los que se vale la ideología dominante para mantener el control en la interpretación de las películas.

⁶ Este encubrimiento se puede ver en la diferencia en porcentajes que hay entre la estadísticas de percepción subjetiva de la pobreza y lo que los sociólogos consideran como pobreza real en *Tendencias sociales en España* (446-447) en las que más de un 85% de la población considera que vive en la media o un poco por debajo de la misma.

contrario y como se ve también en *Todo sobre mi madre*, se encuentra en su propio centro, convertido ahora en un ghetto donde, como se refleja principio de la película, la delincuencia y la violencia nocturna es algo habitual, de lunes a viernes, mientras que es un lugar de copas, para cierto sector social que ahora vive en los suburbios, durante los fines de semana⁷.

Si en la sección anterior apuntaba a que la película se desmarca, a través del concepto de «tensión de género» de ser una copia o réplica de otro cine, dentro del mismo contexto español, y aplicando la misma idea de Andrew en la cultura española, se desvincula de los modos de representación habituales, creando una relación dialéctica entre lo que Aranguren define como cultura establecida y cultura viva (98). En nuestro caso la primera se correspondería con el modo de concebir y representar a la clase media en el cine -ya que una de las cosas que caracteriza a las sociedades modernas es, como explica Alberto Moncada (93-98), la idea de un individuo medio con el que todo el mundo se identifica-. La segunda se correspondería con el modo de representación seguido por Santiago Segura en su película en la que adopta un punto de vista que podríamos denominar como anamórfico de esa misma representación institucionalizada de la clase media. Con él pone de manifiesto la existencia de unas diferencias sociales que como señala Salustiano del Campo, son poco visibles «excepto en aquellas situaciones que se identifican con la pobreza más tradicional y asumible por los ciudadanos y las administraciones (la pobreza institucional)» (433). Desde esta perspectiva, *Torrente* intenta destapar esta invisibilidad de la que habla Salustiano del Campo, para contravenir la idea de que «las escaseces dan vergüenza y se ocultan» (Moncada, 95).

Para poder llevar a cabo este desocultamiento, Santiago Segura plantea una película que en la cuestión técnica y en el desarrollo de la trama no se aparta de lo establecido pero a la que le va a añadir unos personajes y un espacio que no se corresponden con los habitualmente representados en el cine. A ello hay que sumarle la gran cantidad de menciones y explicitaciones de funciones

⁷ Ejemplos de esta situación pueden ser en Barcelona el barrio gótico o, en el caso particular de Madrid, la zona de la calle Huertas, Chueca, Malasaña o incluso Lavapiés. En este último se da la circunstancia de ser uno de los barrios céntricos madrileños en el que reside un gran número de inmigrantes, tanto españoles como extranjeros, habiendo pasado durante los años 90 de tener un periodo de continuo enfrentamiento entre unos y otros a ser denominado «Zona Multicultural» una vez alcanzado un acuerdo entre todos sus vecinos, aunque desde 1999 se hayan reproducido los incidentes y enfrentamientos.

fisiológicas, así como a toda una serie de situaciones en las que, principalmente Torrente, expresa de manera clara su opinión, contraviniendo lo que se podría calificar de políticamente correcto. Todo ello hace que la película aparezca plagada de elementos que subvierten el modo de representación institucional que muestran la diferencia que existe entre la ideología dominante, entendida ésta como «la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones de existencia» (Ibáñez, 133) y la realidad que encubre.

3- LA OTRA CLASE MEDIA O EL INFRAMUNDO:»¿ME HABLAS A MÍ?» (RAFI).

