



# BRUMAS DEL FRANQUISMO

El auge del cine negro español (1950-1965)

FRANCESC SÁNCHEZ BARBA

UBe

# BRUMAS DEL FRANQUISMO

El auge del cine negro español (1950-1965)

FRANCESC SÁNCHEZ BARBA

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



# ÍNDICE

Prólogo. <i>Por A.L. Hueso</i> .....	13
INTRODUCCIÓN .....	15
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>1. EL CONTEXTO (1950 - 1965)</b> .....	19
1.1. Política y sociedad .....	20
1.2. El cine español .....	49
<b>2. CINE NEGRO ESPAÑOL</b> .....	59
2.1. Periodización y clasificación .....	80
2.2. Las fuentes .....	95
2.2.1. <i>Novela negra. Novela negra española</i> .....	96
2.2.2. <i>Realidad versus ficción</i> .....	104
2.2.3. <i>La filmografía negra española en los años cuarenta</i> .....	115
2.2.4. <i>Lo delictivo en los escenarios y en los medios</i> .....	123
2.3. El cine negro español y las instituciones .....	128
2.4. El factor humano .....	144
2.4.1. <i>La financiación y la producción</i> .....	145
2.4.2. <i>Productoras</i> .....	153
2.4.3. <i>Creadores y técnicos del género</i> .....	160
2.4.4. <i>La respuesta del público y de la crítica</i> .....	168
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>1. EL ANÁLISIS IDEOLÓGICO DEL CINE NEGRO ESPAÑOL</b> .....	181
1.1. La topografía .....	182
1.2. La policía en la pantalla .....	191
1.3. La mujer .....	199
1.4. Moral y valores .....	205
1.5. Sobre tipos y arquetipos .....	212
1.6. Temas y delitos .....	222
1.6.1. <i>Lo delictivo en el negro made in USA</i> .....	226
1.6.2. <i>Descriptores de lo criminal</i> .....	232

<b>2. LAS PELÍCULAS</b> .....	234
2.1. Los mestizajes .....	235
2.2. Cincuenta películas a estudio .....	242
Apartado de Correos 1001 (1950) .....	242
Brigada criminal (1950) .....	247
Séptima página (1950) .....	252
Surcos (1951) .....	256
María Dolores (1952) .....	262
Mercado prohibido (1952) .....	265
Los ojos dejan huellas (1952) .....	269
Hay un camino a la derecha (1953) .....	274
Juzgado permanente (1953) .....	281
Los agentes del Quinto Grupo (1954) .....	286
¿Crimen imposible? (1954) .....	289
El presidio (1954) .....	291
El cerco (1955) .....	295
El ojo de cristal (1955) .....	299
Los peces rojos (1955) .....	302
Pleito de sangre (1955) .....	307
Compadece al delincuente (1956) .....	311
Expreso de Andalucía (1956) .....	313
Miedo (1956) .....	318
Distrito Quinto (1957) .....	321
Las manos sucias (1957) .....	327
El cebo (1958) .....	331
Un hecho violento (1958) .....	335
Llegaron dos hombres (1958) .....	341
Un vaso de whisky (1958) .....	345
A sangre fría/Trampa al amanecer (1959) .....	348
El magistrado (1959) .....	352
Muerte al amanecer/El inocente (1959) .....	356
091, Policía al habla (1960) .....	361
El indulto (1960) .....	366
A hierro muere (1961) .....	371
Los atracadores (1961) .....	373
Los cuervos (1961) .....	382
Juventud a la intemperie (1961) .....	385
No dispaes contra mí (1961) .....	390
Regresa un desconocido (1961) .....	393
Cerrado por asesinato (1962) .....	396
Los culpables (1962) .....	398
La ruta de los narcóticos (1962) .....	401
Todos eran culpables (1962) .....	406

Yo no soy un asesino (1962) .....	410
A tiro limpio (1963) .....	414
Pacto de silencio (1963) .....	420
Riffi en la ciudad (1963) .....	423
Crimen de doble filo (1964) .....	427
Armas para el Caribe (1965) .....	430
El asesino de Düsseldorf (1965) .....	433
De cuerpo presente (1965) .....	437
Muerte en primavera (1965) .....	440
La muerte viaja demasiado (1965) .....	441
2.3. Los otros filmes de la serie .....	444
A modo de balance .....	555
Bibliografía .....	559
<b>Anexos</b>	
<i>Protección estatal y Crédito Sindical del género negro español</i> .....	565
<i>Notas sobre escenarios y guión</i> .....	570

# CAPÍTULO I

## 1. EL CONTEXTO (1950-1965)

La cronología del cine español en general y del “negro” en particular, se ajustará, no sin dificultad ni desajustes, a los cambios de la “larga noche del franquismo”. Es útil, más allá de la cuestión relativa a las fuentes del cine negro español, trazar brevemente los signos más destacados de esos años, haciendo especial hincapié en las peculiaridades de ese pretendido imperio de la ley, agrandado en demasía, compuesto por agentes y transgresores, con valores, oficiales o disidentes en grados diversos y de entornos sujetos a un mayor o menor grado de control: desde las prisiones hasta los espacios vecinales mermados en su autoafirmación pública.

Al comenzar 1950 nos hallamos sumergidos en el fragor de la Guerra Fría que, en la década de los sesenta, derivará con lentitud hacia la Coexistencia Pacífica. Puntos álgidos no faltarán en nuestro periodo: la guerra de Corea abriendo la etapa, 1956 (crisis del canal de Suez, sublevación de Hungría), crítica coyuntura cubana entre 1959 y 1962, la implicación de Estados Unidos en Vietnam: intentando recubrir espacios abiertos surgidos de la descolonización de los imperios europeos que, como el francés, decide resistir a los nuevos tiempos creando heridas en el seno de su propia sociedad; irrupción del panarabismo, continuación de las tensiones entre Israel y sus vecinos árabes, escisiones en el frente comunista tras la irrupción de la vía maoísta, etc. Es el periodo del aumento del consumo occidental, del Tratado de Roma, de la implantación de la televisión y de la cultura de masas, del existencialismo, del *rock & roll*, pero también de las elaboraciones conceptuales del Tercer Mundo: desde la Conferencia de Bandung (1955), con la alentadora propuesta de los países “no alineados”.

En el terreno cinematográfico, el ocaso del sistema de producción de los estudios y el agotamiento del Neorrealismo, dará paso a filmografías y escuelas más independientes y autorales envueltas en tendencias nacionales que irradiarán por doquier como la *Nouvelle Vague*, o el *Free Cinema*. Los historiadores del cine anuncian como positivo el nacimiento de tendencias críticas destacando trabajos como los del tándem Bardem-

Berlanga (*Esa pareja feliz*, 1951) o de Nieves Conde (*Surcos*), en el mismo año, que acompañan a una lenta decadencia de los géneros más propugnados desde la Administración (exaltación imperial, confesional, de “cruzada”, etc.). Dentro del género policiaco, no es un secreto que la producción barcelonesa arremete con fuerza con algunos productos representativos y paradigmáticos que tienen su réplica desde productoras instaladas en Madrid.

### 1.1. Política y sociedad

Con una población de unos 28 millones de personas en 1950 (27.977 según el censo oficial del INE), España se aleja lentamente de los años cuarenta marcados por el intervencionismo y el control de precios —incitando las prácticas del mercado negro y de la adulteración de los alimentos—, aunque las secuelas de la mortalidad infantil y la abundancia de enfermedades y epidemias de la década hagan mella en la población. En marzo de 1950 se aireó el donativo de 12.000 kilos de aceite de hígado de bacalao, hecho por los armadores de buques de pesca noruegos, a fin de fortalecer a los niños afectados de avitaminosis y se lanzaron medidas decretando la libertad de comercio de algunos artículos comestibles: patatas, garbanzos, arroz y alubias, así como de la lana y manufacturados<sup>3</sup>.

García de Cortázar y González Vesga hacen también una valoración global del franquismo que apunta a su génesis como dura credencial: «Cientos de miles de personas se vieron obligados a enderezar drásticamente su comportamiento y vida de acuerdo con las exigencias políticas y sociales del nuevo Estado. Otros miles cayeron víctimas de los pelotones de ejecución con la cobertura de la Ley de Responsabilidades Políticas. Los exiliados hubieron de adaptarse a los países de acogida en una situación nada favorable y con la guerra encima; los que permaneciendo en el interior habían sido miembros o simpatizantes de las organizaciones políticas derrotadas sufrieron una constante proscripción social. Y las generaciones más jóvenes, sin haber participado en la guerra nacieron en un mundo de rencores y carencias elementales.»<sup>4</sup>

Un reparto clasista de los beneficios y los poderes del sistema y los apoyos fácticos de los militares, la Iglesia, la burocracia del Estado, la clientela del Movimiento y del gran empresariado agrícola, industrial y financiero, se conjugaron, con la complacencia de las pequeñas burguesías enriquecidas de Cataluña y el País Vasco, agradecidas por la *paz laboral*

3. ABELLA, Rafael, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Ed. Temas de hoy, Col. Historia, Madrid, 1996, p. 175.

4. GARCÍA de Cortázar, Fernando, GONZÁLEZ, Vesga, José Manuel, *Breve Historia de España* (1994), Eds. Altaya, Vol. 2, Barcelona, 1996, p. 583.

*cincuenta se extiende, igualmente, por los contornos de esta producción...”*<sup>79</sup>.

## 2. CINE NEGRO ESPAÑOL

*«... también estaba convencido de que el denuesto que empleaba en su rescate el asesino no obedecía tanto al interés de destruir alguna pista que lo incriminase como a ese prurito de higiene que sobreviene a los delincuentes, tras la comisión de sus fechorías, y que les impulsa a desandar los vericuetos del crimen, para exterminar las huellas de sus pisadas, y aun los efluvios de su aliento: un prurito que los atormenta y obnubila de su propia delación.»*<sup>80</sup>

Con afinado criterio, Angel Luis Hueso recuerda cómo cada generación se acerca a determinados acontecimientos históricos reinterpretándolos constantemente y estableciendo un diálogo con su propia vida. Sucesivamente se: *“aporta una visión diferente [...] con lo cual se produce un avance indudable de la propia historia”* que puede llevar a *“la superposición de actitudes mentales diferentes que responden a maneras distintas de interpretar la propia existencia”*<sup>81</sup>. La perspectiva de viajar hacia el género negro es, de por sí, un reto que buscará oquedades y fallos en una estructura social que, según la toma de posición (personal y colectiva), será modificable o inmutable. El cine además —afirma Ramón Carmona—, *“funciona a caballo entre dos concepciones discursivas, dos “galaxias” en conflicto. Por una parte, participa de la fascinación y del instrumental tecnológicos; por otra, asume y hace suyos muchos de los valores que fundamentan los discursos tradicionales, tales como la pintura, el teatro o la literatura. Quizá por ello, el cine constituye un lugar privilegiado para abordar el problema del análisis discursivo de lo visual como objeto hegemónico de nuestro tiempo.»*<sup>82</sup> A lo largo de los dos últimos decenios,

79. *Ibidem*, p. 147.

80. PRADA, Juan Manuel de, *La tempestad*, Ed. Planeta, S.A., Barcelona, 1997, p. 212.

81. HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ed. Ariel, Barcelona, 1988, p. 15. Refiriéndose al impacto de la imagen cinematográfica sobre el público, destaca el mismo autor esa fusión entre la vivencia de un mundo reconocible (que hace mención a la vida cotidiana) y la recurrencia a la fantasía (anhelos y deseos que pueden tomar cierta consistencia). Ese juego de realidad e imaginación, diferente para cada individuo y para cada generación, no hace más que reforzar ese carácter proyectivo del cine.

82. CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, Madrid, 1993, p. 14.

han ido apareciendo trabajos de diferentes autores que han establecido, a mi entender, un diálogo interesante entre la historia y el cine<sup>83</sup>.

Entre otras consideraciones se ha partido del análisis de las imágenes, documentales o de ficción, para tratar de indagar en la sociedad que las produjo. El filme —siguiendo a Marc Ferro— se convierte a la vez en *fuentes* y *agente* de una cultura que genera y recibe esas imágenes. La marginación de determinados grupos sociales, personajes o ideologías y la reiteración propagandística o enfatizada de los grupos sociales hegemónicos ha llevado a algunos autores a penetrar en las conexiones y claves utilizadas por las diversas generaciones de creadores y por escuelas y tradiciones cinematográficas para seleccionar, resaltar o ignorar algunos aspectos que configuran un determinado periodo. Abiertamente, o de forma encubierta, se pueden introducir pequeñas sombras y dudas sobre el consenso entre ciudadanos y aparatos ideológicos de poder. Que el cine sea una mezcla de arte e industria colectiva complica un tanto las cosas pero a la vez puede transmitir —lejos del llamado cine autoral— preocupaciones ideológicas y estéticas de un medio profesional relativamente amplio.

Como premisas para la viabilidad de cualquier trabajo, Pierre Sorlin en *Sociología del cine*<sup>84</sup> advierte y guía para lanzarnos al estudio del cine como fuente histórica. Con arreglo a los aspectos temporales, diferencia: 1) El *tiempo social* del momento en que se realiza el filme y que aparece, se percibe y se filtra en toda producción; 2) El *tiempo de la anécdota*: que según el guión puede coincidir con el del relato pero que en algunos casos puede franquear décadas y hasta siglos y 3) El *tiempo del relato*: sobre la duración de la propia película, fragmentada en segmentos, secuencias, planos y fotogramas que no necesariamente avanzan en un sentido unidireccional. Junto a estos aspectos temporales, el cine muestra una ficción (vehiculada por diferentes roles) en la que se traduce un modelo de sociedad, una percepción selectiva del medio y una concepción del tiempo histórico y/o vivido en el que espectadores, actores y productores también están inmersos. Lo “*no dicho*” será aún más vital y necesario para asumir si

83. El excelente libro de Marc Ferro *Historia contemporánea y cine* (1977), prologado por José María Caparrós Lera y editado en 1995 por Ariel es una buena muestra de cómo analizar los documentales, los noticiarios y los filmes de ficción. La inspiración de una línea de trabajo como la del *Centro de Investigaciones Film-Historia* se conjuga con la tarea de difusión de las aportaciones de un pionero como Ferro.

