



Cartografía de la Sevilla criminal. La representación de la ciudad andaluza en *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*

Cartography of Criminal Seville. The Representation of the Andalusian City in *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* and *Adiós*

Irene RAYA BRAVO

Universidad de Sevilla

Irene Raya Bravo es Doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla, donde actualmente trabaja como docente Ayudante Doctora. Sus principales líneas de investigación se centran en narrativa audiovisual, historia de la televisión, géneros, formatos y estudios de género. Además de participar en diversas publicaciones sobre cine, televisión, narrativa, formatos y género, ha coordinado cuatro libros sobre cine y televisión. Forma parte del Equipo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales en su Historia para el Cambio Social –AdMIRA– (SEJ-496).

<https://orcid.org/0000-0003-2070-303X>

iraya@us.es

Laura PACHECO-JIMÉNEZ

Centro Universitario EUSA, Sevilla

Laura Pacheco-Jiménez, doctora en Comunicación Audiovisual por las universidades de Sevilla, Huelva, Cádiz y Málaga e integrante del grupo de investigación AdMIRA (SEJ-496) de la Universidad de Sevilla. En la actualidad compagina su labor investigadora en el grupo AdMIRA con su puesto como docente en los grados de Comunicación Audiovisual, Periodismo y Publicidad y Relaciones Públicas.

<https://orcid.org/0000-0002-6610-6567>

laura.pacheco@eusa.es

María TOSCANO-ALONSO

Investigadora independiente

María Toscano-Alonso es Doctora en Comunicación Audiovisual en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Comunicación de las universidades de Huelva, Cádiz, Málaga y Sevilla con Mención Internacional por la Universidad de Ámsterdam. Además, ha sido en los últimos años investigadora del Grupo de Investigación AdMIRA (SEJ-496). Especializada en estudios de género, cine español, narrativa audiovisual y las representaciones LGTBIQ+, concretamente en identidades trans. De ello dan muestra su tesis doctoral y la reciente coordinación del libro *TRANSformando la televisión. Representaciones en series que revolucionan la hegemonía cis*.

<https://orcid.org/0000-0002-7263-3400>

maria.toscano.alonso@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1134>

DOI : 10.25965/flamme.1134

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la forma en la que *thriller* e idiosincrasia cultural se combinan en tres películas españolas, *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*, que transcurren íntegramente en Sevilla. Aunque estos filmes cumplen las reglas del género criminal, son permeados por el profundo bagaje que posee la capital andaluza en el imaginario colectivo. Con el fin de descifrar las claves de su representación, se parte de la propuesta de análisis textual del espacio como personaje de Casetti y Di Chio (1991), reformulada en Toscano-Alonso, Raya Bravo y Pacheco-Jiménez (2021), sin dejar de lado los tópicos del *thriller*, que acaban moldeando tres películas profundamente enraizadas en el género pero también arraigadas en la ciudad.

Palabras clave: *thriller*, género criminal, sevilla, ciudad, idiosincrasia

Résumé : Cet article a pour objectif d'analyser la façon dont *thriller* et idiosyncrasie culturelle se combinent dans trois films espagnols, *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*, qui se déroulent intégralement à Séville. Bien que ces films respectent les règles du genre criminel, ils sont imprégnés de l'identité profonde de la capitale andalouse dans l'imaginaire collectif. Afin de déchiffrer les clés de leur représentation, nous partirons de la proposition d'analyse textuelle de l'espace comme personnage de Casetti et Di Chio (1991), reformulée par Toscano-Alonso, Raya-Bravo et Pacheco-Jiménez (2012), sans écarter les lieux communs du *thriller*, qui modèlent en fin de compte trois œuvres profondément enracinées dans le genre mais aussi dans la ville.

Mots clés : *thriller*, genre criminel, séville, ville, idiosyncrasie

Abstract: The aim of this article is to analyse the way in which thriller and cultural idiosyncrasies are combined in three Spanish films, *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*, which occur entirely in Seville. Although these films do not lose sight of the rules of the criminal genre, they are permeated by the deep baggage that the Andalusian capital has in the collective imagination. To decipher the keys to its representation, we start from the proposal of a textual analysis of space as a character by Casetti and Di Chio (1991), reformulated in Toscano-Alonso, Raya Bravo and Pacheco-Jiménez (2021), without leaving aside the topics of the thriller, which end up shaping three films deeply rooted in the genre but also rooted in the city.

Keywords: thriller, criminal genre, seville, city, idiosyncrasy

1. Introducción

Aunque el concepto «cartografía» está usualmente asociado a representaciones gráficas territoriales, comúnmente en forma de mapas, el uso del concepto ligado a producciones audiovisuales ubicadas en un espacio específico es frecuente (Viveros, 2016; Dittus y Ulloa, 2017; Kriger, 2019). En estas cartografías audiovisuales no solo se ve una representación espacial, sino que además se aglomeran idiosincrasias, cultura, estilos de vida, costumbres, así como otros aspectos no tangibles que también conforman un territorio mediante las personas que lo habitan. Se propone así como un término útil en tanto funciona como símil de la reconstrucción y representación de un territorio a través del cine. En esta investigación, la demarcación se circunscribe a la ciudad de Sevilla (el territorio) mientras que la acotación narrativa se restringe a un género cinematográfico (la representación), concretamente el *thriller* audiovisual de ficción español.

El origen de los géneros cinematográficos se remonta al sistema de estudios de Hollywood, cuya función básica no es otra que asentar modelos narrativos de forma estandarizada (Benet, 1995; Altman, 2000). No obstante, no es suficiente con que las películas adscritas a un género compartan rasgos estructurales o narrativos entre ellas, sino que deben componer un modelo que se erija como un espejo de la sociedad que representa (Hereadero y Santamarina, 1996). Cuando las fórmulas se hibridan, la estandarización no es tal, debido a la cantidad de géneros, subgéneros y corrientes que puede abarcar una misma etiqueta.

