



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)

Francesc Sánchez Barba

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

INTRODUCCIÓN

I.- PRESENTACIÓN

Todo trabajo nace de diferentes aficiones e intereses. Al lógico interés del licenciado en Historia por comprender un poco mejor el tiempo que le ha tocado vivir y el de sus antepasados, se ha de añadir aquí mi afición a la novela y al cine negro, aunque mi amor por el cine en general, nunca me había llevado más allá del terreno de la opinión como un espectador más. Con todo, hemos de señalar cierta confluencia de todas estas aficiones y un deseo, cada vez más frecuente desde las Ciencias Sociales, de llevar el análisis de la mentalidades, la vida cotidiana y la cultura –tomada en sentido amplio–, hasta senderos aún vistos como poco ortodoxos e incluso insólitos.

Adentrarnos en el papel que pudo jugar un género cinematográfico –casi importado del mundo anglosajón– como es el noir en la España que salía lentamente de la autarquía, del racionamiento y de la sistemática aniquilación, vigilancia y domesticación de los perdedores de la Guerra Civil, es un reto adecuado para una tesis doctoral que se sitúa en ámbitos como el de la Historia de la producción cultural (ideologizada, evasiva y propagandística de determinados valores y sentidos) y el de la Sociología del Cine.

Esta tesis doctoral tratará de un material filmico seleccionado según dos criterios. El primero, **temático**: referido a la ley y a su transgresión con la posibilidad u obligatoriedad de la persecución y del castigo posterior. El segundo, **cronológico**: seleccionando aproximadamente una década y media –de 1950 a 1965– alejada en sus extremos casi por igual del fin de la Guerra Civil y de la muerte del dictador, cuyo tiempo coincide en parte con el de mi primera infancia y, como en la mayoría de los hogares españoles, con una fase que empieza a cerrar algunas heridas y secuelas de los terribles años inmediatamente anteriores. Cabe añadir de entrada el valor de una forma de relato de trasfondo social que sitúa sus tramas y personajes en el mismo tiempo en que transcurren los rodajes. Es decir, la época de las realizaciones que estudiaremos, coincide, salvo raras excepciones, con el momento histórico que se está viviendo. En este punto, los géneros dominantes de los años cuarenta –de “cruzada”, pseudohistórico imperial, confesional, de

adaptaciones literarias, folclórico, etc.— ambientan sus historias en épocas alejadas del presente. Nada más apasionante para intentar captar los modos de representación —oficiales o no— de la propia situación del país pese a que supongamos, de entrada, una vigilancia aún más estricta de los contenidos que aparezcan en la pantalla por parte de los organismos censores en particular y del régimen en general.

Iniciando los créditos obligatorios de doctorado en el bienio 1995-97 y bajo el epígrafe Sociedad y Cultura en el Mundo Contemporáneo, pude descubrir, gracias a la asignatura impartida por el que sería mi director de tesis, el doctor José María Caparrós, que había abiertas muchas vías de estudio sobre el cine y que, cada vez más, el cine español, salvo las consabidas excepciones, considerado periférico y de poco interés, ofrecía un abanico de posibilidades desde la óptica del historiador. El estudio reflexivo de las imágenes, cargadas (con o sin ayuda de las palabras) de discursos productores de sentido, llenas de silencios, negando otras voces —como en toda historia oficial las de los perdedores—, permitía vislumbrar fragmentos de la “realidad”. La magia y el artificio de la cámara, incluso en los films llamados de ficción, podían adentrarse en el medio urbano, captando algo parecido al pulso de la ciudad y de la vida aparte de describir, con cierta verosimilitud, la indumentaria, los barrios, los espacios de ocio, el lenguaje de la calle e incluso la gestualidad.

En definitiva, comprobar que el cine de “policías y ladrones” se había hecho con cierta frecuencia en este país, podía ser objeto de estudio, buscando algunos “por qué” específicos de aquellos tiempos, pero intentando sobre todo, buscar algunas conexiones con la obsesiva esencia coercitiva, punitiva y pretendidamente redimidora de la Dictadura.

¿Qué modos de representación de los elementos criminales en la pantalla surgían de una sociedad marcada por componentes vengativos y depuradores? ¿Era el delito común algo residual en los años cincuenta, puesto que la violencia institucionalizada y la omnipotencia de la justicia militar se dirigió contra los defensores de la legalidad republicana? ¿Se intentó advertir también en el medio cinematográfico del alto grado de cualificación de las Fuerzas de Seguridad y del

alto riesgo que se tomaba por el camino de la delincuencia y de que esa vía no tenía salida en un Estado protector y católico y que velaba por las almas de los españoles? ¿Fue el cine negro español, caso de su existencia, un género que formó parte de la maquinaria propagandística del régimen? ;

Por todo lo expuesto, el reto se relaciona con lo que siempre ha caracterizado a la reflexión: intentar exorcizar los fantasmas interiores, analizar las fuentes del miedo –en este caso el generado por todas las dictaduras– e intentar perfilar una imagen más definida de los mecanismos que intentan perpetuar la sumisión a un modelo de sociedad impuesto por la fuerza y que se manifiesta igualmente en otros artefactos culturales: edificios, estatuas, himnos, discursos, celebraciones eucarísticas, libros escolares, impresos, normas de urbanidad, desfiles, programación radiofónica y televisiva, etc.

Este trabajo tiene, por otro lado, una vertiente más corpórea, física y cuantificable: las películas y con ellas la aportación industrial y artística de muchos hombres y mujeres que intentaban ganarse el pan con un oficio que en los años cincuenta seguía sin tener buena prensa en nuestro país. De los nombres y aportaciones de estos creadores y técnicos se hablará si se quiere completar el universo social de los films analizados. Atrapar las imágenes de la ficción será un camino de circunvalación: espero ver aparecer el documento y el testimonio en muchos planos y fotogramas y también detectar ese mundo cambiante que ni la dictadura franquista pudo frenar aunque al transformar sus estructuras económicas, garantizó la continuidad del aparato político hasta 1975. Sondar en las películas de ficción criminal las pérdidas de consenso ideológico, la llegada de nuevos tratamientos –argumentales y/o estéticos– y de nuevos patrones de conducta desde la propia evolución de la sociedad española pero también bajo la influencia de países avanzados y democráticos, puede ser también estimulante y será una tarea que intentaré emprender.

El estudio se suma a un intento de reivindicación del cine español anterior a la Transición, excarvando en autores y films considerados de segunda o tercera fila, bajo el presupuesto de que los historiadores debemos considerar todos los materiales a disposición para reconstruir nuestro propio pasado. Catalogar, revisar

y valorar la ingente producción cinematográfica (más de 2000 películas en algo más de tres décadas) no pueden ventilarse quedándonos sólo con las obras maestras como algunos trabajos ya reconocidos de Buñuel, Berlanga, Bardem, Ferreri, Saura o Fernán Gómez, por citar algunos representantes de la disidencia más creativa.

Cabe anticipar que el cine negro parte de la desigualdad social y de la frustración, de las sombras y de los perdedores del capitalismo, de las angustias, obsesiones y ambivalencias de los individuos que se mueven entre promesas y sueños no siempre cumplidos; el cine de la ambición y la traición, el de la iniquidad de la justicia y el de la rebelión individual con héroes primitivos y tan violentos como el medio que los produce. Si algunos de los rasgos mencionados están presentes en la filmografía negra norteamericana, confío encontrar paralelos en nuestro cine aunque bañados de una pátina del moralismo y de la ideología de los vencedores de 1939. Si quedan algunos restos de ese desasosiego en los individuos de nuestras películas de policías y delincuentes, existirá algún camino para trabajar. Indagaremos –lectores y autor–, en los temas, mensajes e imágenes reproducidas, en los ecos de los silenciados, de los autocensurados y de los censurados. Nada más propicio para el cine negro como la atmósfera de violencia institucional y de miedo colectivo de los perdedores, que se instaló en nuestro país desde 1936 y que elevó a la categoría de costumbre prácticas de una negritud alarmante como la vigilancia, la delación, la sospecha y el miedo. Que los aparatos de control ideológico dominasen férreamente cualquier discordancia no anula la posibilidad de que un espectador de los años de posguerra no conociese el cine negro en boga en los Estados Unidos y no tuviese claves de interpretación para su tendencioso ajuste a la industria española.

Los historiadores del cine saben que nuestros directores, guionistas, cámaras, etc., conocían y disponían de un arsenal de títulos significativos del género que llegaron a nuestras pantallas hacia finales de los años cuarenta. Igualmente, las intrigas policiacas eran familiares para nuestro público por las publicaciones, series radiofónicas o tiras de periódico. ¿Qué despertó la atención en el género e incrementó la producción de la industria en los años cincuenta? ¿Cómo acogió el

público la llegada del material policiaco elaborado y adaptado a nuestras calles y problemas? ¿Qué actitudes tomaron las instituciones y gestores del Estado ante las nuevas incursiones de la cinematografía española que hablaban del mundo del delito, de sospechosos y culpables, de perseguidores y jueces? ¿Qué planteamientos, qué arquetipos y qué temas hubieron de ser silenciados? Ese es el desafío del que parte esta tesis: atender a las transformaciones de la temática negra y reconstruir retazos de nuestra historia desde lo dicho y lo ocultado por las imágenes.

Éste es el camino abierto por algunos especialistas del cine español: intentar contextualizar el material cinematográfico –documental o de ficción– respecto a la sociedad que le vio nacer. Y el cine, como medio de comunicación social, sufrirá un control férreo por su capacidad de llegar a toda la población, a diferencia de la prensa, la literatura o el teatro.

La dificultad de reconstruir los equipos técnicos y artísticos después de una contienda fratricida que ha dañado seriamente a personas, instalaciones y capitales, ha de ser otro elemento contextual de primer orden. Que la serie negra tuviese un fuerte peso en las productoras barcelonesas, a tenor de lo marcado por los historiadores de los cincuenta, ha de servirnos como acicate para intentar comprender la importancia de un género no especialmente sentido como autóctono. Todo ello configura y adelanta, a mi entender, el interés de una investigación (aquí el término se convierte en un retruécano del propio género) que ha de poner de relieve un juego de múltiples miradas que se tendrá que desentrañar. Algunos de esos protagonistas que miran ya son conocidos: censores, directores, espectadores, grandes empresas, actores, operadores... Descubrir cómo sentirse observados y vigilados modifica sus comportamientos, nos acerca a ese término guía que vehicula esta tesis: “proyección”. No estamos ante un fenómeno de comunicación sino de interferencias, de ruidos y de temores donde los mensajes e imágenes se construirán con baja intensidad, donde el susurro y la omisión pueden tener tanta significación como el narrador omnisciente y la repetición hasta la saciedad de los discursos.

Desde la perspectiva del delito y de su persecución y condena, desde el análisis de las normas imperantes y desde la representación de los Cuerpos de Seguridad y de su actuación en las películas del género policiaco –determinaremos más adelante el grado de negritud–, trataré de recomponer y profundizar en el retrato (proyección) que durante el periodo central del nacionalcatolicismo del general Francisco Franco (1950-1965) aparecerá en un material filmico que tiene en el desorden social (la anomía) y en su recomposición (adhesiones, represión, marginación, etc.) –su estructuración narrativa, dramática y estética.

De lo que vemos en las imágenes, de las tramas argumentales, de las valoraciones ideológicas y de las vindicaciones de determinadas actitudes que a nosotros hoy nos pueden parecer justas. De cómo los argumentistas llegaron a elaborar determinadas resoluciones dramáticas y de cómo éstas podían ser aplaudidas o toleradas por el aparato ideológico dominante se hablará largo y tendido. Será necesario comprobar que la autocensura y el deseo de conseguir los suculentos premios (permisos de doblaje, clasificación, etc.) operaron como mecanismos gratificadores aunque hará falta indagar sobre el posicionamiento ideológico de los autores más importantes del periodo.

Indagaremos entre todos si ese redescubrimiento de la policía que situaremos en los años cincuenta y la exposición de sus procedimientos y acciones no se relaciona con un cierto distanciamiento de unos militares que han hecho ya su trabajo de depuración y exterminio de disidentes y un deseo de recuperar una imagen positiva de los cuerpos civiles de seguridad (no hay que olvidar que en el régimen nazi la policía nunca pasó a militarizarse como en nuestro estado), paralela a otras redefiniciones en cuanto a la política exterior, la sucesión, el organigrama del régimen, etc.

Se habrá de descubrir, examinando las películas a nuestro alcance, si existió crítica social en nuestro cine negro y si la aparición de los transgresores de la ley se vio con una cierta condescendencia o con una especial virulencia“.

En otro orden de cosas, será absolutamente necesario que conozcamos qué valores y códigos jurídicos actuaban en la España de los años cincuenta, especialmente aquellos emanados del régimen triunfante tras la contienda. Será

necesario distinguir qué elementos nacerán de la propia realidad política, qué elementos obedecerán a una idiosincracia más o menos compartida por los hombres y las mujeres del momento (con probables raíces rurales, con connotaciones de cultura obrera, con el juego de oposiciones catolicismo-anticlericalismo, con los miedos de la posguerra o simplemente con las ideas compartidas por los ciudadanos) y, por último, qué otros elementos podrán corresponder a la propia fabulación dramática de los guionistas, productores y directores.

Diferentes serán las fases necesarias para el planteamiento y resolución de los problemas de este trabajo. El objetivo, quizás demasiado ambicioso, comparte las preocupaciones de la Historia de la Cultura por cuanto toma el cine y una parte de él como una producción vinculada a las circunstancias políticas y sociales de la época. Así, se incluye en un determinado sistema de producción cultural: un cine dañado por la desleal competencia de las grandes industrias del momento y afectado tras la Guerra Civil por la pérdida o exilio de destacados especialistas. De esta forma, el análisis generacional de directores y técnicos, puede añadir y explicar ciertas características y valores transmitidos en sus imágenes y discursos, implicando la elección de unos modelos estéticos y el rechazo de otros. Los hombres que trabajaban en el medio antes de 1936, probablemente manifestarán ciertas peculiaridades a la hora de tratar los temas (amargura, olvido, reiteración, imitación, preocupación por la rentabilidad...) a diferencia de aquellos autores que, lejos de participar en el cine anterior a la Guerra Civil española, empezaron sus carreras profesionales a finales de los años cuarenta o en los cincuenta y vivieron el conflicto siendo niños o muy jóvenes.

Hablar de proyección habrá de formar parte de una dialéctica entre autores (ofrecer aquello que agrade a las autoridades y a su vez al público), autoridades (marcando los límites de lo permitido y reforzando la imagen que los ciudadanos han de tener de la policía y del orden social) y espectadores (que deben evadirse y ser disuadidos, a su vez, ante el espectáculo de unos agentes del orden eficaces y modernos y de que el crimen nunca queda impune).

II.- CULTURA POPULAR E IDEOLOGÍA

Los historiadores de la cultura y los sociólogos han relatado, presentando numerosos casos, cómo se fueron conformando las mentalidades y valores de los súbditos o de los “ciudadanos” del periodo preindustrial. La Revolución Francesa y la Revolución Industrial, hitos que pondrán las bases del mundo contemporáneo, conllevarán cambios en la distribución de la población, en las formas de trabajo y por descontado en el discurso sobre el control y la desviación social.

De una justicia basada en la imposición de los poderosos y de los estamentos que se atribuían a sí mismos capacidades sancionadoras, pasaremos a códigos escritos aplicables al conjunto de los ciudadanos y que transformarán mediante complejos debates –podemos citar el maravilloso libro de Beccaria *De los delitos y las penas* (1764) que tanto conmovió a Voltaire– y que desembocarán, a lo largo del siglo XIX, en unos planteamientos jurídicos y penales más respetuosos con los procedimientos legales acordes con los principios inscritos en las Declaraciones de Derechos.

De la arbitrariedad jurídica, la violencia sistemática explicitada en la tortura, en las prisiones y en fenómenos como la catarsis colectiva en las ejecuciones, se fue pasando a una concepción más institucionalizada que combinará la fábrica, el cuartel, la escuela, la clínica psiquiátrica y la prisión para intentar controlar la ingente población urbana que parece amenazar a las diferentes burguesías nacionales.

De la misma manera, el pueblo elabora en la época preindustrial sus valores respecto a lo que es justo e injusto. De ahí que E.P. Thompson hable de la “*economía moral de la multitud*”¹ pero las tensiones exhibidas al intentar recuperar los cadáveres de los ajusticiados o la exaltación de algunos bandoleros y activistas, contrarios a los propietarios de tierras, así como las denuncias y críticas que aparecen en los episodios carnavalescos y festivos demuestran que hay y habrá una inmensa distancia entre la percepción del orden y la justicia desde las clases o grupos hegemónicos o desde las clases o grupos subalternos.

¹ THOMPSON, E.P., *Tradición, revuelta y consciencia de clase* (1979), Ed. Crítica, 3ª ed., Barcelona, 1989, cap. 2, pp. 62-134.

De la justicia y de la prisión, como venganza institucionalizada, a la idea de reinserción social median siglos entre debates que aún hoy día perduran. El elemento religioso, insistiendo en el pecado, la culpa y el arrepentimiento complicará aún más las cosas y, como veremos en el caso de la Dictadura de Franco, combina perspectivas legalistas con discursos muy anclados en el pasado. Todo este breve y poco concreto repaso al tema central del orden social, que intento tener presente a la hora de iniciar este trabajo, sólo pretende recordar que el interés de los escritores, de los funcionarios y del público por la temática criminal, seguida en las páginas de los diarios, en los folletines y novelas baratas o en las simples reconstrucciones de cómicos ambulantes o más tarde de teatros estables, está presente en el siglo XIX y populariza hacia finales de siglo un relato que se basa en un juego de contrarios: infractores y perseguidores. A esta dialéctica, aparentemente asignada a delincuentes y policías, se añadirá la presencia de los primeros detectives que, ante la incompetencia manifiesta de los agentes del orden, pondrán a prueba su lucidez y perspicacia para descubrir aquello que los funcionarios del orden no pueden vislumbrar. La aristocracia y la burguesía rentista y ociosa jugará con la idea de su superioridad para, sobre todo en el plano de la ficción, atribuir a miembros de su clase la capacidad de evidenciar y descubrir a los perturbadores del orden social. Sólo los avances científicos de la criminología y la formación de una policía urbana preparada devolverá parte de ese protagonismo a los Cuerpos de Seguridad del Estado, tema que trataré más ampliamente al desarrollar el concepto de policía.

Destaco como conclusión, que el desafío a la propiedad privada llegará a ser tema primordial, si no de la lucha de clases, sí de la percepción de las masas trabajadoras en relación con un vivo deseo de reparación y hasta de justicia social. Si el pensamiento sociológico de Emile Durkheim, por ejemplo, pretende justificar la represión ulterior como forma de mantener la cohesión del corpus social, lo cierto es que la aceptación de una ley, hecha por los grupos dominantes, nunca será total. Cuando nazca la auténtica novela negra, allá por los años veinte de nuestro siglo, volverán al escenario las denuncias de esa ley utilizada para

beneficio de unos pocos e implacable para los más débiles. En definitiva, las intuiciones y los movimientos de protesta de los siglos anteriores se convertirán en discurso coherente y contestatario precisamente en los países más desarrollados.

Catarsis, compensación soñada, simplificación de la realidad, espectáculo, evasión, juego deductivo, denuncia de la injusticia, exaltación de la función coercitiva y represiva: todos esos elementos se encuentran en los relatos' (orales, escritos y visuales) y que forman parte de este trabajo. Sirvan estas líneas para una breve reflexión: los delitos y su represión cambiarán con el tiempo. La evolución general de las sociedades democráticas tenderá a suavizar, en general, el carácter punitivo, construyendo el discurso de la reinserción social. Los totalitarismos del siglo XX apostarán, con razonamientos diferentes, por exacerbar el castigo y la persecución, demonizando la diferencia y hasta la pasividad de los ciudadanos. Es un debate que sigue abierto y que tocaremos en un contexto cercano y concreto. Me insto a no olvidar que en esa gran historia de la infamia jurídica se siguen escribiendo diariamente nuevas páginas en todo el mundo.² El tema elegido de esta tesis ha de tocar necesariamente algunos de estos puntos que éticamente son aún claves.

² Nada impresiona más nuestra sensibilidad que la ligereza con que se excluye en Estados Unidos el debate sobre la pena de muerte para no sufrir un revés electoral en determinados territorios o la posibilidad de sufrir una pena muy severa de cárcel por el simple hecho de consumir *haschis*, algo impensable para un ciudadano de la Comunidad Europea y que era sentido con extremo dolor por algún recluso norteamericano al ser entrevistado y al recordar cual fue su “grave” delito.

III.- ACOTACIÓN CRONOLÓGICA

La cronología del cine español en general y del “negro” en particular, caso de existir, se ajustará, no sin dificultad ni desajustes con los cambios de la “larga noche del franquismo”.

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 de 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 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 envueltos en tendencias nacionales que irradiarán por doquier como la *Nouvelle Vague*, o el *Free Cinema*.

En la producción cinematográfica, los historiadores del cine se muestran alerta ante el nacimiento de tendencias críticas que acostumbran a destacar especialmente trabajos como los del tándem Bardem-Berlanga (*Esa pareja feliz*, 1951) o de Nieves Conde (*Surcos*), del mismo año, que acompañan a una lenta decadencia de los géneros más propugnados desde la Administración (exaltación imperial, confesional, de “cruzada”, etc.). En el género policiaco, no es un secreto

que la producción barcelonesa arremete con nueva fuerza con algunos productos representativos y paradigmáticos que tienen su réplica desde productoras instaladas en Madrid. Avanzo lo que se desarrollará en el apartado dedicado a las fuentes del cine negro español: tal vez no surge nada nuevo pero se dará con mayor intensidad y tal vez con frecuencia y características estilísticas diferentes. Más difícil será establecer el límite superior para este trabajo. Sabemos con certeza que las fronteras son difusas y bien podrían haberse establecido en cualquier punto entre 1963 y 1966. Baste con afirmar el deseo de captar cómo el famoso periodo del desarrollismo y de los cambios estructurales de la economía española arrastrará sustanciales perturbaciones del entramado social y conllevará, se intentará comprobar, diferentes modos de representación de la esfera de la cohesión y de la transgresión social. El final de esta tesis se difumina entre las operaciones de maquillaje del sistema, entre las que la elaboración de una Ley de Prensa que verá la luz en 1966 y el papel promotor jugado por los famosos “25 Años de Paz”, en realidad los 25 años de Victoria, en 1964, se conjugan con el nacimiento de nuevas propuestas cinematográficas. Si entre 1962 y 1966 irrumpen propuestas de calidad como el llamado “Nuevo Cine Español” de la mano de la propia Administración y un cine más experimental y alternativo como será la llamada “Escuela de Barcelona”, lo cierto es que autores como Miquel Porter hablan de las famosas “siete plagas” o refritos genéricos (espionaje, *spaghetti-western*, comedia de promoción turística, *peplums*, cine de niños y familias, “yeyeísmo, films propagandísticos sobre los citados “25 Años de Paz”) que tienden a relegar las películas “negras” a un papel secundario.

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 tratar de establecer algunas diferenciaciones y continuidades, tanto en el tratamiento de temas como en la misma estructura industrial. Si en el terreno económico, se señala 1959 como el de cambio de timón, lo cierto es que la comprobación de sus efectos en la producción cinematográfica nos hubiese hecho extender hasta 1970 las series de films para intentar construir dos grupos más o menos homogéneos,

alejándonos de lo que parece aceptado por los autores que han trabajado la periodización del cine negro que llega a su agotamiento en Estados Unidos a finales de los cincuenta y principios de los sesenta y que también en España parece seguir una tendencia parecida aunque siempre con un cierto retraso.

Los eventos que jalonan el cine de los cincuenta no se ajustan bien a otras líneas conductoras como la literatura. Los inicios de la novela social española (Cela, Laforet...), por ejemplo, hay que situarlos en la década de los cuarenta aunque nuevos retratos se irán incorporando con obras como *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1955) o *Tiempo de silencio* (Luis Martín-Santos, 1962).

Personalidades destacadas del cine de los cuarenta como Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Carlos Serrano de Osma, Eusebio Fernández Ardavín, Arturo Ruiz Castillo, Edgar Neville, José Antonio Nieves Conde o Ignacio F. Iquino, por citar nombres destacados, han nacido en las dos primeras décadas del siglo, su formación en la profesión se inicia ya antes de la Guerra Civil española y durante los años cuarenta trabajarán dentro de los grandes estudios ajustados a un concepto intervencionista y casi monopolista que no acabará de fraguar. Ésta es la generación de puente que conectará con nombres importantes de los cincuenta y que tocará también el tema criminal.

IV.-¿POR QUÉ UNA PROYECCIÓN?

En el *Diccionario de Psicología* de Friedrich Dorsch se resume la triple acepción del término “proyección” que se inserta en el enunciado de este trabajo. Conviene aclarar qué sentido científico se aplica desde el estudio de lo psíquico:

«1) Desplazar hacia el exterior procesos interiores, como al experimentar o vivenciar cualidades subjetivas, verlas como características de cosas exteriores [...].

2) Desplazamiento inconsciente de impulsos instintivos, sentimientos, faltas, culpas, etc., propios hacia otras personas, situaciones u objetos. Uno de los mecanismos de defensa descritos por Freud (1895).

3) El mecanismo de proyección es utilizado con finalidades diagnósticas.»³

Sin adentrarnos en la terminología psicoanalítica desde una perspectiva más académica, conviene aquí responder a la elección de lo que para muchos puede parecer un tanto huidizo. Los tests proyectivos, aplicados especialmente a analizar los factores de personalidad se basaban en un aserto que la práctica psicoanalítica primero y la psicológica posteriormente ha ido comprobando. Con un grado mayor o menor de fiabilidad, los individuos manifestaban rasgos de su carácter en áreas no directamente relacionadas con el pensamiento racional y objetivo. Simplificando un tanto, los sujetos nos mostramos con mayor definición y sin tantas cortapisas en aspectos conductuales no directamente verificables como en el juego, la elaboración o la percepción de un dibujo, o el simple hecho de ser espectadores u oyentes de una pieza teatral, serie #radiofónica o televisiva y película. Nuestros sentimientos –afectos, frustraciones y deseos, pueden emerger más espontáneamente en situaciones menos controladas y pautadas. El caso del test de Rorschard, más conocido como “el de las manchas de tinta”, venía a catalogar o inducir aspectos de nuestra economía psíquica a partir de lo que se veía en simples figuras simétricas surgidas de un azaroso vertido de color que, tras su aplicación en infinidad de sujetos –primero fueron los pacientes–, permitió una exploración cada vez más precisa de nuestra psique. Nuestro estado

³ DORSCH, Friedrich (dtor.), *Diccionario de psicología*, Ed. Herder, Barcelona, 1994, p. 596.

anímico, nuestra personalidad y nuestros conflictos se mostraban con mayor precisión en cuanto podíamos comunicarnos con un material alejado de la frialdad de la entrevista o de la observación conductual tan abierta al control de los otros (padres, maestros, etc.). El niño dice más de sí mismo y de sus parientes, profesores y amigos en el “Dibujo de la familia” o en “El dibujo del árbol” que si le preguntamos qué opina de ellos. Igualmente el sujeto adulto se manifiesta más espontáneo y preciso en las relaciones establecidas con una comunicación menos reglamentada (la gestualidad, el grafismo, el dibujo, el ejercicio físico y la propia percepción de lo onírico o lo artístico).

En mi “pluma”, el término *proyección* pretende asumir una orientación útil en cuanto que atribuye un sinfín de decisiones a grupos políticos, industriales o artísticos que configuran la obra o el artefacto llamado película. ¡Nos explicaremos!

Los productores y directores que coquetearon con el género negro –desde el mimetismo, la renuncia, o el esquematismo– intentaban asignar valores éticos y estéticos a sus textos filmicos y, con ello, se tendrá que comprobar, trataban de conseguir el beneplácito de las autoridades censoras para conseguir los prescriptibles permisos de rodaje.

Profesionales del cine que creen comunicar algo a través de las imágenes para conseguir determinados efectos por arriba ante una **jerarquía institucional** que se teme pero a la que a la vez se quiere seducir para obtener sus prebendas: subvenciones, permisos y, por abajo, para obtener el beneplácito y la satisfacción de un **potencial público** que, siguiendo la experimentación catártica, va a las salas de cine esperando encontrar –no entraremos en la búsqueda de calor y un lugar para dormir en los tristes años cuarenta–, caras y mitos, acción, pasiones y emociones, tal vez certezas o pequeñas rebeliones que le ayuden a sobrellevar sus problemas cotidianos.

Si consideramos que el género negro toca especialmente el famoso tema del transgresor que se salta normas fijadas por la comunidad y por el estado –amenazante, omnipresente aunque distante a su vez en un sistema dictatorial–, nos encontramos con la poderosa fuerza de las imágenes que, además de construir

historias, parten de valores preexistentes que se reparten entre los diversos tipos y roles de los films. La coincidencia y asignación de valores (positivos, neutros, negativos, ambivalentes...) en los protagonistas debería llegar a cada espectador de forma diferente pese a que los recursos cinematográficos tiendan a manipular deliberadamente la presentación de estos personajes y situaciones.⁴

Los hombres y mujeres del cine español, obligados a asignar valores e ideas a sus argumentos y temáticas, no tenían una tarea fácil tratando de pasar la multitud de filtros y obstáculos de las instancias de control (sindicales, clasificatorias, eclesiásticas, etc.). Primero los guiones y más tarde las imágenes debían suscitar la simpatía o cuanto menos la tolerancia de las autoridades. Los organismos censores con su multiplicidad de miembros, todos ellos con un mínimo retrógrado asegurado de diferente inspiración (falangista, católica, monárquica, conservadora, etc.) tenían el difícil cometido de ajustar los textos presentados (escritos o filmicos) pasándolos por el cedazo de un código censor que dejaba resquicios y puertas para la duda.

Lo que quiero decir es que este “juego” de expectativas, premios, sanciones y miedos llevaba implícitamente una toma de decisiones nacidas a menudo del temor, la prudencia y el deseo de ajustarse a unas consignas ultraconservadoras poco explicitadas. No en vano, aún en 1955 y en el marco de las Conversaciones de Salamanca, se seguirá pidiendo que se especifiquen los códigos censores para eliminar la elevada dosis de arbitrariedad de los organismos de control. Es en esa arbitrariedad donde se encuentra también ese sistema proyectivo que incluso debía llevar a tener mala conciencia si no se censuraban algunos planos o escenas y que junto a la llamada autocensura constituía una cadena de decisiones y supuestos que no atendían más que a criterios generales poco definidos. Que un hombre del régimen como García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro (D.G.C.T.), cuestionase repetidamente los límites y pugnase por ampliar los márgenes censores, demuestra que el espectro de posibilidades era grande aún dentro de los propios ideólogos del sistema. Su apuesta por el “cine social”, a

⁴ Ya lo enseñó S.M. Eisenstein en sus magistrales lecciones sobre el montaje que «...llegará más lejos en el arte de jugar con los cambios de plano convirtiéndolos en conflictos». Citado en VILLAIN, Dominique, *El montaje*, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, Madrid, 1994, p. 191.

buen seguro era temida y considerada sacrílega y osada por otros gestores de la “cultura” del momento.

Por otro lado, los productores, guionistas y directores, especialmente, estaban contaminados o impregnados de determinados valores colectivos que imprimían un sello específico a la manera en que una temática conocida por el público como la criminal podía ser aplicada al caso español. El propio posicionamiento de las “gentes de cine” conllevaba que el tratamiento del *noir* se hiciese desde unas raíces culturales específicas. No en vano, la España de los años cincuenta era todavía un país eminentemente agrario con algunos focos de capitalismo periférico, con una sociedad fragmentada entre vencedores y vencidos. La procedencia política de los creadores y técnicos del cine (si la diferenciación es pertinente aún por cuanto que el maquillador crea igualmente que el director de fotografía o el menoscabado y marginal guionista) marcaba los límites de lo permisible y a menudo ajustaba las tesis y relatos de las películas a su conocimiento y experiencia previa del entramado institucional.

Proyección una vez más, por cuanto que las autoridades del franquismo, preocupadas por la difusión de mensajes e ideas que apuntalasen los pilares del nacionalcatolicismo anticomunista y girado hacia el apoyo de los Estados Unidos y más tarde hacia la imposible integración de pleno derecho en Europa, creían ver en las tramas negras la exaltación de algunos valores que no siempre coincidían con las propias imágenes. Si bien es cierto que los miembros de los organismos de Clasificación y Censura cambiaron progresivamente el lápiz rojo (sobre el guión) por las tijeras (sobre los rollos de película propiamente), tal o cual grupo de presión, autoridad o institución franquista *a posteriori* podía poner el “grito en el cielo” iniciando los rápidos trámites que acabarían con la prohibición de las proyecciones en las pantallas donde ya se hubiesen distribuido las copias. Pocos, tal vez algunos miembros de las Comisiones de Censura, algún hombre del régimen como Sáenz de Heredia que tampoco las tenía todas consigo cuando presentaba sus guiones a trámite, podían tener la certeza de que su propuesta tendría el agrado de los que en definitiva premiarían el proyecto con una calificación que se reclamaba como una jugosa recompensa.

No olvidemos que proyectar una película, igual que sobre un plano indica que un haz de luz se refleja en un soporte material donde, a una velocidad de 24 fotogramas por segundo, vemos fragmentos escogidos de una representación, de una realidad descompuesta y recodificada en la sala de montaje. El cine propiamente es un mecanismo de proyectar imágenes mediatizadas por cada uno de los “operadores” de la imagen y del sonido.

La proyección actúa también en el público y se refiere a que cada espectador selecciona o prioriza determinados componentes estéticos, dramáticos y éticos que le llevan a posicionarse normalmente ante las propuestas que el film le ofrece. La situación anímica y las expectativas del espectador (muy diferentes en un programa doble o en una sesión de estreno, según la edad del público y según los valores y formación) lleva a que ese proceso catártico que produce la obra de arte –de mejor o peor calidad– permita la identificación, la reinterpretación y la empatía en cada plano y con cada personaje o situación de la película. El espectador podía creer que al igual que durante la proyección del NO-DO, la realidad era lo que le ofrecían las imágenes y por ello podía pensar que cualquier film español tenía el respaldo de las instituciones y que encarnaba esos valores supuestamente defendidos por el bando vencedor. Pero ¿qué personajes los encarnaban cuando no eran los policías los protagonistas o cuando el narrador no dejaba clara la lectura de lo que se iba a ver en la pantalla?

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 existencia. Cada una de estas generaciones “*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*”.⁵ Se establece en realidad un diálogo pero también una búsqueda proyectiva (de ida y vuelta) del presente hacia el pasado de la que se

⁵ HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ed. Ariel, Barcelona, 1988, p. 15.

extraen respuestas e incluso la confirmación de la mejora o el empeoramiento de nuestro mundo. La perspectiva de viajar hacia el género negro, es de por sí un reto que tenderá a buscar oquedades y fallos en nuestra estructura social – modificables o insuperables– según la posición personal y colectiva. Refiriéndose al impacto de la imagen cinematográfica sobre el público, destaca el mismo autor (p. 35) 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.

Proyectar, por último, imágenes acordes con un género popularizado desde la novela y el cine de los Estados Unidos y que los creadores españoles tenían que ajustar a las posibilidades que las ciudades, las personas y las autoridades –por no hablar de la luz y de los sonidos y notas– ofrecían. Cada creador destacará con sus medios técnicos y humanos, aspectos que entroncan con su experiencia y con la recepción que a lo largo de su vida habría hecho de los textos filmicos y literarios negros. De esta manera lo que para nosotros 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 –que utiliza mecanismos draconianos y mayoritariamente ilegales (corrupción, especulación, explotación, crimen...) para la acumulación de excedentes–, que aplica la legislación con un doble rasero para las élites económicas o políticas y para los ciudadanos desplazados de ese sueño de libertad y justicia, era anatema para directores interesados en el género pero que suponían cosas muy diferentes cuando se enfrentaban al hecho criminal (venganza, eliminación, redención, pecado, 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 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 de 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.

V.- EL ANÁLISIS DEL FILM

«El cine, en efecto, –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.»⁶

A lo largo de los dos últimos decenios, han ido apareciendo trabajos de diferentes autores que han establecido, a mi entender, un diálogo interesante entre la historia y el cine.⁷ Entre otras consideraciones se ha partido del análisis de las imágenes, sean documentales o de ficción para tratar de indagar en la sociedad que las produjo. El film se convierte –siguiendo a Marc Ferro (pp. 15-27)– a la vez en **fuelle**, desde la sociedad productora pero también en **agente** en la sociedad que recibe las imágenes por lo que el sistema audiovisual tiende a emanciparse pese a la vigilancia estricta de, por ejemplo, los totalitarismos en su intervención en la producción cultural. La reivindicación, a veces latente y otras explicitada, consiste en llamar la atención sobre la fuerza que esas imágenes dan a determinadas representaciones y valores de los colectivos que aparecen, “radiografiando a menudo el mundo que les ha tocado vivir.

Esta línea de investigación histórica y no sólo de una historia del cine, advierte que los venerados documentos escritos, también están condicionados por las

⁶ CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, Madrid, 1993, p. 14. El mismo autor señala –(pp. 14-16)– que hasta un 94 % de las informaciones que recibe el habitante de la ciudad contemporánea entran en el cerebro a través de la vista y el oído y que dada la inmediatez y apariencia de duplicación de la realidad, “*tendemos a eliminar la distinción entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad.*” Todo ello ha de hacernos reflexionar sobre las posibilidades del cine para codificar, reconstruir y a la vez ocultar esa realidad siempre en el marco de las representaciones que se generan en cada cultura (pp. 14-16).

⁷ 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 films de ficción. Esta tesis sería mucho menos consistente sin tener en cuenta los análisis del autor sobre películas bien contextualizadas como *El tercer hombre* (pp. 155-162), *Chapaiev* (pp. 73-93) o *M, un asesino entre nosotros* (pp. 223-227). 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, especialista, entre otros temas, en la Primera Guerra Mundial que estudió a fondo en el plano de los discursos y la propaganda o el papel de los medios de comunicación y las actitudes de los soldados y la retaguardia.

convenciones narrativas y lingüísticas. En ese caso, cabe afirmar que ocurre algo parecido al acercarnos a las fuentes visuales, aunque aquí serán las propias convenciones del género cinematográfico y las limitaciones que fijen los propios estados o que provengan de los propios equipos los que promocionen o frenen tal o cual proyecto. Así, las películas realizadas desde finales del siglo XIX, deben ser consideradas como “ficciones visuales” que reconstruyen, imaginan y proyectan representaciones de su tiempo y no son fieles espejos de ese pa^sado.

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. Algunas películas nos muestran una imagen autocomplaciente o conflictiva de la vida de hombres y mujeres que se mueven entre la ficción dramática pero también la implicación personal de los que participan en un determinado proyecto. 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 nuestro trabajo, Pierre Sorlin en su ya clásico trabajo *Sociología del cine*⁸ nos 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 film y que aparece, se percibe y se filtra en toda producción; 2) El **tiempo de la anécdota**: que según el

⁸ 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.

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. Así, nos dice el autor:

«Cada filme es portador de múltiples enunciados incompletos, a veces contradictorios, que se sobreponen y se entrecruzan. Un primer trabajo, ingrato y fastidioso, consiste en seguir el encaminamiento de algunos de estos enunciados: esto es lo que acabamos de hacer. Ahora podemos abrir el campo, considerando series de filmes, en lugar de una realización aislada.»⁹

Las imágenes se presentan en una sucesión y contraposición que es motivo de estudio y que tradicionalmente se asocia al trabajo final del montaje, que produce una velocidad determinada y que también contribuye a la creación de significado y a la predisposición y percepción del espectador delante de los planos y secuencias.

Advierte Dominique Villain en su libro *El montaje*¹⁰ que para ser un buen montador, hay que ser un buen espectador:

«Un espectador activo que, cuando mira una película, pasa por donde quería el director y sabe detectar lo que incumbe a la ciencia de los efectos utilizados por éste. Esta ciencia de los efectos, teorizada por Edgar A. Poe por lo que se refiere a la literatura, es para André S. Labarthe –crítico de *Cahiers de Cinéma* y actor en films pertenecientes a la *Nouvelle Vague*– la base de la modernidad en el arte y el motor de su reflexión y de su práctica cinematográficas personales.»

Nos recuerda la autora que en el cine clásico norteamericano no siempre estaba esta parcela en mano de los directores y, siguiendo otra vez a Labarthe, que en la

⁹ Ibidem, p. 168.

¹⁰ Op. cit., p. 26.

literatura y en el cine es tan o más importante conocer el dispositivo y la trampa que la historia.

Sobre el cine norteamericano, seguido en gran parte en los códigos genéricos utilizados por el cine negro español, dice Villain:

«...elaboró enseguida un modelo de narración en el que la articulación de los planos y el montaje respetaban las unidades de acción, de espacio y de tiempo, e incluía un espectador invisible situado, para cada plano, en el mejor punto de vista posible. En este modelo se basaba la puntuación estándar (encadenados, fundidos, iris, rótulos, tomas panorámicas, cortinillas) y los raccord, correcciones de encuadre y campo/contracampo.»¹¹

Como en el caso de Antonio Isasi-Isasmendi, la autora apunta que ÿ montadores importantes de Hollywood pasaron a menudo a la dirección como en los casos conocidos de Robert Wise, Robert Parrish, y Mark Robson. Factores elementales a considerar para la realización del montaje y que también marcarán cierto estilo en el género negro son: el tipo de plano, su contenido y su movimiento, la velocidad, el tiempo de rodaje, la luz, las voces y la banda musical. En todo caso, igual que se atribuye a toda película de ficción e incluso a la censura que opera sobre la imagen, montar no es sólo cortar sino también construir y hasta en algunos casos destruir y alterar el significado inicial de una escena o plano. Recursos habituales del género negro en su producción de intriga o incluso en la necesidad de que se dé cierta identificación entre el protagonista y el espectador son el montaje alterno, que condiciona el relato, y, en el engarce de planos, el fundido encadenado que evita el corte. Las técnicas del montaje, que ya se empezó a utilizar en 1901, se sistematizaron con Griffith entre 1908 y 1916 y además se teorizaron con los maestros soviéticos: Eisenstein, Vertov, Pudovkin y Kulechov que, muy próximos a las leyes desarrolladas por la psicología pavloviana, confirmaron y profundizaron en cómo se atrapaba, alteraba y hasta se provocaba al espectador uniendo planos de una u otra manera. En los años cuarenta el cine empieza a deshacerse de los fundidos como en el caso de Orson Welles, jugando incluso con la suspensión de imágenes y con la utilización

¹¹ *Ibidem*, p. 29.

ordenadora de la banda de sonido. El impulso de la televisión en los cincuenta, acostumbró al espectador a los saltos, a los cortes bruscos y a la casi ausencia de vínculo, sobre todo procediendo de los noticiarios (telediarios). Desde otro ángulo, Frank Capra innovó al superponer los diálogos, al colocar a los protagonistas entre la multitud y al eliminar los largos planos (entradas y salidas de campo) y, como calcula Villain (p. 114), «*acelerando en un tercio la velocidad de las tomas*».

En Europa, recuerda la montadora Jacqueline Sadoul, entrevistada en el libro de Villain (p. 118), será Bardem en *Muerte de un ciclista* (1955) uno de los primeros en suprimir transiciones y encadenados, acercándose a la ruptura que en 1959 provocará, entre otros J.L. Godard con *Al final de la escapada* y que también impactará en técnicos y autores españoles en los años sesenta. Concluye Dominique Villain sobre esta especial parcela de la historia del cine que:

«Si el principio del montaje consistía en crear continuidad con elementos discontinuos, y el clasicismo en refinar esta falsa continuidad, sin duda la modernidad consistía en 1960, después de Hollywood y después del cine francés “de qualité”, en inventar un cine menos suturado.»¹²

En cuanto al alcance de las películas como fuentes de la Historia Contemporánea, Robert A. Rosenstone comenta en su libro *El pasado en imágenes* que cabe situar la documentación fílmica en el sitio que le corresponde al encarar el tema de la historia del siglo XX y su relación con nuestra propia vida:

«...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 film 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 como el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado.»¹³

¹² *Ibidem*, p. 135.

¹³ ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, S.A., Barcelona, 1997, p. 14.

Insiste Rosenstone en que todo intento de hacer historia es, en definitiva, una **reconstrucción** de nuestro pasado y nunca un reflejo directo (p. 19) lo que nos lleva a pensar en cómo podemos utilizar estas imágenes del pasado en la línea también apuntada por Pierre Sorlin o en los artículos aparecidos en la revista *American History/American Film* donde se reconoce que las películas dicen mucho más del periodo en el que están hechas que del momento histórico (reflejo de la realidad político y social que recogen) aunque en todo caso deberemos atender a las reglas de la historia visual y no trabajar sólo con las del diálogo o de las líneas dramáticas de los films:

«La larga tradición oral nos ha proporcionado una relación poética con el mundo y con el pasado, mientras que la historia escrita, especialmente la de los últimos dos siglos, ha creado un mundo lineal, científico, utilizando la letra impresa. El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen en una realidad visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras. [...] Tan diferente que permite aventurar que el cine quizás represente un cambio importante en nuestra manera de reflexionar sobre el pasado.»¹⁴

En nuestro caso se puede pensar que las películas del cine negro español dirán mucho más sobre la topología de nuestras ciudades y pueblos, sobre los espacios de trabajo: fabriles, rurales; sobre los lugares de ocio: bares, bailes, cabarets, teatros; sobre el mobiliario e interiores, sobre las pensiones y los realquilados, sobre la indumentaria, la moda al uso, incluso sobre el encorsetamiento al que guionistas y directores someten a los registros, idiolectos y dialectos de los personajes¹⁵, que son casi anulados en el momento de trasladar los tipos a las imágenes.

Las polémicas respecto a la manipulación de las imágenes y su fiabilidad, en definitiva, no son nuevas por cuanto que los hombres de estado, los contables y

¹⁴ Op. cit., p. 22.

¹⁵ 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.

los artistas han ido rehaciendo, reconstruyendo o incluso deconstruyendo también la verdad documental: nacida de los poderosos, los que, directamente o con sus burócratas, conocen la escritura por lo que pueden crear y preservar documentos o eliminar otros.

Las películas, especialmente las históricas, utilizan mecanismos de **condensación** –en el sentido utilizado por Rosenstone (p. 33) en el libro citado– *«acelerando o reduciendo tiempos reales, presentando vivencias personales ambientadas de una manera determinada e incluyendo conflictos humanos que se muevan a través de los acontecimientos consabidos»*.

De igual importancia para prevenirnos del contagio de realidad que ejercen las imágenes, combinando algo de reacción catártica y hasta incluso hipnótica mediante los planos montados y las secuencias, al igual que –añado–, las leyendas, los cuentos, las novelas, el teatro, la publicidad, los informativos o cualquier texto dirigido al público:

«La pantalla nos atrapa en la tensión de una sala de justicia o de un foro político o en las confusas acciones superpuestas de una batalla. Pero al tiempo que privilegia la información visual y emocional, el cine está alterando sutilmente –por mecanismos que aún no sabemos describir y medir– nuestro concepto del pasado».¹⁶

Concluye el autor en la página 58 que, trabajando con códigos cinematográficos al elaborar cualquier metodología de análisis, especialmente de películas históricas –cabría discutir qué puesto tendría el cine negro en esa crónica de una época–, mecanismos como la condensación y la invención, la creación de metáforas o el uso de personajes-tipo serán claves para enfrentarnos a las películas históricas y/o de ficción.

Como si nos hablara directamente antes de echar a andar en esta tesis, 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:

¹⁶ Op. cit., p. 34.

«...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, enseñándole la realidad tanto del pasado como del presente, el cine necesario para crear esa conciencia debe poseer sus propias formas y lenguajes.»¹⁷

Aceptando el reto de Rosenstone y como contrapartida, se han de sacar a la luz los mecanismos de ocultación de las imágenes de ficción de épocas anteriores, aún más evidentes en estados dictatoriales, que intentan presentar su propia visión del mundo, desafiante, engreída y autocomplaciente, por un lado; severa, vengativa, arisca y terrorífica con los perdedores y los marginados, por otro. En el caso particular del franquismo, tal vez predominará el acento en todo lo que rechaza (democracia, libertad, lucha de clases, comunismo, etc.) que en la capacidad de crear un discurso y unos valores propios más allá de la retórica de la cruzada, las consignas falangistas, inservibles tras la victoria aliada, y un nacionalcatolicismo que se resquebrajará en los primeros sesenta, no sin algunos precedentes y tensiones anteriores.

Se seguirán también los planteamientos esbozados en el citado libro de Pierre Sorlin, para tratar de valorar en qué medida nuestro trabajo histórico puede y debe justificar la utilización de films para sondear y captar una época determinada. Son las películas unos componentes más de las expresiones ideológicas, definiendo la **ideología** como «*el conjunto de los medios y las manifestaciones –(Sorlin, p. 21)– por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones*». Nos advierte el autor que la producción cinematográfica interviene en la perpetuación de la instancia ideológica. Las propuestas de solución de los conflictos planteados, en nuestro caso referidos al desafío de la ley impuesta y de los valores vigentes de un régimen dictatorial, marcan la frontera de lo permisible y de lo prohibido. Se tendrá que esperar de nuestro análisis que los modelos de resolución de conflictos en el cine negro español se inclinen a reforzar la infalibilidad de las instancias judiciales o policiales y, por ende, la inmutabilidad de los valores difundidos por la Dictadura,

¹⁷ *Ibidem*, p. 134.

impuestos e inoculados a través de la represión y la clasificación de la población en afectos y desafectos.

Si en el caso de Hollywood, rápidamente, se arrancó del cine negro su carácter de denuncia social –y no sólo con la imposición del llamado Código Hays, explicitado claramente en 1934–, se habrá de suponer que cualquier intento de insertar ese género en nuestro país en la posguerra deberá seguir, estrictamente, unas rígidas normas de censura respecto a la presentación de tramas y personajes además de ser convincentes a la hora de que los diversos organismos, en un mercado intervenido, permitan conseguir licencias de importación, protección estatal y líneas de crédito blandas como el sindical.

Las películas, igualmente reflejarán las **mentalidades**: «*virtualidades estructurantes, nacidas de una experiencia concreta*»¹⁸ operando a su vez en la propia recepción de los espectadores. El público que iba al cine en la España de los cincuenta, lo constituía, por un lado una minoría de sectores acomodados que asistirían a los estrenos en los cines céntricos y una gran mayoría de trabajadores que irían a las salas de programación doble o triple de barriada a ver “lo que ponían” facilitando con ello la tarea de los distribuidores. En un estudio del medio social receptor de los films se ha de tener en cuenta que los espectadores captaban los contenidos de las películas según su propia sensibilidad pero evidentemente, a partir de las imágenes que veían. Afortunadamente, en los años cincuenta, éstos tomarían algo de oxígeno con los patrones de conducta más abiertos que llegaban del otro lado del Atlántico aunque la tarea de conocer y comprobar cómo se asimilaban los contenidos ideológicos de la serie negra española, pugnando en un mercado dominado por la distribución dominante de las grandes compañías estadounidenses, se convierte así en una complejísima tarea.

Con todo, Pierre Sorlin nos recuerda (p. 22) la importancia de lo “**no dicho**”, necesario para analizar ese documento privilegiado que es el cine. Y es por ello que el conocimiento del contexto, de la época en que se proyectan, se ruedan, se montan, se censuran y se visionan las películas se nos aparece como vital.

¹⁸ Op. cit., p. 22.

Cabe contraponer las diversas fuentes (de los historiadores y sociólogos, de la revisión de la prensa, de las revistas, de los testimonios y memorias), para poder asumir si un determinado film tocaba esa “realidad” multiforme que todo acontecimiento y situación presenta. Si añadimos que los personajes del cine, tipos o arquetipos, funcionan como héroes y antihéroes, con su capacidad de condensar experiencias y acciones, habremos de reconocer la dificultad del análisis fílmico desde la aportación sociohistórica.

¿Qué hay de realidad en la presentación de un determinado crimen o investigación criminal? ¿Qué hay de realidad en el impacto que las acciones delictivas tienen en la comunidad? ¿Cuáles son los efectos desestabilizadores en la estructura social de un conjunto de problemas colectivos emanados de la miseria o de la ambición desmedida? ¿Pueden los materiales fílmicos darnos respuestas o sólo podremos sondear un tipo de representaciones ideológicas que operan en el aire pero que de ningún modo recomponen la situación? Sorlin ofrece dos posibles vías de trabajo para el historiador cuando aborda el cine:

«...por una parte, buscar en los filmes lo que es puramente documental y utilizarlo como material primario para una síntesis original; por otra parte, considerar las realizaciones fílmicas como conjuntos, en que la inserción de cada elemento reviste una significación, y tratar de captar los esquemas que han determinado la puesta en relación, la organización de las distintas partes constitutivas del film.»¹⁹

Sin volver nuevamente sobre cómo los estudios del cine conectaron las películas generadas con la época que las vio nacer –especialmente destacado es el análisis del expresionismo alemán en el cine captado por Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler* (1947)–, sí es interesante recordar que el cine negro norteamericano (sin olvidar el conseguido aunque mitificador retrato anterior del gangsterismo) llegó a su madurez en los años que arrancan tras la Depresión y hacia 1941 había construido su personal y pesimista visión del entramado social ofrecido desde perspectivas diferentes y hasta polarizadas: detectives, policías, delincuentes, ciudadanos de a pie, psiquiatras, periodistas, jueces, etc., pese a que

¹⁹Op. cit., p. 37.

el *New Deal* de Roosevelt intentará recuperar la confianza necesaria para reconstruir la maltrecha cohesión social. Creo no alejarme demasiado de este planteamiento –en cuanto a estudio de un corpus de películas más o menos incorporadas a una convención genérica– cuando pretendo seleccionar algunos films que hablan de la transgresión social y de los aparatos punitivos que restauran y sofocan el desorden social.

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 recuperar parte de la maltrecha producción barcelonesa, por ejemplo, y 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.

Es importante destacar que Pierre Sorlin partió, en una de sus grandes aportaciones, del análisis de películas italianas –luego etiquetadas como “neorrealistas”– que apostaban por el rodaje en el medio natural o urbano rechazando la fórmula de los estudios tan proclive al régimen fascista anterior, seleccionando films de los años cuarenta –buen ejemplo de **campo de estudio** bien delimitado–, definiendo 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, pero también atendiendo a descubrir y tener en cuenta (p. 63), los «*signos socialmente recibidos*».

Como podremos comprobar más adelante, si en el cine negro español el sonido directo sufrió cierta amputación, sí es cierto que la cámara trasladada a la calle, obedeciendo a múltiples razones, fue una de las apuestas del *noir* hecho en España. Esas imágenes están captadas sin demasiada manipulación, caso del trasiego permanente de los arrabales que con cámara oculta nos mostrarán películas sociales-negras como las de Rafael Gil o Francisco Rovira Beleta de las que hablaré más adelante. Para Sorlin, la consideración del contexto (p. 45) modifica el contenido del mensaje, por lo que los gestos y las palabras de un film deberán ser analizadas en ese contexto histórico y social ofrecido por las claves

iconográficas y dramáticas del género concreto. Las películas de ficción, mayoritarias, son recibidas desde una determinada posición del público.

La combinación de imágenes y sonidos (p. 62) produce y crea sentido y, en esa llegada al espectador, Sorlin sitúa la confluencia entre la Semiótica y la Sociología.

No se habrá de perder de vista la pregunta inicial de este trabajo: ¿qué puede aprender el historiador del cine? sin recurrir únicamente a su desarrollo como medio artístico e industrial. De la multiplicidad de posibilidades que la metodología de análisis de las películas presenta, da cuenta este texto de Aumont y Marie que considera el film 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)...»²⁰

Respecto a la dificultad de la interpretación, Aumont y Marie²¹ advierten que el analista queda «*”atascado” entre el deseo de atenerse estrictamente a los hechos, o el riesgo de acabar parafraseando el film, y el de decir algo esencial sobre su objeto, deformando los hechos o encauzándolos tendenciosamente hacia otra dirección determinada*».

La utilización, por ejemplo, de fichas filmográficas de un film –(pp. 35-37)–, servía para situar al neófito o preparar un debate, con tres partes:

a) informativa: títulos de crédito, condiciones de producción y distribución, biofilmografía del director; b) descriptiva y analítica: lista de secuencias o resumen del film, parte analítica: fotografía, tema...; y c) cuestiones para el debate en el film: producción de sentido, acogida, simbologías, etc. Se sugiere estudiar también los objetos dentro del estudio de la construcción del film y de la progresión de la argumentación y su misión simbólica en función del carácter del personaje (pp. 38-40). El estudio de los autores y de los géneros desde *Cahiers du Cinéma* no obvia, de ningún modo, el hecho de que fondo y forma están

²⁰ AUMONT, J., MARIE, M., *Análisis del film*, Paidós Comunicación, 2.^a ed., Barcelona, 1993, p. 18.

²¹ Op. cit., p. 25.

relacionados y de que cabe hablar también de puesta en escena y de la mirada del cineasta. En el libro de Aumont y Marie queda claro que, desde esta perspectiva: «...los verdaderos artistas –(p. 42)– pueden darse a conocer a pesar de todos los obstáculos y, sobre todo, incluso en el asfixiante contexto de los estudios.»

En el capítulo 2, *Instrumentos y técnicas del análisis* (pp. 52-94), los autores citados, repasan las posibilidades ofrecidas por cada instrumento de análisis técnico: de planos, de secuencias, *découpage*, segmentación, pero también económicos y humanos: presupuesto del film, plan de producción, diario de rodaje, entrevistas y reportajes, documentos fotográficos y filmicos, tomas no utilizadas en el montaje; elementos de la difusión como “la carrera” del film: estrenos, distribución, recaudación, acogida, críticas, siendo todo ello considerado como fuentes secundarias. En alguna medida se seguirán algunas de las propuestas y herramientas que se sintetizan en esta aportación metodológica de primer orden y que, en una breve enumeración, pasarían por:

a) El análisis textual influenciado por los hallazgos de la semiótica estructuralista y que por las propias limitaciones se dejarán de lado en este trabajo.

b) El film como relato, el más extendido y centrado en los argumentos y autores dando ejemplos como “El tema del desarraigo en la obra de Wim Wenders” o “La mujer en el cine del Tercer mundo”, introduciendo conceptos como el de “actantes”, relaciones de contrariedad, la diferenciación entre *relato* (lo que pasa) y *narración* (quién y cómo se cuenta, punto de vista del narrador) y de *focalización*: un personaje, dos o más, un grupo, un país; ¿qué saben y qué ve cada uno?, etc.

c) El análisis de la imagen y el sonido.

d) La aplicación del psicoanálisis en el análisis del film: ejemplos como los “biopsicoanálisis” sobre el propio autor (Eisenstein, Hitchcock), o las lecturas psicoanalíticas de films, caracterizando a los personajes por un determinado cuadro psicopatológico, por las influencias del complejo de Edipo o Electra, la amenaza de la castración, etc., o del estudio de las pulsiones como el realizado sobre el film *Los olvidados* de Buñuel (p. 230) desde el ángulo del abandono y su

conexión con el delito. De utilidad para reforzar esta apuesta por la proyección será la teorización del **dispositivo** en diversos trabajos de los años setenta:

«...que sea cual sea el film, el conjunto de las condiciones de fabricación y visión de los films (el dispositivo técnico) asigna al sujeto espectador, en tanto sujeto, un cierto “lugar”, lo que puede traducirse por un conjunto de disposiciones psicológicas *a priori* (el dispositivo psíquico) del espectador con respecto al film.»²²

Desde la psicología en general, se valoraría el juego de las **identificaciones secundarias**: «...*el film suscita en el espectador –página 237– afectos, simpatías y antipatías...*». Describen Aumont y Marie el caso aplicable al cine negro del detective al que seguimos de una determinada manera provocando (Marc Vernet): «*una cadena que ata: estrella-metapersonaje-personaje-público diegético-metapúblico-público real-espectador...*». Se aplicó este análisis al estudio de *Laura* (Preminger, 1947) que «*parece conectar a la heroína y al espectador (p. 241) por las miradas al fueracampo*» y que asigna cierta carácter sádico y voyeurista al policía que queda fascinado por la mujer.

Finalmente se apuntan nuevos campos de estudio que han aplicado una nueva mirada desde los presupuestos de una historia de la mujer y desde los postulados del feminismo que se centraría en los roles asignados y en la mirada específica de los autores y de las autoras.

e) Análisis de films teniendo en cuenta la historia del cine²³: interrogando por la presencia de rasgos o estilos filmicos de épocas determinadas primando el contexto de la producción. 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*

²² Op. cit., p. 232.

²³ Op. cit., pp. 250-277.

expresarse por primera vez. De ahí la perfecta conciliación entre una estética de la simulación y otra de la autenticidad...»²⁴

Desde esta óptica, se estudiarían grandes corpus: teniendo en cuenta la dimensión “códica”. En esta línea se insertarían los trabajos sobre las formas de montaje, sobre los films de la época clásica de Hollywood (200 films seleccionados por David Bordwell), del cine francés de los años treinta, el cine colonial, el *western* de los años veinte, la producción de determinados estudios, etc.

Volviendo a Sorlin, en el capítulo V titulado *Filme e ideología*²⁵, el autor revela algunas claves metodológicas de gran interés. Un film 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 film: 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 su 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 posguerra), 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).

Explorará el espacio doméstico presentado: mobiliario, habitaciones, objetos concretos como el que da título a la maravillosa *Ladrón de bicicletas* (1948), y las relaciones presentadas entre adultos y niños, parejas, etc. El orden o el desorden de la vivienda pueden reflejar por ejemplo una

²⁴ *Ibidem*, p. 254.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 169-206.

determinada actitud y por supuesto la evolución y transformación de ciertos personajes. ...

Atiende igualmente Sorlin a los desafíos que se le presentan a los protagonistas de los films de ficción: sentimental, policiaco, familiar, político, social –pienso en el dilema entre fidelidad al clan o delación tan característico de *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Kazan, 1954)–, las transferencias y alteraciones del orden establecido (policías que delinquen, conflictos obreros, etc.), las relaciones de los personajes con espacios y grupos endógenos o exógenos o la descripción de estereotipos: clero, policía, administración, etc.

Asimismo prosigue en el capítulo VI (*El cine en su época* [pp. 207-258]) que hemos de olvidarnos de buscar y analizar sólo los films más destacados y paradigmáticos:^a «...*hay que constituir series si no se quiere correr el riesgo de analizar casos excepcionales*»²⁶ y defiende igualmente la diferenciación de continuidades que obedezcan a marcas e identificaciones comerciales pese a que género y escuela seguirían siendo categorías imprecisas que hablan de relaciones entre público y las películas:

«...el *thriller* negro de los años treinta-cuarenta y las series gigantescas e indefinidas, como el *western*. El primer caso, muy interesante, se limita a grupos muy circunscritos, particularmente bien representados en los Estados Unidos; los cines italiano, francés o británico no engloban categorías tan claramente identificables.»²⁷

El agrupamiento por periodos en base a criterios tangibles: mudo y sonoro; blanco y negro o color, etc., facilitaría el encontrar series con trazos comunes aunque también las décadas sufren incidencias y tienen marcas identificables que ayudan a la periodización: grandes emigraciones, incidencia e impacto de la televisión, mejoras técnicas en el medio, etc.

²⁶ *Ibíd.*, p. 209. Lo dicho aquí es de sumo interés para apuntalar un tanto la apuesta metodológica de esta tesis con todos sus interrogantes desplegados.

²⁷ *Ibíd.*, p. 210.

Para una investigación sociológica, «*el cine de un periodo debe considerarse como un conjunto, como una colección de filmes con caracteres comunes, y no como una yuxtaposición o una sucesión de filmes separados y provistos de caracteres distintivos muy netos*» (Sorlin, pp. 229-230). De la misma manera afirma que la construcción filmica capta una parcela del mundo exterior que reorganiza actuando el cine como “*revelador social*” al igual que la literatura u otros espectáculos.²⁸

No se podrá prescindir, para los años cincuenta, del carácter de evasión que el cine tenía para los espectadores, movidos por los rostros y temas o por los intereses de las grandes productoras distribuidoras. Esta preocupación se halla en la Sociología del cine y es importante para rastrear los comportamientos del público, la actitud de las autoridades (Sorlin, p. 237) y los problemas del medio socioprofesional –que han sido apuntados en un reciente trabajo sobre los “guionistas” en España– y que más adelante repasaré. En el trabajo específico de Sorlin sobre el neorrealismo italiano, apuntó los problemas y conflictos heredados del periodo fascista y la resolución y la pervivencia de conflictos y expectativas. Intuyo para el caso español que la necesidad de buscar el pan de cada día y de reconocimiento, la de obtener una subvención o incluso la de eliminar un pasado “ensombrecido” por haber pertenecido al bando de los perdedores (Antonio del Amo, Rafael Gil, etc.) aportaba móviles básicos que operaban en el medio. Sirva este párrafo como conclusión del amplio abanico de posibilidades metodológicas que se ofrecen y que la práctica diaria irá cerrando para intentar conseguir esa cohesión interna tan necesaria de todo estudio riguroso:

«Por la manera en que escogen, ponen en imágenes y asocian objetos, personajes, sistemas relacionales, o dicho de otra manera, por su construcción, un filme o una serie de filmes definen una manera de concebir y de hacer inteligibles las relaciones sociales. [...] El cine no abre una ventana ante el mundo: filtra y redistribuye algunos de sus aspectos. Si las condiciones de producción determinaran enteramente la realización, el estudio de los filmes se volvería inútil, y bastaría conocer una época para saber lo que hay en sus filmes. Pero el producto, parcialmente dominado por el marco, lo sobrepasa en la medida en que lo transcribe. Los filmes son proposiciones sobre la sociedad;

²⁸ *Ibidem*, p. 235.

para un historiador, trabajar sobre el cine quiere decir comprender cómo se construyen esas proposiciones.»²⁹

Agradezco y resumo aquí el artículo de José Ángel Garrido³⁰ sobre el uso de índices sistemáticos, herramienta habitual de las ciencias sociales. Queda claro que en la ciencia social, dice el autor, es imposible estudiar la totalidad de los factores que inciden sobre un proceso social determinado (en nuestro caso una producción cinematográfica) que parte de códigos más o menos establecidos. Nos recuerda (p. 118) el servicio del trabajo de campo o del muestreo estadístico y en ese marco:

«Un índice o catálogo de films puede servir para establecer correlaciones entre fenómenos que aparecen en películas diferentes, de la misma o diferente época, y de ahí extraer una hipótesis que contrastar; o también para llevar a cabo esa misma contrastación después de haber fijado unos límites para su aceptación o rechazo. En este sentido, los índices admiten un uso tanto inductivo como deductivo (generación o contrastación de hipótesis), es un instrumento neutro, todo depende de la metodología con la que se trabaje.»

Las recopilaciones sistemáticas de datos, sigue el autor, se confeccionan siguiendo un método comparativo de base estadística, establece correlaciones entre datos culturales y en todo caso en su ejemplo particular lo intenta extrapolar al ámbito de los estudios cinematográficos. Partiendo de los análisis realizados en la disciplina antropológica, repasa Garrido las posibles fuentes para mejorar esos posibles índices: informes de investigadores cualificados, datos de personas no especializadas en contacto con las diferentes culturas, etc. En esta tesis necesitaría tal vez de especialistas en Derecho Penal para poder valorar las categorías jurídicas que aparecen en algunos films aunque intentaré “husmear” también en esa materia. Obviaré en parte el problema tratando de tener en cuenta sobre todo la gama de delitos de mayor impacto social que el cine y la novela negra probablemente simplificaron y que quizás la producción española sobre lo

²⁹ Op. cit., p. 245.

³⁰ GARRIDO, José Ángel, *El uso de índices en los estudios cinematográficos*, pp. 117-136. En *Film-Historia*, Vol. V, número 2-3, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona/Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1995.

criminal redujo aún más pese a que una sociedad dictatorial hace del delito su *modus vivendi* extendiéndolo a casi todo.

Nos recuerda José Ángel Garrido que los estudios cinematográficos son «*material de primera mano en el estudio de culturas y sociedades, ya que su aportación no consiste solamente en evidencias materiales (que es lo que valora la historiografía), sino también en datos acerca de la ideología, preconcepciones, informaciones sobre el modo de vida...*»³¹

Esos índices cinematográficos deben además complementarse a través de fuentes bibliográficas coetáneas (revistas de la época, programas de mano) aunque si existe el film, ése el objeto de estudio primordial. Seguiré el consejo de Garrido (p. 121), al recomendar que:

«La forma de codificar un film en un índice es asociándole a cada uno una serie de palabras clave o *descriptores* que definen tanto los objetos, lugares y personajes que aparecen, como los elementos “abstractos” (ideas, tradiciones, comportamientos...). La consulta del índice temático será la que remitirá a los grupos de películas que interesen en cada momento...».

La elaboración de algunos descriptores referidos a materiales (monumentos, medios de transporte, etc...) puede ser más sencillo que otros referidos a elementos culturales (relaciones paterno-filiales, desviaciones del comportamiento, etc.). Se reseñan, en otro apartado de su artículo, los principales estudios de grandes *corpus* cinematográficos que desde los años ochenta han hecho uso de los descriptores: para películas de la primera década de nuestro siglo, para análisis estilísticos y de orden temático de un periodo concreto como el cine francés de los años treinta o el western de los años veinte, ilustrando tendencias o tipologías referidas a determinadas formas de narrar, a códigos genéricos o específicos de filmografías autorales, nacionales, de estudios de producción, etc.

En mi caso particular, intentaré clasificar las figuras delictivas más usuales y los comportamientos de los “actantes” y/o arquetipos más habituales del género

³¹ *Ibidem*, p. 120.

(cómplices, confidentes, “mujeres fatales”...) intentando componer *descriptores* – deudores del Código Penal correspondiente–, pero también de las representaciones colectivas de éstos que a veces llegarán a los ciudadanos –los espectadores– envueltos en claves genéricas y en experiencias y percepciones individuales alimentadas por la radio, la prensa (sensacionalista o no), las tertulias del bar, etc. En este terreno resbaladizo, que sin duda se ha de surcar, se intentará atender a esta cuestión metodológica que parece útil para cualquier estudio.³²

³² He revisado en este sentido el reciente trabajo de Ángel Luis Hueso *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Volumen F-4, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1998, donde sistematiza líneas argumentales utilizando descriptores o índices temáticos. Como ejemplo a seguir, tomo el que glosa los Accidentes con subapartados dedicados a *accidentes de automóviles, explosiones*, etc. Sin duda es otro ejemplo a seguir que plantea un trabajo de un interés vital y que, en la medida de mis posibilidades, intentaré aplicar.

VI.- METODOLOGÍA

No es tarea fácil acomodar las múltiples propuestas ya empleadas por otros especialistas a un trabajo que acaba ramificándose hasta introducirse en campos bastante desconocidos.

El material, el texto seleccionado para este trabajo, ha quedado bien definido: las películas que giran alrededor del delito. **El objetivo**: tratar de conocer qué representaciones de la realidad (deformadas o ajustadas a lo que los historiadores y los testimonios nos aportan) de un periodo bien caracterizado de nuestra Historia. No queda más remedio que explicar en esta sección el camino para conseguir esos propósitos: qué instrumentos de observación se utilizarán, qué preguntas serán formuladas y con qué elementos se llegará a una verificación que permita establecer algunas conclusiones concretas.

Es vital tener en cuenta las voces de los que filmaron y construyeron nuestras películas, mediante testimonios directos o recogidos por otros historiadores del cine español, para conocer lo complejo de una creación encerrada también en un sistema industrial y bajo un control ideológico e institucional férreo. En todo momento me adscribo al enfoque que, publicaciones como *Film-Historia* han dado al estudio del cine como forma de conocimiento y testimonio de nuestro controvertido siglo XX aunque, para profundizar en él, hemos de dotarnos de instrumentos de análisis que no nos hagan caer en la confusión de una “realidad” –compleja y de múltiples caras y dimensiones– y la producción de “efectos de realidad” que desde siempre ha sido una de las características mágicas del cine. Descubrir y diferenciar discursos, enmascaramientos, ausencias y voces en off ha de ser una tarea del historiador metido... y comprometido en el análisis de la ficción cinematográfica. No es una tarea nueva del investigador la validación de cualquier material o documento contraponiéndolo con otras fuentes que correlacionen o nieguen el valor de esa prueba que se creía definitiva.

Germinando esta investigación hacia mediados de 1996, sus planteamientos y métodos ha ido enriqueciéndose, mutándose y anulándose frecuentemente

tratando de vadear algunos obstáculos y, sobre todo, de buscar más coherencia, restringiendo en general las pretensiones iniciales. Sólo hacia el final de la recogida de datos (las películas, los hechos, las percepciones y testimonios, etc.) su ordenación y análisis permitirá reconstruir el camino recorrido que atiende, en igual medida, a la Sociología del cine, a la Historia Contemporánea y al tratamiento del delito. No será difícil reconocer en cada bloque de este trabajo la correspondencia con algunas de las partes diseñadas. Cada sección, de todas formas, se conectará con las otras, como si de vasos comunicantes se tratara. Pero unas se construyen y adquieren sentido tras desarrollar y cerrar apartados previos que llevarán a establecer una secuencia establecida. En definitiva éstas serán las **doce fases**, el diseño de este trabajo:

1) Visionar algunos films relevantes, conocidos por todos los especialistas del cine español, para extraer algunas líneas básicas que den consistencia a un criterio genérico, teniendo en cuenta otros trabajos realizados desde esta perspectiva.

2) Fijar unos límites cuantitativos (número de films producidos), **temáticos** (predominio de un tratamiento determinado del hecho criminal) y **estilísticos** (negritud) que permitan dar coherencia al corpus de las películas seleccionadas y del que se deduzca una capacidad de desechar lo que no está incluido en ese grupo y periodo. De aquí han de surgir elementos que lleven a un intento de catalogación.

3) Profundizar en el entorno político, económico y cultural de los años seleccionados, intentando establecer puntos de confluencia y desajustes temporales entre la cronología del cine negro español y la evolución del régimen franquista. Las fuentes secundarias: bibliográficas, hemerográficas, fotográficas, etc., serán aquí vitales.

4) Conocer a fondo las líneas de investigación abiertas sobre los films para confirmar la viabilidad de un análisis que convierte a éstos en un testimonio de la

época analizada. En el caso del cine negro norteamericano, como modelo predominante, el tratamiento se irá realizando desde diferentes perspectivas: marco censor, orígenes, temáticas predominantes que permitan analizar las presentes en nuestro cine, e incluso los estrenos en nuestras pantallas que familiarizarán a público y profesionales a un modo peculiar de narrar y de entender la conflictividad social sin olvidar el elemento puramente evasivo.

5) Establecer los criterios que permitan recoger los materiales significativos (películas que integran la serie) tratando de encontrar rasgos comunes y diferencias que permitan acercarnos a una periodización y a una caracterización. Será necesario determinar cuándo y por qué se produce el ocaso de la temática negra (otros géneros, nuevos retos industriales, estilísticos y críticos, etc.). Igualmente se precisarán las fuentes de inspiración –autóctonas e importadas– utilizadas para la recreación de los códigos genéricos: novelas, obras teatrales, periódicos que sitúen hechos precisos y las repercusiones y mitologías plasmadas y/o transformadas en la pantalla.³³

6) Conocer el sistema de producción de la cinematografía española de los años seleccionados, captando los problemas de la industria, la creación, los límites impuestos por la Administración, los apoyos, las formas de sortear los escollos y, en definitiva, las cifras de un sector de la producción cultural destinado a un público mayoritario y que permitía vivir (o malvivir) a unos cuantos profesionales en nuestro país. En esta sección utilizaré necesariamente fuentes orales. Cabrá seguir el entramado –las redes– de los equipos técnicos y artísticos, ubicándolos, mayoritariamente, en los estudios de Madrid y Barcelona. Se situarán interrogantes sobre lo habitual o excepcional del mestizaje genérico y sobre la influencia e impacto del sistema de las coproducciones en los temas y tratamientos del género estudiado.

³³ Con carácter excepcional recurriré a testimonios directos que vivieron algunos de los acontecimientos llevados a la pantalla. Se sondearán los caminos de algunos hombres del cine español para adaptar algunos hechos basados en acontecimientos reales que impactaron en la opinión pública e igualmente, en los que buscaban argumentos y materiales para las tramas policíacas y delictivas que aparecerán en los años seleccionados.

7) Adentrarnos en la legislación sobre lo delictivo: Código Penal vigente, situación y problemática de las prisiones, etc., que sirva como base mínima para conocer la tipología de los delitos presentes en los films seleccionados y las ausencias más destacadas.

8) Elegir unas líneas de estudio centrales de los films tratando de establecer clasificaciones y predominios de unos modelos sobre otros, conexiones con la literatura negra, española o foránea, señalando también algunas excepciones, parodias y rarezas. Mostrar los cambios de las imágenes a lo largo de 1950-1965 siguiendo las constantes, los enmascaramientos, los silencios de la realidad que nos han enseñado los historiadores y los testimonios que vivieron ese periodo.

Los cuatro subapartados que orientan esta fase indagarán:

a) ¿Qué delitos fueron presentados en las pantallas españolas desde los realizadores autóctonos y, además, con qué frecuencia se utilizaron por los guionistas y creadores del cine negro español. ¿Su frecuencia y tipología se relacionaba con la realidad del momento o simplemente se reproducían moldes llegados de Estados Unidos o elementos difundidos anteriormente entre el público?

b) ¿Qué modelo de paisaje urbano y rural apareció? ¿Qué tráficos y alteraciones fueron presentadas y cuáles silenciadas?

c) ¿Qué personajes transgreden las normas y cuáles persiguen y eliminan a los delincuentes?

d) ¿Los modelos autoritarios de un sistema dictatorial (legislación dura, disuasión, exaltación de las fuerzas del orden...) se proyectan en el material fílmico? ¿Se hace una descripción minuciosa de sus métodos y su especialización? ¿Hubo injertos notables de una mirada redentorista que cambiase la consideración del delincuente?

9) Calificar la respuesta de las instituciones ante las películas “negras”: protección y calificación, premios y créditos, posicionamiento y acción censora,

reflexiones de los gestores de la Cinematografía española), la de la **crítica no especializada** (dirigida al espectador medio) y del público (cartel...) mediante los instrumentos oficiales y no oficiales a nuestro alcance. ¿Hubo un desvanecimiento del control del cine negro en particular, especialmente en la segunda etapa?

10) Analizar una muestra significativa de films, previamente visionados (alrededor de cincuenta de entre los 110 visionados y de los 208 catalogados) fijando algunas coordenadas: subgénero, subperiodo, marcas autorales y creativas, arquetipos y delitos presentados, logros técnicos, especialización de estudios y productoras, estreno y acogida del público... En algunos casos se intentarán revisar los guiones previos enviados a los organismos clasificadores y censores y, en caso de que sea posible, su tramitación, modificaciones y aprobación definitiva.

11) Establecer conclusiones sobre las películas del cine negro español en tanto que fuentes indirectas para el estudio de los valores dominantes del sistema dictatorial y de la ideología de los hombres y las mujeres del medio cinematográfico. Es importante aquí conocer la presencia y ausencia de factores políticos, económicos e ideológicos para justificar o demonizar las acciones de los delincuentes y el cambio en el discurso penal (punitivo, redentorista, reinserción social, preventivo, etc.) si es que se produjo y se hizo palpable en el cine en el paso de una década a otra y al compás de los cambios económicos y sociales constatados. ¿Fue el espacio urbano el utilizado predominantemente o convivió con el rural siguiendo a los autores norteamericanos clásicos? ¿Influyó la necesidad de vender una imagen turística para llenar las tramas negras de visiones de postal en contraposición con los espacios marginales característicos del género? ¿Hubo diferencias en la producción ubicada en Barcelona y la de Madrid? ¿Aparecieron fenómenos como las migraciones a las ciudades y hacia los países occidentales?

12) Elaborar en un soporte audiovisual (vídeo o DVD), una muestra de las imágenes creadas en el cine negro español y cuyos comentarios permitan verificar o al menos ilustrar lo recogido en los textos. En realidad una tesis doctoral sobre las imágenes ha de ser fiel a sí misma y ha de acabar comprobando sus asertos desde los fotogramas, planos y secuencias. La muestra seleccionada, alrededor de unas 38 películas que he podido reunir, demostrará por la vía de la imagen la evolución del género en los dos subperiodos planteados y tratará de testificar si los cánones estéticos son reproducidos con cierta corrección.

Al compás de la investigación surgirán preguntas sin respuesta o nuevas incógnitas y caminos que, obligatoriamente, repercutirán en nuevos estudios o que intentarán entroncar y vehicular mis aportaciones con líneas de trabajo ya maduras en otros campos cercanos. Ésa es una apuesta que yo mismo, camino de la necesaria autocrítica, he de asumir. El cansancio o la obsesión por determinadas cuestiones enturbia con frecuencia lo que para otro observador es algo evidente. Dificultades surgidas, inercias y necesidades de acotación y/o de cierre, obligan a desistir o a posponer líneas de estudio que luego quedan realmente inconclusas.

Entre las fuentes empleadas en esta tesis cabe mencionar principalmente:

Primarias

- 110 films visionados de la lista y otros descartados o de los años cuarenta.
- 18 guiones revisados.
- 4 testimonios directos de directores del género.
- 4 testimonios indirectos entrevistados por diversos aspectos de mayor o menor relevancia.
- Documentos sobre la tramitación de permisos de rodaje.
- Fotos sobre los rodajes.
- Homenaje del 19º Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier de 1997 al *polar* barcelonés y coloquios suscitados.

Secundarias

- Noticias y sucesos recogidos de los diarios.

- Críticas de cine en prensa no especializada y, en algunos casos, de historiadores del cine español o de fuentes eclesiásticas o especializadas en cine.
- Bibliografía: sobre la Dictadura de Franco desde diferentes ópticas (política, cultural, “legal”, etc.), sobre el cine (metodología, cine español del periodo, novela y cine negro norteamericano...).
- Anuarios del Sindicato Nacional del Espectáculo (S.N.E.), catálogos Uniespaña y diferentes estudios oficiales.
- Datos procedentes del Instituto Nacional de Estadística.
- Base de datos del Ministerio de Cultura sobre el cine.
- Fuentes jurídicas: Código Penal de 1963, índices progresivos de legislación, etc.
- Dos obras de teatro, dos novelas y un cuento, fuentes directas de adaptaciones cinematográficas y novelas básicas del periodo analizado.