84. SORLIN, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (1977), Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1985, pp. 165-167.

un determinado filme toca esa “realidad” multiforme a la que toda narración alude<sup>85</sup>.

También Robert A. Rosenstone comenta en su libro *El pasado en imágenes* que, al encarar el tema de la historia del siglo XX y su relación con nuestra propia vida, cabe situar la documentación fílmica en el sitio que le corresponde: «...ya que los historiadores estudian los largometrajes desde tres enfoques diferentes. Los dos más frecuentes —la historia del cine como actividad artística e industrial y el análisis del filme como documento que abre una ventana a aspectos culturales y sociales de una época— se sitúan dentro de los límites de la historia tradicional. Un poco más radical, por sus implicaciones, es estudiar cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado.»<sup>86</sup>

Por su parte, cada creador (individual o colectivo) destacará con sus medios técnicos y humanos, aspectos que entroncan con su experiencia y con la recepción que a lo largo de su vida habrá hecho de los textos fílmicos y literarios. Lo que para muchos de muchos es la pureza fundacional del *negro*: la perturbación y dislocación producida en los ciudadanos y en la sociedad por el empuje de un capitalismo feroz: empleando mecanismos duros e ilegales (corrupción, especulación, explotación, crimen...) para acumular excedentes; aplicando la legislación con un doble rasero, para las élites económicas o políticas y para el común de la ciudadanía (sepultando sus esperanzas de justicia), será anatema para productores y autores

85. En el capítulo V titulado *filme e ideología*, Sorlin revela algunas claves metodológicas de gran interés. Un filme es (pp. 169-170), «una puesta en escena social» y la «producción de una expresión ideológica» que llega a los circuitos comerciales ofreciendo una imagen y una proyección del mundo que provoca un posicionamiento y reacomodación de ideas y valores de los espectadores. Es necesario reconstruir las etapas de la historia de un filme: localizaciones, producción, cambios y experimentos, analizar lo visible (barrios, espacios religiosos, fabriles, de ocio); los “escamoteos” (lo que no sale) y aquellos signos que identifican por ejemplo las periferias de las ciudades: abundancia de niños en la calle, chabolas, etc. Desde el análisis sociológico, se han de describir las *representaciones* de obreros, burgueses y grupos sociales en general; el tiempo reflejado en el relato y su itinerario (como ejemplo la situación de la guerra y su continuación en la postguerra), los ciclos de las estaciones, del día y de la noche, las alternancias del reposo y el trabajo; en definitiva, la puesta en acción de la temporalidad (social, ficticia y narrativa) o la exploración del espacio doméstico presentado: mobiliario, habitaciones, objetos concretos. El orden o el desorden de la vivienda pueden reflejar, por ejemplo, una determinada actitud y por supuesto la evolución y transformación de ciertos personajes.

86. ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, S.A., Barcelona, 1997, p. 14.

interesados exclusivamente en el hecho criminal aislado (robo, asesinato, venganza, redención, etc.).

El paralelismo entre los métodos de los gánsters —con fuertes componentes de rebelión, mimetismo y fusión con las estrategias de los de este lado de la ley— y de los estratos dominantes, permite constituir el género negro como parábola de la desigualdad y de la denuncia. Las posteriores revisitaciones, como la de los cincuenta en España, adaptan, “proyectan”, algunos elementos estéticos y argumentales pero subvierten valores esenciales convirtiéndolos en simple pugna de violentos (atracadores, criminales, ladrones...) contra pacíficos restauradores del orden (policías, ciudadanos, periodistas, abogados, etc.). Avanzando en el tiempo, la angustia del ciudadano y el acecho de la maldad equiparará y desplazará la negritud hacia lo cotidiano permitiendo ajustar las proyecciones de los creadores a las del público en general aunque, pese a la enérgica censura también presente en Estados Unidos, siempre quedará un cierto margen para la sospecha de los defensores de la ley que difícilmente podremos apreciar en nuestro cine. Una vez más, el miedo a la sanción económica propiciará la autocensura que, en definitiva, garantizará el poder sobrevivir en la profesión.

En nuestro caso se puede pensar que las películas del cine negro español por lo menos enunciarán la topología de nuestras ciudades y pueblos, sobre los espacios de trabajo: fabriles, rurales; los lugares de ocio: bares, bailes, cabarets, teatros; el mobiliario e interiores, las pensiones y los realquilados, la indumentaria, la moda al uso, incluso sobre el encorsetamiento al que guionistas y directores someten los registros, idiolectos y dialectos de los personajes<sup>87</sup>, que serán casi anulados en el momento de trasladar los tipos a las imágenes. Rosenstone advierte, como lo hace a los creadores que utilizan las imágenes, que, a propósito del cine de ficción hecho en Hollywood y modelo de partida para muchos autores y técnicos de todo el mundo: «...la “historia oficial” —aplicable también a un género de denuncia y crítica social como el negro— ha tergiversado el pasado suprimiendo las pruebas de racismo, explotación, resistencia y rebelión; el cine debe servir para cambiar la mentalidad de la gente,

87. Tema de un análisis profundo sobre lo coloquial en el cine de los cincuenta, lo cierto es que pocos directores introducen esas variaciones que marcan la procedencia geográfica de los personajes. Pienso, haciendo memoria, en el gallego falsificador de documentos que aparece en *Distrito Quinto* (Coll, 1957), o en el marinero andaluz de *La ruta de los narcóticos* (Forn, 1962) y en el repatriado de *Yo no soy un asesino* (Zabalza, 1962), siempre con este carácter casi de excepcionalidad. Compárese en este sentido el gran salto que el propio Forn dará en *La piel quemada* (1966), honesto e interesante relato sobre la emigración dentro de nuestras fronteras, uno de los temas casi silenciados en nuestras pantallas y que afectó y conmocionó a millones de españoles.

*enseñándole la realidad tanto del pasado como del presente, el cine necesario para crear esa conciencia debe poseer sus propias formas y lenguajes.»*<sup>88</sup>

Este material, etiquetado como de *serie B* (de bajo presupuesto y que a su vez emularía el triunfante estilo de Hollywood), sería muy útil saliendo de la autarquía, permitiendo, por ejemplo, recuperar parte de la maltrecha producción barcelonesa conectando con los gustos de un público familiarizado también desde otros medios de comunicación (*pulps*, teatro, tiras de diario, etc.) con las tramas alrededor de lo criminal. Un *campo de estudio* bien delimitado, define las relaciones entre la pantalla y la sociedad, estudiando la fabricación y la difusión de los objetos cinematográficos, analizando los conflictos y protagonistas y la construcción de códigos. De la multiplicidad de posibilidades que la metodología de análisis de las películas presenta, da cuenta este párrafo de Aumont y Marie que considera el filme como: *«...una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto en el espectador (análisis psicoanalítico)...»*<sup>89</sup>. El concepto de intertextualidad (citas conscientes o no a otras épocas, culturas, artes, películas, directores, épocas...) será básico para comprender el uso que Godard da, precisamente al género negro de "serie B": persecuciones, palizas, disquisiciones morales sobre la vida y la muerte (típico del cine negro de "baja estofa") reinventando más que recreando: *«...todo parece expresarse por primera vez. De ahí la perfecta conciliación entre una estética de la simulación y otra de la autenticidad...»*<sup>90</sup>.

Como desarrollaré en el apartado dedicado a la novela negra española, la aparición de la novela centrada en lo criminal tiene mucho que ver con fenómenos como los del desarraigo y de la marginalidad urbana imputables a una industrialización poco menos que salvaje. El miedo de las clases acomodadas al aumento de la delincuencia y la desconfianza en la eficacia de una policía poco cultivada —hasta la creación de escuelas y cuerpos especializados— generó un interés paralelo al de muchos escritores por el tema. Igualmente, el desarrollo de áreas de conocimiento como la Criminología, la Psicología e incluso la extensión y definición de nuevas competencias y problemáticas, que las autoridades y los estados trataban de regular, llevaron a aplicar el método científico al estudio de la mente criminal. Traspasando el origen del delito al contexto social y a la

88. *Ibidem*, p. 134.

89. AUMONT, J., MARIE, M., *Análisis del film*, Paidós Comunicación, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, 1993, p. 18.

90. *Ibidem*, p. 254.

crudeza del sistema capitalista, la novela negra madurará en el periodo inmediatamente posterior al final de la Gran Guerra. Pese a todo, la popularidad de las revistas baratas, de consumo generalizado, ofrecerá un buen potaje entre lo policíaco y lo detectivesco mezclado con ingredientes como la aventura exótica, los espías y los episodios sexuales y cómicos que incluso llegaban a ridiculizar a los agentes del orden. En ese contexto, culto, refinado y deductivo de las clases ociosas, y algo más soez, pero con buen pulso narrativo y socarrón de los trabajadores urbanos, se popularizó el lenguaje de la investigación y de las leyes que, al llegar al cine, no siempre tendrá un correlato adecuado con la ciencia jurídica<sup>91</sup>.

Una primera aproximación al tema de los géneros, nos la ofrece Javier Luengos quien los define como: «*Una clasificación de orden temático donde se formalizan y catalogan un número determinado de contenidos argumentales y motivaciones similares, que suelen ser reconocibles de manera inmediata, están restringidas para su mejor identificación y, sobre todo, para engendrar unas expectativas adecuadas y lógicas entre el público.*»<sup>92</sup> Para Mario Onaindia el género sería uno de los mecanismos más importantes de una forma específica de crear imágenes con un discurso narrativo coherente y generalizable, juntamente con el valor denotativo —captación del tiempo y lugar de una película— y de la estructura dramática<sup>93</sup>. La fidelidad del cine norteamericano a la tradición genérica —creando expectativas en el público— contrastaría con la tendencia al ensamblaje y a la disolución en el cine europeo. Heredero y Santamarina inciden en que el género es: «*... un determinado marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen indistintamente, el feedback del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual,*

91. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA ESPASA CALPE, Tomo VI, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1924. Es necesario resaltar que los delitos contra las personas quedarán englobados en el término "homicidio" dentro del cual se hallará el "asesinato" como apartado de mayor gravedad y maldad. De la misma manera el diccionario enciclopédico usado sitúa el "robo" como la categoría general de gran parte de los delitos contra la propiedad que inciden sobre las personas, pero destacando el atraco, un robo por asalto, siguiendo un plan preconcebido, la modalidad más violenta en ese grupo.

92. LUENGOS, Javier, *Rojo sobre negro (1930-1960). ¿Neorrealismo americano?*, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1997, p. 7.

93. ONAINDIA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996, pp. 37-38.

*dramática y narrativa.*»<sup>94</sup> Se apela a la identificación de códigos y cánones diegético-rituales, iconográficos y mítico-estructurales para poder definir el cine negro en particular que no puede entenderse sin una relación dialéctica con el presente histórico de la sociedad en la que nace: la extensión del crimen provocando “alarma social”, la venalidad de la corrupción en la sociedad, la reacción ante la convulsiva transformación de valores provocados por la emigración (frenada por leyes y cuotas en el segundo decenio del siglo XX), la postguerra tras 1918 o el *crack* y la Depresión muriendo el mito fundacional de la Tierra Prometida y de las oportunidades. Entre el abundante material recopilatorio a disposición hay que mencionar la *Enciclopedia del film negro* de Silver y Ward, aparecida en 1979 en Estados Unidos y que, aludiendo a un *corpus* extenso que supera a veces las nociones de género y de autor, apela y sintetiza la singularidad histórica y cultural norteamericana<sup>95</sup>. Por su parte José Luis Sánchez Noriega en su libro *Obras maestras del cine negro*<sup>96</sup> hace suya la definición de género de Jean Pierre Coursodon (1996) destacando que “*se caracteriza por la especialización de su contenido narrativo, anunciada por el nombre que designa al género*” aunque anticipa la dificultad de designar el cine negro en sentido estricto ya que “*hablar de trama criminal o intriga policíaca como rasgo definitorio resulta insuficiente*”. Antonio Llorens precisa que el cine negro admite, pese a las definiciones precisas, variaciones importantes como las del cine francés que también atiende a raíces y planteamientos propios<sup>97</sup>. Ángel Luis Hueso insiste en la explicitación reiterada de la violencia, enmarcada en contextos históricos y nacionales con rasgos culturales y elementos propios (como por ejemplo la profusión de armas de fuego, automóviles y teléfonos en el caso norteamericano)<sup>98</sup>.

En mi opinión, la esencia del género negro —aplicable por igual a cualquier medio expresivo—, reside en la presentación de un relato y una

94. HEREDERO, Carlos F., SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro*, Paidós Studio, Barcelona, 1996, p. 18.

95. SILVER, Alain, WARD, Elizabeth, *Encyclopedie du Film Noir*, Editions Rivages, París, 1987. Véase asimismo BORDE, R., CHAUMETON, Etienne, *Panorama del cine negro*, Eds. Losange, Buenos Aires, 1988 que ya incorpora un estudio de las películas negras francesas o, para un estudio específico de la etapa del gangsterismo, LEE R., VAN HECKE, B.C., *Gangsters and Hoodlums. The Underworld in the Cinema*, A.S. Barnes and Co. Inc, Cranbury, New Jersey, 1971.

96. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Obras maestras del cine negro*, Eds. Mensajero, Bilbao, 1998, p. 11.

97. LLORENS, Antonio, *El cine negro español*, 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid/Junta de Castilla-León/ICAA/Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1988, pp. 3-4.