Este es el caso concreto del *thriller*, cuya definición es compleja (López Sangüesa, 2019; Rubin, 2000; Bordwell y Thompson, 2001). Con origen en la voz inglesa que significa «taladrar», el *thriller* evoca al sufrimiento y a las emociones de carácter visceral que despiertan estas cintas (Rubin, 2000; Pacheco-Jiménez, 2022), por lo que el espectador experimenta cierto deleite en ver el sufrimiento del personaje protagonista y la representación de la violencia se torna en señal de identidad. En su periodo más clásico, el *thriller* como metagénero¹ cinematográfico recoge

¹ Rubin considera que el *thriller* es un metagénero «que engloba a otros géneros bajo su mando y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de estos géneros particulares» (2000, p. 12); por su parte, López Sangüesa (2019) aborda la problemática del término aludiendo a que él puede considerarse un metagénero o intergénero

bajo su paraguas terminológico la consolidación del cine de gánsteres, el de detectives o el de policías que se produce en los años treinta pero, además, la aparición del *noir* de la primera mitad de los cuarenta (Rubin, 2000; López Sangüesa, 2019, Pacheco-Jiménez, 2021).

Pero es que además, en España, el *thriller* tiene una serie de particularidades que han provocado que el resultado actual de las películas enmarcadas en el metagénero cinematográfico sean inequívocamente autóctonas, con unas características que las distancian de productos presuntamente similares en otros países. Desde una perspectiva diacrónica, con el estallido de la Guerra Civil, y la posterior Dictadura, se activan los consecuentes mecanismos de represión aplicados al cine; de este modo, el desarrollo del género negro español se estanca ante la dificultad de adaptación de sus parámetros narrativos básicos: crítica social, visión pesimista, cinismo, etc., e incluso la adecuación de algunos personajes clásicos del *noir* estadounidense, como el detective y la *femme fatale*, van contra los mecanismos de censura (Benet, 2014; Luque Carreras, 2015; Medina, 2017), cuyas características básicas no son admisibles por los organismos censores². A esto se suma que, con la llegada de los años 50, se insertan en el metagénero figuras tan relevantes como Julio Salvador, Ignacio F. Iquino o José Antonio Nieves Conde, que dotan a sus filmes de una identidad autóctona: películas bañadas por la luz, matices neorrealistas y espacios abiertos relevantes. Así, mientras en Estados Unidos predominaban los crímenes en la sombra y las perspectivas distorsionadas, en España se optó por personajes con menos carga dramática y crítica, y con planos luminosos que mostraban las ciudades en su totalidad (Pacheco Jiménez, 2021, 2022), cualidad particular de muchos de los *thrillers* del siglo XXI como *El niño*, (Daniel Monzón, 2016) o *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014). Como sucede en otras cinematografías foráneas, la ciudad en el *thriller* español tiene gran relevancia, pero la representación de la urbe se distancia de la norma general con particularidades propias. Cuando estas películas se ubican en ciudades españolas concretas, a las especificidades del género se suma el carácter particular de cada territorio nacional, cuya representación en ocasiones queda reducida a visiones parciales o estereotípicas.

Con la intención de mostrar la particular imagen de la ciudad, el presente artículo estudia la representación de Sevilla en tres *thrillers*, que conceden gran protagonismo a la ciudad en su vertiente más contemporánea, pero que también la muestran desde espacios y ángulos distintos que configuran una versión casi caleidoscópica de la urbe. Antes de proceder con el análisis textual se abordan dos aspectos clave cuya comprensión es crucial para ubicar las producciones seleccionadas en su coyuntura cultural y productiva: por un lado, se indaga en la fórmula habitual de representación de Sevilla en el cine español, y por otro, se observan las claves locales específicas que definen el *thriller* en el contexto español, señalando brevemente las producciones más relevantes desarrolladas en la urbe y asociadas al género criminal.

2. La representación de Sevilla en el cine español

Sevilla es una ciudad ampliamente representada en el audiovisual. Cabe señalar que el concepto «representada» es crucial, ya que es una localización cuya imagen proyectada al exterior es

debido a su naturaleza híbrida construida sobre los sedimentos de otros géneros como pueden ser el cine de gánsteres, el de detectives, el de optimismo policial o el *noir*.

² Durante la censura franquista en España, el régimen puso en marcha unos organismos reguladores que velaban por la integridad moral del contenido audiovisual como ocurriera en Estados Unidos con el Código Hays. Estas inspecciones finalizan en 1977, cuando se declara oficialmente abolida la censura cinematográfica en España. Sin embargo, *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró) dirigida en 1979 es secuestrada durante un año y medio impidiendo su estreno y provocando un gran revuelo internacional. Finalmente se estrena en 1981 convirtiéndose en la única película de ficción española prohibida en periodo democrático. Entre los preceptos de estos organismos se encontraban la defensa de la fe religiosa, la protección familiar tal y como la consideraba el régimen o la propaganda del ejército.

relevante en su autoconcepto. Como urbe muy vinculada al turismo (Pisonero, 2011), también ha aprovechado las oportunidades de ser un plató de cine recurrente (Navarrete-Galiano, 2006), y como resultado del cruce de ambas nociones, se ha convertido en uno de los ejemplos egregios de «film-induced tourist motivations» (Oviedo-García *et al.*, 2016). Es decir, muchos turistas vienen a Sevilla por razones relacionadas con su representación: «film site experiences, fantasy, novelty, touring the film and personal film-location connection» (Oviedo-García *et al.*, 2016, p. 713). No obstante, existe una clara distancia entre la imagen representada en cine y televisión y la realidad experimentada por la población autóctona, que desearía ver una comunidad más diversa y una representación de Sevilla más fiel en pantalla (Castro, 2022, p. 1).

Tradicionalmente, la capital hispalense ostenta un determinado anclaje en el imaginario colectivo al vincularse a una imagen audiovisual conscientemente construida y folclórica de España. Esta asociación se produce por la intensa aparición que la ciudad hispalense tiene en el género cinematográfico de «La Españolada», que a su vez sustenta su tradición en la literatura, tanto de las leyendas populares del siglo XVIII como de las corrientes decimonónicas del Romanticismo y el Costumbrismo (Navarrete, 2009; Tovar Vicente y Bogas Ríos, 2017; Rubio-Hernández y Raya Bravo, 2021). La cultivación de ciertos tópicos culturales durante la etapa franquista se ha empleado sistemáticamente para incentivar el nacionalismo y una imagen de España muy acotada. A este respecto, Pérez Murillo (2013, p. 279) resalta que en la representación de Sevilla como urbe destacan lugares comunes como la Semana Santa, la Feria de abril, los toros, el flamenco, el folclore castizo (Figura 1); y personajes románticos como don Juan Tenorio y Carmen (Pérez, 2013, p. 279). Si bien estos ítems culturales suelen asociarse más a un periodo cinematográfico pionero, con películas como *El embrujo de Sevilla* (Benito Perojo, 1931) o *Carmen, la de Triana* (Florian Rey, 1938), también producciones contemporáneas como *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) o *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez Fernández, 2012) y sus posteriores secuelas, rescatan estos tópicos.