Insisto en el propósito de utilizar instrumentos que permitan cuantificar la producción de significado: catalogación, clasificación, fuentes, escenificaciones del delito y localizaciones que puedan hablar del “paisaje franquista” de los años comprendidos entre 1950 y 1965, uso de descriptores, concreción de los tipos y arquetipos aparecidos y sus reiteraciones, revisión de itinerarios morales cristianos –entre los que seguramente aparecerá el clásico de miseria-triunfo-caída-redención y castigo– y estéticos (planificación, montaje, iluminación, etc.). Para el análisis de esta industria protegida y, a falta de datos fiables, trataré con las cifras y baremos oficiales de protección, clasificación, créditos, premios, permanencia en cartel, críticas de la prensa no especializada, etc.

Los índices referidos a la presencia de técnicos, directores y actores en el género negro permitirán cotejar los cruces y las coincidencias que despejarán una idea recogida ya de partida y que insiste en el aislamiento de cada carrera profesional y la imposibilidad de hablar de generación, escuela o colectivo de parecidas inquietudes. Por descontado será sometida a la confrontación con los hechos y cifras recogidos.

Para la **validación**, en el libro *El análisis del film*³⁴ se anotan criterios internos y externos para evaluar la metodología a emplear y los resultados obtenidos en cualquier investigación sobre el cine:

a) Criterios internos

El método ha de ser coherente: ofreciendo igual análisis de cada una de las películas (probablemente se harán excepciones) e intentando encontrar relaciones entre los diferentes elementos. A mayor nivel descriptivo más fácil será hacer la verificación por lo que los estudios más formales y estilísticos y los de los grandes *corpus* ofrecerán menor dificultad de comprobación que los análisis textuales y los psicoanalíticos. En mi opinión, esta tesis tiene más contenido descriptivo y se referirá a un periodo y género suficientemente extenso como para poder extraer algunas conclusiones cuantitativas, comprobables por cualquier otro investigador, vadeando un tanto cualquier interpretación que implique senderos y técnicas más complejas que apliquen teorías relacionadas con la semiótica, la psicología de la percepción o el psicoanálisis.

b) Criterios externos

Es necesario comparar los resultados con otros análisis del mismo tipo ya hechos, evaluar otros métodos y aplicarlos de prueba antes de instalarnos en uno pese a la dificultad. Los dos caminos más habituales son los formalistas (perspectiva visual, plástica ...) y los marxistas incidiendo más en nuestro ámbito, en la función social del cine y en las fuerzas sociales que inciden en la producción, sin descuidar el estudio de los aparatos ideológicos siguiendo la línea abierta por Louis Althusser o la realizada sobre los grandes estudios (*Ciudadano Kane* es radiografiada por Pierre Sorlin a la luz de la época heredera del New Deal y dentro de la productora RKO, más experimental y abierta).³⁵

En mi caso, me situaré más en conexión con esta segunda vía. Creo que los trabajos previos sobre el cine negro norteamericano de François Guerif, Javier Luengos o del tándem Heredero/Santamarina, junto a los estudios del cine

³⁴ AUMONT, J. y MARIE, M., op. cit., pp. 265-273.

³⁵ *Ibidem*, p. 270.

español del propio Carlos F. Heredero sobre la etapa 1950-1961 y del cine negro español entre los que destaco la tesis doctoral de Elena Medina³⁶ sobre los años cincuenta (aunque primando la perspectiva de catalogación y ofreciendo extensas listas de revistas especializadas de la época) y el reciente trabajo de Ramon Espelt para el cine negro barcelonés realizado entre 1950 y 1963, ofrecen posibilidades de validar mínimamente la vía empleada aquí. Para el estudio de otros géneros cobijados en el franquismo, he tenido muy presente el trabajo sobre el cine de propaganda anticomunista de Carlos F. Heredero. De todos estos autores, que cito también en la bibliografía, hablaré extensamente en los apartados correspondientes. En todos los estudios citados, se ha combinado un criterio cronológico y otro temático que, en buena medida, he tratado de adaptar para el caso del cine negro español entre 1950 y 1965.

³⁶ MEDINA DE LA VIÑA, Elena, *Cine Negro y Policiaco Español de los Años 50*, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, tesis doctoral de 1996.

VII.- CONCEPTOS

Del nacimiento de lo negro. Cuatro conceptos previos

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 la creación de desarraigo y marginalidad urbana resultado de 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.

Si bien la novela negra propiamente, cuando traspasa el origen del delito al contexto social y a la crudeza del sistema capitalista –que deshereda e incumple las promesas de la igualdad de oportunidades y ante la ley– madura en el periodo inmediatamente posterior al final de la Gran Guerra, la popularidad de las revistas baratas, de consumo generalizado, ofreció un buen potaje entre lo policiaco 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.

Antes de hablar del género negro y de su acotación, introduciré algunos conceptos básicos sobre los delitos que a menudo se distancian o confunden al contemplar las películas y las ficciones negras en general. Como decía unas líneas más arriba, fue la popularización de los argumentos criminales y paralelamente, la extensión de la “prensa amarilla” las que difundieron, no siempre

correctamente, vocablos que se extendieron entre todos los grupos sociales. No hay que olvidar que el tema del asesinato figura ya entre los “sucesos” que acontecieron a la primera familia que pisó nuestro planeta, siempre según lo narrado en la Biblia.

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 “atracó” como la modalidad más violenta en ese grupo. Para los que no teníamos demasiado claras las ideas al respecto, me parece interesante diferenciar homicidio y asesinato. Al revisar el Código Penal español de 1963 podremos, a través del índice, matizar lo expuesto seguidamente.

1.- Asesinato³⁷

«Homicidio con agravantes [...] En Roma a los asesinos se les llamaba sicarios [...] En el Código de 1870: dar muerte por alguna de estas circunstancias: alevosía, precio o promesa remuneratoria, inundación, incendio o veneno, premeditación conocida, ensañamiento».

2.- Homicidio³⁸

«Muerte causada a una persona por otra. Por lo común la ejecutada ilegítimamente y con violencia. [...] Tres requisitos:

1.- Muerte: en el acto o de resultas de herida, impedir auxilio médico...

2.- Intención dolosa: voluntario pero tal vez sólo intención de causar un mal – (ejemplo: bofetón y caída)– [...] La falta de intención es un atenuante.

3.- No concurrencia de circunstancias que den lugar a un delito especial: parricidio, asesinato, infanticidio, regicidio o muerte por duelo: son delitos especiales.»

³⁷ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA ESPASA CALPE, Tomo VI, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1924.

³⁸ *Ibidem*, Tomo XXVIII.

3.- Atraco³⁹

«Robo por asalto. El que se efectúa siguiendo un plan preconcebido (a la conocida).»

4.- Robo⁴⁰

«Toda acción por la que se despoja a alguien de alguna cosa. A veces se confunde con el hurto. [...] Es el apoderarnos por sí de cosas muebles ajenas verificado con violencia, o fuerza en las cosas y hecho con ánimo de lucro. [...] Si no es mueble es el delito de usurpación.»

El diccionario recoge voces populares dándonos una idea del grado de especialización entre los que no usaban armas ni amenazaban a las personas para conseguir sustraer dinero u objetos de valor pero también incluye finalmente a los atracadores. Entre ellos se menciona a: *Descuideros*: de objetos, por distracción, *safistas*: pañuelos, *empalmadores*: ofrecen relojes y otros objetos para tasa y venta pasando a la suplantación o cambiando billetes, *carteristas*: el grupo más culto, *espadistas*: palanqueteros, topistas, etc., atracadores: los más terribles según el texto y con diversas técnicas y escenarios: “a la papira”: enseñando una carta; “al cloroformo”, en trenes; *cuatrerros*: caballerías; timadores⁴¹, salteadores... Se dedica un apartado especial a las técnicas usadas por las mujeres: sirva como ejemplo la de “*el primo*”: permitir toqueteos y pasar a la substracción.

Género, cine clásico de Hollywood, género negro y suspense

Género

Una primera aproximación al tema de los géneros, nos la ofrece Javier Luengos quien los define como:

³⁹ Ibídem, Tomo VI.

⁴⁰ Ibídem, Tomo LI, pp. 1037-1047.

⁴¹ Que se incluyan en este apartado parece estar en desacuerdo con el concepto de atraco. Nótese tal vez cierto confusionismo entre bandolerismo, pistolerismo, etc.

«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. En el caso de la cinematografía, al ser un medio de expresión audiovisual, también debemos añadir como elemento propio de un género la posibilidad de una iconografía característica y distintiva, que lo diferencien del resto. En cuanto a los personajes enmarcados en los géneros, suelen tener los rasgos de la personalidad definidos con nitidez, lo cual estrecha su margen de maniobra anímico y hace que su carácter y temperamento alcancen normalmente la distinción de arquetipos o modelos de comportamientos, sin mostrar apenas matices psicológicos ni dudas de tipo moral, u otras indecisiones coherentes en la existencia cotidiana de cualquier ser humano, además de proponer una estilización grande –a veces muy irreal– de las situaciones vitales en las que se ven inmersos.»⁴²

Para Mario Onaindia⁴³ 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. Ésta se transmitiría a partir de mecanismos como la segmentación de la película en diferentes unidades relacionadas, la composición de los personajes, el diálogo contrastado con las imágenes y el sonido y los objetos, que tendrían también un valor icónico y simbólico. La finalidad última, dice el autor, sería la «transformación del relato fílmico en obra de arte capaz de provocar la identificación y la catarsis». Nada mejor que el encuadre genérico para crear expectativas.

Herederero 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 *feed back* del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes

⁴² LUENGOS, Javier, *Rojo sobre negro (1930-1960). ¿Neorrealismo americano?*, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1997, p. 7.

⁴³ ONAINDIA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Ed. Paidós, Papeles de Comunicación 16, Barcelona, 1996, pp. 37-38.

configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa.»⁴⁴

José Luis Sánchez Noriega en su libro *Obras maestras del cine negro*⁴⁵ toma 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”.

El cine clásico de Hollywood

Constata Mario Onaindía la fidelidad del cine norteamericano a la tradición genérica frente a la tendencia al ensamblaje y a la disolución en el cine europeo. En los Estados Unidos algunos géneros nacerían de la propia literatura popular como en el caso del western o incluso del cine negro pese a que directores asociados a la consolidación del cine de gánsters como William Wellman, Howard Hawks o Mervyn LeRoy «*no tenían en mente conformar un nuevo código genérico sino simplemente hacer un tipo de cine que reflejara los problemas sociales más agudos de América*» (p. 42).

Nos recuerda el autor (pp. 60-63), el desdoblamiento del análisis de las películas en el aspecto **denotativo** (más relacionado con la historia) y el **connotativo o artístico** (más relacionado con el discurso, una posición estética y hasta una forma de interpretar el arte y la vida que proviene del análisis sintáctico y textual).

Los elementos dramáticos fundamentales en el cine clásico serían, según el autor y sintetizando lo dicho por autores como Edward Marpley:

a) el protagonista, *b)* el objetivo, *c)* el antagonista (u obstáculos); y *d)* el ayudante. En otras clasificaciones mencionadas (Vladimir Propp, Souriau o Greimus) aparecerían seis o siete caracteres que simplificarían las hasta 31

⁴⁴ HEREDERO, Carlos F., SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro*, Paidós Studio, Barcelona, 1996, p. 18.

⁴⁵ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Obras maestras del cine negro*, Eds. Mensajero, Bilbao, 1998, p. 11.

funciones especificadas por Aristóteles para las acciones de los personajes. Así Propp, basándose en los cuentos de hadas rusos y las actitudes frente a lo prohibido y lo oculto, distinguiría siete roles: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa, el mandatario, el héroe y el falso héroe.⁴⁶

El proceso dramático en el cine clásico (p. 67) constaría de:

presentación, giro inicial (*metabole*), punto de ataque, crisis, giro segundo (peripecia, en caso de que haya *anagnorisis*), clímax o anticlímax y resolución.

Los cambios básicos de la estructura de la narración en las películas clásicas de Hollywood insistían en el giro (*metabole*) al comienzo y la peripecia (giro con *anagnorisis*), que permitiría la solución final del conflicto: por ejemplo el enemigo que se vuelve amigo al reconocer el valor del héroe.

Las complicaciones en el cine clásico de Hollywood, al llegar las películas a una duración considerable (cuatro o cinco rollos) se desplegarían –siguiendo a Onaindia– según tres modelos:

1) presentando acciones distintas intercaladas ligadas entre sí por un paralelismo temático; 2) haciendo que una acción principal central se dividiera en distintas acciones encadenadas casualmente y con la misma estructura dramática; y 3) intercalando dos acciones de modo que el clímax de una precediera inmediatamente (temporal y causalmente) a la otra. Ya Bordwell en el libro capital de 1985 *The Classical Hollywood Cinema* citado por Onaindia, apunta la doble línea de acción presente por ejemplo en las películas detectivescas o de aventuras (investigación e historia de amor) dentro de la mecánica de trama y subtramas (*plot* y *subplot*). En este mismo sentido, Doc Comparato⁴⁷ explica con precisión que, sin negar la posibilidad de inventar otros nuevos, las tramas del amor, del éxito, de la “Cenicienta”, del triángulo, del regreso, de la venganza, de la conversión, del sacrificio y de la familia, prácticamente cubrirían todas las historias realizadas en los textos.

Onaindia se remite de nuevo a Bordwell (p. 82), para descubrirnos como el influjo de la televisión llevó, desde finales de los cincuenta a comenzar las

⁴⁶ ONAINDIA, M., op. cit., pp. 64-65.

⁴⁷ COMPARATO, Doc, *El Guió: Art i tècnica d'escriure per al cinema i la televisió*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 69-94.

películas por una secuencia completa –generalmente de acción– al final de la cual se intercalarían los títulos de crédito, lo que serviría para que el espectador indentificase de entrada qué iba a ver los siguientes 90 minutos.

De especial interés para este trabajo es el análisis del “final” de las películas del cine clásico norteamericano donde el descubrimiento de la verdad o el desvelamiento del secreto o el misterio afloran:

«Así, la revelación de la verdad se produce más bien en aquellos filmes que están estructurados en torno a una investigación –como son las películas policíacas o de «serie negra»–, pero generalmente incluso éstas no terminan en el descubrimiento de la verdad –particularmente por influencia de Alfred Hitchcock– de no acabar de este modo sino añadir a la estructura de misterio otra de suspense, según la cual se desvela el misterio al espectador antes que al protagonista.»⁴⁸

Género negro

En mi opinión y sintetizando gran parte de lo leído, creo que la esencia del género negro –aplicable por igual a cualquier medio expresivo–, es la presentación de un relato y una peripecia caracterizada por la irreversibilidad, por la imposibilidad de una vuelta atrás y que nace de la trasgresión: planeada y no siempre realizada, que constituye, en su pesimismo, una visión negativa del entramado social en el que la restitución y la reinserción son difíciles una vez se ha tomado el camino de la rebelión individual o de grupo. 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

⁴⁸ Op. cit., p. 88.

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, 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 habitáculos 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 pintauñas y 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. Ese será el caldo de cultivo para la *Lost Generation* y para los escritores negros, no tan distantes de los primeros, que hablarán de valores inexistentes y de gentes frustradas y también perdidas.

Ramón Carmona⁴⁹ advierte que, en el cine hegemónico de los Estados Unidos, los géneros pueden mezclarse (thriller y western; western y ciencia ficción, etc.) y por ello:

«...la posibilidad de establecer un paralelo entre ambos modelos genéricos y comentar el sentido de su cruce se basa precisamente en la asunción de una diferencia respecto de determinados modelos convencionales, asumidos y compartidos como tales por una tradición cultural concreta».

Pese a todo, el análisis de los componentes filmicos simples: fotogramas, planos, signos, etc. y complejos: puesta en escena: iluminación, escenario, vestuario, actores y selección y organización de un espacio y un tiempo determinados y la puesta en serie: montaje, temporalidad, planificación de las secuencias, papel del

⁴⁹ Op. cit., p. 77.

narrador, focalización, dará indicaciones válidas para detectar los modelos del cine clásico norteamericano y las rupturas: Nuevos Cines, etc.

Agradezco a este mismo autor que en su análisis sobre la “construcción de sentido” (pp. 254-269) tomase un ejemplo de film noir analizando “*La feminidad como síntoma*” en *Perdición (Double Indemnity, Wilder, 1944)* –del que hablaré en el apartado dedicado a la mujer en el cine negro español–, dentro de un modelo genérico que la mayoría de autores consideran refinado al máximo entre 1941 y finales de los cincuenta.

Si el **film clásico** sería para Ramón Carmona «un modelo hegemónico de producción con convenciones narrativas, visuales e iconográficas y que enmascararía operaciones discursivas» (p. 254), el **film noir** diferiría de los otros films del periodo clásico, puesto que «su metadiscurso existe sólo a costa de muchas transgresiones, a través de técnicas narrativas muy particulares y contorsiones visuales de gran importancia.»⁵⁰

Antonio Llorens⁵¹ precisa que el cine negro admite, pese a las definiciones precisas, variaciones importantes como las del cine francés que atiende también a raíces y planteamientos propios.

Herederó y Santamarina apelan (pp. 24-31) a identificar 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 posguerra tras 1918 o el *crack* y la Depresión muriendo el mito fundacional de la Tierra Prometida y de las oportunidades.

Entrando de lleno en las imágenes llamadas negras, destacan ambos autores la raíz expresionista que «alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética» (p.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ 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.

26), mediante un juego de contraluces y claroscuros que sirven como resorte expresivo de la ambigüedad en la producción de sentido que en el género puede ponerse al servicio de un radicalismo de izquierdas pero también, de un concepto moralista y hasta fascista que exalte sólo algunos elementos. En el cine negro, siguen los autores, 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.⁵²

Característico en el cine negro es que la cámara y el relato acompañen siempre a sus protagonistas (gángster, policía, detective, criminal) en su deambular por el universo del hampa y el delito. Las películas negras giran en torno a la muerte: su amenaza o premonición y su territorio dramático es el de la angustia y el miedo ante la presencia de la muerte. De esta manera, advierten los autores, *«no es ineludible –páginas 29-30– que se instale la acción en ambientes carcelarios, se centre en la biografía de los gángsters, en las historias de detectives o en los planes de las “mujeres fatales”, en los procesos jurídicos o en la psicología criminal.»*

Finalmente, Heredero y Santamarina (p. 31) destacan el protagonismo mayoritariamente masculino, con un universo poblado por antihéroes, casi siempre aislados, muchas veces prisioneros de su pasado, escépticos frente a la incertidumbre del presente y del futuro inmediato que acaba convirtiéndose en una crónica fatalista, de dislocación psicológica donde las apariencias y el engaño (o el autoengaño) son normas.

Algunos teóricos como Javier Coma⁵³ 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

⁵² Ibídem, p. 27.

⁵³ COMA, Javier, *La novela negra*, Ed. El Viejo Topo, Barcelona, 1980, pp. 11-17.

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). En este punto expongo mis dudas respecto a que el cine negro hecho en Francia no se alimente 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 Guerif⁵⁴ el mismo problema conceptual, atendiendo a orígenes, características, cronología y límites geográficos del cine noir. La eclosión del film negro llegaría con el sonoro que pudo precisar «*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.*» (p. 5). La técnica narrativa behaviorista de los escritores permitiría «*narrar mediante la constatación de los comportamientos externos de los personajes*»⁵⁵ 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. Cita Coma en la página 6 del prólogo que esas técnicas:

«describían desde la fragilidad de la víctima hasta el agigantamiento del poderoso pasando por el subrayado de las vacilaciones y los desequilibrios de la conducta humana».

Ante la presencia de la fuerte censura, Javier Coma recuerda como el cine negro intentó testimoniar y criticar la sociedad norteamericana. Partía del retrato del crimen para denunciar la corrupción a altos niveles pero utilizando «*recursos*

⁵⁴ GUERIF, François, *El cine negro americano*, Ed. Alcor, 1988. Prólogo y epílogo de Javier Coma, pp. 5-6 y 254-257.

⁵⁵ *Ibidem*.

*elípticos, simbolismos e integraciones de sobreentendidos y dobles significados».*⁵⁶

Siguiendo las dudas de Guerif, Coma plantea una cuestión crucial sobre si el cine negro fue un género o más bien un movimiento histórico ya que hay un acuerdo de la mayoría de autores en atribuir a los años sesenta un cultivo manierista y desvirtuado de éste.

Intentando responder a esta cuestión, en el epílogo titulado “Perdido en la niebla de la inquisición” el prologuista apunta que Guerif es generoso al extender las fronteras del negro en el tiempo y en la temática que topa con otros géneros periféricos incorporando incluso el llamado cine policiaco del que precisamente en los años treinta, cuarenta y cincuenta se desprendió. En Francia, el concepto de polar –dice Coma–, englobó cualquier novela o film que incorporase lo criminal y lo policiaco también aunque no es ésta la línea de Guerif. Intentando resolver la cuestión concluye:

«El carácter de movimiento histórico que le adjudico al cine negro encuentra su lógica en que los films integrantes se desgajaban, por sus propias características, del cine policiaco tradicional, y, al menudear, componían un nuevo género, del mismo modo que, al escasear después, certificarían el desvanecimiento de este género»⁵⁷

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 sentimientos de odio y amor y que para Sánchez Noriega⁵⁸ “*revelan un trasfondo pesimista sobre el ser humano y la sociedad*”, ese es, en sentido estricto, el conjunto de rasgos que limitan lo que se conviene en llamar “cine negro”. Todo ello sin anular la posibilidad de que estemos hablando de un estilo, una determinada actitud estético-ideológica, un movimiento o una crónica de la decadencia, puntos en los que diferentes autores hacen hincapié.

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 255.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 10.

Lo cierto es que los films seleccionados por diferentes especialistas acusan un descenso en los cincuenta para situarse el canto del cisne entre 1957 o 1959 según el título elegido que marque el glorioso y dramático estertor final. Respecto a los límites, dice el mismo autor:

«el estilo se perdió entre las brumas de la cacería nocturna –maccarthismo–, y se puede comprobar lo que esto significa con la simple comparación de *Código del hampa* y la anterior versión de su material temático, *Forajidos*. Incluso realizadores que brillaron en los más fértiles tiempos del cine negro no pudieron resucitar sus primigenias formas de expresión ni, por supuesto, la combativa autenticidad de sus antiguos enfoques...»⁵⁹

La conclusión de François Guerif, de la que participa Javier Coma, es que el cine negro fue un movimiento que tuvo su “década prodigiosa” 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, remiten a momentos y títulos irrepetibles:

«Si se habla hoy de film 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.»⁶⁰

Entrando de lleno en el clásico y ameno libro de François Guerif, el autor recuerda que lo “negro” implica una visión pesimista del mundo, es realista pero necesita «*la presencia del crimen que le da su tarjeta de identificación*» y que normalmente se mueve en el territorio urbano donde chantaje, vicio, corrupción y muerte germinan con facilidad y que sumerge al espectador en una inquietante pesadilla que le acrecienta su inseguridad. Así:

⁵⁹ *Ibidem*, p. 256.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 257.

«Un film negro es, por tanto, un film realista y criminal, lo que quiere decir que siempre hay delito, se trate de una simple “operación” o de una serie de asesinatos. El film negro tiene en su personaje (policía, gángster, detective privado o criminal) a un vehículo que permite –como en la mayoría de novelas policiacas– penetrar en todas las clases sociales y en todos los mundos, comprendidos en especial aquellos que están prohibidos por la ley. A través de este personaje, el realizador lanza una mirada sobre el mundo que no se detiene en las apariencias y adivina la crueldad oculta tras la civilización.»⁶¹

Guerif cita un comentario de William A. Wellman (*Public Enemy*, 1931) sobre el éxito de la película que compendia el funcionamiento proyectivo del género con el público:

«...si éste tenía necesidad de films “duros” era porque intuía confusamente que el sueño americano estaba a punto de convertirse en una pesadilla. Films como *Public Enemy* lo decían con claridad: una sociedad corrupta ofrece garantías de éxito a quienes no tienen miedo de ensuciarse las manos. Pero los gangsters no son más que hombres de paja. Su destino es morir bajo la lluvia, como Tom Powers...».⁶²

¿Género negro español?

Cabe recordar a partir de estos problemas teóricos y conceptuales que las dudas en el caso del cine negro español son aún mayores: ¿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? Todo ello habrá de quedar aclarado en las conclusiones salvo que, por excesiva generosidad, se dé el carácter de sinónimo a las palabras **crimen** –engendrando sus mecanismos deductivos (enigma, investigación, etc.), represivo-restauradores (policiaco, judicial, carcelario, etc.)– y **negro**, lo que representaría posicionarme en las antípodas de Guerif y Coma.

⁶¹ Op. cit., p. 20.

⁶² Citado por François Guerif, ob. cit., p. 46.

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. Así películas como *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), *El crack* (García, 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.

A modo de resumen muy personal, creo necesario poner énfasis en estas características del cine negro, que en alguna medida pudieron ser trasplantadas a la peculiar filmografía negra española:

a) Predominancia de los espacios cerrados y hasta claustrofóbicos: ciudad laberíntica; zona rural o montañosa, que no aleja de los problemas; gasolineras o enclaves de la carretera como metáfora de la huida imposible y malestar de casi todos los protagonistas por el lugar físico y laboral que ocupan: los seres quieren escapar de sí mismos, son inadaptados que quizás son más conscientes de la imposibilidad de vivir en ese medio hostil. El coche, aunque marca de éxito social, se convierte en elemento de circunvalación y no de circulación y, a menudo, es el lugar de la confidencia, la reunión de una banda o el espacio para la confesión como en el magistral *flashback* que allí se abre en *Retorno al pasado* (Tourneur, 1947). En la ciudad desnuda, las salas de baile, los cabarets y hasta los gimnasios son sólo oasis que alejan momentáneamente de la realidad. El barrio es quizás el único entorno positivo, aunque puede crear núcleos delictivos si juegan factores de marginación y al que no se puede regresar tras iniciar el camino que aleja de la ley. Es por eso que, en algunos casos, los delincuentes regresan a su tierra natal o a su barrio para morir o esperar su final.

b) Confusionismo espacial y temporal: se sigue la acción en la sombra, pocas veces a la luz del día y pocas veces con intenciones claras: fatalismo, destino, mala suerte, obstáculos llevando a complicar las cosas: complejidad de lo social no entendido por los transgresores (magistralmente explicado en *El contrato del dibujante* [*The Draughtsman Contract*, Greenaway, 1982]) dónde los poderosos son más inteligentes que el pandillero, el gángster e incluso el policía o el periodista honesto. La estructura narrativa no es lineal: *flashbacks* frecuentes porque los personajes están atados a momentos y acciones anteriores que les marcan y se ocultan aspectos de la realidad: pistas y caminos falsos; secundarios sin aparente importancia pero con las claves del enigma, del drama, movimientos complejos de las bandas, los clanes o las familias políticas, etc.

Desorientación, ambigüedad, claroscuro, generando inquietud, angustia, desconfianza: marcando el clima de la perturbación que se puede manifestar en lo conductual: delito, condena, conflicto generacional, desigualdad económica y redistribución ventilada de un plumazo, destrucción y odio, etc.; en la esfera psíquica: angustia, obsesión, culpabilidad, sadomasoquismo; o incluso en lo moral: pecado, penitencia, restitución, reinserción, etc.

c) Imposibilidad del cambio individual, imposibilidad de la neutralidad: periodistas honestos o no envueltos en las tramas de corrupción, en los sobornos o en la confusión, jueces con presiones: idea de tela de araña compleja donde las iniciativas individuales (investigador privado...) no pueden tapar todo la suciedad. Auténtica negritud no en las las calles sino en los despachos de la policía local, en los aparatos políticos, en los montajes crematísticos de los ricos. Imposibilidad de ser neutro, pero imposibilidad de cambio social. Recorrido por la reconstrucción del delito haciendo perfeccionar al individuo en conocimiento pero en la amargura también. El robo no es la injusticia mayor. La delincuencia se convierte en un indicador del malestar general y, desde la izquierda, se anota la falta de recursos sociales y la imbricación con otras redes delictivas más serias.

d) “Behaviorismo” descriptivo: sociedad industrial del gesto nervioso, de la ansiedad y no de la reflexión y la introspección que en todo caso se manifiesta, utilizando la jerga piagetiana, en el área sensomotriz: huida, juego, robo, inquietud, muecas, etc.

e) Sentimientos contradictorios: atrapados por dobles fidelidades, secretos, pasados ocultos, obligaciones por deudas, presión por el paro o por la familia, hastío, chantajes; construyendo una idea de redes que capturan sin permitir la libertad individual: cierto determinismo ambientalista y fatalista. La resolutiva tendencia de los políticos, la policía, los jueces o los empresarios a sofocar las resistencias marcará casi siempre una huida hacia adelante, un salto al vacío. Igualmente las escapatorias son engañosas y tienden a complicar más las cosas, actuando como **simulacros de liberación**: apuestas, cabarets, drogas, amantes, deudas... Las trampas, encerronas, traiciones y dobles juegos son habituales en un contexto de tensión social que dificulta la solidaridad y la fidelidad, especialmente si los movimientos sociales de resistencia están desintegrados o asfixiados por las crisis globales, las leyes restrictivas y los problemas individuales.

f) Habitual presentación narrativa del montaje alterno: no tanto como recurso narrativo para mantener la tensión sino como reflejo del juego, casi una partida de ajedrez, entre dos rivales de fuerza desigual: policías y delincuentes, asesino y víctima; o entre el lugar del atraco y el de la preparación del golpe. En este sentido, el guión de *Atraco perfecto* (*The Killing*, Kubrick, 1956) es excepcional, al explicar la preparación del robo en el pasado mientras la acción de la policía ya se mueve en el presente.

g) Mestizaje: seguiré aquí las indicaciones de Heredero y Santamarina para recordar que por su propia naturaleza, en pocos casos (22 películas de género puro de las 250 analizadas) nos encontramos con los modelos y códigos atribuidos, en estado puro. Operan también «*la dispersión del referente diegético y del verosímil específico que caracteriza la globalidad de la producción implicada.*» (p. 129). Así, el género negro estará influenciado por el drama derivando en combinación con la psicología criminal hacia el drama criminal por

ejemplo.⁶³ A su vez, el género negro contaminaría –siempre según los autores citados–, apareciendo el thriller de espionaje, los westerns con enigmas, los films de ciencia-ficción y la comedia que tomaría elementos prestados del cine negro y que como veremos fructificará en España en el periodo estudiado.

Suspense

A menudo en las películas que convenimos en definir de género negro se habla de intriga, de suspense, y, ciertamente, se hace complicado dilucidar qué es un componente, qué es una forma de presentar los acontecimientos o qué es, en realidad, la esencia de ese género. Una forma de resolver la cuestión la encontramos en los consejos que Patricia Highsmith⁶⁴, una novelista de éxito, da a los escritores jóvenes para organizar el relato cuando pretenda instalarse en la intriga criminal. Definiendo el llamado suspense nos dice:

«En el presente libro utilizaré la palabra suspense en el sentido que se emplea en el mundo editorial: un relato en el que hay una amenaza de violencia y peligro, amenaza que a veces se hace realidad. Otra característica de la narración de suspense es que proporciona una distracción llena de vitalidad y normalmente superficial. En una narración de esta clase el lector no espera encontrar pensamientos profundos o páginas y más páginas sin acción. Pero lo bueno del género de suspense es que el escritor, si así lo desea, puede escribir pensamientos profundos y páginas sin ninguna acción física porque el marco es esencialmente un relato animado.»⁶⁵

Como vemos, 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

⁶³ Pienso aquí en una forma de réplicas y contrarréplicas veloces (*wisecracks*), características de los detectives en contacto con sus clientes y especialmente cuando tienen un atractivo especial o cuando representan valores confrontados.

⁶⁴ HIGHSMITH, Patricia, «*Suspense*» –*Cómo se escribe una novela de intriga* (1966), Ed. Anagrama, Barcelona, 1986, pp. 7-39.

⁶⁵ *Ibidem*.

(p. 10), era la siguiente: «*Dos crímenes presentan un parecido sorprendente, aunque las personas que los han cometido no se conocen.*»

Diferencia la autora las posibilidades que encierran las modalidades de:

a) El relato corto de suspense que «*puede nacer del más tenue de los hechos, acontecimientos o posibilidades: por ejemplo, que la lluvia borre importantes huellas dactilares de una copa de cóctel que alguien ha dejado en la terraza*», que puede dar cuenta de unos breves minutos, o de una situación concreta como una persecución; y b) la novela larga: donde ha de haber diferentes subtramas, elaboración ampliada de los personajes y sus evoluciones e incluso elementos del relato breve como contener una trampa para el héroe como sorpresa final.

Entre ambas modalidades, Patricia Highsmith introduce la de la “novela rápida” – pienso que tiene mucho que ver con los guiones cinematográficos del género– en la que «*la acción tiene que ser más rápida que la de una novela, lo que significa que la novela corta contendrá la misma cantidad de acción, pero narrada de forma más breve.*»⁶⁶

La narradora escribió en 1966 la primera edición de este libro. La tercera, revisada, apareció en Boston en 1981. Asaltan algunas dudas de importancia para definir nuestros propios conceptos: ¿es Highsmith una novelista del género negro?; ¿es Highsmith una teórica de los elementos constituyentes del género y que por tanto nos permiten reconocer en cualquier texto el grado de negritud y la pertenencia o no a esa categoría conceptual? Y por último, ¿son el suspense o la intriga subgéneros, géneros o simples ingredientes de la novela negra?

Recordemos que Javier Coma en su libro sobre la novela negra⁶⁷ sólo habla de ésta refiriéndose a un contexto determinado en el que la denuncia de la situación (parte de la lucha de clases) aglutina a varios escritores en casi un movimiento colectivo. Sus exposiciones dramáticas no rehuyen incorporar elementos narrativos que generen expectativas en los lectores o espectadores (intriga, preguntas, conflictos poco explicados...) y temores y zozobras (suspense, identificaciones con los héroes o antihéroes, etc.).

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 35-36.

⁶⁷ *Ob. cit.*, pp. 11-17.

En esta tesis, se incorporarán las reglas gramaticales de la deducción en nuestro concepto del negro (cómo se cometió el delito, con qué armas, cuándo, qué móviles, etc.) y también se asumirá que cualquier representación del entramado urbano (diferencias de clases, abigarrada acumulación de tipos y sueños...), con sus estereotipos y roles (policías, detectives, evadidos, confidentes, delincuentes, etc.), permitirá hablar de cierta negritud. Ésta se acrecentará si muestra la ! perturbación y la angustia (colectiva o individual). Ese peligro que flota en el ambiente, y que puede o no materializarse, está presente en el género como apunta Highsmith en su definición de suspense, aclarando las reglas del juego del creador. Cabe añadir que el cine, privilegiado ojo mágico, presenta a menudo elementos perturbadores que algunos espectadores pueden captar como amenazantes y otros no, lo que reafirma ese concepto-comodín de proyección para definir las relaciones que se establecen en ese lenguaje audiovisual. gEn el caso del cine negro cabe reconocer que esas inquietudes y angustias deberán ir acompañadas de una determinada estética, de una determinada composición y distribución de roles en los personajes y de una referencia a los grupos e instituciones que generan las leyes y las normas y que los ciudadanos de a pie han de cumplir o transgredir. Permítaseme cierto grado de eclecticismo y tolerancia para las aproximaciones españolas a la novela y al cine negro –buscaré atenuantes en su defensa– para que se le conceda carta de naturaleza–. ¡Que los maestros de la novela negra y el cine negro se apiaden de nosotros!

Algunas notas para un debate abierto

En un debate televisivo⁶⁸ y a propósito de la proyección de *Chinatown* (Polanski, 1977) los contertulios –críticos, productores y directores de gran prestigio– recordaban los elementos negros que, también a modo de homenaje y reflexión, introducía el autor en su película, distanciada en el tiempo del auge del ciclo negro. Éstos eran:

⁶⁸ José Luis Garci, Miguel Marías, Juan Miguel Lamet y Eduardo Torres-Dulce en el espacio de TV2 *¿Qué grande es el cine?* (10/11/97).

1) La turbación, el desasosiego, la fatalidad, el pasado, la muerte que flota en el ambiente y la imposibilidad del *happy end*.

2) El retrato de la ciudad nocturna como protagonista, apareciendo como un submundo: iluminada dependiendo de la categoría y los objetivos técnicos y artísticos marcados y que, en este caso, conocemos a través de los itinerarios físicos y geográficos del detective que construye su propia topografía de la ciudad. La ubicación concreta en una California en proceso de expansión y especulación durante la posguerra con las zonas de ricos y poderosos y los asentamientos provisionales de los inmigrados y marginados.

3) Datos suministrados sin estridencias: obligando al espectador a estar alerta aunque detective y público sigan a menudo pistas falsas. En este sentido los directores anticipan cosas: el sonido del tren puede ser signo de la desaparición de un cadáver y el claxon de la muerte; una carta puede significar un chantaje, una amenaza, etc.

4) Constante desconfianza de la mujer en el género: la mujer que seduce y miente –(¿misoginia?)–, su decisión movida por la consciencia de la indefensión. En el caso de Chinatown, aparecía el tema del incesto poco frecuente aunque tratado por Ross McDonald.

5) Confusión: muy característica de Raymond Chandler: te pierdes al intentar seguir a los personajes. ¿Quién es quién? Ayuda a identificarse con el investigador que ordena informaciones sobre el terreno.

6) Objetos con valencias importantes: persianas-rejas, ventiladores-encierro, tiritas-herida y amenaza, etc.

7) Novelas dando el material narrativo (Cain, Chandler, Hammett, McDonald, Burnett, etc.). En la búsqueda en el pasado, individual o colectivo, la anécdota

desgrana situaciones y deja al descubierto las raíces de un crimen o de un enriquecimiento ilícito.

8) En *Chinatown* aparece un modelo remozado y atípico de detective: dos ayudantes en una empresa floreciente, honorarios altos, amplios medios y recursos originales (detective que coloca relojes bajo las ruedas del coche que vigila para –al encontrarlo roto y parado– saber a qué hora salió un sujeto de determinado lugar; romper el retrovisor para que un conductor/a no sepa que le están siguiendo, etc.).

En un segundo debate⁶⁹, y a propósito de *Al rojo vivo* (*White Heat*, R. Walsh, 1949) se repasaban otros elementos habituales del género y expuestos con enorme fuerza en este film:

9) La frenética intensidad de algunos momentos: erotismo-sadismo, persecuciones, cárceles, etc. Mujer rubia como signo de status y poder en una banda: pertenece al que puede pagársela para que le acompañe a todas partes. En la película tratada, esa chica traiciona a su ex amante que es ejecutado y es poco fiable: ¿cómo sabemos –nos preguntamos los espectadores– que no lo hará con cualquiera?

10) Desequilibrio de héroes y antihéroes, sean policías o delincuentes: en este caso particular el de un psicópata atrapado por la madre –personaje esencial en la dramaturgia y en el mundo rural (cabe recordar *Las uvas de la ira* [1939] de Steinbeck)–, topando en *Al rojo vivo* con problemas censores por esa presentación carnal de la relación materno-filial. En la peripecia, el complejo edípico está presente y se exhibe en la histeria del criminal al enterarse de la muerte de la madre.

⁶⁹ José Luis Garcí, Fernando Guillén, Juan Manuel de Prada, Eduardo Torres-Dulce, *¿Qué grande es el cine?* (20/7/98).

11) Meticulosidad en la descripción de los procedimientos policiales: teléfonos en coches, télex, planos para seguir la ciudad, micrófonos, patrullas e incluso de las artimañas del policía infiltrado que extrae el agua del camión antes del atraco para obligar a sus ocupantes a parar en la gasolinera.

12) Género indagando en la amistad y la fidelidad y su reverso: la rivalidad y la traición.

13) Mirada a menudo objetiva de los directores, muy al contrario de las intenciones censoras o de las presentaciones de los narradores: Walsh no juzga a los personajes y ciertamente era complejo para la censura taponar esa asepsia de la cámara.⁷⁰

14) Tratamiento visual de la violencia siempre jugando con las imposiciones censoras. Brutalidad seca y contenida pero no menos eficaz: se cita la ya mítica escena en la que se dispara a la víctima dentro del capó del coche.

15) Ambigüedad en el personaje del policía infiltrado: actúa para la ley pero utiliza recursos típicos de aquéllos a quienes combate, traicionando a quien deposita su confianza en él.

16) Secuencias de acción, en este caso la del atraco al tren, rodada como en el cine mudo, sin diálogos, homenajando a los westerns. Economía narrativa en Walsh, más cercana al género, sin las resoluciones rápidas o el gusto y el recreamiento de Hitchcock en el suspense.

⁷⁰ Este planteamiento, casi objetivo en mi opinión, está presente en algunos directores españoles: Mur Oti, Sáenz de Heredia, Forqué o Nieves Conde y puede dar alas a esa posibilidad de un auténtico cine negro, pese a lo restringido e infrecuente de la crítica social.

17) Cine negro girando sobre la soledad: del detective, del gángster, del confidente, del asesino a sueldo.⁷¹ El gángster, héroe rodeado a menudo por sicarios descerebrados, salvo excepciones, muere. En este caso entre las llamas, en un final apocalíptico, tal vez parábola y epopeya del mismo gangsterismo como en *High Sierra* (Walsh, 1941) que no tiene “efectos especiales”. Anoto aquí el carácter casi tribal de las bandas donde sólo el jefe, que ha demostrado ser el más astuto y fiero, sabe lo que se ha de hacer y cómo. Es un líder nato que provee de riquezas a sus seguidores, que imprime con su carácter cierta ilusión y que con su carisma crea lazos fuertes aunque pueda ser cuestionado, lo que llevará a un nuevo ritual de desafío, eliminación del contrincante o nueva coronación.

Resalto una de las conclusiones del debate y que caracterizan tal vez a todo arte: los maestros sobrepasan los géneros, introducen referencias genéricas y hasta culturales y cotidianas (se citó en otro coloquio el caso de *Rebeca* [Hitchcock, 1940], que llegó incluso a bautizar una prenda).

⁷¹ El refinamiento en este aspecto alcanza cotas magistrales en películas que teorizan también sobre el género fuera de los límites cronológicos de sus momentos de esplendor. Pensamos aquí en la recientemente repuesta *El silencio de un hombre* (*Le samourai*, J.P. Melville, 1967), en *A quemarropa* (*Point Black*, Boorman, 1967) o en el, a mi entender, reciente homenaje a esta temática en *Ghost Dog* (J. Jarmusch, 1999).

VIII.- CINES NEGROS EUROPEOS

Tema de necesaria investigación, la influencia de las diferentes escuelas cinematográficas europeas en los artistas y artesanos españoles es realmente complejo. En un mundo interdependiente, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que la situación política española nos alejará –así se constatará en el apartado dedicado al pensamiento y la cultura– 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 tendrán sobre nuestro cine. En el caso de los géneros, codificados y de arraigo en el público, 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 en todos los aspectos mencionados a mediados de los sesenta. Tampoco hay que perder de vista que la aportación del neorrealismo italiano se transmitirá, al menos como reflexión, a todos los hombres del medio y que se podrá seguir su impacto en la crítica especializada. Es de obligado curso repasar brevemente las aportaciones de las diferentes filmografías nacionales al género negro para lo cual utilizaré la *Enciclopedia del Cine* de la Editorial Salvat.”⁷²

Alemania: testimonio y mimetismo

En la década de los veinte, se recogió la problemática de las calles de la ciudad y de la prostitución, destacando la lucha entre el bien y el mal en los treinta. En

⁷² VV. AA., *Enciclopedia del Cine*, Ed. Salvat, Vol. 7, pp. 1642-1656. Se encabezará cada sección con el subtítulo que aparece en el texto citado.

Dilema de Robert Siodmack (*Voruntersuchun*, 1931) ya se tocaba el tema del falso culpable y en *Berlin-Alexanderplatz* (Phil Jutzi, 1931) o en *Tumultos* (Siodmack, 1932), el del delito motivado por las carencias de una sociedad dislocada y en permanente crisis económica.

En buena lógica, el periodo bélico (1939-1945) significó la práctica desaparición del cultivo del género –no se precisa si declinó con la llegada del nazismo o simplemente transformó y manipuló sus consignas–.

En la época del llamado “milagro alemán”, 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. Algunos agentes de Scotland Yard, o del FBI, funcionarán como protagonistas, adaptándose también algunas novelas de Chesterton.

El criminal aparecerá como un inadaptado, sin olvidar el tema de la reinserción social. Tras la llegada del llamado “Nuevo Cine Alemán” que dibuja sus premisas en el Manifiesto de Oberhausen (1962) se dejará de lado el cine negro, muy al contrario de lo que ocurrió con su vecino francés.

Francia: las fuentes literarias

En este apartado, se describe especialmente la evolución del cine negro francés en los años cincuenta y sesenta, orillándose el tema de sus raíces, ya que la producción y espectro presentado es rico y variado, lo que ha llevado 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.⁷³

Abundan los directos seguidores del género negro (sobre todo el norteamericano) al que los realizadores llegarán tanto desde el propio cine como por la admiración

⁷³ Me dediqué el pasado año 1999 a leer algunas novelas de Simenon y pude descubrir que las posibilidades que ofrecía el espíritu empírico y deductivo de la figura del comisario Maigret, marcaban una línea aparte de cualquier novelista negro estadounidense aunque complementase su enfoque y sus maneras de actuar. Quedé fascinado con las vías abiertas para describir la cotidianeidad del trabajo policial, generalmente infructuoso, recreando espacios muertos y esperas, silencios y dudas menos frecuentes en el *procedural* policial de los USA.

a la literatura negra de entreguerras: David Goodis será adaptado por Truffaut en *Ne tirez sur le pianiste* (1960), el británico James Hadley Chase por Yves Allegret en *Méfiez-vous fillettes* (1957), Charles Walters inspirará a Max Ophüls en *Peau de banane* (1963), Patricia Highsmith será el origen de la homónima película *A plein soleil* (1960) de Clement y *Le meurtrier* (1962) de Claude Autant-Lara. Dos relatos de William Irish serán llevados a la pantalla por François Truffaut: *La novia vestía de negro* en 1967 y *La sirene du Mississippi* en 1969.

Los literatos franceses, encabezados por Georges Simenon y seguidos por Le Breton o Japrisot, tendrán espacio en las adaptaciones filmicas. Igualmente cabe citar el caso del menos conocido José Giovanni quien será adaptado por Jacques Becker en *Le trou* (1959) inspirada en su propia existencia carcelaria. Actuará como guionista para Jacques Deray en *Rififi à Tokyo* (1962), *Symphonie pour un massacre* (1963) o *L'homme de Marrakesh* (1965). La novela *Rififi* de Auguste le Breton, dirigida por Jules Dassin con el título *Rififi chez les hommes* (1954) representará el lanzamiento a nivel internacional del cine policiaco francés cuya continuación vendrá con nombres destacados como Claude Sautet, Yves Boisset, Jean-Pierre Melville, Costa-Gavras o Claude Chabrol cuya larga carrera tocará con frecuencia el género.

Entre las características que se atribuyen a la “escuela francesa”, se mencionan – (p. 1648)– el impacto de los presupuestos norteamericanos, a los que se añade una estilización narrativa y plástica que en Melville, por ejemplo, se muestra profundizando en los personajes; usando el color, jugando con el contraste de los tonos fríos del exterior y los cálidos del interior; y con la presentación de una ciudad y unos interiores diferenciables de sus antecedentes estadounidenses.

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 films 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 la habilidad para asignar una poética propia al género. *A double tour* (1960), *Landrú* (1962), *Le scandale* y *Les bichos* (ambas de 1966) son buenas muestras de su cine.

El cine francés introducirá pequeñas rupturas e innovaciones a caballo entre la estética tradicional y algunos hallazgos de la *Nouvelle Vague*.⁷⁴ 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. *Les 400 coups* de Truffaut en el mismo año y desde un ángulo dramático ensambla la crueldad del entorno familiar para crear una figura inexistente de “predelincuente a reformar” y que sufre sin aspavientos en el callejón sin salida que le preparan las loadas “instituciones primarias de socialización” con la familia y la escuela a la cabeza.

Italia: un cine policiaco marcado por la política

Se abre la sección dedicada a Italia para recordar las barreras impuestas por Mussolini tratando de evitar que las imágenes testimoniasen actos delictivos. Curiosamente, por la vía colonizadora estadounidense, Visconti adaptará a Cain en *Obsessione* (1942) encuadrándolo en presupuestos estéticos diferentes. Acabada la Segunda Guerra Mundial, el Neorrealismo frenará el desarrollo del cine policiaco 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.

⁷⁴ La eclosión pública definitiva se data en 1959 con cinco películas que tienen París como decorado: *Les cousins* (Chabrol), *A bout de souffle* (Godard), *Paris nous appartient* (Rivette), la mencionada *Les quatre cents coups* (Truffaut) y *Le signe du lion* (Rohmer). Comparten un estilo de producción característico: presupuesto reducido, voluntad de explicitar las marcas de la intervención creadora, autointerrogación y reflexión sobre los propios mecanismos de la creación y la comunicación filmica, interiores y exteriores naturales, pocos actores, utilización de la profundidad de campo, uso de planos largos y, siguiendo a André Bazin, uno de los teóricos fundamentales: “revelar, a través del cine la verdadera organización de la sociedad y sus contradicciones”. En Heredero, C.F., Santamarina, A., *Eric Rohmer*, Ed. Cátedra, 1991, p. 114.

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).⁷⁵ 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”.

Observan los autores el específico rasgo italiano que utilizará la estructura negra para desvelar conspiraciones políticas a partir de 1969 citando el film de Rosi *El caso Mattei* (1972) como un perfecto exponente.

Gran Bretaña: humor y literatura

En los años cuarenta, el cine británico colocó la lucha contra el crimen en paralelo con la lucha contra los nazis, incidiendo en secuelas posteriores en la posguerra como en *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) o en *The Blue lamp* (Basil Dearden, 1950). En los cincuenta, las películas sobre la delincuencia destacarán, como en otras filmografías, las dificultades de esos años, desde perspectivas éticas y mostrando lo acuciante de los problemas. Destacarán también 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. Remarca también el texto, el indiscutible protagonismo, por activa o por pasiva, de Scotland Yard ejemplificado con *Hell is a city* (1956) de Val Guest y la excelente literatura policiaca inglesa que, encabezada por Chesterton, Conan Doyle y Agatha Christie, inspiraría numerosos films dentro y fuera de las fronteras del Reino Unido.

⁷⁵ Recientemente fueron emitidas por TV2 las películas *Los mercaderes (I magliati)*, 1959) y *Salvatore Giuliano* (1961) de F. Rosi. La primera, describe con crudeza y fino humor la red de venta ilegal por parte de grupos de italianos establecidos en ciudades alemanas, situando una curiosa y poco estudiada franja del delito que, en realidad, no comporta una actitud criminal pero que genera rivalidades entre clanes. La coproducción hispano-italiana *El desafío* (1957), del mismo director, es una de las claves de conexión entre dos planteamientos diferentes a la hora de entender el género. Me arrepiento enormemente de no haberla podido visionar, tras conocer algo más de la obra de Francesco Rosi de esos años.

IX.- CENSURA Y PRESENTACIÓN “ASUMIBLE” DEL CRIMEN EN LOS ESTADOS UNIDOS

Al apuntar algunas de las conclusiones vertidas en este trabajo de Gregory D. Black⁷⁶, se repasarán algunas características del cine negro estadounidense y se hará referencia al papel de la censura en el control de este género. Se pretende con ello responder a una pregunta que se formula así: ¿tuvo el cine negro o policiaco español muchas más cortapisas que el cine negro norteamericano? Dicho de otro modo: ¿estaban tan alejados nuestros códigos de censura, sobre todo el de 1963, de lo que se diseñó en Estados Unidos entre 1931 y 1934?

Fruto de algunas de estas preguntas, la mirada que Gregory D. Black realiza sobre la producción filmica de Estados Unidos, sobre todo la de los años treinta y cuarenta, pone de manifiesto los intereses de las grandes productoras, que, dejando de lado algunos presupuestos progresistas, supieron acomodarse a un Código censor que tras someter las películas a su rodillo, les garantizaba que su producto no sufriría quejas de las autoridades estatales, municipales o de sectores de la comunidad que podían presionar para que se retirase un film o provocase cambios que añadían costes ulteriores al presupuesto inicial y a la distribución.

Dedica el autor amplios capítulos a comentar cómo las películas que abordaban temas como las relaciones sexuales, la criminalidad o la política o las novelas de autores críticos, sufrieron los ataques del sistema censor, efectuándose un cambio de rumbo detectable en la segunda mitad de los treinta para asegurar el enorme mercado de la exhibición (10.000 salas en 1916).

Ya en 1930, y no siendo el primer alegato contrario a Hollywood, el padre católico Daniel Lord, uno de los pesos pesados en la construcción del Código Hays, creía que las películas corrompían los valores norteamericanos. Resumiendo la cuestión, Gregory D. Black comenta⁷⁷:

⁷⁶ BLACK, Gregory D., *Hollywood censurado*, Ed. Cambridge University Press, Madrid, 1998.

⁷⁷ Op. cit., p. 11.

«Para contrarrestar la influencia de las películas inmorales, redactó (Daniel Lord) un código cinematográfico que prohibía las películas que glorificaban a los criminales, a los gangsters, a los adúlteros y a las prostitutas. El Código de Lord, que pronto se convirtió en la Biblia de la producción cinematográfica, censuraba los desnudos, el exceso de violencia, la trata de blancas, las drogas ilegales, el mestizaje, los besos lujuriosos, las posturas provocativas y la blasfemia. [...] su código también sostenía que las películas debían promocionar las instituciones del matrimonio y la familia, defender la integridad del Gobierno y tratar las instituciones religiosas con respeto.»

Como muchos escritores y productores han reconocido en entrevistas y memorias –cita el autor (p. 15) a tres nombres importantes en la industria de Hollywood como Mankiewicz, Selznick y Hecht–, «*gran parte de la culpa del fracaso de las películas en describir la vida con franqueza y honradez recaía en la rígida censura impuesta a la industria.*» El llamado Código de la Oficina Hays, fue elaborado por el ya mencionado padre católico Daniel Lord, S.J. y aplicado por Joseph Breen, un católico secolar, periodista, relaciones públicas en medios religiosos y empresariales (Congreso Eucarístico de Chicago de 1926 y compañía minera Peabody Coal Company respectivamente) y que llegaría a ser director de la Production Code Administration (PCA) en 1934.

Se consiguió un acuerdo con los ocho grandes productoras poseedoras de estudios que eran la MGM, Warner Bros, Universal, United Artists, Paramount, RKO, Columbia y Twentieth Century-Fox pese a que se resistieron y lucharon hasta el final. Operaba en la mente de los censores la idea de que, como espectáculo de masas, el cine era mucho más peligroso, y por lo tanto sensible de ser más vigilado que otros medios como la literatura, el teatro, la prensa o la radio. En los estudios sobre los argumentos del cine mudo norteamericano y como contraste, destacaba la gran presencia de la literatura popular y un contenido en general variado y realista. Era posible encontrar en las películas del periodo temas como la corrupción municipal, la trata de blancas, la explotación de los inmigrantes, los obreros presionados por los caciques y el mundillo revuelto de “gangsters, chulos, usureros y drogadictos”. Si una legislación progresista había ido disminuyendo las jornadas laborales y mejorando los sueldos desde principios de siglo, también

ofrecía más “tiempo libre” con lo que pronto surgieron voces en defensa de la protección del público de entretenimientos presuntamente corruptores.

Gregory D. Black menciona (p. 19) cómo una reformadora social de Chicago, Jane Addams, sintetizando lo que muchos pensaban, denunciaba en 1909 que el cine ejercía una influencia poderosa en los más pequeños: «*Si los niños veían películas de crímenes, se volverían criminales, si veían películas que tratan temas “inmorales” adoptarían esos valores.*»

La llegada del sonoro empeoró las cosas por la posibilidad de que corruptos, prostitutas, criminales o inmorales en general pudiesen hablar al espectador, explicando sus motivos y sus ambiciones.

Define el autor la amalgama de elementos del Código con una mezcla de teología católica, ideología política conservadora y psicología popular que «*controlaría el contenido de las películas de Hollywood durante tres décadas.*»⁷⁸ Para Lord, se trataba de resaltar las virtudes de la Iglesia, el Gobierno y la familia, siendo el cine una escuela de moral que debía enseñar a las masas las conductas correctas y silenciar las persuasivas y seductoras. La imagen y el sonido juntos, decían los censores –los alegatos de García Escudero, pese a ser un hombre moderado del régimen, no están muy alejados de esta línea discursiva de preservar a los menos preparados,– eran irresistibles (p. 54) para niños, inmaduros e incultos. Los lectores de libros o periódicos y el público teatral eran más selectivos y formados por lo que no inquietaban tanto. Pese a todo, el propio Lord afirmaba que «*el crimen no siempre tiene que ser castigado, siempre y cuando se le enseñe al público lo que está mal.*»

Respecto a la imposibilidad del Código de evitar exponer conductas desviadas –dejando una puerta abierta, a diferencia del cine español–, dice el autor:

«...reconociendo que el mal y el pecado eran componentes legítimos de las obras dramáticas, el Código hacía hincapié en que ninguna película debía simpatizar con el criminal, el adúltero, el inmoral, el corruptor [...] Los tribunales debían ser justos y ecuanímenes, la policía honrada y eficaz y el Gobierno, protector de todos. [...] Si la corrupción era un elemento necesario

⁷⁸ *Ibidem*, p. 53.

en una trama debía ser restringida: un juez podía ser corrupto, pero no el sistema judicial, un policía podía ser brutal, pero no el cuerpo de policía». ⁷⁹

Una sombría cita de Lewis E. Lawes, director de la cárcel de Sing Sing: «*Muchos presidiarios me han dicho que las películas de crímenes inspiraron sus acciones.*»⁸⁰ abre el capítulo 5 que con el título *Cerveza, sangre y política* (pp. 120-162) se dedica específicamente a revisar la acción de la censura sobre las películas de gánsters o de temas penales.

Fruto de la Ley Seca (*Volstead Act*) conocida como Prohibición (“El experimento noble”), la venta ilegal de alcohol provocó la reacción y el enfrentamiento de cientos de bandas urbanas. El público en general conocía sus hazañas aunque los guardianes de la moral insistían, comenta Black, que presentarlas en el cine sería nocivo para los niños. Por contra, algunos productores seguían obstinados en buscar temas que diesen espectáculo pero que a *su vez abordasen problemas políticos y sociales: es el caso de la adaptación de Ann Vickers* (1933), la novela de Sinclair Lewis, y que pese a ser una reformadora de las prisiones, presentaba una vida privada considerada escandalosa.⁸¹

El propio Hays, cita el autor, veía «*las películas de gangsters, los retratos realistas de la vida en las cárceles norteamericanas y los films que reflejaban la cruda realidad de la Depresión como peligrosos*»⁸², y esperaba que la autocensura operase antes que tener que actuar en la Oficina. En el periodo álgido de las polémicas censoras (1921-1934) se repitió hasta la saciedad el argumento que relacionaba el aumento de la delincuencia juvenil y del crimen con el visionado de películas de temática criminal (p. 122). En Nueva York, por ejemplo, los censores suprimieron más de 2200 escenas de crímenes entre 1930 y 1932. La crispación máxima, al igual que recuerda Guerif, sobrevino tras los estrenos de películas de gangsters hoy clásicas como *Little Caesar* (Mervyn Le Roy, 1931), *Public Enemy* (William Wellman, 1931) o *Scarface* (Howard Hawks, 1932), a las

⁷⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 120.

⁸¹ *Ibidem*, p. 114.

⁸² *Ibidem*, p. 122.

que siguieron inmediatamente películas de denuncia sobre las malas condiciones de las prisiones o de la población en el contexto de la Depresión. Los gánsters, –recuerda Black en la página 123–, «fascinaban por su “vida al límite”, sus coches veloces, su argot pintoresco, sus pistolas que imponían la ley y vestían elegantemente y se rodeaban de mujeres bellas» y continúa:

«Estos matones del hampa desacataban abiertamente tradiciones como el trabajo, el sacrificio y el respeto por la autoridad, según los críticos el hecho de que al final de la película perdieran todo lo ganado, ya fuera con la muerte o con la cárcel, no reparaba el daño causado a los influenciables espectadores.»⁸³

Frente a esta opinión y a propósito de *Little Caesar*, los medios progresistas destacaban que, en el drama, la contraposición entre lo ilegal y lo inmoral de la vida o lo anticonvencional ayudaba a destacar lo que de positivo había en las conductas moralmente sanas y positivas.

Igualmente polémica (p. 131) era la visualización del asesinato de un policía o la presentación de barriadas marginales donde se transmitían trucos para eludir a la ley o donde la miseria parecía justificar el nacimiento del Tom Powers de *Public Enemy*, pese a que se incorporaba la figura positiva del hermano mayor: trabajador, veterano de guerra y equilibrado.

En la tradición del debate público –por descontado ausente en España hasta 1955 y en el ámbito restringido de las Conversaciones de Salamanca– que se inició sobre los gánsters en Nueva York con la participación de asociaciones, defensores de los derechos civiles, la Sociedad para la Supresión del Vicio, etc., se solicitó a August Vollmer, un respetado agente y profesor de la Dirección de la Policía, que analizase seis películas estrenadas en 1931 para valorar su posible impacto en niños y jóvenes. Desde su posición de criminalista, habló con los directivos de los estudios correspondientes y Hays le entregó –explica Gregory D. Black en su libro– los informes de los Consejos de Censura que todavía no estaban unificados. En sus conclusiones alabó la seria presentación de los temas criminales y afirmó que nadie podía creer que el camino elegido por el gánster o

⁸³ *Ibidem*.

el delincuente era el mejor, ya que se resaltaba la eficacia de la policía acorralando a los criminales. «¡*Ya va bien que se muestre la verdad descarnada!*» concluyó.⁸⁴ Además situó el tema en un contexto más amplio apuntando la circulación sin problemas de las novelas baratas de igual temática y que nadie criticaba.⁸⁵

Scarface, en su guión original, presentaba una criminalidad relacionada con la pobreza y unas clases hegemónicas que se divertían con los gangsters y aceptaban sobornos, la presencia de un político corrupto y un antihéroe que no se arrepentía de nada al final de la película. Afirma Black que los cambios la despojaron de cualquier sombra de denuncia. No se atenuó el número de asesinatos que aparecían, aunque se incorporaron policías muriendo en acto de servicio mientras que el criminal era acorralado y cogido vivo acabando con toda posibilidad de exaltar su heroísmo.

En cuanto a las película de ambientes carcelarios: *I am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervin Le Roy, 1932) o *Hell's Highway* (Rowland Brown, 1932), los temas de la corrupción interna (sobornos, permisividad hacia los clanes, etc...) y la justificación de la rebeldía causaron polémica al cuestionar el buen funcionamiento del sistema penitenciario que además utilizaba cruelmente el recurso a los trabajos forzados.⁸⁶

Al igual que en España, la preocupación clasificatoria de las autoridades eclesiásticas y de asociaciones como La Legión Nacional de la Decencia o la Federación Internacional de Ex-Alumnas Católicas (IFCA) era enorme. Las películas en los años treinta se presentaban en medios religiosos y

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 137-138.

⁸⁵ Sobre la tesis de que los *pulps* son una mala influencia, se construye la trama de *Yo maté* (Forn, 1955), 24 años después de que el debate quedase casi zanjado en Estados Unidos pese a la presión de las Ligas de la Decencia y de algunos gobernadores refractarios.

⁸⁶ Sólo José María Forqué será capaz de utilizar esta temática en *Un hecho violento* (1958) que no tendrá problemas censores por trasladar su acción a Estados Unidos, apelando a un hecho real ocurrido en Florida y demostrando por la vía indirecta que nuestro sistema (¿quién lo conocía de entre el público?) era el mejor del mundo.

administrativos, otorgándoseles hasta tres y cuatro categorías prohibiendo especialmente algunas aptas para adultos.⁸⁷

Éstas eran las categorías habituales:

A1. Sin objeciones; aptas para todos los públicos.

A2. Sin objeciones; aptas para adultos.

B. Parcialmente objetable.

C. Condenada.

Afianzado ya la PCA, Breen, insistía a sus subordinados en imponer en el cine el respeto de la ley y la autoridad presentando el buen funcionamiento de los funcionarios públicos y la eficacia del sistema jurídico y el penal.

En otro orden de cosas, quizá peores atentados contra la libertad de expresión, se recortaban y silenciaban temas como el desempleo, las huelgas, la miseria, el racismo o el linchamiento, el mestizaje o incluso el antibelicismo. Así, películas como *Fury* (Lang, 1936), basada en un hecho real, *Dead End* (W. Wyler, 1936) o *They Won't Forget* (Mervin Le Roy, 1937) y que planteaban en sus guiones prejuicios, problemas de clase y actitudes racistas o la indiferencia de las clases altas ante los desfavorecidos e incluso errores judiciales graves, fueron limadas al máximo.

Sin profundizar en los cambios que sufrieron algunos films de mitad de los treinta, el autor deja claro que hacer películas de denuncia o que cuestionasen los llamados “valores norteamericanos” era una tarea ardua por lo que estudios decidieron atenuar sus demandas, permitiendo prácticas ilícitas en la distribución y exhibición.

A finales de los treinta, Joseph L. Breen presentó el primer balance de las intervenciones de la Oficina Hays (p. 310) y calculó, cita Black, que temas espinosos –políticos y sociales– en el cine de Hollywood representaban sólo el porcentaje del 9,2 % en 1939 (54 películas), frente al 23,5 % de 1935 (122 films). La conclusión del ameno libro *Hollywood censurado* es clara y contundente: fruto de las presiones de la Iglesia católica, de la PCA, de los Consejos de censura

⁸⁷ *Ibidem*, p. 141.

estatales y extranjeros, se fueron apagando las ya lejanas voces disidentes de los estudios que tras el *crack* no podían permitirse ningún tropiezo económico, iniciándose un “sistema de automutilación” y continúa:

«...La intención de los censores, desde los progresistas hasta la Legión era impedir que las películas consideradas entretenimiento de masas desafiaran el *statu quo* moral, político y/o económico. Los movimientos a favor de la censura comenzaron con cruzadas morales contra Hollywood, pero pronto se convirtieron en instrumentos para suprimir el pensamiento.»⁸⁸

Tal vez la diferencia más notable entre el funcionamiento de la censura en la España franquista de los años cincuenta y sesenta y la de los Estados Unidos de los treinta y cuarenta⁸⁹, aparte de la distancia cronológica, es que el visto bueno de la Oficina Hays significaba la carta blanca para un film para el país y en algunos casos para ser exportada a los mercados internacionales. En cambio en nuestro país, cualquier comentario de desagrado de un gerifalte sindical, municipal, jurídico, militar, policial o profesional podía paralizar, al margen de la consustancial arbitrariedad censora, la exhibición de un film que ya hubiese superado los largos trámites administrativos. Esos burócratas de la “Oficina Hays”, además, apreciaban y conocían el cine mucho mejor que los censores españoles hasta que, hacia los años sesenta, desembarcasen hombres de una preparación mayor.

A modo de epílogo, el libro relata como los principales gestores de la Oficina censora se retiraron unos cuantos años después: Will Hays en 1945 y Joe Breen en 1954. Como concluye el autor en la página 322: «*tras la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y el inicio de la era atómica pocos volvieron a creer en la gravedad de presentar un suicidio, una matanza entre bandas o un aborto*». Si bien es cierto que el Código cayó en desuso en los primeros sesenta, desde 1950 la época de Josep McCarthy en el HUAC (House Committee on Un-American Activities) o Comité de Actividades Antiamericanas marcó un giro que centró sus

⁸⁸ *Ibidem*, p. 318.

⁸⁹ Sin poder profundizar en el tema, creo una tarea necesaria seguir las polémicas que defendieron la máxima libertad en el tratamiento de los temas sociales, en el mismo momento que se producen los debates en Hollywood: es decir a lo largo de la década de los veinte y especialmente, durante el Bienio progresista (1931-33) y el periodo del Frente Popular (febrero a julio de 1936). Desconozco el grado de información disponible al respecto, pero a buen seguro quedarán debates y artículos por rastrear.

obsesiones en perseguir cualquier desviacionismo político. En ese aspecto creo que nuestros ideólogos y políticos coinciden en el tiempo con los de los Estados Unidos, nuestro principal avalador internacional desde 1950.

Resumo y reproduzco unos fragmentos del Código –con el epígrafe *Borrador del trabajo de la propuesta del Código Lord-Quigley formulado por la Association of Motion Producers, Inc. y The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.*–⁹⁰, por lo que de significativo puede tener como punto de referencia para la censura franquista y para, una vez más, contemplar la distancia que media entre lo teóricamente prohibido y lo restringido en la práctica.

Como Principios Generales se incide en que:

«I. Las películas que se proyectan en las salas son de ENTRETENIMIENTO: útil (tiende a mejorar al género humano) y perjudicial (tiende a degradar) y se reconoce la importancia moral del entretenimiento.

II. El cine es muy importante porque es un ARTE. Producto de la mente de una persona que vierte sus ideas e ideales y con un efecto en los principios morales de los espectadores.

III. El cine tiene OBLIGACIONES MORALES. Aquí se destaca que el grado de permisividad en los libros u obras teatrales puede ser mucho más amplio.»

Igualmente hay razones en las que se fundamentan los Principios Generales –cito textualmente–:

«I. No se producirá ninguna película capaz de degradar los principios morales de los espectadores. En consecuencia la simpatía del público nunca debería llevarse hacia el lado del crimen, del mal o del pecado [...] II. Se presentarán en la medida de lo posible, normas de vida correctas [...] III. No se ridiculizará la ley, natural o humana, ni su violación despertará la simpatía del público.»

Otras razones, fundamentan específicamente las disposiciones de este Código, colocándose como primordial el control de lo que llega al público joven que

⁹⁰ Op. cit., Apéndice A, pp. 324-330.

podría endurecerse, acostumbrarse o incluso ser atraído por el pensamiento y al acto criminal:

«I. El pecado y el mal forman parte de la historia de los seres humanos, por lo que de por sí constituyen materia dramática.

II. Al hacerse uso de dicha materia, deberá distinguirse entre el pecado que repele por su misma naturaleza y el pecado que a menudo atrae.

a. En la primera clase se incluyen el asesinato, la mayoría de los robos, muchos crímenes contra la ley, la mentira, la hipocresía, la crueldad, etc.

b. En la segunda clase se incluyen los pecados de naturaleza sexual, los pecados y los crímenes de aparente heroísmo, como el bandidismo, los robos audaces, el liderazgo de una empresa maligna, el crimen organizado, la venganza, etc.»

En el apartado III se distingue entre público general y público limitado, abriéndose la posibilidad de apertura de salas exclusivas para adultos. Tras los prolegómenos aparecen doce títulos referidos a aspectos temáticos y morales diferenciados:

I. Crímenes contra la ley, II. Sexo, III. Vulgaridad, IV. Obscenidad, V. Irreverencia y blasfemia, VI. Vestuario, VII. Danzas, VIII. Religión, IX. Localización de las escenas, X. Sentimientos nacionales, XI. Títulos, y por último, XII. Temas repelentes.

Para este trabajo, creo interesante reproducir el primer título:

«I. CRÍMENES CONTRA LA LEY

El tratamiento de crímenes contra la ley no deberá:

- 1. Enseñar métodos criminales.*
- 2. Inspirar a potencias criminales con deseos de imitación.*
- 3. Presentar a los criminales como héroes y justificarlos.*

En nuestra época, la venganza no ha de ser justificada. La venganza puede a veces presentarse en historias que se desarrollan en naciones y en épocas menos civilizadas, especialmente en lugares donde no existe una ley que defina el crimen que es la causa de la venganza.

Debido a sus nefastas consecuencias el tráfico de drogas no debería presentarse en forma alguna. No se deberá señalar a la atención del público la existencia de dicho comercio.⁹¹

El consumo de bebidas alcohólicas nunca se presentará en exceso, ni siquiera tratándose de países donde el consumo es ilegal. En escenas de la vida norteamericana, sólo las necesidades del argumento y de una correcta caracterización justifican su presentación. Incluso en este caso, el consumo de bebidas alcohólicas se presentará con moderación.»

⁹¹ Parece evidente en el cine negro español la reiterada presentación de ese comercio (más bien en tránsito) y, en contados casos, de consumo.

PRIMERA PARTE:
EL CONTEXTO
(1950-1965)

1.1. LA POLÍTICA

1.1.1. Características generales del régimen

Javier Tusell en el libro *La dictadura de Franco*, presenta algunas de las controversias respecto a la esencia de la dictadura franquista⁹² a la que otorga, de entrada, la etiqueta de “coalición de todas las derechas” (p. 33) con rasgos iniciales más similares a los fascismos centroeuropeos que a las frecuentes dictaduras hispanoamericanas. Un artículo de Juan Linz de 1964 publicado en un libro titulado *La España de los años setenta* prologado por Manuel Fraga, es para Tusell la primera conceptualización del régimen de Franco que describe como un régimen autoritario³ caracterizado por: *a)* un pluralismo limitado y peculiar, *b)* una mentalidad más que una ideología precisa que «*no propiciaba la movilización identificadora con las características fundamentales del mismo, sino por el contrario, la apatía o la aceptación pasiva*» y *c)* un partido cuya función y características son diferentes de un partido totalitario y en el que «un líder o un grupo pequeño ejerce el poder dentro de unos límites formalmente mal definidos pero en realidad bastante predecibles.» (pp. 88-89).

Las redefiniciones posteriores de otros autores insisten en las esencias fascistas del régimen, cuyo pluralismo sólo se encontraría en los grupos de militares, propietarios y burgueses que sustentaban el organigrama del poder y en que la represión y los inicios de esa dictadura iban más allá que algunos modelos fascistas presentes. Otros estudios han destacado también que, en un periodo tan extremadamente largo, las características definitorias de ese régimen variarán en cada etapa.

Sin entrar en la caracterización personal que el autor hace de Franco, sí es interesante resumir los rasgos que definen mejor ese régimen⁹³:

1.- La dictadura, producto de una ideología precisa, nace como consecuencia de un acontecimiento histórico: la Guerra Civil, que genera una mentalidad desde la victoria.

⁹² TUSELL, Javier, *La dictadura de Franco*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 86-110.

⁹³ Op. cit., pp. 161-164.

2.- Nunca tuvo una voluntad totalitaria completa, se caracterizó por su pragmatismo, por su negativa del periodo republicano y liberal anterior mostrándose reacia a la «*institucionalización en fórmulas jurídicas y constitucionales*».

3.- Tuvo un componente militar y católico fundamental derivado de la exaltación necesaria para la empresa bélica pero nunca llegó a ser una dictadura del Ejército propiamente, y el catolicismo no fue en la fase iniciada en los sesenta el soporte de etapas anteriores sino más bien un elemento que se le opuso en parte.

4.- Como dictadura no totalitaria no pretendió, salvo en la primera etapa, la movilización de las masas sino la pasividad y el miedo.

5.- Siempre mantuvo un peculiar pluralismo en cuanto que permitió que las “familias” componentes de la coalición vencedora tuviesen mayor o menor peso en el aparato del Estado.

6.- El franquismo fue un régimen de partido único, pero no ocupó la totalidad del espacio político. Las decisiones importantes se tomaron siempre de arriba a abajo pero la autolimitación de poderes que Franco se permitía el lujo de presentar, conllevaba que su entorno o sus ministros pudieran contar con un amplio margen de maniobra. Los organismos deliberantes, en cambio, tuvieron siempre poca libertad de acción, librando algunas batallas y enfrentamientos que permitían al dictador ejercer el papel de arbitraje, sobre todo en los cambios ministeriales.

7.- El franquismo se define también por una durísima represión inicial aunque la evolución social, especialmente en los sesenta, vivió bastante al margen del control político. La dureza de la represión de la década de los cuarenta y aún de los primeros cincuenta, junto a las divisiones y la desmovilización general de la sociedad española, explican, al margen de los aparatos represivos, la incapacidad

de derribar al régimen que poco a poco contó con el consentimiento e incluso con el apoyo de las potencias occidentales.⁹⁴

Respecto al ejercicio real de poder de Franco, Tusell comenta, a partir de las memorias y declaraciones de sus principales colaboradores, lo que caracterizará especialmente al régimen en sus años centrales (1950-1966) de tránsito entre la etapa autárquica hacia una peculiar inserción en el capitalismo mundial:

«...por paradójico que pueda parecer Franco hizo un uso moderado de su omnipotencia política. En el fondo, éste puede que sea también el resultado de su concepción militar del gobierno. Franco, en efecto, actuaba con respecto a sus ministros como el general en jefe respecto a sus subordinados: tenían que cumplir una misión pero mientras que lo hicieran gozaban de un amplio margen de maniobra. La ambigüedad de Franco, su flexibilidad y su indiferencia programática hacían que fuera capaz de aceptar programas de actuación divergentes y la frialdad y moderación de su carácter que se mostrara propicio a oír opiniones que podían chocar con sus convicciones más profundas. Además a buena parte de sus colaboradores les atribuía una función que no era política sino básicamente técnica. Siempre aseguró que los mejores ministros eran “aquellos que no son políticos”; así se explica que en la etapa final de su régimen fueran grises personalidades burocráticas, cuyos nombres resultaban difíciles de recordar incluso para la prensa política de la época.»⁹⁵

Sin ir más lejos, la priorización del incremento de la renta nacional, era ajena al franquismo originario lo que no fue óbice para que fuese aireado como parte de la propaganda orquestada desde el Ministerio de Información y Turismo.

Para Raymond Carr, la iconografía del dictador fue cambiando a lo largo del tiempo: «*el soldado austero se convirtió en el abuelo entre sus nietos; la realidad esencial del poder no se alteró*» ya que incluso, a raíz de las cinco condenas de muerte de 1975, seguía creyendo que el Vaticano formaba parte de una conspiración masónica.⁹⁶

⁹⁴ Está claro que en su fase agónica, el régimen volvió a presentar su carácter más terrorífico aun a contracorriente de las recomendaciones y presiones internacionales.

⁹⁵ TUSELL, J., op. cit., p. 149.

⁹⁶ CARR, Raymond, *España 1808-1975*, Ed. Ariel, Barcelona, 1985, pp. 663-665.

García de Cortázar y González Vesga hacen también una valoración global del franquismo que apunta a su génesis como dura credencial:

«Una guerra civil jamás acaba el día en que se firma el último parte de la contienda; en España la paz fue la aplicación a lo largo de treinta y seis años de lo que el propio régimen llamaba la victoria. Por ello el fin de la contienda no trajo la paz a los españoles, sólo les regaló orden pero orden policial. 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.»⁹⁷

Ambos autores destacan los sentimientos de los españoles de la primera posguerra: desánimo de los vencidos y exaltación revanchista que unía a los vencedores que fueron poco a poco substituidos por una cierta tolerancia de amplias capas de la sociedad soportando el rigor de casi cuarenta años aunque poco a poco se dejasen oír las casi silenciadas “voces de la disidencia”. Un reparto sociológico 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 el gran empresariado agrícola, industrial y financiero se conjuminaron con cierta complacencia de las pequeñas burguesías enriquecidas de Cataluña y el País Vasco agradecidas por la *paz laboral* que poco a poco se iría truncando.⁹⁸ Un régimen despreciativo de los políticos profesionales, que buscó entre la filas de los no contaminados, encontrando al estilo fascista, «*el talismán en el corporativismo económico y social que pone el centro de la vida ciudadana en la familia, el municipio y el sindicato único, donde conviven todos los productores.*» (p. 590), que se institucionaliza tardíamente y cuyo problema sucesorio se dilata hasta 1969 garantizando la teórica fusión de Corona y

⁹⁷ GARCÍA de Cortázar, Fernando, GONZÁLEZ, Vesga, José Manuel, *Breve Historia de España* (1994), Eds. Altaya, Vol. 2, Barcelona, 1996, p. 583.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 588.

principios del Movimiento: unidad nacional, autoridad, negación de la democracia, etc. (p. 592).

Amando de Miguel insiste también en la mezcla de componentes ideológicos presentes en el franquismo: el autoritarismo básico, el regeneracionismo, el corporativismo, el nacionalcatolicismo o el triunfalismo imperial, entre otros.⁹⁹

En su análisis de la procedencia ideológica de los ministros del franquismo, repasa la distribución de carteras para los periodos 1951-1957 y 1957-1965. Las llamadas “familias” del régimen incluían militares, primorriveristas, tradicionalistas, monárquicos, falangistas, católicos, tecnócratas y técnicos (más heterogéneos). Entre los 114 ministros que sirvieron a Franco hay 82 civiles y 32 militares (11 de ellos sirvieron en ministerios civiles). El predominio estratégico de estos últimos es mucho mayor en la llamada *Etapa Azul* (1939-1957) que en la *Etapa Tecnocrática* (1957-1973) donde sólo dos generales (Jorge Vigón y Camilo Alonso Vega) ocuparán cargos civiles y relevantes. ~Atendiendo a los desdoblamientos o cambios de epígrafes que complica el seguimiento, ésta fue la composición básica:

A) 1951-1957:

Subsecretario de la Presidencia: Carrero Blanco; Asuntos Exteriores: Martínez Artajo (desde 1945); Justicia: Iturmendi; Defensa (3 Ejércitos): Muñoz Grandes, Moreno, Gallarza (desde 1945); Orden Público, Interior, Gobernación: B. Pérez (desde 1941); Hacienda: G. de Llano, Industria/Industria y Comercio: Planell/Arburúa; Agricultura: Cavestany; Trabajo: Girón (desde 1941); Educación: Ruiz Giménez; Obras Públicas: Vallellano; Secretario General del Movimiento: Fernández Cuesta (hasta 1956) y Arrese (desde 1956) e Información y Turismo: Arias Salgado.

⁹⁹ MIGUEL, Amando de, *Sociología del franquismo. Análisis ideológico de los ministros de Franco*, Ed. Euros, Barcelona, 1975, p. 165.

B) 1957-1965:

Subsecretario de la Presidencia/Vicepresidente: Carrero Blanco; Asuntos Exteriores: Castiella; Justicia: Iturmendi; Defensa (3 Ejércitos): Barroso, Abárzuza, Díaz de Lecea (hasta 1962), M. Alonso, Nieto Antúnez, Lacalle (desde 1962) y Menéndez Tolosa por M. Alonso (en 1964); Gobernación: Alonso Vega; Hacienda: Navarro Rubio; Industria: Planell (hasta 1962) y López Bravo (desde 1962); Comercio: Ullastres; Agricultura: Cánovas; Trabajo: Sanz Orrio (hasta 1962) y Romeo (desde 1962); Educación: Rubio (hasta 1962) y Lora (desde 1962); Obras Públicas: Jorge Vigón; Secretario General del Movimiento: Solís; Información y Turismo: Arias Salgado (hasta 1962) y Fraga Iribarne (desde 1962); Vivienda: Arrese (hasta 1960) y Sánchez Arjona (desde 1960); Sin cartera: Gual Villalbí.