98. HUESO, Ángel Luis, *Los géneros cinematográficos*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1983.

peripecia sin posibilidad de vuelta atrás y que nace de la transgresión (planeada pero no siempre consumada) que construye una visión pesimista del entramado social: una vez se ha tomado el camino de la rebelión, la restitución y la reinserción son problemáticas. Si el *western* se mueve en espacios abiertos, casi como en la ciencia-ficción, con una frontera casi desconocida, en el género negro la ciudad, metáfora del laberinto sin salida, ahoga y hace imposible la huida. La tragedia se cierne sobre los personajes y cada atraco o movimiento añade y precipita el exterminio, el confinamiento sin remisión y hasta la autoinmolación. Si en el género bélico o en el político, el héroe, individual o grupal, es un mediador colectivo; en el negro, la revolución o la victoria es imposible. El asesinato en el *western* puede justificarse en un duelo o en defensa propia, en el terreno bélico se habla de la obligación de destruir al enemigo. En el género negro, empuñar las armas deviene una salida desesperada que los aparatos de poder han de demoler. Sólo cuando las organizaciones criminales se hacen complejas y se insertan en las esferas de poder, los resultados pueden ser bien diferentes siendo la corrupción, el mundo de los negocios y el crimen organizado tres facetas del mismo mal. Cuando se insiste en esa especial topología cerrada, me refiero también a la presencia de miradas vigilantes, a la sospecha y la desconfianza del otro, a los vecinos huraños, a los trabajadores frustrados y sin futuro, ensimismados en sus problemas. Los detectives clásicos circulan entre esos hábitáculos y seres viendo cómo los posibles informantes cierran puertas de apartamentos llenos de problemas y ropa por lavar. Todo ello para construir una idea de jungla —más bien de jaula— humana, de individuos poco solidarios, muchos recién llegados a la ciudad dispuestos a ascender en la escala social sin saber que son víctimas propiciatorias del “sueño de la igualdad de oportunidades”. Las chicas llegadas del pueblo con maquillaje barato y los hijos e hijas de los emigrantes europeos, incómodos con el servilismo y la laboriosidad frenética e inútil de sus padres, toparán en las décadas de los veinte y los treinta con un sistema discriminatorio, corrupto y colapsado, caldo de cultivo para la mirada de la *Lost Generation* y de los escritores negros, no tan distantes de los primeros.

En el cine negro, las motivaciones de los personajes son igualmente oscuras y la legalidad no aclara ni delimita la débil frontera entre el bien y el mal y así, los recursos elípticos, las ambivalencias expresivas (estructura laberíntica, confusiones, pistas falsas) y tensiones subterráneas están presentes. La cámara y el relato acompañan siempre a sus protagonistas (gángster, policía, detective, criminal) en su deambular por el universo del hampa y del delito. Las películas negras giran en torno a la muerte: su amenaza o premonición y su territorio dramático es el de la angustia y del

miedo ante la presencia de la muerte<sup>99</sup>. Las obsesiones sexuales son otros elementos distintivos presentes.

Algunos teóricos como Javier Coma<sup>100</sup> sólo hablarán de la pureza del género en tanto en cuanto denuncia de la desigualdad y de la brutalidad del sistema vigente considerando una degeneración cualquier exaltación de aspectos como la violencia, la intriga y la convulsión o el sobresalto (más propia de lo que hoy conocemos como *thriller*) que se alejaría de los valores primigenios del género que, tras el periodo anterior (cine de gánsters y narración *hard-boiled*), avanzaría a un discurso más sosegado pero mucho más demoledor y corrosivo. Específico de los Estados Unidos de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, el género se difuminaría en los sesenta o se adaptaría en Europa (el *polar* francés) alimentándose también de sus propias tradiciones (Simenon, etc.) aunque importe y revise autores estadounidenses. El mismo autor intenta plantear en su prólogo al libro de François Guérif<sup>101</sup> el mismo problema conceptual, atendiendo a orígenes, características, cronología y límites geográficos del cine *noir*. La eclosión del filme negro llegaría con el sonoro que precisaría «*el filón narrativo que se hallaba caracterizado por el éxito y por la actualidad de las novelas negras que constituían un universo y estilo propios*». La técnica narrativa behaviorista de los escritores permitiría «*narrar mediante la constatación de los comportamientos externos de los personajes*» añadiendo más adelante aportaciones estrictamente filmicas entre las que se hallan las habitualmente citadas de técnicos centroeuropeos influenciados por el expresionismo alemán: angulaciones, picados y contrapicados; iluminación con profusión de sombras inquietantes, etc.

Ante la presencia de la fuerte censura, Javier Coma recuerda cómo el cine negro intentó testimoniar y criticar la sociedad norteamericana partiendo del retrato del crimen para denunciar la corrupción a altos niveles, utilizando «*recursos elípticos, simbolismos e integraciones de sobreentendidos y dobles significados*». Cine realizado entre los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos principalmente, con tramas criminales o de violencia, con personajes muy estereotipados entre los que juegan entremezclados los sentimientos de odio y amor. En cuanto al uso inveterado del término *suspense* —citado frecuentemente como esencial del género—, la famosa escritora Patricia Highsmith recomienda a los escritores jóvenes que, para la intriga criminal, lo usen: «... *en el sentido que se*

99. HEREDERO, C.F., SANTAMARINA, A., *El cine negro*, op. cit., pp. 27-30.

100. COMA, Javier, *La novela negra*, Ed. El Viejo Topo, Barcelona, 1980, pp. 11-17.

101. GUERIF, François, *El cine negro americano*, Ed. Alcor, 1988. Prólogo y epílogo de Javier Coma, pp. 5-6 y 254-257.

*emplea en el mundo editorial: un relato en el que hay una amenaza de violencia y peligro, amenaza que a veces se hace realidad.»*<sup>102</sup>

En el cine negro español se podrán reconocer justamente las reglas gramaticales de la deducción en nuestro concepto del negro (¿cómo se cometió el delito, con qué armas, cuándo, qué móviles, etc.); también se asumirá una representación del entramado urbano (diferencias de clase, abigarrada acumulación de tipos y sueños...), los estereotipos y roles (policías, detectives, evadidos, confidentes, delincuentes, etc.) y, con mayor dificultad se rastrearán muestras de la perturbación y la angustia (colectiva o individual), ese peligro que flota en el ambiente, y que puede o no materializarse.

Tema complejo de necesaria investigación: la influencia de las diferentes escuelas cinematográficas europeas en los artistas y artesanos españoles, en un mundo interdependiente, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que la situación política española nos alejará de algunas corrientes intelectuales en expansión aunque también se tenderán puentes. La presencia paulatina de los directores españoles en los festivales internacionales de cine, la formación técnica en el extranjero y, sobre todo, la presencia de teóricos del cine europeos (especialmente italianos) en conferencias y debates en nuestro país a partir de los años cincuenta llevará a no menospreciar el impulso y la inspiración que determinados modelos europeos darán sobre nuestro cine. En el caso de los géneros, codificados y de arraigo popular, la cuestión no está resuelta ya que, escritores y directores europeos harán su aportación, cada vez más personal, al cine negro. Como se verá, algunos directores con nombre propio (Zampa, Sautet, Rosi, Deray, etc.) intervendrán directamente en coproducciones a las que se sumará la industria española. Con el nacimiento de los llamados "Nuevos Cines", posicionamientos estéticos, narrativos y hasta industriales irán penetrando poco a poco en nuestro país aunque fructifiquen a mediados de los sesenta. Tampoco hay que perder de vista que la aportación del neorealismo italiano se transmitirá, al menos como reflexión, a todos los hombres del medio y que se podrá seguir su impacto en la crítica especializada. Las diferentes filmografías nacionales europeas alimentarán también el género negro español.

102. HIGHSMITH, Patricia, «*Suspense*» –*Cómo se escribe una novela de intriga* (1966), Ed. Anagrama, Barcelona, 1986, pp. 7-39. *Suspense* en algún momento se convierte, para la escritora, en sinónimo de relato y hasta de género. Así describe el germen del argumento de *Extraños en un tren* que se le ocurrió inesperadamente, partiendo de una escena de acción: «*Dos personas acuerdan asesinar a sus enemigos mutuos lo que les proporcionará una coartada perfecta.*» En el libro *El cuchillo*, la idea de partida, era la siguiente: «*Dos crímenes presentan un parecido sorprendente, aunque las personas que los han cometido no se conocen.*»

Desde Alemania<sup>103</sup> se incidirá en el delito motivado por las carencias de una sociedad dislocada y en permanente crisis económica. Tras un largo paréntesis (nacionalsocialismo y II Guerra Mundial) y ya en la época del llamado “milagro alemán”, el género regresará con fuerza, presentando las secuelas del nazismo, la corrupción, localizando los barrios del crimen y enmarcando en un contexto internacional el contrabando, el espionaje y otros negocios sucios. Algunos directores alemanes como Reinl o Philipp participarán en coproducciones con España en la década de los sesenta. En Francia las fuentes literarias y la peculiar evolución llevará a algunos especialistas a definir nuevos enfoques y conceptos entre los que destacan el de *polar*, crónica social mucho más pausada y objetiva y con menores sobresaltos<sup>104</sup>. Temáticamente, destaca la figura del policía que se impone en su protagonismo al detective privado. El gángster se presenta totalmente humanizado y el ritual del robo o de la huida se realiza con una meticulosidad y realismo encomiable, sin ahorrar un segundo a la duración justa de una determinada operación mecánica. La venganza es el tema central de muchos filmes negros pero la persecución tiene casi resonancias metafísicas. Chabrol tratará también el tema de la delincuencia juvenil denunciando el tono moralizante de la burguesía, buscando el retrato psicológico de los personajes, la presencia del crimen, la ambigüedad entre culpabilidad e inocencia y trabajará con habilidad para asignar una poética propia al género. El cine francés introducirá pequeñas rupturas e innovaciones, a caballo entre la estética tradicional y algunos hallazgos de la *Nouvelle Vague* y cuya impronta en el cine español es bien patente en los primeros años sesenta. Entraría aquí Robert Bresson en su estudio introspectivo del delincuente (*Pickpocket*, 1959), J.L. Godard en *A bout de souffle* (1959), *Vivre sa vie* (1962) o la posterior *Pierrot le fou* (1964) con un *tempo* y montaje peculiar, y plagando de citas textuales sus imágenes, con temas como el de la muerte trágica del protagonista, la traición, etc. Del mismo año, *Les 400 coups* de Truffaut desde un ángulo dramático, pone de relieve la crueldad del entorno familiar para crear una figura inexistente de “predelincente a reformar” y que sufre sin aspavientos en el callejón sin

103. Anotaciones extraídas principalmente de *Enciclopedia del Cine*, Ed. Salvat, Vol. 7, pp. 1642-1656.

104. En las novelas de Simenon se descubren las posibilidades que ofrecía el espíritu empírico y deductivo de la figura del comisario Maigret, dibujando una línea aparte de la novela negra estadounidense aunque complementase su enfoque y su manera de actuar. La descripción de la cotidianidad del trabajo policial, generalmente infructuoso, recreando espacios muertos y esperas, silencios y dudas, le otorga un retrato más ajustado de *lo real* que el enfoque seguido por el cine de pormenorización de las tareas policiales —*procedural*— más vinculado a los Estados Unidos en plena Guerra Fría.

salida que le preparan las loadas “instituciones primarias de socialización” con la familia y la escuela a la cabeza.

En cuanto al cine negro (más bien policíaco) italiano, hay que mencionar un hito nacido en pleno auge fascista: Visconti adaptará a Cain en *Obsessione* (1942) encuadrándolo en presupuestos estéticos diferentes. Acabada la Segunda Guerra Mundial, el Neorealismo frenará el desarrollo del cine policíaco que se dará en títulos aislados como *Il bandito* (1946) de Alberto Lattuada, *Gioventù perduta* (Germi, 1947) o *Processo alla città* (1952) y *Il magistrato* (1959) las dos de Luigi Zampa. Esta última será objeto, en tanto que coproducción española, de un análisis más detallado. En los sesenta, el género se asentará con mayor comodidad con directores como el citado Pietro Germi a los que se añadirán Mario Monicelli, Luigi Comencini, Elio Petri e incluso otros investigadores del lenguaje cinematográfico como Bernardo Bertolucci (*La commare secca*, 1962) o Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano*, 1961). Coexisten en la década coproducciones y temas tópicos del género (espías, contrabando, robos espectaculares de bancos, etc.) con más de acción que de auténtica “negritud”. A menudo los autores, específico rasgo italiano, utilizarán la estructura negra para desvelar conspiraciones políticas: el filme de Rosi *El caso Mattei* (1972) sería un perfecto exponente. Gran Bretaña mantendrá un claro equilibrio entre el influjo de su excelente literatura autóctona (Chesterton, Conan Doyle, Agatha Christie...) y algunas incursiones cómicas con varias piezas de humor: *The Lavender Hill Mob* (1951) de Charles Crichton o *The ladykillers* (1955) de Alexander Mackendrick, donde la pericia o la ineptitud de los delincuentes, en pos del atraco perfecto (el prestigioso Banco de Inglaterra es el objetivo primordial) permite juegos imprevistos y *gags* de brillantes resultados muy característicos del sello Ealing. La referencia permanente a *Scotland Yard* quedará ejemplificada con *Hell is a city* (1956) de Val Guest.

Sobre los límites del cine negro, concluye François Guerif que éste tuvo su “década prodigiosa” tal y como titula uno de sus apartados que dedica a los años cuarenta, se extendió —con matices y continuidades— en los cincuenta y tuvo su decadencia en los años sesenta. Cierro este apartado citando dos extraordinarios párrafos de Javier Coma que, jugando con títulos y temas, remite a momentos y títulos irrepetibles:

«Si se habla hoy de filme negro para adjetivar a un nuevo producto cinematográfico, se debe, con alta probabilidad, a una rutina de huecas convenciones o a una nostalgia de tiempos pasados. [...]