El esquema que Santiago Segura va a seguir para presentarnos a esta otra clase media no va a ser haciéndola aparecer ni como víctima ni mediante la contraposición de distintos personajes que se podrían encuadrar dentro una u otra «clase», sino en su propio ambiente. Si hubiera planteado una película en la que se dieran ejemplos de ambas, mostrando los conflictos que pudieran existir entre ellas, siempre se podría reducir el comportamiento de los personajes a ser un caso particular que no se opondría al discurso hegemónico. Por el contrario, lo que parece intentar es mostrar la lógica y los problemas que afectan a un colectivo que vive dentro de un universo cerrado, contraponiendo la representación de este inframundo con la ausencia visual y verbal de la clase media institucionalizada, que solamente aparece como «cameo» en dos escenas que enfatizan la diferencia entre una y otra. En la primera Tony Leblanc está en la puerta del Metro pidiendo limosna, la pensión del Estado no le da para vivir dignamente, y una señora le algo de dinero a un amigo suyo que está pidiendo con él. La segunda tiene más envidia porque en ella se resalta la discriminación clasista, que no deja de ser una forma encubierta de racismo en sentido económico, que se encubre bajo la idea de igualdad que el discurso social propugna; Rafi, Toneti, el Bombilla y el Malaguita le dicen a Torrente que les gustaría ir a bailar a una discoteca a la que nunca les han dejado entrar, aunque no explican, ni se explican, por qué⁸.

Esta discriminación social se manifiesta también en la forma que tiene la película de poner al descubierto las diferencias latentes entre unos y otros definiendo a sus protagonistas como inmigrantes. No solamente tenemos a los inmigrantes africanos o caribeños a

⁸ Situación que también aparece reflejada en otra película en la que interviene Santiago Segura y protagonizada por Coque Malla, *Todo va mal*.

los que Torrente no puede ni ver, sino que casi todos los personajes, exceptuando a Torrente del que no sabemos su pasado, provienen de otros lugares: La familia de Rafi es de pueblo, el Malaguita es, evidentemente de Málaga, Antoñito, el dueño del restaurante no puede negar su procedencia gallega o los mismos trabajadores del restaurante chino. A ellos hay que sumar que los principales dirigentes de la banda de mafiosos son también extranjeros; Mendoza, que parece proceder de Argentina, o el Francés. Si le añadimos que todos desarrollan sus actividades dentro del mismo espacio, que aparece identificado como el barrio en donde, a excepción de Mendoza, habitan, lo más normal es que se produzcan tensiones entre ellos por la competencia. Tal sería el caso entre Antoñito, y su «casa de comidas», y el auge de los restaurantes chinos en la zona restándole clientela, o a la oposición entre Torrente y los mafiosos. En este último caso, creo que es importante tener en cuenta que Torrente no es policía, sino que es un particular que se dedica a «velar» por la seguridad de su barrio, cosa que la verdadera policía no parece hacer, por lo que podemos apreciar en las escenas iniciales y en el hecho de que sea Torrente el que desmantele la banda de mafiosos tras la que la policía llevaba años⁹. En cualquiera de las dos situaciones, queda claro que el problema es para aquellos que lo viven día a día y noche a noche y no para los que lo sufren accidentalmente o saben de él por los medios de comunicación.

4- DEL MUNDO AL INFRAMUNDO: «¡ JODER, JODER! ¿ DE DÓNDE SALE ESTA GENTE?» (EL FRANCÉS).

Por si todo lo anterior -la localización espacial del barrio dentro de la ciudad, el tipo de personas que viven en él, la delincuencia, la inmigración, la discriminación económica, la mendicidad, el subsidio social, etc.- pudiera ser interpretado como una lectura un tanto «cogida por los pelos» para identificar a los personajes como pertenecientes a esta otra realidad que vive encapsulada dentro de otro mundo, todavía hay una serie de elementos que servirían para definir su marginalidad. Estos

⁹ Resulta curiosa la coincidencia entre Torrente y el ex-comisario de policía Mathäi en *El cebo* de Vajda. En ambos casos, los que acaban resolviendo la situación son dos personas que han formado parte de las fuerzas de seguridad pero que solamente han sido capaces de arreglárselas para atrapar al criminal desde fuera del Sistema porque éste no se ha preocupado por llevar la investigación hasta sus últimas consecuencias.