García de Cortázar y González Vesga estudian también los apoyos reales del régimen:

«Convencido de la superioridad de la milicia, el dictador trató de organizar la vida española como un cuartel, asignando a los militares un papel muy relevante. Pero no fue el ejército en cuanto institución, la espina dorsal del régimen sino la burocracia policial y gubernativa militarizada, con los altos oficiales a la cabeza del aparato del Estado. A ellos se confiaron numerosos gobernadores civiles y la responsabilidad del orden público, llegando a completar un elenco de cuarenta ministros, de entre los ciento catorce de los gabinetes de Franco.»¹⁰⁰

1.1.2. Periodización del régimen

Siguiendo nuevamente a Javier Tusell¹⁰¹ se distinguen hasta seis fases y una frontera bien delimitada, la de 1959, que marca un antes y un después:

La primera fase (1939-1945) se caracteriza por la represión, la alianza con el Eje y la tentación fascista e imperial; la segunda fase (1945-1951) la de supervivencia exterior e interior, es la de la fuerte actividad de la guerrilla y la presión internacional; la tercera fase (1951-1959) viene marcada por el apogeo del

¹⁰⁰ Op. cit., p. 591.

¹⁰¹ *La periodización de la dictadura de Franco*, cap. 5, op. cit., pp. 247-264.

régimen: reconocimiento exterior, anticomunismo, el peor momento de la historia de la oposición, impotencia de la solución monárquica, el fracaso de Falange en su proyecto político y la preestabilización económica; la cuarta fase (1959-1964) la del *desarrollo*, presenta un 8,7 por ciento de acelerado crecimiento anual con todas sus dislocaciones; la quinta (1965-1969) con una primacía de la política interior adoptándose muchas disposiciones de carácter aparentemente constitucional y, la sexta y última (1969-1975) llamada a menudo del “tardofranquismo”, con una nueva oleada represiva y las divisiones internas del régimen ante el fin de la vida del dictador.

Al compás de los diferentes periodos, se produjeron célebres tensiones¹⁰²:

a) En el periodo bélico entre falangistas y carlistas; b) En la Segunda Guerra Mundial entre falangistas y militares (muchos de ellos monárquicos); c) desde 1945 entre falangistas y católicos colaboracionistas; d) en los años sesenta se perdieron las identificaciones “familiares” pero se bifurcaron las opciones entre los tecnócratas y los inmovilistas. El carácter burocrático de la Administración (*síndrome del número uno* según De Miguel para ocho de los veintiún ministros) llevó a la gestión a administradores técnicos sin especial apoyo popular y sin significación ideológica precisa.

1.1.3. Instituciones y Administración

Intentaré repasar brevemente la situación de cada uno de los entes y organismos que funcionaron como pilares de la dictadura franquista:

Ejército

Si la percepción de muchos españoles –hasta de un 70 por ciento según una encuesta de 1985–, era la de que el régimen franquista era preferentemente un régimen militar, la verdad es que la precariedad económica de la oficialidad, su endogamia y su movilidad territorial –dice Tusell–, alejaba bastante al ejército de

¹⁰² *Ibidem*, pp. 203-204.

la sociedad. En todo caso, Manuel Ballbé¹⁰³ –cita el mismo autor en la página 178–, sí demuestra que el papel que tuvo en el orden público le hacía distinguible de cualquier otro régimen fascista. Al Ejército se le encomendó, en palabras de Franco: «dejar limpio el solar para construir nuestro nuevo edificio». El ministerio dedicado al Orden Público y la casi totalidad de sus delegados estuvo en sus inicios controlado por militares (p. 179). Los delitos de subversión estuvieron bajo la autoridad militar hasta 1963 y cuando se nombró un juez especial para la persecución de los fenómenos subversivos, fue el coronel Eymar el nombrado. Las legislaciones de 1960 sobre subversión, bandidaje y terrorismo ampliaron estas competencias militares y sólo con la creación del Tribunal de Orden Público (TOP) desaparecieron los tribunales militares aunque en 1968 se reintrodujo un nuevo decreto sobre bandidaje y terrorismo (p. 180).

El ejército sirvió –insiste Tusell– de garante del sistema político, pero igualmente para abastecer cargos y responsabilidades sobre todo durante la Guerra Civil y años posteriores:

De los 114 ministros que tuvo Franco, 40 fueron militares, 8 de ellos durante más de diez años. Los vicepresidentes (Jordana, Muñoz Grandes, Carrero) siempre fueron militares. Sólo en los sesenta comenzó un predominio civil claro. Se ha hablado de la *autarquía cuartelaria* (hasta Industria y Obras Públicas en la primera etapa en sus manos).¹⁰⁴

Para Gabriel Cardona¹⁰⁵ “*La consagración de su status burocrático fue la Ley de Bases para la reorganización del Ejército, promulgada el 29 de junio de 1918 y última ley constitutiva militar en España.*» Las reformas de 1952, 1953 y 1958 no

¹⁰³ En la sección 1.3. dedicada a las Leyes, se desarrollará esta cuestión tomando a este autor como hilo conductor del tema.

¹⁰⁴ Según cifras de Carlos Viver extraídas del libro *El personal político de Franco* (1936-1946) citado por Tusell (p. 181), hasta 1945 el 38 por ciento de los gobernadores civiles, el 57 por ciento de los cargos de la Dirección General de Seguridad y el 45 por ciento de los del Ministerio de la Gobernación eran militares. Pese a todo, su capacidad de influencia en la política presupuestaria fue pequeña como lo prueba que en la etapa final de franquismo el gasto militar en pesetas constantes se había reducido a un tercio, siendo cercano en porcentaje (1,5 del PNB) a las cifras europeas, mientras que el educativo –partiendo de niveles muy bajos, es cierto– se había duplicado (p. 177). Carr recuerda también que un 80 por ciento de ese presupuesto iba destinado a las pagas de las abultadas y retrasadas fuerzas y que sólo los altos oficiales con puestos gubernamentales y en empresas podían disfrutar de un mínimo de satisfacciones.

¹⁰⁵ CARDONA, Gabriel, *El poder militar en la España contemporánea hasta la Guerra Civil*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid, 1983, p. 3.

consiguieron acabar con la enorme densidad de oficiales (Carr, p. 666). Los capitanes generales, por ejemplo los de la región militar catalana, tuvieron gran protagonismo en la vida pública y a menudo hicieron de contrapeso del gobernador civil de Barcelona. Considerada además región estratégica (no en vano de ahí saldría el dictador Primo de Rivera) por ser zona de “vencidos”, ocupará una posición estratégica importante en el Mediterráneo. Citan Molinero e Ysàs¹⁰⁶ como prueba de ello, a los destacados generales que ocuparon el cargo en los primeros años de la posguerra: Alfredo Kindelán (1941-1943), José Moscardó (1943-1945), José Solchaga (1945-1949), y Juan Bautista Sánchez (1949-1957). El primero y el último de los cuatro mencionados tenían un claro posicionamiento como monárquicos.

Iglesia

De la misma manera que el Ejército –explica Tusell–, el catolicismo de la posguerra pretendió reocupar la sociedad española con una Iglesia mucho más activa e “insaciable” obsesionada por las nuevas conversiones incluso, como Santos Juliá detalla, en los instantes precedentes a las penas de muerte dictaminadas por simples posicionamientos políticos. Las estadísticas hablan del aumento de vocaciones religiosas hasta 1968 «*proporcionando el número de sacerdotes más elevado en todo el siglo*» (Tusell, p. 183) aunque la formación era bastante baja lo que quedó demostrado cuando España sólo envió un 5 por ciento de capellanes al Concilio Vaticano II. La prensa católica disponía de uno de cada tres periódicos (19 por ciento de la tirada total) y una de cada dos revistas (70 por ciento del total) y su absorción del área educativa fue impresionante pese a sus ásperos enfrentamiento con los falangistas (p. 185). Carr recuerda también su participación en las Cortes y el papel de los de la ACNP (Asociación Católica de Propagandistas) por sus contactos internacionales triunfando en el Concordato de 1953. Para el mismo autor, algunos miembros del *Opus Dei* que serán ministros en la Etapa Tecnocrática, plantearán ideológicamente algo similar a la “tercera

¹⁰⁶ MOLINERO, Carme, YSÀS, Pere, *Catalunya durant el franquisme*, Ed. Empúries, cap. 2., p. 20.

vía” de Calvo Serer, catedrático y miembro de dicha institución que estuvo en la oposición, al hablar de una monarquía antiparlamentaria y concebida para una organización de élite. Según Raymond Carr, en los escritos del fundador, el padre Escrivá, se presentaba una:

«curiosa mezcla de piedad tradicional y adhesión al credo americano el éxito ganado a través de la conquista de amigos y la influencia sobre la gente. El Opus, con sus estatutos y la jerarquía de sus miembros mantenidos en secreto, era una imagen especular católica de la francmasonería; la oposición se refería a la organización como ”la Santa mafia” y desagradaba profundamente a los falangistas.»¹⁰⁷

En el Gobierno de julio 1945 se vio clara la pérdida de terreno del nacionalsindicalismo de la Falange en favor del nacionalcatolicismo con el ministro de Asuntos Exteriores Martín Artajo (desde julio de 1951 a febrero de 1957) procedente de Acción Católica cuya tarea principal fue la de ganar credibilidad para el régimen alejándose de sus ecos fascistas.

Falange

En el caso de los falangistas y según un balance de 1982 del propio ex ministro Arrese, éstos dispusieron sólo de un 8 por ciento de los altos cargos, un 21 por ciento de los gobernadores civiles, un 34,3 por ciento de los consejeros nacionales y un 24 por ciento de los procuradores, cifras de adscripción muy dudosas según Javier Tusell. Aún en 1963, el Movimiento disponía de unos teóricos dos millones de afiliados integrados en las diferentes ramas: afiliados activos, la Sección Femenina, el Frente de Juventudes, la Guardia de Franco, etc., pero la mayoría formaban parte de la burocracia política y sindical (p. 212). La Ley Orgánica del Estado de 1967 le dio un cierto respiro al consagrar en parte su Consejo Nacional (p. 211). Raymond Carr califica a Arrese como el arquitecto de una Falange “domesticada” tras la retirada en 1942 del demagogo Dionisio Ridruejo que intentó una tardía revitalización desbaratada.⁴ De hecho nunca consiguieron

¹⁰⁷ Op. cit., p. 669. Contra esa visión político-ideológica de esa institución de la Iglesia católica, se pronunciará el mismo fundador en *Conversaciones con Mons. Escrivá de Balaguer*, Ed. Rialp, Madrid, 1968, donde se extiende sobre la libertad política de sus miembros.

hacerse cargo de las finanzas y quedaron, en ese capítulo, casi relegados a la cartera de Vivienda. Solís Ruiz fue, desde 1951, delegado nacional de Sindicatos y ministro entre 1957 y 1959, convirtiendo a los falangistas en un grupúsculo aún menor dentro del supuesto Movimiento al que todos pertenecían. El mismo autor apunta la gran contradicción del Consejo Nacional, teórico vigilante ideológico del régimen que llegó a aceptar a la monarquía con las consabidas protestas de los jóvenes radicales (pp. 667-668).

Cortes

Fueron instauradas en 1942 como satisfacción de esa supuesta democracia orgánica. En la Ley de los Principios del Movimiento (17/5/58), España se definía como una «*monarquía tradicional, católica social y representativa*».¹⁰⁸ La elección de la mayoría de sus miembros, simples consejeros, se realizaba por designación, por vía indirecta o incluso después de la representación de familiares elegidos por “sufragio”, por un complejo sistema de listas casi cerradas (pp. 672-673).

Consejo del Reino

En 1947 declaraba Franco que España era una monarquía que le tenía de Regente perpetuo, lo que sería tachado por el pretendiente monárquico de “Dictadura vitalicia”. Compuesto este organismo por los dignatarios del régimen, seleccionaban la “terna”, de entre las cuales el Jefe del Estado elegía al presidente del Consejo de Ministros.

Consejo Nacional del Movimiento

Substituto natural y vigía de las Cortes, perfeccionaba la institución política en el espíritu del Movimiento.

¹⁰⁸ Cit. por R. Carr, *ibidem*, p. 672.

Consejo de Ministros

Presidido por Franco y sin programa político claro, sufrió tensiones entre líneas de acción llegándose –apunta Carr, en la página 673– a soluciones “salomónicas” como las de 1942, 1956 o 1969.

Para la descripción de la Administración provincial y local, seguiré el útil y ya mencionado libro de Carmen Molinero y Pere Ysàs¹⁰⁹ que perfila para el caso catalán un modelo político y administrativo altamente jerarquizado y con tendencia a la burocratización, que se aplicó sin especiales variaciones en todo el Estado.

El Gobernador Civil

Es la autoridad máxima en la provincia: encargado de velar por la aplicación de las decisiones del Gobierno, máximo responsable del Orden Público y de las fuerzas policiales con capacidad sancionadora, responsable de la administración periférica del Estado y de la local, nombra o proporciona alcalde, regidores y diputados provinciales y es presidente nato de la Diputación. Para evitar algunas tensiones –en el caso de Barcelona, relacionadas en parte por el origen político del gobernador civil y del jefe del partido–, desde 1940 y progresivamente se le colocó además el cargo de jefe provincial de FET y de las JONS. Caracterizando el perfil básico del gobernador civil aunque se refiera al de las provincias catalanas, sus rasgos más habituales eran éstos:

«...hombres relativamente jóvenes, de origen no catalán, con estudios de Derecho, con un claro predominio de militares en Barcelona, vinculados principalmente pero no exclusivamente a la Falange anterior a la unificación y en general bien relacionados con el mundo de los negocios».¹¹⁰

Ayuntamientos y Diputaciones

Hasta 1948 estuvieron en Cataluña bajo la dirección de “comisiones gestoras” nombradas por el ministro de la Gobernación y por el Gobernador civil. Los

¹⁰⁹ Op. cit., pp. 19-27.

¹¹⁰ Op. cit., p. 20.

miembros de estas comisiones provenían de militantes falangistas anteriores a la unificación o de conservadores catalanes integrados en el nuevo partido unificado, aunque no hubiesen tenido una intervención destacada en el conflicto pero normalmente asociados a los prohombres y/o a las élites económicas. Importante pauta de funcionamiento representará la aprobación de la nueva Ley de Bases de Régimen Local que, fruto del primer maquillaje político del régimen, intentará desarrollar la llamada “democracia orgánica” española (de inspiración fascista) con las corporaciones municipales: formadas por representantes de las familias, de los sindicatos y de las entidades económicas y sociales y las corporaciones provinciales: formadas por representantes de los municipios, pero también de sindicatos, entidades y otras corporaciones.

Tras el periodo de interinidad, entre 1939 y 1948, se celebrarán las primeras elecciones orgánicas a finales de 1948 con escasa participación en el caso catalán. Los regidores del “tercio familiar” los elegían los cabezas de familia, los del “tercio sindical”, eran designados por la Organización Sindical local y el “tercio corporativo” salía de la elección de los miembros electos de los dos primeros otros tercios de entre una lista elaborada por el Gobernador Civil. La renovación parcial se realizaba cada tres años. Cuidado especial se tenía en esa elección del tercio familiar: por un lado se estimulaba –sin mucho éxito– a la población a participar pero, por otro lado, los candidatos o bien eran especialmente controlados o a menudo se presentaban en igualdad numérica a los cargos a elegir. Las cifras de participación que nos dan Molinero e Ysàs para el caso de las elecciones de Barcelona son reveladoras:

«...acudieron a las urnas poco más del 25 por ciento de los electores barceloneses y en la mayoría de los municipios catalanes no llegaron a abrirse los colegios electorales».¹¹¹

El Alcalde

Era el principal detentor de los resortes del poder local. Era designado por el ministro de la Gobernación para municipios de más de 10.000 habitantes o por el

¹¹¹ Ibidem, p. 22.

Gobernador civil en el caso de municipios por debajo de esa cifra. No había una duración establecida pudiendo ser cesado en cualquier momento.

Diputados provinciales

El presidente era escogido por el ministro de la Gobernación, con lo que se garantizaba la cadena de obediencia y fidelidad a la llamada entonces “superioridad”. Estaban divididos en tres grupos: *a)* los formados por representantes de los municipios (el 50 por ciento de la corporación); *b)* el integrado por miembros de la Organización Sindical Provincial y *c)* el grupo de los representantes de entidades.

FET-JONS

En el caso catalán, desde la unificación de 1937, tenía más fuerza el grupo de los carlistas aunque poco a poco la dirección y el control del nuevo partido recayó en manos de la anterior Falange cuyos miembros a menudo acusaban a la otra facción de haber colaborado con partidos democráticos catalanes o de ser incapaces de atraer a los obreros. Como Molinero e Ysàs destacan (p. 23), los falangistas tenían tensiones internas como las expuestas para el caso catalán pero también externas con las autoridades civiles, militares o eclesiásticas que podían asociar a otros intereses (monárquicos, capitalistas, etc.). En su clarificadora síntesis, ambos autores destacan la vital función del aparato falangista –incluso en los años cincuenta– en la vida de las ciudades y pueblos pese a no estar en el centro de aparato político. Éstas son las razones que sustentan esa opinión:

a) Tenían un fuerte papel en la política local desplazando a algunos cargos relacionados con la monarquía y la dictadura anterior.

b) Incorporaban funciones represivas sobre todo en los primeros años a partir de la red del Servicio de Información e Investigación, que acumulaba datos de la población, seguía las actuaciones de grupos y personas –especialmente las que detentaban cargos públicos y las que habían tenido procesos jurídicos o

depuradores—, tendiendo a clasificar a los españoles en dos categorías: “adictos” y “desafectos”.

c) Controlaba buena parte de los medios de comunicación. Por ejemplo en Barcelona con los diarios *Solidaridad Nacional* y *La Prensa*, muchos semanarios comarcales y revistas locales; emisoras de radio integradas en la *Cadena Juventud*, etc., aunque su poder disminuyó tras 1945.

d) Las organizaciones de masas dependían del partido que era dirigido por militantes falangistas, destacando la Organización Sindical Española (OSE) que se configuró básicamente el año 1940 a partir de las leyes de Unidad Sindical y de las bases de la Organización Sindical. Sus objetivos prioritarios eran los de encuadrar a los trabajadores, vigilarlos y encauzarlos para evitar cualquier tipo de protesta y, en caso de no surtir efecto, colaborar en su represión. Formalmente se trataba simplemente de representar a sus afiliados (patrones y productores desde 1942), colaborar con el gobierno en el desarrollo y aplicación de las políticas económicas y sociales y conciliar los fines últimos dirigidos hacia la paz y justicia social.

La Organización Sindical –siguen los autores– contenía tres ramas: la de ámbito territorial, la sectorial y una tercera de carácter asistencial, todas ellas dependientes de la secretaría general de FET-JONS a través de la Delegación Nacional. En el terreno sectorial, desde 1944, los trabajadores podían elegir en las empresas los “enlaces sindicales” que seguían dependiendo de las autoridades de la OSE y que inicialmente habían de contar con su probada fidelidad política. En cuanto al terreno asistencial y social, se imbrincaban en el Frente de Juventudes y la Sección Femenina.

El Frente de Juventudes tenía como objetivo encuadrar a la juventud para socializarla políticamente. Presente especialmente en la esfera educativa, desde la escuela primaria a las universidades, se encargaba también de la promoción

recreativa para niños y jóvenes. Las cifras recogidas para la delegación de Barcelona, hablan de que sólo 60.000 niños y jóvenes asistieron a campamentos organizados entre 1939 y 1960. El Sindicato Español Universitario (SEU), de obligatoria afiliación, tenía además un núcleo central militante: las Falanges Juveniles de Franco.

La Sección Femenina se marcaba las metas de propagar el ideario falangista entre las mujeres, transmitiendo los valores de subordinación adaptados a sus futuros papeles de esposa, madre y ama de casa.

La progresiva burocratización del partido único junto a las crecientes complejidades de la Administración llevaron a que la ocupación de un cargo de responsabilidad conllevase una afiliación –mero trámite– en lugar de asignar los lugares de responsabilidad a los acreditados militantes. En Cataluña fue un proceso aún más claro, por la urgente necesidad de buscar adhesiones entre los estratos dirigentes de la economía catalana para cubrir cargos de ámbito local por lo que un origen conservador, católico y burgués podían ser buenas credenciales para obtener una responsabilidad política.

En el nivel superior del aparato (gobernadores civiles, capitanes generales, presidentes de la Audiencia), cabe mencionar la poca presencia de autóctonos – pese a que algunos sectores privilegiados de la sociedad catalana dieron su apoyo al bando franquista–, lo que se explica también por la poca tendencia a hacer carrera como funcionario del Estado (pp. 24-27).

1.1.4. Abordando el periodo 1950-1965

Siguiendo a Paul Preston, en los próximos subapartados se intentarán rastrear las principales constantes y los puntos de inflexión que jalonan los dieciséis años que cubre este trabajo. Salvo el último subperiodo (1964-1969), del que se han recogido exclusivamente sus primeros compases, todos se ajustan a las subdivisiones que el autor citado realiza a propósito de la biografía de Francisco Franco.

1.1.4.1. El fin del aislamiento (1950-1953)

Como dice Paul Preston en *Franco “Caudillo de España”* al hacer balance de lo conseguido por el dictador a finales de 1950:

«Franco había superado los años de aislamiento con sus poderes en el interior de España indisputados. Mediante la explotación del rechazo moral internacional como si se tratara de un despiadado cerco puesto a España y destinado a desencadenar los horrores de una guerra civil, había reforzado considerablemente el apoyo popular. Había domado a la oposición monárquica, aplastado la resistencia de las guerrillas, y conseguido que la Iglesia y el Ejército se volvieran más franquistas en sus lealtades. El terrorífico aparato de represión continuaba en pie.»¹¹²

El Acuerdo de las Bases con Estados Unidos representará la culminación de la cúpula militar estadounidense para incorporar a Franco en su órbita defensiva y entrar en la OTAN, pero la presión contraria de Gran Bretaña y Francia frenará este último objetivo. Los discursos antimasónicos y antisemíticos de Franco –con el pseudónimo *Jakim Boor* apareciendo en *Arriba*– caían mal en Washington y la hostilidad del presidente Truman, que comparaba España a un estado policial como la Alemania de Hitler y la URSS de Stalin era manifiesta (pp. 744-745). El anuncio de la primera bomba atómica soviética, el triunfo de la revolución de Mao Zedong en China y, por fin, el estallido de la guerra de Corea con la invasión comunista del 24 de junio de 1950 sirvieron como precedentes para que las presiones militares respecto al replanteamiento de la “cuestión española” se tuviesen en cuenta. En este contexto, Franco haría la curiosa oferta de enviar tropas a Corea e incluso declararía al *Evening Star* de Washington que tenía pruebas de una invasión europea por parte de paracaidistas rusos y que, ante el posible fracaso de Francia, 500.000 soldados españoles resistirían con el armamento necesario.¹¹³

El 26 de septiembre de 1950 la Comisión de Iniciativas de la ONU votó a favor de reconsiderar las relaciones diplomáticas con España no sin una previa labor propagandística de Lequerica, el embajador en Estados Unidos. El 31 de octubre

¹¹² PRESTON, Paul, *Franco “Caudillo de España”* (1993), Ed. Grijalbo Mondadori, Col. Mitos Bolsillo, Barcelona, 1998, p. 751.

¹¹³ Op. cit., pp. 746-747.

del mismo año, la Comisión Política de la ONU reunida en Lake Success (Nueva York) votó en favor de derogar la resolución de diciembre de 1946 sobre la retirada de embajadores y el 4 de noviembre la Asamblea General de las Naciones Unidas, reunida en Flushing Meadow, votó la autorización del regreso de los embajadores a Madrid por 38 votos a favor, 10 en contra y 12 abstenciones. «*A pesar del hecho de que el preámbulo condenatorio original de la resolución continuaba en pie, –dice Preston (p. 748)–, el ánimo de Madrid era eufórico; aquello fue proclamado como una “victoria española” y el propio Franco lo definió –en el diario Arriba de 5 de noviembre de 1950– como un reconocimiento oficial a plena escala*». Sucesivamente, España fue admitida en la UNESCO el 17 de noviembre de 1952 y en diciembre de 1955 en la ONU.

El préstamo de 62.000.000 de dólares para España consentido por Truman le llevó a España a ser el único país no incluido en el Plan Marshall que recibió ayuda a través de la Administración de Cooperación Europea.

ySiguiendo al mismo autor, 1951 y los siguientes años contuvieron ataques constantes contra Gran Bretaña aprovechando las emisiones de radio de Carrero Blanco bajo el seudónimo de “Juan de la Cosa” o el de “Ginés de Buitrago” para sus airados artículos antibritánicos. Al subir los conservadores en octubre de 1951 (p. 766), las nuevas ofertas españolas se desplazaban hacia la idea de alquilar Gibraltar como puerto libre y base naval británica a cambio de recuperar la soberanía española. Incluso Franco, girando hacia la búsqueda de apoyos bilaterales con Estados Unidos, declaró ante la cadena de prensa Hearst la superioridad de sus fuerzas respecto a las de Gran Bretaña (p. 753). Al ser excluida España de la OTAN por las presiones europeas, Franco desenterró las campañas contra el bloqueo internacional decretando que el 4 de agosto sería el Día de Gibraltar, que las indignadas juventudes falangistas seguirán. Las tensiones con el embajador de los Estados Unidos en nuestro país por las discriminaciones y prohibiciones de actos funerarios de grupos de ciudadanos protestantes eran también motivo de tensión.

Con todo, el 16 de julio de 1951 la visita del general Sherman y de oficiales de su Estado Mayor al Caudillo, sirvió como preliminar sobre la cesión de bases en

España para cubrir las necesidades de amarre, para los portaaviones y para los aeródromos. Franco apelaba a la necesidad de recibir suministros ante un ataque soviético, siguiendo la estrategia ya utilizada ante Hitler en Hendaya (p. 762).

El 18 de julio de 1951 nació un nuevo gabinete fruto, según Franco, de las nuevas circunstancias internacionales. El ex divisionario Muñoz Grandes sería el encargado de realizar las negociaciones con Estados Unidos. Gabriel Arias Salgado –encargado de controlar la prensa pro Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial– llegó al nuevo Ministerio de Información y Turismo, y el sumiso Raimundo Fernández Cuesta regresó como Ministro Secretario General del Movimiento. Girón siguió en Trabajo y Carrero Blanco apuntaló la confianza del dictador. Suanzes, el hombre de la autarquía, fue depuesto como ministro de Industria y Comercio y fue reemplazado por dos ministros: Manuel Arburúa en Comercio y Joaquín Planell en Industria; quedando Suanzes como presidente del INI, aunque Arburúa sería el vicepresidente (pp. 764-765).

En otro frente, el 28 de mayo de 1952 asistió Franco al Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, entrando a bordo del crucero Miguel de Cervantes. La preocupación internacional pasaba por ser reconocido por el Vaticano para así quitar un aliado a los monárquicos.

La prolongada negociación con la Santa Sede tuvo éxito a finales de agosto de 1953 dando un «espaldarazo al reconocimiento internacional del régimen». Franco le concederá a la Iglesia un puesto destacado en la educación y la moral social, haciendo proselitismo como religión oficial del Estado y a cambio retomaba viejos privilegios reales como el derecho a la “presentación de obispos”, escogiendo de entre una terna propuesta por el nuncio lo que sería importante –comenta Preston–, sobre todo en Cataluña y País Vasco por el posicionamiento de las dignidades eclesiásticas. Pío XII concedió además a Franco la Suprema Orden de Cristo, la más alta condecoración.

La llegada de Eisenhower a la presidencia en enero de 1953, con cambio de embajadores en Madrid (McVeagh por James C. Dunn), fue recibida con satisfacción por las claras simpatías franquistas por los republicanos. El anuncio de la visita de Isabel II a Gibraltar para 1954 trajo un nuevo hostigamiento (p.

772). La integración española en el bloque defensivo occidental fue formalizada en los Pactos de Defensa con los Estados Unidos de América del 26 de septiembre de 1953, aunque quedaban detalles por resolver. La presentación propagandística cara a los españoles remarcó que los acuerdos se realizaban de igual a igual entre Eisenhower y Franco. El balance económico de dicho acuerdo significaba la ayuda (militar y tecnológica) de 226 millones de dólares por parte de los Estados Unidos y la asistencia en proyectos de infraestructuras con finalidades militares, aportación de material militar a base de equipos excedentes de la OTAN y de armas, vehículos y aviones ya utilizados en la Segunda Guerra Mundial o en la Guerra de Corea. Como contrapartida, se autorizaba al establecimiento de seis bases aéreas en Torrejón de Ardoz, Sevilla, Zaragoza y Morón de la Frontera, la creación de la base naval de Rota, otras instalaciones aéreas y el reabastecimiento de combustible naval en otros puertos españoles. El personal militar norteamericano quedaba exento de las leyes y fiscalidad española (pp. 774-775). De paso, se tranquilizaba a los militares descontentos por la falta de recursos destinados a la mejora del Ejército, aunque los problemas financieros seguían siendo graves (p. 776). Concluye Preston respecto a los continuados desafíos económicos:

«Llegado el momento no sería la presión estadounidense sino el colapso de la economía española lo que forzaría la liberación económica. Franco continuó aferrándose a la autarquía durante otros seis años y finalmente la abandonó de mala gana y sin comprender lo que pasaba. Paradójicamente los acuerdos proporcionaron los estímulos necesarios que dejarían al descubierto la rigidez estructural de la autarquía franquista. En ese sentido, constituyeron otro de los pasos en el proceso de desarrollo económico y social que finalmente relegaría al Caudillo a una irrelevancia anacrónica.»¹¹⁴

1.1.4.2. Años de triunfo y crisis (1953-1956)¹¹⁵

El 1 de octubre de 1953, presentará Franco ante las Cortes los textos del acuerdo con los Estados Unidos destacando el papel asignado en la defensa de Occidente y la facilidad conseguida para el rearme de España superando, según él, la

¹¹⁴ Op. cit., p. 776.

¹¹⁵ Cap. 24, ibidem, pp. 780-815.

debilidad de los políticos y conspiradores masónicos durante los 200 años anteriores. Preston subraya el golpe moral a la oposición en el exilio al ver el camino de reconocimiento en las Naciones Unidas en los próximos tiempos (pp. 780-781). Asimismo presentará el Concordato con el Vaticano el 26 de octubre de 1953. La preocupación por acallar las posibles críticas falangistas –creando como dice el mismo autor “nuevos Gibraltares”– impulsará la demostración pública el 29 de octubre de 1953 con motivo del vigésimo aniversario de la fundación de la Falange Española (p. 782), dirigiéndose ante unos 125.000 camisas azules en el estadio de Chamartín del Real Madrid y presentándose con el uniforme negro de Jefe Nacional. Muchos campesinos o desempleados serán traídos en autobuses.

Desde 1953, Franco se mostrará proclive a dejar hacer a sus ministros en cuestiones técnicas, fijadas ya las líneas de política exterior, haciendo la vista gorda ante la corrupción que siempre prefería a una fidelidad y lealtad no absolutas (p. 783).

En enero de 1954 se orquestará una manifestación ante la embajada británica en Madrid contra la visita de Isabel II a Gibraltar por parte de los estudiantes del SEU, ~aunque diferentes incidentes llevarán a la indignación de Franco que, escribiendo en el periódico *Arriba* con el seudónimo de Macaulay, intentará, por el momento, enfriar la cuestión. Pocas actividades más son destacables en cuanto a las relaciones internacionales salvo la visita en junio de 1954 de Rafael Leónidas Trujillo, corrupto dictador de la República Dominicana (p. 785).

Si hasta 1945 aprovechó Franco las rivalidades en el Ejército, entre la Falange y los monárquicos y entre la Falange y los católicos monárquicos en los cincuenta llegará una generación no tan vinculada a la lucha en la Guerra Civil. Aparecerá una llamada *Tercera Fuerza* según el concepto del intelectual Rafael Calvo Serer, que describe Preston como «*amalgama de colaboracionistas seguidores de don Juan y miembros del Opus Dei y que pretendía maniobrar entre una teórica línea radical falangista y una derecha de católicos conservadores encabezados por Martínez Artajo*» (pp. 788-789). Por las declaraciones de Calvo Serer en un artículo publicado en París en 1953 sobre el agotamiento de las opciones falangista y monárquica y la necesidad del surgimiento de nuevos grupos que

modernizasen el régimen, éste fue depuesto de sus cargos en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Generales como Jorge Vigón o Juan Bautista Sánchez, capitán general de Cataluña podrían estar encuadrados en esta opción que sólo indicará posibles y futuros dilemas internos (p. 789).

El 21 de noviembre de 1954 y con motivo de las “elecciones” de un tercio de los “concejales” entre los “padres de familia” y mujeres casadas de más de treinta años, el periódico *ABC* dio apoyo a algunos candidatos monárquicos como el abogado Joaquín Satrústegui, Joaquín Calvo Sotelo, Manuel Fanjul, hijo del destacado general y Torcuato Luca de Tena de la familia propietaria de *ABC*. Se sucedieron las intimidaciones de matones falangistas con quema de material publicitario monárquico y propaganda oficial siendo la victoria de los candidatos del Movimiento y el triunfo de la opción falangista de credibilidad dudosa. Siguieron a estos hechos protestas de Calvo Sotelo por el arresto de hasta 282 monárquicos. Se unió la queja del ministro de Justicia, el tradicionalista Antonio Iturmendi, que presentó la dimisión que no fue admitida. El alejamiento del ascendiente monárquico y la sucesión pasarán como los principales problemas pendientes de Franco en ese subperiodo.¹¹⁶

La reunión con don Juan el 29 de diciembre de 1954 en Las Cabezas sirvió para dejar claro dos cosas: que Franco entregaría el poder por muerte o por incapacidad y, en segundo lugar, la necesidad de educar al príncipe en los principios del Movimiento Nacional (pp. 792-794). En esta línea y en su mensaje de fin de año de 31 de diciembre de 1954 sugirió no haber hecho ninguna concesión y que la monarquía sería “falangista”. En febrero de 1955 el dictador autorizará a Fernández Cuesta a redactar leyes tendentes a establecer la Sucesión, institucionalizando y domesticando de paso a los falangistas (p. 795).

El año de 1956 abre dos nuevos y problemáticos frentes. El primero tendrá que ver con la colonia marroquí. El Alto Comisario era el general Rafael García Valiño, brillante estratega de la Guerra Civil y de carrera prometedora, que era criticado por el amigo íntimo de Franco, el general Camilo Alonso Vega (p. 799). Era la época del desmoronamiento del imperio colonial francés y de la subida de

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 790-791.

Nasser en Egipto fomentando un nacionalismo árabe militante. El ejército español en África está mal preparado. En enero de 1954 Franco decreta una amplia amnistía de presos marroquíes e intenta presentarse como amigo de los naturales, asediados por la presión francesa. García Valiño advirtió que si no se hacían promesas de independencia, se frenaba el desempleo y se realizaban obras públicas, el movimiento nacionalista se volvería también contra España (p. 801). El 2 de marzo de 1956 Francia anunciará la independencia de Marruecos. Se suceden tumultos en la zona española desde el día 6 del mismo mes. La Declaración de Independencia del Marruecos español llegará pronto: el 7 de abril de 1956. Se contrarrestará el golpe nuevamente presionando más sobre Gibraltar. El segundo frente de tensión llegará en febrero de 1955: falangistas extremistas insultarán a Juan Carlos y se oirán gritos de traidor contra Franco por sus coqueteos con don Juan (p. 802). En el mensaje anual de 1955, Franco hará referencia a los peligros de la subversión aunque ésta procede por igual de la insatisfacción general del ala radical falangista como de los nuevos universitarios. El 8 de febrero de 1956 entrarán bandas organizadas de falangistas en la Universidad en Madrid que atacarán a estudiantes izquierdistas y liberales y destruirán aulas y oficinas. Miguel Álvarez Pérez, un falangista, será herido de bala por la policía o por alguno de sus compañeros y esa noche planeará la idea de venganza falangista con “listas negras”. El propio Ruiz Giménez será advertido por Girón y por Blas Pérez de Gobernación del peligro que corría. Las amenazas del capitán general de Madrid, Miguel Rodrigo Martínez, de no tolerar desórdenes falangistas frenará la tensión aunque Franco culpará a la izquierda tolerada por Ruiz Giménez en las universidades y a Fernández Cuesta, el ministro secretario general del Movimiento, por no controlar los disidentes forzándoles a dimitir, siendo sustituidos oficialmente el 16 de febrero (p. 808).

Arrese, inactivo desde 1945, será llamado nuevamente con la función de acallar a los que proclamaban la necesidad de desarrollar la “revolución pendiente”. Otro falangista conservador, Jesús Rubio, ocupará la cartera de Educación. Advierte Preston de que éstos no fueron cambios de gabinete como los de 1945 o 1951 sino soluciones a problemas puntuales aunque quedaba claro que el falangismo

totalitario no era una opción a largo plazo (pp. 809-810). La prioridad de Arrese será la de construir un marco legislativo para la sucesión de Franco con el predominio del partido único. Su plan fue hecho público el 4 de marzo de 1956 en Valladolid, en el 22º aniversario de la unión de Falange Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista. Preston concluye para el subperiodo analizado que:

«Paradójicamente, a medida que el mando de Franco perdía su dinamismo y energía y mientras las familias franquistas competían por el poder, la figura de Franco crecía en importancia como el árbitro que mantenía unido el sistema.»¹¹⁷

1.1.4.3. Cambios y reajustes (1956-1960)¹¹⁸

En esta etapa que se inicia con un viaje de propaganda de Franco a Andalucía, en abril de 1956, acompañado por Arrese y durante el que se inauguraron los astilleros de Sevilla, se volvió de nuevo a los discursos apasionados buscando la adhesión del falangismo. Los proyectos de reforma institucional de Arrese fueron revisados por el monárquico catalán y profesor de derecho administrativo Laureano López Rodó,]prototipo de trabajador eficaz. Hubieron presiones y resquemores de otros hombres importantes del régimen frente a Arrese como los de los generales Antonio Barroso, director de la Escuela Superior del Ejército, Juan Bautista Sánchez, de Iturmendi y del propio Carrero Blanco. Se generaron expectativas al cumplirse, el 1 de julio de 1956, a cinco años de la última renovación ministerial. Los discursos de Franco ante el Consejo Nacional de FET y de las JONS, parecieron dar el apoyo a estas reformas “constitucionales” que llevarían, en palabras de Preston, al «*monopolio político del Movimiento*» (p. 820).

En agosto de 1956 y en San Sebastián, Franco fue informado por sus ministros de los problemas económicos –la inflación entre otros– y de los sociales derivados. El INI era parte del enfrentamiento entre las dos líneas económicas defendidas

¹¹⁷ Op. cit., p. 812.

¹¹⁸ Cap. 25, op. cit., pp. 816-851.

por Girón, que propulsaba mayor gasto y por Arburúa que demandaba austeridad (p. 821).

Generales como Barroso, por su parte, estaban preocupados por lo que creían era una pérdida de contacto de Franco con la jerarquía militar igual que opinaba el ministro de Defensa Muñoz Grandes. El borrador de las Leyes Fundamentales de Arrese había sido entregado al Consejo Nacional para una última revisión lo que disgustaba a Carrero Blanco y a Iturmendi. Monárquicos, católicos, arzobispos y generales se unieron para oponerse a la idea de que el Movimiento tuviese un control totalitario (p. 823). Incluso el 12 de diciembre del mismo año, tres de los cuatro cardenales españoles y otras altas autoridades eclesiásticas (Pla y Daniel, entre ellos) enviaron una carta a Franco censurando el texto totalitarista de Arrese (p. 829). Tras diversas entrevistas con éste, parece ser que Franco le comunicó que no se iba a enemistar con las altas jerarquías militares y eclesiásticas. La opción que triunfará sobre la cuestión del futuro del régimen será la de Carrero Blanco, cuyo anteproyecto redactará López Rodó y que combinará monarquía (al estilo de don Juan) y una opción falangista pura. Consistía en «...*la creación de una estructura legislativa* –dice Preston en la página 824–, *destinada a que un monarca autoritario garantizara la continuidad del franquismo tras la muerte del Caudillo*».

A finales de 1956, Carrero Blanco, el subsecretario de la Presidencia y principal consejero político de Franco, encargó a López Rodó la organización de un Secretariado Técnico de la Presidencia para reformar la administración y que pudiese afrontar los problemas técnicos de la economía moderna.

El cuadro pésimo presentado por Arburúa en el terreno de lo económico con gastos excesivos del INI y de los ministerios, inflación enorme, balanza de pagos deficitaria, inexistencia de una política monetaria y fiscal e incremento de costes industriales y agrícolas de más de un 40 por ciento por los aumentos salariales “políticos” (p. 827) llevará, junto a otras tensiones, a una reestructuración como la de febrero de 1957 que significó un claro desarme político de la Falange, el dominio del tándem Carrero Blanco-López Rodó y el alejamiento de Franco; del centro de las decisiones económicas (p. 828).

La sustitución de Arrese, que pasó a Vivienda, por el colaboracionista Solís Ruiz, jefe de la Organización Sindical y la de Girón por otro falangista más gris como Fermín Sanz, contrastó con la colocación de un duro en el orden público: Camilo Alonso Vega, que reemplazó a Blas Pérez que rechazó a su vez el nuevo Ministerio de Sanidad (p. 830). Barroso, fiel y de tendencia monárquica en el Ejército destituyó al impopular Muñoz Grandes, a quien nombró capitán general (sólo Franco y el general Moscardó tenían ese rango), con la tarea de reducir el Ejército tras la pérdida de Marruecos y los acuerdos con los Estados Unidos. Martín Artajo, en Asuntos Exteriores durante doce años, fue sustituido por Fernando María de Castiella. Anota Preston la importantísima inclusión de los tecnócratas: Mariano Navarro Rubio en Hacienda, Alberto Ullastres en Comercio sumándose a Laureano López Rodó; los tres miembros del Opus Dei (pp. 830-831).

Por el Decreto-ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado de 25 de febrero de 1957, obra de López Rodó, se reorganizó el funcionamiento del gobierno. Se ratificó por las Cortes en julio de 1957 el nuevo departamento ministerial de la Presidencia del Gobierno, redactando y programando cómo solucionar conflictos en comisiones interministeriales. Asimismo fue creada la Oficina de Coordinación y Planificación Económica para dar asesoramiento a las comisiones. En definitiva –valora Preston– significaba pasar de una óptica más política a una más administrativa con cierta marginación de Franco en ese organigrama (p. 833).

En el exterior, Marruecos reclamará Ifni en agosto de 1957 y enviará tropas irregulares. El gobernador general de África occidental en Villacisneros, general Mariano Gómez Zamalloa, recomendó una incursión preventiva. Se registraron ataques de guerrilleros el 23 de noviembre de 1957. Se llegó a un pacto con Marruecos por la presión de Estados Unidos en junio de 1958.

El 17 de mayo de 1958, fue presentada a las Cortes la Declaración de Principios Fundamentales del Movimiento Nacional. El nombramiento de Muñoz Grandes como jefe de Estado Mayor el 6 de junio de 1958 le atribuía carácter de garante de la Ley si Franco moría.

El 1 de abril de 1959, 20 años después del fin de la guerra, se inauguró el Valle de los Caídos. Miles de trabajadores tuvieron día libre con paga. La prensa oficialista habló de la culminación de la victoria. El 21 de diciembre de 1959 Eisenhower llegó a Madrid pero en escala y no como comandante en jefe de las fuerzas de la OTAN, aterrizando en Torrejón de Ardoz aunque su presencia sería magnificada como una entrevista entre dos grandes dignatarios.

1.1.4.4. Nuevos desafíos (1960-1963)¹¹⁹

Paul Preston califica de dual a este breve periodo. Dualidad entre el desplazamiento de Franco de la vida política, todavía anclado en el esquema mental de la Guerra Civil y la compleja maquinaria gubernamental.

Navarro Rubio preparará una Ley de Previsión Social con colaboraciones de Trabajo, Educación, Interior y la Secretaría General del Movimiento y recibirá enmiendas desde los sectores falangistas en las Cortes.

Destacará un suceso significativo en el Valle de los Caídos: un falangista gritará: ¡traidor! a Franco el 20 de noviembre de 1960. El protagonista, Román Alonso Urdiales, sufrirá un consejo de guerra que le condenará a ser fusilado aunque se le conmutará la pena por veinte años de prisión (p. 857).

El 19 de diciembre de 1960 se anunciará el Primer Plan de Desarrollo, en colaboración con el Banco Mundial.

«*La distancia existente entre la Falange y los tecnócratas –dice Preston (p. 863)– sería la fuente más grande de tensiones dentro del régimen durante los últimos años de la vida de Franco.*» Con todo, nuevos “falangistas” con un aire de funcionarios eficientes como Fraga, Fernández Miranda o Martín Villa se unirán a los tecnócratas fieles y trabajadores.

El 13 de octubre de 1961, tiene lugar una concentración de ex combatientes en el Valle de los Caídos, asistiendo toda la extrema derecha europea (p. 864).

El orden público se mantendrá con Alonso Vega, Carlos Arias Navarro y con Muñoz Grandes en la reserva (p. 866).

¹¹⁹ Cap. 26, op. cit., pp. 852-886.

En 1962, José María de Areilza, embajador en París, presentará la solicitud oficial de apertura de negociaciones con la CEE. El 14 de mayo del mismo año, Juan Carlos se casará en Atenas con la princesa Sofía de Grecia (p. 869).

También se reestructurará el gabinete con el añadido de López Bravo en Industria y la sustitución del autoritario Arias Salgado –que se excederá en la contención del “Contubernio de Múnich”–, por Fraga Iribarne. Manuel Lora Tamayo aterrizará en Educación y Romero Gorría en Trabajo, recomendados ambos por López Rodó (pp. 873-4). Por primera vez, un vicepresidente del Consejo de Ministros es un general, Muñoz Grandes de 76 años, pese a continuar en el Estado Mayor (p. 874).

La ejecución de Julián Grimau García en 1963, arrestado en Madrid el 7 de noviembre de 1962, torturado y lanzado por la ventana y al que se le aplicó un consejo de guerra el 18 de abril de 1963 por “rebelión militar”, dos días antes de su ejecución, trajo manifestaciones y la repulsa del Papa Juan XXIII. Fraga declaró que era “*un asesino repugnante*” (pp. 878-879). Preston alude a la creación del Tribunal de Orden Público (TOP) por el gabinete el 30 de mayo de 1963 como “respuesta chapucera” tras el ominoso proceso de Grimau. Igualmente salvaje fue el injusto juicio de los anarquistas Granados y Delgado ejecutados a garrote vil cuatro meses más tarde (p. 879).

Las renegociaciones de los acuerdos con Estados Unidos en 1963, a cargo del hábil Antonio Garrigues, tendrán resultados económicos discretos: se recibirían 100 millones de dólares y se adquiriría equipo por 50 millones con el programa Off-Set.

1.1.4.5. Autocomplacencia (1964-1965)

El 23 de enero de 1964 Manuel Fraga le entregará a Franco un proyecto de reformas entre las que se encontraba el proyecto de ley de prensa (p. 887). Franco dudará sobre “liberalizar la información”, pero estará encantado con la campaña

de carteles que por todos los pueblos conmemorará los 25 años del final de la Guerra Civil.

Las celebraciones de los 25 años empezarán con un *Te Deum* en el Valle de los Caídos, una entrevista de ABC a Franco donde quedará claro, dice Preston, que éste celebraba 25 años de victoria y no de paz (p. 888). Exposiciones itinerantes, concursos literarios, programas especiales de radio y televisión y alguna limitada amnistía a presos políticos completarán el despliegue junto a la película hagiográfica de Sáenz de Heredia *Franco, ese hombre*, escrita por José María Sánchez Silva y que presentaba al dictador salvando a los españoles de las hordas comunistas, nazis, etc. Franco se quejó de los muchos desfiles pero fue un éxito de taquilla.

Ante el Consejo Nacional se atribuyó los logros del desarrollo económico y expresó que lo conseguido por el régimen estaba muy por delante de lo solicitado a los políticos y naciones en las mismísimas encíclicas papales (p. 888).

Ante el resurgir de la conflictividad en las minas de Asturias en la primavera de 1964 –por la ley laboral insensible al tema de la silicosis–, se produjo una salvaje represión y muchos arrestos y condenas que se prolongaron hasta 1970 (p. 889). La apuesta de Alonso Vega por la represión fue frenada en parte por Fraga, Castiella y otros reformistas. El 26 de abril de 1964, fue arrestado el hijo del general José Lacalle Larraga, ministro del Aire. Quedaba claro –concluye Preston–, que la línea divisoria entre vencedores y vencidos era cada vez más difícil de trazar.

El 10 de septiembre de 1964, un borrador sobre el tema de la libertad de culto provocó nuevas tensiones entre inmovilistas y aperturistas pese al apoyo e impulso del Concilio Vaticano II. Ese mismo mes, el Concilio aprobaba una resolución solicitando a los Estados que renunciasen a intervenir en el nombramiento de los obispos (p. 892).

Entre 1963 y 1964 se fue preparando una Ley Orgánica que significaba una apuesta de Solís en el Movimiento, abriendo una puerta a las “asociaciones”.

En la primavera de 1965 se produjeron graves disturbios universitarios en Barcelona y Madrid. Varios profesores (Galván, García Calvo...) fueron apartados de sus cátedras. No en vano, el gabinete del 5 de marzo de 1965 habló sobre las dificultades políticas del régimen.

En julio de 1965 se reestructuró nuevamente el equipo ministerial con un equilibrio diseñado por Carrero Blanco. López Rodó siguió como comisario del Plan de Desarrollo y ministro sin cartera. La enfermedad de Muñoz Grandes dejó su vicepresidencia como algo nominal. La dimisión de Navarro Rubio y la salida de Ullastres de Comercio con cambios por un personal casi apolítico, concluye el periodo –que Preston extiende hasta 1969–, con la apertura de discusiones sobre la Ley de Prensa desde agosto de 1965. Iglesia y Movimiento debían quedar, como siempre, inalterados.

1.2. ECONOMÍA Y SOCIEDAD

1.2.1. Lentas transformaciones (1950-1958)

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 práctica del mercado negro y de la adulteración de los alimentos–, aunque las secuelas de la mortalidad infantil (347 por mil en la provincia de Jaén en 1942) y la abundancia de enfermedades y epidemias de la década hagan mella en la población. Para García de Cortázar y González Vesga, la política económica del primer franquismo favoreció la acumulación financiera en las grandes empresas, bancos o industrias polarizando rentas y generando el ahorro capitalista, constriñendo al máximo el consumo, controlando los salarios y retornando a la política de obras públicas con repercusiones en los sectores siderúrgico, ferroviario, de cemento y eléctrico. Se apeló para ello a la creciente emisión de deuda: 2.000 millones de pesetas en bonos del tesoro y 38.700 millones de volumen de deuda en circulación hasta 1950.¹²⁰

En 1949, el deterioro del valor de la moneda española llevó a una oleada inflacionista que obligaría, a comienzos de 1950, a apuntalar los salarios otorgando un Plan de Carestía de Vida que, aplicado primero a la industria textil, se fue extendiendo a los demás sectores. En marzo de 1950 se aireó el donativo de doce mil 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 sus manufacturados.¹²¹

Pese a que el incremento del Producto Interior Bruto entre 1950 y 1958 estuvo entre el 5,2 y el 6,21 por ciento, desequilibrios claves como: *«el déficit de la balanza comercial y una espiral inflacionista que llevaron a una situación crítica*

¹²⁰ Op. cit, p. 601.

¹²¹ ABELLA, Rafael, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Ed. Temas de hoy, Col. Historia, Madrid, 1996, p. 175.

en 1956-1957 –(Molinero e Ysàs, p. 51)–, *forzaron a un viraje mucho más radical de la política económica, que sería conducida por un nuevo gobierno formado en 1957*».

Paul Preston, por su parte, recuerda que en 1950 el consumo de carne en España representaba aproximadamente la mitad del de 1926 y el de pan la mitad del de 1936. Incluso tomando cifras oficiales, los precios aumentaron el doble que los salarios. La escasez en el suministro de materias primas y energía provocaba problemas en las fábricas y, a su vez, repercutía en los sueldos de los trabajadores. Las compras en el mercado negro se seguían realizando con precios dos veces superiores a los oficiales.¹²² Los campesinos formaban en 1960 el 40,76 por ciento de la población que, en la lejana fecha de 1972, descenderá al 26,3 por ciento. La ineficacia de las políticas agrarias, recurriendo a menudo a las importaciones de alimentos, menguaban las reservas de divisas en un contexto precedido por la guerra de Corea que hizo disparar los precios de los bienes básicos.

García de Cortázar y González Vesga trazan el panorama de la agricultura que mantendrá hasta 1952 las negativas condiciones de explotación y desigualdad. Las importaciones de trigo, sobre todo las de 1947 y 1948 con las compras a la Argentina de Perón, salvarán de un hambre generalizada. Las sequías y los bajos rendimientos por hectárea no entorpecerán una cierta recuperación en el quinquenio 1951-1955 al menos en cuanto a superficie sembrada. El agrícola, afirman, *«fue el sector más subdesarrollado de la economía española pese al supuesto ideario agrarista de Falange*». Se cargaban los costes de las inversiones industriales al “debe” de los precios agrícolas. Como dicen los autores acertadamente: *«La España agrícola que había ganado la guerra perdía la posguerra*».¹²³

La generalización de la doble jornada, las horas extras sin posibilidad de vacaciones y las tensiones ante la subida de las tarifas tranviarias provocaron un movimiento de boicot general en Barcelona en febrero de 1951. Se convertiría en

¹²² Op. cit., pp. 756-757.

¹²³ Op. cit., p. 600.

un pulso entre pueblo y autoridad que acabó con éxito para las clases trabajadoras por cuanto la subida prevista quedó sin efecto ante las enormes pérdidas diarias. El movimiento de protesta llegó a generalizarse incluso con paros en empresas de la provincia. La normalidad volvió en el mes de marzo pero en el mes de mayo, se produjeron importantes huelgas en las provincias vascas en las que participaron incluso las Hermandades Obreras de Acción Católica. Con menor extensión que en Barcelona, también en Madrid se gestó una huelga de usuarios del transporte. Entre 1950 y 1952 se dictaron diversas medidas liberalizadoras que suprimieron la “pesadilla del racionamiento”, apareciendo muchos productos que no se veían en los escaparates desde hacía tiempo. El fin del racionamiento llevaba implícita otra consecuencia: la pérdida de la razón de ser del estraperlo.

La valoración de los primeros cincuenta, queda cerrada con el apunte de que hasta 1953 no se alcanzó el nivel de renta de 1935. En 1951, año de la visita de la VI Flota de la Armada de los Estados Unidos, se experimentaron los primeros síntomas de reactivación (Abella, p. 177). Rafael Aracil y Antoni Segura¹²⁴ recordarán que: *«Por lo tanto, podemos decir, que en la liberalización de la economía española tuvo un papel destacado el tratado de 1953 con los Estados Unidos»*. Se constituyó la Sociedad Española «de Automóviles de Turismo (SEAT), se puso la primera piedra de la Empresa Nacional Siderúrgica de Avilés y se empezó a producir penicilina.¹²⁵ La aparición de las motos modelo Vespa, Montesa, Sanglas o Lube, fomentó la progresiva emancipación de muchos ciudadanos ante los inadecuados transportes colectivos de la época. También comenzaron a expedirse licencias de importación para vehículos Morris, Citroën o Austin con los que los importadores hicieron grandes negocios, auspiciados por el reciente incorporado ministro de Comercio, Manuel Arburúa.

Otro capítulo importante será el de la entrada de divisas por la llegada de turistas. A finales de 1950 se anunciaba la cifra de 600.000 visitantes. En 1951 se

¹²⁴ ARACIL, Rafael, SEGURA, Antoni, *Història econòmica mundial i d'Espanya*, Ed. Teide, Barcelona, 1995, p. 405.

¹²⁵ No es una casualidad que un año después, en 1952, *Mercado prohibido* (Javier Setó) tocase el tema del mercado negro de la penicilina, como anteriormente lo había hecho *El tercer hombre* (C. Reed, 1949) y que la resolución de la escasez viniera por la producción nacional de dicho fármaco.

sobrepasó el millón. En 1952 la cifra fue de 1.500.000 y en 1953 de 1.700.000.

Como comenta Abella:

«Empresarios avisados empezaron a hablar de la necesidad de adecuar nuestra infraestructura hotelera a la demanda turística que sería, sin duda alguna, una fuente de divisas, un surtido de puestos de trabajo. Al llegarse a 1954, entre la ayuda americana y las perspectivas turísticas, España empezó a ver la salida del túnel».¹²⁶

Con todo, el mismo autor recuerda la dureza de la situación para las clases pasivas (recurso al Monte de Piedad, préstamos, etc.), la especulación en las rentas y alquileres por el problema de la vivienda (desalojos, hacinamiento y realquilados) y el fenómeno del chabolismo y así concluye:

«Como si toda la arquitectura del progreso material se hubiera venido abajo, el español de los años cuarenta y parte de los cincuenta se encontró con que adelantos tan normales y propios del siglo XX, como la disponibilidad de los servicios públicos se hicieron hipotéticos. Al pan –racionado– hubo de dársele un nuevo valor como alimento de cada día, y tener un techo llegó a estimarse como un bien preciado. Todo ello creó una sociología de la privación que engendró unas generaciones duras, luchadoras, que supieron apreciar el verdadero valor de las cosas. Y a pesar de que el clima moral era escasamente estimulante, ni el desánimo ni la adversidad pudieron con un pueblo español que, trabajando denodadamente, soñó con la llegada de tiempos mejores».¹²⁷

Como contraste, los beneficios de la banca española entre 1950 y 1954, especialmente de los seis grandes bancos nacionales, se duplicaron acumulando capital abundante como consecuencia de los activos derivados del mercado negro. Explica Rafael Abella que ciento treinta españoles, a través de la banca, controlaban setecientas cuarenta empresas con 106.328 millones de capital desembolsado:

«Esta concentración de capital acusaría una acentuada tendencia oligárquica, incrementando el poder económico de las fortunas tradicionales, [...] creando unos oligarcas de nuevo cuño al socaire de las circunstancias de todos conocidas, como los Fierro, Barrié, Barreiros, Calviño, Bordegaray, Argillo,

¹²⁶ Op. cit., p. 182.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 152.

que entraron entre los nombres del Anuario de Sociedades Anónimas, con citaciones múltiples dado el número de consejos de los que formaban parte.»¹²⁸

En el frente exterior, la constante depreciación de la peseta desniveló la balanza de pagos añadiendo a las tradicionales oleadas inflacionarias un carácter más intenso. Los precios al por mayor volvieron a dispararse y el coste de la vida experimentó una espectacular subida, originando un mayor descontento general. En invierno de 1956, se produjeron heladas que arruinaron la cosecha de cítricos. En 1957 las reservas de divisas estaban agotadas por la amplia concesión de los permisos de importación.

Del racionamiento y el mercado negro de los años cuarenta se había pasado a las alzas brutales de los precios por lo que en 1957 se iniciaron cambios liberalizadores que, introducidos por el ministro Arburúa, dismantelaron las altas barreras aduaneras y el intervencionismo obsesivo.

En el mes de enero de 1957 se produjo una nueva huelga de usuarios de tranvías en Barcelona y, en febrero de ese mismo año, se dio paso a las ideas liberalizadoras propulsadas especialmente por los tecnócratas¹²⁹, arrinconándose los conceptos autárquicos del nacionalsindicalismo.

En 1957, se iniciará la fabricación del coche utilitario Seat 600 que comportará cambios en la vida cotidiana junto a la llegada de la nevera y del Talgo. Se promueven soluciones frente a la falta de viviendas por el impulso del Ministerio de la Vivienda que se creará en ese año, aunque las inmobiliarias especularán con los terrenos, al amparo del crecimiento de las ciudades y el turismo, burlándose de los planes urbanísticos e invadiendo las zonas verdes. Con todo, florecerán las llamadas viviendas protegidas pese a que seguirán siendo insuficientes. La ausencia de planificación tendrá costes sociales elevados que convertirá el problema de la vivienda en crónico en las zonas industrializadas.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 190.

¹²⁹ El artículo de Antonio Argandoña, *El papel de los "tecnócratas" en la política y en la economía española, 1957-1964*, insiste en que no puede considerarse un grupo unificado, ni tan siquiera en cuanto a su concepción técnico-económica (p. 227) y en todo caso todo apuntaba a que, si no se hacían cambios estructurales importantes, el aislamiento y el futuro económico... y hasta político se veía como crítico. Así el mismo autor afirma que: «*La firma del Tratado de Roma, que creaba el Mercado Común (1957), y la declaración de convertibilidad de las monedas europeas, cambiaron drásticamente las reglas de juego económico...*» (p. 228). En CASTAÑEDA, P. y COCINA, M.J. (coords.), *Iglesia y Poder Público*, Ed. Cajasur, Córdoba, 1997, pp. 221-235.

La implantación de una política monetaria, inexistente hasta la fecha, se iniciará con la devaluación de la peseta, frenándose la oferta monetaria mediante la elevación del tipo de descuento. Asimismo se emprendió una reforma tributaria dirigida a reducir el déficit público. Con todo ello se sentaban las bases del Plan de Estabilización. La admisión de España en la Organización Europea de Cooperación Económica en enero de 1958 y en el Fondo Monetario Internacional en julio fueron otros hitos de la integración en el capitalismo internacional antes de dicho Plan.

Las restricciones crediticias afectaron a las pequeñas industrias que sufrieron la contracción de la demanda y la implantación de otras empresas por la liberalización progresiva del comercio exterior. Los departamentos de compras y de ventas hubieron de asumir los retos de la competencia en una reciente restaurada economía de mercado (Abella, p. 201).

La supresión de las horas extraordinarias, con un descenso global de los ingresos de los trabajadores de hasta el 50 por ciento y la implantación de métodos de trabajo orientados a mejorar la productividad y la racionalización, sirvieron como excusa para restringir las subidas de salarios si no se efectuaba una mayor productividad. Se intentó acabar con las empresas que no aseguraban a sus trabajadores o que contrataban operarios eventuales a horas fuera de la jornada normal, repercutiendo en un ajuste de plantillas. Desgraciadamente, a menudo el alza de la productividad se conseguía sin aumentar las inversiones ni modernizar los bienes de equipo— (Abella, p. 202). Sin embargo, hasta la década de los sesenta no se llevaría a cabo un verdadero esfuerzo de modernización y mecanización.

Los Jurados de Empresa, comisiones laborales elegidas por el propio personal, creados en 1947 pero en función sólo tras 1953, eran los únicos representantes de los obreros, pero lo eran igualmente de técnicos y administrativos y tenían que acreditar ante la Delegación de Trabajo que eran adictos al Movimiento Nacional. Como concluyen García de Cortázar y González Vesga, para el periodo 1939-1957:

«Aunque dejara tras de sí secuelas graves que precisaron una dura estabilización a finales de los cincuenta, el sistema mientras funcionó trajo grandes beneficios a los principales implicados: la banca y la gran industria, junto a los merodeadores del contrabando y la corrupción administrativa. Fue un período floreciente para el aventurismo social, la venalidad y la degradación amplia de las condiciones humanas de la supervivencia.»¹³⁰

En el terreno social, Molinero e Ysàs destacan en el caso catalán la presencia del miedo como elemento presente en la vida cotidiana, convirtiendo el silencio en un “indispensable mecanismo defensivo”. La Cataluña vencedora estaba integrada por industriales, propietarios agrarios, grandes comerciantes y financieros que valoraban, por encima de todo, el papel del Nuevo Estado en cuanto garante del orden y la disciplina. Las condiciones de los trabajadores pasaban por la afiliación obligatoria a la Organización Sindical Española y venían dictadas por, entre otras, la Ley de Reglamentaciones del Trabajo (1942) y la Ley de Contrato de Trabajo (1944). El Ministerio de Trabajo –Girón estaría al mando durante 17 años– dictaba las normas básicas que determinaban las condiciones de trabajo: salarios, jornada laboral, categorías, régimen disciplinario para cada rama de producción (desde los ámbitos nacionales hasta los locales e incluso de empresa), subordinándolo todo a los “*superiores intereses nacionales*”.¹³¹ Como en toda España, la desigualdad entre obreros y empresarios era manifiesta porque los primeros podían influir en las reglamentaciones de trabajo y adaptar las normas generales al régimen interior de cada empresa, en una concepción militar y disciplinaria: eran “jefes de empresa”. Recalcan los mismos autores que el régimen disciplinario enumeraba largas listas de conductas sancionables que llevaban a menudo a una auténtica “arbitrariedad patronal”.¹³² El cuadro se completa con un gran número de decretos y órdenes ministeriales que favorecían a los colectivos “técnicamente” damnificados por la Guerra Civil y pertenecientes al bando de los vencedores: ex combatientes, ex cautivos, mutilados, huérfanos de

¹³⁰ Op. cit., p. 602.

¹³¹ Op. cit., p. 36.

¹³² Molinero e Ysàs citan los casos del reglamento de la Maquinista Terrestre y Marítima que distinguía 32 tipos de faltas leves, 42 graves y 39 muy graves o el de la Compañía de Tranvías de Barcelona en la que un 42,8 por ciento de los trabajadores, o sea 4500 integrantes de la plantilla, tuvieron sanciones graves o muy graves sólo en el año 1948. Cit., pp. 36-37.

guerra, etc. (p. 37). Las mujeres quedaban prácticamente excluidas del mundo del trabajo remunerado en las declaraciones del Fuero del Trabajo. La estabilidad en el ámbito laboral fue la contrapartida a esta presión ya que el Estado impedía la reducción de plantillas y alargaba los procedimientos para los despidos, mientras que intentaba potenciar mecanismos de protección social como el Seguro Obligatorio de Enfermedad. Con todo, las condiciones de trabajo en los cuarenta y los cincuenta principalmente, fueron muy duras, transgrediendo a veces las normas generales: se anularon las jornadas inferiores a las 48 horas semanales y el trabajo de los menores de 14 años se extendió pese a las prohibiciones que regían. También en el campo las condiciones de jornaleros y arrendatarios empeoraron frecuentemente, pasando factura a la situación vivida en los años anteriores.

Al igual que en otras grandes ciudades del Estado, Barcelona y los 16 municipios más poblados de la provincia reunían en 1950 el 78,04 por ciento de la población de la provincia y el 53,76 por ciento de Cataluña. Los inmigrantes venían principalmente de la España meridional e interior aunque la expansión fuerte se registrará en los años sesenta. Molinero e Ysàs mencionan que el “Nuevo Estado” –así se planteó en el III Congreso Sindical Industrial– debía «*descongestionar las grandes y peligrosas concentraciones industriales de Barcelona y Vizcaya*». ¹³³ El gobierno trató de que poderosas empresas como la SEAT no se instalasen en Barcelona pero se tuvieron que plegar a las condiciones marcadas por la FIAT (p. 50). Todo ello, insisten los mismos autores, marca claramente la idea de que «*las políticas de reequilibrio territorial eran meras ideas, que los flujos de población y las decisiones financieras (especialmente los inversores extranjeros) estaban por encima de consideraciones de política socioeconómica*». Sirve de ejemplo que el propio Instituto Nacional de la Vivienda señalaba en 1959, para Barcelona y alrededores, un déficit de 90.000 viviendas o que el alcalde de Sabadell, José María Marçet, en un informe de 1957 dirigido al mismísimo Franco advertía:

¹³³ Cit., p. 49.

*«más de 50 000 niños sin escuela hay en Barcelona y su provincia. Los niños de los emigrantes crecen y viven aquí en el más completo abandono».*¹³⁴

Los mismos autores (pp. 60-61) describen el boicot a los tranvías de Barcelona en 1951, que aunó a ciudadanos independientes, a grupos antifranquistas y hasta a falangistas enfrentados al gobernador civil Baeza Alegría. El éxito y la presión posterior llevó a una huelga general el 12 de marzo seguida por 300.000 trabajadores del cinturón industrial barcelonés y de Manresa. La campaña propagandística del régimen denunció la acción del comunismo internacional mientras que se procedió a la detención de militantes del PSUC entre los que se encontraba Gregorio López Raimundo, responsable de la organización interior (p. 60). En enero de 1957 se llevó a cabo otro boicot que tuvo peores resultados.

Tras estas protestas, se formaron a poco a poco grupos de activistas obreros en las grandes empresas, floreciendo igualmente algunos movimientos obreros católicos.

Otra oleada importante de huelgas se dio entre los años 1956 y 1958 en los principales núcleos industriales españoles, haciéndose notar que la encabezaban trabajadores que no habían vivido los avatares de la contienda. En Barcelona se produjo sobre todo en las grandes empresas como Maquinista Terrestre y Marítima, Enasa-Pegaso, Hispano Olivetti, España Industrial, etc. La respuesta represiva se combinó con mejoras salariales que no disminuyeron la protesta en 1957, extendiéndose hasta marzo de 1958 con la participación de 60.000 trabajadores.

Las primeras manifestaciones de disidencia estudiantil se dieron también en esta coyuntura, empezando en Madrid, con cierres de la Universidad y represión policial inusual. Huelgas obreras y movilizaciones estudiantiles ayudaron a la estrategia de la oposición comunista consistente en convocar para el 5 de mayo de 1958 una “Jornada de Reconciliación Nacional” que no cuajó aunque la mayoría de los grupos de la disidencia empezaron a reconstruirse en la segunda

¹³⁴ *Ibidem*, p. 50.

mitad de los cincuenta. En Cataluña, el PSUC tuvo mayor influencia social tras la formulación de esa línea política (la “reconciliación nacional”), aprobada por el I Congreso celebrado en Francia en octubre e 1956 donde se eligió secretario a Josep Moix. Grupos como la CNT, castigado por una fuerte represión, mantuvieron militantes sin demasiada actividad a excepción de los grupos armados libertarios que resistieron hasta 1960.

En general, las afirmaciones de los grandes cronistas del régimen: Preston, Jackson, Carr, por citar a los anglosajones, admiten la presencia de voces de disidencia dentro del propio régimen, enfrentadas más bien entre sí y buscando mayor cuota de poder en la estructura del estado. Pero estos mismos historiadores afirman que estas fuerzas se arremolinaban en torno al dictador en cuanto asomaba cualquier amenaza perturbadora desde el exilio, la presión internacional, las universidades, las fábricas o la cultura. Sólo los católicos progresistas y algunos escindidos del falangismo “de izquierdas” llegaron a conectar, andando el tiempo, con plataformas cada vez más consensuadas que avanzaban hacia el advenimiento y el retorno de la democracia. De los años cincuenta, Sartorius y Alfaya denuncian la debilidad de la participación de las clases medias y del mundo empresarial. La burguesía podía además estar satisfecha de que la clase obrera y el campesinado estuvieran sujetos con “mano de hierro”, gozando de un mercado interior protegido y una presión fiscal casi nula. El impulso opositor vino especialmente desde el Partido Comunista al que no se sumaron los esfuerzos de liberales y democristianos que por minoritarios temían ser absorbidos por la fuerza de los primeros.

Desde 1956 los movimientos de los disidentes ya no serán herederos directos de la Guerra Civil. A menudo participarán en ellos hijos de los vencedores que denunciarán la situación legada por sus mayores. Igualmente se añadirán grupos procedentes del franquismo que habrán hecho su transición hacia posiciones democráticas y críticas y que conocerán perfectamente el alcance “revolucionario” del Movimiento.

1.2.2. Cambios económicos y sociales (1959-1965)

García de Cortázar y González Vesga en su obra *Breve Historia de España* describen España como país aún preferentemente agrícola todavía en 1960. El 39,37 por ciento de la población activa se sitúa en agricultura y pesca, el 32,98 por ciento en la industria y sólo el 27,32 por ciento en el terciario. El rendimiento por unidad sembrada mejoró sobre todo en maíz, cebada y arroz, pese a continuar la supremacía del trigo aunque disminuyese la superficie ocupada. La diversificación de productos y el aumento del cereal-pienso permitieron atender a una creciente cabaña ganadera y avícola. Apuntan también los buenos resultados de la remolacha azucarera (pp. 608-609).

En cuanto a las exportaciones, España se situó a la cabeza en los artículos agropecuarios: aceite, agrios y vino, aunque compitiendo con otros países mediterráneos. Hubo incluso excedentes ganaderos en aves y porcino aunque se mantuvieron los déficits de carne y leche. Hubo mejoras en la mecanización del campo (de los 5.600 tractores de 1940 se pasó a los 80.000 de 1962). La aportación del producto agrario al total del producto nacional fue la más notable en 1960: casi un 25 por ciento del PNB perdiendo desde ese año peso y población activa. En realidad, siguen los autores, se potenció desde 1958 la intensificación del éxodo rural hacia los centros urbanos y hacia los países de la Comunidad Económica Europea.¹³⁵

El crecimiento económico del periodo, entre 1960-1965, marcó una media anual de un 8,6 por ciento, sobresaliendo sobre todo en la producción industrial (hasta de un 13 %) pero acusando un mal reparto regional: la primacía del País Vasco, Barcelona y Madrid contrastaba con provincias como Orense, Almería, Jaén, Cáceres o Granada, que se situaron en el furgón de cola entre 1955 y 1970. Los Planes de Desarrollo y otras medidas llevaron mejoras a Vigo, Valladolid, Zaragoza o Burgos, pero se mantuvo el atraso enorme en Galicia, las dos Castillas, Aragón, Extremadura y Andalucía.¹³⁶

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 619.

Las fuertes inversiones extranjeras –con mejores resultados de las estrategias norteamericanas que de las francesas o inglesas–, llevaron a las multinacionales a campar a sus anchas. La banca extranjera tuvo poca penetración por los constantes flujos monetarios (remesas de emigrantes, turismo, exportaciones españolas...) y por el avance imparable de la banca propia y de las ampliaciones especulativas, ya que una mayor flexibilidad fiscal favoreció y generó importantes plusvalías bursátiles (pp. 619-620). Con todo, la contrapartida quedó clara en la desastrosa situación de las comunicaciones cuyas reformas llevaban a hablar del Estado de obras. Los años del desarrollo movieron unos cuatro millones de personas del campo a la ciudad (p. 621), precisamente en una época no demasiado favorable a los traslados por carretera o ferrocarril.

Sartorius y Alfaya constatan el recelo de Franco ante el Plan de Estabilización de 1959 según las Memorias de Laureano López Rodó. El papel jugado por la presión de los EE.UU. y por las agencias internacionales de comercio o finanzas ayudaron a su aceptación. Así, afirman:

«Ciertas nociones establecidas sobre la ecuación mercado=libertad saltaron por los aires en aquellos años terribles. El franquismo sobrevivió porque la gran burguesía española no quiso arriesgar nada, ni siquiera para conseguir una mayor autonomía frente a los poderes del Estado.»¹³⁷

Se trataba de abrir la economía al exterior antes de caer en una ruina que para los autores citados estaba “cantada”. Los ajustes corrieron a cargo de los técnicos del Fondo Monetario Internacional, de los ministerios económicos y del Banco de España (p. 71). Quedaba claro que ni Franco ni Carrero Blanco o sus mentores – militares como Juan Antonio Suances presidente del INI o Planell en el ministerio de Industria, entre otros– tenían nada claro el funcionamiento económico en los años cincuenta y creían que bajar el cambio oficial de la peseta respecto al dólar era una claudicación inadmisibile (Sartorius y Alfaya, pp. 72-73). La formación del Mercado Común en 1957 también presionó al régimen franquista que podía quedarse aún más aislado de una Europa que establecía la convertibilidad

¹³⁷ Op. cit., p. 70.

de sus monedas. El Banco Mundial presionó también anunciando que no habría más préstamos si no se tomaban medidas estabilizadoras y una mejora de la balanza de pagos. Finalmente, la ayuda económica, de procedencia mayoritariamente norteamericana, ascendió a 544 millones de dólares aunque ya el Informe del Banco de España sobre 1957 había advertido de que las reservas de divisas estaban agotadas y de la imperiosa necesidad de importar alimentos y materias primas para la industria.¹³⁸ Sobre la autoría real del Plan de Estabilización cabe reseñar el texto de Sartorius y Alfaya:

«Así pues, el señor Ferras –Gabriel Ferras, economista francés y director para Europa del Fondo Monetario Internacional– se encerró en una habitación del hotel Palace de Madrid y escribió el “Memorandum on content and presentation of Stabilization Program” que posteriormente, y con el fin de salvar la cara del gobierno español, se presentó como documento que éste presentaba al FMI. En realidad las grandes líneas eran de Ferras, que contó con el asesoramiento de unos cuantos técnicos españoles...».¹³⁹

En resumidas cuentas, el Plan de Estabilización (para algunos clásica purga de caballo para países desviados de la economía “ortodoxa” propugnada por el Fondo Monetario Internacional) significó una apertura al exterior y una liberalización que alineó al país con el capitalismo avanzado posterior a la Segunda Guerra Mundial, recortando gastos y créditos públicos, lanzando a miles de trabajadores al paro, impulsando las exportaciones y conteniendo la inflación y el déficit.¹⁴⁰ Entre los costes sociales cabe recordar la severa recesión vivida entre 1959 y 1961 (aumento del paro, reducción de los salarios en una cuarta parte y hasta a la mitad en algunos sectores, caída del consumo privado, cierre de empresas marginales o no competitivas y reducción de la inversión), hasta que en 1961 se inició una reactivación animada por el crecimiento espectacular de la Europa occidental, las buenas cosechas y la bajada de los tipos de interés:

¹³⁸ Op. cit., p. 79.

¹³⁹ Citan los autores (p. 88) a Sardá, Varela, Fuentes Quintana o Rojo que trabajaban en los Ministerios de Hacienda, Comercio, el Servicio de Estudios del Banco de España y también en la revista *Información Comercial Española*.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 89.

«A Europa le faltaba mano de obra y le sobraban capitales; necesitaba importar productos de primera necesidad y poco elaborados y necesitaba también exportar bienes de alto valor añadido [...] En semejantes condiciones de fuerte tirón europeo, los tres factores esenciales del crecimiento español fueron: el turismo, las importaciones de capital y las remesas de los emigrantes, es decir, la sobreexplotación de la mano de obra.»¹⁴¹

Los resultados derivados del cambio de rumbo económico permitieron la importación de bienes de equipo para la industria y la absorción de tecnologías. Con todo, Aracil y Segura valorarán las causas de la nueva orientación puesto que: «*El crecimiento no es, por tanto, fruto de una cuidadosa y elaborada planificación económica de los dirigentes franquistas, sino simplemente de la apertura de la economía española al mercado mundial como consecuencia de la liberalización*».¹⁴² Molinero e Ysàs acotarán los méritos del Plan de Estabilización, anotando los avances y retrocesos de la primera mitad de los sesenta:

«Pese a que la nueva política económica propugnaba la liberación, tanto interior como en las relaciones con el exterior en la práctica aquella fue muy limitada. Cronológicamente los pasos liberalizadores más destacables se hicieron todos en los primeros años sesenta: eliminación de controles directos a la inversión industrial, apertura a las inversiones extranjeras, reforma del sistema financiero. Desde 1964 la incapacidad gubernamental para controlar la inflación, así como el déficit de la balanza de pagos y otros factores coyunturales, provocaron el freno en las disposiciones liberalizadoras y la adopción de medidas de protección.»¹⁴³

Analizando el impacto de la política de los “polos de desarrollo” –iniciados en 1964 y continuados por los de 1968 y 1971–, como la de las “acciones concertadas” –colaboración entre la administración pública y las empresas privadas–, los mismos autores apuntan que en Cataluña sólo se impulsó el sector petroquímico en Tarragona. Los recursos eran insuficientes y las subvenciones o exenciones fiscales eran aprovechadas por grupos económicos de poderosa influencia en la administración. El discurso político puesto en marcha fue en

¹⁴¹ Ibidem, p. 90.

¹⁴² Op. cit., p. 409.

¹⁴³ Op. cit., p. 65.

cambio prioritario, ocultando que en realidad el impacto de las medidas adoptadas fue mucho menor y que, en todo caso, el desarrollo fue posible por unas condiciones muy favorables de la coyuntura internacional. Entre estos factores exógenos hay que anotar en primer lugar las necesidades de mano de obra de los países europeos, en segundo lugar el aumento en la demanda de servicios turísticos debido a las mejoras del poder adquisitivo de los ciudadanos de estos mismos países y, por último, las perspectivas de beneficio ofrecidas por el mercado español potencialmente interesantes para los capitales extranjeros (pp. 66-67).

En el caso de Barcelona, la concentración industrial, importante incluso en la perspectiva europea, se vio favorecida por la entrada de capital extranjero sobre todo en los sectores metalúrgico y químico: Cataluña recibió el 26 por ciento del total invertido en España, aunque esto no modificó el fuerte control de la banca española sobre la gran industria pero sí una aceleración en la innovación tecnológica y la gestión. En el resto de España, las grandes empresas tenían una importante participación de capital público aunque, fuertemente centralizadas, casi no tenían presencia en Cataluña.¹⁴⁴

En cuanto al turismo, las cifras hablan del millón de personas de 1954 y del aumento hasta los diez millones y medio de 1964. Los emigrantes enviaron 55 millones de dólares en 1960 y 239 millones en 1964. Dos millones de personas pasaron del campo a la ciudad y transitaron a la Europa rica permitiendo la acumulación de divisas al transferir sus ahorros a las familias residentes en el país. El PIB creció a un ritmo del 6,5 por ciento anual, especialmente debido al aumento de producción industrial en sectores como el del automóvil o la siderurgia. Desde principios de los sesenta se empezó a notar un aumento del consumo, que tuvo en el Seat 600 y en los electrodomésticos su parte “positiva”; y en la emigración, la especulación inmobiliaria, la destrucción de paisajes y poblaciones y hasta el aumento de las deudas y las horas extras, su parte negativa. Sartorius y Alfaya nos recuerdan que pese a estos cambios, no se eliminaron ni las corruptelas ni la ineficacia de la Administración española, que seguía

¹⁴⁴ *Ibidem.*

negándose a articular un moderno sistema fiscal (p. 93). El gasto público español en los sesenta no llegaba al 15 por ciento de la renta nacional, frente al 50 por ciento de Francia o Alemania. Los impuestos indirectos aportaban hasta el 45 por ciento de la recaudación de Hacienda, mientras que sólo el 29 por ciento provenía de los impuestos directos. Las partidas destinadas a enseñanza o sanidad eran bajas. Paralelamente, crecieron grandes fortunas a la sombra del régimen entre las que los autores citan (p. 95) las de los Coca, los Fierro, Argillo, Carceller, Mateu, etc., muy relacionadas con los monopolios de importación y las concesiones administrativas. Junto a ello, la especulación y el favoritismo de las autoridades municipales –en un contexto de crecimiento desordenado de las ciudades– permitió conseguir “suculentos negocios” merced a la escasez de viviendas y la especulación (p. 95).