Los fascinantes tiempos en que se era fugitivo, sólo se vivía una vez, había un último refugio, acechaba el sueño eterno, la senda resultaba tenebrosa, se volvía al pasado, llegaban el abrazo y el beso de la muerte, había que llamar a cualquier puerta, se amaba a un asesino, y existía una

calle sin nombre junto al mercado de ladrones en la ciudad desnuda de la jungla de asfalto. Antes de instaurarse la ley del silencio.»<sup>105</sup>

Los problemas teóricos y conceptuales acerca del género negro son aún mayores en el caso español: ¿cuál es el término que se ha de usar?, ¿se puede hablar de movimiento o de mera réplica y adaptación del modelo norteamericano? Y sobre todo: ¿llegó a plantear una mínima crítica a la sociedad a partir de la presentación del crimen y de sus juegos de fuerzas? Anticipo una opinión muy extendida entre los especialistas españoles (Coma, Llorens...etc.) y que conviene que, en España, sólo durante la Transición, se llevaría a la pantalla una auténtica temática negra en el sentido restrictivo pero, evidentemente, bajo presupuestos estéticos e históricos muy diferentes. Películas como *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), *El crack* (Garcí, 1981) y *El arreglo* (Zorrilla, 1983) serían —entre otros intentos como las anteriores adaptaciones de escritores del género en catalán (Pedrolo, Fuster)— las que reproducirían los temas que los estudios estadounidenses llevaron al celuloide en los años cuarenta con una añadida carga política que destaparía chanchullos, extralimitaciones y pervivencias de la Dictadura tras 1977. Lo anterior, entonces, habría de ser tratado como “protonegritud”, preparación o simplemente admiración encubierta por modelos importados aunque produjese resultados cuantitativamente significativos.

La ficción *criminal*, estudiada en una sociedad pseudofascista que criminaliza prácticamente todo, salvo las virtudes castrenses de obediencia, disciplina y trabajo, no puede ocultar el esfuerzo de los que, con su cámara, intentaron ganarse la vida con dificultades. Ello es aún más patente en aquellos que pasaron por un periodo de depuración y vigilancia antes de volverse a colocar en esa estructura industrial “raqútica” pero necesaria para unos aparatos de poder que conocen el influjo de las imágenes para intentar *proyectar* e incluso construir una ideología que, desde 1943 y especialmente desde 1945, ha de ser, al fallar el modelo de imitación de los fascismos, creada de nuevo. Por lo tanto, se ha de contar con la posibilidad de encontrar dudas y vacilaciones de unos aparatos ideológicos que oscilarán al compás de los tiempos en un régimen que, conseguido el temor de los ciudadanos, procede a desmovilizar a los grupos políticamente activos de su propia base, para crear una enorme maquinaria burocrática, cada vez más alejada de la exaltación y del revanchismo de los vencedores. Cuando el cine pretendidamente oficial, premiado y agasajado, quede obsoleto, llegará la oportunidad para otras opciones. El cine negro español de los cincuenta, pasado el periodo de la autarquía, que tan bien se ajustaba al rigorismo cuartelario de los militares y propietarios victoriosos,

105. En GUERIF, F., *El cine negro*, op. cit., p. 257.

viró poco a poco y es en ese cambio de rumbo en el que se ubica nuestro material. El cine negro español pudo haber partido —imaginemos por un momento que en 1946 se hubiera eliminado la Dictadura y se hubiera restablecido la democracia tal y como muchos exiliados esperaron— del miedo y del desasosiego provocado entre 1936 y 1946: incluso el robo podría haber sido considerado un desafío a la autoridad, una forma aislada de rebelión de los vencidos. La sociedad de los años cuarenta se hubiese representado como violenta, corrompida y carcomida por jueces, policías, vigilantes y confidentes amenazantes que habrían creado un malestar enorme. Ese clima perturbador no pudo ser denunciado en la novela negra ni captado en el cine aunque había dejado, de una u otra manera, huellas sensibles. Al no producirse el restablecimiento de las libertades y derechos, la expresión del miedo y de la angustia se vería socavada por un tono moralizante por la exaltación de la mecánica jurídica, policial y penal o entrando a lo sumo en el juego deductivo, en principio aséptico respecto a cualquier matiz ideológico, y del gusto de las crecientes clases medias acomodadas de finales de los años cincuenta y sobre todo de los sesenta. No se puede olvidar que la crónica de sucesos, devorada con fruición especialmente en épocas en que se acumulan frustraciones y penurias —apuntan los especialistas que el cine de terror tiene mucho que ver con esas coyunturas—, las obras de teatro y otros medios de mayor difusión crearon un caldo de cultivo propicio para el desarrollo de un género negro autóctono aunque finalmente se convirtiese en mimético del norteamericano.

Para Emilio C. Fernández en nuestro país se cultivó en los años cincuenta el clásico cine de aventura policiaca “*sin alcanzar altas cotas de popularidad*”<sup>106</sup>. Por su parte José María Latorre dedicó un breve artículo a repasar la cinematografía negra española de los años del franquismo que acompañaba a otro paralelo de Salvador Vázquez de Parga y que reflexionaba, unas páginas más atrás, sobre la novela de ese género. Para Latorre, mantener la idea de que en este país no pasaba nada negativo estaba en la raíz del “*silencio generado por el temor*”. Eliminados los transgresores de la ley casi por decreto, el cine policiaco español no podía airear “*la existencia de atracadores o de bandidos en un país de reservas*

106. GARCÍA FERNÁNDEZ, E, *Historia Ilustrada del Cine Español*, op. cit., p. 203. Por otro lado, en la *Enciclopedia Salvat del 7º arte* se afirma que, para el caso español, la tradición del género adoleció de idiosincrasia propia: “*Así, la ambigüedad característica del cine negro, debe olvidarse en un cine donde la moraleja, el castigo de los malos y la exaltación de los buenos y la defensa de un orden moral inmaculado eran la tónica general. De ahí la práctica inexistencia durante muchos años de la figura del detective privado y en cambio la preponderancia absoluta –y enaltecedora– del policía...*”

espirituales"<sup>107</sup>. En este punto, introduzco matizadamente ciertas reservas, lanzando dos breves interrogantes a tener en cuenta sobre la cuestión: ¿cómo exaltar las fuerzas del orden sin la presencia de delincuentes? y ¿cómo permitir que el público español contemplase las hazañas de los agentes del orden de los Estados Unidos sin intentar al menos demostrar que, caso de producirse algún acto criminal, nuestros expertos no serían capaces de homologar e incluso superar la labor de sus homónimos del otro lado del Atlántico? Antonio Llorens, uno de los mejores especialistas del género de nuestro país, en el marco del ciclo de cine negro español programado en la *33 Semana Internacional de Cine de Valladolid de 1988*, elaboró un cuaderno donde, tras clarificar las diferencias entre el cine policiaco y el cine negro, reconocía la dificultad de abordar sucesos o historias con un mínimo de ambigüedad desterrando claramente cualquier atisbo de corrupción hasta la etapa de la Transición. Sin embargo, defendía valores en nuestras películas como la buena planificación o la revalorización de ciertos aspectos documentales que podían otorgar carta de naturaleza a un cine de ligeros tonos sombríos y que podía bucear en determinados aspectos de lo criminal, eso sí, sin posibilidad de traspasar fronteras o sembrar dudas sobre el sistema "legal" y sus impolutos servidores.

107. LATORRE, José María, *Cine policiaco español, Gimlet: Revista policiaca y de misterio*, nº 7, septiembre de 1980, pp. 69-71. Se apuntan las aisladas iniciativas de Emisora Films y luego de IFI como alabanza y panegírico de las fuerzas policiales con unos delincuentes sirviendo de pretexto para mostrar un "glosario de las actuaciones de la policía" donde los detectives no podían germinar. Constata el articulista que, como mínimo, se mostraba que el delito existía o había existido (*Expreso de Andalucía*, 1956) aunque fuese "a la zaga del policiaco norteamericano". Para el autor, aún se añaden títulos interesantes como *El presidio* (1954) o *El ojo de cristal* (1955), ambas de Antonio Santillán, o intentos de un cine de "qualité" como el de César F. Ardavín en *¿Crimen imposible?* en 1954. En los años sesenta destacaría la contribución de 5 títulos de Jesús Franco producidos entre 1960 y 1965 (*Labios rojos*, *La muerte silba un blue*, *Riffifi en la ciudad*, *Miss Muerte* y *Cartas boca arriba*); sin olvidar las aportaciones de José María Nunes (*No dispares contra mí*, 1961); de Forqué: *De espaldas a la puerta* (1959), *091*, *Policía al habla* (1960); de Eugenio Martín (*Hipnosis*, 1962), del mencionado Coll (*Ensayo general para la muerte*, 1962) y de Pérez-Dolz con *A tiro limpio* (1963). A finales de los sesenta, dentro de las habituales coproducciones, el crimen efectista, ayudado del zoom y de la música, será la tónica habitual de directores de tercera fila. Desvalorizando las adaptaciones cinematográficas de novelas de importantes autores españoles del género como Vázquez Montalbán o Pedrolo —aunque salve como excepción *Las crueles* (Aranda, 1969)—, concluirá condenatoriamente: "... que el camino recorrido por el cine policiaco español es mucho menos satisfactorio todavía que el de la novela [...] y que, a la vista de los tristes resultados obtenidos, el cine policiaco español ni tenía un camino por delante, ni tampoco ha sabido hacer un camino al andar...".

Reclamando un mejor conocimiento de este espacio casi olvidado de nuestro cine, escribía:

«Cierto es que, al igual que ocurre con una relativamente incipiente novela negra española de existencia sobradamente probada, la consolidación de un cine negro no es posible salvo en un marco de libertades democráticas, marco que garantice las implicaciones críticas, morales e ideológicas, así como los postulados de ambigüedad y denuncia que caracterizan lo específicamente “negro”. Por ello, las diferencias entre las muestras de un cierto cine negro bajo el franquismo (con una censura y un “programa” social que impedían abordar determinados sucesos o historias con un mínimo de ambigüedad o corrupción) y el que podemos localizar desde los primeros tiempos de la transición a la democracia, son muy notables. Pero el cine negro, sutil desviación del cine policíaco, ha demostrado en muchas ocasiones su fuerza o su intención sencillamente a través de una simple revalorización de concretos aspectos documentales.»<sup>108</sup>

En ese espíritu reivindicativo, se propulsó esa retrospectiva de Valladolid que invitaba, afirmaba Llorens, “a la grata sorpresa, al descubrimiento, al debate y a la polémica”<sup>109</sup> y, ya en la década de los noventa, vieron la luz la tesis doctoral de Elena Medina sobre el cine negro español de los cincuenta y trabajos como el de Ramon Espelt sobre la ficción criminal en Barcelona entre 1950 y 1963. También cabe tener en cuenta la selección de dos películas de Rovira Beleta: *Hay un camino a la derecha* (1953) y *Los atracadores* (1961) y el filme de Pérez-Dolz *A tiro limpio* (1963) en la revisión del *polar* barcelonés que tuvo lugar en 1997, en el marco de la 19ª edición del Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier. Un año después, en el Festival de Cine de Gijón, el propio Antonio Llorens, en un capítulo dedicado a los desarraigados en el cine negro español en los cincuenta y dentro de una panorámica cronológica extensa, acotaría los límites de nuestro género, destacando, una vez más, el maravilloso terreno

108. LLORENS, A., *El cine negro español*, op. cit., p. 3.

109. El ciclo programado cubría los años comprendidos entre 1950 y 1984 y constó de los siguiente 24 títulos: *Apartado de Correos 1001* (1950), *Brigada criminal* (1950), *Los ojos dejan huellas* (1952), *¿Crimen imposible?* (1954), *El cerco* (1955), *El ojo de cristal* (1955), *Los peces rojos* (1955), *Distrito quinto* (1957), *De espaldas a la puerta* (1959), *Muerte al amanecer/El inocente* (1959/60), *Regresa un desconocido* (1961), *Armas contra la ley* (1961), *Los atracadores* (1961), *No dispares contra mí* (1961), *A tiro limpio* (1963), *Rueda de sospechosos* (1963) y *Crimen de doble filo* (1964). Fuera del periodo analizado: *Culpable para un delito* (1966), *La larga noche de julio* (1974), *La muerte del escorpión* (1975), *Tatuaje* (1976), *El crack* (1981), *El arreglo* (1983) y *Fanny Pelopaja* (1984).

negro que abonaba nuestra realidad y que sólo unos pocos pudieron sugerir:

«La crónica de sucesos —con los ambientes de una dura posguerra, las soluciones individuales y colectivas del estraperlo, el contrabando o la emigración como caldo de cultivo de la marginación y la delincuencia— invita a imaginar una legión de corrupciones y delitos. Mientras tanto, las rígidas estructuras de la censura, el mercado de la producción cinematográfica, la triste y famosa ley de vagos y maleantes se las apañaron para ahogar toda complejidad, toda ambigüedad y todo realismo en un género con una producción amplia en número y tentativas, finalmente inexistente, estrangulado por las fechorías de la censura. Nos quedan tan sólo impresiones, huellas, algún paisaje: la idea de reconstruir algún que otro personaje a través de pequeños detalles detectados en una docena de ellos [...] esa doble frustración: la de un género en sí, un *cine negro español* que no supera nunca las meras apariencias y la de unas historias de personajes, condicionados por la marginación, la necesidad o la rebeldía, cuyas auténticas realidades nos fueron brutalmente robadas.»<sup>110</sup>

Para este ensayo, excluyo voluntariamente la palabra *policíaco* porque gran parte de la novela pseudodetectivesca y de juego deductivo — característica de los maestros británicos, por ejemplo—, otorga también un papel secundario a las fuerzas del orden, pese a no tener claves ni tan sólo conocimiento de los nexos que entrelazan los delitos y sus causantes por lo que la mofa y la ironía sobre su incompetencia aletean frecuentemente. El concepto de lo negro —y ahí me sitúo en una perspectiva radical y metodológicamente marxista— se aplica a una denuncia de una sociedad feroz, desigual e injusta, que margina o ignora a amplios colectivos (obrerros, emigrantes, etc.). Es en ese contexto en el que los hombres de la Administración son meras sombras que, en el mejor de los casos, se avienen a disfrutar de las sobras y beneficios —corrupción— que los grupos hegemónicos, manipulando a su antojo las leyes que afirman acatar, les permiten recoger. De esta forma, incluso los gángsters en el primitivo cine “negro” norteamericano no serían más que “convidados de piedra” a un banquete cuyos organizadores proceden de un medio político, social y económico de enorme fuerza y de capacidad corrosiva. Estos últimos no necesitan del ruido ensordecedor de las metralletas para acumular excedentes, ni dirimir conflictos con otras bandas, ni enfrentarse a su pasado, ni ser envueltos y devorados por una espiral de violencia

110. LLORENS, A., *Los desarraigados en el cine policíaco español*. En CUETO, Roberto (coord.), *Los desarraigados en el cine español*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Gijón, 1998, p. 59.

autodestructiva que no sirve siquiera a esa rebeldía primitiva, individual o de pequeño grupo, y que les dio carta de nacimiento. Es importante recordar que el bandido, el gángster, el delincuente en general, más allá de algunos intereses clientelistas y fidelidades de clan, es insolidario con el medio que le vio germinar.