elementos aparecen de manera un tanto ambigua, si los entendemos desde el punto de vista del discurso dominante, porque parecerían sugerir que los habitantes del barrio, en particular Torrente y los chicos, tienen acceso, como cualquier otra persona, a los productos de la sociedad del bienestar. Ahora, si nos alejamos de la vacuidad conceptual y nos centramos en la particularidad de los ejemplos, este «bienestar» consiste en salir los domingos a la Casa de Campo, reunirse en los billares, salir por los tugurios, ir a casas de putas de dudosa reputación o gustarles el fútbol y ser seguidores del «Atleti»¹⁰. Creo que la escena en la discoteca deja clara que este acceso es restringido y sirve para marcar una diferencia que en la película se hace patente si otra vez comparamos lo que vemos con lo que no vemos o lo que los personajes «tienen» para suplir lo que no tienen. Las comparaciones siempre son odiosas y el propio Sistema se encarga de encubrirlas mediante un discurso hegemónico, como señala Jesús Ibáñez, porque «si percibiéramos las cosas como son, y no como nos dicen que son, nos rebelaríamos contra el orden social» (133).

En *Torrente*, los personajes parecen haber asumido -mediante la televisión, el cine, la publicidad, etc. con los que se mantiene una determinada percepción del orden social- ciertos paradigmas y comportamientos que se corresponden con un simulacro de la forma de vida de la clase media, dándole a la película esa nota astracanada que parece tener si se compara con el modo de representación institucional. Por poner dos ejemplos relacionados con otras dos películas, Toneti se viste como una especie de Punky de la misma manera que en *Bwana Ombassi* se pone una americana, asociada con la cultura del hombre blanco, como medio para marcar su inserción en la nueva sociedad. Al igual que en *Barrio*, el mundo de sueños en el que viven es inalcanzable al chocar con la realidad que los circunda. En este sentido tanto el cine como la televisión juegan un papel importante en la película porque pasan a ser el referente de los comportamientos de los chicos con todo lo que ello conlleva¹¹: Rafi quiere ser policía aunque es corto de vista, el Malaguita pretende ser como Mark Dacascos, la última estrella

¹⁰ En Madrid normalmente se ha asociado al Atlético de Madrid con la clase trabajadora mientras que el Real Madrid era el equipo de la clase dirigente durante el franquismo por ser su estadio, el Santiago Bernabeu, donde anualmente se celebraba la Copa del Generalísimo, ahora Copa del Rey.

¹¹ Aquí se podría incluir también a el Francés, que tortura siguiendo ejemplos de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, cuando se sirve del sacacorchos y *Reservoir Dogs* cuando le corta la oreja a Uan. En este sentido es interesante notar

de las artes marciales en *Street Fighters*, Toneti vive en un mundo de agentes secretos gracias a las películas que Antena 3TV pasa a altas horas de la noche como relleno. Quizás, el caso más patético de todos sea el de el Bombilla, apodado así porque es el único que en vez de solamente trabajar, es además lo suficientemente «brillante» como para poder estudiar Formación Profesional por la rama de electrónica ¹².

Los chicos en *Torrente* no parecen darse cuenta, y aquí es donde radicaría la importancia de la amoralidad del «comisario», de que el que no es capaz de manipular a la gente para que vean las cosas desde su particular punto de vista, acaba muriendo, como les pasa a todos menos a Rafi. Esta idea queda patente no ya en el mencionado abuso del padre o de Amparito, sino en la escena en la que Torrente apela al discurso ideológico para que Rafi y sus amigos le ayuden. Al darse cuenta de que Toneti ha muerto a manos de los mafiosos, todos se ponen a llorar, ante lo que Torrente reacciona diciéndoles que sabían a lo que se exponían y que «ésto no es Bambi» dejando claro que hay una diferencia entre la ficción y la realidad. Pero para seguir teniéndoles bajo control, Torrente va a apelar a una «experiencia» que tuvo durante su pertenencia a la Legión Extranjera describiendo cómo aguantaba el dolor de las picaduras de los escorpiones en sus genitales y de cómo, delante de él y otros compañeros «los moros, que son como franceses pero sucios, se comieron vivo al cabo Palomeque y a su perro» con lo que ejemplifica el compañerismo y el sacrificio necesario que supone cumplir con el «deber».