Figura 1. El lugar del crimen es un espacio folclórico en *Nadie conoce a Nadie* (Mateo Gil, 1999).

No obstante, a raíz del estreno de *Solas* de Benito Zambrano en 1999, comienza a desarrollarse una corriente cinematográfica andaluza, más centrada en los márgenes urbanos de lo habitualmente mostrado en pantalla, que inaugura una época de esplendor del cine sureño nacional con producciones que comparten ciertas características (Del Pino, 1999, pp. 7-8): desde la óptica de la producción, se señala el origen andaluz del director, o la compañía productora, así como coincide el lugar de filmación, y la lengua, empleando la variante regional andaluza del castellano. A nivel ideológico, estas películas reivindican una cultura andaluza liberada de la pesada carga de los estereotipos folklóricos, a la vez que reflexionan sobre esos lugares comunes. Entre ellas destacan *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Carmina o Revienta* (Paco León, 2012) o *Una vez más* (Guillermo Rojas, 2019).

3. La ciudad en el *thriller* español

Hablar de *thriller*, en cualquier delimitación geográfica, es ardua tarea por la cantidad de estratos, en forma de géneros, movimientos y corrientes que han sedimentado sus múltiples definiciones, de ahí su consideración como metagénero cinematográfico (Rubin, 2000, López Sangüesa, 2019; Pacheco-Jiménez, 2021). El *thriller* adapta lo visceral, la visión más oscura del propio *noir*: el detective privado se convierte a menudo en policía corrupto y, en infinidad de ocasiones, a las tramas de asesinatos habituales del *noir* se suma el tráfico de drogas, así como se juega con la ambigüedad moral de los personajes. Cabe señalar que la adaptación de los códigos clásicos del *thriller* en España se hace censura mediante pues, ni la mencionada ambigüedad moral de los personajes, ni sus malos hábitos (como el consumo de alcohol por parte de agentes de la ley), ni sus dos máximos exponentes, como son el detective privado y la *femme fatale*, convencen a los organismos censores impuestos por el Caudillo.

Sin embargo, hay dos elementos clave del *noir* estadounidense sin los que es difícil entender el *thriller* autóctono: el peculiar tratamiento de la luz y la ciudad. En cuanto a la representación de la ciudad, los años de franquismo se centran en «mostrar la ciudad con vistas turísticas, como si de un publirreportaje se tratara, y hasta cierto exhibicionismo» (Sánchez Noriega, 2014, p. 209), por lo que la luz bañando edificios y playas se antoja fundamental. Así pues, para ampliar las posibilidades sobre las cintas, los directores que quieren realizar *thrillers* o cintas *noir* en España, realizan un tratamiento de la luz más alejado del expresionismo alemán y más cercano a las imágenes panfletarias que Franco ansía exportar. «Abolida la censura, el cine español apuesta por un género que representará una ciudad sucia, mostrando los bajos fondos y suburbios de extrarradio, al mismo tiempo que nos sumerge en la parte más oculta del centro de las ciudades» (Herrera Gil, 2019, p. 641). Este intercambio de lo turístico por el extrarradio y el característico uso de iluminación llega hasta la actualidad, ya sin censura pero manteniendo esa esencia que puede observarse en *thrillers* como *El niño* (Daniel Monzón, 2014) o *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014). En ellas las ciudades se configuran como cárceles, elemento oponente de los personajes; y, por lo demás, el uso de planos excesivamente iluminados contrasta con planos en penumbra, lo que se utiliza como eje vertebrador de la ambigüedad moral, no solo de los personajes, que tienen dos caras, sino de las propias ciudades, que también las tienen. La construcción de la ciudad en el *thriller* yuxtapone el espacio vivido (extrarradio – Figura 2) y el espacio visitado (la imagen que se exporta durante el franquismo) (Martínez Puche, 2010).



Figura 2. La pobreza de los barrios periféricos es el escenario de acción en *Adiós* (Paco Cabezas, 2019).

Y es precisamente esta ambigüedad la que habita en las dos Sevillas del presente estudio, con sus dos idiosincrasias –la folclórica y la de los bajos fondos– y las dos formas presentadas en el tratamiento lumínico: la Sevilla de las luces y la de las sombras. Estas dos Sevillas han sido retratadas en no pocas ocasiones bajo el prisma de *thriller* dado lo propicia que es la ciudad de

La Giralda y las Tres Mil Viviendas para representar este contraste tan relevante en las cintas propias del metagénero. El máximo exponente del *thriller* actual sevillano, Alberto Rodríguez, ha recurrido a estos escenarios diversos hasta en tres ocasiones: *7 vírgenes* (2005), *Grupo 7* (2012) y, en un entorno menos urbano pero igual de hostil, *La isla mínima* (2014). Por su parte, Santi Amodeo, fundador junto a Alberto Rodríguez de la generación cinExin, graba en 2013 *¿Quién mató a Bambi?*, híbrido entre criminal y comedia. Con características más puras y propias del *thriller* se ruedan en la ciudad los filmes: *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999), *El autor* (Manuel Martín Cuenca, 2017) o *Tu hijo* (Miguel Ángel Vivas, 2018).

4. Metodología

Con la finalidad de dilucidar si la ciudad de Sevilla se convierte en un personaje más de las obras analizadas y si, a su vez, cumple como un elemento al servicio del *thriller*, se emplea una herramienta de análisis cualitativo de la narración. Concretamente, se utiliza un modelo base que caracteriza «el ambiente como personaje» de Casetti y Di Chio (1991, pp. 174-175). El instrumento de análisis es aplicado en otros artículos (Pérez Rufí, 2001), reinterpretado a nivel teórico en Cobo-Durán y Lozano Delmar (2020, pp. 153-154), y remodelado en Toscano-Alonso *et al.* (2021), en este último caso añadiendo la caracterización de los espacios como no lugares (Augé, 1995) o lugares tipificados, aspecto también considerado en Chipi (2017).