El cine negro puro —como *Coma*, *Guerif*, *Luengos* o *Heredero*, entre otros, reivindicando— está más conectado con el esplendor de los investigadores privados independientes que otean debilidades e infamias sin establecer bandos y dicotomías maniqueístas. Pero creo también que, cualquier mirada con ciertos ribetes documentalistas y que presente desajustes y tensiones individuales que sugieran —y en ese aspecto el cine o la literatura casi siempre toma protagonistas y héroes-tipo que manifiestan inquietudes y desafíos que afectan a colectividades— malestar social, puede resistir el test de negritud. Y eso pese a que la resolución y el desenlace estén dominados por un “cierre institucional” que obliga a acabar con las transgresiones de una determinada manera, a aplaudir el papel de los agentes del orden o a alertar al espectador de que el crimen siempre se paga o de que por la senda del delito no se va a poco a poco, o de que la espiral de violencia es un torbellino que envuelve y engulle a todos por igual. La visión dual de lo real, la amenaza de la muerte y el destino trágico, con la imposibilidad de un final feliz, estarán de alguna manera presentes en esta filmografía seleccionada siguiendo una construcción narrativa, una puesta en escena y una textura visual que darán carta de naturaleza por encima de *“los motivos temáticos enunciados por sus historias”*. Sánchez Noriega nuevamente, recuerda la densidad narrativa (narración fragmentaria, subjetivismo, rupturas del tiempo lineal...) que, de alguna manera, podía ayudar a soslayar la presión censora y repasa las dualidades y ambivalencias que aparecerán en todos los niveles y que habrán de ser también detectadas en el cine negro español, probablemente a baja intensidad: *“... en la fotografía (luces/sombras), en el carácter de los personajes (convertidos con frecuencia en verdugos/víctimas) y en su historia personal (infancia/adulthood), en los resultados de las tramas (muerte/liberación), en los espacios dramáticos (ciudad/campo), en diversos aspectos de la ética (culpabilidad/inocencia, moralidad/legalidad), en la enunciación (punto de vista objetivo/subjetivo), etc.”*<sup>111</sup>

Afirmo (en voz baja) que los espectadores podían leer mucho más allá de las imágenes que ofrecía el cine “negro” español porque a) tenían modelos importados bien conocidos a su disposición que recibía junto a las ficciones “negras” nacionales, y b) porque tenía un grado de conocimiento de primera mano de la realidad social, de una negritud incalculable, donde un policía no era un ser neutro que sólo atentaba contra los criminales y

111. SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Obras maestras del cine negro*, op. cit., p. 15.

porque sabía que ese silencio casi total de la Guerra Civil y la represión de los años cuarenta no podía ni siquiera amortiguar las voces del miedo. Que sólo unos pocos directores, y en clave generalmente elíptica y sinuosa, presentasen desajustes y que el propio cine de policías y ladrones pudiese tener una lectura puramente evasiva (intriga, acción, etc.) no anula la posibilidad de presentar, eso sí sin casi profundidad, retazos de una realidad que, aunque cambiante en los primeros cincuenta, obedecía y era configurada por una de las maquinarias más terroríficas —más por su duración que por su intensidad que en todo caso remite hacia 1943— y que apelando al género, inquietaba y ensombrecía. Eso sí, los procesos de urbanización y de desarrollo económico español iban muy por detrás de los de los Estados Unidos o de los de Gran Bretaña lo que es un buen eximente para un cine negro inmaduro al no contar con la complejidad político-económica: democracia, terciarización, consumo, prensa, entramado institucional, jurídico o económico...<sup>112</sup> Sirva como hipótesis lo dicho por algunos autores y reflejado más arriba sobre el cine negro español: caso de existir, presentará un alto grado de esquematización, réplica y mimetismo y no podrá contar historias con los márgenes de permisividad adecuados. Sólo por poner un ejemplo que aclare la cuestión: *Retrato policíaco* (*Undercover Man*, 1949) de J.H. Lewis, es una película de claro protagonismo policial, en este caso a cargo de los honestos e infatigables agentes del Tesoro que, enviados de Washington a una indefinida ciudad (¿Chicago?), buscan formas de atrapar a una hampa organizada que utiliza testafierros y no declara sus ganancias nacidas del juego y de la extorsión. Hasta ahí, la apología sería asumible pero nos encontramos con un pequeño problema añadido a la ya preocupante situación de impotencia manifiesta de las autoridades para desentrañar los tejemanejes del crimen organizado: el personaje del abogado, que vive en la opulencia al proteger a los jefes mafiosos y a sus asesinos y que no duda en utilizar sobornos y artimañas para cuidar los “negocios” de sus clientes. Tenemos ahí un ejemplo de los caminos cerrados a nuestro cine: un abogado no podía estar envuelto en manejos sucios, un juez o un político municipal no podía tener intereses más allá de su deber estricto y, ni mucho menos, un policía podía ser envuelto o seducido por el crimen. ¿Queda aún camino por recorrer?

La gramática narrativa quedará reducida, pero el hecho delictivo en sí podrá ser un signo inquietante salvo que su tratamiento sea meramente el de una simple caza del criminal. Pero el reduccionismo en los temas y

112. Tal vez por esa misma razón, la ambientación de algunas de nuestras películas negras no puede desprenderse de cierto aire realista más heredero del siglo XIX y que presenta un mundo urbano no demasiado desarrollado cuyos moradores tienen mucho que ver con las películas (entre folletinescas y de recreación de barrios bajos) características de Griffith o de Ince o de, incluso, autores españoles de los años treinta como Puche, Sau, etc.

alternativas, a uno y otro lado de la ley, fue importante pero no aniquiló algunas vías de escape: un abogado podía haber sido expulsado del cuerpo y ejercer ese papel maléfico y la corrupción podía desplazarse simplemente a un país de ubicación lejana e imprecisa. Algunos directores, a menudo desde el lado de los vencedores, tejieron un cuadro crítico que mostró algo más que una perturbación periférica de la cohesión social. No hay que olvidar que el protagonismo policial es el dominante en muchas películas francesas o británicas que indagan en lo criminal y que el delincuente puede encarnar una figura aislada, desesperada y hasta adoptar posturas cercanas al existencialismo.

Aunque el delito en la España de los años cincuenta estará menos relacionado con la privación y la desesperación, aunque las cárceles irán reduciendo el número de reclusos, la tensión social y la angustia colectiva —no olvidemos que tanto los centros de producción del cine español en general y del “negro” en particular, Madrid y Barcelona, fueron republicanos hasta casi el final de la guerra—, la experiencia de ser “vencido y sospechoso” pesaría sobre gran parte de los artesanos que conformaron el género. Conectar con códigos narrativos y estéticos como el estudiado aquí, no puede más que ser considerado como una búsqueda de aire fresco, tanto en lo industrial como en lo creativo.

A modo de síntesis, destacaré ocho características presentes en el cine negro español: 1) el modelo y la herencia estética básicamente norteamericana (fotografía, banda sonora, montaje, iconografía y tipos, rodaje en escenarios naturales, documentalismo...), que obedecía a patrones conocidos y consumidos habitualmente por el público a los que se añadía la tradición de la novela realista e incluso la presentación folletinesca y melodramática de los barrios bajos y sus personajes violentos, atrapados por las pasiones y las frustraciones de su entorno; 2) la exaltación de las fuerzas policiales, indicio hasta cierto punto positivo de recuperación de lo civil —en detrimento de lo específicamente militar— aunque presente a la delincuencia como un residuo de fácil aniquilación y control dada la superioridad de los medios y la formación especializada de los agentes del orden. Que los guardianes de la ley no se equivoquen (a diferencia de los detectives que a menudo se lanzan por caminos erróneos teniendo que regresar al principio) y cubran todos los casos, reducirá lo sorpresivo y complejo del género en estado puro. Las instancias de poder quedarán alejadas de la comisión o de la permisividad de los delitos siendo a todas luces imposible la germinación de un sindicato del crimen. Como contrapartida no será infrecuente la conexión entre empresarios y actividades delictivas, puesto que no parecen ensombrecer la imagen inmaculada de la esfera estatal. Se comprobará la inflexibilidad de los Tribunales de Justicia en la pantalla: abundarán las claras condenas a muerte sin eximentes; 3) derivando de la anterior característica, la

ambigüedad moral quedará atenuada. Pocos personajes transitarán y escudriñarán bajezas generalizables a todos los componentes de la sociedad: los bandos estarán demasiado definidos: policía, sacerdotes, jueces y funcionarios frente al individuo que transgrede las normas, que, al distanciarse de familiares, novias y amigos, se colocará en el infierno y, caso de arrepentirse habrá de disponerse a recibir el castigo. El delito, por lo tanto, virará de la diagnosis social para edificarse en el terreno moral no expresando a la conjunción de fuerzas sociales adversas o la marginación de determinados colectivos. Aunque se vislumbren las malas condiciones laborales y la aspereza de la propia vida se apelará al sacrificio y a la esperanza como antídotos contra la desazón; 4) la ausencia de detectives e investigadores privados que sólo aparecen desde la parodia y que elimina así una de las mejores fuentes para investigar en lo desconocido ya que el detective a menudo desconfía de su cliente yendo mucho más allá de lo propuesto porque necesita conocer el entramado social, hecho que, en un Estado intervencionista y que “vela por todos”, parece superfluo. En todo caso algún abogado podrá realizar, en contadas ocasiones, esa tarea; 5) la frecuente rigidez de los personajes principales —a la que no es ajena la mirada censora— que queda compensada por algunos secundarios mejor perfilados o por el retrato (registro verbal y gestual) de entornos populares: bares, patios de vecinos, etc. Nace algo así como un juego de oposición curioso: cierto rigorismo, parquedad, discreción y contención desde los transgresores y, por contra, discursos desde la ley y el orden demasiado explícitos, retóricos y autojustificativos, mostrando un desequilibrio evidente. Como resultado adicional los “criminales natos” serán escasos y el análisis de psicopatologías o de componentes psicoanalíticos presentes en estos, reflexionando en las motivaciones profundas del delito, será nulo, en paralelismo con una psiquiatría oficial bárbara y xenófoba; 6) el alineamiento político, característico de la Guerra Fría, hará acto de presencia con una inversión sólo aparente respecto a los Estados Unidos. No aparecen los nazis en los años cuarenta, pero sí los comunistas que operan a través de la “frontera norte”: la guerrilla urbana se transformará en el cine negro español en un conglomerado de bandas de atracadores sin filiación política, credo ni motivaciones, más allá de la desestabilización violenta (descontextualización reveladora). A diferencia del cine negro de los Estados Unidos que no olvida las referencias a las dos postguerras (la de 1918 y la de 1945), la Guerra Civil y la situación postbélica quedarán silenciadas; 7) ausencia del “crimen organizado”, que echará a perder toda una temática habitual del género en Estados Unidos: las apuestas, el alcohol, el boxeo, la prostitución, la especulación inmobiliaria, la pornografía, los secuestros, *rackets*, sobornos... A lo sumo aparecen intentos de grupos extranjeros por instalarse y operar aquí o de bandas que actúan en la periferia colonial (Marruecos, etc.), sin amenazar el *statu quo* y,

por último, 8) la recurrente aparición de la mujer como generadora del delito da pie en nuestro cine a una actitud misógina aún mayor al acentuar la supeditación al jefe de la banda. Sólo en clave de comedia aparecerá como la organizadora de los delincuentes (reforzando así ese rol secundario) al aparecer, de forma inverosímil, dando órdenes a sus secuaces y planeando robos o estafas.

## 2.1. Periodización y clasificación

En el propósito de este trabajo, se halla la idea de subdividir el periodo de 16 años en dos fases de ocho años cada una (1950-1957 y 1958-1965) para establecer procesos evolutivos tanto en el tratamiento temático del género como en la misma estructura industrial que lo propulsó. He enmarcado como materia de estudio la “plenitud” del cine negro español entre 1950 y 1965, confeccionando un listado amplio que incluye desde los mestizajes o contaminaciones genéricas hasta las parodias y comedias centradas en algún hecho delictivo o investigación. La cifra resultante nos da una cantidad de 208 títulos para un periodo de 16 años lo que arroja un promedio de unas 12,5 películas anuales que, evidentemente, no se distribuyeron homogéneamente en el tiempo. En la era del esplendor de las coproducciones, en los sesenta (especialmente con Italia y Francia), el número de proyectos asignados a la ficción criminal aumentará considerablemente hasta llegar a la cota de los 23 títulos en 1964, seguida de cerca por los 21 títulos de 1961 y los 16 de 1959. Es importante hacer referencia, nuevamente, al ya citado trabajo de Heredero y Santamarina para confirmar que la madurez del cine negro americano se asume en los primeros años cuarenta con obras maestras como *El halcón maltés* o *El último refugio* (ambas de 1941) de John Huston y Raoul Walsh respectivamente, o con algunos filmes emblemáticos de Michael Curtiz, Robert Siodmak, Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger o Henry Hathaway, a menudo estrenados con algunos años de retraso en nuestras pantallas<sup>113</sup>.