5- CONCLUSIÓN

En principio no disiento de la catalogación que moral o cinematográficamente se haya podido hacer, o se haga, de *Torrente*, *el brazo tonto de la ley*, pero tal juicio de valor no aporta nada para entender o comprender lo que estamos viendo en el film, a no ser que seamos conscientes de las implicaciones y fundamentos del punto de vista desde el que realizamos dicho juicio.

La cita con la que terminaba la última sección podría llevarnos

que es el único que es capaz de llevar a la práctica de manera efectiva lo que el cine le muestra.

¹² La Formación Profesional (FP) en España ha sido considerada tradicionalmente como una salida para los chicos que no eran lo suficientemente listos para estudiar el bachillerato y pasar a los estudios universitarios.

de nuevo a pensar que la película es un alegato contra el racismo, el fascismo o la discriminación. Si además tenemos en cuenta que Torrente señala, mientras que es transportado en la camilla, que más importante que ser policía es ser español, la relación con el fascismo parece más obvia. A esta lectura se le podría oponer todo lo que he señalado en el trabajo sobre el continuum que la película parece proponer entre el franquismo y la democracia en relación al problema de la desigualdad social. Con Franco, la cuestión de la desigualdad parecía estar clara al tratarse de una dictadura. Con la democracia esta diferenciación desaparece bajo el concepto igualdad política y el auge de lo que he denominado modo de representación institucional de la clase media como paradigma de esa igualdad.

El hecho de apelar a lo español parece salirse fuera de esta idea de igualdad cuando lo que parece que prima es la idea de individualidad, caracterizada por la posibilidad de expresar cada uno lo que piensa desde su propia perspectiva, respaldados por la «lógica del sentido común», establecida por la ideología dominante que bloquea, como señala Mas'ud Zavarzadeh en relación con el cine, la posibilidad de adoptar una postura crítica u otras posibles lecturas que no sean la tenida por «real» (19-20).

Si esta puede ser la postura respecto al cine, en relación con la sociedad española habría que pensar en la paradoja que se produce en *Torrente* al señalar la diferencia entre ser policía, que lo define como perteneciente a una determinada clase social, algo contingente, con el hecho de ser español, algo biológico. En este sentido la cuestión del control y la hegemonía de un determinado grupo sobre otro no ha cambiado, sino que se presenta como natural, como apunta Jesús Ibáñez siguiendo a Barthes, al «...transmutar lo que es histórico y contingente en biológico y necesario (la historia es naturaleza). Así fundan en razón el hecho histórico y contingente de su dominación. Disuelven la relación contradictoria entre clases en la noción sincrética de nación: pertenecemos a una clase por razones históricas, pertenecemos a una nación por razones biológicas (por el hecho de haber nacido aquí y ahora). Llamamos naturales a sus formaciones ideológicas: religión, derecho, moral...naturales.» (49).

Así, lo que *Torrente* propugna como «español» se puede ver desde esa perspectiva, una cuestión de dominación que también se podría relacionar con el discurso autonómico y que encajaría perfectamente con la intención de encubrir el problema social, al centrar la cuestión en un pasado que nos une «igualmente»

por razones de nacimiento a la vez que marginaliza las diferencias socio-económicas¹³.

Creo que el principal problema que plantea la película para poder ser analizada es el escudo de actitudes políticamente incorrectas que despliega y que tanto a espectadores como críticos les puede llevar a reaccionar de manera instintiva contra ella porque nos muestra una perspectiva de la sociedad española a la que no estamos acostumbrados. La aproximación que aquí he seguido creo que puede servir como antídoto contra esta reacción al contextualizar social, cultural y cinematográficamente la película, separándola del cine norteamericano y del modo de representación institucional dentro del cine español. En este sentido, Torrente, el brazo tonto de la ley parece oponerse, sin ningún ánimo antidemocrático, a la célebre frase del ex-Presidente del Gobierno, José María Aznar, que también se podría aplicar al periodo socialista: «España va bien».