Antes de proceder con el análisis se procede con la Fase 1 (F1) de recogida de datos, que es el reconocimiento de la ciudad escogida, en este caso Sevilla, como «ambiente», atendiendo a la localización espaciotemporal de la narración, así como los barrios que se muestran, además de comprobar si predominan los espacios abiertos o cerrados.

A continuación, con el fin de conocer si el espacio puede ser considerado un personaje más de trama, se inicia la Fase 2 (F2), que analiza la ciudad de Sevilla en base a los tres criterios narrativos establecidos (Casetti y Di Chio, 1991; Cobo-Durán y Lozano Delmar, 2020; Toscano-Alonso *et al.*, 2021):

- Criterio anagráfico (F2.1): alusiones a la ciudad (directas o indirectas). Con respecto al género, se contempla si los espacios representados están vinculados al *thriller* de forma iconográfica, recopilando lugares usuales tipificados como callejones, comisarías, interiores de coche, suburbios, hospitales, gabinetes de prensa, etc.
- Criterio de relevancia (F2.2): influencia de la ciudad dentro de la narración. Se observa si el folclore y la idiosincrasia que se muestran en los filmes son característicos del estilo de vida sevillano –teniendo en cuenta si se muestran aspectos culturales vinculados a la ciudad como la Semana Santa, la Feria, el flamenco o la adscripción a equipos de fútbol. Será también en este punto donde se observará si existe contraste de espacios en los que se representa al perseguidor y al perseguido, si es que aparecen ambas focalizaciones de policía/agente del orden y criminal. Además, se observa la presencia en los filmes de lugares emblemáticos y reconocibles de la ciudad, o si por el contrario se da una predominancia en la representación de espacios desconocidos, descontextualizados o de no lugares (Augé, 1995).
- Criterio de focalización (F2.3): las elecciones técnicas de realización que muestran la urbe. En lo que respecta al criterio de focalización, además de tener en consideración la planimetría de las obras y el uso de esta para otorgar protagonismo a la ciudad, se analizará, en relación al *thriller*, el tratamiento lumínico de las escenas en las que se sucedan acontecimientos característicos del género cinematográfico que nos ocupa, es decir: peleas, tiroteos, asesinatos, interrogatorios, investigaciones...

Los tres casos fílmicos seleccionados, *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós* se han escogido aplicando las siguientes variables:

1. Las tres películas se adscriben al *thriller* español de finales del siglo ^{xx}/principios del ^{xxi} (1999, 2012, 2019). Para su acotación se accede a la base internacional IMDb teniendo en consideración las siguientes etiquetas: *thriller*, suspense, crimen.
2. La imagen de Sevilla coincide con la representación contemporánea de la urbe: se analizan tres películas contextualizadas a finales del siglo ^{xx}/principios del ^{xxi}, con la intención de evitar los estereotipos que identifican, a través de una asociación metonímica que marca las producciones históricas, Sevilla/Andalucía/España con correspondientes tópicos idiosincrásicos.
3. Cartografía de Sevilla: la división de la ciudad por zonas permite ofrecer una panorámica que contempla idiosincrasia, costumbres, y facetas distintas dentro un mismo espacio territorial. Así, el análisis permite conocer barrios turísticos, obreros periféricos y asociados a la marginalidad (Santa Cruz, El Pumarejo, San Luis, La Oliva, Las Tres Mil Viviendas).

En concreto, se fijan dos objetivos: se tratará por una parte de observar si la ciudad está representada como un personaje de la trama en las obras fílmicas seleccionadas y, por otra, de analizar si el género en el que se enmarca cada película aporta rasgos en la caracterización de la ciudad.

5. Resultados de análisis de casos (*Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*)

● Contextualización: Sevilla como ambiente

En esta primera aproximación se ubican aspectos básicos de las tres producciones para confirmar que Sevilla es reconocible y aparece representada desde una mirada cartográfica que revela diferentes barrios de la urbe en momentos históricos próximos entre sí.

Nadie conoce a nadie se desarrolla espacialmente de manera primordial en el Casco Antiguo, especialmente el barrio Santa Cruz (Figura 3), y refleja su coyuntura temporal de forma prácticamente coetánea, es decir, finales de los años 90. Es una película de 1999, ópera prima de Mateo Gil, que adapta una novela del autor jerezano Juan Bonilla. La historia se centra en Simón, un escritor en plena crisis de identidad que sobrevive escribiendo crucigramas para un periódico y que, durante una semana Santa en Sevilla, se ve envuelto en una extraña trama de asesinatos vinculados a un macabro juego de rol. Simón acaba descubriendo que Sapo, su compañero de piso, es la mente maestra tras esta extraña dinámica.



Figura 3. *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999). Persecución en los callejones del barrio Santa Cruz, zona turística del centro de Sevilla.

En cambio, a pesar de estar producida en 2012, *Grupo 7* se ubica al final de la década de los 80 y principios de los 90 –desde el inicio se ubica al espectador con didascálicos: Año 1987. Esto es importante porque precisamente representa el intento de transformación de barrios suburbiales en dicho contexto, como San Luis, El Pumarejo o La Oliva. Queda patente, desde el primer momento, la importancia de la ciudad en este filme del director sevillano Alberto Rodríguez. Las imágenes de archivo de la construcción de la Expo del 92 en la zona de La Cartuja sevillana dan contexto de manera inequívoca al momento histórico en el que se sitúa *Grupo 7*, un *thriller* en el que un grupo de agentes de policía trata de limpiar las calles de droga los años previos a la inauguración del gran evento internacional.

Aunque coincidente entre contexto de producción y temporalidad representada, el auténtico peso narrativo en *Adiós* se sustenta en la presencia del barrio periférico de Las Tres Mil Viviendas. La película cuenta la historia de Juan y Triana, que pierden a su hija pequeña en un accidente de tráfico cuando volvían para dejar a Juan en la cárcel, mientras disfrutaba de un permiso de fin de semana. Ante la tragedia, él acude a su familia, el clan de Los Santos, uno de los más temidos en el barrio, para descubrir quién es el culpable de la muerte de su hija.

A continuación se procede con el abordaje de las tres perspectivas que engloban el análisis del ambiente como personaje.

● Criterio anagráfico desde la óptica del *thriller*

La perspectiva anagráfica permite una aproximación al objeto de estudio tanto iconográfica como de presencia fáctica en el relato. Es precisamente la presencia autoconsciente de la ciudad la que permite identificarla con su funcionamiento como personaje, mientras los lugares icónicos enlazan directamente con las reglas de género del *thriller*.