Una primera etapa incluiría 84 producciones realizadas, con independencia de la fecha de estreno, entre 1950 y 1957 (40,38 % del total) y una segunda se iniciaría en 1958 concluyendo con el límite fijado para 1965 contabilizándose un total de 124 (59,62 %) <sup>114</sup>.

113. Véanse las fechas de estreno de algunas películas norteamericanas y europeas características en la sección dedicada a las fuentes del cine negro español (pp. 122-123).

114. Este criterio plantea un pequeño problema: el número de películas de cada etapa es bien diferente. Cuando se establezca alguna comparación, utilizaré las cifras en tantos por ciento respecto al conjunto de filmes producidos en uno u otro subperíodo para intentar establecer más claramente diferencias y similitudes.

El despegue, en 1950, vendría anunciado con dos producciones barcelonesas: *Brigada criminal* de Ignacio F. Iquino y *Apartado de Correos 1001* de Julio Salvador, estrenadas ambas en la Ciudad Condal entre el estrecho margen del 4 y el 6 de diciembre de 1950 respectivamente y que condensan, sin explicitarse en manifiestos o declaraciones, buena parte de los presupuestos renovadores del género: behaviorismo y acción, documentalismo descriptivo y un claro trabajo de los operadores enraizado en la tradición "negra". En ambas películas podemos comprobar la presencia de algunos nombres emblemáticos del género (Dolz, Forn, Isasi-Isasmendi, Coll, etc.) que, a modo de colectivo, cultivará el género. La presencia de nombres como Iquino, Campa, Santugini y Bengoa en la creación y la producción, nos recuerda la a veces olvidada tarea de productores y escritores que impulsaron esta vía genérica con resultados más que aceptables. El fenómeno expuesto al resaltar ese año-talismán del género, no sería completo si no se añadiese otra película producida en ese mismo año en el ámbito de Madrid y que, como pequeñas joyas sin una posterior continuidad, constituyeron también un nuevo punto de inflexión. Me refiero a *Séptima página* de Ladislao Vajda que, muy en conexión con directores como Lang, Dassin o Lewis, toma el pulso a una ciudad aparentemente risueña que oculta tensiones y conflictos que llevarán hacia la muerte. Inexplicablemente, la película de Vajda habrá de esperar casi un año para su entrada en las pantallas.

El primer tramo (1950-1957) vendría caracterizado por: 1) la influencia del neorrealismo y de la tradición costumbrista, incidiendo en el retrato de los barrios y de un paisaje urbano en constante ebullición y en el que los individuos topan con una cotidianidad dura (con ecos del mercado negro, de la privación y de la miseria); 2) el predominio de patrones norteamericanos desde la tendencia del *procedural* (didactismo en la presentación detallista de los métodos científicos usados), bañado con rasgos moralizantes (función asistencial de los policías) combinándose con la apología de los Cuerpos de Seguridad, con asociación y superposición frecuente de las figuras paradigmáticas del orden: sacerdote, policía, juez, etc.; frente a las bandas de contrabandistas, especuladores y delincuentes. El territorio nacional se presenta como un coto cerrado que sólo desde el exterior es amenazado por lo que los elementos de frontera son capitales para definir los recorridos de los criminales. Salvo excepciones, las autoridades locales, los representantes sindicales y los militares quedan fuera de la escena; 3) repetición y adaptación de los códigos iconográficos y estéticos del género enmarcados en la visualización amenazadora de la ciudad y la noche, (fidelidad estética al género: blanco y negro, claroscuro, cierta confusión espacio-temporal...) con reproducción a escala de la magia de los estudios de Hollywood resultando un cine de *glamour*, ejemplificado con *Séptima página* (Vajda, 1950), *Duda* (Salvador, 1951) o *Los ojos dejan huellas*

(Sáenz de Heredia, 1952) buscando destacar rostros, elegancia, parejas emblemáticas, idealizando también el “porte” de los policías. El sistema de los estudios (con sus decoradores y parejas de artistas, las orquestaciones densas, el vestuario e incluso la reproducción de comisarías, juzgados y prisiones —consiguiendo incluso rodajes en los lugares consignados—), se conjugará con la búsqueda de lugares emblemáticos para el desarrollo del *set* final; 4) la polarización y la esquematización de los personajes presentados: ricos y pobres; delincuentes profesionales y policías... La atención al desarraigo de los adultos y de los jóvenes perdidos mostrará las posibilidades redentoras de las instituciones: cárceles reformativos, Tribunal Tutelar de Menores...; 5) una mezcla de elementos dramáticos con los estrictamente policíacos y una fuerte influencia del medio teatral; 6) el maniqueísmo y la dicotomía constantes entre las instituciones beneficiosas: la familia, el hogar, la fábrica, los vecinos, los policías, la Iglesia; frente a los elementos perturbadores: mujeres de mala vida, pandillas, las calles... y 7) un estricto control autocensor y censor en cuanto a la manifestación de las escenas violentas, vetándose además toda explicitación sexual aunque todo ello pueda leerse entre líneas<sup>115</sup>.

Como características de la etapa 1958-1965 hay que anotar: 1) una mayor atención al estudio de la psicología del criminal y al drama interior del delincuente en todas sus vertientes (desde el delincuente juvenil, al atracador, al psicópata, al asesino profesional...) en consonancia con la perturbadora idea de que cualquier ciudadano puede encerrar un asesino o un delincuente en potencia; 2) la confluencia de figuras y entornos más característicos de un país económicamente en alza por lo que las tramas se centrarán más en personajes de clase media (profesiones liberales, artistas, empresarios...), con una irrupción del mundo de los negocios mostrando un tejido industrial moderno y que proyecta una imagen autocomplaciente de las clases empresariales de nuestro país enfrascadas en sus juegos del poder; 3) la aparición de un componente propagandístico relacionado con fenómenos como el turismo (rodajes en castillos, paradores, playas...)

115. La unificación de los códigos censores estatales en Estados Unidos vino definida con el llamado Código Hays que funcionó a pleno rendimiento desde 1934 y no se encuentra tan alejado de las limitaciones que presenta el cine negro español, aunque el cine de gánsters de principios de los treinta ya había ido muy lejos en los terrenos que hemos mencionado. En teoría existía cierta permisividad en la presentación de los antimodelos siempre y cuando sirviesen para destacar el papel de los bondadosos. García Escudero apostó en *Surcos* (Nieves Conde, 1951) por un cine social con límites pero que no se mordía la lengua ante la exhibición de lo delictivo. Los resultados saltaron a la vista y la exposición de lo criminal sufrió una involución clara. No era una vía permitida desde el reaccionarismo franquista, obsesionado en no remover ni detectar la auténtica injusticia social implícita en la autarquía y que reportaba beneficios extraordinarios para los allegados al régimen.

evidenciándose la mejora del nivel de vida de los españoles, predominando los espacios abiertos y naturales y trasladando la negritud a las motivaciones y pulsiones de los personajes; 4) una mayor interacción de la Policía española con sus homónimas europeas y estadounidenses o con la Interpol dando respuesta a los tráficos internacionales<sup>116</sup>; alejándose a su vez de un protagonismo más allá de la ejecución técnica de su trabajo; 5) el delincuente absorberá atribuciones de especialista que maneja informaciones complejas, desplazando al pequeño ratero que tiene poco futuro en un mundo cuyos mecanismos de seguridad y vigilancia son más poderosos. Desfilarán desde asesinos a sueldo a cerebros y prestigiosos criminales con mayor osadía para cometer robos o asesinatos de gran dificultad. Se mostrará el dispositivo del atraco<sup>117</sup>, el diseño de la huida, la caracterización y el camuflaje; 6) se seguirán produciendo fenómenos de mestizaje genérico pero con nuevos subgéneros (espionaje, acción, terror, propaganda anticomunista...) incorporándose nuevas propuestas narrativas poco habituales procedentes del cine negro francés (Becker, Melville...) o que asumen presupuestos nacidos de los "Nuevos Cines Europeos"; 7) un aumento de las coproducciones y de las dobles versiones planteará temas y situaciones más afines con los mercados y públicos europeos; 8) la aparición y el protagonismo de los jóvenes nacidos en los años cuarenta y cuyas preocupaciones y modos de vida distan de las de sus mayores: una pléyade de universitarios, veraneantes "hijos de papá", artistas y bohemios, músicos, etc., poblarán algunos escenarios, aludiendo al existencialismo y reclamando cierto europeísmo y cosmopolitismo pese a que el discurso de cierre (juez, narrador, policía —éste último en menor grado—) demostrará que esos jóvenes están desorientados y faltos de valores haciéndoles reflexionar sobre el daño hecho<sup>118</sup>; 9) una mayor permisividad en la

116. La coproducción *Hipnosis* (E. Martín, 1962), por ejemplo, resalta la actuación de los policías de carne y hueso cuyo sentir y procedimiento democrático y respetuoso son propios de un país desarrollado.

117. Revisando el código censor, todavía en 1964 puede leerse la recomendación de no dar demasiadas indicaciones para que los futuros transgresores no tuviesen más técnicas y maniobras a su disposición. El miedo a que la realidad imite al cine, ya presente en el Código Hays, queda bien patente aquí. Desde 1961 no se acatará demasiado esa prohibición como queda claro en *Armas contra la ley* (Blasco, 1961). Si hace falta asaltar un banco, la operación estelar incluirá medios poderosos que llevarán a objetivos selectos (oro, planos secretos, diamantes, etc.). Los espías, los atracadores profesionales y a sueldo de intereses financieros actuarán en el campo del delito pero nunca servirán para interrogarse sobre la naturaleza humana.

118. *Un vaso de whisky* (Coll, 1958) se encuentra en la frontera de los dos subperíodos puesto que el personaje principal no es ya un adolescente y porque los valores y discursos se

explicitación de la violencia llegando incluso a la representación del sadismo y la violación y mayor permisividad sexual aunque, como en *A tiro limpio* (Dolz, 1963), se recurra, partiendo del espacio de la alcoba, a la elipsis.

El año 1965 punto y final del período marcado es tal vez más incierto aunque el fenómeno parece evidente: el progresivo agotamiento de la propuesta estética y genérica, desbordada por otras vías que gozan de más predicamento. El llamado “Nuevo Cine Español” lleva tres o cuatro años en activo y ofrece oportunidades a una nueva generación de técnicos y artistas que a menudo emergen desde una formación especializada. Un simple vistazo a la numerosísima lista de las películas producidas en 1966<sup>119</sup> nos enfrenta con un fenómeno no nuevo pero que alcanza proporciones desconocidas hasta el momento: el elevado grupo de títulos que presentan nuevos héroes, agentes y espías que operan en todo el espacio planetario que incorporan elevadas dosis de especialización, movilidad y recursos técnicos y que se enfrentan a villanos y potencias maléficas que colocan a nuestros tipos y arquetipos “negros” en el armario de las antigüedades, aunque algunos directores continúen entrecortadamente en la línea negra. Igualmente la profusión de *peplums*, *spaghetti-westerns*, comedias *desarrollistas* de turismo y reprimidos y otros engendros, ven la luz, buscando la obtención de ganancias, en un momento en que los controles de taquilla parecen ser los indicadores que dominarán las concesiones de dinero. No en vano pasamos de los 24 a las 12 producciones, más o menos negras en 1965. Es significativo que, autores importantes del género como

---

intentan adaptar a los nuevos tiempos, pero conservan un formato un tanto rancio, característico de un cine social un tanto apergaminado.

119. En el *Catálogo Uniespaña 1967* correspondiente a las películas producidas en 1966 localizamos 22 posibles películas de agentes: *Agente 003*, *Operación Atlántida*, *Agente X 1-7 (Operación Océano)*, *Agente Z 55*, *Misión Hong Kong*, *Anónima de asesinos*, *001 Operación Caribe*, *07 con el 2 delante (Agente: Jaime Bonet)*, *La muerte espera en Atenas*, *Los espías matan en silencio*, *Misión especial en Caracas*, *Nuestro agente en Casablanca*, *Operación Goldman*, *Operación Lady Chaplin*, *Operación Mogador*, *Operación secretaria*, *Operación silencio*, *París Estambul sin regreso*, *Residencia para espías*, *Singapur, hora cero*, *3 S 3 Agente especial*, *Un golpe de mil millones*; 26 posibles westerns: *Adiós Gringo*, *Cuatro dólares de venganza*, *Doc, manos de plata*, *Dos pistolas gemelas*, *Dos vivales en Fuerte Álamo*, *La ley del colt*, *La muerte tenía un precio*, *Los siete magníficos*, *Los cuatro implacables*, *Mestizo*, *Operación póker*, *Por un puñado de dólares*, *Que viva Carrancho*, *El retorno de Ringo*, *Ringo de Nebraska*, *Río maldito*, *Sangre sobre Texas*, *El sheriff no dispara*, *Siete dólares al rojo*, *Siete pistolas para los Mac Gregor*, *Siete pistolas para Timoty*, *Sólo un ataúd*, *Texas Kid*, *Una ráfaga de plomo*, *Una tumba para el sheriff...*; sin añadir los *peplums*, filmes con niño, cine de aventuras, comedias, etc., para no más de seis o siete títulos, a lo sumo, enmarcados en el género policiaco: *Culpable para un delito*, *Chantaje a un asesino*, *Pánico en la mafia...*

José Antonio de la Loma, Juan Bosch o Isasi-Isasmendi entre otros, se adaptan a algunos de los subgéneros<sup>120</sup>.