Con el epígrafe *Un Estado ineficiente*, se resume la situación de un Estado cuya omnipresencia –dicen Sartorius y Alfaya, en la página 96– «*suele ser el indicio más evidente de su ineficacia*». No se construyó ningún tipo de Estado del Bienestar como lo demuestra lo arcaico del sistema educativo o la debilidad de las infraestructuras. Aún en 1964, la Administración dedicaba a la investigación el 0,19 por 100 del PIB, que llegaría al 0,3 entre 1967 y 1975. En esos mismos años, en Francia la cifra era del 1,6 por ciento y la de Gran Bretaña del 2,3 por ciento. La práctica inexistencia de un sistema impositivo fue un obstáculo más para la inversión en tecnología propia (p. 98).

Pese a la presencia de un tejido industrial importante en regiones como Cataluña, País Vasco y Asturias, entre otras, es bien cierto –como afirman los mismos autores (p. 100)– que la burguesía española: «*se plegó dócilmente a esa dictadura que le producía pingües beneficios a corto y medio plazo, y delegó sus poderes en los aparatos estatales del régimen*».

Haciendo balance, lo cierto es que las empresas españolas no aceptaron los retos de la modernización, puesto que el Arancel de 1960 aún mantenía un 30 por ciento de protección para los productos españoles frente al 9 por ciento que tenía la CEE.

Los salarios reales a principios de los sesenta, se hallaban a 60 o 70 puntos de distancia de los de los países del Mercado Común, mientras que el poder adquisitivo de los trabajadores europeos era el doble del nuestro. Incluso productos básicos como el pan eran más caros en España que en Francia. La paternalista idea de un Estado que daba trabajo a todos los españoles quedó dinamitada cuando, en pocos años, hasta dos millones de españoles *«hubieron de coger la maleta de cartón atada con una cuerda y las bolsas con comida a su lado»*.¹⁴⁵ La descripción de las condiciones de la emigración en Suiza, Alemania o Francia: barracones, horarios de trabajo duros, ahorro, desconocimiento de ciudades, gentes y lengua, es –como afirman Sartorius y Alfaya (p. 102)– *«una de las páginas más duras de la historia social de Europa»*. La situación de la mujer española en el mercado laboral, regresionó fuertemente en los años de la Dictadura para situar la cifra de ocupación femenina, todavía en los años setenta, en el 18 por ciento frente al 32,3 por ciento del Reino Unido o el 29,4 por ciento de Francia. Naturalmente se encargó de los trabajos menos cualificados y con niveles salariales inferiores a los de los hombres. Desde la propaganda oficial se intentó que la mujer se quedase en el hogar y no acompañase al hombre que emigraba para que regresase la mayor parte del dinero a la península en forma de las deseadas divisas.

El crecimiento de los años sesenta tampoco repartió la riqueza. Incluso en 1964, el 36 por ciento de la población estaba por debajo del 50 por 100 de la media del país. En el Cuadro nº 1 (p. 155), se puede apreciar la evolución de la población activa para las dos décadas que nos interesan especialmente.

Entretanto, más de 28.000 empresas suprimieron las horas extras y los bienes de consumo siguieron lejos del poder adquisitivo de las economías domésticas. La emigración a la Europa desarrollada –Alemania, Francia, Bélgica, Gran Bretaña o Suiza fueron los principales destinos–, que había entrado en un periodo de expansión, supuso la posibilidad de enviar los ahorros a los familiares sirviendo como fuente de divisas para el Estado. Si en 1959 marcharon unas 40.000 personas, en 1960 lo hicieron unas 80.000 llegando a los 650.000 en 1963 y así:

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 102.

«...exportando pobres e importando ricos, el país logró entrar en el concierto económico de Europa que en los años 60 vivió la euforia del neocapitalismo tecnocrático y desarrollista”. [...] La España de Franco tentaba al europeo ofreciéndose para sus vacaciones como un paraíso lleno de sol y baratura. Y se dejaba penetrar por el americano brindándole facilidades para invertir dólares con posibilidad absoluta de repatriación de beneficios en divisas.»¹⁴⁶

Cuadro nº 1
Evolución de la población activa 1950-1970

	Primario		Secundario		Terciario	
	Cataluña	España	Cataluña	España	Cataluña	España
1950	22,15	48,84	47,09	25,09	30,76	26,07
1960	15,60	39,74	49,07	28,67	35,33	31,59
1970	6,3	20,2	51	38,5	42,7	41,3

Fuentes: INE, Generalitat de Catalunya (en Molinero e Ysàs, pp. 52 y 69)

“Rafael Abella analizará el grado de adhesión de los españoles al franquismo hacia mediados de los sesenta:

«La evolución y las transformaciones experimentadas en la vida española crearon la paradoja de que cuando más firmeza adquirió el franquismo sociológico, es decir, el consenso popular al régimen como consecuencia de los veinticinco años de paz y de la elevación del nivel de vida, el franquismo ideológico iba desvaneciéndose en quienes debían ser garantía de continuidad. El presente, con sus logros, había hecho olvidar el futuro.»¹⁴⁷

Ramón Tamames¹⁴⁸, a propósito del turismo, recuerda que ya entre 1931 y 1934 tuvimos visitas de hasta 195.000 turistas y que en 1951 se tomaron las siguientes medidas:

¹⁴⁶ SARTORIUS, Nicolás, ALFAYA, Javier, *La memoria insumisa sobre la Dictadura de Franco*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 208-209.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 220.

¹⁴⁸ TAMAMES, Ramón, *Introducción a la economía española*, Alianza Editorial, 18ª ed., Madrid, 1989, pp. 354-355.

- a) Suavización de las trabas en las concesiones de visados (anteriormente restringidas por motivos políticos).
- b) Establecimiento de un tipo de cambio más favorable al turista con la adhesión a los convenios internacionales sobre facilidades aduaneras al turismo.
- c) Concesión de préstamos a largo plazo para la construcción de hoteles a través del Crédito Hotelero.

El mismo autor menciona (p. 208) que en el Arancel de 1960 se aplicaron dos innovaciones: en primer lugar, la adopción de la nomenclatura unificada de Bruselas y la simplificación del intercambio internacional de mercancías; y en segundo lugar, una sólida base uniforme para las negociaciones internas, las convenciones aduaneras y las comparaciones internacionales que establecía derechos suplementarios de hasta un cien por cien de los normales a las mercancías de países sin acuerdos. Valora Tamames que se llegó a un proteccionismo excesivo en algunas partidas.

El territorio aduanero español quedó de la siguiente manera:

- a) Península y Baleares: Arancel General de Aduanas: protegía la producción un 48 %;
- b) Islas Canarias: “puertos francos”, los productos importados sólo pagaban un 5 % por derechos de cabildos;
- y c) las ciudades de Ceuta y Melilla que se acogían a las ventajas de las islas Canarias (pp. 268-270).

En el tema fiscal, hasta 1957 se dio una especie de agremiación fiscal: pagaban los colegios el tráfico de empresas y no se ejercía ningún control individual. Con la Ley de Reforma Tributaria (11/6/64), cuyos artífices fueron Manzano Navarro y el secretario general técnico Antonio Barrera de Irimo, se consiguió –según Tamames– una «*personalización de la imposición directa y una ordenación de la indirecta*» aunque esta última siguió teniendo mucho peso (pp. 444-446).

Las cifras de la “España del turismo” hablan de las entradas de 6 millones de turistas para 1960, 10 millones en 1961 y hasta los 16 millones de 1966 que incrementaban hasta en un 50 por ciento la población en algunas zonas. En

nuestras playas quedaron en desuso las conclusiones del Congreso en Defensa de la Familia de 1952 que recomendaba a hombres y mujeres tomar el sol por separado, en evitación de «*espectáculos poco edificantes*» (Abella, p. 247). El mismo autor recuerda que:

«Para el pueblo español, la afluencia turística representó la culminación del desnivel entre el centro y la periferia. Muchos hogares manchegos, castellanos y aragoneses se despoblaron ante el fenómeno provocado por el turismo. En la costa estaba el jornal seguro, en la construcción, en los servicios, en los oficios a que daba lugar aquella masiva llegada de gentes de fuera.»¹⁴⁹

Interesante es recordar que en 1966 Josep Maria Forn ofreció un excelente film *La pell cremada (La piel quemada)* que, a caballo de lo documental y la ficción, dio una honesta visión de las migraciones interiores, en este caso desde el sur de España hasta la Costa Brava catalana. Otros agentes de cambio se produjeron en los trabajadores españoles que venían de vacaciones procedentes de sus lugares de trabajo en Alemania, el Benelux, Francia o Gran Bretaña, portando ideas y experiencias que hablaban de altos niveles remunerativos, de sindicatos libres y de nuevas prácticas sociales (p. 257) tentando a otros con la idea de la aventura de Europa, aunque a veces el desarraigo no compensaba sus esfuerzos y ahorro.

El 11 de julio de 1962, fecha de la formación del séptimo Gobierno de la era de Franco, éste colocó a Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo, cartera que controlaría los medios de comunicación, las normas censoras y la política turística. De aquél brotaron conceptos como los de “apertura” y de “liberalización”, bajo el supuesto de que las heridas de la Guerra Civil habían sanado. Los tecnócratas, de hecho, anteponían el desarrollo económico a la política. El inicio de las emisiones de televisión en 1956, con la fabricación de treinta mil aparatos ese mismo año –aun lejos de los 450.000 fabricados en España en 1965–, permitió al régimen contar con otra arma propagandística importante. En la gran campaña de 1964, orquestada por Fraga Iribarne (*Los 25 Años de Paz*), se repitió incluso que los españoles tocábamos a

¹⁴⁹ Op. cit., p. 251.

dieciocho automóviles por cada mil habitantes, que la entrada de divisas en el primer semestre era superior en un 33,4 por ciento al mismo periodo el año anterior y que el pleno empleo era casi una realidad. La exposición *España 64* recogió las realizaciones de los últimos años bajo el impulso del ya iniciado Primer Plan de Desarrollo Económico y Social, que había sido elaborado por López Rodó y sus colaboradores.

En ese mismo año, tras la elevación anterior de los niveles de producción, se popularizaron y distribuyeron una amplia gama de productos destinados a los hogares españoles en medio de una gran competencia de los fabricantes de electrodomésticos. Los coches se entregaban en plazos razonables (menos de un año desde su solicitud). La disponibilidad de bienes y la promoción publicitaria a través de la televisión ofreció un mercado repleto de frigoríficos, lavadoras, televisores, friegaplatos y automóviles disponibles mediante la contratación de letras de cambio y el consiguiente aumento de protestos (Abella, p. 271).

La producción de automóviles pasó –cita el mismo autor– de las 32.000 unidades en 1958 a las 159.000 en 1965. La de frigoríficos, en los mismos años de 21.300 a 325.000 unidades. Los efectos psicológicos trascendieron, como resultado del ascenso económico, de una reducida pero fuerte clase media a buena parte del proletariado industrial (p. 276).

La renta per cápita fue en 1962 de 380 dólares y en 1966 de 637 dólares. El objetivo, alcanzar los 1.000 dólares que era la frontera marcada entre el desarrollo y el subdesarrollo, no se pudo conseguir en ese periodo. La aportación extranjera en forma de inversiones contribuyó a la creación de puestos de trabajo, implantando tecnología pero no pagando los salarios de sus centrales europeas. Zanussi, Chrysler, Montecatini, Citroën, Pfizer, Shell, etc., fueron firmas que se instalaron en España favorecidas por la legislación abierta y que declaraban sus beneficios sin utilizar las dobles contabilidades de muchas empresas españolas. Embarcados en los Planes de Desarrollo, las cifras de crecimiento económico fueron las más altas de Europa y la industrialización, con las nuevas empresas petroquímicas, eléctricas, automovilísticas, siderúrgicas o navales se acercó a

niveles de producción europeos. Eduardo Barreiros, un industrial gallego que se presentaba como símbolo del nuevo hombre de empresa, formó un complejo automovilístico que albergó a nueve mil trabajadores (p. 283). También surgieron quiebras espectaculares como la de Manufacturas Metálicas Madrileñas.

Los desequilibrios patentes siguieron existiendo entre los amplios beneficios empresariales, fruto de una suave presión fiscal y los sueldos de la mayoría de los trabajadores que también redundaban en la opulencia de los primeros. La clase obrera, negociando los salarios en los convenios colectivos, endureció sus posiciones. Comisiones Obreras se infiltró poco a poco en la estructura de los jurados y los enlaces del sindicato oficial. La huelga pasó a denominarse simplemente “paro laboral”. Conseguidos ya el seguro de enfermedad, la protección contra el despido libre y el reconocimiento del periodo vacacional, sólo hacía falta conseguir las mejoras salariales, las correcciones respecto a las subidas del coste de la vida y los reajustes horarios que permitiesen un mayor tiempo de ocio o promoción.

Pese a las mejoras en la alfabetización, España seguía siendo el país europeo con menor porcentaje de universitarios procedentes de familias obreras. La población universitaria era de 61.459 estudiantes en el curso 1955-1956, de 77.123 en el curso 1960-1961 llegando a los 122.369 en el de 1965-1966 (Abella, p. 359).

Cortázar y Vesga anotan la conmoción religiosa de la guerra y cómo la propaganda de la posguerra llevó a un incremento del clero secular y de las congregaciones religiosas. Hubo masivas ordenaciones en los cincuenta y en los sesenta, pero por la sangría de la contienda, de un clero muy joven y por la presencia de un episcopado muy viejo. Los cambios de tendencia y la escasez vocacional comenzaron en 1968. Ambos autores concluyen que, pese al rasgo de nacionalcatolicismo que se le adjudica al régimen, la presión social desmontó la práctica religiosa tradicional:

«...A la larga la Iglesia perdería casi todas las batallas: no conseguiría organizar una auténtica comunidad de creyentes, no crearía una verdadera cultura católica y fracasaría en su intento de catolización integral de la sociedad.»¹⁵⁰

Nuevamente Sartorius y Alfaya nos recuerdan el peso importante de la Iglesia en la configuración del Estado franquista aunque destaquen el cambio de rumbo hacia finales de los años cincuenta, asociado al desarrollo de movimientos sociales desde la óptica eclesiástica y que colaborarían y actuarían en el “*renacer del movimiento obrero en España*” (p. 116). De hecho, muchos militantes cristianos ingresarán finalmente en CC. OO. En mayo de 1962, la revista *Ecclesia* –órgano oficioso de la jerarquía eclesiástica–, pedía el reconocimiento del derecho de huelga de los trabajadores pese a que ésta era considerada en el régimen como delito de sedición. Los nuevos vientos que soplaban desde el Vaticano, paralelos al desarrollo conciliar y a la presencia del Papa Juan XXIII, junto a la explícita desconfianza de los medios obreros hacia la Iglesia, hicieron cambiar de rumbo a los católicos liberales y progresistas.¹⁵¹ Es remarcable el hecho de que la intelectualidad eclesiástica española no tuvo más que una mediocre asistencia al Concilio, a diferencia del XXXV Congreso Eucarístico de Barcelona de 1952 donde el peso importante fue llevado por los ideólogos españoles que explicitaron las tesis más reaccionarias (p. 118). Algunos miembros del gobierno iniciaron una contraofensiva tratando de neutralizar los embates del cambio, oponiéndose, entre otras cuestiones, a los nombramientos directos del Vaticano de obispos auxiliares que por tanto no pasaban el control del dictador. La denuncia del “progresismo católico” en 1962 por parte del ministro de Comercio, Albert o Ullastres, acaso muestra la actitud oficial:

«...una preocupación desorbitada de lo social; una preocupación que hace pasar a un segundo plano lo auténticamente religioso y sobrenatural, para volcarse en el mundo de lo social. Y al volcarse en él, desconectándose de aquello que le

¹⁵⁰ Op. cit., p. 595.

¹⁵¹ Op. cit., pp. 116-117.

podía dar vida y savia, se pasa al campo de lo enemigo y amplia desde las tácticas hasta los argumentos y la dialéctica del propio marxismo.»¹⁵²

Hacia mediados de los años sesenta, iglesias, conventos y casas de ejercicios espirituales sirvieron como lugares de reunión para asambleas y órganos de coordinación permanente de las CC. OO. Nicolás Sartorius y Javier Alfaya citan el caso de las iglesias de barriadas marginales como el Pozo del Tío Raimundo en Madrid, desde donde hombres como el jesuita José María de Llanos encabezaron «*esa actitud de un sector minoritario pero significativo de la Iglesia española [...] fue, entre otras, un importante elemento de reconciliación.*»¹⁵³

Como Santos Juliá apunta en su artículo “Un fascismo bajo palio” (*El País*, 18/7/98)¹⁵⁴ y sirviendo como conclusión:

«La participación de la Iglesia católica como elemento constitutivo del Nuevo Estado no se redujo en modo alguno a un papel legitimador ni a lo que ahora eufemísticamente se llama haber colaborado con el franquismo [...] La Iglesia no colaboró con el Nuevo Estado; la Iglesia fue parte del Nuevo Estado.»

A propósito del capítulo dedicado a la oposición durante el franquismo (pp. 133-190), los mencionados autores denuncian el maquillaje histórico a la hora de valorar la Dictadura en los años de la Transición:

«Significó sacrificar gran parte de la memoria histórica reduciendo a cenizas la parte más secreta y heroica de la resistencia antifranquista, y que desde la derecha se llegara a poner en cuestión la propia idea de la resistencia. Para entendernos, la dictadura del general Franco, un régimen que nació y murió matando, se convirtió en la terminología al uso de los *mass media* en el “régimen anterior”, y durante bastantes años hablar sobre su verdadero carácter de dictadura terrorista provocaba miradas de reconvención y ahogadas toses

¹⁵² Op. cit., p. 123. No se cita la fuente de donde se ha extraído. Sólo como anécdota cabe destacar que la película *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), que presentaba el trabajo de un párroco en un barrio marginal, fue objeto de revisión censora que hacía presentar a los trabajadores poco proclives a los manejos del cura no como auténticos obreros sino como una especie de embrutecido *lumpen* reacio al papel del dinámico y sacrificado párroco, no fuera a creerse que podía haber una conexión mínima entre la conciencia obrera y la actitud –algo más que simplemente caritativa–, de un capellán alineado abiertamente con los pobres y alejado de los goces del sistema. En otro orden de cosas, las propuestas del film podían ser más asumidas pero la imagen de denuncia que coleaba no permitió que pasase desapercibida al organismo censor.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 121.

¹⁵⁴ Cit. en SARTORIUS, Nicolás, ALFAYA, Javier, op. cit., p. 127.

nerviosas en sectores situados a la izquierda –precisamente la víctima principal del franquismo–. En lugar de una historia de resistencia y de represión, de sufrimiento y de violencia, se fue diseñando una versión *light* de la era de Franco. [...] Atrás quedaron borrados por una negativa desmemoria, los años de cárcel y de torturas, de ejecuciones y de persecuciones. Los años en que una persona podía quedar sin empleo y pasar a las listas negras policiales y empresariales –entonces tanto montaba una cosa como la otra– porque había protestado por las condiciones de trabajo en su empresa o porque había participado en una huelga. Los años en que los universitarios más conscientes eran acosados por la policía política y por las autoridades académicas, leales colaboradoras casi sin excepción de aquella. Los años en que la Brigada Político-Social y la Guardia Civil campaban por sus respetos, detenían a quien querían y cuando querían, haciendo que sus informes acusatorios se convirtieran en doctrina jurídica gracias al servilismo de una magistratura sin dignidad. Los años en que recurrir al *habeas corpus*, en que invocar la libertad de expresión era subversivo y la fórmula más adecuada para ir de cabeza a la ruina social y profesional.»¹⁵⁵

En el año clave de 1962, dos frentes nuevos y dos estrategias se abrirán con mucho terreno futuro: el primero, el de CC. OO. en el movimiento obrero que podrá crecer al compás del aumento de la producción por la política desarrollista y del sector secundario urbano. El segundo frente es el que aglutinará a la oposición de centro y de derecha y que se hace presente en Múnich en 1962 y que provocará una reacción oficial tan desmesurada que desmontará cualquier intento anterior de mejorar la imagen en el concierto europeo. En el famoso “Contubernio de Múnich”, a instancias de una invitación del Consejo de Europa, representantes de los principales partidos democristianos, liberales y socialdemócratas europeos (con exclusión de los comunistas que podían asistir sin intervenir en los debates) recibieron a representantes españoles, entre ellos monárquicos liberales, miembros del PNV y del PSOE. Un gesto considerado de reconciliación fue el abrazo de Gil-Robles con Salvador de Madariaga, aunque en los movimientos estudiantiles de febrero de 1956 ya hubo una convergencia de intereses. Las réplicas del integrista Adolfo Muñoz Alonso, al mando de la Dirección General de Prensa, con sus amenazas y la etiqueta de “contubernio”, cíausaron una involución en la operación de maquillaje de Fraga Iribarne. Como explican Sartorius y Alfaya (pp. 150-151), las concentraciones patrióticas

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 142.

incorporaban gritos y amenazas como: «¡Al paredón!, ¡A la horca!», etc. Algunos asistentes se autoexiliaron y el proceso de recrudecimiento de la represión acabó convenciendo a las democracias europeas conservadoras de la imposibilidad de asumir en los organismos comunitarios al fallido aspirante. Paralelamente las grandes huelgas de la primavera provocaron una extrema reacción y desde Asturias, Euskadi o Cataluña y otros lugares se contribuyó a perfilar nuevamente el auténtico rostro del sistema.¹⁵⁶

En los años sesenta, también cárceles como la concordataria de Zamora se empezaron a llenar también de curas antifranquistas, especialmente vascos e incluso los medios de comunicación empezaron a ser menos dóciles. Sin embargo, Sartorius y Alfaya concluyen (p. 170) que: «entre 1960 y 1975 la inmensa mayoría de la sociedad española no se opuso activamente al régimen franquista [...] Se puede aventurar que los más, en especial los trabajadores y los sectores ilustrados de las capas medias, reprobaban la dictadura». En medios universitarios no causaron demasiada conmoción las expulsiones en 1965 de profesores como Tierno Galván o García Calvo, salvo la dimisión solidaria de José María Valverde en un entorno repleto de confidentes y profesores colaboracionistas con el régimen.

Los citados autores, califican de audaz, e imaginativa la lucha obrera de los sesenta (p. 172), encabezada en parte por una generación no inyectada con el miedo y el trauma de la guerra y la consciencia de la inmediata posguerra. Los procesos huelguísticos de 1962 sentaron las bases del movimiento obrero posterior, aprovechando los ligeros respiraderos de la Ley de Convenios Colectivos de 1958. CC. OO., de hecho, encontró su espacio en la condescendencia del sindicalismo vertical. Una clase obrera de perfiles europeos se fue formando entre 1959 y 1964 (p. 174), con una mayoría de emigrantes y gentes que querían sacar provecho del desarrollismo. Los cargos de CC. OO. no eran personas vinculadas a la guerra a diferencia de los de UGT, PSOE, CNT y

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 152.

PCE, lo que les permitió conectar “fácilmente” con los medios estudiantiles, intelectuales, religiosos, etc., cosa que los partidos en desacuerdo no podían hacer. Así se desdoblaron sus actividades en la Universidad (Sindicato Democrático de Estudiantes), las comisiones cívicas, los grupos feministas, etc. El régimen llegó a la conclusión entre 1964 y 1966 que CC. OO. era la única fuerza para parar las empresas y l®e declaró la guerra.

Para Molinero e Ysàs, la implicación de un mayor número de trabajadores en los conflictos, crecía precisamente por la actitud represiva del régimen:

«Así, se puede afirmar que de forma mayoritaria los conflictos en las empresas surgían de reivindicaciones laborales, pero que se politizaban en el transcurso de su desarrollo porque el régimen franquista seguía prohibiendo dos instrumentos básicos de la acción reivindicativa de los trabajadores: la huelga y la libre asociación. Por lo tanto, con mucha frecuencia, las represalias patronales o la acción policial extendían y a menudo radicalizaban los conflictos, incluso desplazando las causas iniciales que los originaban, de manera que las movilizaciones de solidaridad y las reivindicaciones de carácter político se hicieron más frecuentes...».¹⁵⁷

Entre 1962 y 1964, tuvieron lugar las grandes huelgas de la cuenca minera asturiana (p. 176) que se extendieron a Euskadi y Cataluña. Se añadió el insólito hecho de que en 1963, 102 intelectuales (Aleixandre, Miró, Tàpies, Ridruejo, García Hortelano, Caro Baroja, Benet, Brossa y un largo etcétera), utilizaron la portada del diario *Pueblo*, órgano oficial de los sindicatos verticales, para denunciar las torturas infligidas a los obreros en la represión de sus reivindicaciones. Los TOP, de reciente creación, se encargaron de orquestar la represión mientras se convocaban manifestaciones de adhesión en el centro de Madrid.

Como balance de los puentes y logros de la lucha antifranquista, Sartorius y Alfaya concluyen:

«El intento del aparato del régimen franquista y de otros sectores por identificar a las CC. OO. con el comunismo fracasaron y la confederación

¹⁵⁷ Op. cit. p. 110.

sindical no se vio arrastrada por la crisis de este. Las razones son varias y tal vez la principal sea que las CC. OO. fueron una creación original y autónoma de una nueva clase obrera que en las condiciones de la dictadura y tras la transformación del capitalismo español necesitaba un instrumento sindical dotado de flexibilidad y muy pegado al terreno. Es interesante observar que las dos organizaciones de más éxito en la democracia, el PSOE en lo político y CC. OO. en lo sindical, son obra de una generación joven, que vivía en el país y tuvo que cortar amarras con la mentalidad del exilio. Las Comisiones Obreras sobrevivieron a las sucesivas crisis y a las intromisiones del PCE porque no se dejaron convencer en su correa de transmisión y optaron por la unidad de la independencia.»¹⁵⁸

El estudio de la estructura social catalana analizada por Molinero e Ysàs, nos da claves aplicables a todo el territorio español. La tasa de actividad catalana en 1950 era del 45,74 por ciento, más alta que en España en conjunto, pero fue disminuyendo al aumentar la población infantil y prolongarse la escolarización, hecho aplicable a las grandes ciudades. En los años sesenta, la tasa de actividad femenina disminuyó por el incremento de la natalidad, las políticas discriminatorias del franquismo y el mantenimiento del modelo tradicional aunque, como señalan estos autores, el trabajo femenino no cualificado y no regularizado era probablemente muy abundante: limpieza, confección, tareas a tiempo parcial, participaciones en negocios familiares, etc.

Incluso el prestigioso Informe FOESSA de 1975 demostraba que la modernización de la economía benefició sobre todo a las franjas más jóvenes de las clases medias y altas y que la movilidad social en estos años fue limitada: sólo un 2,7 por ciento de los jóvenes procedentes de las clases populares llegaron al considerado estrato dirigente frente a un 13 por ciento de familias consideradas de estratos medios (p. 82). La burguesía catalana, en particular, pasó a ocupar puestos de gestión en organismos de carácter tecnocrático integrándose económicamente con la burguesía española sobre todo por la fuerte presencia de la banca española en la estructura productiva catalana.

La mejora de las condiciones de vida se hizo notar a partir del año 1962, aunque hasta los años setenta no se pudo disfrutar de más tiempo libre y de un mayor

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 189.

poder adquisitivo. Se consiguieron más ingresos, pero a costa de extender la jornada laboral por encima de las 48 horas semanales legales (“las horas extraordinarias”) en la misma empresa o con trabajos complementarios. La cifra de 55 horas semanales se acerca más a la realidad del trabajador español de los sesenta. Los grupos privilegiados se aprovecharon más y mejor del desarrollo económico (p. 86), aunque incluso para las capas populares se pasó de una economía casi de subsistencia a la de consumo. Un indicador importante: las partidas de la renta familiar dedicadas a la alimentación nos da como resultado –siguiendo a Molinero e Ysàs–, que en 1964 por primera se dedicó menos de la mitad del presupuesto en este capítulo, mientras que los alimentos consumidos eran de mejor calidad y más diversificados. La adquisición de una vivienda seguía siendo la preocupación básica: abandonar la barraca o los pisos compartidos que eran el refugio en las grandes ciudades de gran parte de la población en los años cincuenta y sesenta. En 1960 las viviendas con baño completo eran el 19 por ciento frente al 67 por ciento de 1975. Aunque aumentaron las partidas en la compra de electrodomésticos no llegaba a 1 de cada 10 el número de familias que disponían de frigorífico, televisión o automóvil. Todo ello sin mencionar las complejas dificultades de los pagos a plazos que significaba que la disponibilidad económica para estas adquisiciones era baja. No se puede hablar, por lo tanto, de auténtica sociedad de consumo porque los tiempos de ocio se redujeron drásticamente por la necesidad de trabajar más para mejorar los ingresos aunque ello posibilitara el consumo (p. 91). Con la llegada de la televisión a los hogares se sucedieron los cambios: los programas infantiles vaciaban en algunos momentos las calles que, a su vez, se habían vuelto más inseguras por el tráfico creciente de los vehículos. Las típicas reuniones en bares y tabernas disminuyeron y los espectadores que asistían al cine modificaron sus hábitos también. Los electrodomésticos se convirtieron en un símbolo de prestigio, mejorando a su vez las condiciones de vida en el hogar. El automóvil cambió también las pautas de sociabilidad, extendiendo y aumentando las salidas al campo o a la playa (p. 91).

Las vacaciones aún eran minoritarias en los sesenta: la mayoría de los viajeros pernoctaban en casas particulares o se desplazaban a los lugares de origen visitando a parientes y amigos. Como demostración del básico papel de la renta, la ocupación y la cultura en los comportamientos de la población, cabe citar que sólo el tres por ciento de los españoles viajaba al extranjero y sobre todo lo hacía para realizar estudios superiores (p. 92). Concluyen los mismos autores:

«La estandarización aparente de las costumbres influyó decisivamente en la percepción de homogeneización social que se expandió tanto en la sociedad catalana como en la española, percepción alimentada por el aparato franquista, que hizo del aumento del bienestar un eje fundamental del discurso político. Con la “sociedad de consumo” parecía que desaparecían las diferencias sociales cuando en realidad tan solo quedaban encubiertas.»¹⁵⁹

En el apartado de los servicios colectivos, lo cierto es que no se extendieron en los sesenta como en el resto de Europa dado que el sistema fiscal era precario y se basaba sobre todo en las rentas del trabajo y en los gravámenes sobre el consumo. Tras 1960 el gasto público era la mitad de la media de los países europeos de la OCDE (14,8 por ciento del PIB en 1960), lo que equivalía a decir que las ciudades crecieron sin la creación de los servicios y equipamientos necesarios (Molinero e Ysàs, p. 93). En el caso de Barcelona y pese a la alerta de 1958 sobre la necesidad de aplicar planes de urgencia ante su desmesurado crecimiento, en 1967 las instancias municipales calculaban que 134.800 personas vivían en zonas de degradación extrema y 113.383 personas estaban realquiladas en pisos compartidos. Las soluciones llegarían a lo largo de la década siguiente con la creación de polígonos y de viviendas de ínfima calidad, aislados de los núcleos urbanos denominándose a menudo “ciudades-satélite”. Las cifras de plazas disponibles en las escuelas y en los hospitales demuestran un descenso proporcional, explicable por la falta de previsión de las autoridades, que no equiparaban las instalaciones y los centros con las llegadas masivas de población.

¹⁵⁹ Op. cit. p. 92.

1.3. LAS LEYES

1.3.1. Orden público y leyes en el franquismo

Manuel Ballbé como otros especialistas en los aparatos del Orden Público en la España contemporánea insiste en la interesante idea de que incluso en periodos de predominio constitucional, este apartado fue «*más propio de un sistema dictatorial que de uno liberal*». ¹⁶⁰

Reconoce el autor que la inclusión del capítulo dedicado al estudio histórico-jurídico completo durante el franquismo es difícil por la inaccesibilidad a los archivos militares y justificable en el título del libro citado sólo por ser necesario para la comprensión de los periodos realmente constitucionales. Con acertado tino, nos recuerda que el régimen nacido de la sublevación fallida del 18 de julio tuvo a muchos militares entre sus primeras víctimas (14 de los 18 generales con mando, por ejemplo). Con todo, en un apartado que constituye el centro neurálgico de la Dictadura, sorprende que:

«...el llamado “nuevo Estado” no es tal si nos ceñimos al conjunto de aparatos y técnicas jurídicas relacionadas con el orden público». ¹⁶¹

La **Ley de Policía de 1941** que convierte en realidad al Cuerpo de Seguridad y Asalto en el cuerpo de la Policía Armada tendrá una organización militar, quedando, como apunta el autor, bajo el Código castrense. El mismo continuísmo se trasladará a la Guardia Civil que se verá modificada en menor medida a excepción de la inclusión del antiguo cuerpo de Carabineros y que en el Reglamento Militar del Cuerpo de 23 de julio de 1942, al margen de recordar que es el honor su divisa, apunta que como en anteriores periodos se integra en el Ejército (p. 400).

Igualmente destaca Ballbé que la jurisdicción militar continuará teniendo amplias competencias para juzgar comportamientos políticos ciudadanos demostrándose así que «*la técnica de los consejos de guerra no es pues una experiencia nueva para el personal militar sublevado y vencedor de la guerra civil.*» (p. 401). La

¹⁶⁰ BALLBÉ, Manuel, *Orden público y militarismo en la España constitucional (1812-1983)*, Alianza Universidad, Madrid, 2ª ed., 1985, cap. 12, p. 397.

¹⁶¹ Op. cit., p. 399.

intensificación masiva de esa misma tendencia caracterizará los años comprendidos entre 1939-1975 aunque ya en el llamado Bienio Negro, recuerda el mismo autor, ya se celebraron más de dos mil consejos de guerra, especialmente relacionados con la revolución de octubre en Asturias. No es una casualidad, por tanto, que la Ley de Orden Público de 1933 fuera mantenida en vigor hasta 1959.

Para Ballbé, el giro copernicano de la legislación franquista se dio realmente al considerar la defensa del orden constitucional establecido como delito de rebelión, con lo que sí se protagonizó una ficción legal de terroríficas consecuencias. Dirigentes y figuras republicanas en el exilio serán entregadas por la policía nazi a su homónima española especialmente en 1941 aunque el presidente de la Generalitat Lluís Companys será detenido por los alemanes en agosto de 1940, librado a las autoridades franquistas y ejecutado tras un proceso del que cada vez se conocen más detalles. Como ejemplo de esa “nueva legalidad”, Julián Zugazagoitia, Teodomiro Menéndez y Cruz Salido, todos ellos dirigentes del PSOE, –que incluso habían ayudado a salir de la zona republicana a personas implicadas en la sublevación, entre las que se hallaba el escritor Wenceslao Fernández Flores como declaró en el juicio–, por la sentencia firme del Consejo de Guerra de 27 de octubre de 1941 sufrieron una condena que se basaba en el concepto aberrante de «*adhesión a la rebelión militar*».¹⁶² La extensión de ese “delito” tipificado se amplió igualmente a los grados de auxilio o adhesión por lo que a cualquier ciudadano que simplemente hubiera estado en la zona republicana, se le podía aplicar dicha ley (pp. 403-404).

Los efectos de esta normativa perdurarán, según Ballbé, hasta la década de los sesenta. Cita como ejemplo la condena al procesado T.G.B. según sentencia del Consejo Supremo de Justicia Militar de 11 de abril de 1958 por «*ideas izquierdistas con anterioridad al Movimiento Nacional*» (p. 405). Pese a que se alegó que ese delito ya había prescrito, fue condenado, tras la presión ejercida por el capitán general de la V Región, a “12 años y un día de reclusión”. Cifrando los

¹⁶² Menciona Ballbé el artículo *Comentario a una sentencia en viceversa* (1951) del penalista Jiménez de Asua y que atribuye ese concepto de rebelión, aplicado a los que no se sublevaron, a una proyección de culpabilidad según lo estudiado por los psicoanalistas. El sujeto violento acostumbra a creer que los demás quieren hacerle daño por lo que su comportamiento tiende a exterminar esa amenaza que ve como cierta.

procesos incoados por dicho Consejo, se alegó ese delito de rebelión en 150 sentencias de 1942, en unas 200 de 1943 y aproximadamente en 120 de 1944. Como menciona el autor:

«Este tipo de procesos fueron posibles hasta la fecha de la conmemoración del treinta aniversario de la “victoria”, en que se publicó una disposición, el 1 de abril de 1969, que establecía la “prescripción de todos aquellos “hechos delictivos” cometidos “con anterioridad” al 1 de abril de 1939».¹⁶³

En el apartado 3, el mismo autor señala «*la permanencia del estado de guerra hasta 1948*» puesto que fue en ese año cuando las medidas excepcionales de la guerra como la Ley Marcial en el Bando de la Junta de Defensa Nacional de Burgos de 28 de julio de 1936 y otras especiales fueron derogadas. El 5 de marzo de 1948 se procedió a la última declaración del Tribunal Supremo cuya vigencia constituyó (pp. 406-407) una «*efectiva técnica disuasoria de la beligerancia política contra el sistema establecido*». Resalta Ballbé la contradicción con leyes de rango superior como el Fuero de los Españoles de 17 de julio de 1945 que, aparentemente, constituía una declaración de derechos. La “derogación virtual” se realizará en el Decreto de competencia de la Presidencia del Gobierno de 7 de abril de 1948 y que señala el autor como la primera contradicción al Tribunal Supremo, al Consejo Supremo de Justicia Militar y al Consejo de Estado. Con mucha probabilidad, tuvo mucho que ver con el giro en la situación internacional. Tras la derrota del Eje en 1945 y con la suavización del bloqueo internacional – como lo demuestra el hecho de que el 10 de febrero de 1948 se procedió a la apertura de la frontera francesa–, se puso fin a las resoluciones anteriores de la ONU y al cierre efectivo de dicha frontera en vigor desde el 1 de marzo de 1946 (pp. 408-409). Pese a estos cambios, la amenaza de la **Ley de Responsabilidades Políticas de 9 de febrero de 1939** gravitaba sobre cualquier activista político y sindical teniendo los efectos retroactivos ya mencionados, que se remontaban a octubre de 1934.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 405-406.

En la misma forma, la Ley de 1 de marzo de 1940, de represión de la masonería y el comunismo, ponía casi en un mismo saco a todo un conglomerado de fuerzas políticas de muy distinto signo. En su artículo 3º, citado en la página 411, afirmaba como delito sancionable la propaganda y exaltación de ideas contras la religión, la Patria y sus instituciones fundamentales amenazando con el cierre de periódicos y entidades, con incautación de bienes y penas de reclusión mayor para los máximos responsables y de reclusión menor para los cooperadores. El 15 de noviembre de 1943 se creará en cada región militar un juzgado especial para la investigación de delitos de esa naturaleza que, valora Ballbé, consigue los mismos efectos que la pervivencia de la Ley Marcial. Cita algunos ejemplos de sentencias dictadas como la del paisano A.P.A., residente en San Juan de Luz en Francia que «*pasó repetidas veces a España con la misión de entregar correspondencia y propaganda subversiva*» entre finales de 1951 y principios de 1952. En el auto del Consejo Supremo de 20 de abril de 1955 se asigna el caso al Juzgado especial de delitos de masonería y comunismo de la Primera Región Militar (p. 412).

Otras medidas legales como la **Ley de 2 de marzo de 1943**, equiparará al delito de rebelión militar a otras actividades:

«Los que propalen noticias falsas o tendenciosas con el fin de causar trastornos de orden público interior, conflictos internacionales o desprestigio del Estado, Ejército o autoridades [...] Quienes conspiren por cualquier medio, o tomen parte en reuniones, conferencias o manifestaciones con los fines anteriores [...] Quienes realicen acto con propósito de interrumpir o perturbar los servicios de carácter público o las vías y medios de comunicación o sabotajes, así como las reuniones de productores y demás actos análogos, cuando persigan un fin político y causen graves trastornos al orden público».¹⁶⁴

El nuevo **Código de Justicia Militar de 17 de julio de 1945** y que inserta incluso aspectos de la antigua “Ley de Jurisdicciones”, recogerá las directrices de la ley de marzo de 1943 que estará en vigor hasta 1960. La desobediencia a un miembro de la Guardia Civil o de la Policía Armada constituía, según lo previsto

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 413.

en el artículo 310 del Código de Justicia Militar, delito de "insulto" a las Fuerzas Armadas.

El Decreto de 24 de enero de 1958 dotará a los funcionarios judiciales que intervengan en la «*persecución de las actividades extremistas que se han producido en diversos lugares de la nación*» de mayor eficacia. Para dicho cometido se nombrará juez militar especial, para todo el territorio nacional, al coronel de Infantería Enrique Eymar Fernández (pp. 414-415). Quedaba claro, afirma Ballbé, que garantías formales del Fuero de los Españoles como el *habeas corpus* se suspendían ya que un detenido podía permanecer semanas en comisaría simplemente por participar en un movimiento huelguístico, como el de las cuencas carboníferas del Norte de 1957.

Como era característico en el "procedimiento sumarísimo" los abogados disponían sólo de veinticuatro horas para conocer el expediente y formular sus alegaciones y defensa. Manuel Ballbé cita algunos ejemplos de encausados de tendencias católico-liberales como el de 1958 contra 17 individuos asistentes a una reunión en la Casa de Campo en 1958 o contra el futuro Presidente de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, y contra Francisco Pizón, procesados ambos por propaganda catalanista y antifranquista en junio de 1960 (por la campaña contra el director de La Vanguardia y por entonar el *Cant de la Senyera* en el Palau de la Música de Barcelona), siendo sometidos a consejo de guerra y condenados el 13 de junio de 1960 por un delito de rebelión militar comprendido en la mencionada Ley de 2 de marzo de 1943.

Las cifras oficiales de los paisanos condenados por Tribunales militares que menciona Manuel Ballbé para los años comprendidos entre 1954 y 1959 –según el Alto Estado Mayor (p. 417)–, son las siguientes: 1954: 1.266 condenas; 1955: 902; 1956: 902; 1957: 723; 1958: 717 y 1959: 529.

En el subapartado 5 del extenso capítulo 12 y con el epígrafe *El intrincado relevo de la jurisdicción militar por el intento de administrativización de la represión*¹⁶⁵, repasa Ballbé las reformas administrativas que sobre todo desde la Subsecretaría de la Presidencia y al mando del almirante Carrero Blanco intentan, a finales de

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 417-430.

los años cincuenta, modernizar las técnicas jurídicas sin que por ello se deduzca un cambio de mentalidad. Fruto de este esfuerzo, nacerán la Ley de Expropiación Forzosa de 1954, la Ley de Jurisdicción Contencioso-Administrativa de 1956, la Ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado de 1957, la Ley de Procedimiento Administrativo de 1958 y la Ley de Funcionarios Civiles de 1964 entre otras. Por encima de todas ellas –el autor las califica (p. 420) de “*mínimas, ambivalentes y contradictorias*”–, se erige la creación del **Tribunal de Orden Público en 1963** (TOP) que concreta la **Ley de Orden Público de 1959** obedeciendo en parte a que el régimen poco a poco ha de responder a nuevos frentes de oposición ya no desde el partido comunista y desde los grupos anarquistas sino desde hechos habituales como las huelgas laborales, las acciones de católicos progresistas o las de nacionalistas (conservadores o progresistas) que no encajan con el esquema tradicional y que tienen un lejano precedente en la huelga de tranvías de Barcelona de 1951. La Disposición Transitoria Segunda, comentada por el autor, mantenía un amplio margen de maniobra de la jurisdicción militar hasta que el Gobierno clarificase o unificase competencias. Así se desarrolló el **Decreto de 21 de septiembre de 1960 sobre bandidaje y terrorismo** que aglutinaba antiguas leyes como la de 1943 y la de 1947 pero tipificando ahora como de rebelión militar “los actos de subversión social” (p. 421). Para evaluar la legislación vigente y la suprimida, precisa Manuel Ballbé que la Ley de 1 de marzo de 1940 de represión de la masonería y el comunismo no se derogará hasta 1963 con la creación del TOP y que la competencia del Tribunal militar especial del coronel Eymar no se disolverá hasta el Decreto de 20 de marzo de 1964. De todo ello se desprende en la práctica que la lectura del articulado del decreto de 1960 sigue encuadrando en el “bandidaje y terrorismo” las acciones políticas pacíficas, las huelgas y los gritos “subversivos”. A este respecto y como muestra de las primeras reacciones colectivas de rechazo, menciona el mismo autor la impugnación del Colegio de Abogados de Barcelona que coincidirá con algunas fracturas interiores en el seno del Gobierno ya que desde el Ministerio de la Gobernación se remitió el 23 de julio de 1960 un informe del Ejército que como el Consejo Supremo, consideraba algunas

extralimitaciones en que incurriría el proyecto de decreto poniéndose de manifiesto –como valora Manuel Ballbé (pp. 423-424)–, que el Ministerio del Ejército se negaba a desprenderse de importantes competencias consiguiendo finalmente la aprobación sin modificaciones en su segunda presentación al Consejo de Ministros del 8 de septiembre de 1960.

Ballbé presenta en la página 424 de su libro la cifra de los presos políticos de la España de 1961. Ricardo de La Cierva en su *Historia del franquismo* y según fuentes oficiales habla de 15.202 “disidentes” entre los que había 1.596 mujeres. Estudios posteriores las han revisado casi siempre al alza.

Evalúa el mismo autor la importancia de la aparición del Juzgado y Tribunales de Orden Público (Ley del 2/12/63) que:

«Es el intento más inteligente de dinamización de la represión política a través de la desmilitarización de las técnicas jurídicas empleadas hasta el momento».¹⁶⁶

Menciona Ballbé el papel de la Comisión Internacional de Juristas que envió un Informe al entonces ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne, que criticaba las aún extensísimas competencias de la jurisdicción militar en el marco de las protestas desatadas por el consejo de guerra y la ejecución del dirigente del Partido Comunista, Julián Grimau, al que se le imputaron hechos producidos veinticuatro años antes. El comandante Manuel Fernández Martí, representante del Cuerpo Jurídico Militar anulaba en realidad el proceso de Grimau al descubrirse que, como prescribía el artículo 63 del Código de Justicia Militar, debía tener el título de licenciado en Derecho del que carecía. Con la **Ley de 2 de diciembre de 1963** se suprimirá definitivamente el Tribunal Especial de represión de la masonería y comunismo, creado por la Ley de 1 de marzo de 1940 remitiendo a la jurisdicción ordinaria y a lo previsto en el Código Penal común lo integrado anteriormente en la jurisdicción militar.

Las cifras oficiales del Alto Estado Mayor¹⁶⁷ sobre las condenas de paisanos por Tribunales Militares entre 1961 y 1970 son las siguientes: 1961: 414 condenas;

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 425.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 426- 427 y 429.

1962: 376, 1963: 312; 1964: 372; 1965: 329; 1966; 322; 1967: 232, 1968: 254; 1969: 400 y 1970: 403.

Fuera de los límites del periodo de este trabajo pero ilustrando el endurecimiento progresivo durante el llamado tardofranquismo cabe mencionar el **Decreto-Ley de 16 de agosto de 1968** regulando los “delitos de bandidaje y terrorismo” que revitalizaba de nuevo el artículo segundo del Decreto de 1960 y que se justificará por el asesinato del jefe de la Brigada Político-Social de Guipúzcoa, comisario Melitón Manzanas, con lo que –explica Manuel Ballbé (pp. 427-428)–: «*se produce un reflujo en la administrativización de las instituciones de orden público y la jurisdicción militar recupera competencias en ese ámbito*» con lo que vuelven a aparecer discrepancias competenciales entre el Juzgado de Orden Público y la jurisdicción militar que resolverá el Tribunal Supremo, dando la razón al capitán general de la Séptima Región Militar en el auto de 29 de marzo de 1969 o en el del 9 de diciembre de 1969.

1.3.2. El Código Penal de 1963

En los trabajos de Arroyo de las Heras y Luzón y en el de Córdoba Roda¹⁶⁸, se comentan ampliamente los elementos constitutivos del Código de 1963 aprobado según el Decreto 691/1963 de 28 de marzo que venía a cumplir la Ley 79/1961 de 23 de diciembre que impulsó el remozado y refundido del vigente texto de 1944. Se apunta que significó una revisión y no una sustitución del anterior¹⁶⁹ y que rompió de forma más estricta con el de Código Penal de 1932 que funcionó durante la legalidad constitucional republicana. En 1973 se procederá a un nuevo cambio, el último antes del restablecimiento democrático.

Estos especialistas explican cómo el nuevo Código intentará adaptarse a los cambios surgidos en la realidad cotidiana. En el preámbulo del libro de Juan Córdoba, aparecen apartados como el referido al *uso indebido del hábito eclesiástico* que sorprenden y testimonian el carácter de manifiesta

¹⁶⁸ ARROYO de las Heras, Alfonso, LUZÓN, José María, *Código Penal*, Editorial Hispano Europea, Barcelona, 1964 y CÓRDOBA RUEDA, Juan, *Comentarios al Código Penal*, Ed. Ariel, Barcelona, 1972.

¹⁶⁹ Éste es el principal argumento para no trabajar también con el Código Penal de 1944 ya que, desde mi posición de mero “aprendiz de brujo”, prefiero manejar un único texto legal sin perder de vista las posibles innovaciones que los mismos expertos apuntan. Para un estudio detallado, véase *Código Penal 1944*, Ed. Bosch, 1950.

impermeabilidad a la modernización en ámbitos en los que ni tan siquiera se rozaban los fundamentos del régimen aunque, en algunos casos, los nuevos retos de la inclusión en las estructuras políticas y económicas mundiales comportarán una mayor atención al “*repertorio de nuevos entes penales, inscritos, de acuerdo con una concertada política criminal internacional: delitos contra la honestidad en que se dignifica la persona y se instituye una eficaz represión contra las ramificaciones que en la realidad se nos ofrece esta semilla perniciosa para la moral pública*”. También se incluyen entre las novedades el tema del intrusismo (art. 321) y de falta (art. 572) para la moral pública (p. XIII)».

Antes de proceder a exponer la lista de los delitos tipificados más relacionados con el cine negro, cabe destacar que, al margen de la renovación total o parcial del Código, surgieron diferentes leyes –se cita por ejemplo la Ley de 27/4/1946 referente a la alteración en el precio de las cosas– y que respondían, con inusitada urgencia, a vacíos legales o, en otros casos, simplemente pretendían demostrar una acción de dureza contra colectivos e individuos que transgrediesen las normas de funcionamiento del sistema.

El Código Penal de 1963 se estructuraba en tres libros:

Libro Primero: *Disposiciones generales sobre los delitos y faltas, las personas responsables y las penas* (seis títulos, artículos 1 a 119). Se describen en este libro los delitos, faltas y circunstancias que eximen, atenúan o agravan la responsabilidad criminal; las personas responsables (autores, cómplices, encubridores...), las penas, la responsabilidad civil, etc.

Libro Segundo: *Delitos y sus penas* (catorce títulos, artículos 20 a 565): delitos contra la Seguridad exterior e interior del Estado (rebelión, sedición, desórdenes públicos, propaganda ilegal, tenencia de armas, blasfemias...), falsedades, juegos ilícitos, de los funcionarios públicos, contra el honor, propiedad, contra las personas, etc.

Libro Tercero: *De las faltas y sus penas* (cinco títulos, artículos 566 a 604). Se especifican las faltas de imprenta contra el orden público, contra los intereses generales y el régimen de las poblaciones, contra las personas y contra la propiedad.

Sin pretender la exhaustividad, se han seleccionado aquellos delitos tipificados, de mayor o menor gravedad pero tampoco considerados simplemente como meras faltas, y que podrán hacer aparición en la producción negra española. Cabrá adentrarse en los descriptores del cine negro español (pp. 800-802) y en las estadísticas de la población reclusa en los años que afectan a este trabajo para establecer conexiones con el territorio de lo filmico por un lado y con el de las condenas que conllevaron. En ningún caso se pretende hacer un estudio en profundidad entre lo real y lo imaginado en la pantalla puesto que lo segundo dependerá también de los recursos narrativos más o menos estereotipados comunes a los creadores y al público en general. Las limitaciones censoras, lógicamente, presionarán para obviar o atenuar todo aquello que no se considere grato.

El índice general y el índice analítico (por orden alfabético y que remite a un título y a un artículo concreto) permiten identificar en cuál de los siguientes grupos se encuadra cada transgresión. En algunos casos se colocará entre paréntesis una abreviatura tal y como se especifica en el listado siguiente:

- 1) Delitos contra el Estado: seguridad exterior e interior; falsedades; contra la Administración de Justicia; inhumaciones y salud pública; juegos ilícitos y funcionarios públicos (CE)
- 2) Delitos contra las personas (CH)
- 3) Delitos contra la honestidad
- 4) Delitos contra el honor
- 5) Delitos contra el Estado civil de las personas
- 6) Delitos contra la libertad y la seguridad (CS)
- 7) Delitos contra la propiedad (CP)
- 8) De la imprudencia punible

Delitos en el Código Penal de 1963

Abandono de niños	CS
Aborto	CH
Abusos deshonestos	CH
Acusación falsa	CH

Adulterio	CH
Allanamientos	CS
Apropiación indebida	CP
Asalto	CH
Asesinato	CH
Atentado contra la Autoridad	CE
Auxilio de gente armada	CH
Bancos: robo	CP
Caudales públicos: malversación	CE
Coacciones	CS
Cohecho-soborno	Funcionarios públicos
Conspiración	CE
Corrupción de menores	Honestidad
Defraudaciones	CP
Delitos contra la paz o la independencia del Estado	CE
Delitos contra la religión	CE
Delitos contra la salud pública	CE
Desacato	CE
Desórdenes públicos	CE
Falsificación	CP
Drogas	Salud pública
Estafa	CP
Estragos	CP
Estupro: abusos deshonestos...	Honestidad
Evasión de presos	Admón. Justicia
Falso testimonio	Admón. Justicia
Fraude	CP
Golpes-Lesiones-Mutilaciones	CH
Homicidio: asesinato, auxilio o inducción al suicidio, en riña tumultuaria, parricidio, simple homicidio	CH (arts. 405-409)
Hurto	CP
Imprenta	CP
Incendio	CP
Juegos ilícitos	Ídem
Malversación de caudales públicos	CE
Manifestaciones	CE
Omisión de socorro	CS

Piratería	CE
Prevaricación: no perseguir al delincuente, auto injusto, jueces, funcionarios...	Funcionarios públicos
Prostitución: inducción, lupanares, menores...	Honestidad
Quiebras: insolvencia fraudulenta...	CP
Radiodifusión: delitos	Honestidad
Rapto	CH
Rebelión	CE
Registro domiciliario: ilícito, vejación de personas o daños en los bienes	CE
Robo ¹⁷⁰ (asociación ilícita, con alteración de orden público, con lesiones, con secuestro, con armas, con asalto de tren, vehículo, etc.)	CP
Sedición	CE
Tenencia de armas o municiones	CE
Terrorismo	CE
Traición	CE
Tumultos: desórdenes, reuniones	CE
Ultraje a Nación y símbolos	CE
Usura	CP
Usurpación de atribuciones: eclesiástico, juez...	Falsedades
Vejación	CH
Violación	CH

Algunos agravantes

Nocturnidad
Premeditación
Provocación
Reincidencia
Condenas por orden de gravedad
Muerte
Reclusión mayor
Reclusión menor
Presidio mayor

¹⁷⁰ No aparece el término atraco que se encuentra diluido en otros como robo, asalto, etc.

Prisión mayor
Presidio menor
Arresto mayor
Extrañamiento
Confinamiento
Destierro
Reprensión pública
Pérdida nacionalidad española
Inhabilitación absoluta
Inhabilitación especial...
Privación del permiso de conducir...

1.3.3. Algunos ejemplos de legislación sobre lo penal

Sin adentrarme en la complejidad que emana de evaluar la maquinaria legislativa del régimen, he intentado comprobar, a modo de incursión, cómo se recogían algunas disposiciones –de distinto rango– que afectaban a cuestiones que se han tratado o se tratarán en los próximos capítulos como los indultos (con motivos bien variados), la redención de penas, el desarrollo de los Tribunales Tutelares de Menores, la atención a delitos hoy en día discutibles o incluso absurdos, y algunos ecos de la vigente represión de los vencidos de la Guerra Civil. Para cualquier consulta son de utilidad los Índices y Repertorios anuales de Aranzadi.¹⁷¹ Éstos son algunos ejemplos, colocados por orden cronológico:

1942	Ley de 11 de mayo	Restablece el delito de adulterio
1944	Ley de 19 de julio	Tribunales Tutelares
1945	Orden de 24 de febrero	Cumplimiento art. 100; redención de penas por el trabajo

¹⁷¹ ARANZADI, *Índice progresivo de legislación y Repertorio cronológico de legislación*, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1965.

1945	Decreto de 13 de abril	Caducidad de la Ley del 9 de febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas
1945	Orden de 17 de septiembre	Normas para cancelar antecedentes penales
1946	Orden de 24 de enero	Libertad condicional de condenados comunes. Competencia del Servicio de Libertad
1948	Decreto de 11 de julio	Texto refundido de Tribunales Tutelares de Menores
1949	Orden de 29 de octubre	Crea brigada disciplinaria de trabajo en Guinea
1949	Ley de 22 de diciembre	Penalidad por entrada clandestina en territorio nacional
1950	Convenio de 21 de marzo	Para la represión de la trata de personas y de la explotación de la prostitución nacional
1951	Decreto de 14 de diciembre	Vigor de la Ley 24-11-38 de delitos monetarios
1952	Ley de 7 de abril	Modifica el art. 490 de allanamiento de morada

1952	Decreto de 1 de mayo	Concesión de indulto por Congreso Eucarístico
1953	Orden de 11 de agosto	Creación de Tribunales tutelares de menores en Marruecos
1954	Decreto de 25 de julio	Concesión de indulto
1956	Orden de febrero	Interpreta el artículo 100 sobre reducción de penas por el trabajo
1958	Ley de 26 de diciembre	Regula la extradición
1963	Decreto de 28 de marzo	Aprueba el “Código Penal”, texto revisado de 1963”
1963	Circular de 5 de junio	Delitos de prostitución
1963	Decreto de 24 de junio	Indulto por coronación del Papa Paulo VI
1964	Decreto de 1 de abril	Indulto por XXV años de Paz ¹⁷²
1964	Orden de 2 de mayo	Acciones, Concesión de Rehabilitación y Penas Accesorias

¹⁷² «Decreto núm. 786/64 (Presidencia). INDULTO. Concesión con motivo de los XXV años de la Paz española. Art. 1º Se eliminan del Registro Central de Penados y Rebeldes los antecedentes penales derivados de las condenas correspondientes a los delitos comprendidos en el indulto general de 9 de octubre de 1943...».

1.4. FUERZAS DE ORDEN PÚBLICO

1.4.1. El concepto de *policía*

Seguiré el clarificador artículo de Alejandro Nieto¹⁷³ para intentar comprender los problemas de conceptualización que conciernen al término policía. Hoy en día parece asociado, sin lugar a dudas, a algún tipo de vigilancia para que los ciudadanos cumplan unas leyes que en principio están consensuadas parlamentariamente y que defienden a los ciudadanos en las diferentes esferas de su vida. Pero el autor, al hablarnos de la génesis del concepto y de su evolución desde los tiempos medievales hasta principios de nuestro siglo, destaca la confusión y sobre todo la manipulación que pueden generar sus supuestas funciones.¹⁷⁴

Lo primero a tener en cuenta es que ese concepto varía a lo largo del tiempo y en cada espacio, puesto que «El Derecho –dice el autor en la página 36–, está sometido conocidamente a la servidumbre de crecer orgánicamente sobre un humus histórico». En su origen, se constituye como la pieza central que Monarquías o Repúblicas (el poder estatal que tiende a lo unitario) utilizan para derribar el orden feudal fragmentado en multitud de derechos, libertades y privilegios apelando a menudo a la época de la Grecia clásica y de la polis donde se atribuye a la Policía el ser el sostén de la vida del pueblo y hasta el más grande de los bienes, como llegó a afirmar Platón. Durante muchos siglos, recuerda el autor, *politia* y *respublica* son términos equivalentes.

«La Policía es la cosa pública que borra las diferencias estamentales y políticas, y quien la invoca está aludiendo a intereses públicos, ajenos por completo a toda idea de particularidad y egoísmo [...] Objetivo regio que los juristas cultos encubren, en efecto, con la utilización manipuladora del concepto.»¹⁷⁵

¹⁷³ NIETO, Alejandro, *Algunas precisiones sobre el concepto de policía*, Revista de la Administración Pública, nº 81, septiembre-diciembre de 1976.

¹⁷⁴ Anoto aquí mi deuda con Manel Risques que en su curso de doctorado *Orden público y estado liberal* me facilitó algunos materiales útiles como el artículo que comento y marcó las líneas principales para que intentase incorporar aspectos jurídicos y policiales antes de abordar la temática negra.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 47.

Los problemas empiezan cuando se describen las tareas asignadas. El tratadista De la Mare recopiló en 1729 algunas de las ya conocidas: gobernar al pueblo en justicia, mantener en paz a los ciudadanos, vigilar las obras para evitar fraudes, velar por un comercio leal, impedir la corrupción de las costumbres, desterrar el juego ilícito de las ciudades, etc. Camino de la sistematización, los campos de acción que define el tratadista comprenderán: «*religión, disciplina de costumbres, víveres, seguridad y tranquilidad pública, caminos, ciencias y artes liberales, comercio, manufacturas y artes mecánicas, servicio doméstico, trabajadores y pobres...*».¹⁷⁶

Poco a poco se va procediendo a una segregación o diferenciación de lo judicial, lo militar y lo económico, apuntando algunos autores alemanes (más cercanos a resolver la cuestión) que tras separar esos tres elementos quedarían ya definitivamente asignados los asuntos tocantes a la Policía.

En el caso español, la superposición de intendentes y corregidores a principios del siglo XVIII y las tres Secretarías institucionalizadas ya en 1717: la de Estado y Negocios Extranjeros, la de Guerra y Marina y la de Justicia, Gobierno Político y Hacienda, presagiará las dificultades de separar orgánicamente las tareas de Policía y Justicia (pp. 40-41). También en 1760 otro autor, el barón de Bielfeld, dedicará capítulos diferenciados que resumían sendos campos de la acción policial surgiendo temas como los bandoleros, las epidemias, los libros prohibidos, los incendios, la caridad, las casas de corrección, los espectáculos públicos, las sediciones populares, las aguas potables, los baños, las farolas, los aguardientes, los oficios, etc. (p. 43).

Alejandro Nieto resume que lo que caracteriza a la Edad Moderna en esta faceta es su afán de reglamentarlo todo policialmente: desde el pan a los libros, desde los sombreros a las farolas, definiéndola así como omnipresente (p. 45). Se empezará a entrever con ello la utilización manipuladora e ideológica del Poder absolutista que interviene en la vida de todos sus súbditos evitando –la realidad no será así hasta las revoluciones liberales de finales del XVIII y del XIX– las

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 41.

islas de autonomía feudal. El interés popular se pondrá al final de parte del interés del Príncipe que utilizará tanto al Ejército como a la Burocracia para mantener su poder político y económico (impuestos, instrucción, reclutamiento, etc.).

Es en la Ilustración cuando el autor descubre que muchos ciudadanos empiezan a desconfiar de las facultades de esa Policía para atender a la felicidad de los individuos y quieren mantener altas cotas de derechos individuales, terrenos donde no pueda acceder el poder del Príncipe: «...si la Policía ya no debe atender a la felicidad de los individuos, sus fines quedan reducidos automáticamente a la prevención de la criminalidad o, más concretamente a la garantía de la seguridad pública y del orden». ¹⁷⁷

Se llegará así al primer desdoblamiento efectivo de funciones: la actividad administrativa tiene un aspecto negativo de “protección y defensa contra los peligros” que quedará a cargo de una policía de seguridad y uno positivo de “fomento y bienestar”, que recaerá en lo que ya no es más que administración, aunque se la llame aún policía del bienestar (p. 49).

En España la necesidad de ajustar la situación al contexto europeo se observa en los Reales Decretos de 17 de marzo de 1782 donde se crea una Superintendencia General de Policía para Madrid o en el de 13 de julio de 1804 que crea un juez de Policía para Madrid y que separa sus acciones de los Tribunales (pp. 50-51).

Nuevas sombras surgirán cuando, en el contexto reaccionario europeo del Congreso de Viena, se den nuevas atribuciones a la policía y como dice Alejandro Nieto, «desdibujando el modelo ilustrado» y además «surgiendo un notorio divorcio entre las optimistas interpretaciones de los autores ilustrados y la realidad de las prácticas policiales» (pp. 52-53). La Policía del reaccionarismo se convierte en un instrumento eficaz para reprimir las ebulliciones revolucionarias, manteniendo al pueblo en orden y disuadiéndole de no alterar el estado de las cosas: «Concebida tradicionalmente como una defensa del pueblo contra sus enemigos, se convierte ahora en una defensa del Poder contra el pueblo» (p. 55). Así, nos explica el autor que incluso la Policía liberal aparentará la defensa del pueblo sin tan siquiera atenuar su progresiva impopularidad.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

Nieto menciona como ejemplo de lo afirmado que el 30 de noviembre de 1836 se ordenó introducir la Intendencia de Policía de Cataluña asignando los siguientes cometidos a las autoridades de los pueblos:

«...dispone la redacción de un parte semanal, en el que habrá de informarse, en primer término de “la seguridad pública, que comprenderá cualquier ocurrencia concerniente a este punto que acaeciere en el distrito, tal como robos, muertes o hechos violentos, riñas, incendios temporales, avenidas, etc., reuniones secretas, vagos y “amancebados”, y, en segundo término, “el espíritu público”, donde se explicará si sus domiciliarios reciben o no con agrado las disposiciones del Gobierno, y en último caso los motivos o causas que influyen para ello.»¹⁷⁸

La tarea liberal de marcar los derechos adquiridos de los ciudadanos y sus limitaciones será objeto incluso de las Constituciones escritas que, de forma genérica, supondrán las mejores limitaciones para prevenir un desmesurado poder policial aunque la práctica demostrará que las actividades administrativas se extenderán a todas las áreas posibles (pp. 58-59). Advierte el autor que el funcionamiento de la Policía en los estados del XIX actuará como un auténtico test del grado de liberalismo real de las naciones que sólo Inglaterra pasará holgadamente al reducir al mínimo su acción a diferencia de Francia y Alemania, pese a que estos países –como en general la mayoría de los europeos– intentarán garantizar, desde la revisión de los Tribunales de Justicia y la intervención política, la legalidad de la acción policial.

El punto de vista de la mayor parte del siglo XIX intenta pasar de un concepto material de la Policía a otra más bien instrumental que conlleva por un lado la conexión entre policía y orden público y, por otro, la diversificación de la policía general y de las policías especiales que atienden a diferentes asuntos (seguridad del Estado, propiedad de las personas, salubridad pública, comercio, industria, etc.) y a ámbitos territoriales (estatal, regional, municipal, por barrios, en caminos...) pese a que en su origen toda la esfera de la acción policial era municipal.

Las especializaciones tienden a matizar si se habla del campo (Policía rural) o la ciudad (urbana...); de los caminos, la fronteras, la sanidad, etc., a la vez que se

¹⁷⁸ Op. cit., p. 56.

entiende que cada rama de la Administración tenderá a formar partes autónomas individualizadas (Interior, Fomento, Hacienda, Sanidad...) siendo policía sólo una determinada forma del actuar administrativo (pp. 68-70).

El caso español es especialmente complejo por la frecuencia en que la intervención del mismo Ejército pasa a depender, si es requerido, por la dirección del jefe político de cada provincia, del Ministerio de la Gobernación. En los años que van de 1844 a 1847, se crea la Guardia Civil como “*garantía del orden y de la propiedad y seguridad de las personas y del sistema social*” sin menoscabar la presencia de la Guardería Rural o del servicio de protección y vigilancia (pp. 70-71). El 15 de octubre de 1847, se codifican las ordenanzas madrileñas de la Policía urbana (p. 72).

Alejandro Nieto concluye que los órganos policiales no son los únicos que ostentan facultades de Policía, compartiéndolas con otros órganos administrativos generales lo que deja pendiente problemas de nivel jurídico-organizativo.

Como prueba de ciertas confusiones aún presentes a mitad de nuestro siglo, habla de la llamada *despolicación* alemana tras el fin del nazismo y cita las conclusiones del jurista alemán Fritz Werner, presidente del Tribunal Federal Administrativo en 1957, que protestaba por la desarticulación de una policía hitleriana unificada:

«...conduce a un confusionismo de las relaciones Estado-libertad burguesa. La absorción de la Policía por el resto de la Administración puede desembocar en una estatalización de toda nuestra vida y en una policización de la vida pública. Un Estado total del bienestar es al mismo tiempo un Estado-Policía total. En cambio si la Policía se encuentra en la frontera que separa el Estado del orden social burgués, resulta evidente que su tarea será sencillamente la prevención y defensa de peligros.»¹⁷⁹

Igualmente anota el autor la proximidad de todas las naciones europeas en el momento de articular y definir la acotación y despliegue de tareas y la «*paradigmática utilización ideológica de la Policía por parte del poder, y que tanto ha de contribuir a emborronar una figura de por sí harto confusa*» (pp. 74-75).

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 74.

1.4.2. Historia de la Policía española

Martín Turrado Vidal en su libro sobre la evolución de la Policía española en la época contemporánea¹⁸⁰ nos documenta sobre sus etapas, despliegamiento, normativas y reglamentos pero plantea también los problemas intrínsecos del Orden Público hasta la Transición democrática.

Las etapas

A) Desde 1814 hasta 1835

La primera etapa llegará hasta 1835. Entre 1824 y 1827, al frente de la Policía se encontrarán tres Superintendentes Generales: el fundador José Manuel de Arjona, Mariano Rufino González y Juan José Recacho. Es éste un periodo de definición de competencias y de tensiones entre ultrarrealistas, Iglesia, militares y jueces. Como solución a estas tensiones y por el Decreto de 18 de agosto de 1827, se dejó reducida a la Policía a “*entender de delitos políticos*” (p. 26). Los disturbios ocasionados por la muerte de Fernando VII, en septiembre de 1833, traerán inicialmente involuciones pero, más adelante, cambios más estables con la supresión de la Superintendencia General en 1835, lo que atribuye el autor al desencadenamiento de la Primera Guerra Carlista que trasladó competencias policiales a los Gobernadores Militares en las plazas.

B) La época de las reformas (1844-1873)

Se creará una policía fuertemente militarizada y “estructurada en forma de supercapitanía general” (p. 27) aunque también se verá la necesidad de contar con un cuerpo civil de policía cuya creación tenía dos obstáculos:

La politización, en primer lugar, puesto que en cada provincia el jefe de la policía era el Gobernador Civil que colocaba a sus clientes políticos y, en segundo lugar, la dificultad de limitar los poderes discrecionales de la institución. Como

¹⁸⁰ TURRADO VIDAL, Martín, *Estudios sobre historia de la policía (1766-1986)*, Ministerio del Interior, Madrid, 1986.

cambios básicos cabe mencionar –siguiendo al autor– el Real Decreto de 16 de enero de 1844 refiriéndose los Cuerpos de Seguridad con la denominación de “Protección y Seguridad”. Se establecían en el Reglamento del 30 de enero del mismo año dos clases de agentes: los no uniformados: Comisarios y Celadores que en 1852 tomarán el nombre de “Cuerpo de Vigilancia” y que en palabras de Ramón Turrado (p. 28): *«ha sido el nombre más tradicional de todos los que ha tenido hasta ahora el equivalente al Cuerpo Superior de Policía, pues no fue modificado hasta el año 1941»*, y en el segundo grupo los Agentes: a los que en 1848 se les llamó “Salvaguardias de Madrid” aunque siguiesen dependiendo del primer grupo (p. 28).

Tres fueron las reformas principales del periodo:

1ª) La función de los Comisarios: estaban habitualmente al servicio directo del Gobernador Civil de cada provincia patentizando dificultades en sus pautas de acción porque –menciona el autor en la página 29– *«los reglamentos de esta época suelen tener el carácter de orgánicos, descuidando la parte relativa de los servicios»*. Los problemas eran especialmente graves en las capitales de mayor población: Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, Cádiz y Sevilla. En Madrid incluso se planteaba la cuestión del número de comisarios necesarios. El problema empezará a solucionarse en 1908 cuando en Madrid y Barcelona se crearon los jefes del Cuerpo de Vigilancia de cada ciudad. Menciona Turrado entre las funciones de los comisarios las de:

«...controlar a sus subordinados para saber si cumplían sus funciones, dar partes de servicios diarios al Gobernador, inspeccionar las oficinas de los celadores, expedir pasaportes, vigilar las reuniones públicas e inspeccionar establecimientos públicos y finalmente llevar una serie de libros de registro».¹⁸¹

2ª) La unión y separación con otros cuerpos distintos: en 1854 se fusionarán los servicios del Cuerpo de Vigilancia y los de la Policía Municipal en el “Cuerpo de Vigilancia Pública y Municipal”, que de nuevo serán separados en 1863. Se aumentarán los efectivos con la creación de los secretarios de Comisaría por la que estos agentes serán nombrados directamente por el Gobernador.

¹⁸¹ Op. cit. pp. 29-30.

3ª) Las preocupaciones de salvaguardar la seguridad de Madrid: ya en el siglo XVIII se planteaban diferencias entre la seguridad de la capital y la de las demás villas y ciudades, esquema que se rompería a finales del siglo XIX cuando la tensión obrera se hizo patente en Cataluña y Andalucía.

En el caso de Madrid y siempre teniendo en mente el miedo a los posibles pronunciamientos, se creó una policía que Turrado califica de “subterránea” y que se aglutinaba bajo el nombre de “Policía Secreta” (p. 31), cuya actuación dependía de la tensión y conflictividad que en 1848, cuando la ola expansiva revolucionaria nacida en Francia tuvo aquí sus efectos, fue desactivada. El personal utilizado era contratado de forma ocasional y estaba bajo las órdenes del Gobernador Civil.

C) El Sexenio Revolucionario (1868-1874)

Se derogarán rápidamente las leyes anteriores, creándose un vacío que se llenará a finales de 1868 con la creación del Cuerpo de Orden Público, cuyo reglamento se establecerá el 1 de junio de 1870 y que erróneamente –según el autor–, desmontó en un principio todo lo referido a la prevención quedando sus cometidos en «*reprimir desórdenes públicos, los atentados contra las personas y los ataques contra la propiedad*» (p. 33), mientras que procedió a remilitarizar el Cuerpo aunque desgajó a 100 miembros de esa estructura para asignarles tareas de prevención. La fuerza de ese Cuerpo seguirá aumentando incluso en el periodo de la Restauración y será la base del Cuerpo de Seguridad.

Para Turrado es notable la aparición una Ley de carácter general para formar un Cuerpo de Policía como lo será la Ley Orgánica de los Tribunales de 1870 (pp. 33-34). La Policía se dividirá en dos secciones: la de Vigilancia y la de Seguridad. Ya durante la Primera República se promulgará el decreto de 22 de octubre de 1873 «*organizando la Policía Gubernativa y Judicial en todo el territorio de la República*»¹⁸², que en la práctica no se aplicará hasta la Restauración, chocando nuevamente con los problemas de la politización y con la falta de recursos

¹⁸² *Ibidem.*

económicos por el desarrollo de la Tercera Guerra Carlista que anuló la convocatoria de candidatos del 11 de enero de 1874.

D) La Restauración (1874-1931)

No introdujo un modelo propio, continuando el provincial de la época isabelina (p. 34), aunque recogerá algunas novedades e intentos de la República pese a que su evolución tendiese hacia (p. 34) «*un modelo de Policía nacional y centralizada*».

Las características básicas de esta etapa radican en el mantenimiento del modelo provincial: se sigue en esta línea pese a que en 1886 se crea la **Dirección General de Seguridad**, que se suprimirá al año siguiente al no rebajar competencias de los Gobernadores Civiles que seguirán siendo los “jefes absolutos” pudiendo promover a personas, sancionar y encargar servicios. También se alcanzará la independencia de los dos Cuerpos: según el reglamento de 1887 serán autónomos los Cuerpos de Seguridad y el de Vigilancia:

a) El Cuerpo de Seguridad se encargará de amparar personas, domicilios y bienes de los ciudadanos, del orden y la circulación en la vía pública, del orden en las reuniones y de prestar auxilio a toda autoridad para evitar delitos o aprehender a los delincuentes (p. 35).

b) El Cuerpo de Vigilancia se dedicará a «*conocer todos los elementos del mal que existan en la población con el fin de impedir todos los delitos y auxiliar la acción judicial en el descubrimiento de aquéllos y la captura de los autores*» (p. 36). Accederá también al registro de movimiento de población. Como tercera y última característica, se iniciarán las “especializaciones” que comportarán una curiosa militarización de fuerzas regionales como los Mozos de Escuadra catalanes, los Miñones alaveses y vizcaínos y los Miqueletes guipuzcoanos cuando la aparición del terrorismo en los años noventa reclame una dedicación concreta. La culminación de este proceso llegará en 1896 con la creación de una policía judicial con dos secciones: una para Madrid y otra para Barcelona, encabezadas cada una con un jefe militar nombrado por el Ejército –aclara el autor que estos delitos se hallaban entonces bajo la jurisdicción militar–,

añadiéndose personal de las Audiencias. En el marco legislativo, en 1894 aparecen las primeras leyes antiterroristas. En 1906 la Policía Judicial seguirá sus tareas pero dentro del Cuerpo de Vigilancia. Otros aspectos de la especialización llevarán a nuevas unidades a dedicarse al control de viajeros y a servicios en estaciones de ferrocarril y puertos de mar.

La gran reforma de esta fase tendrá mucho que ver con la constitución de una policía moderna que nacerá en España en el periodo 1905-1912 a partir de la Ley de febrero de 1908 y de la creación de las primeras Escuelas de Policía, estableciéndose un concurso-oposición como sistema de ingreso, consolidando el puesto de trabajo y desarrollando la previsión de una jubilación (p. 37).

Según el **Reglamento de 1905**, la misión especial de la Escuela de Policía era la de «*formar agentes que se dedicaran a la lucha antiterrorista*» (p. 38) aunque pronto sirvió para reciclar a todos los funcionarios en servicio. Desde 1921 y como sucede hoy en día asumía la formación de los que ingresaban en el Cuerpo (p. 38). En cuanto a las cuestiones de organización, no hubo grandes cambios salvo la evolución hacia un modelo centralizado con la creación de las Jefaturas de Policía de Madrid y Barcelona coordinando todas las fuerzas policiales con la de la **Dirección General de Seguridad (D.G.S.)** en 1912, que Turrado atribuye a la mejora de la eficacia tras el asesinato de Canalejas y cuyos fines se describen en el Real Decreto de 27 de noviembre de 1912 que insiste en la concentración de datos e informaciones, el mantenimiento del orden general, la prevención y persecución de los delitos y la estipulación de una base de iniciativas y órdenes que unificasen el sistema para todo el Reino. En el mismo año 1921 se le cambiará el nombre a la D.G.S. por el de **Dirección General de Orden Público** intentándose por primera vez «*coordinar los servicios de la Policía Gubernativa con los de la Guardia Civil*» (p. 39), sometiendo el Cuerpo de Seguridad al Código de Justicia Militar y rebajando las competencias de los Gobernadores Civiles desde la alteración de destinos de los funcionarios. En el mismo decreto se fundaban dos instituciones aún existentes¹⁸³: el Colegio de Huérfanos y la Caja de Socorros.

¹⁸³ Corresponde a 1986, fecha de edición del libro.

Finalmente, la entrada en vigor del Reglamento de 25 de noviembre de 1930 – redactado por Mola siendo director general de Seguridad–, pese a llevar el título de “provisional” será el que permanecerá vigente durante más tiempo: casi 45 años. Resumiendo las aportaciones durante esta larga etapa, destaca el autor en primer lugar la unidad de los distintos instrumentos legales; en segundo término el establecer con claridad las relaciones entre los Cuerpos de Vigilancia y Seguridad; la ratificación, en tercer lugar, de la dependencia de los cuerpos policiales de los Gobernadores Civiles y que tendrán más un carácter de trámite en cuanto a sanciones y recompensas, pasando al director general de Seguridad (p. 40); en cuarto lugar, las nuevas especializaciones añadidas a las anteriores como la investigación criminal, la investigación social, los ferrocarriles o la vigilancia de fronteras y puertos. En quinto y último lugar, Turrado destaca la «*gran sistematización que se dio al régimen disciplinario*» (p. 41) que incluía aspectos orgánicos pero también de servicios y que será utilizado con variaciones y adaptaciones en la actualidad. Era a su vez un Reglamento Orgánico pero también de Servicios.

E) La II República (1931-1939)

En este periodo se derogará el Reglamento de 1930 aunque no se plantearán normas substitutorias lo que dejará una cierta provisionalidad que durará hasta 1941 (p. 41). Se reforzará el poder y discrecionalidad del director general de Seguridad. Fue una época de mejora de situaciones personales denigradas en la Dictadura anterior: se incoaron algunas faltas, se reintegraron algunos policías en escalafones, se ofrecieron premios y se cancelaron antecedentes.

Tres son para Turrado Vidal las grandes innovaciones de estos años:

1ª) El Gabinete de Identificación: ya en 1911 funcionaba en la Jefatura de Madrid un servicio de identificación dactiloscópica que se extendió a otras provincias y que tenía sus precedentes en el gabinete antropométrico y fotográfico creado a finales del siglo XIX y que se ocupaba de espiar a los dirigentes y activistas anarquistas. En 1921 pasará el Gabinete de Madrid a denominarse Gabinete Central de Identificación. El 14 de noviembre de 1934 se le reconocerá carácter

oficial al Servicio Central de Identificación marcando pautas a los Gabinetes provinciales. Cita el autor que por esta medida aplicada se establecieron hasta 14.075 identificaciones de delincuentes reincidentes (p. 42). 2ª) Los intentos de coordinación de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, especialmente en 1935. Se coordinaron progresivamente fuerzas de orden público como los Mozos de Escuadra, los Miqueletes, los Miñones, los Vigilantes de Caminos, los Guardas Jurados etc., sometiéndose a la inspección y vigilancia de la Guardia Civil.¹⁸⁴ Los cuerpos de estructura civil como los Policías Municipales u otros empleados locales como vigilantes de alcantarillas, serenos, servicios de teléfonos, etc., serán a su vez supervisados por la D.G.S. A este propósito se organizaron Juntas de Coordinación, especialmente en Barcelona y en el País Vasco, con diferentes autoridades y representantes de los cuerpos (p. 43). 3ª) Los Guardias de Asalto: Turrado admite la dificultad de establecer al fecha exacta de su nacimiento que parece ser la de la misma noche del 14 de abril de 1931, fecha de la proclamación de la República. El objetivo básico de su creación era el de intentar evitar la represión sangrienta de las manifestaciones ilegales (con intervención habitual del Ejército y declaración del estado de sitio) sin recurrir a las armas de fuego: se les llamó Sección de Asalto o Vanguardia con dos grupos: el de Infantería y el de Caballería. Será el germen –afirma el autor–, de la Policía Antidisturbios.