OBRAS CITADAS

- Almodóvar, Pedro. Dir. *Todo sobre mi madre*. El Deseo S.A. / Vía digital / France 2 Cinéma (FR 2), Renn Productions, 1999.
- Andrew Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- Aranda, Vicente. Dir. *El amante bilingüe*. Lola Films / International Dean Film / Atrium P. / Cartel / Sogepag / Antena 3TV, 1992.
- Armendáriz, Montxo. Dir. *Historias del Kronen*. Elías Querejeta, P.C. / Claude Oossard Productions / Alert Film, 1995.
- Así se hizo Torrente*. TVE, 1998.
- Betriu, Francesc. Dir. *Sinatra*. IPC, Ideas y Producciones Cinematográficas S.A., 1988.
- Bollaín, Icíar. Dir. *Flores de otro mundo*. Alta Films S.A. / Producciones La Iguana S.L., 1999.
- Campo, Salustiano del. Ed. *Tendencias sociales en España (1960-1990)*. Bilbao: Fundación BBV, 1994.
- Cuadrilla, La. Dir. *Justino, un asesino de la tercera edad*. José María Lara, 1994.
- Díaz Yanes, Agustín. Dir. *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Flamenco Film S.A. / Xaloc, P.C. / Cartel S.A., 1995.
- Fernández Armero, Alvaro. Dir. *Todo es mentira*. Atrium Producciones / TVE, 1994.

¹³ Y aquí podríamos volver a incluir el tema futbolístico, que ya se utilizó durante el franquismo con fines políticos y, se sigue utilizando, en la España de las autonomías.

- Ibáñez, Jesús. *A contracorriente*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- Iglesia, Alex de la. Dir. *El día de la bestia*. Sogetel S.A./ Iberoamericana Films Producción/ MG Srl./ Canal + España/ Sogepaq, 1995.
- Jordan, Barry. Morgan-Tamosunas, Rikki. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1998.
- Kurosawa, Akira. Dir. *The Seven Samurai*. Toho, 1954.
- León de Araona, Fernando. Dir. *Barrio*. Warner Sogefilms S.A., 1998.
- Letich, Seldon. Dir. *Street Fighters*. Freestone Pictures, 1993.
- Moncada, Alberto. *España americanizada*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.
- Neville, Edgar. Dir. *Domingo de Carnaval*. Producciones Neville, 1945.
- . *El crimen de la calle Bordadores*. Prod. Manuel del Castillo, 1946.
- . *La torre de los siete jorobados*. J. Films/ España Films, 1944.
- Scorsese, Martin. Dir. *Mean Streets*. Taplin- Perry- Scorsese Productions, 1973.
- . *Taxi Driver*. Bill- Phillips/ Columbia Pictures Corporation/ Sony Pictures Classics, 1976.
- Segura, Santiago. Dir. *Torrente, el brazo tonto de la ley*. Andrés Vicente Gómez, 1997.
- Sturges, John. Dir. *The Magnificent Seven*. Mirisch Company, 1960.
- Tarentino, Quentin. Dir. *Reservoir Dogs*. Dog Eat Productions/ live Entertainment, 1992.
- Uribe, Imanol. Dir. *Bwana*. Origen P.C./ Aurum/ Cartel S.A., 1996.
- Vajda, Ladislao. Dir. *Mi tío Jacinto*. Chamartín Producciones y Distribuciones/ Falco Film/ Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), 1956.
- . *El cebo*. chamartín Producciones y Distribuciones/ CCC Filmkunst GmbH/ Praesens Films AG, 1958.
- Zambrano, Benito. Dir. *Solas*. Maestranza Films, 1999.
- Zavarzadeh, Mas'ud. *Seeing Films Politically*. Albany, NY: State University of New York Press, 1991.
- Zunzunegui, Santos. «Retablo del esperpento, sainete, el mito y la vanguardia o las vetas creativas del cine español.» *Image et hispanité*. Lyon, Fr: GRIMH/ GRIMIA Université Lumière-Lyon 2, 1999: 465-477.