En *Nadie conoce a nadie*, el nombre de la ciudad es citado en múltiples ocasiones, de forma que el espectador no tiene ninguna duda, desde el principio, de la ubicación del relato. De hecho, en el primer crucigrama que preparan Simón y Sapo durante el arranque del filme, emplean palabras que para ellos definen la esencia de la ciudad en su faceta más folclórica (esperpento, capillitas, idiosincrasia sevillana...). Temporalmente, el filme se ancla a la contemporaneidad, y esa sensación se afianza por la aparición de lugares contruidos con motivo de celebración de

la Expo 92 (Isla de la Cartuja, puentes de Barqueta y V Centenario...), pero se arraiga tanto escénicamente a la ciudad en su semana sacra que es imposible imaginar que existe una Sevilla más allá del Casco Antiguo y sus lugares turísticos más emblemáticos (Barrio de Santa Cruz, El Salvador, La Alfalfa, Puente de Triana, Giralda...), aunque no se empleen los nombres reales de las iglesias y las procesiones (Iglesia de la Salvación, Virgen de las cinco Llagas...) por donde los personajes se mueven durante todo el relato. Los lugares tópicos del thriller tales como callejones, localizaciones subterráneas, gabinetes periodísticos, bares, localizaciones abandonadas, etc. aparecen también y refuerzan la adhesión del filme al género criminal.

Esta representación monumental del primer caso de estudio contrasta de lleno con Grupo 7, cuyos barrios suburbanos, marginales y periféricos de Sevilla toman un protagonismo reseñable. Aparece representado el Polígono Sur, un conjunto de barrios obreros entre los cuales se encuentran Las Tres Mil Viviendas o el Barrio de la Oliva, populares por ser lugares convulsos y, además, escasamente representados y visibles para los foráneos. La pobreza y la precariedad están presentes en la multitud de espacios y localizaciones que se muestran en la cinta. No obstante, destaca la puesta en pantalla de estos entornos a plena luz del día, usualmente con luces cálidas y duras, lo cual es especialmente subrayable dado que este tipo de espacios suelen estar asociados a la oscuridad y la noche; así Grupo 7 saca a relucir de forma clara, a plena luz del día, la faz más silenciada y oculta de la ciudad. Por otra parte, se encuentran numerosos espacios que son puestos al servicio del suspense, la intriga y, en definitiva, el thriller: desde el inicio aparecen calles estrechas, azoteas, casas con contrastes de luz muy marcados que dan lugar a la desubicación, así como se vislumbran obstáculos que cortan o dificultan el paso y salidas múltiples que crean paralelismos con un laberinto. Además, se encuentra la representación de lugares típicamente policíacos como las carreteras, los coches o la comisaría. Encontramos también una casa que hace las veces de prostíbulo ilegal, lugares también frecuentes en este género cinematográfico.

Adiós se mantiene asimismo dentro del terreno de los barrios periféricos y marginales pero sin que se exprese ese intento de transformación del entorno urbano visible en Grupo 7. El análisis anagráfico demuestra que el nombre de la ciudad de Sevilla se halla por debajo del de Las Tres Mil Viviendas, el barrio suburbial donde transcurre la trama y que se menciona en nueve ocasiones, el triple que el de la propia ciudad. Se subraya el hecho de que la cinta no se desarrolla en la Sevilla habitualmente cinematográfica, sino en un entorno diametralmente opuesto pero que, sin embargo, puede hallarse dentro de la misma. Esta Sevilla oscura tiene sus propias normas y leyes; es más, dentro de esta otra cara de la ciudad hay zonas con su propia identidad como son «el hotelito» o el barrio de Los Pajaritos. Por su parte, atendiendo a la Sevilla folclórica e iluminada, se encuentra representado el barrio de Triana y la zona céntrica, aunque esta se observa como un plano lejano de la Catedral, siempre de fondo. Esta representación de las zonas más gentrificadas y conocidas de Sevilla se realizan para acentuar el distanciamiento que existe entre estos dos espacios que, si bien la zona iluminada puede verse desde los suburbios, en realidad se observa como algo alejado, inmóvil e inalcanzable. Además, Adiós muestra prácticamente todos los lugares y espacios a los que se recurren con frecuencia en thrillers como son: el coche, como espacio del trauma, la sala de espera del hospital, la comisaría o el edificio abandonado en el que tiene lugar la batalla campal que se desarrolla hacia el clímax de la cinta, que es un espacio oscuro frecuentado por prostitutas y drogadictos.

● Relevancia y suspense

El peso narrativo en el relato es la clave del ítem de relevancia, en el que además se presta atención al enfoque de no lugar frente al folclore, que permite observar si nos encontramos antes *thrillers* costumbristas.

Sevilla es la clave sobre la que gira todo en *Nadie conoce a nadie*. Ostenta tal personalidad que es posible reconocer su funcionalidad en el filme como personaje (Pérez Ruffí, 2001). Por una parte, es presentada a la vez como un espacio comunitario y tradicional, caracterizada por los personajes en sus propios diálogos («La histeria colectiva se apodera de Sevilla»), y expuesta visualmente desde una mirada más turística que realista que detiene el foco en las iglesias, la plaza de toros, la catedral, la Giralda o el río Guadalquivir. Pero a la vez, también es mostrada como un lugar enigmático en el que el propio folklore puede retorcerse para causar extrañeza, e incluso, terror. A este respecto, basta señalar la iconicidad religiosa de los asesinatos, o la persecución en el Barrio Santa Cruz, durante la cual Simón y María son perseguidos por varios nazarenos con pistolas de juguete. Siguiendo las pautas del *thriller* clásico, el espectador conoce la información y sufre a través de la mirada de Simón, que es víctima de un complot en el que es acosado por un peculiar asesino en serie. Sin embargo, es tal su inmersión en el juego de Sapo, que acaba creyendo que ha sido herido por las pistolas de juguete durante la persecución. La lúdica es, sin duda, un elemento crucial en el planteamiento de los crímenes. La película, al igual que la ciudad, está diseñada, tanto diegética como extradiegéticamente, como tablero de juego. Este patrón resulta ideal para establecer las dinámicas de perseguidor/perseguido propias del *thriller*, que, en este caso, tienen hasta nombre propios adjudicados: El Adversario/El Elegido. Esa visión de Sevilla como escenario de juego convierte a la ciudad en un simulacro, aspecto que ha sido contemplado como forma de expresar el desarraigo propio de la representación de los no lugares en ficción (Chipi, 2017).