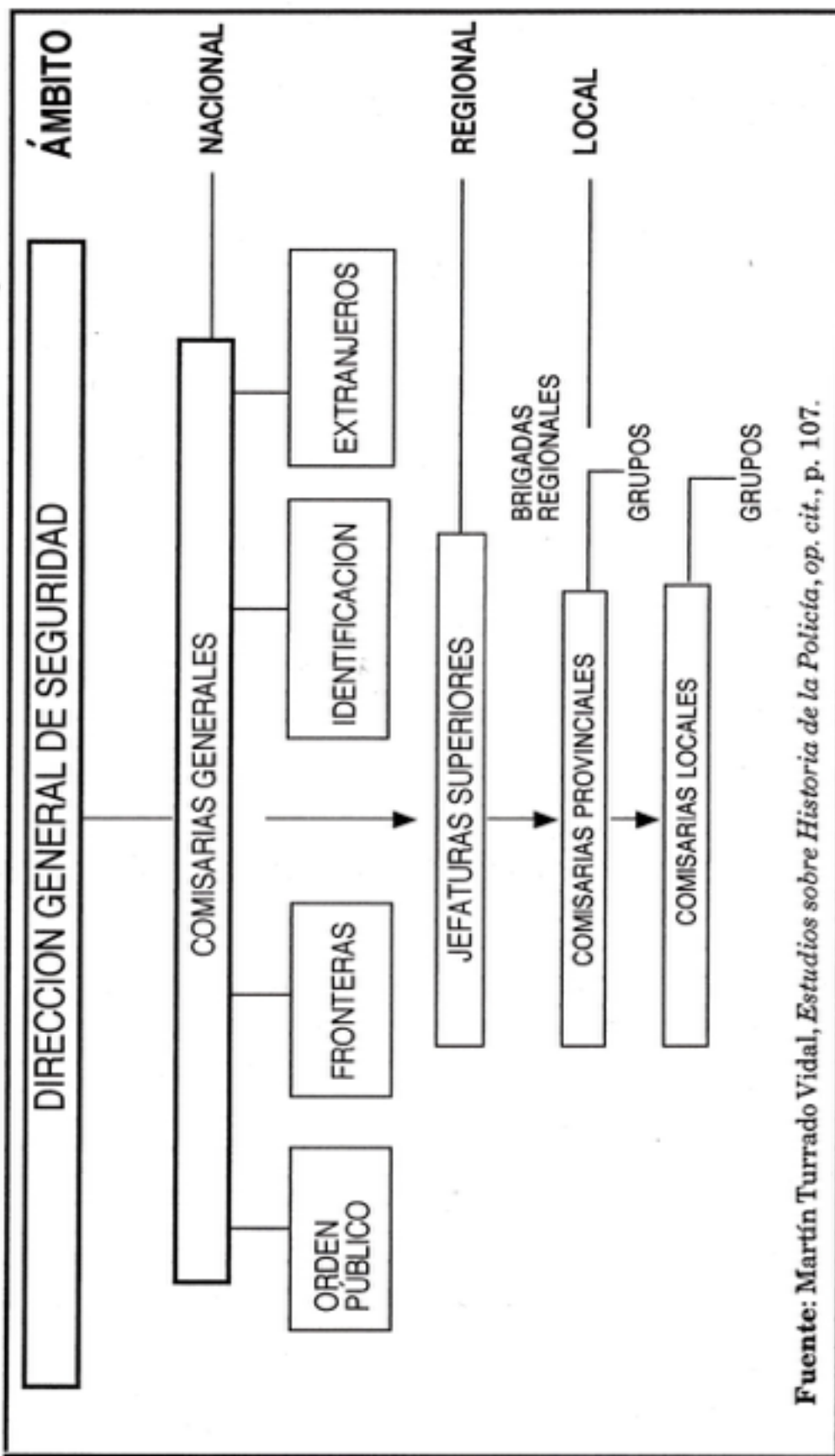
E) La centralización de la policía (1939-1975)

Desde 1939 se procederá a la reorganización y unidad nacional creándose dos estructuras nuevas:

1ª) Las Comisarías Generales, que ya no serán las Jefaturas del Cuerpo de Vigilancia y que pasarán a ser organismos con cometidos específicos por todo el

¹⁸⁴ Gabriel Cardona cuantifica las Fuerzas de Orden Público del periodo monárquico para 1931: 28 tercios de la Guardia Civil y 3 comandancias independientes, Carabineros (14 subinspecciones), Fuerzas locales, Fuerzas del Ministerio de Gobernación y Cuerpo de Seguridad y Fuerzas Parapoliciales (13 comandancias generales de somatenes). En CARDONA, G., op. cit., p. 266.

Cuadro nº 2
ORGANIGRAMA DE LA ESTRUCTURA POLICIAL EN LA ÉPOCA FRANQUISTA



Fuente: Martín Turrado Vidal, *Estudios sobre Historia de la Policía*, op. cit., p. 107.

territorio español. Se crearán por el Decreto de 8 de septiembre de 1939 cuatro Comisarías Generales: Fronteras, Información, Orden Público e Identificación (Ver organigrama de la página 198).

2ª) **Las Jefaturas Superiores** creadas por Orden de 7 de octubre de 1939. Inicialmente serán seis: Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Valencia y Zaragoza. Pronto pasarán a ser mandos territoriales intermedios y tendrán competencias amplias: «...desde el mando directo del Cuerpo General de Policía y de Policía Armada y de Tráfico hasta el de velar por el cumplimiento del régimen de espectáculos públicos y de las normas sobre higiene y represión de la prostitución». ¹⁸⁵

La Ley fundamental vigente durante toda la época franquista será la del 8 de marzo de 1941 que: «...puso las bases para la estructuración interna del Cuerpo General de Policía y de la Policía Armada y de Tráfico». ¹⁸⁶ Procediendo a los habituales cambios de nombre, al Cuerpo de Investigación y Vigilancia se le llamará **Cuerpo General de Policía** y al de Seguridad **Policía Armada y de Tráfico** (p. 45). Se intentará con ello crear una Policía muy politizada, característica de un estado totalitario. La Ley de 1941 y su desarrollo posterior llevará a dar entrada en el Cuerpo General y Policía Armada a los oficiales del Ejército en las vertientes profesional, provisional y de complemento, procediéndose a la depuración de los miembros de las anteriores instituciones de Orden Público. Los cambios introducidos en la Transición apuntarán a la revalorización de los comisarios, a la aparición del sindicalismo, al acceso de la mujer y a la propia Ley de Policía de 1978 que constituirá un marco y nuevo punto de partida (pp. 46-47).

Para Diego López Garrido, el orden público en el franquismo culmina un largo proceso de militarización originado directamente de una situación dictatorial surgida de una guerra civil con un «*peso del Ejército enorme en el Estado*» (p. 63). En su introducción al libro *El aparato policial en España* señala que:

¹⁸⁵ Op. cit., p. 45.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

«...la noción de orden público tendrá verdadera fertilidad aplicada a las relaciones Estado-individuo, en cuanto límite a la acción de éste. Un límite jurídico ambiguo y discrecional a las libertades (Martín-Retortillo) que permitió a la monarquía liberal española, y luego, al Estado franquista, dar una apariencia “de derecho” a la arbitrariedad del poder social y político.

Los cuerpos de policía, fuertemente militarizados, han sido los administradores de esa idea de orden público, hasta el punto de identificarse terminológicamente. En el franquismo la denominación de la institución policial es la de “Fuerzas de Orden Público”.

Para estas fuerzas había una jerarquía de valores a defender, y el que ocupaba el primer lugar era el orden público, es decir, la represión de cualquier actividad que pudiese atentar al orden político establecido [...] Esto lo convertía en algo más que un concepto “material” de orden público para llegar a ser un concepto “ideológico” y jurídico (Ley de Orden Público de 1953)¹⁸⁷ que se aplicaba jurisdiccionalmente por el llamado Tribunal de Orden Público [...]

La política de orden público atravesó un momento dominante sobre los demás aspectos de la política nacional durante el franquismo. No hay más que pensar en la absoluta dedicación a esta materia de los Gobernadores Civiles».¹⁸⁸

El mismo autor destaca los cambios básicos del periodo franquista (p. 63) «*acentuando los aspectos militarizadores del orden público*». La creación del Cuerpo de la Policía Nacional, dependiente del Ministerio de la Gobernación transformando y refundiendo otros cuerpos no será obstáculo para mantener la Guardia Civil en su estructura anterior.

Se agudizará además la militarización interna: los puestos de mando en la Policía Nacional serán destinos que podrán y deberán escoger oficiales del Ejército de Tierra. La organización interna variará «*al crearse un poderoso Estado Mayor, dividido en cuatro secciones, al estilo de los Estados Mayores militares*» y que aún en 1986 no había desaparecido (p. 63). Señala López Garrido la curiosa paradoja de que los oficiales de la Guardia Civil no podrán acceder a los puestos de Estado Mayor.

Haciendo balance y como resultado de esta evolución, el periodo franquista se cerró en 1975 con uno de los mayores índices de policías por habitante de

¹⁸⁷ Manuel Ballbé sólo habla de una nueva Ley de Orden Público de 1959, precedente de la creación de los TOP, pero no menciona la de 1953.

¹⁸⁸ LÓPEZ GARRIDO, Diego, *El aparato policial en España*, Ed. Ariel, Barcelona, 1987, pp. 7-8.

Europa, aunque en el periodo democrata siguieron aumentando las cifras globales.

Sólo como un interrogante, pendiente probablemente de una cuantificación y clarificación, cabe construir la historia de la corrupción encubierta a cambio de fidelidades, el corporativismo, las conexiones con las redes delictivas, el papel en el comercio, en las aduanas, las extorsiones y otros muchos elementos característicos de los periodos dictatoriales. Lo cierto es que los integrantes de la Policía no disfrutaron en general de condiciones económicas excepcionales. Pese a que en nuestra Transición se aplicó factualmente una “ley de punto final”, lo cierto es que queda mucho por reconstruir sobre las actuaciones en las prisiones, en la vida cotidiana y respecto a las conexiones con una extensa red de confidentes y colaboradores del régimen (falangistas, vigilantes de barrio, etc.). Algo de todo ello podemos captar en esta última sección.

1.4.3. La Brigada Social

Antoni Batista ha estudiado a fondo el papel de la Brigada Social, cuerpo regional y policía política, especialmente en su actuación en Cataluña y reconoce las dificultades documentales ante el “pacto de silencio” de la Transición. La información un tanto desviada y filtrada –porque los informes iban destinados a la superioridad política (son *lights*)– no dan justa cuenta de la actividad represora que desplegaron aunque:

«La Brigada Social era la encargada de perseguir todo aquello que en democracia no es perseguible, todos aquellos derechos cuya prohibición define por pasiva una dictadura: pensamiento, ideología, expresión, reunión, manifestación, huelga [...] Y la violación de los derechos a la vida y al *habeas corpus* [...] La Brigada Social detenía, enviaba a la cárcel y aportaba las pruebas para que las personas absolutamente inocentes en pureza jurídica fuesen condenadas a penas que podían ir desde la privación de la libertad hasta la muerte. Y la principal herramienta que tenían era a la vez un castigo en sí mismo, un durísimo e intolerable castigo: la tortura.»¹⁸⁹

La tortura, los malos tratos, los insultos y las presiones psicológicas –afirma Batista– fueron cotidianos en las dependencias de la Brigada Social. Las formas

¹⁸⁹ BATISTA, Antoni, *La Brigada Social*, Ed. Empúries, Barcelona, 1995, p. 7.

de tortura denunciadas por multitud de detenidos eran diversas. Iban desde las palizas sistemáticas (con los puños, la porra, la cuerda o las toallas mojadas) hasta métodos más sofisticados como los llamados *la cigüeña* (esposar las muñecas por detrás de las rodillas dejando al detenido en una posición difícil y dolorosa largo tiempo) o *la bañera* (buscaba la angustia de la asfixia haciendo arrodillar al detenido con las manos esposadas a la espalda sumergiéndole en agua no siempre limpia). Se practicaban otras formas de crueldad como los electrodos en un cuerpo mojado o las quemaduras con cigarrillos (pp. 13-14).

Batista dedica un capítulo (pp. 29-46) a repasar la trayectoria de Antonio Juan Creix que durante 30 años actuó como auténtico perseguidor del comunismo y del catalanismo. Ingresó en 1936 en el Cuerpo de Investigación y Vigilancia, después Cuerpo General de Policía. Adscrito al Movimiento Nacional, entró a trabajar en el Servicio de Información y Policía Militar (SIPM)¹⁹⁰, a las órdenes del general José Ungría (p. 29). Ingresó en la reciente creada Brigada Político-Social y fue destinado a Bilbao para pasar en 1941 a la Jefatura de Barcelona, especializándose en la represión del comunismo, sobre todo de integrantes del PSUC. De sus acciones resultó Joaquim Puig ejecutado en el Camp de la Bota el 17 de febrero de 1949 o Joan Comorera o el responsable de Barcelona, Miguel Núñez. También participó en la detención de grupos de guerrilleros, en el tiroteo que acabó con la vida de Josep Lluís Facerías el 30 de agosto de 1957 y, conjuntamente con la Guardia Civil, en el operativo que llevó a la localización y muerte de Quico Sabaté en enero de 1960.

En el capítulo tercero (*La trista història*, pp. 47-58) habla Batista de las Comisiones Depuradoras cuyos artífices y asesores acabaron aterrizando en la Brigada Político-Social:

«Les “COMISIONES DEPURADORAS” creades per l'exèrcit sediciós en plena Guerra civil, són l'antecedent més immediat de la policia política que va actuar durant els trenta-sis anys de dictadura del general Francisco Franco Bahamonde, en la transició que va menar a la democràcia i en un primer temps de la democràcia mateixa. Les “Comisiones Depuradoras” estaven encarregades de les enquestes dels presoners de guerra. Quan aquests van ser

¹⁹⁰ El SIPM se creó como un servicio de contraespionaje en la zona republicana.

nombrosos, ja se'ls va fer necessari racionalitzar el procés que començava amb la detenció, continuava amb el captiveri i acabava amb una pena de presó, deportació o mort.

Els camps de concentració van ser la infraestructura d'aquella potent maquinària de liquidació, anul.lació de l'enemic.»¹⁹¹

El comandante de la Gestapo Paul Winzer, destinado en España hasta 1944, enviado por Heinrich Himmler actuará desde 1939 en el País Vasco, donde estarán destinados los dos principales agentes de la Brigada Social: Melitón Manzanos y Antonio Juan Creix. El primero morirá a manos de un comando de ETA el día 2 de agosto de 1968 (p. 49). Sobre la trayectoria del segundo, apunta Batista:

«La nova policia política del franquisme s'estructura com a recanvi natural del Cuerpo de Investigación y Vigilancia [...] Eduardo Quintela, Pedro Polo i Juan Estévez van ser els primers organitzadors de la policia política de Catalunya, però qui la va "modernitzar" i va ser-ne l'home més tristament emblemàtic va ser el comissari Antonio Juan Creix, l'encarregat pel Govern franquista de venjar la mort del seu company Melitón Manzanos.

Antonio Juan Creix es va fer càrrec del comandament de la VI Brigada Regional de Investigación Social l'any 1963, després d'haver-se foguejat durant vint anys en el seu grup dedicat a la repressió del comunisme i d'haver fet un curset el 1958, als Estats Units, on va aprendre els mètodes anticomunistes del FBI del maccarthysme.»¹⁹²

A sus órdenes se hallaban 64 agentes. Su aparición en Barcelona coincidió con la visita de Franco a Barcelona en 1963. La Sexta Brigada, conocida como Social o Político-Social (siglas BIS o BPS), fue la encargada de la represión política utilizando, como todo Estado totalitario, una red de vigilantes amenazados: son los confidentes, en el argot policial los colaboradores o en el del antifranquismo los chivatos (p. 51). La familia, el municipio y el sindicato actuaban de correas de transmisión del estado policial: desde las casas, los barrios a las fábricas, los pueblos y las ciudades. La estructura de partido único del Movimiento Nacional facilitaba otra rama doble de información: los gobernadores civiles eran los jefes provinciales y los alcaldes los locales (p. 51). Anota el autor que los Archivos del

¹⁹¹ Op. cit., p. 47.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 50-51.

Gobierno Civil de Barcelona contienen poca información al respecto. Sólo dos censos tardíos, datados el 1 de febrero de 1972 y el 17 de enero de 1974, informan sobre la plantilla total de la policía de Barcelona que es la siguiente:

- 88 agentes de la Brigada Criminal
- 79 del departamento de Orden Público
- 95 de la Brigada Social
- 3.032 números de la Policía Armada
- Un Parque Móvil de 23 coches “Z” con distintivos policiales y 7 coches “K” de camuflaje.

La VI Brigada Regional de Información Social tenía 120 funcionarios de plantilla, 95 de los cuales estaban en activo, repartidos en tres turnos, 9 agregados de otros servicios y 9 en excedencia. Ésta era su distribución (pp. 52-53):

- Jefatura y dirección de Servicios (9 funcionarios)
- Secretaría: 9
- Servicio de Guardia (grupo VI): 10
- Servicio de Universidad (grupo VII): 10
- Servicios Extraordinarios prolongados: 4
- Grupo I de Asuntos Laborales: 9
- Grupo II de Actividades Catalano-separatistas: 10
- Grupo III de Actividades Comunistas: 12
- Grupo IV de Actividades Anarquistas, trotskistas y sociales: 12
- Grupo V: Escuchas y Sectas: 5

Otros servicios que colaboraban habitualmente en las tareas de información de la policía política eran (p. 53):

- el Servicio de Información militar (SIM)
- la Guardia Civil
- el Servicio Nacional de Información del Movimiento
- un pequeño y desnaturalizado cuerpo de Mozos de Escuadra que pasó a depender de la Diputación.

Son prácticamente inexistentes los documentos que hacen referencia a nombres de agentes adscritos a la BIS, donde la tortura era habitual. Se conoce la élite del

Cuerpo por un documento datado el 5 de noviembre de 1973 en el que el jefe superior de Policía de Barcelona, Sergio Gómez Alba, pide al director general de Seguridad, recompensas para los hombres que trabajaron con eficacia en diversos casos.

Aparecen en la lista consultada por el autor un grupo de Funcionarios de Primer, Segundo y Tercer Nivel. Entre ellos se detallan los comisarios de segunda clase, inspectores de primera, segunda y tercera clase, subinspectores, etc. (pp. 55-57). Como anécdota cabe mencionar que Genuino Navales, el número dos de la Brigada Social, fue condecorado con la “Cruz al Mérito Policial con Distintivo Rojo” el 18 de julio de 1972, el mismo día que el periodista Enrique Rubio –especializado en actividades delictivas y director de El Caso–, fue nombrado “inspector honorario” (p. 57).

1.4.4. Las “Actividades Contra el Régimen”

Enric Canals y Ramon Perelló¹⁹³ apuntan en la introducción de su libro cómo las actividades de vigilancia fueron una constante del régimen que, obedeciendo a los dictados y obsesiones del propio Franco (eliminación y depuración de los vencidos, tramas conspirativas, deseos de acabar con la resistencia...), sustentaron esta peculiar visión de las relaciones humanas:

«...la vana obsesión de perpetuarse dirigió una parte importante de sus esfuerzos en controlar todo el país, estableciendo un sistema potente de información privilegiada en, todos los niveles y sobre toda la sociedad. Un sistema que le servía para aplicar una represión sistemática sobre toda disidencia, ya fuese de signo político, cultural o de pensamiento. En la línea de las grandes máquinas de control y represión de los dictadores que él admiraba, el servicio de control era potente y tenía como ejecutores fieles y entregados desde los cuerpos de la policía y la guardia civil, hasta las delegaciones del Ministerio de Información y Turismo, alcaldes, prefecturas locales del Movimiento, la misma Falange y confidentes particulares entregados a su causa.

Los frutos de este servicio fueron muchos. Y en primer término ocasionaron la represión sistemática de sus oponentes políticos. Personas que organizadamente dedicaron una parte de su existencia –y en muchos casos, toda– a combatir a la dictadura. En segundo lugar, el control dio lugar a

¹⁹³ CANALS, Enric, PERELLÓ, Ramon, *Sota control (Activitas Contra el Règim)*, Ed. Planeta, Col. Ramon Llull, Barcelona, 1996.

centenares de miles de informes sobre todo tipo de gente, entidades y hechos, configurando una impresionante y sobre todo surrealista, amalgama de opiniones, sospechas, acusaciones –falsas o no– y de juicios más propios de la imagen de España del tópico y la pandereta. Todo el mundo era sospechoso, porque aquel régimen no se fiaba de nadie.»¹⁹⁴

Los autores de esta recopilación seleccionaron fichas e informes sobre personas nacidas o vinculadas especialmente con Cataluña, pero también sobre entidades y hechos acaecidos en ese territorio, proporcionando datos realmente variados en cuanto a su origen y contenido. Aunque, en algunos casos, los hechos comentados corresponden a años posteriores a 1965 (fecha en que se delimita esta investigación), pueden servir como barómetro de un sistema que llevaba funcionando años y que se había refinado y extendido –probablemente desde 1962– hasta límites insospechados. Algunos ejemplos relevantes son éstos:

1.- La investigación a Pau Casals en la que intervinieron, entre otros: la Brigada Regional de Información de la DGS con sede en Barcelona (informe número 3.422, de agosto de 1966), la Jefatura Local del Movimiento en Vendrell, el jefe superior de la policía que tramitó un informe al entonces gobernador civil de Barcelona Tomás Garicano Goñi. Se estrechó la vigilancia a raíz de una peregrinación-homenaje al músico que tuvo lugar en Lourdes con asistencia de 400 vecinos. Algunos conciertos y audiciones también estuvieron “bajo control”. Era habitual que los policías elaborasen largos listados de las matrículas de los asistentes de cualquier acto que se considerase digno de ser investigado (p. 26).

2.- En fechas posteriores (1968) se pueden comprobar los métodos de observación e infiltración para detectar correos y enlaces de los partidos democráticos perseguidos. Es el caso de una mujer francesa investigada por un funcionario de la Sexta Brigada Regional de Investigación Social de la Jefatura Superior de Barcelona. Tras fingir éste pertenecer al partido y comprobar la existencia de mensajes, la mujer fue detenida. Los autores destacan que los investigados nunca llegaron a conocer la existencia de dichos informes. Intentando evaluar la complejidad de éstos comentan en su libro:

¹⁹⁴ Op. cit., pp. 13-14.

«Nos inclinamos a pensar que el grueso de los documentos catalogados por las siglas ACR (Actividades Contra el Régimen) constituían un inmenso banco de datos para uso interno, tanto para “situar” a las personas como para completar el dossier o la biografía cuando en un momento determinado ésta era necesaria con vistas a cualquier operación represiva (detenciones, prohibiciones de actos, clausura de entidades, etc.).

Una de las obsesiones de los funcionarios e informadores franquistas fue la de establecer conexiones entre personas basadas en la posible amistad o en las relaciones profesionales. La amistad con personas de la oposición antifranquista o la coincidencia en actos privados o públicos con personas consideradas “desafectas” generaba automáticamente pasar a la categoría de “sospechoso”, aunque no tuviese ninguna repercusión negativa para el interesado, de momento.

Si estas amistades se tenían con personas del extranjero, y estas personas tenían una significación política, el control se extremaba.»¹⁹⁵

3.- En el caso de la abadía de Montserrat, por su peculiar vinculación a partidos e instituciones favorables a la reivindicación de corte nacionalista, constan informes de vigilancia en diferentes momentos. Se cita entre otros (pp. 45-46) el del 3 de junio de 1956 a propósito de una reunión de escritores cuyo objeto era ofrecer a la Virgen de Montserrat una “Corona Literaria”. Aparecen los asistentes que son catalogados sistemáticamente «...*Pau Casals, violoncelista, separatista y colaborador de los rojos; [...] Agustín Bartra, poeta comunista y ateo domiciliado en México...*». Igualmente la llegada de la infanta María Pilar de Borbón, hija del conde de Barcelona, a Montserrat en 1963, comportó que su escolta diese información de todo lo que acontecía en los actos y entrevistas realizados (p. 48). Con nombre propio brilla la vigilancia y persecución que sufrirá el abad Escarré que se hizo cargo del Monasterio en 1939 a la edad de 34 años y a quien se le considerará último responsable de la significación democrática y catalanista de la abadía. El punto álgido de su persecución, a finales del año 1963, vendrá a propósito de la entrevista concedida el 14 de noviembre a José Antonio Novais, corresponsal en Madrid de *Le Monde* donde declarará¹⁹⁶: «*no tenemos detrás veinticinco años de paz, sino veinticinco años de victoria*». El 25 de diciembre, una patrulla de extrema derecha asaltará e

¹⁹⁵ Op. cit., p. 32.

¹⁹⁶ Op. cit., p. 50.

incendiará el antiguo Casal de Montserrat situado en la calle de los Arcos en Barcelona y la destrucción, según la Sexta Brigada Regional de Información de la BRIS, ocasionará pérdidas cuantificadas en 300.000 pesetas. En ese edificio estaba instalada la Agrupació de Minyons de Muntanya “Abat Marcet” que según los medios afines a los atacantes era un centro de *”scoultismo más que separatista”*, que violaba entre otras la Ley Constitutiva del Frente de Juventudes (p. 50). La misma BRIS reproduce el texto de una pintada aparecida en las escaleras de acceso al Casal: *“España: 1 Bandera, 1 Patria, 1 Lengua”*.

El acoso al abad no acabará con el exilio casi forzado a principios de 1965 puesto que se alargará hasta su fallecimiento el 21 de octubre de 1968, tras ingresar en una clínica de Barcelona que será vigilada por agentes de la comisaría del barrio de San Gervasi de Barcelona. El funeral será también objeto de vigilancia y servirá para recoger nuevos datos sobre los asistentes al acto. La escolta, no solicitada, constatará la presencia al acto del traslado de los restos mortales de entre 4.000 y 5.000 personas.

4.- En otro orden de cosas, los autores nos recuerdan cómo, en la más impune violación de los derechos de la persona, se potenciaron mecanismos que: *«posibilitaban un dominio completo del sistema de comunicaciones entre las personas. Cartas por correo, telegramas, conversaciones telefónicas y envíos de paquetería postal estuvieron bajo control directo de la policía y de otros organismos del Ministerio de Gobernación»* (p. 65). Existía además un Servicio de Escuchas.

Respecto a Cataluña, el Servicio Regional de Información, dependiente de la Dirección General de Seguridad estableció un Servicio de Observación en la sede central de Correos y Telégrafos (plaza Antonio López), constituido por un comisario de policía y nueve inspectores con: *«la misión de interceptar, abrir y leer cualquier envío entre personas susceptible de llevar escritos o material literario contrario al régimen y de informar»* (p. 65). Se constata nuevamente la aportación de los colaboradores de la misma plantilla de correos afiliados a FET y de las JONS. El envío de libros era uno de los objetivos preferentes de control. Muchos paquetes no llegaban a sus destinatarios y curiosamente –observan los

autores—, aparecían en las librerías de ocasión cercanas al puerto (Drassanes) o a la Universidad (calle Diputación) de la misma ciudad.

5.- Se reproduce —en el libro de Canals y Perelló— lo declarado por la Comisaría General de Orden Público sobre el posicionamiento y actitud hostil de los trabajadores:

«La mayor parte de la clase trabajadora catalana se solidariza firmemente en cualquier ocasión en que puede demostrar su desafección al Régimen. La disposición otorgando [...] el derecho a ingresar como adherido en Falange, avalados por la CNS va resultando un verdadero fracaso. Tal invitación ha sido recibida con sarcasmo en los medios obreros, en los que se comenta la escasa vitalidad de la única organización política en la que se apoya el Gobierno cuando tiene que recurrir a esta especie de coacción».¹⁹⁷

Igualmente se aporta una carta escrita en 1954 por el Delegado Nacional de Sindicatos, José Solís Ruiz, al gobernador civil de Barcelona, Felipe Acedo Colunga, en la que se le insta a evitar la aprobación de estatutos asociativos que puedan encubrir actividades privativas de la Organización Sindical.

En 1961, el director de la empresa Ferrocarriles de Cataluña y Ferrocarriles de Sarriá, el coronel de artillería Ramón Hernández Francés, envió una carta al gobernador civil de Barcelona, Matías Vega Guerra, solicitando la intervención de la Brigada para evitar las presiones de los trabajadores antes de un convenio colectivo y en el que eran ayudados por dos abogados particulares. De la rápida intervención del gobernador civil se derivará la detención posterior de diez empleados de la empresa que son “identificados”, detenidos y fichados (pp. 116-118).

6.- De especial importancia son los informes que repasaban lo acontecido en reuniones (pretextadas oficialmente o de claro signo clandestino) que se dieron en iglesias o escuelas. Dos ejemplos interesantes de 1964 son los de la cita de unos sesenta trabajadores en la Iglesia de Sant Miquel de Cornellá o la que en la iglesia de Sant Medir, también en Barcelona, que contendrá el germen de la considerada Asamblea Constituyente de las Comisiones Obreras de Barcelona. La policía

¹⁹⁷ El seguimiento de una carta a través de Correos desde su colocación en un buzón forma parte de la investigación de la Policía en *Apartado de Correos 1001* (Salvador, 1950). El asesoramiento e intervención frecuente de los agentes familiarizados con este control pudo dar pie a la reconstrucción de un método de captura de un infractor.

conocía de antemano las convocatorias pero a menudo desconocía su alcance y significado. Colaboradores de la Sexta Brigada aportaban datos variados sobre asistentes, actos y organización. Además de estos dos centros religiosos, aparecen con frecuencia los de Nuestra Señora del Carmen y de San Pedro Clavé en la barriada barcelonesa del Clot y otras parroquias y conventos que celebraban reuniones de miembros de la HOAC (Hermandad Obrera de Acción Católica) y de las JOC (Juventud Obrera Católica), adscritos a las Comisiones Obreras (p. 128). El 20 de febrero de 1965 se procederá a una operación de detención de varios dirigentes con incautaciones de hojas, boletines y de dos máquinas de escribir. El mismo arzobispo de Barcelona, doctor Modrego, se interesará por la suerte de algunos detenidos llamando a la Sexta Brigada de Investigación Social. En un informe –citado igualmente por Canals y Perelló– fechado el 10 de agosto de 1966, se constata que el movimiento obrero no ha sido desarticulado y que la propaganda de las llamadas “Comisiones Obreras” continúa, así como las emisiones de Radio España Independiente. De hecho, en las elecciones sindicales que se celebrarían entre septiembre y octubre de 1966, las Comisiones Obreras conseguirán la mayoría de los puestos a cubrir en las grandes fábricas del cinturón industrial de Barcelona (pp. 130-131).

Como ejemplo de una ficha policial de los dossieres “A.C.R.” sirve doblemente la confeccionada sobre el historiador de cine Miquel Porter i Moix en 1963 y reproducida en la página 158 del libro mencionado:

«Desafecto (1963).

Destacado miembro promotor del renacimiento
del nacionalismo catalán, católico francamente
progresista [...] y enemigo de la unidad nacional.»¹⁹⁸

¹⁹⁸ La negrita y el encuadrado son elementos colocados por el que escribe. En el libro de Canals y Perelló no aparece el formato de las fichas ni documentos originales (probablemente hubieron de copiar a mano lo que contenían).

1.5. LAS PRISIONES Y LOS DELITOS

1.5.1. El sistema penitenciario español (1939-1965)

Un trabajo como el planteado en esta tesis que pretenda dar luz sobre cómo las imágenes reflejaron, silenciaron y manipularon la realidad de las prisiones y del “tratamiento” de la delincuencia, no puede prescindir de analizar el grueso de experiencias que los españoles vivieron en los años posteriores a la Guerra Civil. Una constatación importante: en los primeros años de la posguerra, muchos españoles y españolas convivieron en unas prisiones saturadas por debajo de los mínimos indispensables para el mantenimiento de la vida de los reclusos. Algunos presos comunes y muchos de los vencidos soportaron la amenaza de un sinfín de posibles cargos, se encontraban en espera de juicio por un tribunal militar (la maquinaria funcionó suficientemente rápida y sin matices atenuadores) o, más habitualmente, aguardando (en un macabro juego) la ejecución, el aplazamiento o la esperanzadora conmutación.

La importancia que tiene esta convergencia espacial en el mundo de las prisiones, limita la posibilidad de diferenciar la realidad de la cárcel en sus ámbitos penal común y político. En los años cuarenta, la justicia militar, como se apuntó siguiendo las conclusiones de Manuel Ballbé, devoró el campo de la justicia civil llegando más lejos que la propia maquinaria del nazismo. Por todo ello, sobre los vencidos, especialmente en las zonas que sofocaron la sublevación del 36, operó siempre una amenaza de que sus delitos, contra personas o contra la propiedad, pudieran ser tomados claramente como ecos de resistencia al nuevo sistema o, directamente, como actos de bandidaje o terrorismo que enfrentarían a los transgresores o incluso a los sospechosos o simplemente delatados a un tribunal militar. No es llegar muy lejos el suponer que, aquellos republicanos que sufrieron condena por su participación en el ejército o en la vida política o sindical, podrían ser nuevamente devorados por la maquinaria represora militar en el caso de que se les imputase cualquier tipo de delitos. Por todo ello, tras exponer las características más acusadas del sistema penal de la Dictadura, me parece básico anotar algunas de las conclusiones que la obra colectiva *Víctimas de la guerra civil* aporte por cuanto ayudará a entender que en el periodo

1950-1965, aunque ya se había concluido la operación de exterminio, depuración y marginación de los considerados “desafectos”, seguían operando un sinfín de amenazas que se añadían a cualquier imputación delictiva. Si a esto añadimos que un gran número de soldados republicanos, hombres de la política y del sindicalismo democrático y simples represaliados por odios, errores, venganzas o prevenciones seguían cumpliendo condenas –con la consiguiente preocupación y sometimiento de los familiares a la presión y los requerimientos de las autoridades–, comprenderemos que el llamado delito común podía conllevar una fuente inagotable de peligro.

Una sociedad con una red de vigilancia permanente, de control policial, falangista, religioso, sindical o simplemente vecinal, con el miedo a la delación instalado, en la que casi todo lo que rodeaba al ciudadano se convertía en prohibido (el secuestro de la palabra, del diálogo, del ritual, de la fiesta y de la comunicación) extendía todas las amenazas y sombras en el tejido social. Sin que este estudio pueda testimoniar el doble tratamiento de la justicia ordinaria, según el origen político del delincuente, la obra coordinada por Santos Juliá y que actualiza un montón de buenas monografías y estudios locales o provinciales, nos hablará de la constante extralimitación de los jueces, que añadían a la mayoría de los cargos componentes de venganza personal y que incidían en la emisión e incluso en la revisión de las sentencias ya pronunciadas.

Igualmente hay que apuntar que la situación económica de los jornaleros y de los operarios industriales, o de los autónomos modestos que no pudiesen acreditar la defensa de las armas o las ideas franquistas, había empeorado ostensiblemente y por diferentes razones. Las posibilidades de encontrar empleo o de ser contratado en el propio pueblo eran, en los años cuarenta y principios de los 50, casi quiméricas, lo que empujaba a la emigración a otros pueblos o a la ciudad. El estado de salud de muchos trabajadores y trabajadoras que habían pasado por las prisiones franquistas no era, realmente, el idóneo para reintegrarse a la vida cotidiana. Los ahorros, propiedades y redes de contactos que pudiesen ayudar a paliar la situación podían haberse deteriorado por caminos tan habituales como la usurpación, el cierre de los negocios o el pago de cantidades para conseguir

avales. Todos estos factores, de difícil comprobación cuantitativa pero no de imposible constatación cualitativa, podían ayudar a que la desesperación y el pesimismo fomentase salidas documentadas como la del suicidio del que no podía alimentar correctamente a su propia familia o, para los más lanzados, de formar parte de alguna red delictiva que manifestaría un componente de protesta. Lo que trato de transmitir es que el mundo de lo delictivo se halló contaminado de otros factores, al menos hasta los primeros años cincuenta, y de que el imaginario popular no veía lo mismo que nosotros vemos o sentimos cuando oía hablar de prisiones, traslados, juicios, pruebas, testimonios, interrogatorios, delaciones y confesiones arrancadas en condiciones inimaginables en un Estado de Derecho. En ese imaginario colectivo de los vencidos, quedó asociada la idea de lo penal a un sufrimiento indecible. Es el caso del guerrillero urbano César Saborit, participante en algunos atracos y que prefería la muerte antes de ser atrapado. La anécdota de la granada que intentaba explotar antes de ser detenido por las Fuerzas de Orden Público o la persecución documentada en *La Vanguardia* y puesta en imágenes por Miguel Iglesias en *El cerco* (1955) refuerza esa idea de desesperación. Recordemos finalmente que los delitos atribuidos a los republicanos desde octubre de 1934 no prescribieron hasta 1969.

1.5.2. Las prisiones en la posguerra

Horacio Roldán en el capítulo VII de su libro *Historia de la prisión*¹⁹⁹, analiza los cambios que se intentaron introducir en el anterior periodo republicano y los problemas y reformas que necesariamente hubieron de realizarse durante la Dictadura franquista que criminalizó simples adscripciones políticas y que hubo de realizar esfuerzos importantes para realizar su tarea de depuración y revancha con los perdedores. Se realizaron pocas reformas en el período republicano –en la práctica se mantuvo en vigor el Reglamento de 1930–, que asignaba un “sistema progresivo de cumplimiento de condenas”. Los planteamientos tuvieron sobre todo un enfoque científico que intentaba desclericalizar y reciclar al funcionariado de prisiones aunque parece ser que las resistencias de los “poderes

¹⁹⁹ ROLDÁN BARBERO, Horacio, *Historia de la prisión en España*, Publicaciones del Instituto de Criminología de Barcelona/Promociones Universitarias, S.A., Barcelona, 1988, cap. VII, pp. 183-205.

fácticos” de las prisiones acabaron abortando muchas de las reformas introducidas –cita como ejemplo (p. 183) el cese de Victoria Kent del puesto de Directora General de Instituciones Penitenciarias que se estrelló en su intento de corregir los abusos de los funcionarios que no respetaban las normas y tratamiento de los detenidos–, demostrando que los códigos que regían los establecimientos penales resistieron a los cambios políticos que se fueron sucediendo. En 1933 se intentó habilitar en Alcalá de Henares un hospital psiquiátrico penitenciario que acabó en fracaso, ya que finalmente se destinó a un enclave ordinario para presos preventivos o sentenciados comunes y, en ese mismo año, la Ley de Vagos y Maleantes intentaba constituir instituciones especiales que intentaban reinsertar a los marginados en la vida laboral. Como explicar Roldán Barbero, la filosofía que se intentaba aplicar era la positivista de “*peligrosidad sin delito*” (p. 184) que, defendida especialmente por Jiménez de Asúa, buscaba reformas legales correccionalistas. Con la Guerra Civil y ya en pleno predominio del sistema dictatorial, esta ley, mantenida, fue convertida en un mero instrumento de represión.

Destaca el autor los rasgos determinantes de la inmediata posguerra española en el ámbito penitenciario:

«Hubo en este período dos hechos cruciales, que más que crear reperpersonalizaron los actos, los gestos y la misma filosofía de encerrar; la convulsión de la guerra y la implantación en el país, tras la conclusión de aquella, de un régimen autocrático. El primero de estos hechos –la guerra en sí misma– acarrió, amén de una reactivación imponente de las condenas capitales, con mayor o menor respaldo legal, una masificación sin precedentes en los establecimientos prisionales. El segundo hecho, por su parte, supuso una nueva ideologización del discurso penitenciario [...] en lugar de la recuperación social del condenado para una democracia, la redención del mismo para una dictadura.»²⁰⁰

El *trabajo* en sí mismo será la forma en que los reclusos podrán acceder a una libertad futura, constituyéndose toda una teoría del *derecho-deber* a éste. Igualmente la heterogeneidad y estructura pluriforme de los encierros será otro

²⁰⁰ Op. cit., pp. 184-185.

rasgo de la posguerra. Como sintetiza el autor (p. 185), la mezcla de *evangelización*, ilegalismos cotidianos y la arbitrariedad serán características de la posguerra.

De especial importancia para marcar, también en el terreno penal, una posible evolución que se materializa en los años sesenta pero que seguramente se gestó al final de la década anterior, la ideología de la *redención* dejó paso a una perspectiva que incidía más en la resocialización intentando conseguir cierta legitimidad europea mostrando la cara más amable a la opinión internacional.

Con el epígrafe *Hipertrofia criminalizadora y redención de penas*, Horacio Roldán sintetiza los principales problemas del hiperdesarrollado sistema penitenciario de los años cuarenta y los primeros cincuenta. Recordando la iniquidad de considerar que los que se mantuvieron fieles al orden establecido fueron considerados rebeldes, lo cierto es que más que establecimientos penitenciarios, la inmediata posguerra reproduce un sistema de campos de concentración con una avalancha de prisioneros de guerra aunque pronto se abandonó este término para ocultar los fantasmas de la guerra, hablándose eufemísticamente de campos de trabajo, batallones disciplinarios, colonias penitenciarias militarizadas, destacamentos penales, etc. (p. 187).

De especial importancia historiográfica es el balance cuantitativo del fenómeno de la represión: si la estadística oficial habla de 213.000 reclusos, algunos autores –Roldán cita a F. Aylagas– apuntan a una nueva cota de hasta 280.000 penados (Ver cuadro nº 3 de la página 217)²⁰¹. Pero, y esto es fundamental para hacernos una idea del monstruoso sistema diseñado, la capacidad máxima de los establecimientos penales no pasaba de las 20.000 unidades. Que se vallaran lugares abiertos, que se habilitaran lugares de encierro, que se dictasen penas capitales con amplios criterios o que se propusiesen pronto un *sistema abierto* de

²⁰¹ Según la estadística de la población reclusa y los detenidos y que como todos los cuadros de esta sección recogen información procedente del Ministerio de Justicia, queda clara la desproporción entre hombres y mujeres en las cárceles y en las detenciones (la relación es de 10 a 1), así como el espectacular aumento de presos desde el fin de la guerra hasta 1941 y la posterior reducción entre 1941 y 1945 que reflejan no sólo las posibles condenas a muerte sino la introducción de otras medidas especiales y la liberación de algunos detenidos sin cargos o que cumplieron condenas breves.

Cuadro núm. 3

POBLACIÓN RECLUSA Y DETENIDOS: AÑOS 1939 A 1958

AÑO	RECLUSOS	HOMBRES	MUJERES	Ind.100=1/4 /39	Delitos comunes*
1/4/1939	100262	90413	9849	100	
1941	233373	213640	19733	232,8	
1943	124423	112735	11688	124,1	
1945	54072	48812	5260	53,9	
1947	36379	32280	3999	36,3	
1949	37451	33534	3917	37,4	23500
1950	36127	32311	3816	36	25553
1951	30610	27385	3225	30,5	23683
1952	29718	26466	3252	29,6	24372
1953	23463	21130	2333	23,4	20763
1954	23092	20662	2430	23	20379
1955	21232	18921	2311	21,2	18912
1956	19659	17550	2109	19,6	19659
1957	18416	16455	1961	18,4	18416
1958	17954	16227	1727	17,9	17954

* Desde 1956 se extiende a toda la población reclusa y no sólo a los delitos comunes.
Fuente: Delegación del INE en el Ministerio de Justicia. En *Anuario Estadístico de España de 1958*, Presidencia del Gobierno/Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 1958, p. 967.

emergencia, no oculta el grave problema del exceso de reclusos, víctimas además de plagas epidémicas que hacían de las prisiones auténticos campos de exterminio. Sintetizando el planteamiento de las autoridades, lo cierto es que las preocupaciones giraban en primer lugar en intentar distinguir a los presos “libres de responsabilidades” que no hubiesen participado en delitos de sangre –como recuerda el autor, difícil corolario en un contexto de guerra civil–, y que pudiesen acceder a las colonias penitenciarias exteriores y, en segundo lugar, sobre la creación de tareas definidas que no dejaran a los presos ociosos frente a las personas libres que pudieran contemplar su cometido.

El traslado a un destacamento penal se vio como un *beneficio* siempre preferido a la sordidez de la celda permanente. Los famosos avales, el revanchismo y toda una serie de incertidumbres intramuros podían acabar con el informe negativo de un preso destinado a una tarea exterior. En definitiva la *redención de penas por el trabajo* obedeció en parte a atenuar el problema de la masificación de las prisiones, a conseguir una mano de obra gratuita o casi gratuita pero que no interfería con los objetivos de expiación de los enemigos. Esta fórmula, concluye Roldán Barbero, ya aplicada antes del franquismo en los presidios africanos, se presentó como una aportación novedosa aunque en realidad era sólo su carácter numéricamente abultado lo que realmente era innovador. Las cifras oficiales se presentan en el Cuadro nº 4 (p. 220) en el que se puede apreciar el aumento constante de los acogidos a la redención hasta 1943, año de mayor aplicación de ésta y de la libertad condicional. El siguiente párrafo define con claridad los objetivos de esta operación y pretende situar su “inspiración” y origen desde lo más alto del régimen:

«La finalidad básica de la redención de penas –nunca negada, aunque sí difuminada por los teóricos del régimen– no pudo ser otra que la de despejar el colapso de penados, desdoro y estorbo de la administración penitenciaria. Atribuida la enunciación teórica al jesuita Pérez del Pulgar y su puesta en funcionamiento al Director General de Prisiones Máximo Cuervo, nunca

faltaron referencias directas a Franco cuando se trató de los inventores puntuales de la medida.»²⁰²

El Patronato Central de la Redención de Penas por el Trabajo, creado ya en 1938, pronto se ramificó hasta las Juntas Locales, dirigidas por afiliados de Falange y que operaban en pueblos donde residían familiares de reclusos.²⁰³ Aunque sin demasiada explicitación, poco a poco parecieron aclararse cinco medidas (p. 189) que permitirían acogerse a las rebajas de penas:

a) ayudar en el régimen de la prisión o realizar trabajos exteriores; b) trabajar fuera de la prisión como obreros durmiendo en el establecimiento penal; c) por trabajar en una colonia penitenciaria militarizada, especialmente desde 1939; d) por trabajar en un taller penitenciario; y e) por realizar tareas de instrucción religiosa y cultural desde 1940.

La lista de las acciones que permitían acogerse a las reducciones de penas era extensísima puesto que realizar tareas dentro de la prisión podía ayudar, al igual que demostrar una rápida absorción de cultura religiosa o general. En un principio, los sacerdotes dedicados a ello se marcaban objetivos asistenciales. Poco a poco, pareció claro que las condenas se podían reducir a una quinta parte de lo marcado (20 años quedando en cuatro, quince en tres, etc.). Se añadió en 1943 un decreto de diciembre que permitía la libertad condicional a los condenados a más de veinte años que, como muestra de la *reconciliación nacional*, decidiesen abjurar de su pasado. El régimen creó los Servicios de Libertad Vigilada. A partir de 1945 se iniciaron las concesiones de indulto con variadas fórmulas que afectaron a presos residuales.

La conclusión de Roldán Barbero sitúa hacia el bienio 1944-1945 –siempre desde la perspectiva del régimen–, el momento en que se zanjó el problema de la

²⁰² Op. cit., p. 189.

²⁰³ Como afirma el autor “*la meta secreta era reconstruir, desde el semen de la tierra que lo vio nacer, la precisa evolución del «disidente» indagando en esa ruta hacia el pasado en todas sus relaciones «sospechosas»...*”. Cit., p. 199.

masificación de reclusos con casi un 90 por ciento de condenados puestos en libertad.

Cuadro nº 4

REDENCIÓN DE PENAS POR EL TRABAJO (Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced)

AÑO	REDIMIDOS	CONDICIONAL	CONFERENCIAS	ANALFABETOS	DEJARON DE SERLO
1939	12781	690			
1940	18781	10736	9319		
1941	18375	47234	12000	27497	10524
1942	23610	29353		16973	13538
1943	27884	57549	1987	4554	3496
1944	26519	24721	2326	2245	1732
1945	17162	9860	4074	2150	1369
1946	12145				
1947	12506	7740		2407	260
1948	19410	6330	3525	2091	1196

Fuente: *Anuario Estadístico de España de 1950*, Presidencia del Gobierno/Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 1950, p. 954.

Con todo, afirma el autor, lo cierto es que el sistema represor del régimen mantuvo desde la Dirección General de Seguridad una extensa red de agentes policiales, colaboradores y delatores por todas las instancias públicas que a veces hacía mucho más compleja la libertad condicional que podía servir para dar con otros sospechosos o para atribuir nuevos delitos al confiado ex recluso.

Muchos presos quedarán desgraciadamente fuera de las reducciones de penas. Por una Orden de 1942, el Patronato central de esta competencia pasó a llamarse de Nuestra Señora de la Merced pero aclaró que no se podrían acoger a sus tramitaciones los que intentasen huir, los reincidentes, o los condenados por el Tribunal Especial para la represión de la masonería y el comunismo o los sentenciados por delitos de acaparamiento o alteraciones de precios, entre otros. Desde 1944, no fueron los «*criminales de guerra*» sino los presos comunes los beneficiarios de este tipo de medidas, siempre y cuando no hubiese pruebas de peligrosidad social.

Los beneficios económicos que la explotación de la mano de obra reclusa aportaron al régimen en un periodo de reconstrucción y tendente a rellenar los vacíos dejados por los muertos o los exiliados son claros. En Alcocero (Burgos) fue situado el primer destacamento de trabajadores-penados con 665 “unidades” para construir un monumento al fallecido general Mola, precediendo en intenciones a los destacamentos que trabajarían en el Valle de los Caídos (600 penados por año) y que en algunos casos, al extinguirse su condena, pudieron continuar su trabajo como contratados libres.

Las colonias penitenciarias militarizadas tras la Ley de 1939 trabajaron en la construcción de canales (Bajo Guadalquivir, Real Acequia del Jarama, etc.) y asimismo desde 1940, el organismo Regiones Devastadas llevaría destacamentos a lugares como Belchite, Brunete, Teruel, Potes y Oviedo. Sociedades mineras consiguieron concesiones de trabajadores penados al igual que muchos fueron empleados en la construcción de nuevas prisiones y pantanos. Las cifras que da el autor hablan de 141 batallones que aglutinaban unos 18.000 obreros, declinando

este número desde 1944: sólo 24 destacamentos en 1947 con 2.000 o 2.500 penados y 12 únicamente en 1956. Hasta un 70 por ciento de los reclusos realizaban alguna tarea hacia 1944 aunque el número de enfermos o impedidos era numeroso.

El discurso penitenciario se tiñó nuevamente de conceptos como la expiación y la redención, como voluntades de Dios asumidas por los diligentes legisladores y sacerdotes españoles: la expiación por el trabajo era un paso previo para “sanar las almas” de los que tomaron el camino equivocado en la Guerra Civil. El trabajo no significaba reinserción sino dolor y enderezamiento de conductas transgresoras. Con todo, la terminología fue remozada ya que mientras el Reglamento de Prisiones de 1948 seguía insistiendo en la *redención*, el nuevo Reglamento de 1956 ya hablaba de la *reforma* del condenado insistiendo en el trabajo como tratamiento y no como retribución o descuento de condena (p. 197). Algunos teóricos empezaron a apuntar que esa mano de obra reclusa competía deslealmente con los obreros libres, al tiempo en que se hacían evidentes las primeras cifras de paro. Poco a poco se insistió en que el recluso debía tener opciones y derechos como futuro obrero y que su remuneración y destinación no perjudicaba el marco industrial.

En este mismo capítulo, Ignacio Roldán describe la creación de centros de reclusión dedicados a atender las graves problemáticas que fueron apareciendo entre la población reclusa. Si en los años cuarenta las epidemias azotaron a la población civil, se cebaron especialmente en los espacios penitenciarios. Por ello ya en la fecha temprana de 1940, se creó en Porta-Celi (Valencia) el primer Sanatorio Antituberculoso Penitenciario con capacidad para 600 enfermos a los que se añadirían los nuevos sanatorios de Cuéllar (Segovia) y Pamplona. En fecha tardía como la de 1959 aún rezan en las estadísticas oficiales cinco enfermos fallecidos por estos brotes epidémicos. En 1944 se creó la primera clínica psiquiátrica y se iniciaron las obras para la Clínica Penitenciaria Psiquiátrica de Carabanchel, aunque los historiadores de la Psiquiatría española retratan un cuadro terrorífico como campo de experimentación de técnicas cruentas entre las que se encontraban tratamientos y operaciones como el suministro de

electroshocks, práctica de la lobotomía, la psicocirugía y otras “monstruosidades”.

El tratamiento de grupos de “delincuentes” específicos como el eufemístico término de “las mujeres caídas” llevó al Decreto fundacional de centros en 1941 para las que practicaban el comercio sexual no reglado, que tenía como destinatarias y víctimas a las mujeres viudas o con escasez de medios a las que se las acusaba más bien de atentar contra la moralidad. Fueron habilitados en este cometido edificios en Gerona, Calzada de Oropesa, Santa María del Puig, Alcalá de Henares y Aranjuez.

La delincuencia juvenil o las actitudes que el autor califica de “díscolas” según los juristas de la época, llevaron a la creación de escuelas, albergues y reformatorios especiales bajo la vigilancia del Tribunal Tutelar de Menores: unos 150 en 1960, añadiéndose aquellos jóvenes que protagonizaban episodios considerados de “gamberrismo” por las autoridades y que se especificaban también en los artículos 2 y 13 de la Ley de Vagos y Maleantes en su reforma de 1958. Se castigaban así “*actos de menosprecio por la convivencia, costumbres, insolencia, brutalidad, cinismo, etc.*” para jóvenes que no superasen los 21 años. Los centros de Lérida, Teruel y Liria fueron de los más importantes incorporando poco a poco cierta conceptualización y técnicas correccionales. El Cuadro nº 5 (p. 224) presenta la distribución de los delitos de los jóvenes en tres años escogidos (1957, 1960 y 1964) verificando la abundancia de los cometidos contra la propiedad y, más a lo lejos, los que operaron contra las personas y contra la Seguridad del Estado. No es desdeñable el número de jóvenes sometidos a esta jurisdicción por actividades catalogadas como de bandidaje y terrorismo. La tendencia evidenciada entre 1957 y 1964 es la de una disminución de los delitos asignados a este Tribunal aunque aumenten especialmente los juzgados por masonería y comunismo.

Cuadro nº 5

TRIBUNAL DE MENORES: DELITOS COMETIDOS (1957-1964)

CONCEPTO/AÑO	1957	1960	1964
DELITOS COMETIDOS			
Seguridad Estado	1143	649	170
Falsedad	215	102	82
Admón. de Justicia	92	73	61
Salud e inhumaciones	49	44	32
Juegos ilícitos	0	1	0
Funcionarios públicos	35	16	23
Contra las personas	1665	1170	592
Contra la honestidad	507	461	373
Honor y estado civil	32	19	9
Contra la libertad	62	33	31
Contra la propiedad	6002	5278	3775
Imprudencias punibles	82	77	44
Leyes especiales comunes	105	64	113
Masonería y comunismo	21	18	90
Bandidaje y terrorismo*	489	310	130
Del Código de J. Militar	189	363	117
Libertades condicionales	3636	2603	3311
FACULTAD REFORMADORA			
Menores sometidos 31/12			
Vigilancia protectora	7516	7041	8207
Colocados en familia	107	193	234
En casas de familia	115	93	105
FACULTAD PROTECTORA			
Menores sometidos 31/12			
Vigilancia protectora	5690	6503	6711
Colocados en familias	2264	2997	3458
Internamiento menores	5238	6057	6127

* Cifra correspondiente al año 1958. No hay datos anteriores.

Fuente: Dirección General de Prisiones. En *Anuario Estadístico de España* de 1966, Presidencia del Gobierno/Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 1966, p. 378.

La instauración del Documento Nacional de Identidad en los años cincuenta, substituyendo la Cédula personal que tenía una orientación más fiscal, llevará también a una exacerbación del control de los ciudadanos cuyos efectos eran sentidos y experimentados todavía en la primera mitad de los años setenta.

Como conclusión de este interesantísimo estudio del sistema penitenciario y que he podido bucear desde el Derecho más que desde la investigación histórica al uso, Roldán Barbero apunta que la época de Franco:

«favoreció la generalización de las medidas disciplinarias previas a las normas penales y acrisoló una política diversificadora en el ámbito de los encierros».²⁰⁴

Las siguientes páginas de esta sección aportan las cifras de los Penados en las Prisiones Provinciales en el año 1958 (Cuadro nº 6, pp. 226-228) y en las Prisiones Centrales y Especiales para el mismo año (Cuadro nº 7, pp. 229-230). Como se puede comprobar la cuantía de los hombres y mujeres incluidos en esta relación está muy alejada de la que caracterizaba la primera década de la posguerra. El predominio de reclusos en las grandes ciudades y la desproporción entre varones y mujeres es claramente visible.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 202.

Cuadro n° 6

Procesados y detenidos en las Prisiones Provinciales en 1958

PRISIONES PROVINCIALES	PROCESADOS Y DETENIDOS	Varones	Mujeres
Albacete	43	42	1
Alicante	85	76	9
Almería	31	30	1
Avila	13	13	
Badajoz	103	91	12
Barcelona	1060	921	139
Bilbao	171	156	15
Burgos	71	63	8
Cáceres	29	27	2
Cádiz	506	478	28
Castellón	31	30	1
Ciudad Real	55	53	2
Córdoba	81	74	7
Coruña (La)	101	83	18
Cuenca	20	18	2
Gerona	65	65	
Granada	124	107	17
Guadalajara	20	20	
Huelva	119	108	11
Huesca	24	23	1

Jaén	71	63	8
Las Palmas	31	30	1
León	48	46	2
Lérida	41	38	3
Logroño	23	19	4
Lugo	41	37	4
Madrid	1124	1124	-
Málaga	268	242	26
Murcia	111	108	3
Orense	49	43	6
Oviedo	142	124	18
Palencia	27	24	3
Palma de Mallorca	46	43	3
Pamplona	46	46	-
Pontevedra	83	72	11
Salamanca	22	19	3
San Sebastián	144	135	9
Santander	92	79	13
Segovia	1	1	-
Sevilla	338	306	32
Soria	4	4	-
Tarragona	42	37	5

Tenerife	56	52	4
Teruel	14	12	2
Toledo	40	34	6
Valencia	249	249	
Valladolid	79	73	6
Vitoria	34	31	3
Zamora	19	18	1
Zaragoza	105	90	15
TOTAL	6142	5677	465

Fuente: Delegación del INE en el Ministerio de Justicia. En *Anuario Estadístico de España de 1958*, pp. 972-973.

Cuadro nº 7

Número de penados en las Prisiones Centrales y Especiales (1958)

PRISIONES CENTRALES Y ESPECIALES	PENADOS	Varones	Mujeres
Alcalá de Henares. Talleres Penitenciarios	334	334	
Alcalá de Henares. Central de mujeres	247		247
Alicante. Reformatorio de Adultos	389	389	
Burgos. Central de hombres	638	638	
Cuéllar. Sanatorio antituberculoso	358	358	
Gijón. Central de hombres	181	181	
Guadalajara. Central de hombres	140	140	
Guadalajara. Central de mujeres	59		59
Madrid. Hospital Penitenciario	303	274	29
Madrid. Madres Lactantes	54		54
Madrid. Provincial de Mujeres	85		85
Madrid. Sanatorio Psiquiátrico	137	120	17
Málaga. Instituto Geriátrico	191	191	

PRISIONES CENTRALES Y ESPECIALES	PENADOS	Varones	Mujeres
Ocaña. Reformatorio de adultos	843	843	
Puerto de Santa María. Central de Hombres	908	908	
Segovia. Especial de mujeres			
Santander. Especial de mujeres			
Santaña. Colonia Penitenciaria del Dueso	686	686	
Tefía. Colonia Agraria Penitenciaria	22	22	
Valencia. Provincial de mujeres	9		9
Valencia. Central de San Miguel de los Reyes	443	443	
TOTAL	6027	5527	500

Fuente: Delegación del INE en el Ministerio de Justicia. En *Anuario Estadístico de España* de 1958, p. 968.

1.5.3. La represión

Los Reglamentos de Prisiones de 1948 y 1956 se hallan un tanto alejados de esos primeros años de la posguerra en el que se articuló un sistema penitenciario ingente, cuyo paralelismo ha de encontrarse exclusivamente en los sistemas totalitarios que surgieron a lo largo del siglo XX. La variedad de las fórmulas de la represión: batallones disciplinarios, sacas, revisiones y empeoramiento de condenas previas, torturas y confesiones, hambre y hacinamiento en las prisiones, venganzas sobre los familiares afectados, depuraciones y trabas para incorporarse al mundo del trabajo, etc., demuestran el alcance y la magnitud la gran maquinaria puesta en marcha ya desde la Guerra Civil Española. El libro *Víctimas de la guerra civil*²⁰⁵ coordinado por Santos Juliá, especialmente en la tercera parte: *La represión en la posguerra* escrita por Francisco Moreno, reconstruye el panorama de los años cuarenta y los primeros cincuenta y contextualiza ese “terror en frío” que sucedió al terror caliente de la guerra y cuyo objetivo será la aniquilación completa de la disidencia. Por ello, el autor afirma que «*la violencia fue un elemento estructural del franquismo*».²⁰⁶

Los campos de concentración –seguiremos el hilo expositivo de Francisco Moreno–, hasta el verano de 1939, tuvieron un carácter provisional que se alargó en el tiempo con resultados imprevisibles:

«La primera intención del régimen fue abrir un gran proceso de investigación, pidiendo informes sobre cada prisionero, para proceder a su liberación si éstos eran positivos. Pero tal empresa se reveló desmesurada y complejísima, por lo que se decidió que fueran los mismos cautivos quienes buscaran sus propios avales [...] Toda la geografía española estuvo salpicada de centros de reclusión, muchos al aire libre, rodeados de alambradas, otros en edificaciones inhóspitas y destartaladas. En 1939, el número de campos de concentración se incrementó sobremanera para dar cabida a varios centenares de miles de

²⁰⁵ JULIÁ, Santos (coord.), CASANOVA, Julián, SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria, VILLARROYA, Joan, MORENO, Francisco, *Víctimas de la guerra civil*, Ed. Temas de Hoy, Col. Historia, Madrid, 1999.

²⁰⁶ Op. cit., p. 277.

prisioneros (700.000, según Joan Llarch). Tenemos noticia de al menos medio centenar de campos de concentración.»²⁰⁷

Cita el autor los campos de Moncófar, Miranda de Ebro, San Marcos de León, El Polígono, La Granjuela, Castuera, Albaterra, Alcoy, Los Almendros, Orihuela y Murcia, todos ellos diseminados por Extremadura, Castilla la Nueva, Andalucía y Levante cuyas primeras “presas” (p. 281) fueron los comisarios y dirigentes políticos y los militares de graduación.

El número de presos para 1940 se estimará en 280.000 según el *Breve resumen de la obra del Ministerio de Justicia por la pacificación espiritual de España, 1946* citado en el mismo trabajo (de esa cifra unos 103.000 estaban ya condenados). De ellos 17.800 eran mujeres. No se incluyen aquí los cerca de 100.000 hombres y mujeres que habían estado anteriormente en prisión ni otros muchos que entrarían después.

Los rasgos de las cárceles enumerados por el autor son:

a) el carácter masivo y el hacinamiento; b) la función represiva: no sólo sobre los presos sino sobre los familiares, vecinos y amigos que los visitaban, pedían ayuda por ellos y les conseguían alimentos; y c) la presencia del hambre como denominador común: la dieta hipocalórica provocaba la avitaminosis y numerosas epidemias que causaban una mortalidad elevada:

«Los fusilamientos hicieron su parte y el hambre, otra. ¿Qué se pretendió con estas condiciones infrahumanas? Conseguir la degradación total de la persona, porque un ser humano degradado y cosificado es incapaz de organizarse políticamente, y eso es justo lo que se buscaba.»²⁰⁸

La necesidad de improvisar cárceles “habilitadas” vino provocada por la masa ingente de presos. Se recurrió –sigue el autor– a establecimientos como conventos, escuelas, caserones particulares, cines, iglesias, etc. El ejemplo de Manzanares (Ciudad Real) es bastante ilustrativo: la prisión del partido judicial tenía 17 celdas para unos 35 o 49 presos y acabó albergando a más de 480 detenidos. Se habilitaron las Escuelas de Madrid Moderno, más una prisión para

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 279.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 288-289.

oficiales republicanos en el grupo escolar Corral del Concejo. A las mujeres se las recluyó en una casa particular. En total sumaban 800 presos sólo en ese pueblo. Otros ejemplos de esta masificación se encuentran en Toledo que tenía tres prisiones: la provincial, la habilitada y la de San Bernardo. Las más masificadas eran las de Talavera de la Reina y la célebre de Ocaña (hasta 5.000 hombres y 2.000 mujeres). En Jaén capital hubo hasta 6.000 presos en 1940, 4.000 de ellos en la prisión provincial construida para 80 presos. La Prisión Modelo de Valencia con 528 plazas, albergó hasta 15.000 presos en la posguerra. Madrid, convertido en un gran presidio –explica el autor–, llegó a tener hasta 50.000 presos siguiendo lo estudiado por Sánchez Guerra, aunque las entradas y salidas de presos eran frecuentes hacia Las Salesas donde se realizaban los consejos de guerra que acababan a menudo en ejecuciones (pp. 289-290). Concluye Francisco Moreno que:

«El recuento de los más insólitos recintos carcelarios podría continuar en otras capitales y en muchos pueblos de España. Podemos afirmar que en todo el territorio español funcionaron, entre 1939 y 1940, unas 500 prisiones, la mayoría en lugares improvisados y en pésimas condiciones».²⁰⁹

La obsesión constante por la comida, la angustia por las ejecuciones y los permanentes problemas de salud confirmaban el efecto de degradación buscado en la represión franquista (p. 292). La propaganda del Ministerio de Justicia, dirigido por el tradicionalista Esteban Bilbao, alardeaba de que las cárceles de Franco eran un modelo sin par en Europa pero las circulares secretas, reservadas a los directores de las prisiones, demostraban la gran preocupación por las circunstancias epidemiológicas a causa de la aglomeración de los reclusos y a la falta de aseo e higiene. El tifus fue una constante dentro y fuera de las prisiones, como lo demuestra el caso de Málaga donde se produjeron (según Matilde Eiroa) 3.512 muertos en 1940 y 5.714 en 1941:

«En 1941, el índice de mortalidad se disparó hasta cifras nunca conocidas en la historia penitenciaria de España. El caso de Córdoba fue paradigmático: en ese año, de los 3.500 o 4.000 presos existentes perecieron 502, unos por tifus y

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 291.

otros por hambre. El total de la década arrojó un saldo de 756 muertos en esta prisión». ²¹⁰

El balance de muertes en cárceles arroja, hasta 1941, el negativo saldo de 4.663 fallecidos por hambre y epidemias para sólo 15 provincias (dos de ellas con datos incompletos). No se incluyen tampoco las 800 víctimas del campo de concentración de San Marcos de León. Los Registros Civiles ocultaban la verdadera causa de fallecimiento colocando el término “caquexia” –estado de debilidad extrema–, como si no estuviese relacionado directamente con el trato recibido. La disminución de la mortalidad desde 1942 se debió, sobre todo (p. 298), al descenso de la población reclusa: de 280.000 presos en 1940 se pasó a los 124.423 en 1943.

La concesión y supervisión de la libertad condicional generó la creación del Servicio de Libertad Vigilada que constaba de una Junta Central, de Juntas Provinciales y de Juntas Locales que recogían los avales de personas de derechas, que luego llegaban a la prisión, donde la Junta Disciplinaria decidía aunque:

«En la concesión de la libertad condicional todo dependía del llamado «trío local» (alcalde, jefe de la Falange y comandante de puesto de la Guardia Civil. También intervenía el cura párroco). Según los informes que remitían a la prisión, así se resolvía el expediente del preso». ²¹¹

Hace notar Francisco Moreno los problemas laborales provocados por la necesidad de presentarse diariamente en el cuartel de la Guardia Civil para pasar lista, lo que comportaba la imposibilidad de trabajar a cierta distancia del pueblo. La libertad condicional con extrañamiento impedía la instalación del liberto a menos de 250 kilómetros de su residencia habitual. En sólo dos meses de 1943 (enero y febrero), se atendieron –según el estudio de José Manuel Sabín citado en la página 299– hasta 4.327 peticiones de libertad condicional. Un 75 por ciento de ellas fueron concedidas sin destierro, el 24,8 por ciento con destierro y el 8,8 fueron denegadas.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 294.

²¹¹ *Ibidem*, p. 299.

El capítulo de la corrupción en las prisiones, y que según el autor era consentida y apenas castigada, podía consistir incluso en la venta de la libertad condicional por parte de algunos funcionarios, los cambios de presos para la “saca”, los robos de material o alimentos para los reclusos como los de mantas, sábanas y ropas como los documentados en la cárcel de mujeres de Segovia o de azúcar, aceite y otras provisiones en Talavera de la Reina para ser vendidas a comerciantes e industriales, o la venta de pescado enviado a la prisión de Palma por gentes de la calle y vendido por las monjas en el economato (p. 300).

La tortura sistemática con la terrorífica modalidad de la “tortura vengativa”, habitual desde 1939 y protagonizada por jóvenes falangistas y familiares de los “caídos”, consistía en la visita a las cárceles para propinar palizas. La utilización del subterfugio de la “ley de fugas” sirvió, una vez más, para ocultar la muerte por torturas. A partir de 1943 se enviaron algunas circulares a las prisiones para frenar los malos tratos intentando que las noticias de éstos no llegasen al extranjero. Cita Moreno como ejemplo (pp. 302-304) la circular del 4 de agosto de 1944, “confidencial y reservadísima” para que se eviten los malos tratos, o la aplicable sólo a los presos extranjeros de 24 de noviembre de 1943. La práctica de la tortura se utilizaba como elemento constante para obtener la confesión de delitos cometidos o como presión para acusar a otros compañeros y que frecuentemente conllevaba morir fusilado junto a ellos. El mismo autor expone casos en los que los interrogatorios se hacían sin preguntar nada, presentándose al final algún papel para firmar, o bien el de un juez llamado Juan Calero que *«no sólo dirigían las sesiones de tortura, sino que, a veces, participaban en ellas»* (p. 306).

La policía política –sigue Francisco Moreno– configurada definitivamente por el ministro de la gobernación Blas Pérez a partir de 1942, fue la que detentó la hegemonía del terror que se orientó más hacia la actividad política clandestina o a la eliminación de los apoyos de la guerrilla y que tuvo su esplendor en el llamado “Trienio del Terror” (1947-1949). Destacaron especialmente en este cometido las comisarías de Madrid: las de las calles Almagro 36, Alcalá 82, la de Jorge Juan

5, dirigida por Aurelio Fernández Fontela y la de Núñez de Balboa, sin olvidar las actuaciones del “fatídico” comisario Roberto Conesa que operaba en los sótanos de Gobernación (pp. 306-308).

Otro capítulo que reconstruye el clima de la posguerra es el de las denuncias. Los diarios como el falangista de Mataró instaban y estimulaban éstas pidiendo la cooperación de los españoles para «*coadyuvar a la acción de la Justicia, – páginas 309-310–, en la labor de depurar y sancionar a los verdaderos culpables de toda clase de delitos, saqueos, profanaciones...»*. Los expedientes acusatorios se construían frecuentemente entre las denuncias y los informes de las autoridades locales, lo que fomentaba, afirma Moreno, un clima de arbitrariedad e incluso de denuncias colectivas, como la que en Posadas (Córdoba) culpaba a todos los que se hallaban detenidos en ese momento. Los testimonios y casos analizados por los estudios monográficos aclaran que más bien la mayoría de las ejecuciones de posguerra no lo fueron por “delitos concretos” sino por puras represalias, como ya denunció el sacerdote Martín Rubio. Es por todo ello que el autor apunta:

«Junto con los clarines de la victoria sonó también en toda España la consigna de la venganza, las denuncias y las delaciones masivas. La denuncia se convirtió en el motor y en primer eslabón de la «justicia».²¹²

Analizando posibles causas, se alude, entre otras, al deseo de rapiña: apoderarse de la vivienda o de los negocios de las víctimas. Algunos denunciantes conseguían que penas conmutadas acabasen en sentencias de muerte:

«En realidad en cada pueblo se disponía de un “menú” de acusaciones que se aplicaban casi por igual a todos los detenidos: ser miembro del comité de guerra, participar en detenciones o incautaciones, informar contra personas de derechas, colaborar en la toma del pueblo [...], ser de ideas marxistas, participar en huelgas, ser voluntario en el ejército republicano, ostentar cargos civiles o militares, etc. [...] aquel sistema arbitrario de denuncias y acusaciones constituyó un lodazal de pasiones, venganzas y odios personales en el que los hechos de sangre que se depuraron fueron minoría: lo esencial fue la depuración política.»²¹³

²¹² *Ibidem*, p. 309.

²¹³ *Ibidem*, p. 315.

Tribunales y juicios

La maquinaria represiva cayó en manos de la jurisdicción militar sobre todo desde 1936 hasta julio de 1948, fecha en que se dio por terminado el estado de guerra. Se instruyeron miles de sumarios, creándose 10 auditorías provisionales y muchos juzgados militares que estuvieron saturados hasta 1943. Los “paseos” y fusilamientos arbitrarios también se dieron durante toda la década de los cuarenta, pero fueron especialmente habituales en 1939 y en el trienio 1947-1949 (p. 316). Sólo en Córdoba se cifran 20 juzgados militares en la capital y 15 en los pueblos. En Málaga hubo hasta 67, en Alicante 22, en Cartagena 57, dependientes de Marina. En el caso de Albacete –según Ortiz Heras–, hubo hasta 8.638 de los expedientes que afectaron a 34.552 personas puesto que la mayoría eran colectivos. Existieron tribunales permanentes, los de las capitales y pueblos importantes, y ambulantes (sesiones de pueblo en pueblo). Los tribunales estaban compuestos de un presidente, tres vocales, un ponente, un fiscal y un defensor, salvo excepciones todos militares. El presidente del tribunal era un jefe (de comandante a coronel) mientras que el defensor normalmente era un oficial (teniente o alférez) que actuaba casi como un formulismo. Los jueces instructores de los juzgados militares muy a menudo estaban emparentados con víctimas de derechas, lo que les convertía en juez y parte a la vez. La falta de garantías jurídicas se constata en la mayoría de los casos revisados. Se actuaba con fórmulas ya sabidas y con cierta celeridad (pp. 316-317).

Las condenas a muerte (“ejecuciones legales”), como consecuencia de los consejos de guerra generaron, entre los presos más cultos e influyentes, una frenética actividad para intentar conmutar la pena, aunque a su vez los falangistas y los vencedores en general trataban de impedir la rebaja de la pena máxima (p. 323). Las conmutaciones fueron aumentando con los años, al contrario del número de sentencias de muerte que disminuyeron. Francisco Moreno anota aquí la falta de estudios precisos. Menciona el caso de Málaga donde sólo se dieron 90 conmutaciones (11,25 por ciento) de los 800 expedientes de condena de

muerte. En el último trámite, la firma sobre el “enterado” la estampaba el propio general Franco. La brevedad entre la emisión de la sentencia y su cumplimiento, dejaba poco tiempo para trámites suplicatorios: hasta 1940 fue de un mes o menos, llegando a los seis o siete meses en 1943 para volverse a acortar en adelante.

Otras fórmulas de la represión

Los trabajos forzados, en aplicación de la Redención de Penas por el Trabajo, conllevaron una auténtica explotación económica de los vencidos a quienes se les consideró culpables de la destrucción de la guerra. Al jesuita Pérez del Pulgar se le ocurrió en 1938 la constitución del Patronato Central de Redención de Penas (7 de octubre de 1938) con un doble objetivo: el primero económico, de explotación de mano de obra barata y, el segundo, religioso: de apostolado para procurar “*la mejora espiritual y política de los presos*”. Los comunistas y masones quedaron generalmente excluidos por ser considerados “*desafectos irrecuperables*”. Según la fuente Memoria Anual de 1943 (Boletín Oficial de la Dirección General de Prisiones, número 54, citado por Sabín), 44.925 presos estaban acogidos a él en el otoño de 1943. De ellos 270 eran mujeres y 540 militares profesionales. En esas mismas fechas había 5.850 reclusos en las Colonias Penitenciarias Militarizadas (pp. 336-337).

Los Batallones Disciplinarios de Trabajadores fueron una primera modalidad con un predominio del castigo sobre la idea de redención. Fue el destino de desafectos reconocidos, personas sin aval o con informes negativos, mozos de reemplazo, etc. (las quintas de 1936 a 1941 según las Juntas Locales de Clasificación) y que habían de repetir el servicio militar. En el caso de Cataluña, cuarenta batallones reparaban caminos, canales, puentes, iglesias, carreteras (pp. 338-339), bajo condiciones de vida muy duras y con una gran mortandad que era evitada a menudo por los envíos de las familias. Modalidades como los Trabajos en Regiones Devastadas (Belchite, Oviedo, Teruel...), o las Colonias Penitenciarias Militarizadas eran presentadas y justificadas como un beneficio moral para algunos condenados. Igualmente los Destacamentos Penales incorporarán

contratos de entidades públicas, eclesiásticas o privadas. Sus jornales medios estaban entre las 4,75 pesetas para un recluso con esposa e hijos y las 14 pesetas si se era contratado por un organismo público. En el Valle de los Caídos, cuyos trabajos duraron 20 años, participaron un total de 20.000 presos. La adjudicación de las obras se concedió a empresas como la de San Román y la de Banús. Fue frecuente la utilización de reclusos en minas, catedrales (Vich), ayuntamientos (Palencia, Ciudad Real), pantanos y presas, o en la construcción de prisiones nuevas como las de Badajoz, Córdoba, Huesca o Carabanchel en Madrid (pp. 341-342).

Otra modalidad fue la de los Talleres Penitenciarios como forma de trabajo en las mismas prisiones. Creados por orden del 30 de abril de 1939, se iniciaron en Alcalá de Henares (artes gráficas y carpintería) construyéndose muebles para el Auxilio Social o bancos y crucifijos para las escuelas. Estos talleres se extenderán por las principales cárceles: Burgos, El Dueso, Gijón, Guadalajara, Ocaña, San Miguel de los Reyes, Yeserías, Barcelona, Córdoba, etc. Se dio también una redención por los “destinos”: cocina, panadería, economato, barbería, ayudante de capellán (monaguillo), ayudante de maestro, enfermería, etc.²¹⁴

Francisco Moreno explica también la operatividad de la represión económica (pp. 343-349). El ataque a los bienes ajenos fue utilizado como presión para disuadir a los vencidos de intervenir nuevamente en política. Se fomentó el miedo ante la sanción económica o la expropiación, añadiéndose al pillaje y saqueo de las casas de los pueblos conquistados. Se creó una Comisión de Recuperación Agrícola para devolver las fincas a sus propietarios o herederos, se desmantelaron las colectividades y hasta se devolvieron aperos e instrumentos aportados por los campesinos a éstas. «*El derecho a la propiedad del vencido –página 345–, perdió toda significación y cualquier falangista se creyó con autoridad para apropiarse de los bienes ajenos, empujando a multitud de familias a la indigencia*».

²¹⁴ Películas como *El presidio* (Santillán, 1954) o *Compadece al delincuente* (Fernández Ardavín, 1956) mostrarán de forma propagandística y piadosa ese tipo de destino aplicable a presos por delitos comunes y cuyos resultados consistían en una reducción de las condenas. En el primer film mencionado aparecía un perverso abogado expulsado que ejercía de maestro en la prisión; y en el segundo caso, a instancias del cura de la prisión, se ofrecía a un recluso de confianza la posibilidad de trabajar en un taller externo dedicado a la talla de figuras piadosas.

Incluso la Ley de Responsabilidades Políticas de 9 de febrero de 1939 incorporó, con carácter “póstumo”, el pago de herederos o familiares de las sanciones impuestas, lo que sirvió como pretexto para la actuación de la maquinaria confiscadora (p. 346). Dichas sanciones, previstas por la ley tenían tres grados diferentes: *a)* inhabilitación, *b)* extrañamiento o destierro y *c)* sanción económica que era obligatoria en todas las sentencias. Actuaron hasta 18 tribunales regionales y 61 juzgados específicos que pronto fueron desbordados (125.286 expedientes hasta octubre de 1941). Un ejemplo de expediente sancionador es el de Pere Bosch Gimpera, ex rector de la Universidad de Barcelona y ex consejero de Justicia de la Generalitat que sufrió la “*pérdida total de bienes, inhabilitación absoluta perpetua y extrañamiento perpetuo del territorio nacional*” por sus “*antecedentes separatistas*” en sentencia tardía de 29 de diciembre de 1952.²¹⁵

La reforma de la Ley de Responsabilidades Políticas en fecha 19 de febrero de 1942, pasó la competencia de los suprimidos tribunales regionales a las audiencias provinciales y a los partidos judiciales. Las sanciones económicas, debido a las dificultades de cumplimiento, se convirtieron en frecuentes inhabilitaciones. Aunque se derogó la ley el 13 de abril de 1946, los expedientes abiertos se fueron cursando hasta el 19 de noviembre de 1966 (p. 349).

La represión laboral, las depuraciones y la marginación social afectaron desde 1939 al mercado laboral en toda la geografía española, que sufrió una constante ingerencia de las autoridades vencedoras que consideraron los puestos de trabajo como “botín de guerra” (Moreno, p. 360). La instalación de pequeños negocios o la actividad de los autónomos de los que tenían antecedentes republicanos, al depender de licencias oficiales, se vio entorpecida por los propios ayuntamientos.²¹⁶ El 80 por ciento de los puestos de trabajo de oposiciones y concursos públicos y aún de las empresas privadas, debía reservarse para miembros reconocidos del bando nacional, especialmente para mutilados,

²¹⁵ *Ibidem*, p. 349.