Siguiendo otras vías, Josep Maria Forn (*La piel quemada*, 1966) o Rovira Beleta se apuntarán como Camus a un cine social mientras que otros directores como Joan Bosch, José María Forqué o el propio Nieves Conde acariciarán las comedias turísticas o las películas de cantantes o grupos de música *pop*. El poderoso concepto de Miquel Porter, clave terminológica y cronológica al citar las “siete plagas” que invaden nuestro cine redefine los nuevos intereses de productores y público. Y ya sabemos que las plagas arrasan con lo construido anteriormente.

Mientras que Heredero y Santamarina<sup>121</sup> apuntaban a 1960 como el año que cerraba la plenitud del género negro estadounidense con *La ley del hampa* (*The Rise and Fall of Legs Diamond*) de Bud Boetticher, en este trabajo situaré su lenta agonía en el año de 1965 —no es una casualidad que las diferencias cronológicas entre Estados Unidos y España se hayan acertado al compás de los tiempos—. Coexisten un buen número de coproducciones, un filme de Miquel Iglesias: *Muerte en primavera*, e incluso dos propuestas perturbadoras que taponan el ciclo y que son *De cuerpo presente* de Antonio Eceiza que sigue una historia vanguardista de Gonzalo Suárez y la curiosa *La muerte viaja demasiado*, cuyo episodio de Forqué mezcla un buen montón de referencias al género en un episodio que intenta cohesionarse con los otros dos episodios cercanos al surrealismo, a lo fantástico y llenos de humor negro deseoso de traspasar fronteras en un juego metagenérico. Otra coproducción, *El asesino de Düsseldorf* (R. Hossein, 1965), con escasa aportación española, ofrecerá también una interesante revisión del cine de asesinos consagrados<sup>122</sup>. Aunque hasta 1968 podamos seguir detectando ecos del cine negro realizado dentro de nuestras fronteras, caso de *Culpable para un delito* (J.A. Duce, 1966), propuestas como *Llaman desde Jamaica Mr. Ward* (1967) de Julio Salvador están alineadas con otros planteamientos. En la época dorada de las

120. Por ejemplo Isasi-Isasmendi en *Las Vegas, 500 millones* (1968) propondrá la búsqueda de un marco de acción diferente: escenarios exóticos, aviones y helicópteros, rascacielos, apartamentos y entornos de lujo y ruptura del marco urbano cerrado, indicativos de la nueva tendencia que empezaba a despuntar ya en 1962 con producciones fronterizas como *La ruta de los narcóticos* (Forn), que precisamente seguía un guión de J.A. de la Loma que ya en los setenta, principalmente, tocará esta vertiente con notable éxito internacional.

121. HEREDERO, C.F., SANTAMARINA, A., *El cine negro*, op. cit., p. 283.

122. De manera insólita, hará referencia al contexto perturbador de la Europa de entreguerras y, con cierta benevolencia, al asesino psicópata que parece ensimismado en su timidez ante la artista de cabaret que prácticamente lo domina como a un juguete. Se ofrecerá de paso casi una contraimagen del famoso Mr. Hide, el personaje creado por Stevenson y que sobre todo en el cine muestra, en su trato con lo femenino, su aspecto más sádico.

coproducciones, los gustos e intereses comerciales son más amplios que los ofrecidos por los espectadores españoles y que pretenden competir (quizás por la proximidad y la accesibilidad a las pantallas) con un cine norteamericano dominante.

En general, los criterios más usuales para la clasificación del género negro y con alguna posibilidad de aplicación al cine negro español, han de tener necesariamente que ver con algunas de las perspectivas siguientes: *a)* utilizar un criterio cronológico, tratando de relacionar el hecho criminal con la coyuntura social y política; *b)* diferenciar el punto de vista del relato y el protagonismo de un determinado tipo o arquetipo: detectivesco, delincuencia juvenil, atracadores, jueces y abogados, sistema penitenciario, etc.; *c)* subrayar el delito predominante: atraco, asesinato, lucha de clanes y bandas, contrabando, secuestro, etc.; y *d)* centrarse en el territorio de la acción: el barrio, el entramado político, el juzgado, la comisaría, la cárcel... Bajo este último criterio es importante la distinción entre el espacio urbano y el rural, al igual que en la incorporación de los territorios de frontera. Al atender a la construcción narrativa, se comprueba que la mayoría de las películas acostumbra a combinar dialécticamente puntos de vista, delitos, arquetipos y escenarios para añadir tensión, juegos de oposiciones e intriga lo que hace que los problemas clasificatorios se multipliquen<sup>123</sup>. En una compleja periodización (*cartografía*) del cine negro norteamericano, Heredero y Santamarina<sup>124</sup> siguen la pista de las corrientes principales presentes en el paradigma reconocido a lo largo de cincuenta años y que atiende igualmente a la etapa *protonegra*. Con mucha prudencia, intentaré mostrar en el **Cuadro nº 1 (p. 89)** algunos correlatos para nuestro cine negro. El criterio que utilizaré se centra en el planteamiento temático y en el punto de vista de la narración —la focalización—, recogiendo a su vez aspectos cronológicos, al proseguir tradiciones creadas con anterioridad. De las cuatro modalidades resultantes, el primer epígrafe: *cine de enigma-juego de deducción*, destaca más por el método, que lleva a la encuesta y a la solución del caso, al margen de quién realice la investigación. Los tres restantes aluden más bien al personaje o personajes que conducen al espectador a través del relato y que conforman otras tantas tradiciones que se originan, muy de lejos, en el cine de gánsters, el cine policiaco y la psicología criminal. Esta última, a falta de un cine de detectives, trasciende

123. En el cuaderno de Antonio Llorens (1988) no se rehuye una tentativa de catalogación del cine negro español que incluye una etapa más amplia que la nuestra ya que se extiende hasta 1987. Se distinguen dos grupos de autores: los que quieren sacar adelante un cine negro absolutamente español y los que reproducen las pautas del complejo modelo norteamericano. Incluye, sin ánimo de exhaustividad, hasta un centenar de filmes sin descuidar alguna cinta destacada de la década de los cuarenta. LLORENS, A., *El cine negro, op. cit.*, pp. 5-31.

124. HEREDERO, C.F., SANTAMARINA, A., *El cine negro, op. cit.*, pp. 81-128.

el maniqueísmo de policías y delincuentes para colocar al hombre de la calle, aprisionado por conflictos y odios que pueden incidir, en determinadas circunstancias, en un asesino. Para el periodo marcado y, a falta de la categoría mencionada, el subapartado de los "investigadores ocasionales" supe, con poca fortuna, la carga sociológica y crítica desplegada en la tradición de los Spade, Marlowe o Archer, puesto que funcionan como meras rémoras de la acción policial a quien ni tan sólo se les permite suplir plenamente. Es por eso que se les coloca en el cine cuyo punto de vista es el de la ley.

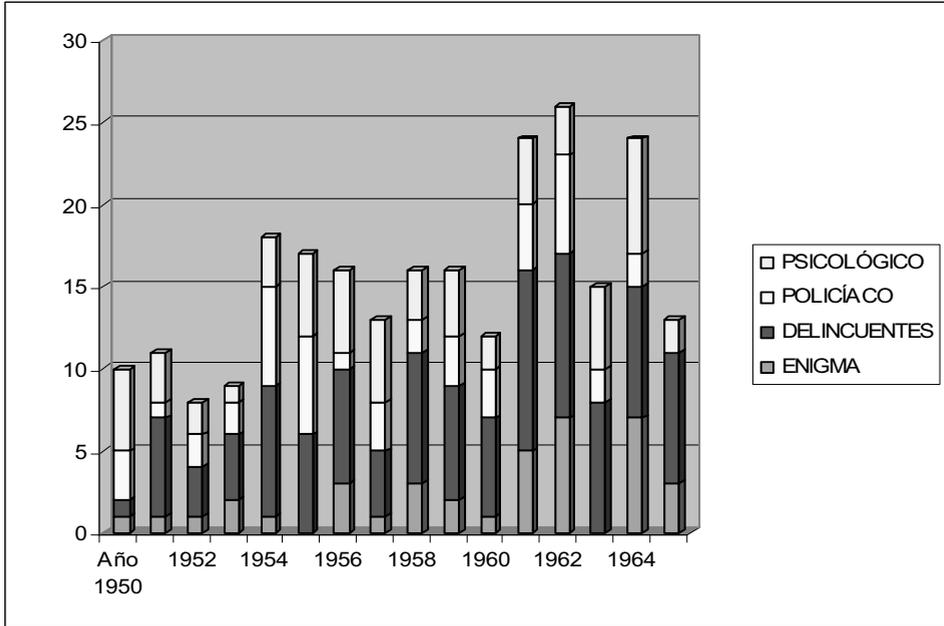
En las páginas siguientes se resumen los datos más importantes referidos a la clasificación del cine negro español. Cabe recordar que las duplicaciones (filmes colocados en más de un subgrupo) aumentan las cifras globales y parciales que pasan de 208 a 248 títulos en toda la etapa, de 84 a 101 entre 1950 y 1957 y de 124 a 147 entre 1958 y 1965. Como se comprobará, la aportación más numerosa corresponde al cine de delincuentes (105 títulos y un 42,3 %) seguido del psicológico-delictivo (59 títulos y 24,7 %).

Éstos serán los títulos (por orden cronológico diferenciando las dos etapas comentadas: 1950-1957 y 1958-1965) y las cifras que en algunos casos se colocan dentro de apartados específicos (subgéneros/temáticas) que dan prioridad a menudo al lugar en que se realiza la acción principal (cárcel, teatro, etc.). El número consignado tras un filme y determinado entre paréntesis, indica que éste pertenece a más de una de las cuatro divisiones apuntadas:

**I. Cine de enigma-juego de deducción:** se incluyen las tramas criminales cuya resolución, más que la ejecución, pasa a ser primordial, apareciendo una especie de duelo entre la inteligencia y la habilidad del policía y la del criminal encubierto.

Sospechosos y móviles, coartada, intriga, intereses económicos y/o pasionales, trampas y pistas, falsas apariencias, desapariciones y sustituciones de víctimas, formarán parte de la gramática de estos relatos que prosiguen una larga tradición novelesca y hasta teatral cuyas raíces llegan hasta la mitad del siglo XIX.

Gráfico nº 1. Desarrollo del cine negro español (1950 - 1965)



Se ocultarán cosas al espectador y no será necesaria la descripción minuciosa del delito que, poco a poco, el avezado investigador irá desgranando. De alguna manera todo parece supeditado a la esfera del territorio o habitáculo del crimen: la mecánica del arma homicida, la topología y el tiempo y la asignación de los móviles. El espectador está pendiente de la conexión entre los hechos y los personajes y la información le va siendo suministrada por el propio "sabueso". La base puede ser dramática y pretende crear tensión entre los sospechosos y entre éstos y los investigadores. Pueden incorporarse elementos fantásticos, que creen una atmósfera de misterio o que incorporen lo extrasensorial y lo onírico. El **gráfico nº 1** muestra los valores absolutos del subgrupo: 38 películas para los años 1950-1965 con un máximo de 7 películas en 1962 y en 1964:

A) 1950-1957: 1951: *Duda*, 1953: *Tres citas con el destino* (1º), 1954: *¿Crimen imposible?* (1º), 1956: *Minutos antes*, *La melodía misteriosa*, *Los ojos en las manos* (2º), 1957: *El pasado te acusa* (7 películas). B) 1958-1965: 1958: *Carlota*, *Cita imposible*, 1959: *Aventuras de Taxy Key*, *De espaldas a la puerta*, 1960: *La mentira tiene cabellos rojos* (1º), 1961: *Araña negra* (1º), *Detective con faldas* (1º), *Han matado a un cadáver*, *Usted puede ser un asesino*, 1962: *Autopsia de un criminal*, *Cerrado por asesinato*, *Los culpables* (1º), *Ella y el miedo* (1º), *Ensayo*

**Cuadro nº 1. El cine negro español frente al modelo dominante**

EE.UU. (1910-1960)	ESPAÑA (1950-1965)
<b>0. Cine fundacional</b>	
Enigma/deductivo	Presente con anterioridad. Raíces teatrales
<b>1. Cine de gánsters</b> (1930/1933)	Inexistente en los cincuenta Sólo en alguna coproducción ambientada en Italia
Cine penitenciario (1932/1934)	Desde 1954. Instituciones modélicas
(1950/1956)	nunca criticadas salvo que se localicen en Estados Unidos
Cine de denuncia social (1933/1939)	Se roza en films de Sau y Puche en la década de los 30
Sociología gangsterismo (1935/1941)	Sólo en coproducciones y localizaciones externas
Neogangsterismo en negro (1945/1950)	
Manierismo y ocaso (1953/1960)	A mitad de los sesenta
<b>2. Cine policiaco</b>	
Optimismo primitivo (1935/1940)	
El policiaco documental (1945/1950)	Copiado y trasplantado (1950).
El pesimismo crítico (1953/1957)	Inexistente
<b>3. Cine de detectives</b>	
Spade y Marlowe (1941/1947)	Inexistente hasta la Transición
El arquetipo sin código (1949/1955)	
<b>4. Cine criminal</b>	
La fase clásica (1944/1948)	Abundante en todo el periodo
Depuración y eclecticismo (1951/1959)	
Psicológico: mentalidad delictiva	Desde 1958
Social: fenómeno social Inexistente.	Se roza en el tema de la delincuencia juvenil
Psiquiátrico: psicópatas	Sólo en coproducciones
<b>Fuente:</b> Heredero, C.F., Santamarina, A. y elaboración propia.	

general para la muerte, *Terror en la noche* (1º), 1964: *Después del gran robo*, *El filo del miedo*, *Muere una mujer*, *Los palomos*, *Rueda de sospechosos*, *El secreto de Bill North*, *Un tiro por la espalda* (2º), 1965: *Muerte en primavera*, *La muerte viaja demasiado*, *El rostro del asesino* (25 películas).