Por otro lado, es innegable la entidad que cobran los espacios en *Grupo 7*. Desgranando el criterio de relevancia, se halla que la ubicación espaciotemporal es clave en esta obra, basada en hechos reales acaecidos en la Sevilla de finales de los 80 e inicios de los 90. Eliminar las drogas de las calles de la ciudad antes de la llegada de la Expo del 92 era el objetivo principal para la policía del momento, acontecimientos y realidades que eran usuales para los sevillanos, pero de los cuales poco se conoce fuera de la ciudad. Sevilla se convierte en un personaje a través del que fluctúa la trama. Se muestra la parte de la ciudad más atípica y atópica, donde apenas encontramos lugares reconocibles o emblemáticos, salvando la Real Fábrica de Artillería, donde tiene lugar la persecución con la que da comienzo el filme, y las imágenes de archivo en las que se muestra la construcción de las instalaciones para la Expo en la zona de La Cartuja. Sin embargo, la escasez de espacios de la Sevilla conocida no resta protagonismo a la ciudad, sino que muestra la cara menos amable de la misma. Cabe destacar la aparición de lugares que exhiben la faceta más tradicional y castiza de la ciudad, concretamente uno de los bares en los que se reúnen los agentes que conforman el Grupo 7; en este no faltan las imágenes religiosas, tampoco la música vinculada a la Semana Santa, una de las señas de identidad de la ciudad (Figura 4). Se observa, además, una predominancia clara de los no lugares, siendo prácticamente invisibles los lugares emblemáticos y reconocibles de la ciudad, y cobrando mayor presencia los barrios y calles humildes, las casas o los bares. En definitiva, se observa que no se pierde la esencia de la ciudad en su faceta cultural más folclórica, sin que esto eclipse la realidad histórica que el director quiere poner en relieve.



Figura 4. Bar decorado con barroquismo y folclore, uno de los pocos espacios interiores de *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012).

En *Adiós* se percibe una idea interesante: el desarrollo de la trama, aunque se produce en la ciudad de Sevilla, parece transcurrir en un universo aparte, circunscrito en los márgenes de la ciudad, muy asociado en el imaginario social a la delincuencia. Debido a esto, el espacio es un personaje y marca un estilo de vida, vinculado a los tópicos propios de barrios periféricos, en concreto, Las Tres Mil Viviendas: venganza, drogas y la ley del más fuerte, así como la delincuencia como única salida para sus habitantes. En referencia al estilo de vida representado por los personajes, hay que tener en consideración que Paco Cabezas dirige un guion escrito a cuatro manos por José Rodríguez y Carmen Jiménez, todos sevillanos, por lo que se permiten caracterizar los elementos de la Sevilla menos representada, la más oscura, incluyendo elementos propios de una identidad cultural sevillana como Semana Santa; musicales, el flamenco extra o intradieético; o la adscripción a equipos de fútbol como el Real Betis Balompié (uno de los equipos de la ciudad). En cuanto al contraste de espacios entre perseguidores y perseguidos es relevante la inexistencia de disparidad, es decir, hay un único universo: el de los suburbios, y todo aquel agente de la ley que quiera moverse en él ha de aceptar sus normas. Esto provoca, por un lado, que se muestren a esos agentes corruptos acostumbrados a moverse entre los habitantes de Las Tres Mil, es decir, son como ellos, pero con placa. Por otro lado, que Eli, policía que sí busca la justicia y la resolución del caso, tenga que caer en una moralidad más laxa, en ocasiones en la ilegalidad, para impartir la justicia deseada o para alcanzar el resultado más honrado posible.

● Focalización propia de cine criminal

En último lugar, se aborda el tratamiento escénico correspondiente a la focalización que se detiene especialmente en el tratamiento lumínico asociado al *thriller* y las decisiones técnicas que no solo se detienen en la ciudad de Sevilla sino que la planifican con una determinada intención estética y narrativa.

En cuanto a la planificación, *Nadie conoce a nadie* es un ejemplo egregio de *thriller* clásico en el que no existe gran experimentación. La acción se muestra con planos/contraplanos que intensifican la sensación de angustia experimentada por el protagonista ante el acoso que recibe por parte de El Adversario, sobre todo durante la persecución en el Barrio Santa Cruz. Cabe detenerse en el tratamiento lumínico de los espacios representados, pues el desarrollo dramático está desarrollado en relación a contrastes visuales: la mayor parte de los asesinatos se cometen a plena luz del día, lo que incrementa la sensación de impunidad y a la vez exhibe una ciudad muy reconocible en su versión diurna. Y, sin embargo, el enfrentamiento final definitivo entre Simón y Sapo se produce en noche, en una simulación de La Madrugá (noche de jueves a viernes santo), en la que, a modo de duelo final, El Elegido dispara a la cara de la Virgen más

famosa de la Semana Santa (llamada ficticiamente Virgen de las cinco Llagas) con el fin de desenmascarar (literalmente) al Adversario.

En *Grupo 7* los contrastes entre luces y sombras están presentes en todo momento. La iluminación aparece vinculada a los personajes, en tanto en cuanto son personajes ambiguos, podría incluso decirse que con dos caras. De esta manera, mediante el uso de la luz, el color y la planimetría se da una mayor dimensión al planteamiento en el que el bien está corrompido y el mal parece diluirse y parecer levemente más amable. Además, cuando los agentes aparecen en su intimidad, ya sea individualmente o en grupo, suelen estar en lugares cerrados, ya sean los bares donde se reúnen o sus hogares, a menudo oscuros, algo que también apunta al secreto, a lo oculto, lo que debe permanecer guardado, muy estrechamente ligado con la trama del filme. En contraposición, los lugares donde aparecen los criminales, que, aunque también aparecen en algunas ocasiones con escasa iluminación, destacan por ser espacios abiertos, luminosos, casi deslumbrantes (Figura 5), lo que puede interpretarse como una manera de mostrar más abiertamente las vidas de estas personas, una especie de apertura al mundo de lo que hasta el momento había permanecido guardado.



Figura 5. Persecución diurna en azotea en *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012).