²¹⁶ *Ibidem*.

oficiales provisionales, ex combatientes, ex cautivos, huérfanos de víctimas de los “rojos”, etc. De esta manera se procedió a despidos sin justificar de trabajadores no considerados afines. Para el mismo autor (pp. 360-361): «*El régimen, al asegurar el puesto de trabajo a sus fieles, fomentó el mayor caso de clientelismo de nuestra historia, lo cual constituyó un factor de cohesión entre los vencedores y estableció los pilares de un apoyo duradero al régimen*». Igualmente quedará claro que:

«La represión laboral y las depuraciones respondían a una magna labor de limpieza política e ideológica de todo el personal al servicio de la Administración (estatal, provincial y local), que además dejaba el puesto libre a los vencedores ávidos de botín y recompensas; pero también respondían a un objetivo puramente represivo: al privar de su trabajo y de los medios indispensables de vida a todos los desafectos al régimen se conseguía neutralizar su posible influencia social y se les condenaba a la marginación.»²¹⁷

Diferentes colegios profesionales (abogados, médicos, periodistas o incluso árbitros) pasaron por idéntico control. La peor de las depuraciones se cebó con los maestros nacionales que sufrieron la demonización y culpabilización de gran parte de lo sucedido en los años previos al “alzamiento”. Canónigos y militares se hicieron cargo provisionalmente de aquellas aulas en las que los profesores hubieran sido encarcelados o depurados. Las Comisiones Depuradoras del Magisterio empezaron a actuar ya en 1937. En 14 provincias estudiadas en diferentes trabajos se constata la incoación de 20.435 expedientes (sobre el 80 por ciento de los profesores existentes) con sanciones aplicadas a prácticamente uno de cada cuatro docentes (pp. 362-363).

De especial importancia para esta tesis, aunque no se pueda imputar una mayor tasa delictiva a los perdedores lo que sería hacerle un flaco favor a la historiografía franquista, es la puntualización que Moreno hace en la página 364 sobre la desesperada situación de muchos represaliados:

«... no pocas personas, degradadas por la miseria, desembocaron en el robo o en la prostitución. Los vencidos, en general debían desenvolverse en un medio

²¹⁷ *Ibidem*, p. 361.

hostil, pródigo en humillaciones, sometidos al imperio de los avales, salvoconductos, informes vigilados por los falangistas, afrontando el hambre, los abusos de la autoridad y los castigos corporales.»

El regreso de los liberados a los pueblos comportaba chocar con un montón de dificultades para reintegrarse al trabajo, por lo que muchos marcharon a otros lugares donde rehacer su vida (p. 365). En cualquier momento podían sufrir un registro domiciliario como medida preventiva y, además, constantemente eran sometidos a vigilancia por la Guardia Municipal, debiendo presentarse en el cuartel de la Guardia Civil hasta dos veces por semana. Ahondando todavía más en la problemática planteada cabe mencionar cómo muchas mujeres hubieron de sufrir humillaciones públicas ante la comisión de un delito o la sospecha de haberlo cometido (robar aceitunas por ejemplo) o simplemente por ser esposa, hermana o pariente de algún hombre tachado de izquierdas, lo que llevaba a ser rapada o a ingerir aceite de ricino, colocándoseles carteles e imponiéndoseles castigos humillantes. Tema aparte sería el testimoniado por muchas mujeres que sufrieron abusos deshonestos y violaciones en las prisiones o en los interrogatorios de los jueces militares. La negativa o la resistencia física llevó, en algunos casos, a que el tribunal condenase a la acusada con mayor ensañamiento cumpliéndose la pena máxima (pp. 366-367).

Purga ideológica e Iglesia

La labor de purgar, reeducar y “limpiar” las ideas –explica Francisco Moreno–, se encomendó fundamentalmente a la Iglesia:

«Con la perspectiva de los más de sesenta años transcurridos, y a la vista de la actuación de la Iglesia católica a partir del golpe de Estado de 1936, son bastantes los historiadores que tienen la convicción de que la represión franquista habría sido diferente si la actitud de la Iglesia hubiera sido distinta.»²¹⁸

Santos Juliá insiste en el papel de receptáculo que las iglesias hicieron de la parafernalia falangista y de anatematizar a los demócratas republicanos. En la

²¹⁸ Op. cit. p. 351.

cúpula de la maquinaria represiva se hallarán, junto a falangistas y militares, los miembros de la Asociación Católica de Propagandistas (ACNP) encabezados por los ministros de Justicia Tomás Rodríguez, conde de Rodezno y Esteban Bilbao (p. 352), que precisamente avalarán la condena de los delitos “cometidos” con anterioridad a la instauración de la legislación represiva. En este grupo, se encontrará el director general de prisiones, Máximo Cuervo, responsable de la infinidad de traslados de una a otra prisión –el llamado “turismo carcelario”– y del exterminio sistemático por hambre en infinidad de penales. En esta obra colectiva sobre la represión, se presentan múltiples casos de participación de eclesiásticos en la confección de las listas negras. La institucionalización del papel de los eclesiásticos en la represión general se hará a través de los imprescriptibles informes del cura párroco, preceptivos tanto en los consejos de guerra como en los expedientes de la Ley de Responsabilidades Políticas (p. 355). La labor de “desintoxicación” de los errores ideológicos y la presión para conseguir el perdón, tras acogerse al sacramento de la confesión antes de una ejecución, tendrá lugar en las propias cárceles. «*Inculcando las consignas de disciplina, servicio, obediencia, sumisión, paciencia, resignación,* –afirman los autores–, *se pretendía mantener inamovible a una población castigada*». Los capellanes elaboraban obligatoriamente un registro de los ejecutados que accedían al arrepentimiento y a la confesión (entre el 60 y el 90 por ciento) que podía explicarse por la degradación física del condenado (p. 356), que aceptaba la agobiante insistencia de los curas o, supongo, intentando no complicar más las cosas a parientes y amigos, igualmente presionados. Vital era el momento de conseguir la libertad condicional que debía venir precedida por la superación de un examen de religión, requisito previo para la concesión del beneficio de libertad condicional o para acogerse a la redención de penas (p. 359).²¹⁹

²¹⁹ Como comentaré a propósito de algunos films españoles, esa tarea teñida de afable bondad en las imágenes, queda bien patente en las gestiones que los curas de las prisiones realizan en las películas *El presidio* (Santillán, 1954) y *Compadece al delincuente* (Fernández Ardavín, 1956) por citar dos ejemplos visionados y analizados desde esa óptica propagandística.

1.5.3.1. El “Trienio del Terror” (1947-1949)

La represión de los huidos a la sierra fue especialmente virulenta entre 1939 y 1942, siendo 1943 un año asociado al final de una primera campaña de la represión. Esta “guerrilla” más bien contenía un componente defensivo, de protección y supervivencia que afectó a miles de personas aisladas y pendientes a su vez de las circunstancias internacionales. Como Francisco Moreno apunta (pp. 369-370): *«Fue una realidad forzada e inevitable. Cortadas las salidas al extranjero, los que se negaron a caer en las garras de la Falange no tenían otra escapatoria que el monte. De manera que se vivió una utopía, pero a la fuerza [...] evadidos de la cárcel, enlaces que se veían descubiertos o activistas clandestinos...»*. El mismo autor establece dos grandes etapas para el fenómeno de los fugitivos del monte: la primera, hasta 1944, año de la invasión del Valle de Arán y la segunda, la de la guerrilla propiamente dicha, tras la invasión del “maquis”, entre 1945 y 1950, bajo la hegemonía del Partido Comunista. 1950 marcará el año de la desbandada y de la liquidación definitiva. La falta de organización política fue notable en el primer periodo salvo las excepciones en el norte de León. Las “operaciones de limpieza” (p. 371) ofrecían la colaboración de fuerzas militares (legionarios, marroquíes...) y falangistas deseosos de “aventura”. Destaca el autor el giro de la represión que se orientaba hacia familiares de los huidos, recayendo en la población campesina con la generalización de interrogatorios, palizas y torturas. *«El régimen descubrió –apunta Moreno en la página 372– las ventajas de la represión indirecta, del ataque a los enlaces y a las familias y el fomento de las delaciones y el estímulo a los confidentes (recompensas incluidas), y éste fue el verdadero cáncer que minó y desmoronó la organización de la sierra.»*

En el segundo periodo, el de la guerrilla (1945-1950), se procedió a encuadrar política y militarmente a los huidos bajo los dictados de la única organización hábil, el Partido Comunista, que defendía la vía armada contra el régimen. Según los datos oficiales, la invasión del Valle de Arán se saldó con 588 bajas entre los “maquis” (129 muertos, 241 heridos y 218 prisioneros) y 248 bajas entre los

franquistas (32 muertos). Muchos de los prisioneros serían fusilados tras los consejos de guerra sumarísimos que se realizaron en Zaragoza. La CNT estuvo presente también, pero las dos únicas guerrillas rurales autónomas fueron las que en Cataluña conducían las partidas de Ramón Vila “Caraquemá” y de Marcelino Massana “Pancho” y la guerrilla del Campo de Gibraltar. Muchos de los activistas anarquistas, especialmente los localizados en Asturias, se incorporaron a las unidades comunistas (p. 374). De especial relevancia y enlazando con otro de los apartados –que desarrollaré en la sección dedicada a las fuentes del cine negro español extraídas de la realidad–, cabe anotar los grupos y acciones de José Luis Facerías y de Quico Sabater dentro de los intentos de construir una guerrilla urbana que se dieron también en Madrid. Los activistas se anotaron algunos atracos, sabotajes y atentados a sedes falangistas o comisarías. En Madrid las actuaciones se llevaron bajo el impulso de los comunistas, desde enero de 1945 y hasta 1947, acabando con sendos fusilamientos:

«En definitiva, la guerrilla urbana, por su carácter ofensivo, no tuvo posibilidades en un régimen con todos los resortes represivos en su mano, y chocó contra una policía sin escrúpulos. En cambio, la guerrilla rural, enfocada hacia la supervivencia, y más a la defensiva, alcanzó un desarrollo mucho más consistente y duradero».²²⁰

El encargado de dirigir a las fuerzas represivas fue el general Camilo Alonso Vega, que condujo a la Guardia Civil en este periodo guerrillero y que puso en práctica todos los métodos habituales de una “guerra sucia”, con el especial mimo a la figura del delator o agente doble (enlaces corrompidos y convertidos en confidentes) que junto con la represión indirecta acabaron realmente con la guerrilla (p. 378). Francisco Moreno narra la anécdota sangrienta de una activista llamada Evangelina que, enamorada de un policía y de un guerrillero a la vez, se convirtió, finalmente, en una agente doble provocando una impresionante redada a comienzos de junio de 1945 en la zona de Columbrianos (León) y que llevó a la cárcel a 550 personas (entre ellas a 50 mujeres). En el verano de 1947 fue eliminada en su casa pagando su traición. Es destacable que, en las acciones para

²²⁰ Op. cit., p. 378.

cercar a la guerrilla, las consignas apuntaban a no hacer prisioneros por lo que a menudo las condecoraciones venían por los guerrilleros muertos y no por los prisioneros capturados con lo que pese a rendirse eran fusilados instantáneamente. A partir de la promulgación del Decreto-ley sobre Bandidaje y Terrorismo del 18 de abril de 1947, que endurecía las penas contra la oposición armada, se iniciará el llamado “Trienio del Terror” que finalizará en 1949. El mencionado general Alonso Vega situará en los mandos estratégicos a los militares más duros (p. 381). El balance elevado de muertos: más de un millar de guerrilleros periclitados en toda España y muchos campesinos sometidos al terror –escalada de paseos y aplicación, nuevamente, de la “ley de fugas”–, marcará la escalada represiva de 1947 que empezará a descender en 1948 porque las partidas se encontraban ya diezmadas aunque la prensa de oposición al franquismo cifrará incluso en 588 el número de campesinos eliminados en agosto de ese año. La terrorífica técnica criminal de la quema de la casa que servía de refugio a las partidas se repitió en algunas ocasiones llegando a asesinar hasta a seis personas introducidas tras ser desarmadas. Lanzando bombas al interior fue aniquilada por la Guardia Civil la partida del “Cencerro” en Jaén el 17 de julio de 1947 (pp. 382-384). El cambio de política del PCE respecto a la guerrilla se dio a partir de octubre de 1948, tras la insinuación de Stalin de que la lucha se realizase mediante una infiltración en los sindicatos verticales, con lo que los supervivientes de las partidas guerrilleras se plantearon el doble camino: la evasión hacia Francia o la integración difícil en el tejido urbano o rural. El paso de las sierras españolas hacia la frontera, tan ampliamente presente en el cine negro español no será exactamente un camino fácil y muy pocas evasiones serán exitosas. Frecuentemente, el camino a seguir para los resistentes que operaban en Andalucía era arduo y penoso y conducía a una vuelta hacia el interior tras descubrir la imposibilidad de llegar a los Pirineos. Moreno habla (p. 385), a partir de diversas fuentes, del caso de 30 guerrilleros de Asturias y León que consiguieron partir desde el puerto de Luanco en un barco pesquero de matrícula francesa, de acuerdo con unas gestiones hechas por Indalecio Prieto. Un taxista, Fermín Lorda, fue detenido por la Guardia Civil tras llevar a César Ríos, su

primo, y al llamado “El Gafas” al puerto y soportó hasta la muerte la tortura sin denunciar a sus colaboradores.²²¹ Triste episodio también mencionado (p. 386) es el caso del capitán Francisco Jiménez Reina, nombrado “hijo adoptivo” de Pozoblanco (Córdoba) el 11 de agosto de 1949 que, entre otros “méritos”, tuvo como especialidad la de liquidar a los familiares de los guerrilleros (como el padre, la madre y la hermana del guerrillero “Caraquemá” acorralado y muerto tras suicidarse con un tiro en la sien). Los trabajos recogidos en el libro mencionado, informan de como entre finales de 1949 y 1950 la guerrilla estaba prácticamente liquidada, aunque persistieron los crímenes de la “guerra sucia” (23 fusilamientos de campesinos sin proceso legal en 1949 y siete en 1950 sólo en la provincia de Córdoba). El epílogo de las partidas del Norte, Levante y Granada-Málaga se sitúa en 1950 (p. 388). En Granada, entre enero de 1950 y el de 1951 se produjeron aún 108 bajas (68 muertos), pese a que en una campaña propagandística se lanzaban octavillas en el monte haciendo promesas para que depusieran las armas (p. 389). Un caso ilustrativo del funcionamiento de estas unidades policiales (que arranca en mayo de 1951) es el referido a un tal “Roberto” (José Muñoz Lozano) que traicionó a diez compañeros tras ser delatado a su vez por un guerrillero desertor y, sigue el autor:

«... hizo creer a los suyos que la documentación estaba ya preparada y que la evasión sería a África, con una lancha por Algeciras. En Málaga les esperaba un camión, en el que irían también unos albañiles (guardias civiles). Sus diez compañeros cayeron en la trampa y acudieron al fatal camión. Era diciembre de 1951. El conductor no enfiló para Algeciras, sino para el cuartel de Málaga. En el trayecto se detuvo y aquellos “albañiles” sin callos en las manos se abalanzaron sobre los diez guerrilleros y los inmovilizaron. Cinco de ellos acabaron fusilados en Granada y otros cinco con penas de treinta años.»²²²

También se cita un caso (pp. 391-392) en el que se fabricó una escenificación de la muerte de un guerrillero y que se quiso presentar eliminado por algunos de sus compañeros. Es el del famoso Manuel Girón Bazán “Girón” que operaba en León. El episodio introduce, en mi opinión, elementos afines a las tramas negras

²²¹ Creo que estas actuaciones policiales se ajustan más a los hechos que los cercos y redadas que veremos aparecer en el material filmico y que se analizarán con posterioridad.

²²² Cit. p. 390.

que veremos con posterioridad, incorporando la presencia de un infiltrado en la partida y la introducción de otro cadáver (matándose a un minero casi al azar), sin añadir el terrible episodio de la tortura y muerte infringida a dos personas de Santa Eulalia de Cabrera y que justificasen la incorporación del infiltrado a la partida. En la fuente “oficialista” de Aguado Sánchez se dice que el guerrillero “Girón” fue muerto en un tiroteo.

Se mencionan también casos de espectaculares evasiones hacia Francia como la de la Agrupación Levante organizada por el PCE en la primavera de 1952 con 30 guerrilleros, o la que desde Granada llevó a seis guerrilleros hacia Albacete, Castellón, Teruel y Huesca entre junio y octubre de 1952 mientras el encargado de la búsqueda, el capitán Caballero, los perseguía en Barcelona.²²³ Las últimas evasiones tuvieron lugar en junio de 1955 (Francisco Blanco Pino “Veneno”) desde Cáceres o serían protagonizadas por los grupos de José Luis Facerías y Francisco Sabaté Llopart “Quico”, que saldrían y se introducirían varias veces en la península hasta ser eliminados en agosto de 1957 y enero de 1960 respectivamente (pp. 392-393). Sirva este último párrafo de Francisco Moreno como balance de este capítulo profuso en sugerencias sobre el auténtico funcionamiento de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad en el periodo mencionado:

«La oposición armada al franquismo había terminado. La guerrilla acabó exterminada debido a dos grandes agentes: uno activo –la feroz represión franquista– y otro pasivo –los efectos disuasorios de la “guerra fría”–. La actitud pasiva de las democracias europeas, inhibiéndose por completo respecto a la sangría de la lucha antifranquista en España y dejando a la guerrilla en el más absoluto aislamiento, sin ningún tipo de ayuda, ni en armas, ni en alimentos ni en estrategias de evacuación contribuyó sustancialmente a la inmolación estéril de los hombres del monte.»²²⁴

Respecto a la cuantificación de la masacre, Víctimas de la guerra civil opone los datos de los historiadores militares (Aguado Sánchez, Limia Pérez o Munilla

²²³ Una plasmación filmica de algunas de estas peripecias la encontramos en la película de Fernando Colomo *Los años bárbaros* (1998) aun que en este caso se trate de una evasión de un campo de trabajo de dos jóvenes disidentes. Según algunas fuentes, reconstruye la huida de Sánchez Albornoz y de Lamada en 1948 tras ser encarcelados por realizar una “pintada” contra el régimen.

²²⁴ *Ibidem*, p. 393.

Pérez) que utilizan los registros fragmentarios de la Dirección General de la Guardia Civil, cifrando en 5.548 las bajas guerrilleras entre 1943 y 1952 (2.173 muertos, 467 heridos, 546 presentados o entregados y 2.374 detenidos), dejando fuera nada menos que los años anteriores a 1943 y algunas bajas reseñables, posteriores a 1952. Tampoco constan los pocos camuflados en nuestro territorio y los algo más numerosos que pasaron a Francia.

Las operaciones drásticas de la Brigada Político-Social provocaron también algunos montajes (suicidios, accidentes...) para ocultar hechos repetidos de asesinatos o torturas. Alcalá de Henares se especializó en la actividad represiva de los clandestinos siendo dirigidos los consejos de guerra por el instructor, coronel Eymar (pp. 400-401). El final de la década de los cuarenta acentuará la decadencia de la oposición antifranquista, más dispersa y perseguida. La vigilancia de las fuerzas represivas, especialmente de la Brigada Político-Social y la puesta en funcionamiento de los Tribunales de Orden Público asegurarán la mínima actividad de la resistencia interior tras 1949, al menos en este frente político. Algunos dirigentes de comités nacionales (hasta siete) coincidieron en la prisión de Ocaña en 1949, sufriendo muy frecuentemente la vigilancia de infiltrados y confidentes de la policía (p. 404).

Interesante complemento para el tema de la guerrilla ofrece el anterior trabajo de Pons Prades²²⁵ fruto, según el autor, de cinco viajes por España en los que visitó hasta 742 pueblos y aldeas y recogió unos 500 testimonios.

El esfuerzo de cuantificación se refiere, especialmente, a la Invasión del Valle de Arán de 1944 por parte de guerrilleros procedentes de Francia y que, desde primeros de octubre hasta mediados de noviembre, mantendrán duros enfrentamientos con las numerosas fuerzas franquistas. Entre los datos generales, destaca el cálculo de los que entraron en la Península, unos 5.000 luchadores, de los que volverían a sus bases del Sur de Francia (con los puntos neurálgicos de Marsella y Toulouse) aproximadamente la mitad, entre el quinto y el vigésimo día de la operación. El número de bajas estimado en unas 1.500 demostraría que las detenciones serían numerosas igual que el número de los que intentaron resistir o

²²⁵ PONS PRADES, Eduardo, *Guerrillas españolas, 1936-1960*, Ed. Planeta, Barcelona, 1977.

reintroducirse (o infiltrarse) en la vida civil. La operación “Reconquista de España”, dice Pons Prades, ocasionó fuertes tensiones con las autoridades francesas y se caracterizó por una cierta aceleración en el paso a España de guerrilleros expertos, así como por una multiplicidad, nada recomendable, de consignas y órdenes. Los choques más importantes tuvieron lugar en los valles del Pirineo Central, Roncal, Broto y Arán.

En la cronología de la resistencia guerrillera –que el autor introduce en los numerosos anexos existentes–, al margen de la operación a gran escala de los Pirineos, destacaron también, pequeños grupos diseminados básicamente por las regiones periféricas de la Península. Admitiendo que entre finales de 1948 y principios de 1949 la mayoría de los grupos estaban casi aislados y destruidos, el autor sitúa la cronología de la actividad guerrillera en un total de 11 regiones:

En Aragón: de 1936 a 1961; en Cataluña de 1939 a 1963; en Andalucía de 1936 a 1956; en Extremadura de 1936 a 1949; en Levante de 1938 a 1952; en Galicia de 1936 a 1964; en Asturias de 1937 a 1953; en el Norte sólo sitúa el inicio en 1937 sin consignar el final; en la zona de León entre 1936 y 1948 y finalmente en las dos Castillas tendríamos los periodos de 1936 a 1956 para la Vieja y de 1940 a 1952 para la Nueva. En las regiones que no aparecen, los periodos, con oscilaciones, no superarían, en ningún caso, los límites marcados para las otras regiones. Igualmente Pons Prades ofrece una relación de pueblos concretos que registraron actividad. Los cuadros 8 y 9 de la página 251, pormenorizan las cifras de las regiones implicadas y las bajas conocidas en los dos bandos.

Cuadro nº 8

<u>TOTAL ZONAS GUERRILLERAS</u>		<u>TOTAL POR REGIONES</u>	
1. Andalucía	79	1. Asturias	17
2. Galicia	29	2. Extremadura	13
3. Extremadura	26	3. Andalucía	9,85
4. Aragón	25	4. Cataluña	8,50
5. Levante	21	5. Aragón	8,33
6. Castilla la Nueva	21	6. Galicia	7,55
7. Asturias	17	7. Norte	7
8. Cataluña	17	8. Levante	5,25
9. Norte	7	9. Castilla la Nueva	5,25
10. Castilla la Vieja	5	10. Castilla la Vieja	1,66

Fuente: Pons Prades, op. cit., anexos.

Cuadro nº 9

BANDO GUERRILLERO

Refriegas:	1.137
Golpes económicos:	3.852
Secuestros de la guerrilla:	649
Sabotajes:	331
Subtotal acciones:	5.969
Guerrilleros muertos:	1.317
Guerrilleros apresados:	1.592
Guerrilleros entregados:	404
Subtotal:	3.313
Enlaces de guerra represaliados:	12.421
Muertos de la población civil:	760
TOTAL BAJAS:	16.494

Fuente: Pons Prades, op. cit., anexos.

BANDO FRANQUISTA

Muertos:	
Fuerzas de Orden:	199
Alcaldes:	20
Sacerdotes:	10
Guardias municipales, jurados, forestales:	18
Jerarcas políticos, judiciales y administrativos:	52
TOTAL:	299

1.5.4. Delitos comunes

Rafael Abella describe las condiciones extremadamente duras de los españoles en la década de los cuarenta entre las que germinaría una tipología delictiva más relacionada con la necesidad que con un comportamiento antisocial que, caso de aparecer, lo haría como motor principal del delito en fechas posteriores. Un informe de Auxilio Social publicado en octubre de 1939 afirmaba que socorría cada día a 1.044.331 personas (54.401.706 comidas al mes), lo que no evitaba el frecuente recurso a la mendicidad: «...menudeaban los huérfanos que se constituían en pandillas, viviendo en la calle o escapándose de los hogares del Auxilio Social...». Los reformatorios eran también destino habitual de los niños de la posguerra:

«La delincuencia juvenil se extendió como consecuencia de la miseria y la inmoralidad que ofrecía escandalosos ejemplos de derroche en un ambiente dominado por la pobreza. Para las muchachas jóvenes, la salida forzada por las circunstancias era el dedicarse a la prostitución, que creció en proporciones desmesuradas. Los inválidos se acogían a la venta de cupones o se dedicaban al comercio ambulante de pipas, almendras o tabaco de estraperlo.»²²⁶

Como indicativo, cita Rafael Abella fuentes de la Dirección General de Seguridad sobre los niños vagabundos de junio de 1941, en las que se denunciaba como lacra social la proliferación en ciudades y pueblos de niños en edad escolar dedicados a gamberradas y a actividades delictivas. Estos menores eran a veces recogidos por instituciones como los Tribunales Tutelares de Menores. Se reclamaba oficialmente la perseverancia en el cumplimiento de las leyes sobre el trabajo de los niños, la represión de la mendicidad y la protección a la (infancia (p. 42).

Igualmente se recoge el ingreso de 500 mujeres en la cárcel de mujeres de Oropesa –edificio habilitado por la Dirección General de Prisiones–, en agosto de 1941 de las que 200 eran menores de edad, que en Madrid se dedicaban a la prostitución y que presentaban un estado de deterioro físico (p. 43). Entre diciembre de 1944 y enero de 1946 se iniciaron campañas promovidas

²²⁶ ABELLA, Rafael, op. cit., cap. II, p. 41.

oficialmente por el general Franco para atender a las familias de los presos y penados. Algunos de sus enseres empeñados en el Monte de Piedad de Madrid serán paulatinamente rescatados (pp. 43-44). Se constatará el aumento de la prostitución en los años 40, causado –además de los desastres de la guerra– por las viudedades, las orfandades, los abandonos y el hambre. Mujeres maduras con maridos desaparecidos o en prisión, con hijos que mantener y un grado de cultura bajo acabarán en esta actividad. Se ejercía también una prostitución legalizada en los burdeles con carnet y control higiénico o por libre (pp. 73-74). Las transacciones se realizaban en los bares o salas de fiesta de moda (Chicote, Pidoux o Negresco en Madrid; Marfil, Trébol, Rigat en Barcelona), en habitaciones alquiladas adonde llevaban a los clientes o en los descampados para los grupos más marginados. La conexión entre el dinero fácil que llegaba a los especuladores y la prostitución en las salas de fiesta era patente. Como afirma el autor, en tiempos de represión sexual y miseria florecieron los establecimientos aunque ya en los años cincuenta:

«...las corrientes en demanda de la dignificación de la mujer abolieron los establecimientos dedicados a la explotación del sexo mercenario, las clásicas casas de putas hubieron de cerrar.»²²⁷

Los precios oscilaban desde los dos o tres duros hasta las doscientas o trescientas pesetas e incluso excepcionalmente a las quinientas cuando se utilizaban *meublés* de lujo o apartamentos propios. Una estadística sobre Madrid aparecida en *La Vanguardia* de Barcelona en diciembre de 1941 habla de 1331 profesionales reconocidas en 1885 para una población de medio millón de personas. La población de 1940 se triplicó pero el número de prostitutas alcanzó, según fuentes oficiales, las 20.000. Las consecuencias desde el punto de vista higiénico hicieron crecer de forma alarmante las enfermedades venéreas por el problema de la promiscuidad con la sífilis y la blenorragia a la cabeza (p. 78). La abolición oficial de la prostitución legal y el cierre de las casas toleradas no evitará que se continúen ...realizando estas actividades en las salas de fiesta y en las aceras antes del posterior auge de las “barras americanas”.

²²⁷ Op. cit., p. 75.

Prosigue Rafael Abella reconstruyendo el panorama delictivo de los cuarenta y de los cincuenta destacando que el estraperlo, practicado abrumadoramente en los cuarenta por necesidad y picaresca, demostró la «*sólida implantación del mercado negro*».²²⁸ La intermediación a pequeña y mediana escala, frente a las prácticas del mercado negro a gran escala llevadas a cabo por empresas de solvencia y apellidos de solera, hizo nacer un elevado número de traficantes que utilizaban variados ardidés para ocultar las mercancías en el tren ocultándose de consumidores y policía de estación (pp. 126-127).

Pulularon los estafadores que, disfrazados de curas o de frailes, pedían dinero para reconstruir templos o para obras de caridad y devoción. El temor corriente a ser tildado de anticlerical movía a las gentes a colaborar sin solicitar ninguna acreditación. Algunos desaprensivos, fingiéndose falangistas, vendían efigies del Caudillo que se compraban para no parecer desafectos. La proliferación de inspectores de abastecimientos y de tasas generó la presencia de otros tantos falsos. El soborno y las corruptelas, las falsas credenciales y el hacer la vista gorda ante individuos bien colocados dentro del régimen complicaba sobremanera la actuación policial. Igualmente aparecían policías falsos que amenazaban con denunciar a bares y salas de fiesta por incumplimientos de normas y horarios. También se pagaban subsidios por utilizar reservados donde se ejercía la prostitución encubierta.²²⁹

La usurpación de personalidad bajo uniforme militar ofreciendo servicios a familias atribuladas (promesas de rebajas de pena a cambio de dinero, etc.), se contempló en los periódicos de la época poniendo en guardia a los desaprensivos. Se detuvieron falsos inspectores y se ejecutó a algunos individuos que suplantaban a oficiales del ejército (p. 124). Con todo, muchos delitos no se

²²⁸ *Ibidem*, p. 123.

²²⁹ Adelanto en este apartado que la suplantación de personalidad con fines lucrativos y estafa no se contempló en el cine negro español, probablemente para no manchar el “eficiente proceder” de la policía. Como expondré más adelante, se desaprovechó un auténtico filón a caballo del costumbrismo crítico (picaresca) y la negritud teñida de fuerte crítica social. Sin embargo asaltan dudas sobre los motivos de esta ausencia, ya que sí formaban parte de los diarios de la época. Tal vez simplemente se consideró un tema de la vida cotidiana no vendible en las pantallas. Sin duda los propios agentes del orden hubiesen podido demostrar su lucha contra la corrupción.

denunciaban al no conocerse realmente la identidad del delincuente o porque éste estaba bien anclado en las redes y contactos del régimen.

Más relacionado con el sinfín de cartillas, tarjetas, guías y salvoconductos que circularon especialmente en los años de la autarquía, la falsificación se convirtió en un gran negocio. Comer, fumar, conseguir gasolina o transportar mercancía conllevaba la práctica frecuente de crear documentos falsos. En diciembre de 1943 se descubrió una red de falsificadores que negoció 50.000 tarjetas de fumador, veinte mil cartillas de racionamiento de aceite y la equivalencia en vales de gasolina de un total de treinta mil litros (p. 125). Fueron también frecuentes los delitos relacionados con la percepción de dinero a cuenta de pisos por construir, sin tener efecto la parte del contrato que obligaba» a las inmobiliarias.

El tráfico de influencias funcionó como otra plaga: la del “hombre influyente” que, evitando trámites y papeleos en una economía intervenida, conseguía permisos de edificación o cupos de gasolina. Situación privilegiada era la de los ex combatientes y ex cautivos cuyo fácil acceso a la Jefatura Provincial del Movimiento y a la Comisaría de Abastecimientos y Transportes permitía la obtención rápida de los permisos necesarios.²³⁰

Los mataderos clandestinos germinaron y el sacrificio de animales enfermos fuera de todo control sanitario fue habitual. Las industrias de la charcutería se relacionaban en algunos casos con la desaparición de perros y gatos callejeros. Rafael Abella explica cómo todavía en 1950 se calculaba la entrada de leche a Madrid en unos 200.000 litros diarios pero el consumo se elevaba a los 400.000 litros (un 50 por ciento añadido de agua) (p. 128). También fue frecuente el uso de materiales inadecuados en la construcción por el inmoderado afán de lucro. La especulación en la adjudicación de cupos de materias primas o permisos de importación fue constante. Influencias, cohecho y “sobres” desataban lo que el autor bautiza como un *concierto de complicidades* (p. 130). Las sucesivas medidas gubernativas y los llamamientos contra los agiotistas y especuladores no

²³⁰ *Ibidem.*

impidieron la propagación del fenómeno y su arraigo entre los poseedores de productos pese a la Ley Contra la Ocultación y la Especulación de octubre de 1941 y la campaña mural y de prensa contra los especuladores en diarios como *Arriba* o *El Alcázar*. Famoso fue el caso del Consorcio Harinero de Madrid, que estalló en enero de 1948, con la elaboración y venta clandestina de pan con la harina enviada por el general Perón que, tras una justa queja del embajador argentino, provocó la única manifestación autorizada de falangistas contra la tiranía del mercado negro cerrándose el Consorcio con fuertes multas sobre los gerentes (p. 133).

Sobre las bolsas de marginación relacionadas directamente con el tema de la emigración, el mismo autor apunta:

«Pero no todos los hombres en edad juvenil, del campo o de la ciudad, se insertaron en el orden social imperante. Chicos de la ciudad marcados por las calamidades de la orfandad o de la ausencia paterna, muchachos llegados de fuera, atrapados en la pillería suburbial, entraron en la delincuencia por la puerta del hurto para desembocar “en el atraco que permitiera vivir en el derroche, tal y como vivían los estraperlistas, aquellos arquetipos de la época. La violencia, no desterrada al producirse la paz, la miseria y el abandono de una infancia desvalida dieron paso al crecimiento de la delincuencia juvenil. El aparato represor era durísimo para los delitos a mano armada contra la propiedad. Estos delitos, calificados de “bandidaje y terrorismo” eran juzgados por la jurisdicción militar y aunque no hubiera habido derramamiento de sangre, la última pena era de aplicación corriente por un sistema creído en la eficacia de la mano dura y en el poder disuasivo de la muerte decretada. Los cumplimientos de sentencia, en el caso de atracadores, eran ampliamente reseñados en la prensa en la creencia de que servirían de escarmiento.»²³¹

La extensión de la delincuencia, pese a las duras penas y a la publicidad sobre su cumplimiento, no eliminaron una extensa red infractora. Los objetivos de los delincuentes fueron preferentemente los comercios y las fábricas porque los bancos estaban custodiados por la policía. Destacó el auge especial de los atracadores en la ciudad de Barcelona especializándose en las casas de citas, los *meublés* de lujo, frecuentados por tipos adinerados que querían pasar desapercibidos por temor al escándalo. Allí operaban desde delincuentes comunes

²³¹ Op. cit., p. 145. Sólo el film *Surcos* (Nieves Conde, 1951) será valiente en la denuncia de estos problemas.

a guerrilleros urbanos que como Facerías «desvalijaba a los que encontraba poniéndolos en los pasillos en paños menores» (pp. 146-147). En octubre de 1951, y en un reputado *meublé* barcelonés, encontró resistencia por parte de uno de los clientes que fue muerto en la refriega. En 1947 se detuvo a los hermanos Soler que tenían en su haber más de 30 atracos y fueron buscados durante meses. En los diferentes tiroteos y enfrentamientos con la policía murieron tres personas y tres guardias. De los dos hermanos, uno murió en el intercambio de disparos y el otro, junto a un integrante más de la banda, fue capturado, juzgado y ejecutado a garrote vil (p. 147).

Un delito ilustrativo de la realidad de los años cuarenta fue el asesinato, también en Barcelona, de Carmen Broto (p. 147), *querida* de un empresario barcelonés y asesinada por tres individuos. Dos de ellos se suicidaron y el tercero fue condenado a muerte y luego indultado.²³² Insiste Rafael Abella en las intromisiones de la jurisdicción militar ya que a menudo los delincuentes eran juzgados sumarísimamente. Cita el caso de José Castelló de veintiún años y Juan Llavería de dieciocho, atracadores de establecimientos céntricos y que carecían de antecedentes pero que fueron condenados por un tribunal militar por el simple hecho de portar pistolas detonadoras (pp. 147-148). Especialmente en la década de los cuarenta, fueron habituales las notas de prensa sobre ejecuciones por delitos supuestamente cometidos durante la Guerra Civil y delincuentes. En cambio, los crímenes pasionales o por móviles económicos raramente ocasionaban la pena máxima (p. 148).

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, la presencia de la guerrilla del maquis trajo un alud de noticias de capturas bajo titulares llamativos como los que cita Abella: “*Exterminio de una banda de forajidos*”, “*Limpieza de bandoleros*”, “*Muerte de malhechores*”, etc.

El giro en la actitud de la Dictadura se produjo en 1944, demostrando un supuesto viraje por los resultados adverso del Eje en todos los frentes:

²³² En la sección dedicada a las fuentes (apartado dedicado a los hechos reales conocidos por los hombres del medio cinematográfico) hablaré de este caso a partir del relato del comisario Tomás Gil de Llamas que, en su libro *Brigada criminal* (1955), repasó algunos crímenes sonados de Barcelona, ciudad en la que desempeñó su trabajo.

«En el mes de mayo, Franco firmó la conmutación de pena de 297 condenados a muerte. Y las medidas de clemencia siguieron. Entre mayo y septiembre de 1944 se excarceló a 42.000 presos por responsabilidades políticas de resultados de la Guerra Civil, que pasaron a la situación de “libertad vigilada”. Habida cuenta de que según los datos oficiales, en marzo de 1943 el número de presos por delitos políticos (“rebelión marxista”) era de 117.313, las libertades condicionales otorgadas, permitieron, en abril de 1944 el cierre paulatino de veintitrés cárceles de las habilitadas al final de la Guerra Civil.»²³³

En sintonía con los acontecimientos internacionales y recogiendo la apremiante necesidad de vaciar las saturadas e insalubres prisiones cabe anotar la lista de cárceles cerradas tras 1944, aunque el autor no coloque la fecha concreta del cierre (p. 350). Entre las Prisiones Centrales menciona las de Totana (Murcia), Celanova (Orense), Figueredo (Pontevedra), Valdenoceda (Burgos), Tabacalera (Santander); entre las Habilitadas se incluyen las de Ingenio (Almería), Abonos (Ciudad Real), San Juan de Mozarrifar (Zaragoza), San Vicente (Albacete), San Torcuato de Guadix (Granada), Torrijos y Porlier (Madrid); entre las Especiales se mencionan las de Lebanza (Palencia), Pastrana (Guadalajara), Alfaro (Logroño) y, por último, entre las Femeninas se certificará el cierre de las de Elche (Alicante), Alcalá de Henares (Madrid), Astorga (León), Barbastro (Huesca), Betanzos (La Coruña), Guadalajara, Palma de Mallorca y Talavera de la Reina.

Finalmente el mismo autor reseña cómo a finales de los cincuenta y con la llegada del turismo, la vida española de las ciudades se hizo más cosmopolita con la presencia en Madrid de súbditos de otras latitudes a quienes una renta en dólares permitía vivir como “príncipes” frecuentando los bares de lujo y los *night clubs*. Uno de estos forasteros, José María Manuel Jarabo y Pérez Morris, será protagonista en 1958 de un suceso de crónica negra que conmovió a España con su cuádruple asesinato. Como fuente directa para el cine negro le daré una relevancia especial.

Menciona el autor que la aplicación de la pena de muerte decreció en esta década aunque siguió en vigor para los casos de atraco a mano armada, terrorismo y

²³³ Op. cit. p. 151

algún delito común como el mencionado caso del Jarabo, agarrado en 1959. La estadística de las ejecuciones entre 1952 y 1963 es la siguiente: 1952: 17 ejecuciones; 1953: 12 ejecuciones, 1954: 3 ejecuciones, 1955: 9 ejecuciones, 1956: 8 ejecuciones, 1957: 2 ejecuciones, 1958: 2 ejecuciones, 1959: 7 ejecuciones, 1960: 4 ejecuciones, 1961: ninguna ejecución, 1962: ninguna ejecución. En 1963, además de Julián Grimau, se ejecutará posteriormente a garrote vil a los anarquistas Granados y Delgado a los que se les imputó injustamente la colocación de un explosivo en la Dirección General de Seguridad (p. 358).

La opinión pública se conmocionó otra vez en 1963 ante la noticia de unas muertes misteriosas en Canarias y que continuaron más tarde en Galicia. Se destapó así el *caso del alcohol metílico*: unos fabricantes de Vigo para incrementar sus ganancias utilizaron este alcohol para fabricar ron dejando un rastro de cincuenta y una personas muertas y un número indeterminado de cegueras provocadas por la intoxicación (p. 270).

Finalizo esta sección repasando las estadísticas de la Dirección General de Seguridad sobre los delitos de 1943 que apunta Abella en la página 350 (Cuadro nº 10, p. 260). Se exponen también los datos oficiales de la población reclusa por grupos de edad separándose las categorías de penados, procesados, detenidos y reincidentes para los años 1956, 1960 y 1964 (Cuadro nº 11, p. 261). Se aprecian descensos significativos en casi todos los parámetros y una mayor actividad delictiva de individuos entre los 21 y los 45 años. La sección se concluye detallándose la actuación de los Juzgados de Instrucción y de las Audiencias Provinciales, para los mismos intervalos cronológicos, especificándose la tipología delictiva (Cuadros 12 y 13, pp. 262 y 263). El aumento de los sumarios incoados es constante entre 1956 y 1964 en los Juzgados de Instrucción y descende en las Audiencias Provinciales hacia 1960 para volver a aumentar fuertemente en 1964. Descienden los delitos contra las personas, lo que parece apuntar a un descenso de los componentes más truculentos de la delincuencia.

Aumentan, en cambio, capítulos como los delitos contra la propiedad o las imprudencias. La preponderancia masculina en la comisión transgresora demuestra, una vez más, el fuerte componente psicosociológico de la propia violencia y el protagonismo del varón en cualquier atentado contra las personas y contra la propiedad, lo que, probablemente, se acusa más en sociedades totalitarias que relegan a la mujer a la esfera del hogar. Desde ese punto de vista, incluso la poca presencia en la red delictiva sería indicativa de cierto apartamiento de ésta de los asuntos económicos. No se incluye en esta apreciación el tema de la prostitución que, como se apuntó anteriormente, tocaba un elemento más de esquizofrenia e hipocresía de los que detentaban el poder.

«No he podido hallar estadísticas oficiales sobre las sentencias de muerte dictadas, cumplidas y conmutadas por lo que las cifras apuntadas por Rafael Abella para los años 1952-1963 nos sirven como aproximación. Es éste sin duda uno de los puntos más complejos –no sólo por las injerencias de la Justicia Militar que absorbían un monto importante de causas que podían recaer en el terreno de la Justicia Civil–, sino por la dificultad de separar claramente los ejecutados por delitos comunes de aquellos cuya actividad delictiva provenía de una actitud opositora.

Cuadro n° 10

DELITOS COMETIDOS EN 1943

COMUNES

Contra la propiedad: 44.977

Contra la salud pública: 107

Contra la vida y la integridad corporal: 16.657

Contra la honestidad: 9.157

Contra las normas de abastecimiento y tasas: 18.225

POLÍTICO-SOCIALES

Actividades contra el régimen: 633

Actividades marxistas: 778

De orden público: 3.509.

Fuente: Dirección General de Seguridad (*cit.* en Rafael Abella, p. 350).

Cuadro n° 11
POBLACIÓN RECLUSA (1956-1964)

CONCEPTO	AÑO	1956	1960	1964
Población reclusa 31/12		18416	15202	11126
Varones		16455	13606	10365
Mujeres		1961	1596	761
PENADOS		11192	8738	5616
Varones		10404	8190	5335
Mujeres		788	548	281
PROCESADOS		4619	3687	3096
Varones		4188	3396	2927
Mujeres		431	291	169
DETENIDOS		2605	1608	160
Varones		1863	1379	152
Mujeres		742	229	8
POR PENAS				
Hasta 6 años		4903	4306	3138
De más de 6 años		5365	4432	2478
HABITUALIDAD CRIMINAL				
Primarios		5211	3189	1988
Reincidentes		1236	2192	1780
Reiterantes		1493	880	513
Reincidentes múltiples		2328	2477	1335
POR EDADES				
Menores 21 años			318	316
De 21a 45		7363	6592	
De más de 45		2504	1818	

Fuente: Anuario del INE de 1966, p. 377.

Cuadro n° 12
SUMARIOS INCOADOS POR LOS JUZGADOS DE
INSTRUCCIÓN (1956-1964)

CONCEPTO	AÑO	1956	1960	1964
SUMARIOS INCOADOS		100619	121903	168903
Contra la seguridad del Estado		2161	1965	1806
Falsedades		1739	1919	2004
Contra la Admón. de Justicia		535	670	482
Salud pública/inhumaciones		337	313	269
Juegos ilícitos		43	47	45
Cometidos por funcionarios		605	551	359
Contra las personas		24541	23672	27549
Contra la honestidad		3231	3677	3957
Contra el honor		626	570	604
Contra el estado civil		654	765	737
Contra la libertad		3371	3814	4437
Contra la propiedad		45825	54442	75153
Imprudencias		14358	24563	43209
Leyes especiales		2593	4935	8292
SUMARIOS TERMINADOS				
Con procesamiento		27722	30454	34857
Sin procesamiento		73716	92692	131817
PROCESADOS				
Varones		30181	32313	37042
Mujeres		4098	3848	3269
OTROS ASUNTOS				
Querellas y denuncias		10421	11555	14435
Exhortos		293414	236272	244134
Otros asuntos		47195	51466	56134

Fuente: Anuario del INE de 1966, p. 369.

Cuadro n° 13

CAUSAS INCOADAS POR LAS AUDIENCIAS PROVINCIALES

(1956-1964)

AÑO	1956	1960	1964
CAUSAS INCOADAS	113006	94284	132842
DELITOS APRECIADOS			
Contra la seguridad del Estado	1435	1238	914
Falsedades	1663	1447	1241
Contra la Admón. de Justicia	260	248	173
C. salud pública/inhumaciones	77	55	65
Juegos ilícitos	5	4	1
Cometidos por funcionarios	507	329	162
Contra las personas	2497	1977	1497
Contra la honestidad	1465	1829	1474
Contra el honor	83	78	50
Contra el estado civil	32	27	8
Contra la libertad	554	603	469
Contra la propiedad	14495	12824	10723
Imprudencias	1839	3382	4444
Leyes especiales	1016	3299	4961
CONDENADOS	26516	25652	24258
Varones	23790	23526	22648
Mujeres	2726	2126	1610
Reiterantes/Reincidentes	4259	3401	3208
GRADO DE PARTICIPACION			
Autores	25992	25511	24251
Cómplices	87	41	1
Encubridores	437	100	6

Fuente: Anuario del INE de 1966, p. 370.

1.6. CULTURA Y PENSAMIENTO

1.6.1. Etapas y rasgos (1950-1965)

Javier Tusell destaca el papel crucial de lo cultural en la configuración del franquismo: «*A mi modo de ver, respecto a la dictadura de Franco, resultan especialmente relevantes la política económica, la exterior y la cultural como definitorias del régimen*». ²³⁴ Lo cierto es que el dictador, de formación y experiencia vital limitada, no podía –como sigue el autor– llevar a cabo, desde el poder «un programa preciso en el terreno cultural». Sin ser un aspecto central en la mentalidad de los gobernantes, el sistema político intenta controlar los medios de comunicación y alienar a la población buscando neutralizar a aquellos intelectuales que podían contestar las ideas dominantes que, como repetidas consignas, lanzarán. Este mismo historiador recuerda que la época de beligerancia cultural del franquismo duró poco, aunque quizás se extendiese en el tiempo especialmente en las zonas vencidas.

Sobre las relaciones entre el mundo cultural e intelectual y la Dictadura, afirma Tusell:

«...Siempre antiliberal, el régimen dictatorial no tuvo la voluntad de intervencionismo cultural de los regímenes totalitarios. Su mundo fue el de la revancha tradicional pero admitió e incluso se rodeó de un amplio conformismo; no basta por tanto con la mención a la censura para referirse a la relación entre la dictadura y cultura en la época». ²³⁵

Todo ello no deshace la idea de que desde las universidades, desde colectivos profesionales y desde la oposición se viviese un miedo permanente ante cualquier mínimo desafío, pese a que desde los aparatos de poder esa capacidad de resistencia no se percibía como amenaza (p. 246). Desde 1969, la superposición de problemas culturales, la oposición obrera y las agitaciones en la calle y con una clase dirigente llena de dudas, crearán un estado de beligerancia manifiesta desde las instituciones del régimen.

²³⁴ Op. cit., p. 234.

²³⁵ Op. cit., p. 246.

El trabajo ya clásico de Elías Díaz²³⁶, intenta concretar las líneas básicas del pensamiento español destacando periodos, evoluciones y retrocesos que a menudo, aunque no siempre, cabalgan sobre acontecimientos internacionales o internos pero que en ningún momento prescinden de tender puentes con los hombres del exilio (físico o interior) o por lo menos con aquellos que han sobrevivido a la represión desencadenada desde 1936. Uno de los hitos a destacar, relaciona algunos logros y despertares nacidos bajo el impulso de generaciones que, sobre todo a finales de los años cincuenta, han tenido poco o nada que ver con la Guerra Civil, por lo que pueden –en su condición de hijos de los vencedores– recuperar, con mayor libertad de acción que los “bajo sospecha”, las ideas y desarrollos de intelectuales considerados enemigos de la Patria.

Constata Elías Díaz el proceso de:

«...irreversible empobrecimiento y definitivo fracaso de la ideología oficial imperante en el régimen franquista: ideología que podrá denominarse diferenciadamente como “totalitarismo católico” en su primera etapa y como “autoritarismo-tecnocrático” en su evolución posterior, pero que en todo momento mantiene, desde luego, su carácter profundamente antiliberal y antidemocrático».²³⁷

Para este autor son perceptibles diferentes etapas entre 1939 y 1975 en las que las pugnas ideológicas entre las luego llamadas “familias”, aposentadas o expulsadas de los ministerios y cargos vitales de los aparatos ideológicos, serán una constante. Los sectores más duros del régimen retomarán nuevamente su lado más inhumano cuando se sientan heridos de muerte –hacia finales de los sesenta–, tras comprobarse que las tímidas maniobras tendentes al maquillaje del estado autoritario (aperturismo) se verán desbordadas por las presiones políticas, obreras, estudiantiles y culturales que, hacia 1962, se hacen casi imparables.

En 1951 y aún con más fuerza en 1956 *«comenzarán a aparecer fuerzas y sectores políticos y culturales que pueden ya considerarse surgidos desde fuera*

²³⁶ DÍAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Ed. Tecnos, Madrid, 1974, (3ª ed., 1983).

²³⁷ Op. cit., p. 12.

propriadamente del sistema y que se sitúan con suficiente claridad frente al bloque de poder dominante» (Díaz, p. 12).

Si en los años precedentes al periodo enmarcado en este trabajo se pueden vislumbrar tensiones entre falangistas de diversas significaciones e integristas católicos tradicionales y entre estos últimos y “democristianos” o monárquicos, lo cierto es que el predominio de un sector se plasmará más claramente entre 1959 y 1968 por cuanto que los grupos etiquetados como tecnócratas pretenderán cerrar el debate sobre las demandas políticas ofreciendo un desarrollismo que, con una pátina de “democracia orgánica”, intente encubrir las rémoras de instituciones jurídico-políticas anacrónicas. A la consabida conmoción que comportará una industrialización y urbanización aceleradas. Elías Díaz destaca el surgimiento de nuevas clases medias y de una auténtica clase obrera cualificada que pueden saborear o intuir las mieles de un consumo incipiente. Como nos dice el autor en la introducción de su libro:

«La complejidad socioeconómica de la España de los años sesenta – supervivencia de parte de las viejas oligarquías tradicionales, profundamente integristas, al lado de nuevos sectores del capitalismo financiero e industrial, y frente a ambos el progresivo fortalecimiento de la toma de conciencia democrática y socialista de la clase obrera, así como de buen número de universitarios e intelectuales de las profesiones liberales, técnicos, funcionarios, etcétera– convierte en efecto al régimen [...] en algo disfuncional, inoperante y anacrónico, que no obstante se mantiene a toda costa en la medida en que al capitalismo español de la época continúa resultándole cómoda y muy provechosa su utilización como instrumento de disciplina para los fáciles beneficios de la época pero también de directa represión dictatorial especialmente en los momentos más graves y conflictivos de las luchas sociales».²³⁸

Para el mismo autor, la crisis política y cultural se vislumbrará hacia 1968 y la económica, teñida también de factores exógenos, se explicitará desde 1973 pero por el largo camino recorrido desde 1939 se extenderán los intentos, a menudo exitosos, de recuperar la cultura liberal, democrática y hasta la socialista anterior a 1936 enfrentándose especialmente al “tradicional” recelo anti-intelectual del

²³⁸ *Ibidem*, p. 13.

catolicismo hispánico y al irracionalismo de inspiración fascista, específico de los primeras elaboraciones del régimen (p. 15).

Seis son según Elías Díaz las principales etapas del pensamiento español en la era de Franco. Dos de ellas: la primera (1939-1945) y la última (1969-1975) se encuentran fuera de los límites de este trabajo. Corresponden éstas, en el primer caso a la fascistización del régimen al amparo del predominio del Eje en la Segunda Guerra Mundial hasta 1943, acompañada de la liquidación de todo vestigio de la cultura democrática. Se tratará de perseguir y rebatir física y dialécticamente a los vencidos, sea cual sea su situación (exilio, muerte, prisión, destierro, depuración, etc.). En el segundo (1969-1975) se procederá al cierre de la Dictadura con interrogantes, en el marco de una crisis total del sistema franquista, que añadirá al estancamiento económico una “bunkerización” o cierre de las rendijas y respiraderos por donde alguna permisividad mínima –más cara a Europa que por convencimiento propio– se había conseguido. En esta dura fase, el pensamiento democrático y socialista español se recuperará ya de forma imparable, implantado con fuerza en las aulas y publicaciones especializadas.

En las restantes cuatro etapas intermedias, nos encontramos con momentos no siempre acompañados con la situación internacional o con los acontecimientos importantes del régimen.

La segunda etapa (1945-1951) se abrirá con la necesidad de maniobrar y alejarse del aroma fascista. El aislamiento internacional sólo permitirá la reconstrucción de las líneas del pensamiento a través de los intentos de recuperar las figuras de anteguerra: los miembros de la generación del 98, Ortega y Gasset por ejemplo (de regreso en 1945 y activo hasta su muerte en 1955), o incluso de intentar estrechar lazos con los exiliados y que nunca serán rotos del todo. La desesperanza de los que creían llegado el final del régimen marcará, en 1951, el cierre del subperiodo.

La tercera etapa (1951-1956) se relaciona más con los intentos de liberalización intelectual promovidos, en parte, desde el Ministerio de Educación Nacional con el casi aperturista Ruiz-Giménez, que pronto colocará personajes de entidad en los rectorados de universidades punteras como la Universidad de Madrid (Pedro Laín Entralgo) y la Universidad de Salamanca (Antonio Tovar). «*Se trataba de realizar* –se recoge una cita introducida por Elías Díaz (p. 63), del libro *Defensa de una generación* (1970) de Federico Sopeña–, *desde el Ministerio de Educación Nacional la labor de liberalización, de tolerancia, de diálogo con Europa que España, la Universidad en primer lugar necesitaba*». Intelectuales como José Luis Aranguren, Julián Marías, Tierno Galván y otros llegados del primer falangismo radical (Laín, Tovar, Ridruejo...), realizarán una profunda renovación del pensamiento. Paralelamente aparecerán novelas adscritas a la “literatura social” entre las que destacarán *La colmena* (Camilo José Cela, 1951) o *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1955) junto a la aportación de otros autores como Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Gabriel Celaya o Ignacio Aldecoa. Numerosas publicaciones universitarias (*La Hora*, *Alcalá*, *Laye*, etc.) rozarán los límites de la censura oficial en sus escritos de los años 1954 y 1955 y marcarán «los pasos literarios e intelectuales de la generación del 56».²³⁹ Los sucesos universitarios de febrero de 1956, mostrarán (p. 86) «*la contradicción interna, el callejón sin salida del «falangismo liberal» y la necesidad de una nueva opción radical*».

La cuarta etapa (1956-1962) está caracterizada en sus epígrafes múltiples como de integrismo tradicional, surgimiento de la ideología tecnocrática y de crítica científica al absolutismo ideológico (p. 87). Elías Díaz demuestra que, a raíz de la crisis universitaria y de la destitución de Ruiz-Giménez, se posterga la liberalización intelectual, se mantiene el inmovilismo político aunque, en cambio, se apuesta por una liberalización económica –más bien unidireccional ya que nuestros empresarios no se van a introducir en Europa sino más bien al contrario–. Coincidirá el cambio de orientación con el silencio relativo de los

²³⁹ MAINER, José Carlos, *Historia literaria de una vocación política (1930-1950)*, p. 64. Cit. en Elías Díaz, p. 83.

aparatos ideológicos que tenderán más bien a “desideologizar” (p. 87) que a volver a las ya trasnochadas consignas de la primera andadura del régimen.

Elías Díaz nos recuerda (p. 88), citando un fragmento perteneciente a Miguel Sánchez Mazas²⁴⁰, que lo que se afirmaba era «*la decisión de las nuevas generaciones de superar la guerra civil, restablecer la verdad de las funciones sociales, hacer participar a todas las clases sociales en la gestión del país, sacar del pueblo una nueva clase dirigente, convertir a España en una democracia industrial, integrar a nuestro país en la Europa progresiva...*».

Blas de Otero creará “expresiones-símbolo” con el título de su obra *Pido la paz y la palabra* implorando el dejar atrás el llamado “tiempo de silencio” y, como muchos otros escritores, intentará elevar su voz para unirse con las palabras llegadas del exilio puesto que esos españoles ya son considerados por la nueva generación de autores como legítimos hijos del país. Tal como apunta Elías Díaz, la joven literatura española se hará incluso más comprometida que la del propio exilio. Exactamente igual pasará en el terreno del pensamiento social dentro del cual se recuperará la metodología marxista, aunque las publicaciones en esa línea y que arrancan en 1958 serán limitadas. Hacia el final del periodo, se permitirá una cierta actitud crítica fundamentalmente por el inicio del desarrollo económico más que por la llegada a una incipiente madurez política, con participación incluso del poder por una necesaria racionalización de la burocracia y de la administración estatal (p. 105).

El quinto periodo que sólo afecta en nuestro marco elegido hasta su ecuador, corresponde a los años que van de 1962 a 1969. En este caso, el inicio corresponde también a importantes cambios como una presencia clara de la contestación obrera y universitaria y la importante reunión de de las fuerzas democráticas (con exclusión de los comunistas) en Múnich, en el mes de junio. Al mismo tiempo se da un cierto dinamismo en el interior del sistema franquista en el que las operaciones de propaganda y maquillaje (la celebración de los “25 Años de Paz”, la Ley de Prensa de 1966, etc.) siguen el compás marcado por el

²⁴⁰ MAZAS SÁNCHEZ, Miguel, *La actual crisis española y las nuevas generaciones*, Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, núm. 26, París, 1957.

crecimiento económico sin desdeñar la importancia de la entrada masiva de turistas que interaccionarán con los naturales. Los reajustes ministeriales ya mencionados no serán obstáculo para que el sistema político tienda a intentar ganarse el apoyo de las clases medias urbanas e intente «*agilizar los cauces de comunicación entre los grupos socialmente hegemónicos*» (p. 110). La aparición en 1963 de nuevas revistas culturales y políticas como *Atlántida*, *Revista del Pensamiento Actual*, *Revista de Occidente* (inactiva desde 1936 y reapareciendo en ese mismo año), y especialmente de *Cuadernos para el Diálogo*, inicialmente dirigida por Joaquín Ruiz-Giménez, de cariz cultural pero también de intencionalidad política, serán un fenómeno destacable de la etapa. En Méjico nacerá la revista *Diálogos* y en París, en 1965, aparecerán publicaciones como *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. Es evidente que en este periodo, la sociedad española se volverá más dinámica y pluralista, lo que comportará una disfunción y un desfase importante entre los ámbitos político y jurídico y los sociales y económicos y, aún mayor, con las corrientes del pensamiento filosófico, político o religioso, este último imbuido de las consignas del Concilio Vaticano II.

En el ámbito literario, desde 1962, la literatura española superará el realismo ingenuo de la mano de obras paradigmáticas como *Tiempo de silencio*, aparecida en 1962 y que como explica mi amigo y escritor Víctor Morales –a quien transcribo un tanto libremente con mis añadidos– encierra un equilibrio prodigioso entre la descripción de un submundo de encorsetamiento moral y cultural y un brillante ejercicio de crítica literaria y de reflexión ante el hecho de la creación con metáforas, símbolos y ambientes epidérmicos que recuerdan más al investigador social que al escritor emotivo, con su capacidad de analizar al detalle las reacciones de individuos aislados y de pequeños grupos (aún no podemos hablar desde la voz y el territorio de la Sociología sino en todo caso desde el de la Psicología social).

Nuevamente Sartorius y Alfaya recuerdan el colapso de la cultura tras la victoria franquista describiendo colectivos concretos que fueron víctimas del odio acumulado por los vencedores:

«No menos de siete mil maestros fueron expulsados, lo que obliga a la mayor parte de ellos a reorientar, en pésimas condiciones, su vida profesional. Y otros muchos fueron ejecutados. Los franquistas no podían perdonar a quienes sin otra arma que su saber, grande o modesto, intentaban sacar a su pueblo de su atraso secular.»²⁴¹

Se constata en este apartado la obsesión por arrancar de los españoles todo vestigio del liberalismo y especialmente de la influencia de la Institución Libre de Enseñanza. Hasta el periodo llamado del tardofranquismo, los principios del nacionalcatolicismo y el reverso de la cultura republicana fueron los únicos principios pedagógicos imperantes (p. 292). Hechos y siglos quedaron casi silenciados (caso de los conflictos de los comuneros en la Castilla del primer cuarto del siglo XVI o de todo el siglo XVIII). Ortega y Gasset era comentado desde los aspectos estilísticos y, en el caso de Juan Ramón Jiménez, se planteaba un conflicto puesto que el premio Nobel de Literatura de 1957 estaba comprometido con la libertad y la democracia como exiliado (pp. 296-297). La generación del 27 prácticamente quedaba desterrada de las aulas. La literatura catalana o gallega se descontextualizaba y en la literatura universal sólo se hablaba de las grandes figuras sin establecer las relaciones con su entorno político y social. Sartorius y Alfaya citan el hecho conocido de que José Antonio Primo de Rivera llamó a Rousseau “hombre nefasto” en el discurso fundacional de Falange Española (p. 296).

Aún mayor era el control divulgador sobre los filósofos –apuntan los mismos autores–, ya que la Iglesia había definido como error la línea de pensamiento que enlazaba a Bacon, Descartes, Husserl hasta el idealismo alemán. De Marx o Freud, ni una línea (p. 297). Como apuntan los citados autores:

«Es difícil imaginar la increíble mediocridad del llamado pensamiento español durante la era franquista. La filosofía, tal y como la practicaban los Millán Puelles, Muñoz Alonso, Fueyo Álvarez y compañía, consistía en una verborreica avalancha de vaciedades académicas, donde se reunían los tópicos del más rancio pensamiento católico con las vibrantes apologías de la dictadura [...] El orteguismo, pese a su conservadurismo, fue desterrado del mundo

²⁴¹ Cap. 7, *Notas sobre unas cultura hecha pedazos*, ob. cit., p. 291.

universitario, en gran parte debido a la hostilidad de la Iglesia católica, que se declaró incompatible con un pensador que no renunciaba al laicismo.»²⁴²

En el repaso por la historiografía del periodo, cabe contraponer a la renovación metodológica propuesta por Jaume Vicens Vives y su escuela, la insistencia enfermiza de apologistas como Gonzalo Ruiz Zapatero que, desde la supuesta unificación española alcanzada por los celtíberos, saltaba y desfiguraba personas y hechos como en los casos del Cid, de los Reyes Católicos, de los conquistadores o de Felipe II (pp. 299-300).

Sobre el tema de la ciencia, los mismos autores destacan que a diferencia de otros totalitarismos (de uno u otro signo), ésta no pudo mantener en España una cierta autonomía pese a estar ya cimentada anteriormente con la obra de Santiago Ramón y Cajal o de Pío del Río Hortega dado que: «*el espíritu antimoderno del nacionalcatolicismo* –(p. 301)– *agudizó y llevó hasta límites insoportables la tradicional penuria del pensamiento científico en España*». Con todo, destaca el intento de Ruiz-Giménez por fichar para la Universidad algunas destacadas personalidades exiliadas (es el caso del físico Arturo Duperier) que encontraría más resistencia en la sociedad civil que en los propios aparatos del Estado (pp. 301-302).

Desde una perspectiva sociológica, el balance de la educación durante el franquismo pasa por reseñar cómo la adquisición de la cultura favoreció descaradamente a las clases hegemónicas. Sartorius y Alfaya resaltan que, frente a una publicitaria igualdad de oportunidades, se constataba, todavía en 1963, que «*por cada beca pagada en el Estado español, había diez en el Estado francés*» (p. 307). Algunos catedráticos de educación como Rafael Cambra intentaban en 1967 en la Revista de Educación relacionar la necesidad de extender la Enseñanza Media y el plan de igualdad de oportunidades con el preocupante fenómeno del gamberrismo, habitual en las grandes ciudades (p. 307). Si la enseñanza seguía dividida aún por su carácter de privada –centros caros y mayoritariamente en manos de las órdenes religiosas– y pública, para los menos favorecidos, es bien cierto que en esos institutos despreciados por las

²⁴² *Ibidem*, pp. 297-298.

clases altas y medias afines al sistema existían aún «huellas de la educación liberal de antaño». Con todo, la cifra de alumnos matriculados en el bachillerato se incrementó espectacularmente en los años sesenta. Según el trabajo de Puelles Benítez *Educación e ideología en la España contemporánea 1767-1975*²⁴³, se pasará de los 564.119 alumnos matriculados en bachillerato en el curso 1961-62 a la cifra de 1.207.006 en el curso 1968-69, mientras que la población universitaria para ese mismo periodo se duplicará (de 81.721 a 176.428 alumnos). Esta masificación, que desprestigiaba en parte el carácter elitista de la universidad, constituirá desde 1962 un foco de conflicto+ permanente para las autoridades del régimen. La función teórica de la enseñanza superior de suministrar cuadros de mando del aparato político y económico quedará truncada.

Como buenos conocedores del fenómeno de la revuelta estudiantil explican los mismos autores que:

«La lucha estudiantil trastocó los supuestos fundamentales de la utopía reaccionaria de la dictadura y la puso a la defensiva. Porque la rebelión estudiantil, con su radicalidad, con su revisión sin prejuicios de la mitología franquista, con su lucha constante por reconquistar espacios de libertad en los que fuera posible estudiar y entender la verdadera historia del país, con su afán por conectar con el mundo exterior y reintegrarse en la gran corriente de la modernidad, fue el más importante acontecimiento cultural que se produjo en la España franquista.»²⁴⁴

Intentando comprobar la mediocridad intelectual del régimen, Sartorius y Alfaya se detienen en describir una recepción oficial de la “intelectualidad y las gentes del arte” bajo el nombre de “Cena de los Grandes Personajes” que tuvo lugar del 6 de abril de 1962 bajo los auspicios del diario *Pueblo*: «*juntanza de toreros, cantaores de flamenco, actrices, boxeadores, matones, aristócratas, periodistas, censores, confidentes de la policía [...] se trataba de cerrar filas en torno a la dictadura y para ello se elegía a un grupo numeroso de personas adictas y consideradas importantes...*» (p. 311). También se intentó con el acto imaginar una especie de “gran simulación” transmitiendo la idea de que la vida cultural

²⁴³ Op. cit. p. 308.

²⁴⁴ *Ibidem*, pp. 309-310.

española no estaba desmembrada y que era todavía posible dentro del sistema (p. 314). Quedó clara la orfandad de la cultura franquista cuando los falangistas revolucionarios (Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo, Tovar, Torrente Ballester, etc.) evolucionaron hacia el liberalismo tras intentar conseguir un modelo cultural activo en los años cuarenta (p. 312).

1.6.2. La producción cultural²⁴⁵

Ignacio Soldevila²⁴⁶ previene, de entrada, sobre el uso del término generación aunque el régimen totalitario que se inicia para toda España en 1939 afecta a la historia social de la literatura. Algunas coordenadas comunes aparecerán frente a elementos definibles causados por el azar o a menudo fomentados por «cierta laxitud de los organismos heterogéneos de control y represión» (p. 5). Con todo, el autor afirma que «la agrupación de los escritores en generaciones históricas implica la creencia de que, en cada época, los hombres de edades aproximadas, con diferencias, que varían entre cero y quince años, aproximadamente, tienen experiencias comunes de todo orden» (p. 8). Se incluirán forzosamente a los escritores en el exilio que, en contacto con otras lenguas y culturas, articulan su memoria de forma diferente. Sus obras tendrán un retraso en su difusión especialmente en nuestro país.

De hecho Soldevila define la novela como «*un producto de un autor vehiculado por un negocio editorial, supervisado por un aparato sociopolítico, valorado por una “casta” crítica y encaminado a un público comprador y lector*».²⁴⁷

Durante los años cincuenta se formarán grupos ideológicos coherentes como el que incluye, entre otros, a los Goytisolo, Sánchez Ferlosio, Aldecoa o López

²⁴⁵ Casi como un trabajo previo a la preparación de esta tesis he intentado penetrar, en la medida de mis posibilidades, en algunas obras significativas del periodo estudiado. Aunque no aparezcan en la bibliografía general aprovecho para recordar el impacto que me han producido títulos significativos como *El Jarama* (Sánchez Ferlosio), *La colmena* (Cela), *Cinco horas con Mario* (Delibes), *La noria* (L. Romero) –que precisamente se centra en un par de capítulos sobre delinquentes con rostro humano no estereotipado–, *Tiempo de silencio* (Martín-Santos), *Las afueras* (L. Goytisolo) o *Tormenta de verano* (García Hortelano) entre otros. El crimen a menudo es utilizado como síntoma de descomposición aunque no es un punto de partida de ninguna investigación sino, a mi entender, más bien el resultado de la brutalidad y el desánimo colectivo.

²⁴⁶ SOLDEVILA, Ignacio, *La novela desde 1936*, Ed. Alhambra, Vol II, cap. 2, *La generación de la Guerra Civil*, Madrid, 1980.

²⁴⁷ Op. cit., p. 6.

Salinas, aunque pervivirá el impacto de la novela social de la década anterior (Cela, Delibes, etc.) que predominará como influencia hasta que en 1962 surja *Tiempo de silencio* de Martín-Santos y que ya he comentado. Apunta el autor que *Los gozos y las sombras* (1957-1961) de Torrente Ballester significará una síntesis de las nuevas tendencias. En los extremos habrá otras opciones como las representadas por autores como Zunzunegui o Laforet. En los años cincuenta existirá además mayor fluidez y comunicación entre las generaciones fruto de la evolución histórica, pero también de la creciente valoración de la juventud como elemento central de la sociedad que propiciará una auténtica revisión de valores (p. 172).

Distingue el citado autor una “segunda promoción de la posguerra” que corresponde a los nacidos entre 1912 y 1922 y en la que se incluye a Ángel María de Lera, Luis Romero (que retrataría un mundo pequeño y hambriento de la Barcelona de posguerra en *La noria*), José Luis Sampedro, Elena Quiroga, Emilio Romero, José Luis Martín Vigil, Francisco García Pavón, Juan Perucho, o el también director de cine Manuel Mur Oti (autor de la novela *Destino negro* [1949] un original relato sobre la trata de negros).

Posteriormente llegará la generación de 1950 o la de “los niños de la guerra”, que hipervalorarán a los supervivientes de ésta al verlos como héroes y restos indispensables para la continuidad nacional (p. 200). El recurso a la imaginación suplirá a menudo la falta de experiencia del novelista experto. Entre los autores se incluye aquí a Ana María Matute, los Goytisolo o Ramón Nieto. La falta de madurez se compensa con la narración retro e introspectiva de su infancia (vulnerada) y su juventud con una mezcla de lirismo y brutalidad. Soldevila distingue en esta generación tres grupos:

- 1º) El de escritores jóvenes vinculados a Revista Española: Sastre, Aldecoa, Sánchez Ferlosio, a los que luego se añaden Fernández Santos y Martín Gaité.
- 2º) Los de la revista barcelonesa LAYE: Castellet, Goytisolo, etc.
- 3º) Los activistas de Falange o de organizaciones católicas y que operan sobre todo en el SEU o en Acción Católica y que se enfrentan con sus mayores al ver

traicionados los ideales joseantonianos o religiosos, por lo que acaban repudiando el régimen. Algunos de ellos pasarán al agnosticismo o al ateísmo militante aunque –dice Soldevila–, «*les produzca terror ser confundidos con los marxistas*». Las revistas donde escriben son: *Juventud, Haz, La Hora, Alcalá*, etc.

Entrando de lleno en el estudio de la novela social²⁴⁸ nos recuerda Ignacio Soldevila que la literatura será la única forma de manifestación de la crítica sociopolítica durante casi tres generaciones para las nuevas promociones de intelectuales, despertando inquietudes y utilizándose como instrumento político de oposición, por lo que será frecuente que “desafectos” del régimen se dediquen a temas y cuestiones que no reflejarán sus compromisos ideológicos. Más adelante se verá la ineficacia de la novela social como instrumento de la acción social. El autor considera que ésta es más bien una novela socialista que oculta la intención política que integra el análisis de las Ciencias Sociales.

El seguimiento del trabajo editorial: Destino, Castalia, Seix Barral, etc., es otra línea de estudio destacada al igual que la de los lectores: pocos son obreros y esa literatura está más al alcance de universitarios de extracción burguesa, lo que generará la crítica de escritores como Juan Marsé y las polémicas entre la creación estética y la necesidad de la transformación social y que se verán como alternativas incompatibles.

Entre los que se decantan por lo social se hallan desde escritores en el exilio, que mantienen la tensión del antifranquismo, escritores como García Hortelano o Juan Goytisolo hasta otros escritores, defensores del régimen, que retornan a la novela de cruzada como García Serrano u otros que buscan cierta conciliación entre “hermanos peleados” como Gironella o Emilio Romero. A finales de los sesenta este tipo de novela será denigrada con términos como “la generación de la berza”, “mesetarios” etc.

²⁴⁸ *Ibidem*, pp. 210-222.

Los límites de esta generación vendrán marcados por la llegada de *Tiempo de silencio* y con la publicación de novelas de Vargas Llosa, García Márquez o Fuentes en una línea de realismo mágico y con el impulso de editores como Carlos Barral.

Por último, Soldevila recuerda que los nacidos entre 1936 y 1953 se considerarán ya otra generación que accederá a la literatura en el contexto de la Ley de Prensa de 1966 y de las fuertes inversiones de editoriales como Seix & Barral, Alfaguara o Planeta y que quedan fuera de este trabajo.

El caso del semanario *Destino*²⁴⁹ es bastante significativo de la evolución de los planteamientos e ideas al compás de los tiempos. Apareciendo su primer número en Burgos el 6 de marzo de 1937 y propulsada por catalanes (que no catalanistas) que se pasaron a la zona “nacional”, desde junio de 1939 se publicará en Barcelona. Sus directores Ignaci Agustí de claro corte franquista y Josep Vergés más en sintonía con la opción monárquica, tuvieron en sus filas a colaboradores destacados como Pla, Luján, Sagarra, etc. Desde las polémicas entre germanófilos y aliadófilos, durante la Segunda Guerra Mundial, hasta sufrir críticas y asaltos de los falangistas, lo cierto es que sufrió cierta transformación, ya en los sesenta, con la entrada de Godó en el grupo de accionistas. Jiménez de Parga, su nuevo director, disfrutará de cierto apoyo de Fraga Iribarne. Para este trabajo es destacable mencionar las colaboraciones de músicos como Montsalvatge, escritores como Baltasar Porcel, críticos de cine como Miquel Porter o el futuro director de cine Julio Coll desde la sección de teatro. Igualmente en los sesenta se incorporarán las críticas literarias de obras escritas en catalán, llegando a sufrir suspensiones y expedientes. Como ejemplo de reconversión es interesante recordar que en 1974 fue comprada por Jordi Pujol que también disponía del periódico *El Correo Catalán* aunque la volverá a vender en 1975. Llegando hasta una tirada próxima a los 50.000 ejemplares, estará en la calle hasta el año 1985. Sin que se pueda hablar de mutación, lo cierto es que la larga trayectoria de este semanario ilustra cómo siguiendo los acontecimientos interiores y exteriores, el

²⁴⁹ GELI, Carles, HUERTAS, J.M., *Les tres vides de Destino*, Diputació de Barcelona/Col·legi de Periodistes de Catalunya, Col. Vaixell de paper, Barcelona, 1988.

enfoque y dedicación a la cultura acabará girando casi 180 grados para impulsar todo aquello que atacará en los primeros tiempos del franquismo.

Sobre el tema de la censura, Sartorius y Alfaya recorren el panorama cultural reconociendo la imposibilidad de valorar su impacto real: «*No hay manera de cuantificar su acción depredadora*» (p. 315). Pese a que autores teatrales o escritores pudieron sacar a la luz sus obras y novelas, muchas lo hicieron tras importantes mutilaciones: casos como los de Buero Vallejo, Otero y Celaya que, como muchos otros, intentan (p. 325) “*desenmascarar ideológicamente el franquismo*” con su triunfalista operación de los “25 Años de Paz” y que pasarán a la historia como escritores malditos. Tiempo de silencio de Martín-Santos aparecerá mutilada en su primera edición e incluso un afecto y censor como Camilo José Cela tendrá problemas en los cincuenta con la distribución de *La colmena* fuera de España. También en el cine Berlanga o Bardem tendrán graves problemas con el aparato censor. Rebatiendo aquella vieja idea que defiende la relativa tolerancia del tardofranquismo, concluyen los autores al respecto:

«La Censura, un mecanismo represivo donde estaban representados los verdaderos poderes del Estado en forma de clérigos y militares, con un añadido de supuestos expertos en cada tema y representantes de los padres de familia y otras asociaciones de parecido nivel cultural, fue uno de los instrumentos más eficaces para aislar a la sociedad española del “contagio” de las ideas y modos de vida prevalecientes en los países democráticos.»²⁵⁰

Anotan los mismos autores el sistema clientelar que funcionó en el mundo de la cultura: sólo los adeptos disfrutaban de las prebendas y reconocimientos, proliferando los premios otorgados a figuras próximas al régimen (p. 319). José María Pemán será su poeta por excelencia y en cuanto a los poetas falangistas destacarán Luis Rosales, Leopoldo Panero o Luis Felipe Vivanco (p. 320). Camilo José Cela, pese a su visión pesimista, gozará de un cierto beneplácito en cuanto a la censura puesto que presentaba una visión negra y de vacío de la sociedad española que no era contradictoria con el clima vigente de severidad, rigor y represión de los cuarenta y de los cincuenta (pp. 320-321). José María

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 316.

Gironella caracterizará el periodo intermedio del franquismo: «...*la sentimentalidad bienpensante de Gironella, que incluía la mano tendida a los vencidos menos “extremistas”, fue característica de un periodo histórico, de los años intermedios de la era de Franco [...] la guerra como soldado y su novela Los cipreses creen en Dios, que tuvo enseguida un éxito multitudinario, es un canto a las virtudes del catolicismo menos estridente que el de los nacionalcatólicos, basado por supuesto en los “valores de la familia” y en un conservadurismo social en el que había lugar para una cierta tolerancia*». ²⁵¹ En sus propósitos coincidirá con la obra teatral de Joaquín Calvo Sotelo que en *La muralla* apuntará, en tono menor, a la política de la reconciliación (p. 322).

Los dramones históricos de Eduardo Marquina –siguen Sartorius y Alfaya– no serán tomados en serio por la burguesía madrileña que se decantará por Benavente que, por su pasado liberal, fue mal visto por el régimen (p. 323). Alfonso Paso, hombre próximo al cine español, recogerá con menor calidad el relevo, jugando el papel de defensor y suministrador de ficciones sobre y para las clases medias. En ellas residían (p. 323) «las virtudes más apreciadas por el franquismo último: el apoliticismo, el misoneísmo, una cierta xenofobia y Δ un supuesto equilibrio que le hacía equidistar del cinismo de los muy ricos y del revanchismo de los pobres».

Tratando de dar una visión de conjunto, Sartorius y Alfaya contextualizan el llamado “realismo crítico” como un intento de conectar con corrientes europeas como la del neorrealismo italiano, la del existencialismo e incluso con la del marxismo. Incluyen aquí los autores a movimientos de artistas plásticos como el de Estampa Popular, la poesía social de Blas de Otero y el citado Celaya, seguidos de José Hierro o Eugenio de Nora o de otros más jóvenes como Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo o López Pacheco; autores de teatro como Alfonso Sastre o Lauro Olmo o escritores como Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Juan Marsé, Juan García Hortelano, Juan y Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, etc., o sus paralelos en

²⁵¹ *Ibidem*, p. 321.

el cine representados por Berlanga, Bardem y más tarde por Saura, Picazo, Regueiro, Fons o Erice.

En las artes plásticas y para el periodo consignado destacará la polémica entre los defensores de la abstracción y los que creían que el vanguardismo era más bien burgués y poco comprometido, como defendía la revista comunista Realidad. Entre los primeros se hallarán pintores como Antoni Tàpies, Manolo Millares, Antonio Saura, Guinovart o escultores como Oteiza y Chillida. Valoran Sartorius y Alfaya que, sobre todo, a mediados de los sesenta, se atacó constantemente toda inclusión e instrumentalización de la política en el ámbito artístico por lo que la “novela social” fue especialmente criticada sirviendo como prueba de la extrema duración del franquismo que incluso oponía a las propias fuerzas de la oposición, en este caso desde el arte y la creación literaria, para disfrute de un tipo de crítica artística franquista maniquea (Pemán, García Nieto, etc.) que ensalzaba o demonizaba a una u otra tendencia desde su acomodada posición de estética popular totalmente demagógica. Concluyen los autores (pp. 328-329) que:

«El franquismo fue de una insoportable mediocridad cultural y nadie que tenga una concepción de las artes que sea algo más que una sucesión de tópicos puede reivindicar en serio a ciertos escritores y a ciertos artistas, la fragilidad de cuyas obras no ha soportado mínimamente el embate del tiempo [...] en el campo de la cultura también fue subalterno y se alimentó de epígonos de los verdaderos creadores que se fueron al exilio [...] se asentó sobre la ruina de la vida cultural española que vivía desde finales del siglo XIX una verdadera Edad de Plata.»

Molinero e Ysàs²⁵² por su parte, repasan el papel de los medios de comunicación (cine, publicidad y música principalmente) en la difusión de nuevas actitudes y valores cuyos receptores principales fueron los numerosos jóvenes que protagonizarán una auténtica ruptura generacional, cuestionando la autoridad paterna, los roles sexuales y la moral convencional, especialmente en aquellos sectores que accedían a estudios superiores o a los que se relacionaban con otros países. Cambios en el vestuario, el peinado, o los gustos musicales crearon una estética diferenciada potenciada desde la publicidad y agilizada por las

²⁵² Op. cit., pp. 95-97.

necesidades de un mercado en expansión. La disminución del papel de la Iglesia en las pautas de conducta no obvió que la política del papado de Juan XXIII llamará a todos los fieles a acercarse y renovar la sociedad civil.