En el marco específico del teatro se identifican tres filmes entre 1950 y 1957: *Crimen en el entreacto* (1950), *Último día* (1952) e *Intriga en el escenario* (1953) y otros tres en los años comprendidos entre 1958 y 1965: *Culpables* (1958), *Palmer ha muerto* (1961) e *Hipnosis* (1962) (2º).

**II. Cine de delincuentes:** se comprueba una apabullante mayoría de producciones: 105 películas, aunque es cierto que se presenta una gran variedad de opciones. Entra aquí el tratamiento y la peripecia de los delincuentes profesionalizados, agremiados o no, y en proceso de formación, esplendor y punición. Las bandas clásicas de atracadores surcarán las pantallas pero convivirán con malhechores de poca monta, con algunos asesinos planificadores que actúan sin especial sadismo y sin demasiada originalidad, con los grupos de jóvenes que actúan independientemente y que se pueden ver involucrados en redes de delincuentes expertos, estableciéndose una relación clientelar y hasta de transición a la madurez. Los estereotipos serán aquí frecuentes así como el énfasis en la acción como salida desesperada, o el papel negativo de la mujer que succiona hacia una determinada “tempestad delictiva”. Pueden aparecer temas políticos (guerrilla, amenaza comunista procedente del Este, etc.). La faceta de la pena y la reinserción será también tratada, a veces como periplo del delincuente, antes o después de reiniciar la espiral violenta, o precediendo a la reinserción moral y profesional. El gráfico nº 1 (p. 88) muestra la abundancia de títulos encuadrables en este grupo con cierto predominio entre los años 1961 a 1965 (entre 8 y 11 por año) aunque ya en 1954 aparezcan 8 producciones:

**Profesionales:** A) 1950-1957: 1950: *Balarrasa* (1º), 1951: *Manchas de sangre en la luna*, *Surcos* (2º), 1952: *El cerco del diablo* (2º), *Mercado prohibido* (1º), *Persecución en Madrid*, 1953: *Ha desaparecido un pasajero*, *Juzgado permanente* (2º), *Tres citas con el destino* (2º), 1954: *La ciudad perdida*, *El fugitivo de Amberes* (1º), *La ironía del dinero*, *Sitiados en la ciudad* (1º), 1955: *Camino cortado*, *El cerco*, *Nunca es demasiado tarde*, *El ojo de cristal* (1º), *Secretaria peligrosa* (1º), 1956: *Carretera general*, *Expreso de Andalucía*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Pasaporte al infierno* (1º), 1957: *El aventurero*, *Distrito quinto*, *Horas de pánico* (1º) (25 películas).

B) 1958-1965: 1958: *La extranjera*, *Llegaron dos hombres*, *Su propio destino* (2º), 1959: *A sangre fría*, *La culpa fue de Eva*, *Las dos y media y... veneno*, *Los tramposos*, 1960: *Fuga desesperada*, *Melocotón en almibar* (1º), 1961: *Armas contra*

la ley, Cupido contrabandista, ¿Dónde pongo este muerto?, Honorables sinvergüenzas, Juventud a la intemperie (1º), Regresa un desconocido (1º), Sendas cruzadas, ...Y el cuerpo sigue aguantando, 1962: Atraco a las tres, La gran coartada, Kilómetro 12, La muerte silba un blue, Occidente y sabotaje, La pandilla de los 11, Sabían demasiado, 1963: A tiro limpio, Crimen (2º), El precio de un asesino, El rapto de T.T., Senda torcida, 1964: Casi un caballero, Millonario por un día, La muerte llama otra vez, El salario del crimen, Tiempo de violencia, 1965: Armas para el Caribe, El misterioso señor Van Eyck, Secuestro bajo el sol, Secuestro en la ciudad, Siete hombres de oro (39 películas).

**Penitenciario**<sup>125</sup>: A) 1950-1957: 1954: *La canción del penal*, *Elena*, *El presidio*, 1956: *"Compadece al delincuente"*. B) 1958-1965: 1958: *Los cobardes*, *Un hecho violento* (2º), 1960: *El indulto* (2º), 1961: *Regresa un desconocido* (2º) (8 películas).

**Gángsters**: ambientado en otros países, especialmente en Italia sobre el fenómeno del pistolero y las organizaciones mafiosas y en clave de parodia. A) 1950-1957: ninguna. B) 1958-1965: 1958: *El desafío*, 1959: *Contrabando en Nápoles*, 1960: *Somos dos fugitivos*, 1964: *Dos de la mafia*, 1965: *De cuerpo presente* (2º), *Dos contra Al Capone* (6 películas).

**Marginación social y delincuencia juvenil**: A) 1950-1957: 1951: *Almas en peligro*, *Surcos* (1º), 1953: *Hay un camino a la derecha*, 1954: *Los gamberros*, 1955: *Sin la sonrisa de Dios*, 1956: *Delincuentes*, *Serán hombres*, 1957: *Ángeles sin cielo*. B) 1958-1965: 1958: *Los cobardes*, 1959: *A sangre fría* (2º), *No soy culpable*, 1960: *Los desamparados*, *Los dos golfillos*, 1961: *Los atracadores*, *No dispaes contra mí* (1961), 1962: *Yo no soy un asesino*, 1963: *Los dinamiteros*, 1964: *La chica del auto-stop* (18 películas).

**Asesinos**: en el primer subperiodo tratado el tema de forma distante y como una manifestación de pulsiones primitivas. En el segundo, especialmente entre 1964 y 1965, se ahondará más en los asesinos en serie profundizando en parte en sus psicopatologías e intentando provocar elementos de tensión no específicos del género con lo que se acercará a un cine psicológico-delictivo al perder el criminal su aire estereotipado y ganar en su definición. La mayoría de las películas de esta fase se realizarán en régimen de coproducción. A) 1950-1957: 1951: *Noche de tormenta*,

125. Según el tratamiento de la institución, un film de este grupo puede convertirse en un cine planteado desde la esfera de la ley aunque en la tradición norteamericana se encierra una crónica de la vida del delincuente entre rejas y una denuncia de las condiciones de las instituciones de control social que acaban siendo meramente punitivas y hasta vengativas. Para el caso español hay que hablar de prisiones, Talleres Penitenciarios, reformatorios, Tribunal Tutelar de Menores, etc.

Juicio final (2º). B) 1958-1965: 1958: *El cebo* (1º), 1962: *Ella y el miedo* (2º), *Terror en la noche* (2º), 1963: *Crimen* (1º), *Tela de araña* (2º), 1964: *Araña negra* (2º), 1965: *El asesino de Düsseldorf* (1965) (9 películas).

**Tabla nº 1. La producción española y la producción “negra” (1950 - 1965)**

AÑO	FILMES	NEGRAS	% NEGRAS	COPRODUC.	COPROD. NEGRAS	B/N	COLOR
1950	46	9	19,5	0	0	9	0
1951	40	8	20	5	2	8	0
1952	41	6	14,6	7	0	6	0
1953	43	7	16,2	7	1	7	0
1954	8	14	20,5	2	4	13	1
1955	56	14	25	7	2	14	0
1956	75	13	17,3	22	3	11	2
1957	72	13	18	22	7	11	2
1958	75	12	16	24	4	11	1
1959	68	16	21,3	17	5	12	4
1960	73	10	13,6	18	2	9	1
1961	91	21	23	19	5	19	2
1962	88	18	20,4	24	3	18	0
1963	112	12	10,7	54	3	12	0
1964	123	23	18,6	62	11	18	5
1965	151	12	7,9	98	8	7 <sup>126</sup>	5
<b>TOTAL</b>	<b>1222</b>	<b>208</b>	<b>17</b>	<b>398</b>	<b>60</b>	<b>185</b>	<b>23</b>

**III. Cine policiaco/cine desde la ley:** teóricamente considerado preponderante en nuestra filmografía aunque sobre el terreno la focalización en el policía y su labor es especialmente preeminente entre 1950 y 1957, con vacíos en algunos de los años comprendidos en este periodo. En el segundo, los policías comparten el protagonismo (cuatro filmes aparecen en otra clasificación). El cine judicial no tendrá demasiado papel en este apartado. Se desarrolló una especie de cine de colaboradores de la ley, casi siempre sometidos al rodillo final impuesto por los agentes del orden que acaban relegando a una posición secundaria a todos aquellos que intentan jugar a policías (más que a detectives). La presencia de agentes internacionales y la colaboración con otras policías —fenómeno habitual del segundo subperiodo— desvirtúa aquella idea repetida del género de exaltación policial que curiosamente tendrá sus mejores ejemplos y

126. Una de ellas, *De cuerpo presente*, en Blanco y negro y Color.

creaciones en el ámbito de la producción barcelonesa, aunque la tarea de algunos agentes del orden quede reflejada y aplaudida en muchas películas que no entran en este grupo. El **gráfico nº 1** (p. 88) muestra el desarrollo del subgrupo con valores máximos (6 títulos) en 1954, 1955 y 1962 para un total de 46 películas:



*No dispares contra mí* (1961): delincuentes-víctima con problemas existenciales

1950-1957: 1950: *Apartado de Correos 1001*, *Brigada criminal*, 1952: *María Dolores*, *Mercado prohibido* (2º), 1954: *Los agentes del Quinto Grupo*, *Contrabando*, *El fugitivo de Amberes* (2º), *Relato policíaco*, *Sitiados en la ciudad* (3º), 1957: *Cuatro en la frontera*, *Sendas marcadas* (11 películas). B) 1958-1965: 1958: *El cebo* (2º), 1960: *091*, *Policia al habla*, 1961: *Juventud a la intemperie* (2º), 1962: *Hipnosis* (1º), *No temas a la ley* (2º), *La ruta de los narcóticos*, *Trampa mortal*, 1963: *Rififi en la ciudad* (19 películas de las que ocho se incluyen en otros apartados).

**Judicial:** juicio o elaboración de un sumario por parte de un juez o abogado: A) 1950-1957: 1951: *Duda* (2º), 1955: *Juicio final* (1º), *Pleito de sangre* (1º). B) 1958-1965: 1958: *Su propio destino* (1º), 1959: *El magistrado*, 1961: *¿Pena de muerte?*, 1962: *Todos eran culpables* (2º), 1963: *Pacto de silencio* (2º), 1964: *Los mangantes* (9 películas).

**Investigadores no profesionales:** en ausencia de detectives, sirven curas, artistas, periodistas poco críticos, abogados, médicos, soldados, aficionados a la novela negra e incluso niños pero todos ellos colaborando con la ley vigente. A) 1950-1957: 1950: *Balarrasa* (2º), 1953: *Juzgado permanente* (1º), *Misión extravagante*, 1954: *Sitiados en la ciudad* (2º), 1955: *El ojo de cristal* (2º), *Playa prohibida* (1º), *Pleito de sangre* (2º), *Secretaria peligrosa* (2º), 1956: *Pasaporte al*

*infierno* (2º), 1957: *Un hombre en la red*. B) 1958-1965: 1959: *Crimen para recién casados*, *Misión en Marruecos*, 1960: *Labios rojos*, *Melocotón en almíbar* (2º), 1961: *La cuarta ventana*, *Detective con faldas* (2º), 1962: *No temas a la ley* (1º), 1964: *Un hombre solo* (18 películas).

**IV. Cine psicológico-delictivo:** de los elementos dramáticos y atmosféricos: angustia, amenaza y delito rondando al ciudadano de a pie. No se incide tanto en el cómo se cometió el delito sino en el por qué y hasta en el para qué. Igualmente en el gráfico nº 1 (p. 88) puede apreciarse la continuidad de la producción enmarcable bajo el epígrafe con un máximo en el año 1964 (7 películas) y cierta fuerza entre 1955 y 1957 con cinco títulos anuales para un total de 59 películas:

A) 1950-1957: 1950: *La corona negra*, *Hombre acosado*, *Noche de celos*, *El pasado amenaza*, *Séptima página*, 1951: *La forastera*, *Horas inciertas*, *Quema el suelo*, 1952: *El cerco del diablo* (1º), *Los ojos dejan huellas*, 1953: *Huyendo de sí mismo*, 1954: *Alta costura*, *¿Crimen imposible?* (2º)<sup>127</sup>, *Duelo de pasiones*, 1955: *La mestiza*, *Los peces rojos*, *Playa prohibida* (2º), *El puente del diablo*, *Yo maté*, 1956: *El anónimo*, *Avenida Roma 66*, *La herida luminosa*, *Miedo*, *Los ojos en las manos* (1º), 1957: *Distrito quinto* (2º), *La puerta abierta*, *Madrugada*, *Manos sucias*, *Pasos de angustia* (29 películas). B) 1958-1965: 1958: *La noche y el alba*, *El precio de la sangre*, *Un vaso de whisky*, 1959: *Buen viaje*, *Pablo*, *Llama un tal Esteban*, *Muerte al amanecer/El inocente*, *Un mundo para mí*, 1960: *El indulto*, *La mentira tiene cabellos rojos* (2º), 1961: *A hierro muere*, *Al otro lado de la ciudad*, *Carta a una mujer*, *Los cuervos*, 1962: *Los culpables* (2º), *No temas a la ley* (3º), *Todos eran culpables* (1º), 1963: *El diablo también llora*, *El juego de la verdad*, *Los muertos no perdonan*, *Pacto de silencio* (1º), *Tela de araña* (2º), 1964: *Abajo espera la muerte*, *Un balcón sobre el infierno*, *La barca sin pescador*, *Crimen de doble filo*, *La otra mujer*, *Proceso de conciencia*, *Un tiro por la espalda* (1º), 1965: *De cuerpo presente* (1º), *Las noches de Monsieur Max* (30 películas).

127. Pese a que la investigación corre a cargo de varios policías, el predominio y ángulo de ésta tiene poco que ver con el cine policiaco clásico, envolviendo la trama al propio encargado de esclarecer los hechos. Otro tanto ocurre con *Los ojos dejan huellas* (1952) aunque el juego establecido por el policía que vigila tiene un corte realmente original practicando un "voyeurismo" descriptivo para uso privado de su superior. Lo explicaré con más detalle al hablar en concreto de este filme.