Para terminar, en *Adiós*, en las pocas ocasiones en las que aparece la ciudad monumental (centro de la ciudad y barrio de Triana) es de noche, pero se aprovecha la iluminación propia de los monumentos como la Catedral o el Puente de Isabel II (conocido popularmente como el Puente de Triana); por tanto, a pesar de predominar la nocturnidad, la propia arquitectura brilla alumbrando a los personajes. De nuevo, la ciudad gentrificada se representa como un elemento con luz propia, pero una luz cuyo haz no llega hasta los suburbios: la Sevilla para mirar, no para habitar. Por contra, los espacios de la esfera marginal, tienen dos vertientes: por un lado, se utiliza la luz del mediodía, plena, para retratar cómo funciona la idiosincrasia del propio barrio: delincuencia a plena luz del día y revueltas contra la policía; por otro lado, las secuencias más oscuras se utilizan para retratar a los agentes corruptos y su relación con los vecinos del barrio porque, igual que la ciudad tiene dos caras, sus personajes y la policía, también. Se describe así un contexto en el que no son los delincuentes los que se esconden, porque ellos habitan en la parte de la ciudad que funciona bajo sus leyes; por el contrario, son los agentes de policía los que viven entre dos mundos, con dos códigos diferentes, sin terminar de pertenecer a ninguno: en el de los policías son corruptos, en el de los delincuentes son policías. Algo parecido ocurre con Eli, la agente que quiere destapar a sus compañeros corruptos y resolver el asesinato, pues sus investigaciones se desarrollan en la oscuridad, en tanto que para impartir justicia ha de aceptar que las reglas del juego van a estar más cercanas a las formas de los suburbios que a las normas de la policía.

El acercamiento fílmico desde las convenciones del *thriller* permite una desnaturalización de la Sevilla representada, ya sea desde la mirada turística de Gil o desde las zonas marginales de

Rodríguez y Cabezas. Estas posiciones sitúan al espectador frente a dos versiones distantes: una Sevilla caracterizada por la monumentalidad u otra marcada por la decadencia social, en las que el nexo común es la criminalidad. Teniendo en consideración la información aportada por los análisis de los casos de estudio, se extraen las siguientes revelaciones:

- Criterio anagnórico. Demuestra que, por un lado, las tramas de las tres producciones se desarrollan en Sevilla de forma autoconsciente, usando la urbe como un elemento diferenciador. Pero, por otro lado, mientras que el filme de Mateo Gil muestra a la Sevilla más monumental y folclórica, los de Rodríguez y Cabezas, con profesionales autóctonos al mando, optan por la menos conocida, la de los suburbios y barrios marginales como Polígono Sur o Las Tres Mil Viviendas, dejando a la Sevilla monumental como telón de fondo, como algo visible pero inalcanzable para los protagonistas. Mientras *Nadie conoce a nadie* utiliza la ciudad como un tablero/escenario de juego, *Grupo 7* está relatando visualmente la historia de transformación forzada de un barrio mientras que *Adiós* convierte las Tres Mil Viviendas en una ciudad dentro de otra mayor.
- Criterio de relevancia. Se ha observado que Sevilla se convierte en un personaje clave en las tres obras. Se muestran aspectos relativos al estilo de vida de la capital andaluza, ya sea en su forma más pura y tradicional o adentrándose en los lugares marginales, cuya idiosincrasia, e incluso tópicos, están fielmente reflejados, dando así entre los tres filmes una visión amplia de la ciudad. Además, el *thriller* se apoya en Sevilla para mostrar la dualidad existente (o no) entre perseguidor y perseguido, mediante el contraste entre ambientes o la falta del mismo en el caso de *Grupo 7* y *Adiós*, lo cual apoya con fuerza el mensaje de la corrupción y ambigüedad de los que deben estar del lado de la ley, así como la ausencia de moralidad reflejada en el nihilismo de los protagonistas en *Nadie conoce a nadie*. Se propone así una sinergia entre Sevilla y una actitud de moral laxa, que incluso deben adoptar los que sí quieren impartir una justicia genuina, en tanto los códigos del suburbio siempre están por encima en dos de los casos analizados.
- Criterio de focalización. Revela datos interesantes, pues en los tres filmes coincide la exposición de crímenes a plena luz del día, conectando con la tradición hispana del *thriller* y con la ciudad retratada, muy asociada al sol y a la vida diurna (Figura 6).



Figura 6. Plano cenital que muestra a criminales y policías compartiendo espacio a plena luz del día en *Adiós* (Paco Cabezas, 2019).

Conclusiones

Si se atiende a los objetivos planteados en el marco metodológico se sacan las siguientes conclusiones: se constata primero que Sevilla funciona como un personaje más dentro de estos *thrillers*, y que aludiendo al interés cartográfico, se expresan distintos paisajes y relieves metafóricos dentro de la ciudad, de forma que la urbe parece estar compuesta por diferentes ciudades dentro de un mismo municipio. Se refuerza la idea de dos Sevillas muy separadas entre sí: una monumental y turística, asociada a la idea de escaparate, y otra más oculta al público general, en donde se desarrolla la verdadera vida de la ciudad, caracterizada por la miseria. No parece existir un auténtico término medio en estas representaciones. Todavía más interesante es la propuesta de *thriller* que los tres filmes definen, manteniendo conexiones y divergencias dentro del género canónico: se respetan elementos clásicos como los lugares comunes (callejones, prostíbulos, coches, barrios suburbanos...) así como se juega con la ambigüedad propia los perseguidores y los perseguidos. No obstante, la criminalidad se expone, en los tres casos, y conectando con la tradición del *thriller* español, a plena luz del día, ofreciendo una lectura semiótica singular al reforzar la idea de un alto nivel de impunidad permitida, y a la vista de todos.

En definitiva, la identidad de estas tres películas está íntimamente entrelazada a la ciudad que las ubica, pero también son estrechamente dependientes del género dentro del que se desarrollan, de forma que podrían denominarse ejemplos egregios de *thriller* idiosincrásico.