1.6.3. Valores y cultura oficial

Con el título *Bajo la sombra del pecado* (pp. 331-372) repasan Sartorius y Alfaya los valores clásicos del Falangismo explicitados todavía más claramente en la Sección Femenina de FET y de las JONS. Quedaba claro que el padre era el centro jerárquico de las familias cuyas “*funciones le venían asignadas por Dios*”. La madre, en cambio, administraba y dirigía la casa. Así, según Pilar Primo de Rivera, la jerarca de la Sección Femenina: «...*la única misión que tienen asignadas las mujeres en la tarea de la Patria es el Hogar*».²⁵³ La terrorífica y esquizofrénica misoginia del régimen (la mujer es detestada y deseada a la vez), queda explicitada en la cita siguiente de A. Herrero Antolín extraída de *Lecturas educativas* (1959): «*Mentir es una cobardía. Por eso las mujeres, seres débiles, mienten más que el hombre.*»²⁵⁴ Sólo el culto idolátrico por la Virgen María disimulará esa desconfianza radical en la mujer:

«La mujer tenía asignado desde el principio de los tiempos un triple papel en el imaginario tradicional, mutuamente excluyente: o espejo de virtudes, lo que significaba ser virgen primero, esposa y madre después o, si el Señor lo disponía, monja, o sea, sacrificada novia de Cristo, o si no allí abajo, en el último peldaño de la escala social, prostituta.»²⁵⁵

Sartorius y Alfaya recuerdan los avances de la mujer en la República en temas como el voto, el divorcio o la entrada en la política y la larga lista de mujeres republicanas reprimidas y fusiladas, aunque algunas dejaran sus testimonios (Juana Doña, Tomasa Cuevas, Soledad Real, etc.), y, por contra, la clarísima involución, consagrada en 1939. La “reeducación” de éstas será encomendada a la Falange y a su Sección Femenina, con un glosario de ideas ya conocidas de la

²⁵³ Cit., p. 331.

²⁵⁴ Cit., p. 332.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 332.

contrarrevolución: sujeción al poder masculino, resignada desolación en el hogar, cultura de clase media mojigata y folclórica, etc. (pp. 334-335). Se puede rastrear en el cine de los cincuenta el progresivo alejamiento de las clases medias de este modelo. La paralela modificación de las leyes quedará demostrada en el artículo 321 del Código Civil por el que no se permitía a una mujer menor de 25 años marchar de la casa de sus padres si no era para casarse o para entrar en un convento, el no disponer de bienes propios o la imposibilidad de comprar, vender u obtener el pasaporte sin la autorización del marido o del padre (p. 336).

Artículos como el de la escritora Mercedes Formica en *ABC* (1953) denunciando un caso de malos tratos a una esposa, o la imposibilidad de encontrar en los cincuenta mujeres que ejerciesen la profesión de juez, fiscal, diplomático, o notaría (podía encontrarse alguna abogada, economista o ingeniera) o el castigo del adulterio recayendo sólo en las infractoras llegándose a veces al asesinato cometido por el marido que recibía leves sanciones y al que se le descargaba de su culpa al haber sido “ultrajado honor”, demuestran claramente la situación marginada de la mujer en esa nueva realidad social de la Dictadura. Incluso el infanticidio, si se realizaba tras una situación de ilegitimidad, era castigado con prisión menor de seis meses y un día pese a que el delito quedó ya tipificado en 1822 (p. 338). De esa forma hasta era un atenuante el realizar un aborto si se cometía para ocultar la deshonra. Como dicen ambos autores: «...*tira por tierra la tesis de la defensa de la vida como elemento central de una determinada moral religiosa*» (p. 338).

La alienación sexista estuvo reforzada en la ideología oficial por las escuelas, colegios e institutos. Los chicos y las chicas quedaron separados claramente tras la Ley de Enseñanza Primaria de 1945 (p. 339). Carmen Martín Gaité demostró en su estudio de libros, publicaciones y lecturas destinadas a las adolescentes cómo se reproducía esa diferencia.²⁵⁶ En un tono más informal, recuerda el montón de mojigatos y reaccionarios consejos que aparecían en las lecturas para conseguir marido, para “saber estar” –sin participar en las conversaciones

²⁵⁶ MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), Ed. Anagrama, Barcelona, 2ª ed., 1994.

masculinas—, o el sufrir en silencio cualquier problema económico y familiar. Bien es cierto que también repasará algunas modas como las impulsadas por las llamadas “chicas topolino” que en los cincuenta desafían un tanto los modelos imperantes. Sin embargo, leyendo los informes de la época descubre las advertencias a las muchachas de provincias para no emigrar, no colocarse antes de los dieciocho años y asistir a cursos de capacitación profesional y educación cristiana. Las muchachas destinadas al servicio doméstico por ejemplo, (p.103):

«llevan una cruz a cuestas, pues en su casa no pueden tenerlas por falta de medios y están siempre expuestas, lejos de sus padres, a caer en innumerables peligros [...] Los salarios, por lo general son bajos y no les bastan para atender a sus necesidades, cosa que las obliga a recurrir a medios deshonestos para hacer frente a la vida».²⁵⁷

En un tono de denuncia, la citada autora describirá algunos informes oficiales escandalizados por la situación del extrarradio y de los suburbios de Madridfi y que generaba una prostitución clandestina que escapaba a todo control sanitario y policial. Dice Martín Gaité al respecto:

«El tema de la prostitución, muy debatido en el periodo que nos ocupa, entraba de lleno dentro de los objetivos redentores del Patronato de Protección a la mujer, creado en 1942 y presidido por la esposa del general Franco. [...] Sobre el papel se habla de que pretendían amparar a las víctimas del vicio, tanto en lo que se refería a la regeneración de las muchachas caídas como a la protección de las vacilantes, mediante la creación de talleres donde las tuteladas encontrarán la oportunidad de aprender un trabajo. Pero los métodos que empleaba la Policía para hacer entrar en razón a las prostitutas callejeras poco tenían de persuasivos. La encarnizada belicosidad de estos “redentores” alcanza en algunas descripciones tales cotas de dureza que no puede por menos de sugerir un paralelo con la caza de alimañas.»²⁵⁸

Rafael Abella²⁵⁹ insiste también en la fidelidad de la Sección Femenina, desde su aparición, a un concepto de sociedad tradicional y conservadora. La mujer tiene como rol la dedicación a “sus labores”, ya que la lucha en el trabajo estaba destinada al hombre, mientras que el destino de la mujer era prepararse para la

²⁵⁷ *La moralidad pública y su evolución*, Madrid, 1944, p. 218. Citado por Martín Gaité, p. 103.

²⁵⁸ Op. cit., p. 102.

²⁵⁹ Op. cit., pp. 220-227.

maternidad y cuando ésta llegase conjuntarla con el cuidado del hogar. Se estableció un servicio social obligatorio en el que primaba una formación hogareña a base de ajuares y labores que más adelante sería un requisito necesario para conseguir un trabajo u obtener el carnet de conducir o el pasaporte. El Premio de Nupcialidad se concedía asimismo a la mujer si ésta dejaba de trabajar al casarse, estimulando las rotaciones de personal femenino con escasa formación y antigüedad en las empresas. De hecho en la década de los sesenta, sigue Abella, sólo 1 de cada 4 mujeres trabajaban fuera del hogar (p. 221). Con todo, las organizaciones de Auxilio Social y la Escuela de Orientación Rural desde una óptica dinámica y de justicia social sirvieron para paliar los abundantes déficits sanitarios, alimentarios y sociales de la posguerra sin las connotaciones católico-caritativas de otras instituciones (p. 222).

La condición de dependencia económica de la mayoría de las mujeres respecto a sus maridos, se fijaba en los términos de la continuidad del matrimonio. En los casos de ruptura matrimonial, se descubría la carencia de amparo jurídico en la que quedaba la mujer tras la ruptura matrimonial y el rechazo general de los que la rodeaban (p. 227).

En la línea del trabajo de Carmen Martín Gaité, excarvan Sartorius y Alfaya algunas descripciones truculentas mezcladas con la moralidad aberrante (pp. 339-340), como las del educador Serrano de Haro en *Guirnaldas de la Historia* (Escuela Española, 1962). En otro apartado básico para comprender el papel asignado por el régimen a la mujer, describen los mencionados autores la manipulación de la propaganda oficial que, instada por el propio Franco, presionaba para que las mujeres de los emigrados a los países europeos desarrollados se quedaran en su Patria, intentando evitar el “contagio ideológico”, aunque en realidad se aseguraba del reembolso de las divisas hacia nuestro país (p. 341) sin pensar en los perjuicios que la desunión conllevaba para las familias. En cambio no parecía preocupar la emigración de jóvenes españolas que

acababan en el servicio doméstico porque no hacían peligrar la afluencia de moneda extranjera a nuestro país (p. 342).²⁶⁰

En cuanto al panorama laboral resultante, aún en 1970 y según una encuesta del Instituto Nacional de Estadística (INE) –citada por Sartorius y Alfaya– sólo trabajaba el 15’9 por ciento de las mujeres españolas, presentándose un 50 por ciento de analfabetismo integral. De las mujeres trabajadoras en industrias encuestadas, el 60 por ciento habían iniciado su actividad antes de los 15 años, con la consiguiente infravaloración en cuanto a las tareas y sueldos asignados (pp. 344-345).

Como recogen los autores, la obsesión por el pecado (entre novios por la calle, en las fiestas, en el baile...) será constante y motivo de sanciones. La sexualidad se convirtió en una auténtica preocupación para la Iglesia española:

«La Iglesia vigilaba con ojo atento cualquier desviación de la conducta sexual hacia el pecado. Pero, como el Estado era infinitamente más tolerante con el hombre, cuyos pecadillos sexuales eran tratados por lo general con indulgencia por el aquel de que el varón siente necesidades que una mujer decente no puede complacer, y por lo tanto podía buscar su placer en otras partes –en burdeles, si era persona de ingresos más o menos modestos, o, si se trataba de personas con posibles, disfrutando de esa institución española que era la querida, mantenida o barragana–. Mientras que la Iglesia cerraba los ojos ante la búsqueda de placer del varón, a quien a lo sumo se le reconvenía por sus calaveradas, reservaba sus críticas más virulentas para la mujer que elegía vivir libremente.»²⁶¹

El periodista Luis del Val reproduce, entre la ficción y la documentación, la actuación de la Falange en la formación de niños y jóvenes.²⁶² Su visión de los grupos juveniles de ésta, entre crítica y comprensiva queda resumida así:

²⁶⁰ El contacto con las generaciones de exiliados por parte de las jóvenes criadas “exportadas” es, por sus muchos matices, un tema apasionante digno de una tesis doctoral (desconozco si ya hay trabajos publicados). De forma tangencial la película *Retrato policíaco* (Isasi-Isasmendi, 1954) ya introduce la conexión de un policía español que se desplaza a Francia para seguir una investigación y que habla con una mujer exiliada y a la que vemos en su esfera laboral. Me pareció un detalle de sensibilidad particular del guionista que se acercaba de pasada al drama de las mujeres alejadas de su entorno por razones políticas y que en un momento determinado conectarían con sus paisanas más jóvenes que, veinte años después, llegarían desde otro exilio sólo en teoría voluntario.

²⁶¹ Op. cit., p. 349.

²⁶² VAL, Luis del, *Prietas las filas, un niño en el Frente de Juventudes*, Eds. Temas de hoy, Col. Historia Viva, Madrid, 1999.

«El Frente de Juventudes fue empleado por muchos falangistas para medrar, pero era el sector relativamente menos burocratizado en un ambiente de espeso administrativismo. Por allí pasó gente de toda laya, más animada por el montañismo el alpinismo, los deportes y la vida al aire libre, que por cuestiones políticas. Muchos de los mandos del Frente de Juventudes llevaban a cabo multitud de tareas sin remuneración alguna, por el simple gusto de la vida asociativa y porque poseían una disposición natural para organizar grupos y entrenarlos en la convivencia.»²⁶³

El Frente de Juventudes se creó por un decreto del 6 de diciembre de 1940 que fue ampliado y reformado por otro que apareció en el *Boletín Oficial del Estado* el 29 de abril de 1944 (p. 48). Los motivos aducidos para organizar un sector juvenil, fuerza de choque y guerrilla, tenían que ver con la creación de un grupo “optimista” que diera la nota de color y de alboroto. En la consciencia de los ideólogos la idea de “apretar las filas” se refería, según el BOE citado, a «*unir a universitarios, obreros y campesinos en esa indeclinable vocación de unidad absoluta, unidad en el mando, unidad en la formación y unidad en la vida y en la muerte*» (p. 49). Con todo, Del Val apunta la consciencia del Ministerio de Educación de que al cabo de unos años los ex flechas y ex cadetes se alejarían de esas formaciones y encuentros. La mística de grupo, la abominación de los partidos y la idea fascista de integrar a todos los sectores de la sociedad en la Patria, sin apelar a su origen y condición, estará presente desde los comienzos (p. 50).

Se afirma en el decreto el Frente de Juventudes que pertenecen a él en realidad todos los jóvenes aunque las Falanges Juveniles de Franco, el grupo de élite, integran Unidades Voluntarias que «*...aspiran a lograr, por el ejercicio de las mejores virtudes de la raza, la primacía en todas las empresas falangistas*» (p. 53).

Los estudiantes –se especificaba en el Artículo III del decreto–: «*En la línea de unidad moral de la juventud y dentro del Frente de Juventudes, forma el Sindicato Español Universitario, que encuadra a todos los escolares de Centros de Enseñanza Superior y asimilables, sea cualquiera su edad y sexo*».²⁶⁴

²⁶³ Op. cit., p. 23.

²⁶⁴ Op. cit., p. 53.

La solicitud de ingreso, posible entre los once y los veintiún años, era presentada por dos camaradas que vigilaban y garantizaban la conducta del nuevo miembro durante tres meses o eran propuestos por los Oficiales Instructores de las Secciones de Encuadramiento (p. 54). Los hijos de Militantes del Movimiento entraban sin requisitos previos. La depuración regía como mecanismo activo para expulsar a los que no poseían el “espíritu de servicio” (p. 54).

Su organización era claramente militar: una escuadra con seis miembros y un jefe, cada seis escuadras una falange y tres falanges constituyendo una centuria (p. 75).

Falange e Iglesia Católica eran, de hecho, los dos únicos estamentos que tenían una infraestructura recreativa pese a que la primera disponía de más medios y afiliados. Acción Católica organizaba también campamentos pero la estancia en uno del Frente de Juventudes costaba entre la mitad y la tercera parte, por lo que a los religiosos accedían más bien los hijos de las clases medias y acomodadas (pp. 84-85). Ello contradecía –observa Del Val– el repetido discurso de la sociedad de clase única al igual que se diferenciaba claramente a los que se quedaban en la enseñanza primaria y a los que accedían a la secundaria aunque la mayor parte de los bachilleres no iban a la Universidad y *«se incorporarían al mundo de la burocracia, a través del amplio espectro de los auxiliares administrativos, o ingresarían en la banca, o harían oposiciones al Cuerpo Superior de Policía...»*. Ese tipo de actividades terciarias acreditaba cierto prestigio social: *«ese prestigio de las labores que tenían relación con papeles y plumas era de tal calibre que muchas personas colocaban, en el bolsillo superior de la chaqueta, la pinza de la pluma estilográfica o del bolígrafo para que se viera que el portador era un hombre capaz de manejar letras y números»* (pp. 96-97).

El calendario, lleno de conmemoraciones específicas, era un fiel recordatorio de los valores exaltados por el régimen:

8 de diciembre: Día de la Madre: que transmitía las virtudes de “lo auténtico”, “lo español”, etc.

9 de febrero: Día de los Caídos de la Juventud: especialmente dedicado al mártir Matías Montero asesinado por los “rojos marxistas de Madrid” el 9 de febrero de 1934 por vender el periódico *Arriba*.

19 de Abril: Día de la Unificación, conmemorando la del año 1937.

2 de Mayo: Día de la Independencia.

30 de Mayo: Día de la Juventud cuyo patrón era San Fernando.

3 de Agosto: Día del Amanecer. Fecha de la salida de las tres carabelas de Palos de Moguer al mando de Cristóbal Colón.

4 de Agosto: Día de Gibraltar, recordando el anhelo de “*la vuelta al seno de la Patria*”. La recuperación del Peñón será una constante en los discursos falangistas hasta los años setenta (pp. 122-127).

12 de Octubre: Día de la Raza.

Del Val describe el horario y las actividades de las juventudes (p. 149) sucediéndose las revistas, las marchas, las comidas, el izado y el arriado de la bandera, los trabajos manuales, la enseñanza premilitar, los juegos de mesa y deportes o los fuegos de campamento.

En una circular del 7 de noviembre de 1951, reprendía el ministro secretario general del Movimiento a los padres que no enviaban a sus hijos al Frente de Juventudes lo que no debió producir demasiados efectos porque en el siguiente Congreso Nacional de FET y de las JONS, se volverá a comentar en el apartado dedicado a Hijos de Militantes la inconsecuencia que esto significaba (p. 165). Las circulares pasaban a las provincias españolas donde el gobernador civil (a su vez jefe provincial del Movimiento), con un subjefe provincial, un delegado provincial de Juventudes además de los delegados provinciales de cada ministerio, intentaban mejorar, con mayor o menor celo y ardor, las cifras de afiliados (pp. 168-169).

En la Ley de Principios Fundamentales del Movimiento de 1958, aparecida en los periódicos el 18 de mayo, se prescribía la necesidad de jurar los Principios para ser investido con cualquier cargo público, y el reconocimiento del Movimiento Nacional como único cauce para la acción política en España.

El 18 de julio de 1960 se creará la Organización Juvenil Española como «*gran movimiento de juventudes, basado en ideales, estilos y principios doctrinales que inspiran nuestra convivencia nacional*», pero lo cierto es que hasta los mismísimos alcaldes iban olvidando las camisas azules para presidir los actos síntoma, como dice Del Val, del anacronismo de la Falange en la sociedad española de los sesenta:

«La militarización de la vida pretendida por la doctrina falangista, «mitad monje/mitad soldado» no tiene mucho éxito en una sociedad que, tras una larga noche de carencias materiales que ha durado veinte años, comienza a vislumbrar los menudos placeres de las sociedades capitalistas desarrolladas, a atisbar que ciertas comodidades pueden ser logradas trabajando mucho y firmando letras. Los españoles están pluriempleados. Cumplen su jornada laboral con la empresa con la que están contratados, pero luego, allí mismo o en otra empresa hacen horas extraordinarias.»²⁶⁵

Sartorius y Alfaya recuerdan cómo el régimen no disimulaba su carácter fascista en las escuelas con su exaltación del Imperio y los cánticos de los sublevados (*Cara al Sol, el Oriamendi, la Marcha Real* o el *Himno Nacional*) habituales en los libros de texto, como los toques de corneta y otros himnos, frecuentes y obligatorios, de las emisoras nacionales, completado por una propaganda oficial que hacía creer que «...*realmente obras faraónicas o adefesios como el Valle de los Caídos, la Torre de Madrid o el edificio España eran grandes obras de la arquitectura moderna*» (pp. 358-359).

En el terreno de la cultura popular, ambos autores repasan el papel de algunos espectáculos y distracciones colectivas. Así anotan la sobredimensión del fútbol en cuanto a estadios, fichajes y expectación en los años cincuenta frente al abandono casi total de otras manifestaciones deportivas: «*Los polideportivos y las piscinas municipales eran casi desconocidos y comenzaron a construirse en pueblos y ciudades a partir de la constitución de los ayuntamientos democráticos. Esa carencia de instalaciones y de atención al deporte ayudó a producir una juventud no bien desarrollada y que el deporte español hiciese el*

²⁶⁵ Op. cit., p. 175.

ridículo en las competiciones internacionales» (p. 360). Sólo algunas gestas excepcionales eran consideradas como ejemplos aunque no obedecían a una planificación y estructura adecuada. El fútbol operó como espectáculo de masas, como desahogo social, incluso cohesionador del régimen. De hecho, apuntan ambos autores, en sus orígenes, el popular diario deportivo Marca se relacionaba con la ideología falangista, siendo el de mayor tirada mientras que el deporte era casi marginado por los periódicos “serios” como *ABC*, *Ya*, o *La Vanguardia Española* (p. 361).

Las corridas taurinas, junto a la primacía del fútbol en la vida cotidiana española en las horas de descanso, fue el otro gran centro de interés. “Cebo de turistas”, emergieron figuras centrales explotadas por el régimen como Luis Miguel Dominguín, Palomo Linares o El Cordobés, este último –recuerdan Sartorius y Alfaya–, favorito de los medios de comunicación e hijo de un trabajador agrícola fusilado por los fascistas (p. 362).

Con el epígrafe *Una Prensa obediente*, se destaca el carácter acomodaticio y oficialista de una prensa de la que ni siquiera se poseen cifras de tiradas. Los periódicos decían prácticamente lo mismo pese a que su orientación fuese falangista (*Arriba*), monárquica (*ABC*), estatal (*Pueblo*, portavoz de la Organización Sindical franquista) o de grupos privados. Publicaciones nuevas como *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo* o *Siglo XX*, editadas por algunas organizaciones católicas progresistas, vertieron voces no plegadas a las consignas oficiales, aunque hubieron de soportar presiones, cierres y multas (pp. 363-365).

La radio hasta los años sesenta fue el medio de difusión popular, ya que se leía poco y la televisión no se generalizó hasta años más tarde. Recuerdan los mismos autores que ya desde la primera posguerra la emisión de partes y discursos seguía la corriente marcada por los fascismos, utilizando los medios de comunicación como “instrumentos de alienación colectiva” (p. 366) alternando las dos funciones: la propagandística y la escapista.

De auténticos fenómenos de masas catalogan a algunos seriales radiofónicos entre los que los autores citan: *Ha desaparecido un collar*, *La pasión de Bernadette*,

Mientras la ciudad duerme o *Lo que nunca muere* escritos por folletinistas como Guillermo Sautier Casaseca en Madrid o Antonio Losada en Barcelona y que transmitían cierta «*resignación universal que le venía como anillo al dedo a la España de Franco*». La reproducción ideológica de las consignas de la Iglesia, las costumbres y el Estado y la resignación ante el castigo o al destino en general llegaban a un público mayoritariamente femenino por la estructura laboral de la época: «*La mujer –(p. 368)–, era la gran reproductora de la ideología en la esfera de lo privado –en la moral y en las costumbres– y los hombres son los grandes reproductores de las ideologías en la esfera de lo público, es decir del poder.*» Igualmente populares fueron las transmisiones futbolísticas, las sesiones dobles de cine con el correspondiente NO-DO y algunos espectáculos de variedades a los que asistía público en directo a los estudios centrales de las emisoras (pp. 366-368).

El culto al azar (quinielas, lotería, cupones de los ciegos, regalos en concursos radiofónicos, ascensos, recomendaciones) era para Sartorius y Alfaya una «*continuación de una cultura milagrera o dependiente*», que convenía a un estado que se quería presentar como paternalista: “*El franquismo propició esos juegos de azar, los promovió como una vía de escape para la gente más o menos necesitada, a la vez que Hacienda hacía un pingüe negocio, en un país donde estaban hipócritamente prohibidos los casinos de juego*».²⁶⁶

En general, el turismo y los medios de comunicación de masas actuaron como disolvente de los valores oficiales pese a los alegatos de contención desde el púlpito. A lo largo de los años sesenta, la mujer entrará también en la enseñanza media y en la universidad para alcanzar en 1970 el porcentaje del 45,6 por ciento de los estudiantes de bachillerato (p. 356).

Sólo para concluir este paseo por la cultura o sus deformaciones y ausencias seguimos a Sartorius y Alfaya para recordar el papel jugado por la psiquiatría española en manos de López-Ibor o Vallejo-Nágera que tras la depuración de grandes personalidades (Villaverde, Ruiz Lara, etc.) se dedicaron más bien a

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 369.

aconsejar a las masas que de ocuparse de las enfermedades mentales en las que sólo trataron de «reprimir la sexualidad y el inconformismo sociopolítico e ideológico» (p. 350).²⁶⁷

1.6.4. Gentes y barrios con sabor propio

Por su destacada presencia en el cine negro español, es de sumo interés mencionar brevemente algunos enclaves de la geografía barcelonesa y madrileña que envolvieron algunas tramas criminales en el celuloide. Se completa la sección con la mirada de Luis Carandell, un cronista de Madrid que, en un tono vivaz e irónico, recompone una interesante imagen de la capital.

1.6.4.1. El “Barrio Chino” de Barcelona

Un artículo de Boatwright y Ucelay²⁶⁸ desvela la visión, el interés y hasta la imaginación despertada en los cronistas de los años veinte sobre ese espacio urbano barcelonés. Se analizan aquí algunos tópicos imperantes en los escritos de muchos literatos y periodistas como los vertidos en la revista *El Escándalo*, desde el año 1920 hasta el de 1936, punto de lógica inflexión.

El tema parece vital en la medida en que algunas de las películas de la serie negra incluidas en este trabajo se sitúan en ese entorno y utilizan las representaciones e imágenes acumuladas durante el siglo XIX y el primer tercio del XX y que forman parte de una percepción colectiva.

El punto de partida de la revista está en sintonía con un periodismo de investigación sobre el terreno que nacería en la década de 1880 (la metodología científica en el campo criminal y la dotación de las policías especializadas para los delitos de las grandes ciudades nacen también en ese periodo). Algunos periodistas republicanos, ligados al mundo del espectáculo, montaron este

²⁶⁷ Parece ser que algunos de estos “psiquiatras sociales” fueron cautivados por las técnicas de aplicación reciente en los Estados Unidos y que tenían relación con la lobotomía prefrontal o los “electroshocks”. La idea de aplicar un castigo a sujetos díscolos o irreductibles encajaba a la perfección con una idea muy particular del control de la conducta, celebrado seguramente desde las altas instancias represoras. Un artículo de *El País*, que no puedo fechar, explicó detalladamente lo expuesto aquí.

²⁶⁸ BOATWRIGHT, Dorsey, UCELAY, Enric, *La dona del “Barrio Chino”*, L’Avenç, núm. 76, Barcelona, noviembre de 1984.

semanario que, entre 1925 y 1926, se especializó en contar, entre otros temas, las “miserias y lacras sociales” de Barcelona. Constatan los autores de este artículo que su objetivo es demostrar los cambios que alteraron la fisonomía del barrio y especialmente las relaciones entre mujer, criminalidad y marginalidad que podían ser analizadas en el Distrito Quinto.

De entrada el sobrenombre de “Chino” intentaba comparar el pulso del barrio con el de otros más alejados de nuestra geografía (Chinatown, por ejemplo, con sus mafias dedicadas, según la visión racista antioriental, a la trata de blancas y a las drogas), sin descartar la insinuación de la alta presencia de cabarets, prostitución y drogas que, sobre todo en el transcurso de la Primera Guerra Mundial, se habían desarrollado como consecuencia de una neutralidad proclive a los negocios rápidos y que, dicho sea de paso, no redundó en una mejora de las estructuras productivas españolas.

La combinación de elementos exóticos, cosmopolitas, obreros y marginales constituyó un abigarrado territorio muy atractivo para los curiosos de la buena sociedad o para los periodistas, deseosos de crónicas excitantes, morbosas o simplemente documentales. Se distinguen, siempre siguiendo a los autores mencionados, cuatro periodos en el desarrollo del barrio:

- 1.- El del *vell Raval* (el viejo arrabal): barrio bajo y de trabajadores no cualificados, a finales del siglo pasado.
- 2.- Desde principios de siglo hasta los inicios de la guerra: se destaca su carácter lúdico (El Paral.lel), pero también la siniestralidad criminal, aunque los habitantes se perciben a sí mismos como simplemente trabajadores.
- 3.- El del “Barrio Chino” propiamente: en el que afluyen prostitutas, delincuentes o vividores franceses y que abarcaría los años que van entre 1914, en los inicios de la Gran Guerra y 1930, acabada ya la Exposición Universal.
- 4.- El del “vivero de revolucionarios”: entre 1930 y 1936 (alargándose incluso hasta 1939), glorificándose la lucha sindical, que también está presente en la etapa anterior.

A la Barcelona puerto industrial y foco de inmigración, se le superpusieron otras imágenes más o menos exóticas, especialmente en el barrio que nos ocupa y que al analizar el territorio del cine negro catalán se habrá de volver a describir, aunque con un componente añadido tras la contienda: es una de las grandes urbes de los perdedores de la Guerra Civil y uno de los enclaves de la guerrilla urbana de las décadas de los cuarenta y cincuenta.

La zonificación social del “Raval” dividía éste en un sector de población obrera (ronda de Sant Pau), un foco considerado de criminalidad (calle del Arc del Teatre como punto de compra-venta de artículos robados y que es la arteria principal en, por ejemplo, el film *Hay un camino a la derecha* [1953]) y el área cercana al puerto y al cuartel de las Drassanes más relacionado con la prostitución. No en vano afirman los autores que: “*la llegada de obreros manuales venidos de fuera de Cataluña, el sector terciario nutrido de jóvenes de las comarcas catalanas creaban una demanda considerable de servicios sexuales...*”. Así, las jóvenes venidas de fuera podían incorporarse a ese tipo de actividades si no se conseguían integrar en el mercado de trabajo de la ciudad. El contraste entre el crimen “viejo” y “rural” (hurto, peleas entre vecinos, parricidio...) parece verse substituido por un crimen “nuevo” más característico de las grandes ciudades (fraude, prostitución organizada, asesinato, bandas, etc). Ciertamente estas percepciones del barrio marcarán las intenciones con las que los directores de cine se acercarán, igual que los periodistas de los años veinte, a este enclave urbano y esas percepciones se irán configurando después de la Primera Guerra Mundial.

El Escándalo, al hablar de los barrios bajos, se planteaba la doble óptica del reportaje sensacional y la mera indiscreción picaresca siempre con un enfoque humano, respetando a los personajes y sus historias. Sin ir más lejos, una coetánea novela popular de Adrián del Rey (*El hechizo de Barcelona*) contenía en su portada una imagen-síntesis de la ciudad: la montaña de Montjuïc, la Sagrada Familia, una mujer con un velo negro y una pistola humeante.

En el estudio de la mujer del *Raval* tal y como aparece en *El Escándalo*, se hace referencia constante a la prostituta y aún más a la chica del cabaret o “dancing”, que se diferencia de la mujer de la vida que actúa en la calle o en los burdeles. Igualmente se estudia la gran cantidad de drogas que circulaban apuntándose el alto consumo de la cocaína por parte del colectivo femenino. La presencia de una criminalidad de “lujo” y que podía comportar hasta el tráfico de blancas también se hizo patente. Sí es interesante ratificar (en clave de anécdota lo describió muy bien Pedro Almodóvar en la relación que mantiene la protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [1984] con su vecina dedicada a la prostitución) que existía una cierta solidaridad y comunicación entre las mujeres “honradas” y las prostitutas que se ayudaban y se explicaban sus problemas sin que las primeras sintiesen odio o asco ante los burdeles. Dicen Boatwright y Ucelay (p. 33) al respecto:

“No se consideraba a los cabarets separados de la miseria de un barrio del puerto, en el que abundaban las estafas, los robos de carteras y sábanas, la prostitución de la calle y el juego barato clandestino, la lectura de manos y otros asuntos «mágicos»”.

En las revistas analizadas y debido al enfoque izquierdista y abierto de los escritores se destaca que la falta de educación, la miseria y la falta de vida familiar son las causas de esa “criminalidad vieja” que sólo los cambios revolucionarios pueden hacer extinguir. “La nueva criminalidad” se asocia, más bien con los patronos, los policías y los traidores (“esquirols”). Igualmente que la presencia de extranjeros en la España de la Guerra Civil siempre se asociaba a la vitalidad de los revolucionarios, cabe repasar, como dicen los autores, qué hay de reformismo populista y qué de simple distracción en las incursiones a este microcosmos que tantas películas negras inspirará en los años cincuenta.

Uno de los trabajos más interesantes y con gran aportación gráfica sobre la historia de este enclave urbano marginal de Barcelona, lo ofrece Paco Villar²⁶⁹ sobre todo en lo concerniente a la evolución del barrio en las décadas de la

²⁶⁹ VILLAR, Paco, *Historia y leyenda del Barrio Chino 1900-1992*. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona, Eds. La Campana, Barcelona, 1996, pp. 179-224.

posguerra. De entrada, no se pueden comprender los cambios que acaecen en un enclave céntrico y marginal de la ciudad sin pensar en el constante fenómeno de la inmigración que acarrearba a veces el desahucio de la gente, pasando la noche en pisos deshabitados o aún entre escombros. La abundante presencia de personas con la cabeza rapada, por la extensión de las plagas de piojos, en los años cuarenta y cincuenta, tiene su dato negro y fiable en el gran número de fallecimientos que se registran en esa zona y que el autor demuestra aportando los expedientes acumulados en los Juzgados de Instrucción. Como en el Sumario 421 de 1945, perteneciente a un Informe del Juzgado de Instrucción nº 4 de Barcelona que explica que fue encontrado un cadáver de una mujer pelada en la calle Mediodía nº 5 que se dedicaba a pedir limosna y que fue hallada sin documentación u otro sumario, el 559 de 1952, que se refiere a una situación idéntica producida en la calle Arco del Teatro, nº 31.

Describe el autor un mundo repleto de estraperlistas que vendían principalmente barras de pan y tabaco. Incluso se podía encontrar un mercadillo, “el de las colillas” en el que se revendían, ya liados, cigarrillos rehechos a base de restos de los tirados en la calle. Igualmente había mucha actividad girando alrededor de la venta de comestibles, aceite y jabón. Fueron éstos tiempos buenos para la compra-venta y el empeño –dice Villar–, como testimonia la prosperidad de Casa Pascasio que aceptaba cualquier cosa robada. Igualmente los peristas conseguían buenos negocios. Con todo, de las acciones de la Policía se deduce que el esplendor de algunos sujetos del barrio era bien relativo. Cita el autor el caso de una mujer de 50 años que todo el mundo conocía como “La Gitana” y que el 11 de marzo de 1948 sufrió la entrada de la policía en su vivienda y la incautación de los géneros y artículos encontrados y que fueron anotados: 30 cartillas de racionamiento con las colecciones de cupones completas, jabón, crema, jerseys y zapatos usados, como consta en la sentencia criminal correspondiente del 2 de diciembre del mismo año.

En cuanto a los cines, menciona el autor, existía por ejemplo el Argentina que la gente frecuentaba mucho para dormir o cobijarse del frío. En las calles era habitual la presencia de organillos.

La prostitución era otra de las peculiaridades del barrio destacándose la existencia de una casa llamada “La gatera” en la que se estafaba a los clientes (p. 182) sin que éstos denunciasen el robo al que se les sometía. Igualmente se constata que en las calles de mayor actividad como las de las Tàpies o de Robador, eran los deambulantes y los observadores los que las atestaban más que los auténticos clientes. Cita el autor una broma macabra del 1 de enero de 1946 al ser colocado un cráneo en una casa de prostitución llamada “La Paloma Blanca”.

Igualmente en la posguerra era ejercida la prostitución de menores como certifica una operación de dos policías que, fingiéndose clientes, fueron al número 6 de la calle de San Ramón descubriendo niñas de 14 y 15 años como consta en el Sumario 228/1944 del Juzgado de Instrucción nº 10. También se llegaron a conocer casos de prostitución de niñas de no más de 12 años (pp. 186-187).

Los *meublés* destacaban por sus letreros, su discreción y la presencia de porteros, con cierto aire de hotel lujoso reforzado por la presencia de luces y espejos, anunciando simplemente el cartel de “habitaciones”. Cita Paco Villar el *meublé* Mont d’Or que cambió de nombre tras la guerra pasándose a denominar Monte de Oro; la Pensión Camuña o las Habitaciones Madame, entre otros. El *meublé* Verdura, en la calle Barberá número 27, disponía incluso de ascensor y todas las habitaciones tenían teléfono y cuarto de baño completo. Fuera de los enclaves del llamado “Barrio Chino” existían también muchos establecimientos como los mencionados.

Las normas estrictas para el funcionamiento de estos “recintos” marcaban las siguientes directrices:

- «1) Prohibir la entrada bajo ningún pretexto a cualquier mujer que yendo acompañada lo pretenda cuando represente o sea menor de 23 años, y por lo tanto proporcionarle habitación.
- 2) Queda terminantemente prohibido y sin excepción alguna, facilitar habitación única a dos caballeros y una señorita o dos habitaciones en el propio piso.
- 3) Idem a dos señoritas y un caballero o dos habitaciones en el propio piso.

4) También se obliga a inscribir en el libro registro cuando proceda a toda persona que pretenda pernoctar.»²⁷⁰

La abundancia de Denuncias Gubernativas entre 1945 y 1954 así como de sanciones y clausuras demuestran para Paco Villar que debieron existir controles bastante exhaustivos o, en todo caso, una prolijidad enorme de contravenciones de la ley.

Existía en el barrio cierta permisividad. Era frecuente el espectáculo ofrecido por los homosexuales que circulaban maquillados y ataviados con prendas femeninas durante la República y durante la misma Guerra Civil. En la posguerra se les persiguió intensamente siendo a menudo “*detenidos y trasladados al Pabellón de Clasificación de Montjuic, y de allí, al campo de trabajo de Nanclares de la Oca*” (p. 190).

Los cines y Atracciones como las Apolo o las Caspolino eran frecuentadas por chaperos de entre 14 y 20 años que en la montaña de Montjuic practicaban la prostitución. Sorprende en los Sumarios mencionados por el autor la pormenorización de los actos realizados. El 27 de mayo de 1955, la policía destapaba un piso donde se realizaban transacciones y contactos con menores (p. 191). Algunos de los jóvenes que eran capturados se habían escapado de casa de sus padres y buscaban cualquier forma de ganar dinero. Los precios de los servicios podían oscilar entre las 25 y las 500 pesetas. Eran denunciadas igualmente la tretas de algunas bandas de delincuentes que, ofreciendo servicios a homosexuales, les acompañaban a pisos donde eran desvalijados sin poder denunciar el hecho para evitar el escándalo.

Sobre los cambios que se produjeron a mitad de la década de los cincuenta, Paco Villar habla de tres factores que influyeron determinadamente:

En primer lugar los acuerdos con los Estados Unidos que permitieron la llegada de la Sexta Flota que apareció por primera vez en Barcelona el 9 de enero de 1951. Muchos barceloneses se acercaron al puerto para contemplar lo que sería un auténtico boom. El precio que cobrarán las prostitutas será, a partir de ese momento, de 5 dólares que comparado con las 15 pesetas habituales significará

²⁷⁰ Op. cit., p. 189.

que establecimientos y prostitutas nadarán en la abundancia además de recibir regalos. Aparecieron salas de baile (*Panam's, El Salón de Té Tabú...*) que no eran más que lugares de contactos entre los marineros y las prostitutas.

El edificio del Frontón Colón acogió también una sala de baile que, a mediados de los sesenta, se puso de moda entre universitarios e intelectuales –se hablaba del *Jazz Colón*–, mientras que en los cincuenta sólo asistían prostitutas y marineros.

En segundo lugar el Decreto-ley de 3 de marzo de 1956 aparecido en el BOE que abolió la prostitución, procediendo al cierre de los locales consagrados a estas actividades con loY que cambió el tipo de funcionamiento y captación de la clientela. Se clausuraron 98 “casas” autorizadas y 42 clandestinas (p. 205). Este fenómeno hizo aparecer gran cantidad de prostitución callejera mientras que el fenómeno de la clandestinidad aumentó. También en 1962 hay constancia de un negocio de captación de cantantes para Argelia que eran reclutadas para ejercer la prostitución en Oriente Medio (Sumario 108/1962 del Juzgado de Instrucción nº 11).

En esa época surgieron los bares de camareras, llamados “clubs” que proliferaron por toda la ciudad y donde el consumo de bebidas alcohólicas, previas a la concertación de una cita sexual, generaba muchos beneficios a las patronas:

«La calle Escudellers se llenó de clubs al amparo, principalmente, de las periódicas visitas de la Sexta Flota. Todos eran similares: una iluminación escasa, de tonos rojizos; mujeres sentadas en taburetes frente a la barra, exhibiendo generosamente las piernas, esperaban, pacientes, o bien alternaban. La cerveza se anunciaba *beer*: La mayoría tenían colgados letreros en inglés. Un nuevo Barrio Chino florecía al otro lado de la rambla; tal vez menos literario, pero igualmente descarnado. Empezaba en la embocadura de la calle Escudellers y terminaba en la calle Avinyó. Allí se entremezclaban bares de camareras, restaurantes, tabernas, cafés flamencos y después pubs, discotecas y todo tipo de salas nocturnas.»

La tercera novedad fue la apertura de la Avenida García Morato (hoy de las Drassanes) que seccionó la zona central del barrio. El avance de las obras fue lento y en 1964 se detuvieron éstas frente a la calle Arc del Teatre. Todo ello cambió fundamentalmente el aislamiento tradicional de la zona que empezó a ser

también un espacio de circulación habitual y que, según el autor, son: “*el germen de la agonía del Barrio Chino tradicional [...] se destruyeron o mutilaron calles, patios y callejones considerados emblemáticos*”.

Un artículo aparecido en La Prensa (24/7/43) muestra, una vez más, el grado de desconfianza y animadversión hacia ese espacio emblemático de la ciudad:

«Barcelona, como todos los grandes puertos, tiene un barrio vergonzante; no por su vetustez –aunque hay una gran diferencia entre lo viejo y lo antiguo– sino porque al amparo de sus estrechas callejuelas, de una urbanización sumaria y favorecidos por su proximidad al muelle y a las zonas más populares de la ciudad sentaron allí sus reales los peores tipos de la delincuencia y el vicio internacional.»²⁷¹

Sólo de pasada cabe mencionar algunos films –todos ellos salvo el primero están producidos en Barcelona– cuya acción se centra en ese entorno:

La calle sin sol (1948), *Hay un camino a la derecha* (1953), *El fugitivo de Amberes* (1954), *Delincuentes* (1956), *Distrito quinto* (1957), *El precio de un asesino* (1963)²⁷². En una crítica de Nadal-Rodó de *La calle sin sol* (*El Correo Catalán*, 12/48) se incidirá en la localización problemática de la película:

«...Constituye el marco de la acción el “barrio chino” barcelonés. Un “barrio chino” muy superficial lo que de veras celebramos porque no resulta grato ver exhibidos el dolor, cuando no el vicio o la miseria, y puestos naturalmente a simplificar y situar el ambiente en un anónimo suburbio marinerero nos parece bien, aunque exento de atmósfera...».

²⁷¹ En FABRÉ, Jaume, HUERTAS, Josep Maria, *Tots els barris de Barcelona*, Vol. VII, Eds. 62, Barcelona, 1977, p. 283.

²⁷² En *El precio de un asesino* (M. Lluch, 1963) se describe un buen retrato de los ambientes (casas abigarradas, descampados, bares...) donde vive Beatriz, la ex novia de un asesino a sueldo. El cura protagonista del film es salvado in extremis de las burlas amenazantes de un “chulo” y de dos prostitutas. El revendedor-usurero aparece nuevamente y suministra ropa al sacerdote que, para encontrar a su hermano, desea ocultar su identidad. La contraposición entre ambientes de la ciudad alta y rica y la cercana al mar, humilde e insegura es clara. El despliegue final de la policía en las calles del Barrio Chino (Riereta, Conde de Asalto...) cierra el film. Parece ser que el rodaje fue todo un espectáculo entre los vecinos. Así me lo confirmó mi amigo Ángel Montesinos, que residía en el barrio y que, como niño curioso que era, no perdió detalle. Op. cit., p. 206.

1.6.4.2. Una visión de Madrid

Luis Carandell ofrece un pequeño recorrido por el Madrid de los años cincuenta y sesenta²⁷³ en dos fuentes que combina las imágenes (del fotógrafo Francisco Ontañón en *Vivir en Madrid* y de Antonio Corral en *El Rastro*) y el texto. No hay que olvidar que, por ejemplo, El Rastro es uno de los escenarios centrales en películas como *Expreso de Andalucía* (1956) y entorno de acogida de la familia protagonista en *Surcos* (1951).

En un tono de cronista de costumbres, precisa y localiza lugares con nombres propios y describe toda una serie de tipos comunes que son especialmente característicos de una aglomeración urbana y que, por supuesto, aparecen en nuestra cinematografía negra. Justo es recoger algunas notas y comentarios del autor que sirvan de contrapunto a la magnitud de referencias que hemos dado sobre la mitología y la realidad del ambiente urbano barcelonés.

En *Vivir en Madrid* selecciona el escritor algunos trazos, tipos y formas de vida habituales de la capital y que reproduzco en ocho apartados:

a) La moda de celebrar comidas y cenas de fraternidad social relacionando variopintos representantes de todos los estratos y profesiones (locutores de radio, futbolistas, hombres de negocios, toreros, burócratas...). En la época retratada coincidirán con algunos de los actos en que artistas y hombres de la cultura oficial asistirán a las recepciones del Dictador. Como dice el autor (p. 29):

«La nueva clase está compuesta por las nuevas generaciones de los señores tradicionales, por los que llegaron algo tarde al reparto y por los que se han hecho acreedores a una popularidad paradigmática, no ya sólo en las artes mayores, sino también en el toreo, el periodismo, la radio, los deportes y el cuplé. Así puede hablarse de una “nobleza popular”, de una “élite popular” y de una “clase alta enraizada en el corazón del pueblo”.»

²⁷³ CARANDELL, Luis, *Vivir en Madrid*, Ed. Kairós, Barcelona, 1967 y CORRAL FERNÁNDEZ, Antonio, CARANDELL, Luis, *El Rastro*, Ediciones 505/Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1984.

b) La necesidad de la Barcelona burguesa de utilizar contactos en la capital –los intermediarios– para conseguir certificados y reintegrar las solicitudes y como dice Carandell “*hacer funcionar sus fábricas*” (p. 37). Recuerda el autor el estereotipo que los madrileños construyen sobre los catalanes pensando en que todos son fabricantes de géneros de punto y la réplica de los catalanes que piensan que todos los madrileños son funcionarios.

c) La densa red de opositores de distantes y variados lugares de origen, que llegan a la ciudad para acceder al funcionariado mediante un complejo sistema de acceso donde las “recomendaciones” serán igualmente cartas a jugar.²⁷⁴ Las hasta cinco veces que como media necesitaba un opositor para encumbrarse, ante la pasividad y poca atención de los miembros del tribunal es destacable (no hay como recordar un paralelismo: la escena en una Facultad en la que una alumna aventajada explica un tema en *Muerte de un ciclista* [1955] mientras el profesor, displicente, se dedica a leer el diario). En un mundo marcado por un paulatino sistema de ascensos, resume el autor (p. 42), en realidad no sólo se trataba de situarse y ascender en la Administración del Estado sino de estar allí, en la capital porque: “*el negocio fue sencillamente: Madrid*”.

d) La prestancia y sobreestimación de los abogados, los que conocen los secretos de las leyes y pueden encontrar el camino, la Orden, la Circular, o la “*extraña combinación de olvidos y omisiones del legislador, y en virtud de la máxima más o menos latente de que las leyes no son para ser conocidas sino para ser obedecidas*” (p. 62).

Afirma Carandell sin precisar el año pero, refiriéndose sin duda al periodo que abarca esta tesis, que la carrera de Derecho era la más cursada por los estudiantes universitarios ya que permitía encontrar buenos destinos. Reproduciendo en la página 63 un comentario habitual escribe: “*...Pero si te haces abogado entonces puedes hacer diplomático, registros, notaría, judicatura, ejercer la carrera de*

²⁷⁴ Antonio Giménez Rufo en su novela *El desfile de la Victoria*, publicada por Eds. B. en 1999, describe uno de estos opositores que vive en un mundo tan complejo como el de una pensión del Madrid de 1953.

asesor jurídico o cualquier cargo del estado”. Como concluye Carandell, una élite jurídica lleva los asuntos del país. Es curioso que apunte, con fina ironía, el menosprecio por el Derecho Penal que:

«...no es ni puede ser la base de un despacho importante –salvo casos excepcionales– por la sencilla razón de que solamente los pobres cometen delitos– y entonces no hay modo de minutar, y lo más que se percibe como honorario es un jamón o un pavo de parte del criminal agradecido. En general, se desaconseja a los jóvenes que lleven asuntos penales, ya que con ello se consigue tener el vestíbulo lleno de hombres con gorra que le tratan a uno de ilustrísima pero que producen una mala impresión a los clientes que traen asuntos más importantes.»²⁷⁵

e) Las angustias y dudas de los “ministrables” esperando la confirmación o el cese para ir a San Bernardo, repasando los posibles indicios que en las Cortes o en los Ministerios podrán corroborar la inminencia de un Subsecretariado, una Dirección General o una Cartera ministerial. En otra escala inferior se sitúan también los empleados del Estado donde prevalece cierto clima de cordialidad y talante democrático (¡corporativo se diría hoy!) aunque las recomendaciones citadas y la promoción o cambio de categorías no anulaba la posibilidad de dedicarse a otros empleos y negocios. Surge el tema de las pagas extraordinarias (la fantasma, la golosa...) que son repartidas (p. 76) como “*tasas parafiscales, que son impuestos taifas fijados por cada ministerio por su cuenta y sin pasar por Hacienda*”. El orgullo y desfachatez de los inspectores o cargos en general es otro aspecto destacable del mundillo de la capital.

f) Las tradiciones características de un precario sistema laboral basado en el *bote* para cubrir las insuficiencias de muchos sueldos, las propinas por cualquier servicio, etc.

g) El reaccionarismo respecto al tema de la mujer y de la preservación de la virginidad de las chicas considerado su nacimiento en parte como un mal menor puesto que ellas serán “el consuelo de la vejez”. Denuncia Carandell esa costumbre de “*llamar putas a las hijas cuando llegan un cuarto de hora tarde*

²⁷⁵ Op. cit., pp. 64-65.

para la cena, sobre todo si las han visto en el portal con el novio; o echar de casa a una hija cuando le ha sucedido una desgracia". Las constantes amenazas de meter a las hijas en un internado o en un reformatorio aparece como un elemento característico del "diálogo generacional". El autor comenta los cambios introducidos a finales de los cincuenta y a principios de los sesenta en la juventud de ambos sexos: peinados, gafas, cambios de actitudes y registros y los códigos del "ligue", en los tradicionales pequeños grupos de chicos y chicas que, por separado, se sientan en las cafeterías, o van a las atracciones o pasean y deambulan. En un tono jocoso introduce algunas innovaciones: el ligue en los cines, el de misa –que remite en otra dimensión a la irreverencia de Él (Buñuel, 1952)–, el ligue culto de las pinacotecas, el del tímido, o, casi coincidiendo con algunas escenas de la película *Un vaso de whisky* (Coll, 1957) habla de:

«El ligue de extranjera que por lo general supone tener rudimentos de inglés, es en cierto modo más fácil que el ligue local, debido sobre todo a la independencia de la extranjera que pasa una temporada en España. Pero al mismo tiempo es más elaborado y arduo y se corre el peligro de terminar en una situación folklórica.»²⁷⁶

Se subraya en el libro la dificultad de encontrar lugares adecuados para llevar al supuesto "ligue" si no se tiene tiempo y dinero suficiente aunque parece que por 35 pesetas había lugares que permitían cierta tolerancia, lugares de penumbra que incluso frecuentaban durante años los novios que no podían casarse por falta de dinero. También por 125 pesetas alguna viuda con un buen retiro y dueña de un piso "decente", podía recibir si la pareja imprimía cierto ritmo a sus relaciones.

h) El problema de la vivienda y las manipulaciones de los anuncios de los pisos. Hay que recordar aquí que, parcela de los falangistas arrinconados de otras tareas macroeconómicas, esta carencia pasó a ser –especialmente en la inmediata posguerra y aún más cuando se iniciaron los masivos desplazamientos de población a principios de los sesenta hacia las grandes ciudades– un tema nacional y prioritario. Apunta Carandell la presencia de los agentes de pisos y de

²⁷⁶ Op. cit., p. 114.

algunos desaprensivos que timaban al conseguir una supuesta fianza o paga y señal. Se describe aquí el microcosmos de las pensiones (estudiantes, emigrantes, artistas, jubilados...) que tan frecuente

es también en el cine negro español. Se destacan las diferencias de trato y la información que las dueñas de esos establecimientos obtienen de sus clientes. El frecuente subalquiler de algunas habitaciones; el papel omnipresente de los porteros en los inmuebles; el papel contestado de los serenos y finalmente el de las obligatorias evasiones de los madrileños al campo, única forma de escapar a ese hacinamiento y a ese ritmo laboral duro impuesto en casi todo el periodo de la Dictadura, son otros capítulos presentes. No cabe olvidar aquí el magistral retrato paralelo que Sánchez Ferlosio realizará en *El Jarama* (1955) cuando coinciden temas que Carandell toca en sus diferentes secciones: los jóvenes y sus relaciones, la necesidad de evasión y eliminar la presión a que son sometidos por la vigilancia paterna y, por qué no, el tratamiento legalista de la muerte por accidente, cuando el drama estalla y en el que esa maquinaria estatal se pone en funcionamiento.

1.6.4.3. El Rastro

En el libro *El Rastro*, Carandell fija los límites y orígenes de ese espacio emblemático de Madrid:

Un marco de arquitectura urbana desportillada, espacio de orígenes moriscos con viejas posadas como la del Dragón, la del León de Oro, o la del Segoviano. Para Carandell, el barrio de “*sabor manchego y morisco*” alberga El Rastro, que limita en sus cuatro puntos cardinales con la calle de Toledo y la Paloma, con el barrio de Lavapiés y con la Ronda de Toledo (p. 65). El nombre “Rastro”, tendría un origen agrario de rastrojo o rastrillo y que en Madrid era territorio de jurisdicción del Alcalde de la Corte situado en las afueras y que probablemente poseía el matadero:

«En ese barrio del matadero se juntaría el hampa suburbana con la barahúnda de traficantes y tratantes, entre los cuales se mezclarían los tramposos de la

picaresca de la época. No lejos de allí había un barrio llamado de las Injurias, de cuyo nombre no es difícil adivinar el origen.»²⁷⁷

En la descripción retrospectiva que Carandell ofrece en los años ochenta, comenta que ya no puede hablarse de un barrio bajo sino de un barrio de comerciantes y menestrales con gentes “*de Madrid de toda la vida*” donde los que no tiene ese origen son la mayoría. Carandell cita a Vázquez Montalbán (p. 67) que muy acertadamente recuerda que toda ciudad requiere un “*territorio de desguaces donde va a parar todo lo santo y no santo, un puerto franco para objetos arruinados o perdidos que tienen así una oportunidad de supervivencia antes del basurero o la trituración*” y que es el Rastro en Madrid, Portobello en Londres, els Encants en Barcelona, le Marché aux Puces en París o el Jueves sevillano en la calle Feria.

Asociada su actividad a los domingos por la mañana, deambular y estar puede ser más importante que vender o comprar. Predominan los vendedores de edad que los viajeros franceses describían a principios de siglo como “tipos populares” aunque hayan incorporado desde los años sesenta una gama de objetos deseados por otras generaciones. Los mejores anticuarios se sitúan en la Ribera de Curtidores. Abundan también los librereros que a finales de la Dictadura y a principios de la Transición vendían libros anarquistas difíciles de encontrar en las librerías.

El popular Cascorro con su plaza principal, alberga la estatua de Eloy Gonzalo, un héroe de la guerra de Cuba, que ardió con los insurrectos en una operación suicida en la provincia de Camagüey (pp. 74-75).

Carandell recuerda que «*siempre fue fácil encontrar en el Rastro aparatos de “celtibérica inventiva nacional”...*» entre los que se encontrarían remedios especiales contra las enfermedades o divinidades de muchos lugares del planeta, pajareros, auténticos almacenes de objetos de hierro, etc.

Es habitual la presencia de paradas que exhiben objetos en una tabla o pañuelo colocado en el suelo –los establecimientos–: algunos están especializados y se dedican a vender objetos militares usados, colchas, navajas, piezas sueltas, etc.

²⁷⁷ CORRAL, A., CARANDELL, L., op. cit., p. 66.

Ramón Gómez de la Serna dedicó un libro al Rastro en el que hablaba de “*esos objetos perdidos allí depositados [...] monedas antiguas, cascós de botellas de licores, vinos y medicinas, pipas, navajas, botones, estufas, escupideras, lentes...*”. Benito Pérez Galdós definió al Rastro como “academia del despojo social”. También fue retratado en páginas de Baroja en sus “canciones del Suburbio”. Se le asocia a algunas obras de Carlos Arniches aunque se dude sobre si sus personajes imitan a los madrileños o al contrario. En la calle que este autor tiene dedicada, hay tiendas especializadas como la *Gran Lechería*, en leche para niños y enfermosY –el consumo de ésta antes de los años treinta se veía aún como prueba de tener tuberculosis o alguna otra enfermedad–, peluquerías, remendones de zapatos, efectos militares, una huevería, confiterías, la licorería especializada en aguardiente de madroños de Cruz Palomo Parrilla (p. 90), etc. En el barrio de Lavapiés, hay tascas de excelente tradición: “La Flor de Ceba”, “Casa Donato” y una en la calle de Embajadores que el propio Chesterton describió como “*el club de los pobres*”. Sus tipos parecen ejemplificar modelos para los escritores costumbristas y lo cierto es que Nieves Conde hablará de su personaje “El Mellao” de *Surcos* (1951) como extraído de diferentes personas que conformaban una forma de ser, hablar y actuar muy habitual de allí. La tasca taurina “Antonio Sánchez” toma el nombre de un personaje peculiar: un torero que debutó en 1925°, pintor discípulo de Zuloaga que retrató a sus amigos y conocidos en las paredes de su taberna (que tiene su mismo nombre) y que murió en 1964.

Unas líneas de la última página de libro de Carandell cierran este capítulo, entre lo pintoresco y lo cotidiano:

“Así es el Rastro. En el desportillado barrio, viejo más que antiguo, de la ciudad que fue pueblo antes de ser corte, el Rastro es un gran teatro del mundo en que conviven anticuarios, comerciantes, chatarreros, ropavejeros, hortelanos con ristras de ajos, vendedores de naranjas, músicos ambulantes, chamarileros, truhanes, camellos, jugadores de ventaja [...] librerros de viejo, vendedores de bocadillos, aguadores, curanderos que recetan hierbas [...]
El Rastro, el Rastro, la costumbre de Madrid.²⁷⁸

²⁷⁸ Op. cit., p. 93.

**SEGUNDA PARTE:
CINE ESPAÑOL.
CINE NEGRO
ESPAÑOL
(1950-1965)**

2.1. EL CINE ESPAÑOL (1950-1965)

Intentar captar las características de nuestro cine en el periodo seleccionado en esta tesis, obliga a diferenciar, siguiendo a la mayoría de historiadores del cine español, dos etapas que tienen cierta coherencia interna al amparo de orientaciones legislativas diferenciadas que tienen mucho que ver con cambios económicos y remozados de imagen que afectarán a las industrias culturales en general. No hay que olvidar que las políticas, el control gubernamental y las inercias afectarán, y mucho, al retraer a unos productores, artistas y artesanos de la cultura y beneficiar, descaradamente, a otros. Observaremos, por todo ello, cambios significativos en la legislación, producción, temáticas y hábitos del propio público que obligarán a bucear en dos periodos: el primero arranca en 1950, el límite inicial, coincidiendo con estrategias y alianzas políticas que ya he intentado sintetizar, y que acabaría en 1961, fecha que coincide con dificultad con la periodización –política y económica– del franquismo. La segunda etapa se inicia en 1962, año en que se sitúa la recuperación de las economías domésticas de los españoles, aunque vendrá marcada por una contestación social –en los ámbitos obrero y estudiantil principalmente–, de nuevo cuño. Se acostumbra a cerrar este subperiodo del franquismo hacia 1969, por lo que se repasarán especialmente las innovaciones que se producen sin entrar en profundidad en los confines de la etapa. Fenómenos y propuestas cinematográficas renovadoras como las de la llamada “Escuela de Barcelona” o el apogeo de los subgéneros apócrifos quedarán fuera de nuestro breve repaso.

A modo de introducción, utilizaré el magnífico estudio sobre el cine del franquismo de Domènec Font²⁷⁹, en el que intenta el análisis paralelo entre la situación política, legal e ideológica y las posibilidades del desarrollo industrial de nuestro cine.

En el capítulo que titula *Periodo de la primera acumulación (1939-1953): la industria del camaleón*, analiza, entre otras muchas cosas, el vacío ideológico de ese “aparato militar sin ideología” como encabeza su primer epígrafe y que se adapta con celeridad a los cambios en la situación internacional hasta llegar a

²⁷⁹ FONT, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Ed. Avance, Barcelona, 1976, pp. 49-83.

rendirse a los pies de los Estados Unidos. Nos introduce en el complejo debate de cómo una coalición: militares, falangistas, carlistas, monárquicos y conservadores u oligárquicos reintroduce el tema del control de los; medios de comunicación. Font nos da la clave de la interpretación para entender cómo los vencedores de la Guerra Civil se plantearon el posible uso del cine en ese nuevo sistema ideológico que, al margen de la cruzada y el rechazo de todo cuanto oliese a democracia o reivindicaciones de los trabajadores, tenía pocas propuestas culturales y hasta ideológicas salvo esa idea germen de dirigir el país como un cuartel. Así, el autor apunta la esencia de ese nuevo orden: destruir lo anterior sin pensar en cómo construir un nuevo sistema cultural: «...*el bloque de clases que ganó la guerra civil no tendría una alternativa ideológica inmediata para el cine español...*».²⁸⁰

Refiriéndose a los objetivos de la primera Comisión de Censura su tarea consistirá en:

«...extirpar todo aquello que se considerase, de forma abierta o solapada, una apología del liberalismo, el comunismo y los sentimientos apátridas...»²⁸¹

Font interpreta que las luchas internas por la hegemonía política afectarán claramente a las orientaciones de un cine que ya había sentido en las propias carnes un cierto debilitamiento en el periodo de anteguerra (con todo se había desarrollado una incipiente y privada industria durante la República). Se tenían que crear unos modelos “nuevos” que extirpasen todo “resabio liberal” e impusiesen, desde el centralismo, un “cine nacional” indefinido que impidiese, por ejemplo, los contactos de la producción barcelonesa con la vanguardia francesa, construyendo un cine de circunstancias en un panorámico autárquico.

Vías abiertas en ese periodo que llega hasta 1953 son los intentos de hacer un cine falangista o los intentos de recuperar los anteriores géneros dominantes más

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 49.

²⁸¹ *Ibidem*.

apolíticos y la promoción de un cine pseudohistórico nacional que, según el autor, se inaugura con *El abanderado* (1943) de Eusebio Fernández Ardavín.

Es importante mencionar el papel fundamental que el NO-DO tendrá como intento de unificar las informaciones (o desinformaciones) que habrán de llegar a los españoles en la posguerra. Saturnino Rodríguez en su apasionante libro *El NO-DO, catecismo social de una época*²⁸² estudiará 722 números que aparecieron en las pantallas españolas desde su nacimiento, el 4 de enero de 1943 –cuando el Eje parece abocado a la derrota– hasta el 5 de noviembre de 1956 coincidiendo con el comienzo regular de las emisiones de Televisión Española. La obligatoriedad de su proyección²⁸³ hasta el 19 de septiembre de 1975 y su extinción en 1980 no ocultará el hecho de haberse quedado casi obsoleto al generalizarse la información desde la pequeña pantalla. Las declaraciones de algunos de sus directores u operadores coinciden en que no recibían consigna alguna desde la Secretaría del Movimiento u otro organismo estatal. Más bien funcionó la autocensura, la elaboración de determinadas formas de hacer y, lógicamente, el cumplimiento de todo aquello que los dirigentes del Régimen considerasen noticiable. Los sumarios del NO-DO serán agrupados y estudiados por el autor a partir de temas recurrentes: la historia de las instituciones del franquismo a la cabeza (el Jefe del Estado, las relaciones internacionales, el pasado glorioso...), las noticias de todo índole (económicas, religiosas, folclóricas, culturales, deportivas, pintorescas...) sin desdeñar, finalmente, el tratamiento profuso de la Segunda Guerra Mundial. En el complejo balance del NO-DO, todo apunta a que no se consiguió la pretendida uniformización cultural de los españoles (que tampoco provenía de un Estado y de una ideología totalmente homogénea) y que no pudo borrar ideas y mentalidades que existían con anterioridad.

²⁸² RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino, *El NO-DO, catecismo social de una época*, Editorial Complutense, Madrid, 1999.

²⁸³ La disposición de la proyección obligatoria y la concesión de exclusiva del Noticiero Cinematográfico Español a la entidad editora del mismo (Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO) quedará determinada por la Vicesecretaría de Educación Popular según la Ley de 17 de diciembre de 1942.

Asumir todos estos presupuestos, marcará ya de entrada, la complejidad de un análisis de la producción cinematográfica que, en mi opinión, debe hallarse jalonada de temores –desde la profesión hacia la Administración pero también desde ésta a sectores como el eclesiástico o a las voces airadas de tal o cual familia o prócer–, ensayos, reacciones airadas, chanchullos, vías muertas, carreras en el desierto y discursos superpuestos que generarán ruido y no una alternativa coherente. Tampoco hay que olvidar que el público consume imágenes con voracidad en periodos de privaciones y de desesperanza. Éstas podían ser más o menos controladas en la etapa autárquica, pero en los años cincuenta los españoles vieron pasar por la pantalla una buena cantidad de films de otros países que transmitían otras vivencias y mentalidades. Es en ese terreno casi dialéctico, en un juego entre el discurso ideológico (lo que ha de ser) y la práctica cotidiana de administradores, profesionales y público (lo posible y lo factible) donde cabe situar cualquier aproximación a nuestro cine.

2.1.1. Acomodaciones y límites (1950-1961)

García Fernández en su libro *Historia ilustrada del cine español* hace balance de nuestra producción en la década de los cincuenta en los siguientes términos:

«La década de los 50 es, sin duda, la década de Bienvenido, Mister Marshall, tal vez porque ninguna película como ella simboliza lo que el período para el cine español quiso ser y no pudo. Son los años de una voluntad colectiva de cambio, pero asimismo los años de una aparente frustración, transcurridos los cuales era fácil creer que nada había sido posible conseguir, pese a los desesperados intentos por lograr un cine distinto. Es la década de las Conversaciones de Salamanca en las que la apasionada inquietud por el Séptimo Arte culmina en un ideario teórico que trata de prender en la conciencia social y administrativa. Son los años de Bardem y de Berlanga, pero los años también de Ladislao Vajda y de Juan de Orduña y de Sara Montiel y de Joselito. Es el ambiguo período de tiempo durante el cual el cine español camina desorientado, yendo sin saber de un lado a otro, de *Surcos* a *Marcelino, pan y vino*, de *Muerte de un ciclista* a *El último cuplé*. La década de los 50 constituye para la cinematografía nacional una larga espera, una etapa de transición en la que el viejo cine, sumido a la más absoluta tradición, sostiene artificialmente una industria expirante y moribunda, incapaz de renacer a pesar incluso de las medidas proteccionistas que la Administración inútilmente

promueve. [...] Tras las primeras tentativas de un cine innovador“, de aproximación neorrealista, la cinematografía española parece dispuesta a un cambio de rumbo en sus planteamientos formales y en sus estructuras. Las presiones administrativas, pese a ello, impiden que así sea. Se impone, por tanto, el cine de siempre, bajo la protección de una industria frágil y decadente.»²⁸⁴

Para Carlos F. Heredero²⁸⁵, el cine español de la década de los cincuenta no puede definirse con el rótulo de “cine franquista”. Puede entenderse mejor atendiendo a los conflictos que encierra y que detecta en cuatro campos: el industrial, el político, el cultural y el estético, de lo que infiere la necesidad de trabajos monográficos que llama *verticales*: directores, actores, decoradores, etc., y horizontales: de estudios, productoras, géneros, temas, etc. A este respecto cabe decir que, con posterioridad a la publicación de su excelente trabajo, han ido apareciendo, a lo largo de los años noventa, interesantes trabajos “verticales” sobre guionistas, decoradores y directores de fotografía. Asimismo nos recuerda Heredero la necesidad de conocer las influencias y conexiones externas, los temas y manifestaciones del aparato institucional, los núcleos de producción y las ramas profesionales que interaccionan con los dos primeras orientaciones mencionadas.²⁸⁶

Para el autor, el periodo analizado –(1951-1961)–, representa una encrucijada en los caminos y en la evolución del cine español con avances y retrocesos, sin que se patentice un relevo generacional claro. Las “alternativas” y discordancias funcionarán más como “espejismo” aunque constituyan una protoorganización de la disidencia política y cultural. Aunque pervivirán los géneros y autores anteriores, concluye que (p. 15) habrá pugnas y tensiones en los estudios, en la industria e incluso con el Ministerio correspondiente, que a veces perseguirá películas impulsadas desde la propia Administración.

Los límites que escoge el autor son claros: el inicial en 1951 es el año de *Alba de América* que representa la “agonía del ciclo historicista”, de *Surcos* con una

²⁸⁴ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *Historia ilustrada del Cine español*, Ed. Planeta, Barcelona, 1985, p. 199.

²⁸⁵ HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo (1951-1961)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/ICAA, Valencia, 1993, p. 13.

²⁸⁶ *Ibidem*.

influencia del neorrealismo y de *Esa pareja feliz* que ofrece “los primeros brotes del regeneracionismo”. El límite final, 1961, es el año de *Plácido* y *Viridiana*, en el que se producen las rupturas filmicas de Ferreri, Fernán Gómez, se agudizan los problemas de productoras progresistas como Films 59 o en las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), fundado en 1957 y cuya primera promoción saldrá diplomada en 1960. En agosto de 1962, coincidiendo con el ascenso de Fraga Iribarne a Información y Turismo, regresará García Escudero a la D.G.C.T. que potenciará el *Nuevo Cine Español* dentro de un rígido marco. La irrupción en el cine comercial de la comedia “desarrollista”, el western de coproducción, el *peplum* o el cine de espías servirán como contraste a los conflictos antes reseñados.²⁸⁷

Respecto al impacto posible de las normas de protección, García Fernández comenta:

«Las normas proteccionistas, prácticamente inalterables hasta el año 1964, no logran sino configurar una industria del cine anodina y decadente, cuyo único medio de subsistencia reside en el amparo voluntario del Estado. Así, salvo ciertos filmes de impacto –caso, por ejemplo, de *Marcelino, pan y vino*–, el grueso de la producción logra cubrir sus costes sólo gracias a las ayudas que la legislación concede, para lo cual es preciso que los resultados coincidan plenamente con los gustos exigidos. Ante tales circunstancias, el cine nacional naufraga estrepitosamente, obligando a la Administración a dictar nuevos métodos de protección.»²⁸⁸

Define García Fernández el cine de los cincuenta como el de la generación de la esperanza, aunque una elevada producción seguía “*los postulados heredados de décadas anteriores*”, predominando los géneros de siempre que configuran “*un cine en general sórdido y decadente, que escondía tras de sí una industria, asimismo sórdida...*”.²⁸⁹

Con el epígrafe *Otros directores* (p. 218), repasa trayectorias de realizadores como José María Forqué, Francisco Rovira Beleta, Julio Coll, Manuel Mur Oti

²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 16-18.

²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 201.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 202.

o Pedro Lazaga que arrancan con cierta calidad, a finales de los años cuarenta o en los cincuenta, sin conseguir un desarrollo posterior y que coincidirán en la década con directores veteranos como José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Juan de Orduña, Florián Rey, Benito Perojo, José Antonio Nieves Conde o Ignacio F. Iquino.

En esta visión generacional de los directores del cine español, Heredero distingue una segunda generación que inicia su andadura tras la guerra civil con Iquino, Lucia, Torrado, Vajda, Mariscal, Salvia, César Fernández Ardavín, Rovira Beleta, Nieves Conde, Mur Oti, etc. que debutan en sus largometrajes, mayoritariamente en la década de los cuarenta y una nueva generación –la tercera– con debuts en los cincuenta propiamente: Forqué, Berlanga, Bardem, Saura, Fernán Gómez, Isasi, Coll, Nunes, Forn, Lazaga, Palacios, Klimovsky o Amadori, entre otros.²⁹⁰

Por su parte, Enrique Monterde²⁹¹ en el capítulo *Continuismo y disidencia, 1951-1962*, critica, con muy duras palabras, la actitud de la industria en los años cincuenta:

«...en vez de asumir el tímido reto de potenciación de la calidad iban a preferir mantener la dinámica del clientelismo y del chanchullo, donde la consideración cultural del cine era excepcional y donde siempre predominaba la doctrina del beneficio inmediato y no de la inversión a medio o largo plazo.»²⁹²

²⁹⁰ En mi opinión, Iquino pertenece no tanto por edad sino por sus inicios en el largometraje a la primera generación. No en vano *Al margen de la ley/El crimen del expreso de Andalucía* es una película de 1935. Igualmente incluyo en esa primera generación a Eusebio Fernández Ardavín, cuya andadura repasaremos al comentar dos de sus películas negras. Siguiendo los consejos de los profesores Carlos Santacana y Ramon Casteràs –aprovecho para agradecer sus matizadas visiones de la producción cultural desde la perspectiva generacional–, cabe andar con prudencia porque, en el caso del cine, los caminos hasta llegar a la dirección eran bien diferentes para el que se iniciase en el meritoriaje o para el que saliese de una Escuela de Cinematografía. Me atenderé a un criterio operativo: el momento en que un director realizaba su primer largometraje, olvidando su experiencia previa en otros campos de la profesión e incluso en el terreno del documental –en el que muchos futuros realizadores se incluyeron en los años de la Guerra Civil–. En esa segunda generación cabe incluir a Carlos Serrano de Osma (nacido en 1916 y debutando en el largometraje en 1946) y a Antonio del Amo (1911, cuya primer largometraje es de 1947).

²⁹¹ GUBERN, Román, MONTERDE, J.E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, Madrid, 1995, pp. 239-294.

²⁹² *Ibidem*, p. 255.

2.1.1.1. Productoras, rostros y público

El volumen de la producción aumentó por los cambios en las ayudas estatales o en las cuotas de distribución y pantalla. Los problemas originados por el boicot de las productoras norteamericanas asociadas, el aumento de las coproducciones y una tímida mejora de la renta de la población, que frecuentó más las salas, «aseguraron más films españoles pero no mejoras en la calidad de la producción. Se mantuvo estable la media de unos 70 títulos anuales para la década de los cincuenta con un incremento (en el bienio 1961-1962) hasta alcanzar los 90 títulos aproximadamente.

En estos años, explica C.F. Heredero²⁹³, se comienzan a utilizar a fondo los exteriores, dejando en parte los estudios y también se dependerá sobremanera del cine procedente de los Estados Unidos. En 1951 aún se hacen notar las restricciones eléctricas que afectan a los rodajes nocturnos de los estudios; las cámaras están anticuadas y los *travellings* se realizan con improvisaciones artesanales como colocar cámaras en coches de bebés. La película virgen se sigue suministrando con cupos (conseguirla, a veces, puede depender de una operación ilegal) y se reutilizan los decorados. Todo ello mientras en el mundo se suceden las innovaciones en el sector: color, formatos (Cinemascope...), definición de imagen (Vistavisión...), fotografía (gran angular, sistema 3D). El primer largo en color realizado en España será la película de dibujos animados *Garbancito de la Mancha* de 1945. El primer sistema nacional (Cinefotocolor), lo introducirá en 1948 Daniel Aragonés. El primer largometraje en color, película de 1955 hoy desaparecida, será *La gata* de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla.

Heredero enumera así las condiciones imperantes en el capítulo titulado *La industria: voluntarismo y artesanía*²⁹⁴:

«...Minifundismo empresarial, falta de capitales, desinterés de la banca privada y carencia de planificación a medio y largo plazo junto a la desconexión entre

²⁹³ Op. cit., pp. 71-102.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 71-72.

producción e industria, insuficiencia de la explotación interior, carencia de mercados exteriores y especulación relacionada con los permisos de importación y doblaje que funcionan como premio a la buena clasificación de la producción española. [...] La iniciativa de Uniespaña introduce estímulos a la exportación pero el control no estará en manos de los profesionales sino del Sindicato Nacional del Espectáculo».²⁹⁵

En cuanto a las coproducciones, habituales desde 1946, plantearán problemas técnicos y legislativos sobreañadidos a la configuración de los diversos proyectos. Si en 1950 se realizarán tres entre España y Estados Unidos, en 1953 se aprobarán las primeras subvenciones a coproducciones (con Francia e Italia). En 1957 –siguiendo a Carlos F. Heredero–, hasta una tercera parte de las producciones españolas se acogerán a este régimen explicable en parte por el atractivo de los bajos salarios españoles. Bardem y Berlanga financiarán así, entre 1955 y 1961, la mayoría de sus películas. Los choques con la censura y los desajustes entre los niveles de producción fomentarán, tras 1962, una deriva hacia los subgéneros comerciales en boga. Como se comprobará sobre el terreno, surgirán problemas con la distribución del trabajo (duplicaciones, gente que firma y cobra sin mover un dedo, etc.), abundando los enmascaramientos para conseguir el crédito sindical y lanzándose las dobles versiones, a menudo realizadas en nuestro territorio.

En esos años se producirá el llamado “desembarco de Hollywood en España”, explicable por el aumento de los costes laborales en los estudios norteamericanos, la devaluación de la peseta, la progresiva modernización de los equipos españoles, la necesidad de ensanchar sus mercados y la utilización de óptimos exteriores con el acuerdo de reinversión del 50 por ciento de los beneficios en el territorio español,.

Explicará Monterde (p. 264), la llegada de Samuel Bronston a nuestro país en 1959, creando una compañía en Madrid: la Samuel Bronston's Inc., que recibirá aportaciones de capital de la multinacional Dupont de Nemours y gozando de apoyo logístico del gobierno español a cambio de una teórica dinamización de los

²⁹⁵ Esta afirmación, válida en general, necesita una revisión sobre el terreno puesto que algunos trabajos como el de Elena Gómez que más adelante comentaré, apuntan que Administración e Industria no son dos polos tan opuestos como a menudo se quiere presentar.

estudios –Sevilla Films, CEA y Chamartín–, técnicos y empresas españolas. De esa factoría surgirán cinco importantes superproducciones de directores como Nicholas Ray: *Rey de Reyes* (1960), *55 días en Pekín* (1962); Anthony Mann: *El Cid* (1961), *La caída del imperio romano* (1963) y Henry Hathaway: *El fabuloso mundo del circo* (1964). En el anecdotario, ilustrando las propias proyecciones y fabulaciones del Dictador, cabe recordar que el propio Franco asistirá a algunos rodajes de *El Cid* que, además de conseguir la clasificación de película de “Interés Nacional”, contará con la colaboración gratuita de hasta 8000 extras pertenecientes a la Infantería Española. La contrapartida para Bronston vendrá con el acuerdo de filmar documentales propagandísticos del régimen: *Sinfonía española* y *El Valle de los Caídos* (ambas de 1964), con motivo de los 25 años de Paz.²⁹⁶

García Fernández²⁹⁷ calificará el fenómeno de las coproducciones –que achaca a la propia insolvencia de las medidas proteccionistas– de búsqueda de mayores garantías de éxito colaborando con aquellos países cuyo ámbito particular denotaba una fuerte “estabilidad”; aunque este método acabará derivando en un medio de especulación cinematográfica que no incidirá prácticamente en la apertura de los mercados internacionales. Cito aquí, de primera mano, la picaresca a la hora de construir los títulos de crédito.²⁹⁸

En otro orden de cosas, el mismo autor explicará que la creación de un organismo como Uniespaña, cuyo objetivo principal era la potenciación del cine nacional hacia el exterior, será una buena prueba de la precaria situación de la industria cinematográfica española que, una vez más, necesitará de un impulso institucional. A imagen y semejanza de Unifrance Films en Francia o Unijapan

²⁹⁶ Ver el reciente libro de GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, *El Imperio Bronston*, Ed. El Imán/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Madrid, 2000.

²⁹⁷ Op. cit., p. 202.

²⁹⁸ Tanto José Antonio Nieves Conde en *Jack el Negro* (1950), codirigida con Julien Duvivier, como Josep Maria Forn refiriéndose a Julio Salvador, codirector junto a Lawrence Huntington en *Contrabando* (1954), reconocen que los directores españoles se presentaban un día o dos al rodaje solamente para aparecer en alguna fotografía publicitaria, cubriendo así un trámite administrativo al avalar la teórica colaboración entre las dos productoras. Otra cosa muy distinta ocurrió con los equipos de técnicos españoles que, pese a las tensiones, podían resolver los problemas con mejor conocimiento de los recursos disponibles. Así, J.M. Forn en *Contrabando* hubo de hacer algunas localizaciones, rodar algunas secuencias y ocuparse de tareas de producción tras obtener la confianza del productor británico Sidney Streeter. Nieves Conde y Josep Maria Forn al autor.

Films en Japón, en el año 1959 adquiere carácter oficial como “centro difusor y propagandístico del cine español en el extranjero”, dependiendo de la Agrupación Sindical de Productores Cinematográficos. Básicamente, Uniespaña desarrollará:

«...una labor de edición y documentación de material relativo al cine español [...] todo lo referente a la organización de semanas, festivales [...] analizar los mercados exteriores, para favorecer la distribución de las películas españolas [...] conseguir que el cine nacional adquiera una presencia activa en el extranjero, que ayude a fortalecer su débil situación interna.»²⁹⁹

El balance de sus resultados, más bien pobres, se deberá más bien a la carencia de una industria de producción (aunque es bien indicativo de la intencionalidad de las autoridades de acceder a los mercados latinoamericanos), una vez superada la fase de la autarquía cuyo espíritu, arraigado en el entorno “duro” del régimen, operará incluso hasta 1957.

Miquel Porter, por su parte, repasa en el capítulo titulado *L'ofici és l'ofici (1951-1960)*³⁰⁰ la aportación de la industria cinematográfica ubicada en Barcelona en el mismo periodo y que cifra en un promedio de unos 15 films anuales, que representan alrededor de un 25 por ciento del total de la producción española recordando que las distribuidoras, en gran parte controladas por las *majors*, se desplazarán a Madrid. Barcelona, con todo, continuará ejerciendo su papel como centro de contratación de material extranjero y de infraestructura de servicios en el sector. De 1948 a 1960 se pasó de las 127 salas de cine –muchas anticuadas y de barriada– a las 154 de 1960 con la creación de algunos espacios de exhibición lujosos.