Referencias

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós Comunicación.
- Amodeo, S. (2013). *¿Quién mató a Bambi?* [Película]. Rodar y Rodar.
- Augé, M. (1995). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa.
- Benet, V. J. (1995). El detective y la historia: la trama detectivesca y metáforas del totalitarismo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20(1).
<https://www.jstor.org/stable/27763274>
- Benet, V. J. (2014). «El cine negro español durante el franquismo: estilo y función política». *Debats*, 122, 10-18. <https://goo.gl/JQdMe8>
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2001). *Film Art. An introduction*. McGraw-Hill.
- Cabezas, P. (2019). *Adiós* [Película]. Apache Films, La Claqueta PC.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Castro, D. (2022). Beyond the Giralda: Residents' Interpretations of the Seville Portrayed in Fictional Movies and TV Series. *European Journal of Cultural Studies*.
<https://doi.org/10.1177/13675494221112967>
- Chipi, E. (2017). *Hispalis delenda est* : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla, *Líneas* (10).
<https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/index.php?id=2402>.
- Cobo-Durán, S. y Lozano Delmar, J. (2020). *Narrativa(s) en ficción televisiva y cinematográfica*. Readuck.
- Del Pino, J. M. (2003). Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 16(1), 7-24.
- Demme, J. (1991). *El silencio de los corderos* [Película]. Orion Pictures.

- Dittus, R. y Ulloa Castillo, E. (2017). Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 56, 33-47. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/analisi.3034>
- Gil, M. (1999). *Nadie conoce a nadie* [Película]. Sogetel, Maestranza Films, DMVB Films.
- Herederó, C. F. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Herrera Gil, E. (2018). *La ciudad en el cine negro español. España, carne de thriller desde los años ochenta*. La ciudad: imágenes e imaginarios. Congreso internacional interdisciplinar, de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid, España. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/29351>
- Huston, J. (1941). *El halcón maltés* [Película]. Warner Bros.
- Kruger, C. (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. Peter Lang Publishing.
- Lang, F. (1927). *Metrópolis* [Película]. UFA.
- López Sangüesa, J. L. (2019). *El thriller español (1969-1983)*. Editorial Laertes.
- Luque Carreras, J. A. (2015). *El cine negro español*. T&B Ediciones.
- Martín Cuenca, M. (2017). *El autor* [Película]. Icónica Producciones, Lazonafilms, La Loma Blanca PC, Alebrije Cine y Video, Canal Sur, Junta de Andalucía, Lazona Producciones, RTVE, ICAA.
- Martínez Puche, S. (2010). Reposicionamiento de la imagen turística de Brujas a través del cine: de ciudad de cuento a ciudad de thriller. *Pensar la Publicidad*, IV(1), 147-166. <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU1010120147A>
- Medina de la Viña, E. (2017). Cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa. *Trípodos: Llenguatge–Pensament–Comunicació*, (41), 15-34. http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/432/522
- Miró, P. (1979). *El crimen de Cuenca* [Película]. InCine S.A, Jet Films.
- Monzón, D. (2014). *El niño* [Película]. Ikiru Films, Vaca Films, Telecinco Cinema, La Ferme! Productions.
- Murillo, M. D. P. (2013). Sevilla a través del cine: del tópico a la invisibilidad. En G. Camarero Gómez (ed.), *Ciudades europeas en el cine* (pp. 279-291). Akal.
- Navarrete Cardero, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Quiasmo.
- Navarrete-Galiano, R. (2006). *Sevilla plató de cine*. Ayuntamiento de Sevilla. Consorcio Turismo de Sevilla.
- Oviedo-García, M. A., Castellanos-Verdugo, M., Trujillo-García, M. A. y Mallya, T. (2016). Film-Induced Tourist Motivations. The Case of Seville (Spain), *Current Issues in Tourism*, (19)7, 713-733. <https://doi.org/10.1080/13683500.2013.872606>
- Pacheco Jiménez, L. (2021). *Cuestión de género: la representación de la mujer en la Historia del thriller español* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/130655>
- Pacheco-Jiménez, L. (2022). *Cuestión de género. Mujeres y thriller en el cine español*. ReaDuck.

- Pérez Rufí, J. P. (2001). Sevilla como personaje en *Nadie conoce a nadie*. En F. Perales (ed.). *Andalucía: una civilización para el cine* (pp. 95-110). Padilla libros.
- Pisonero Diez, R. (2011). Actuation and Promotion Mechanisms of Urban Tourism: The Case of Seville (Spain). *Turizam*, 15 (1), 26-39. <https://bit.ly/3CENcZm>
- Preminger, O. (1944). *Laura* [Película]. 20th Century Fox.
- Rodríguez, A. (2005). *7 vírgenes* [Película]. La Zancoña, Tesela P.C.
- Rodríguez, A. (2012). *Grupo 7* [Película]. Atípica Films, La Zancoña, RTVE, Canal Sur.
- Rodríguez, A. (2014). *La isla mínima* [Película]. Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films.
- Rodríguez, A. (2014). *La isla mínima* [Película]. Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers*. Cambridge University Press.
- Rubio-Hernández, M. y Raya Bravo, I. (2021). Snow White in the Spanish Cultural Tradition: Analysis of the Contemporary Audiovisual Adaptations of the Tale. En C. Pallant y C. Holliday (eds.). *Snow White and the Seven Dwarfs. New Perspectives on Production, Reception, Legacy*. (pp. 249-262). Bloomsbury Academic.
- Sánchez Noriega, J. L. (2014). Madrid, de la españolada desarrollista al cosmopolitismo de la movida. En F. García Gómez y G.M. Pavés (dir.) *Ciudades de cine* (pp. 207-226). Cátedra.
- Toscano-Alonso, M., Raya Bravo, I. y Pacheco-Jiménez, L. (2021). La representación de la «no-Sevilla» en *Adiós, Una vez más* y *El inconveniente*. En J. Sierra Sánchez y M. Antón Barco (dir.) *De la polis a la urbe a través de miradas interdisciplinarias*, (pp. 595-611). McGraw Hill.
- Tovar Vicente, M. y Bogas Ríos, M. (2018). Del thriller a la acción: la ciudad de Sevilla como plató cinematográfico. *L'Âge D'Or*, 10. <https://doi.org/10.4000/agedor.1771>
- Vivas, M. A. (2018). *Tu hijo* [Película]. Apache Films, Las Películas Del Apache, La Claqueta PC, Ran Entertainment.
- Viveros, C. (2016). Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia: de los archivos fílmicos familiares al documental subjetivo. *Memorias. Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 29, 105-135.
- Wyler, W. (1951). *Brigada 21* [Película]. Paramount Pictures.