En un artículo sobre el cine catalán de los años cincuenta y sesenta³⁰¹, Ramon Moix intentaba reconstruir las circunstancias e intentos de recuperación de la producción barcelonesa insertando su contribución en un apartado más extenso que incluía otros territorios artísticos y empresariales como la poesía, la pintura,

²⁹⁹ Op. cit., p. 202.

³⁰⁰ PORTER, Miquel, *Història del cinema a Catalunya*, Publicacions de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, pp. 257-276.

³⁰¹ MOIX, Ramon, *Cine catalán*. En *Nuestro Cine*, nº 61 (1966), pp. 8-15.

el auge editorial y el fenómeno de la *Nova Cançó* que arrancaría con fuerza a partir de 1962 pero que tendría sus orígenes tal vez en 1959. Para el articulista, las producciones de Emisora Films y la experiencia en el cine de preguerra de Ignacio F. Iquino ofrecerían un carácter de puente con un estilo de producción propio y un intento de realizar un cine popular. Repasaba las aportaciones especiales de Julio Salvador, que incluía el intento de constituir rostros familiares en la pantalla como el tándem Conrado San Martín y Elena Espejo; el papel de Rovira Beleta como “*crisol de todas las asimilaciones*” y “*pulso de un artesano seguro*” y los intentos de hacer un cine internacional de Julio Coll, basándose en “*premisas intelectuales insuficientes*”. Destacará el autor los intentos de constituir empresas ambiciosas como Este Films, Juro Films o Teide P.C., con la pretensión de hacer un cine nuevo o, en todo caso, que reconstituyese, como ya hacía Iquino desde IFI, el cine de género puesto al día. Ramon Moix acababa su artículo planteando, ya fuera de nuestro ámbito cronológico, las posibilidades futuras de un cine en catalán. A modo de resumen y en 1966, estas páginas intentaban hacer balance de un cine que giraba 180 grados para extender líneas de acción y producción más independiente dentro de la llamada “Escuela de Barcelona”, con otras pretensiones y presupuestos estéticos e incluso financieros.

En el apartado dedicado al trasvase de profesionales, Heredero recuerda las importantes llegadas de técnicos y actores extranjeros acogidos, paternal y a veces propagandísticamente, como contrapunto al exilio obligado o a la marcha voluntaria de artistas y técnicos españoles.³⁰²

Carlos F. Heredero, dedica amplios apartados (pp. 123-148) a los grupos profesionales del medio. Comenta así la falta de un *star-system* entre los actores, salvo los rostros de CIFESA que movilizarán la asistencia a las salas: Aurora Bautista, Amparo Rivelles, Alfredo Mayo, Jorge Mistral, Armando Calvo, etc.,

³⁰² Directores como Klimovsky, Vajda, Demicheli, Amadori o el especial caso de Ferreri; actores como Gerard Tichy, Barta Varry, Raf Vallone, Arturo de Córdova, Mabel Karr, Carlos Estrada o Analía Gadé figurarían entre los que llegaron. Con Buñuel a la cabeza en su prolífica etapa mejicana, Luis Alcoriza, José Díaz Morales, Ricardo Núñez entre los directores o Francisco Rabal, Alberto Closas, Enrique Álvarez Diosdado, Jorge Mistral y Sara Montiel –en su aventura norteamericana–, entre los actores, serían los españoles que trabajarían en el exterior durante periodos más o menos largos.

nuevos actores incorporados como José Suárez, Alberto Closas y jóvenes como Vicente Parra o Arturo Fernández, entre otros. Se consolidarán también trayectorias sólidas de actores como Fernando Fernán Gómez, Francisco Rabal, Fernando Rey y de actrices como Conchita Montes, Emma Penella o Ana Mariscal que, como veremos, también realizarán sus incursiones en el cine negro español. Niños famosos (Pablito Calvo, Joselito, Marisol...) y un plantel excelente de actores de reparto provinientes generalmente de la tradición teatral: el emblemático Pepe Isbert a la cabeza, José Orjas, Félix Dafauce, José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre, etc., completarán el panorama interpretativo.

Pocos profesionales podrán dedicarse exclusivamente a las tareas del guión, lo que provocará una pobreza de argumentos y materiales salvo excepciones: Neville, Bardem, Azcona. Se ampliará este tema en la sección dedicada al factor humano.

En cuanto a los operadores, destaca Heredero la modernización técnica de los cincuenta: paso de la nitrocelulosa al acetato; las aportaciones y el sello de Enrique Guerner (Heinrich Gaerther), con sus discípulos Sempere, Ballesteros, Mariné, Nieva, F.G. Larraya y Salvador Torres Garriga; la generalización de los rodajes en exteriores; la lenta introducción del color, debido a su alto coste (20 por ciento de la producción en 1957 y 59,7 por ciento en 1959), usándose especialmente en la comedia rosácea y desarrollista. A finales de los cincuenta, las nuevas emulsiones Kodak permitirán mejorar los resultados en los rodajes de exterior e incluso en las secuencias nocturnas, al favorecer una fotografía con contrastes de blancos y negros de mayor calidad.

Parecidas innovaciones se darán en las áreas de la decoración y la música. Se tenderá en la década al abandono de los estudios evitando decorados que inflen los presupuestos. Existirá cierto paralelismo entre un determinado estudio y un decorador: Asensio en CEA, Prósper en Sevilla Films, etc. Burman, Alarcón, Torre de la Fuente, Villalba o Gil Parrondo serán los nombres más destacados. En el aspecto musical, se transformarán los géneros tradicionales, reacomodándose los Parada, Quintero o García Leoz, y aparecerán nuevas aportaciones como las

de Maiztegui, Montsalvatge, Martínez Tudó, Waitzman, Solá o Halffter entre otros, que incorporarán elementos vanguardistas, coloristas y hasta jazzísticos.

Una idea de lo reducido del sector puede extraerse del Cuadro nº 14 que cuantifica los técnicos presentes para la primera mitad de los cincuenta. Los trabajadores incluidos en la exhibición son, lógicamente, más numerosos.

Cuadro nº 14

TÉCNICOS DE LA PRODUCCIÓN ESPAÑOLA

Directores	53
Primeros ayudantes de dirección	31
Autores-guionistas	64
Operadores jefes	37
Segundos operadores	228
Jefes de producción	60
Decoradores jefes	220
Montadores jefes	36
Total	691

PERSONAL EMPLEADO

Producción	4.000
Distribución	3.600
Exhibición	32.000
Total	39.600

Fuente: Anuario del S.N.E. de 1955.

Desmantelados la mayoría de los estudios barceloneses, proseguirán su actividad los de Orphea (destruidos en el incendio de 1962) y los de IFI (de la productora de I.F. Iquino). Mayor empuje y estabilidad tendrán los de Madrid con los de Chamartín, CEA y Sevilla Films (donde rueda CIFESA desde 1943) provocando la “emigración” de técnicos catalanes hacia la capital.

A finales de la década se constatará el aumento de los costes fijos y la aplicación de nuevas técnicas para el uso de los escenarios naturales que llevará a la decadencia, en 1961, de ese “Hollywood del subdesarrollo” como califica Heredero (p. 75), a la infraestructura de los estudios en los años cincuenta. Allanado el camino para las inversiones extranjeras entre 1958 y 1959 y con el

señuelo de los paisajes atractivos y los salarios bajos, llegará el primer western almeriense: *Tierra brutal* (*The Savage Guns*, M.Carreras, 1961) que representará una inflexión en esa marcada tendencia anterior a la concentración y al corporativismo profesional.

Las cifras de la producción señalan claramente la dispersión y evanescencia, o lo que es lo mismo, la atomización y descapitalización de muchas productoras. De las 74 que funcionarán entre 1951 y 1954, sólo dos lanzarán al mercado más de 10 filmes. Para el periodo 1955-1961 serán 140 las que trabajarán pero sólo ocho contarán en su haber más de 10 películas. Así, en 1960, muchas empresas (63 %), no producirán ningún film³⁰³ lo que refleja el oportunismo y la poca profesionalidad además del permanente inflado del presupuesto de las películas (entre un 10 y un 30 por ciento según Gubern).

El 85,3 por ciento de las películas, tendrán entre el 35 y el 50 por ciento de la subvención –dependiendo de la categoría otorgada– a lo que se añadirá el Crédito Sindical³⁰⁴ que oscilará entre las 760.000 pesetas y el 1.300.000. Desde 1950, las películas que se acogerán a estas dotaciones disminuirán hasta las cinco beneficiarias en 1968. También será habitual un retraso considerable en la devolución de los créditos.

Como lógica conclusión, este entramado protector insta a que los proyectos se realicen mirando más a la Administración que al público potencial y se eche en falta la figura del auténtico productor ejecutivo.

La industria cinematográfica estará ubicada casi exclusivamente en Madrid y en Barcelona a excepción de la productora Moncayo Films, con sede en Zaragoza. Las empresas llamadas “disidentes”: Altamira Films, UNINCI y Films 59 serán de pequeño tamaño. En Barcelona destacarán: las productoras de los hermanos Balcázar e IFI de Ignacio F. Iquino que, ya con Emisora Films, había producido 29 películas, distribuyendo también desde Hispano Fox Film (filial de USA). Producciones Isasi, o Este Films, entre otras, cerrarán el panorama catalán.

³⁰³ Datos facilitados por Heredero, ob. cit., p. 78.

³⁰⁴ Ver cifras y comentarios en las secciones 2.4.7. y 3.1.1. de este mismo trabajo.

En Madrid, Eduardo Manzanos con Unión Films, nacida en 1952, producirá 29 películas hasta 1961, mientras que Benito Perojo, pasado a la producción y recurriendo frecuentemente al folclórico-musical, generará hasta 34 títulos, algunos en coproducción.

Importante y sonada será la decadencia de CIFESA, la antorcha de los éxitos parafraseando a Félix Fanés, que presentará suspensión de pagos el 23 de enero de 1952, tras casi 21 años en funcionamiento, aunque seguirá distribuyendo y conseguirá encabezar este apartado en 1955. Los rendimientos en taquilla (10 millones en Alba de América) serán claramente desproporcionados respecto de los presupuestos gigantescos. Con todo, desarrollando una producción indirecta, alcanzará éxitos como *La hermana San Sulpicio* y *Los ojos dejan huellas* (ambas de 1952), *El beso de Judas* (1954) o participando también en el mayor éxito de la época: *El último cuplé* (1957). Desde 1962 incluso intentará promocionar, en régimen de coproducción, películas de subgéneros como *Vampiresas 1930* de Jesús Franco.

El relevo y liderazgo vendrá con Suevia Films, del vigués Cesáreo González, que llegará a producir 47 películas entre 1951 y 1961, situándose como la principal firma nacional, colaborando con otras productoras nacionales y extranjeras, distribuyendo y contando con directores asiduos como Ramón Torrado y Antonio del Amo. Este último realizará hasta siete títulos con Joselito. Siguiendo a Monterde (p. 257), Suevia “*equilibró diversas tendencias emergentes del cine español*”, tocando el cine folclórico tradicional, el cine con “niño cantor”, el drama de autor no oficialista como *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem, o el cine anticomunista en *Murió hace quince años* (1954) de Rafael Gil.

Asimismo pervivirán algunos productores individuales de la etapa anterior como Edgar Neville, Juan de Orduña, Benito Perojo y el muy activo Ignacio F. Iquino que con Ifisa llegará a producir 46 películas entre 1951 y 1962, aunque serán films sin demasiadas repercusiones comerciales excepto *El Judas* (1952), que aprovechará la efervescencia del Congreso Eucarístico celebrado en Barcelona.

Productoras en conexión con los intereses católicos serán Aspa Films, Ariel, Pecsá y Procusa. Aspa Films, por ejemplo, promocionará un cine religioso como

línea prioritaria hasta 1955, con guiones de Vicente Escrivá, que conseguirá felicitaciones desde el mismo Vaticano con títulos como *Balarrasa* (1950), *La señora de Fátima* (1951) o *La guerra de Dios* (1953), entre otros, consiguiendo la categoría de “Interés Nacional” aunque simultanearán también subgéneros como el sainete o la comedia.

Ariel, creada en 1951, estará asociada a la producción de *Los jueves milagro* (1957) de Berlanga, a películas “históricas” como *Jeromín* (1953), folclóricas o comedias. Pecsá, cercana al Opus Dei y creada en Barcelona por Jesús Carreras Planas, tocó poco la temática religiosa y obtuvo un aislado éxito con *¿Dónde vas Alfonso XII?* (1958). Procusa, constituida en 1958, dirigida por miembros del Opus Dei y con intervención de la familia Luca de Tena, se dedicó en especial a las coproducciones con Italia en *Los últimos días de Pompeya* (1959) y *El Coloso de Rodas* (1960) y no al cine religioso.

Ágata Films, con el tándem José Luis Dibildos-Pedro Lazaga, o Asturias Films, gestionada por R.J. Salvia y Pedro Masó, prepararán el terreno para la nueva comedia española, sin despreciar el género de propaganda del régimen o diversas coproducciones.

En la frontera de la disidencia destacarán Altamira S.L., creada en 1949 por algunos prominentes estudiantes del I.I.E.C. como Bardem, Berlanga, Muñoz Suay o Ducay, produciendo en 1951 la neorrealista *Día tras día* de Antonio del Amo y, en el mismo año, el debut compartido de Bardem y Berlanga con *Esa pareja feliz*; UNINCI: fundada en 1949 y presidida por el franquista Alfredo Reig con *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) de Berlanga y con la presencia de Bardem en el guión.

Monterde repasará también las producciones del “oscilante” Manuel Goyanes: su importante contribución con el realizador J.A. Bardem: *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *La venganza* (1957) pasando al cine comercial con el fenómeno Marisol, ya en 1960. Otras opciones “alternativas” vendrán desde Documento Films con *El pisito* (1958), Época Films con *Los chicos* (1959) – ambas de Ferreri– y de Films 59 con Pere Portabella permitiendo el arranque de Saura con *Los golfos* (1959), el último film de la carrera española de Ferreri: *El*

cochecito (1960) y participando en *Viridiana* (1961) de Buñuel.³⁰⁵ También comenzará la carrera del productor Alfredo Matas con *Plácido* (1961, Berlanga). Hasta 1952, la protección se asociará a la obtención de los permisos de importación y doblaje por lo que el negocio de la distribución será el auténtico motor de nuestro cine. España, en 1955, será el primer cliente europeo de las producciones USA junto a la RFA (44,1 % de películas estrenadas en 1955 son de esta nacionalidad). El boicot iniciado en 1955 acabará en 1958 consiguiéndose sólo una mayor distribución española del cine norteamericano (hasta un 83 %) aunque la mayoría de las empresas actuarán como sucursales de las de Nueva York (filiales de la Fox, Metro, Warner, Columbia). Concluye aquí Heredero – página 96–, que se llega a la paradoja de una industria nacional que depende, precisamente, de la industria rival.

En cuanto al apartado de la exhibición, crecerán sin control el número de salas: muchas funcionan sólo en verano y otra abrirán sólo los domingos. España ocupará en 1950 el séptimo lugar del mundo en cuanto a locales de exhibición. Con todo, en 1956 sólo 1500 locales proyectarán de forma continuada (2 sesiones). Madrid con 195 salas y Barcelona con 155 se situarán a la cabeza del ránking. Como elemento de comparación con el segundo subperiodo, analizado cabe mencionar los 8193 locales que se alcanzarán en 1966. La inexistencia del control de taquilla (asistentes y recaudación) –las series de datos se inician en 1965–, las devenciones destinadas al Colegios de huérfanos o a la Guardia Civil, los frenos a proyectar películas españolas pese a las cuotas impuestas (estrenos en malas fechas, con retrasos o en programas dobles), junto a las diferencias de funcionamiento de las películas en las capitales o en los circuitos rurales serán características destacables en esta faceta de la exhibición. Pocos estrenos pasarán de los 50 días en cartel.

Respecto a la exhibición de películas extranjeras, entre 1951 y 1961, el 34,5 por ciento de películas proyectadas serán estadounidenses, seguidas de las

³⁰⁵ Como otros historiadores del cine, Monterde califica a *Viridiana* de película de cierre de etapa con escándalo por, entre otros motivos, su juego referencial a la Santa Cena. Pese a obtener la Palma de Oro de Cannes recibió acusaciones de blasfemia y sacrilega del propio Vaticano en *L'Osservatore Romano*, comportando la fulminante destitución del director de la D.G.C.T. Se prohibió su estreno en España hasta 1977 y se le retiró la nacionalidad española al ser coproducción.

procedentes de Inglaterra, Méjico, Italia, Francia, Alemania y Argentina.© Insiste Monterde (p. 262), en la inexistencia y la tergiversación de los datos oficiales sobre el control de taquilla y lo efímero de muchas productoras, lo que convierte la permanencia en cartel en impreciso indicador. Entre las 19 películas más exhibidas en Madrid, entre 1951 y 1961 y teniendo en cuenta la clasificación estatal, éstos serían los resultados: once son de “interés nacional”, cuatro de 1ªA, dos de 1ªB y dos de 2ª. Respecto a las productoras con mayor número de éxitos, destacan Aspa con tres; Chamartín, Cifesa y Perojo con dos y Ágata, Asturias, Chapalo, Copercines, Eurofilms, Orduña, Pecsá, Perojo-CEA, Suevia y Uninci con una.

Las películas que destacaron³⁰⁶ en esta faceta fueron: *El último cuplé* (1957) con 325 días en cartel, *La violetera* (1958) con 217 días, *¿Dónde vas Alfonso XII?* (1958) con 210 días, *Marcelino, pan y vino* (1954) con 145 y *Tarde de toros* (1956) con 144 días. Cabe destacar que la única producción “alternativa a la ortodoxia oficial y que gozó de la categoría de “interés nacional” será *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) que se sitúa la número 18 en el ránking con 51 días en cartel, tras, por ejemplo, *Alba de América* (1951) con 53 días. Los directores que dieron especialmente en la diana fueron: Orduña, con 4 películas, Amadori con 3 y Lucia y Vajda con 2.

Herederó advierte –páginas 22-23– que la década se caracterizó por un frecuente divorcio o dualidad entre la posición de los intelectuales y los éxitos de público, incluso entre prensa y taquilla, y, evidentemente, entre las alabanzas estatales y el seguimiento en las carteleras españolas.

Se ha de anotar el fenómeno de los Cine-Clubs, que se desplegaron en los años cincuenta –aunque su renacimiento se remonta a 1945, en Madrid–, y que recibieron un lento reconocimiento oficial. Las confrontaciones entre falangistas,

³⁰⁶ Para el mismo periodo y frente a otras filmografías nacionales, la española se situaría en quinto lugar. El promedio para las producciones USA se sitúa en los 25,7 días, mientras que el de las españolas sería de 16,1 días, también por debajo de las italianas (18,4), las británicas (17,6) y las francesas (17,3). La media anual de films españoles estrenados en el mismo periodo es de 45,6 (cuota de mercado del 17,8 %) frente a los 78,1 de los Estados Unidos (cuota de mercado del 30,5 %) teniendo que considerar el boicot, patente entre 1956 y 1958, que hace descender las cifras para este país. La media de estrenos de películas inglesas, italianas, francesas o mejicanas se situaba cercana a los 20 films anuales sin llegar en ningún caso al 10% de la cuota de mercado. Igualmente –explica Monterde (pp. 262-263)– se ha de valorar la presencia progresiva de las coproducciones que engrosan el apartado Otros, con 42,7 films anuales y una cuota de mercado del 16,7 % y que a veces oculta superproducciones norteamericanas como las películas de Samuel Bronston.

sindicalistas y redes eclesiásticas estarán presentes aunque jugarán un papel positivo en la apertura de canales de difusión del cine de calidad. Extendiéndose por las principales ciudades españolas, existirán dos redes de control: la del SEU y la sometida al control eclesiástico. Existirán también Cine-Clubs independientes como el de Valladolid, que dará pie al festival de cine de la ciudad o el, de Salamanca, con Martín Patino a la cabeza y que impulsará las Conversaciones de Salamanca de 1955. El I Congreso Nacional de Cine Clubs de abril de 1952, celebrado en Madrid, con asistencia de 26 entidades, será el primer jalón en el largo camino hasta su reconocimiento jurídico en marzo de 1957 y su reagrupamiento en una Federación, constituida en 1959. Serán revitalizados en 1962 con la nueva entrada de García Escudero en la D.G.C.T.³⁰⁷

El desarrollo y puesta en marcha de festivales actuará como caja de resonancia y lugar de confluencia de burguesías locales y provincianas con los productores y distribuidores, ávidos de encontrar plataformas publicitarias que recibirán el apoyo logístico de la Filmoteca Española, creada en 1953. Caso emblemático será el del Festival de San Sebastián cuya primera edición se celebrará entre el 21 y el 27 de septiembre de 1953. Apadrinado por un grupo de comerciantes, recelará el Ayuntamiento de la ciudad pero, con el amparo del S.N.E. y del Ministerio de Información y Turismo, alcanzará su institucionalización definitiva. Otros festivales importantes serán el de Cine Religioso de Valladolid (el primero celebrado en marzo de 1956) y, desde 1959, la Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona.

2.1.1.2. Películas y temáticas

Sobre el contenido de los films de los cincuenta, explica Monterde³⁰⁸:

«...su misma esencia radica en la pervivencia o nacimiento de determinadas instancias genéricas o ciclos temáticos. La continuidad respecto a la década autárquica se plantea en dos géneros básicos, la comedia y el musical folclórico, pero se rompió en dos ciclos tan significativos como el histórico y el

³⁰⁷ Sobre la actividad del cineclubismo español de este periodo véase CAPARRÓS LERA, J.M., *Cinema y vanguardismo. "Documentos cinematográficos" y Cine-Club Monterols (1951-1966)*, Ed. Flor del Viento, Barcelona, 2000.

³⁰⁸ Op. cit., pp. 268-269.

literario [...] Sin duda fue el musical folclórico el género más resistente a la renovación, al tiempo que alcanzaba en la primera mitad de los cincuenta el mayor esplendor».

Herederero apunta también el declive de géneros dominantes de la década anterior –pseudohistórico, bélico centrado en la Guerra Civil, confesional, etc.–, pero se impulsa aún un cine “moralista” y políticamente alineado en el contexto de la Guerra Fría con el anticomunismo. Se mantendrá el cine folclórico y se producirán ensayos de cine policiaco y/o crónica negra, especialmente en la producción catalana, germinando un filón, luego desaprovechado, con el cine dedicado a los bandoleros. El neorrealismo, por su parte, llegará un tanto tarde. Cierta agotamiento generacional, salvo en el caso de Edgar Neville, marcarán el periodo.

Nuevamente seguiré a Carlos F. Herederero que, en el profuso apartado *El desarrollo creativo: ciclos y géneros*³⁰⁹, cataloga nuestra filmografía (p. 163) durante los años comprendidos entre 1951 y 1961. Ésta presenta una “promiscuidad genérica”³¹⁰ con abundancia de contaminación, pasos y poros o transferencias entre géneros, lo que alerta y dificulta establecer cualquier posible taxonomía.

Los criterios de organización del material atienden, en primer lugar, a la producción oficial y al del cine de la disidencia y, en segundo lugar, a la clasificación por géneros clásicos: comedia, policiaco, etc., o a los temas de relieve: Guerra Civil, religión, bandoleros, deudas literarias o incluso a protagonismos estelares como el de los niños.

Los doce primeros apartados incluidos en la sección de “cine oficial”, se realizaron en los estudios “clásicos” y, aunque puedan resentirse de intervenciones censoras o ser rarezas, tienen la tolerancia y la simpatía de la Administración. Los enumeraré brevemente, transcribiendo de forma casi telegráfica las características principales:

³⁰⁹ Op. cit., pp. 163-382.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

A) CINE “OFICIAL”

1.- Fuentes y adaptaciones literarias

Sobre todo novelas del siglo XIX, sin el engolamiento de la autarquía, ausencia casi total de la generación del 98 y un grueso de títulos aportados por la literatura de los vencedores en la posguerra: Sánchez Silva, Clarasó, Salvador, Luca de Tena, etc. Fuentes teatrales clásicas, sainetes y humor: Mihura, Jardiel Poncela, Muñoz Seca pero también teatro “grave”: Benavente, Joaquín Calvo Sotelo, Luca de Tena, Pemán, colándose algún disidente como Buero Vallejo o Alfonso Sastre. Directores especializados serán: Lucia (12 adaptaciones); Gil, Vajda, Orduña, Román, Klimovsky, Delgrás (5 adaptaciones) y Mur Oti (cuatro). Citadas como adaptaciones literarias destacables y de difícil encaje son: *Cuerda de presos* (1955) de Pedro Lazaga, *El baile* (1959) de Neville y *El Lazarillo de Tormes*, del mismo año, de César Fernández Ardavín, que se planteará como un viaje al servicio de la política de apertura turística.

2.- La coartada de la historia

CIFESA como buque-insignia en los cincuenta con la alegoría del perdido imperio español y de orgullo autárquico. Exaltación racial y perversidad de los invasores o enemigos. Apergaminamiento al estilo Hollywood pero con comedidos medios, aunque con cierto triunfalismo arquitectónico. Los momentos más solicitados serán los de la fase imperial, desde los Reyes Católicos hasta la “Guerra del Francés”. Exaltación del héroe individual (católico y patriota) como metáfora del caudillaje. Uso de la voz en *off* admonitoria. Aparición de elementos extraídos de otros géneros como el de aventuras, melodrama, biografías e incluso la canción popular, etc. Curiosa proliferación de heroínas representando valores patrios: *Agustina de Aragón* (1950) de Orduña, *Catalina de Inglaterra* (1951) de Ruiz Castillo como ejemplos. Poca presencia del cine colonial y biografías frecuentes: Gaudí, Teresa de Jesús, Gayarre, Ramón y Cajal, etc.

3.- El musical a la española

Subgéneros variados pero dificultad de sintetizar acción, música y baile: es más bien un cine con canciones y coreografías.³¹¹ Predominio de la zarzuela y de la opereta. Figuras andaluzas omnipresentes e idealizadas. Retratos moralistas y pobreza superada con humor e ingenio. Algunos *remakes* de éxitos clamorosos de la época republicana como *Morena Clara*. Incorporación de elementos pseudoeróticos en *El último cuplé* (1957). En los sesenta se introducen películas con grupos pop y con estrellas infantiles.

4.- La religión como pretexto

No siempre tiene a los curas como protagonistas. Hagiografías, ficciones bíblicas y tema recurrente de la pasión de Cristo. Prosigue el espíritu de cruzada y/o misionero. Los rodajes tienen supervisión directa de censores eclesiásticos. Liturgias y piedad aparecen aisladas en algunas épocas históricas retratadas como amorales en las que los protagonistas están dispuestos al sacrificio. Se utiliza a menudo la línea marcada por Leo McCarey en *Siguiendo mi camino* (1944) o en *Cerca de la ciudad* (Lucia, 1952) con el cura que se acerca a los arrabales con influencias neorrealistas ya presentes en la anterior *Día tras día* (Del Amo, 1951). Componentes anticomunistas presentes, presencia de niños huérfanos en el gran éxito de Vajda *Marcelino, pan y vino* (1954) y escenificación de la Pasión en *El Judas* (Iquino, 1952).

5.- La Guerra Civil y el cine político

Producción ilustrativa de la situación internacional que obliga a cambios como el freno al cine de cruzada en el periodo 1943-1947. Desde 1948 se gira hacia el anticomunismo³¹² presentándose una idea de país incontaminado y tranquilo, asediado por los peligros de los agentes extranjeros o los comunistas españoles

³¹¹ Descubriremos la dificultad de una buen ensamblaje también en varias de las películas o mixturas negro-musicales que utilizan canciones e interpretaciones que rompen la narración y el ritmo de los films.

³¹² Al final de esta sección se tratará extensamente como modelo de estudio genérico con posibles concomitancias y paralelismos. ¿Podremos hablar de un cine policiaco español de propaganda?

sedientos de venganza. Se establecen paralelismos con algunas producciones de Hollywood.

6.- Crónica negra y cine policiaco³¹³

Por la fuerte presencia de la censura, existe poca representación del crimen, la corrupción, los bajos fondos. Ambigüedad moral no encajando en la idiosincracia oficial, por lo que la óptica es maniqueísta y simplificadora traspasando los problemas a la ética individual. No se ofrece (p. 215) “*un espejo deformante e inquietante de la sociedad en la que viven los espectadores*”. Se presenta una apología policial y un conglomerado de alegatos moralistas. Dassin, Kieghley o Hathaway, entre otros, serán los referentes operativos del cine negro español.

7.- Los niños en el estrellato

Constantes fantasmas de la maternidad ausente y la orfandad sin ser temas novedosos. Tradición picaresca. Pese a que los niños aparecen de hecho en todos los géneros se tiende a resaltar la indefensión de la infancia como reclamo de la solidaridad paterna. Se explota a menudo la idea del salto y la proyección hacia el estrellato. Anota Heredero –se tratará de comprobar cierto paralelismo en los protagonistas adultos del género negro–, que en los sesenta se cambia el entorno social de los niños que de un Joselito marginal, por ejemplo, pasa a ser de clase media: Marisol.

8.- Del sainete costumbrista a la comedia rosa

Elimina la presencia de elementos contra los poderosos y los gobernantes de antes de la Guerra Civil. Se dulcifica e idealiza la gente del pueblo sin llamar a la solidaridad tan claramente como en el periodo republicano. Casticismo o andalucismo como vacunas. Contaminación del humor. Aparecen retazos de la realidad española: hambre, estraperlo, etc. Híbridos entre el sainete y el

³¹³ Se tendrá muy presente lo consignado en esta sección, tanto para corroborarlo como para matizarlo o rebatirlo a lo largo de este trabajo.

neorrealismo y hasta influencias de la británica Ealing. Protagonismo coral y estructura episódica. Tipología del pueblerino que se siente perdido en la ciudad, uso de escenarios diversos con un hilo conductor: la radio, un aeropuerto, etc. Hacia 1956 e influido por la llegada del turismo, se moderniza el costumbrismo, se introduce el color y se filtran modas juveniles y nuevos rostros como abanderados del desarrollismo.

9.- Dramas y melodramas

El drama no es privativo de ningún género pero se sigue presentando en ambientes aglutinadores como el campo (drama rural) con las pasiones, la naturaleza, la pureza, la tierra y las raíces presentes, por ejemplo, en las películas de Manuel Oti o en el melodrama urbano con elementos neorrealistas, problemas familiares relacionados con los hijos o el adulterio, la radiografía de los negocios o incluso roces con la justicia, siempre desde una óptica moral.

10.- La contaminación de los subgéneros

Hasta 78 títulos rodados en coproducción con Italia entre 1956 y 1961 y casi todos son subgéneros facturados en serie y realizados en precarios rodajes. Tres injertos importantes en los sesenta: el *western*, el cine de romanos –*peplum*–, y el cine de aventuras exóticas. Desembarco importante de Sergio Leone y adaptaciones interesantes de personajes novelescos como *El Zorro* por J.J. Romero-Marchent.

11.- Fotogramas de fútbol y toros

Ecos de su ceremonial y llevada de los mitos a las pantallas. *Biopics* de futbolistas como Kubala o Di Stefano. Se repite la imagen de una España idílica y en paz. Universo taurino ligado al tipismo andaluz. Uso de técnicas documentalistas y derivaciones folclóricas. Cine de la disidencia incorporando estas imágenes pero con una significación propia en *Los chicos*, *Los golfos* (ambas de 1959) y en *A las cinco de la tarde* (1960), dirigidas respectivamente

por Ferreri, Saura y Bardem. Plantearán otros problemas y conflictos sociales apelando a menudo a este material enraizado en nuestro país.

12.- Excepciones y rarezas

Presencia de elementos extraños como lo onírico y surrealista, lo exótico, la locura o incluso la homosexualidad o escenografías insólitas o alguna ópera. Ejemplos destacados serán *Fedra* (1956) de Mur Oti o *Luna de miel* (1958) de Luis Escobar.

B) CINE DE LA DISIDENCIA INTERIOR

El Neorrealismo, al ser un cine de réplica a la artificiosidad y grandilocuencia del fascismo, se verá en España como modelo de transformación, aunque más que de ruptura se presentará como abanico de nuevas estrategias expresivas. Existen lazos personales como los que unen a Berlanga, Zavattini y Muñoz Suay a raíz de sus encuentros en algunos debates, proyecciones y festivales. Es destacable la presencia del crítico e ideólogo Guido Aristarco en las Conversaciones de Salamanca impactando a muchos integrantes del I.I.E.C., semillero de la renovación.

Como Heredero apunta a propósito de películas como *Bienvenido Mr. Marshall* o *Surcos*, se ve la imposibilidad de plasmar la realidad, por lo que se utiliza lo tangencial, lo elusivo y lo metafórico en el primer título o, caso del segundo título, coartadas para representar problemas antes ocultos: la vivienda, la emigración, el estraperlo, el trabajo duro, etc. que, tras el revuelo despertado, serán silenciados casi totalmente .

El neorrealismo servirá también para ensanchar las vías expresivas de directores más conservadores como Rovira Beleta, Gil o Mariscal. En Berlanga se adapta en parte por la vía del humor negro y la parodia y llegará al llamado *Nuevo Cine Español* en los sesenta por la opción del drama en clave metafórica, aunque desde Saura y otros directores se pretenderá no sólo mostrar la realidad sino analizarla.

Para Heredero, Fernando Fernán Gómez será un realizador que se moverá entre el cine culto y el comercial, que compaginará con su trabajo de actor y Ferreri, por su parte, será un catalizador de la resistencia fílmica, un analista de la soledad y la desolación. Ambos constituirán la “*heterodoxia de los francotiradores*” junto a algunos productores ya mencionados. Sus carreras se verán obstaculizadas claramente por la Administración, aunque servirán como tierra de abono para la nueva generación, cuyo cuerpo central procederá del I.I.E.C. (Patino, Guerin, Camus, Erice, Querejeta...) y que recibirá la influencia de los “Nuevos Cines Europeos”.

2.1.2. Renovación controlada (1962-1965)

Casimiro Torreiro en el capítulo *¿Una dictadura liberal? 1962-1969*³¹⁴ describe el impacto y reflejo en las pantallas del turismo y del boom económico en las seriadas comedias de Pedro Lazaga y otros cultivadores del género o incluso en la anecdótica presencia del biquini de Elke Sommer en *Bahía de Palma* (Bosch, 1962). El cine y el teatro –menciona el autor en la página 297–, formarán parte de la propaganda franquista que pretendía alardear de los nuevos vientos que soplaban, estimulando la creatividad de los jóvenes y ampliando los márgenes estrechos de la censura de la mano del flamante nuevo director general de Cinematografía y Teatro, García Escudero, que detentará el cargo entre agosto de 1962 y noviembre de 1967. Militar, católico, dialogante, amante y conocedor del cine:

«...personificó como nadie antes, y probablemente como nadie después, toda una política que, para bien y para mal, habría de cambiar el rostro del cine español».³¹⁵

Por su parte, José María Caparrós recuerda que en el periodo que se inicia con José María García Escudero se propiciaron las bases legales para el nacimiento

³¹⁴ En GUBERN, R. et al., ob. cit., pp. 295-340.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 300.

del Nuevo Cine Español. Se constituye así una etapa bien diferenciada que parece coincidir con cierto éxito global del franquismo:

«...se intentó paliar la situación endémica del cine nacional: nuevas normas de censura (O.M. del 9-11-1963) y otro sistema de protección (O.M. del 9-VIII-1964) a dos niveles: para las películas “comerciales” o consumistas y para las películas “culturales” o artísticas». ³¹⁶

Su política tomó dos caminos: el industrial –intentando sacar a las empresas cinematográficas de la dependencia de las subvenciones– y el cultural, con la defensa de un cine de calidad, respetuoso con los márgenes censores, pero no de espaldas al cine europeo que se estaba realizando.

Las *Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía* de 1964 fueron consensuadas con amplios sectores industriales, eliminándose las categorías vigentes desde julio de 1952 y otorgando a los productores una cantidad automática del 15 por ciento de la recaudación bruta, en los cinco primeros años de su carrera comercial, lo que trajo controles de taquilla que no gustaron a los exhibidores. Se creó un Fondo de Protección satisfecho con impuestos a las empresas, derechos de doblaje, cánones de publicidad y pagos desde Televisión Española (TVE) por emitir películas extranjeras (este último punto no se llevó a efecto). Introdujo el “interés especial” para, como dice Torreiro en el libro ya citado (p. 305): «*aquellos films que demostraran una voluntad de investigación formal o temática*», películas para el público infantil y películas que concursasen en festivales internacionales de categoría A y hubiesen obtenido algún premio. También proponía conceder avales de hasta un millón para la producción de películas. Clarifica el mismo autor el complejo sistema económico que prácticamente no afectó al periodo estudiado:

«...a partir de 1964, el Estado dispuso la concesión de créditos a través de los siguientes mecanismos: *a)* créditos normales a la producción (devolución a tres años); *b)* anticipos del Banco de Crédito Oficial para las películas de “interés especial”; *c)* créditos no retornables en concepto de “interés especial”; *d)* anticipos del Fondo de Protección por igual concepto; *e)* anticipo del BCI –

³¹⁶ CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983, p. 41.

(Banco de Crédito Industrial)– para financiar las películas comerciales, a devolver en tres años; *f*) avales oficiales a los productores para la obtención de créditos privados y *g*) créditos sindicales.»³¹⁷

También se acompañarán los cambios con medidas dinamizadoras de la cultura cinematográfica: promoción de los cine-clubs, racionalización de las actuaciones de la Filmoteca Española en los terrenos de conservación de films y difusión, etc. (pp. 306-307). En noviembre de 1962 se convertirá el I.I.E.C. en la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), con el propósito de dar salida a una nueva generación de directores que, además, tendrían un seguimiento y protección especial cara a conseguir ayudas si el producto tenía valores artísticos y con acuerdos con las empresas, que facilitasen su integración en la profesión.

Como se puede apreciar en el Cuadro nº 15 sobre la producción cinematográfica en la segunda etapa de García Escudero, el número de films entre 1962 y 1966 llegará a duplicarse para descender en 1967. En 1964, las películas producidas en régimen de coproducción sobrepasarán a las nacionales, duplicándolas prácticamente en 1965. El balance global de las primeras (409 films) es sensiblemente superior a las de producción nacional (361 films) promediándose 128 films anuales para los seis años analizados.

Cuadro nº 15

Producción en la etapa de García Escudero

AÑO	ESPAÑOLAS	COPRODUCCIONES	TOTAL
1962	64	24	88
1963	59	55	114
1964	63	65	128
1965	53	98	151
1966	67	97	164
1967	55	70	125
TOTAL	361	409	770

Fuente: J.M. Caparrós, op. cit., p. 233.

³¹⁷ *Ibidem.*

2.1.2.1. Impacto comercial y producción³¹⁸

El periodo de 1962-1969 será el de mayor asistencia a las salas de cine para ver cine español: objetivo de un 22,42 por ciento de espectadores en 1966 y hasta de un 29,63 por ciento en 1968, cifras que se estabilizarán hasta la caída registrada tras 1978. Lo cierto es que, en esos mismos años, Francia e Italia habrán llegado a situar su cuota de mercado entre el 55 y el 60 por ciento.

El balance de la etapa que nos da Torreiro³¹⁹ hasta la destitución de García Escudero en noviembre de 1967 es un tanto desalentador: las películas protegidas no tuvieron una buena acogida y fueron más arrinconadas pese a que se las quiso promocionar en salas especiales a partir del Decreto de enero de 1967, funcionando sólo en ciudades de más de 50.000 habitantes. La acogida –y galardones obtenidos– en los festivales internacionales fue discreta. Sólo *La caza* (1965) de Saura obtuvo el Oso de Plata en Berlín. Generalmente accedían a certámenes de poco renombre. Los mismos productores, se quejaron del favoritismo al “cine de festivales” y el control de taquilla fue recurrido por los exhibidores en 1965. Las coproducciones recibieron igualmente el 15 por ciento, casi sin demostrar una auténtica participación hispana. Paralelamente, se atomizó aún más la producción: 92 productoras en 1966 para 164 películas (39 eran de nueva creación y 49 de ellas sólo realizaron una película ese año). En un encuentro de Escuelas de Cine realizado en Sitges, un mes antes de la destitución de García Escudero, surgió un manifiesto de rechazo total contra la censura, las subvenciones y el “interés especial” abogando por una producción independiente, impulsada, entre otros colectivos, por hombres relacionados con la vanguardia barcelonesa. Las protestas y algaradas provocaron, una vez más, la intervención policial.

2.1.2.2. La producción comercial y la oficial

³¹⁸ Nótese la intencionalidad en el epígrafe que antecede la salida comercial a la teóricamente precedente de la producción a diferencia del subperiodo anterior.

³¹⁹ En GUBERN, R. et al., op. cit., pp. 335-340.

Miquel Porter en el capítulo *Els felïços 60 (1961-1970)* de su libro³²⁰, bautiza felizmente al cine comercial de los sesenta como les set plagues –las siete plagas– (p. 279). Si hasta ese momento, explica el autor, la producción de melodramas, comedietas blancas, relatos policíacos, folclore adulterado, mitohistoria, anticomunismo de pocos vuelos y una hagiografía moralista, poblaron nuestras pantallas, desde 1961 aparecerán para nuestra desgracia estos subgéneros:

1) la promoción turística, 2) el film de infancia y familia, auténtico filón (ejs. *Los siete bravísimos* [Klimovsky, 1964] o, del mismo año *La primera aventura* de Demicheli³²¹), 3) los “peplums” y otras aventuras vestidas de historicidad, 4) las cintas de agentes secretos, 5) el “yeyeísmo”, 6) los *spaghetti-western* y 7) los films conmemorativos de los “veinticinco años de paz”.

Si la película de Sáenz de Heredia: *Franco ese hombre* (1964) producida por Chapalo Films con motivo de la campaña de los “Veinticinco años de Paz” y la de Mariano Ozores *Morir en España* (1965) que había de ser réplica oficial al film *Mourir à Madrid* (Rossif, 1963) intentan reverdecer los laureles de los vencedores de la Guerra Civil, lo cierto es que el periodo se caracterizará en este apartado por un predominio cuantitativo del llamado cine comercial.

Cine comercial será el de “pueblerinos desangelados en la ciudad” utilizando, por ejemplo, el tipo recreado por Paco Martínez Soria, con el mencionado Ozores, Pedro Lazaga, Ramón Fernández y Fernando Palacios como realizadores punteros. *La ciudad no es para mí* (Lazaga, 1965) será, de hecho, la película más taquillera de la década. Otros filones serán el de los musicales con niñas cantoras (Marisol, Rocío Dúrcal...) o el de la comedia desarrollista, machista y de reprimidos o la más suave, pero –siguiendo a Torreiro (pp. 332-333)– proclamadora de los valores natalistas del régimen, inaugurada con *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) o la de curas y monjas puestos al día a partir de 1966.

³²⁰ Op. cit., pp. 277-325.

³²¹ Sin rozar el elemento policíaco, lo cierto es que el film convierte a unos niños en descubridores de un asesino a quien amargan la vida, consiguiendo salvar a su amigo, un marginado del pueblo, que ha sido detenido como sospechoso por los manejos del verdadero culpable.

En el cine de género, con sus variantes “espúreas subgenéricas”, se desarrollará el *peplum*, el cine de espías, el *spaghetti-western* –utilizando los exteriores de Almería, Torrejón (Madrid) y Esplugas (Barcelona)– y un cine de acción bien fabricado como el de Antonio Isasi-Isasmendi con *Estambul 65* (1965) y *Las Vegas, 500 millones* (1967) con frecuentes coproducciones.

Torreiro nos da la cifra de 67 films “del Oeste” entre 1966 y 1967. Sólo por citar algunos de los directores que viraron a este tipo de cine (la mayoría habían realizado alguna película negra en los años anteriores) hay que colocar en la lista a Klimovsky, De la Loma, Xiol, Elorrieta, Demicheli, los hermanos Balcázar, Zabalza, Romero-Marchent, José Luis Madrid e incluso algunos más maduros como Torrado y Román, a los que se les añade una larga lista de directores italianos.

Cuadro nº 16

Debuts de directores entre 1959 y 1970³²²

<u>AÑO</u>	<u>Nuevos directores</u>	<u>AÑO</u>	<u>Nuevos directores</u>
1959	6	1960	2
1961	0	1962	6
1963	13	1964	11
1965	11	1966	8
1967	12	1968	5
1969	12	1970	4

Fuente: Augusto M. Torres, *Cine español, años sesenta*³²³ y J.M. Caparrós, op. cit., p. 234.

2.1.2.3. El Nuevo Cine Español y los nuevos vetos³²⁴

Apadrinado desde los estamentos oficiales, mediante la promoción y ayuda a los estudiantes de las escuelas especializadas, exactamente igual que ocurrió con la Nouvelle Vague, el Free Cinema, el Junger Deutscher Film o con los cines nórdicos, mostró una enorme atipicidad –dice Torreiro–, con respecto al resto del cine producido en España.

³²² La etapa de García Escudero comprende el periodo 1962-1967 por lo que el impacto de su gestión puede apreciarse en 1963 y tal vez, más allá de 1968.

³²³ TORRES, Augusto M., *Cine español, años sesenta*, Ed. Anagrama, Cuadernos, Barcelona, 1973, p. 113.

³²⁴ *Ibidem*, p. 308.

Entre 1962 y 1967 debutaron hasta 48 realizadores (ver Cuadro nº 16, p. 345) con influencias e interés desigual pero que impactaron poco en el público. Muchos de estos directores privilegiaron “*escenarios y personajes de la provincia*” puesto que procedían de ciudades no cosmopolitas. Es el caso de Basilio Martín Patino, Mario Camus, Francisco Regueiro, Antxón Eceiza, Pedro Olea, Julio Diamante, Miguel Picazo, Manuel Summers, José Luis Borau, Antonio Mercero, Víctor Erice, Angelino Fons, José Luis Egea o de Jordi Grau, entre otros. En su pretensión estaba la idea de abordar “*temas viejos desde un prisma nuevo*” transmitiendo una cierta crítica, su desencanto y las dificultades de relación con familias especialmente traumatizadas por las vivencias de la Guerra Civil. Pese a un margen de tolerancia mayor –puesto que se pensaba en la Administración en un cine destinado a minorías–, el lenguaje cinematográfico empleado fue elíptico y con dobles sentidos por lo que cada espectador podía interpretar sus imágenes y mensajes de múltiples maneras. Las tensiones con los censores fueron abundantes y algunos guiones se quedaron por el camino ante tanta dificultades. Ciertamente algunas de las películas fueron sobreestimadas en su coste por la D.G.C.T., en espera de una compensación por otras vías. Juan Miguel Lamet y Elías Querejeta serán hombres clave que, desde la producción, ayudarán a hacer viables muchos de esos proyectos. Curiosamente, los primeros beneficiarios de esas primeras películas de noveles fueron empresas tradicionales como ejemplifican, entre otros, el debut de Mario Camus en IFISA con *Los farsantes* y *Young Sánchez* (ambas de 1963) o, en el mismo año, el de Regueiro en Jet Fims con *El buen amor*. Pronto abandonarían su apoyo al ver la escasa rentabilidad, para dedicarse a un cine descaradamente comercial más acorde con la “política de la casa”.

Entre las primeras aportaciones del llamado Nuevo Cine Español, se menciona en el año de 1962 a *Los que no fuimos a la guerra*, película de Julio Diamante que fue seleccionada para ir al Festival de Venecia pero que, pese a su buena acogida, no fue estrenada en España hasta 1965 por graves problemas con la censura, y *Noche de verano* de Jordi Grau, director formado en el Centro Sperimentale de Roma y que en 1965 realizará una interesante trabajo experimental en *Acteón*.

La tía Tula (Miguel Picazo, 1964) se erigirá como una de las mejores muestras del “movimiento”, utilizando sabiamente una actriz de “arraigo popular”, Aurora Bautista aceptando el reto de una novela de Unamuno para describir frustraciones de todo tipo y la soledad de una mujer en una ciudad provinciana. Destaca asimismo *Nueve cartas a Berta* (1965) de Martín Patino narrando desde un modelo de literatura epistolar un viaje de un joven a Inglaterra donde conocerá a la hija de unos republicanos exiliados.

Fuera de los límites marcados quedará la fronteriza emergencia de la llamada Escuela de Barcelona, de intereses más cercanos a la experimentación formalista, insertando una reflexión sobre los medios de comunicación de masas, la publicidad y el propio quehacer del cineasta.

La etapa de los sesenta comportará, por otro lado, un auténtico “ostracismo” para los hombres innovadores y consagrados de la disidencia como Bardem, Berlanga y sobre todo Fernán-Gómez (p. 327) que sufrió los fracasos comerciales de *El mundo sigue* (1963) y la maravillosa (el subrayado es mío) *El extraño viaje* (1964)³²⁵ y que además padeció la marginación política por firmar en 1963 una carta abierta al ministro de Información y Turismo protestando por la represión ejercida contra los huelguistas de las minas asturianas.

Para el periodo analizado cabe hablar igualmente de los problemas y dudas que se suscitaron, entre los representantes de los organismos de la Administración, ante películas como *El verdugo* (Berlanga, 1963). Muestra de ello fue la protesta desairada del entonces embajador español en Italia y futuro ministro de Información y Turismo, Sánchez Bella, ante Fernando Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, en una carta fechada el 30 de agosto de 1963, tras la participación de la película en el Festival de Venecia.³²⁶ Igualmente polémica fue

³²⁵ Torreiro explica (op. cit., p. 328) que esta mezcla de cine de esperpento, cine de terror, crónica negra y astracanada, con idea original de J.L. Berlanga, se basaba en un crimen no resuelto conocido como “El crimen de Mazarrón” y que se estrenó seis años después en un cine de barriada por el miedo de los propios distribuidores a sanciones. Sólo el título fue censurado previamente, cambiándose para que no recayese ningún tipo de leyenda negra sobre una localidad que presentaba un importante atractivo turístico.

³²⁶ Explicado por Torreiro, *Ibidem*, p. 330.

la carrera de Juan Antonio Bardem que con *Nunca pasa nada* (1963) generó igualmente protestas del mismo embajador puesto que fue estrenada en Roma a los pocos días de la ejecución de los militantes anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado. Con *Los pianos mecánicos* (1965) tuvo tantos problemas al negarse a tratar con los censores que estuvo los siguientes tres años sin rodar.

2.1.3. Un ejemplo de análisis cercano: el cine español de propaganda anticomunista

Prologado por Manuel Vázquez Montalbán, el trabajo de Carlos F. Heredero³²⁷ recoge la producción filmica centrada no en el “cine de cruzada” sino en los aspectos propagandísticos anticomunistas que situaban a nuestro país en el bando occidental y capitalista, especialmente tras 1950 y en el omnipresente contexto de la Guerra Fría. Al dedicar una importancia esencial a films de los cincuenta, que en algunos casos tienen también una posible mirada desde el género policiaco, considero necesario tratar en profundidad el modelo de análisis que presenta el autor.

Recuerda el prologuista, siguiendo las pautas del cine oficial del Régimen que:

«La mentira de aquel régimen era visual, ante todo visual, y en el futuro será imprescindible que los historiadores adjunten a su escritura analítica la imagen de aquellos comediantes sangrientos.»³²⁸

Hablando del ensayo de Heredero, considera Vázquez Montalbán que ha de ocupar un lugar de excepción en una “Historia General de la Infamia Cultural del Franquismo” y tratará de resumir algunas de sus conclusiones de especial interés para cualquier trabajo sobre el cine español durante la Dictadura de Franco:

«Demuestra que el Régimen era consciente del papel del cine en la creación de pautas de conducta y se aplicó a utilizarlo para falsificar la memoria histórica y para desconectar la visión de la realidad de las necesidades de la mayoría. Al tratarse de un arte vinculado a un esfuerzo industrial, la capacidad crítica o de

³²⁷ HEREDERO, Carlos F., *La pesadilla roja del general Franco*, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, S.A., San Sebastián, 1996.

³²⁸ Marcial Pombo en *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán. En HEREDERO, C.F., ob. cit., p. 23.

reacción contraria o de desdén cultural, fue casi imposible hasta bien entrados los cincuenta.»³²⁹

Objetivo declarado del autor, es «*rastrear* –página 25 de la introducción– *la evolución del discurso anticomunista en el cine español surgido al amparo del régimen totalitario.*» De especial interés es el giro que toman las imágenes y los discursos a partir de 1950 cuando el cine llamado de justificación de la “cruzada” cambia su óptica, tras la firma de los Acuerdos de las Bases con Estados Unidos y denuncia a los saboteadores y agentes extranjeros que quieren perturbar un espacio limpio y libre de maldad que es el del territorio español.

Ésa es también la década de arranque de un tipo de cine negro que se pretende analizar y por lo tanto es importante averiguar si hay vasos comunicantes y concomitancias entre los discursos que utilizan ambas creaciones genéricas. Algunos títulos pueden coincidir: *Persecución en Madrid*, *La ciudad perdida*, *Occidente y sabotaje*, *Carta a una mujer*, como descubrirá el propio autor. Incluso en *Pacto de silencio* ya nos llega la influencia de un cine “posimperialista” sin tomar (aparentemente) partido pero insistiendo, una vez más, en esa idea de una España que incluso acoge benefactoramente a los que escapan de las tensiones producidas en el seno de las guerras coloniales y que España ha solucionado prácticamente en 1956, cuando inesperadamente cierre (o se cierre ante el pasmo de los jefes del régimen) el conflicto de Marruecos.

Desde la perspectiva metodológica, cabe agradecer el esquema aportado por el autor³³⁰:

Una primera sección sobre “*el papel que juega la imagen audiovisual en la configuración de la memoria histórica del franquismo*” desde el “*prisma de la obsesión anticomunista*”; una segunda sección que radiografía, cronológica y temáticamente, y que permite construir una periodización (carácter diacrónico y

³²⁹ *Ibidem*, p. 12.

³³⁰ *Ibidem*, p. 26.

vertical) que –advierde Heredero– no se corresponde con las etapas homologadas para el estudio del franquismo o del cine español en su conjunto y que busca también en la filmografía desde el punto de vista temático y narrativo y que analice las “*obsesiones del retrato y, luego, la estructura y la dramaturgia de las historias*”(carácter sincrónico y horizontal) y que busque estereotipos y constantes dramáticas. Por último, las fichas completas con los datos de producción y las fuentes narrativas (argumento y guión) de cada título tratan de “*arrojar algo de luz y de trazar senderos transitables, por los vericuetos de la ficción audiovisual*”.

A diferencia de la prensa y la radio –con mayor capacidad de reconstrucción del lector u oyente y generando mayores dudas e interrogantes–, sostiene el autor que las imágenes son más adecuadas e impactantes para transmitir (p. 27) la “*credibilidad de la reconstrucción*”. El cine será aún más valioso para inducir “*la relectura histórica necesaria para sustentar, frente al entramado social, esa legitimidad de la que carecía en origen*”. Queda claro, por lo tanto, que las películas anticomunistas reflejarán más –proyectarán me atrevería a añadir– la mentalidad y la autocomplaciente imagen (entre severa, rigorista y benefactora) que la auténtica realidad del régimen.³³¹ Jugará así el cine (p. 29) como “*instrumento y espejo, plataforma de intervención y eco resonante*” consagrando “*la mentira de la representación y la verdad de las imágenes*”

Citando a Haro Tecglen³³² ya en el capítulo *Guerra fría y viraje*, el autor habla del maccartismo en el franquismo que “persegua fantasmas” y repasa los cambios estratégicos (p. 39), que entre 1947 y 1950 realizó el régimen en su política exterior y que se insertaron en un contexto mundial nuevo: la declaración

³³¹ Sólo como hipótesis lanzada al aire, tengo el presentimiento (e indicios) de que pese a tocar el tema del orden social, el carácter evasivo atribuido erróneamente al cine de “policías y ladrones” –lejos de la mención grave de la contienda, lejos de las maniobras en política exterior de los 50 y de las declaraciones ideológicas que el régimen mostraba en esferas de seguridad que atañían a lo militar–, ese control y discurso podía relajarse bastante más aunque, como siempre, la autocensura y los filtros arbitrarios tamizaran o intentaran unificar discursos, mucho menos coherentes en el código genérico de lo criminal.

³³² HARO TECGLEN, Eduardo, *El senador McCarthy y su tiempo*, Tiempo de historia, nº 30, mayo de 1977. En HEREDERO, C.F., op. cit., p. 29.

de la doctrina Truman de 1947, el anuncio de la bomba atómica soviética y el triunfo en China de Mao Ze-Dong en 1949, los escándalos de espionaje, la caza de brujas y la invasión de Corea del Sur en junio de 1950, recordándonos que Franco llegó a ofrecer una “*división de voluntarios para combatir en Corea contra el peligro rojo*” aduciendo que fue el pionero al enviar la División Azul al frente ruso por lo que la pesadilla roja:

«...multiplica su utilidad hacia dentro: sirve como pretexto reforzado para mantener la represión interna, opera como justificación de los conflictos sociales que poco a poco van surgiendo en el país y legitima el nuevo alineamiento internacional del régimen.»³³³

De esta manera, en los años cincuenta, toda voz disidente, desde cualquier frente: huelgas de 1951, crisis universitaria de 1956, movilizaciones globales de 1962, reunión de Múnich, etc., será atribuida a la “subversión comunista”. Pese a este discurso, lo cierto es que en 1954 regresarán los prisioneros de la División Azul y grupos de niños enviados a la URSS durante la contienda española mientras que se realizarán intercambios comerciales con la Europa del Este.

La campaña propagandística orquestada a propósito de la conmemoración de los 25 años del fin de la guerra llevará a la financiación estatal de una película “hagiográfica” que volverá a presentar al “Caudillo” como un “héroe providencial que había salvado a España del peligro rojo” (p. 43) aunque en ese mismo año – recuerda Heredero en la página 44–, una delegación española y otra soviética reconocerán mutuamente sus respectivos gobiernos, reuniéndose de manera oficial en Washington, sustituyendo así la etapa de contactos secretos.

En la sección dedicada a analizar los discursos y las etapas, se repasan las dos fabulaciones predominantes: la primera (cine de cruzada), de “*combate liberador contra el dragón rojo*” y la segunda (cine político anticomunista), de “*arcadia asediada por el enemigo exterior*”, sirviendo de base para los dos ciclos fundamentales.

³³³ *Ibidem*, pp. 39-40.

Analizando los días en cartel de las principales películas del género – especialmente las consideradas de “interés nacional” como *Murió hace quince años* (Gil, 1954)–, concluye el autor que «distaban mucho de responder a la demanda de los espectadores». Al igual que *Embajadores en el infierno* (Forqué, 1956) sólo permanecerá 35 días en las pantallas.

Las etapas resultantes³³⁴ tomando el “Alzamiento” como punto de partida serán seis:

- 1.- La propaganda de guerra (1936-1939)
- 2.- El cine de cruzada (1940-1942)
- 3.- El olvido y la autarquía (1943-1950)
- 4.- El cine político anticomunista (1951-1957)
- 5.- Desarrollismo y aniversario (1958-1964)
- 6.- Los restos del naufragio (1965-1975)

La tercera etapa: *El cine político anticomunista (1951-1957)* presenta reiteradamente la imagen del comisario político, la del comunista perverso o la del agente encargado del sabotaje de un objetivo importante, enfrentados casi siempre a la religión católica. Completando lo sugerido por Heredero (p. 71), creo que existe cierto paralelismo con el tratamiento del tema de la delincuencia simplemente substituyendo o superponiendo roles: el comunista será un delincuente, que puede ser tratado como un espía lleno de maldad y obcecación en su misión, o que puede ser miembro de una banda con finalidades políticas y criminales poco diferenciadas en la pantalla. Se construyen de este modo dos únicas tipologías:

«...aquellos que son verdaderos comunistas (irrecuperables para el bien) y los que eran comunistas porque estaban engañados, cuya conversión a la verdad –

³³⁴ En este trabajo se analizarán únicamente la cuarta y la quinta etapa, que se insertan en los años seleccionados para esta tesis.

con independencia de recibir un castigo o actuar de forma heroica lavando sus culpas– es posible todavía».³³⁵

Componen la lista del periodo 17 películas, entre ellas *Rostro al mar* (Serrano de Osma, 1951), *Lo que nunca muere* (Salvador, 1954), *Con la vida hicieron fuego* (Mariscal, 1957), *La señora de Fátima* (Gil, 1951) y *Cerca del cielo* (Viladomat, Pombo, 1951).

Aparecen subtemas como las relaciones de los protagonistas con el PCE de Marsella, la represión de la fe religiosa, la oferta de integración a los vencidos y algunos ecos de los mártires perseguidos por los comunistas (los primeros ya en la Guerra Civil), la “huida del terror rojo” escenificándose ,ese infierno donde se dice –comenta Heredero en la página 91–, no hay medicinas e incluso se manipularán los cerebros de los niños de nueve años.

Anota el autor la proximidad con el cine confesional o incluso con el policiaco. En este segundo terreno de contacto comenta (p. 78) dos films de 1952: *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez) y *Perseguidos* (J.L. Gamboa) que siguen el esquema argumental de carceleros, víctimas, prófugos y perseguidores. De especial interés es el reconocimiento de las mixturas genéricas sobre todo en el film de Enrique Gómez:

«Lo que en realidad se configura como un film de estructuras policíaca, producido en la factoría catalana de Ignacio F. Iquino, deriva luego –en coherencia con su título– hacia la persecución hasta Madrid del evadido polaco, ya que su compañero muere en el intento. En esta ciudad será donde aquél tropiece con una organización clandestina que trafica con penicilina, pero también donde encontrará la oportunidad de formar ”*un hogar en una patria nueva*».³³⁶

Describirá el personaje de Manolo Morán (*El Málaga*) “*un exiliado en París nostálgico de su patria que vuelve a España clandestinamente para asistir a la primera comunión de su hija*” y que está prestado –dice Heredero– de *Boda en el infierno* de Miguel Mihura. Al igual que *Brigada criminal* (Iquino, 1950), se caracteriza el film por el uso de escenarios callejeros madrileños siguiendo el

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ *Ibidem.*

modelo del director que califica de “*desaliñado, tanto en lo formal como en lo narrativo*».

Balarrasa (Nieves Conde, 1950) a quien la mayoría de especialistas –e incluso el propio realizador–, colocan en el apartado de cine confesional es citada por Heredero (p. 81) como modelo intergenérico ya que: «...*propone, en el fondo, una transparente metáfora de la familia española desunida por el odio ideológico y los agentes extranjeros*». ³³⁷

Cuatro tipologías se matizan en *Murió hace quince años* (1954) dentro de los enemigos comunistas de nuestra Patria:

«...la del comisario político que ordena las operaciones y manipula impunemente a los camaradas; la de la espía femenina que –al descubrir sus sentimientos y enamorarse del militar franquista– reniega de sus ideales y abraza la nueva causa; la del militante mercenario y corrupto capaz de engañar y matar a su compañero de misión y finalmente, la del hermano pequeño que actúa –sobre todo– por resentimiento familiar...». ³³⁸

La cuarta etapa: *Desarrollismo y aniversario (1958-1964)* difumina y amortigua las alusiones al otro lado aunque aparece un nuevo elemento constituido por el muro de Berlín en *El niño y el muro* (Ismael Rodríguez, 1964) que «...*había nacido –página 97– históricamente, tres años después de que el cine español agotara su respuesta frente a la “guerra fría”...*». Un *biopic* de Franco, la apología documental de la edificación en *El valle de los Caídos* (José Ochoa, 1959), el cortometraje *Vida y paz* (Juan Piquer, 1965) ³³⁹, la iniciativa del

³³⁷ No será éste un film analizado en profundidad en mi trabajo pero debo consignar que el cerebro que mueve la entrada de dólares camuflada en revistas publicitarias de moda parece obedecer a simples intereses pecuniarios y no políticos. Tal vez la presencia del actor Gerard Tichy (ex-oficial de la Wehrmacht, prisionero de los aliados, fugitivo de un campo de concentración, acogido en España e introducido en el cine nacional por el operador nazi Hans Schein y que se especializará en pérfidos y maquiavélicos comisarios o militares comunistas) –como explica Heredero en la página 93 de su libro–, al aparecer como lugarteniente, pueda inducir o sugerir que hay algo detrás de esa simple tapadera. Acepto pues, la metáfora de la familia desunida pero las causas obedecen más, en mi opinión, a ilícitas ambiciones monetarias y no a operaciones desestabilizadoras. Si se me pasó por alto algún detalle que tire por tierra mi opinión, pido disculpas a Carlos F. Heredero a quien sin duda debo muchas de las ideas aplicadas en esta tesis.

³³⁸ *Ibidem*, p. 85.

³³⁹ Explica Heredero su génesis: «...*montaje de archivo que tenía como punto de partida el atentado contra la oficina de pasaportes de la Dirección General de Seguridad en la primavera de 1963, que no produjo víctimas graves...*» y que el régimen atribuyó erróneamente a dos militantes anarquistas: Joaquín Granados Gata y Joaquín Delgado Martínez que, apenas tres meses después, fueron condenados en un consejo de guerra sumarísimo a garrote vil. *Op. cit.*, p. 103.

Ministerio de Información y Turismo en 1964 de un concurso de guiones sobre la Guerra Civil (el primer premio quedó desierto) serán aportaciones destacadas de esta fase.

La única película que tratará de seguir explotando el filón de la “guerra fría” y que toca el ámbito universitario español donde se han infiltrado “agentes extranjeros” será *Occidente y sabotaje* (Ana Mariscal, 1962). Emparentándola con el cine negro, habla Heredero de sus protagonistas:

«En este caso, los enviados por una organización terrorista (de inequívoca filiación comunista) para perpetrar una serie de atentados dentro de lo que acaba convirtiéndose en una narración policíaca, en una intriga de acción con protagonismo de las fuerzas del orden en su lucha por acabar con los terroristas».³⁴⁰

En el capítulo *El combate exterior y la batalla interna*³⁴¹ repasa el autor los dos temas recurrentes del género:

1) Las imágenes de la División Azul: que fueron silenciadas desde julio de 1943 (última aparición en el NO-DO) hasta marzo de 1954.³⁴² El lema propagandístico resumido en algo así como “*¡Nosotros fuimos los primeros!*” será enarbolado por la propaganda del régimen (p. 117) frente a los nuevos socios internacionales, despojado de componentes falangistas o nazis generando, entre 1954 y 1956, films como *La patrulla* (Lazaga, 1954), *La espera* (V. Lluch, 1956) y *Embajadores en el infierno* (Forqué), del mismo año, subrayando la terrorífica situación en el interior Unión Soviética.

Analizando *Carta a una mujer* (1961) que también incluyo en el listado del género negro, dice Heredero:

«...realización de Miguel Iglesias sobre una pieza teatral de Jaime Salom, titulada *El mensaje*, devuelve el cautiverio soviético de los españoles al espacio *off* y, además, organiza su historia sobre peripecias y temas muy diferentes [...] La película presta mayor atención al melodrama en el que se ven envueltas, a partir de entonces, las relaciones de la mujer con los dos hombres de su presente

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 99.

³⁴¹ *Ibidem*, pp. 113-128.

³⁴² Motivo de la interesante tesis de Sergio Alegre publicada en el libro *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, Ed. PPU, Barcelona, 1994, dentro de la línea metodológica de la revista *Film-Historia*.

y, adicionalmente (sobre todo en su segunda parte), a la temática del “maquis”[...] Un hombre llamado El Asturias [...] ahora disidente del partido comunista [...] se relaciona con una partida de guerrilleros que planean asaltar un banco –se le acusa igualmente de robar una masía, atracar un establecimiento y sustraer un coche– y quien, al final, a pesar de su consabido arrepentimiento, acabará siendo asesinado también por el jefe de los comunistas al verse éstos traicionados...».³⁴³

2) La lucha guerrillera: que insiste en la llamada a la sumisión de los vencidos y en las intrigas oscuras de los comunistas de Marsella, matizando poco o nada sobre la filiación política de los opositores (constante del discurso franquista) y que generará cinco títulos: *Dos caminos* (Ruiz Castillo, 1953), *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1954), *Torrepartida* (Lazaga, 1956), *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960) y, nuevamente, *Carta a una mujer* (Iglesias, 1961). Incluida también en la selección de películas “negras”, analiza el autor el guión y el tema de *La ciudad perdida*:

«Construido sobre la novela homónima de Mercedes Formica (conocida también por su seudónimo de Elena Puerto), su historia de corte policíaco transcurre en un plazo de 24 horas y comienza con la llegada de cuatro ex-combatientes del ejército republicano en misión subversiva, pero deriva luego (tras un tiroteo inicial en el que mueren tres de ellos) hacia el largo deambular del cuarto por las calles de Madrid, aislado y sin contactos en una ciudad que le despierta recuerdos.

Película que se ha perdido, y de la que no se conserva copia, su relato proseguía a través de la relación que ese hombre (antiguo universitario) establece con una mujer (una dama de la alta sociedad) a la que coge como rehén, de sus repetidos intentos por escapar del acoso y de su caída final ante las balas de la policía poco antes de arrepentirse. La directora ha contado –a Gregorio M. Gutiérrez en el artículo *Margarita Alexandre: España, Cuba, Italia* publicado en la revista *Rosebud* n.º 1 (12/1991)–, que la censura consideró excesivo el acercamiento afectivo entre el terrorista y la mujer citada, por lo que “nos dieron los diálogos escritos de nuevo, de tal forma que expresiones determinadas fueron sustituidas por “estupideces”...»³⁴⁴

Entre las *Pinceladas y obsesiones del retrato* (pp. 129-146), anotará Heredero las siguientes: la presencia de las Brigadas Internacionales; el comunismo desleal que ensangrenta la paz, ataca a indefensos y que traiciona incluso a miembros sus

³⁴³ *Ibidem*, p. 121.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 125.

propias filas: purgas comunistas, etc.; la profanación y la violación roja contra las mujeres; el cruel exilio infantil con adoctrinamiento de niños; la supuesta generosidad de una España integradora dispuesta a perdonar; la conexión entre el amor y la redención con el papel asignado a la mujer católica (pp. 177-178) que representa valores eternos como los del idealismo, la maternidad, la abnegación, la fidelidad, el sacrificio o incluso la castidad; y –común al cine confesional, al bandolerismo o al melodrama entre otros– el proceso de conversión a la verdad". La xenofobia dirigida contra Francia (Pirineos, Marruecos francés), o contra la pérfida Albión que mantiene secuestrado el enclave de Gibraltar está también presente, al igual que detectaremos en el cine negro, aunque Gran Bretaña parezca quedar relegada de esa animadversión. Estudiando el "factor religioso" recuerda Heredero la paradoja mencionada por García de Cortázar en el artículo *La cruz y las flechas* (*El País*, 3/12/92) de que "en España había más sacerdotes en prisión que en los propios países comunistas".

Concluye Heredero en la *Narrativa y dramaturgia de la ficción* (pp. 147-182) que ese cine de propaganda de escasa estilización visual y esquemas codificados y que priorizó lo dramático sobre lo político, presenta:

«...la profunda contaminación genérica y la mezcla constante de influencias y patrones de género que avanza por todo el cine español durante los años cincuenta se extiende, igualmente, por los contornos de esta producción...». ³⁴⁵

Asimismo en el epílogo insiste (p. 183) en la oposición de los *Rojos* contra el *Nosotros* (la España de Franco) y el buen uso del comunismo como coartada y bestia negra del héroe que puede permitirse así la liberación de sus presas y su posterior exterminio.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 147.

2.2. EL CINE NEGRO ESPAÑOL (1950-1965)

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 poder de las imágenes para intentar proyectar e incluso construir una ideología que, desde 1943 y especialmente desde 1945, ha de ser creada de nuevo al fallar el modelo de imitación de los fascismos. 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 –si es que llegó a funcionar alguna vez desde la perspectiva del público–, 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, viró poco a poco y es en ese cambio de rumbo en el que se ubica nuestro material.

En los Estados Unidos, las épocas de la Prohibición y de la Depresión fueron las más adecuadas para generar una amarga reflexión sobre los mecanismos de supervivencia y transgresión. En una sociedad resentida, temerosa y desigual, desconfiada de políticos, jueces y agentes del orden, incluso se podía considerar como héroe a un emigrante y/o marginado que agarraba de un zarpazo el “sueño americano”. 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 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, las posibilidades de expresar cierta angustia, se decantaron hacia el tono moral, hacia la exaltación de la mecánica jurídica, policial y penal o bien hacia el mero 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 –dicen 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. Cabe añadir el impacto de los grandes mitos de la pantalla de Hollywood cuyos papeles recreaban también el género criminal. Como veremos los condicionantes industriales pesarán para que los resultados obtenidos sean más que discretos.

Repasando lo dicho en los prestigiosos manuales de la historia de nuestro cine, nuevamente Emilio C. Fernández³⁴⁶, apunta la presencia del género negro en nuestra producción durante los cincuenta:

«Asimismo, aunque sin alcanzar altas cotas de popularidad, dentro de la producción nacional se cultiva el clásico cine de aventura policíaca. Al género pertenecen títulos tan significativos como *Apartado de Correos 1001* (1950), de Julio Salvador; *Persecución en Madrid* (1952), de Enrique Gómez; *Nunca es demasiado tarde* (1955), dirigida por Julio Coll, y sobre todo, *Brigada criminal* (1950)³⁴⁷, realizada por Ignacio F. Iquino, película en la que su autor demuestra una excelente capacidad narrativa. Son precisamente Iquino y Julio

³⁴⁶ Op. cit. p. 203.

³⁴⁷ El año de producción que aparece es el de 1955. Por ser una fecha sobradamente conocida atribuyo el error a una transcripción tipográfica.

Coll quienes demuestran un más aceptable dominio del género, bien desde el campo del guión, bien desde el campo específico de la dirección.»³⁴⁸

En el volumen siete de la *Enciclopedia Salvat del 7º arte*³⁴⁹ se constata, para el caso español, la tradición del género –que engloba bajo el nombre de policiaco y no negro, que quedaría como un apartado específico– pero también la falta de idiosincracia propia ocupando, al ser considerado como la literatura negra un subgénero poco apreciable, un lugar secundario. Con buen criterio se nos recuerda que:

«Tampoco se debe olvidar que el cine negro ha sido siempre un reducto para planteamientos críticos respecto a la sociedad que lo genera y ello tampoco fue posible durante largos años en España. 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 enaltecida– del policía...».³⁵⁰

Siguiendo lo expuesto en la obra mencionada, se prescinde de algunos títulos importantes de los años treinta y se datan los orígenes de nuestro cine negro –más bien un cine de policías y ladrones– en la década de los cuarenta citándose *Se ha perdido un cadáver* (1942) de José Carner o *Un ladrón de guante blanco* (1945) de Ricardo Gascón, que sufren limitaciones argumentales debido a la prohibición censora de explicitar móviles clásicos como el adulterio. Hasta los primeros años 60, dicen los autores, los films realizados en los todavía existentes estudios barceloneses son los más destacados, hasta el punto de que algunos realizadores se convierten en modestos especialistas del género: Iquino, Salvador, Coll, Isasi-

³⁴⁸ La omisión de Francisco Rovira Beleta, José Antonio de la Loma, Antonio Isasi-Isasmendi más relacionados con la producción barcelonesa pero también el no mencionar las brillantes incursiones al género de José María Forqué o de los mismísimos José Luis Sáenz de Heredia, José Antonio Nieves Conde o Ladislao Vajda, demuestra que a mediados de los ochenta la historia del cine español tenía aún lagunas importantes aunque se comprende que las necesidades de espacio o las propias opiniones obliguen a hacer recortes o a que se incluyan algunos de estos directores en el apartado *Otros realizadores*. De todos los autores que he añadido en esa lista de ausencias destacadas –casi improvisadamente– podríamos encontrar en los años cincuenta al menos una obra de gran madurez.

³⁴⁹ Op. cit., pp. 1656-1660.

³⁵⁰ Ibídem.

Isasmendi, etc., creciendo también una amplia lista de subproductos insignificantes.

Incluyendo errores importantes³⁵¹ en cuanto al arranque de algunas carreras en el género y en cuanto a la pertenencia a éste, cita a otros autores como Forqué, Bardem, Borau, Rovira Beleta y a los que se llama “directores de tercera fila”: Blasco, Bosch, Buchs, Forn, Franco, Gamboa, De la Loma, Mariscal, los Balcázar, Núñez o Miguel Lluch.

El breve repaso a nuestra filmografía negra incluye la “inquietante” *El extraño viaje* (1964) de Fernán Gómez e incluso –discutiblemente– algunos experimentos de la Escuela de Barcelona como *Doctor Faustus*³⁵²(Suárez, 1969).

José María Latorre³⁵³ 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, realista y crítico, no podía cuestionar “*la existencia de atracadores o de bandidos en un país de reservas espirituales*”. En este punto, introducimos, matizadamente, ciertas ~reservas. Más adelante intentaré ahondar en la cuestión al hablar de las fuentes del cine negro español para nuestra etapa. Lanzo 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

³⁵¹ Las incursiones en el género negro de Forqué y de Rovira Beleta son patentes ya en los años cincuenta y en el segundo capítulo de errores e imprecisiones se coloca el “western” *Por qué seguir matando* (De la Loma, 1966), incluye el drama rural *Condenados* (1953) de Mur Oti (que visioné para despejar dudas) y el drama anticomunista *La huida* (1955) de Isasi-Isasmendi. Una vez más comprobamos que las obras más generales tienen mayores dificultades para afinar en su visión sobre el terreno. Con todo, las conclusiones generales de esta enciclopedia son igualmente estimables.

³⁵² Tuve la inmensa suerte de poder realizar un breve trabajo sobre la llamada Escuela de Barcelona de Cine para el crédito de doctorado *Cultura i intel.lectuals durant el franquisme* del profesor Carles Santacana del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona, eligiendo este film de Gonzalo Suárez precisamente para encontrar nexos y puentes con el cine negro. Si existe alguna investigación es, en mi opinión, estética, textual y hasta me atrevería a decir metafísica. La complejidad del mundo recreado por el autor, con claras recreaciones de personajes de la Mitología griega, nada rara en los productos de estos directores, se alejan del universo genérico.

³⁵³ LATORRE, José María, *Cine policiaco español*, Gimlet: Revista policiaca y de misterio, n.º 7, septiembre de 1980, pp. 69-71.

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?

Las aisladas iniciativas de Emisora Films y luego de IFI, según Latorre, aumentaron la alabanza y el panegírico de las fuerzas policiales por lo que la presencia de delincuentes en las pantallas servía simplemente de pretexto para mostrar un “*glosario de las actuaciones de la policía*” donde evidentemente los detectives no tenían posibilidades de germinar. Enumerando los títulos clásicos de Iquino, Salvador, Rovira Beleta o Coll, 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 policíaco 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.

Tras las últimas películas del género de Santillán o Salvador, allá por los primeros sesenta, Latorre pasa directamente a destacar la figura de Jesús Franco quien declaraba sentirse influenciado por las aportaciones de Welles (*La dama de Shanghai*, 1947), Dassin (*La ciudad desnuda*, 1948), Hathaway (*La casa de la calle 92*, 1945), sin olvidar a otros realizadores de menor renombre como Karlson, Lewis o Arnold. Centrado ya en los sesenta, repasa los cambios económicos y sociales que nos hacían ser más europeos en lo bueno y en lo malo (crecimiento de las ciudades y de las bolsas de delincuencia) y destaca hasta cinco títulos de Franco producidos entre 1960 y 1965 (*Labios rojos*, *La muerte silba un blues*, *Rififi en la ciudad*, *Miss Muerte* y *Cartas boca arriba*³⁵⁴); sin olvidar las aportaciones de José María Nunes (*No dispaes contra mí*, 1961); de Forqué: *De espaldas a la puerta* (1959), *091*, *Policía al habla* (1960); de Eugenio Martín (*Hipnosis*, 1962) o del mencionado Coll (*Ensayo general para la muerte*, 1962). *A tiro limpio* (Pérez Dolz, 1963) que se incluye también aquí, es calificada –injustamente y no es sólo mi opinión como lo demuestra su recuperación y

³⁵⁴ Los dos últimos títulos están más cercanos a un cine de terror a diferencia de los tres primeros, aunque es cierto que Franco recurre constantemente a las citas genéricas e intertextuales que hacen difícil una catalogación precisa.

promoción en retrospectivas de Fílmotecas y Festivales nacionales e internacionales—, de la “*menos mala entre las malas*” mencionando finalmente *El precio de un asesino* (Miguel Lluch, 1963) a la que atribuye un “fútil barniz de *aggiornamento*”.

A finales de los sesenta, y ya fuera de los límites de esta tesis, considera el autor que, dentro de las ya habituales coproducciones, el crimen efectista, ayudado del zoom y de la música, será la tónica habitual de directores de tercera fila. Al final de su artículo y 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 policíaco español es mucho menos satisfactorio todavía que el de la novela [...] y que, a la vista de los tristes resultados obtenidos, el cine policíaco‘ español ni tenía un camino por delante, ni tampoco ha sabido hacer un camino al andar...».³⁵⁵

Por su parte, Antonio Llorens, uno de los mejores especialistas del género de nuestro país y 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 policíaco y el negro y reclamar 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

³⁵⁵ Op. cit., p. 71.

sencillamente a través de una simple revalorización de concretos aspectos documentales.»³⁵⁶

El autor –me constituyo en deudo de su generosidad catalogadora– 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, pero 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* (la cursiva, reinterpretando el espíritu del autor es mía) 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.

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*”. De especial importancia es la reproducción del ciclo programado – 24 títulos– que cubría los años comprendidos entre 1950 y 1984 (Cuadro n.º 17 de la página 367). Lo cierto es que ya en la década de los noventa, 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, han completado junto a otro nuevo trabajo de Antonio Llorens para el Festival de Cine de Gijón, ese reto que parecía quedar abierto e?n esa ya lejana fecha de 1988.

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 film de Pérez Dolz *A tiro limpio* (1963) en la revisión del polar barcelonés que tuvo lugar en 1997, en el marco de la decimonovena edición del Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier. La proyección de *Los Tarantos* (1963) y la Mesa Redonda dirigida por Henry Talvat sobre el primero de los directores mencionados –y a la que tuve el placer de asistir– sirvió para homenajear la aportación de Rovira Beleta al cine mediterráneo y europeo.

³⁵⁶ LLORENS, Antonio, op. cit., p. 3.

Cuadro n.º 17

CICLO NEGRO PROGRAMADO EN EL FESTIVAL

DE VALLADOLID DE 1988

Director	Título	Año
Salvador, Julio	Apartado de Correos 1001	1950
Iquino, I.F.	Brigada criminal	1950
Sáenz de Heredia, J.L.	Los ojos dejan huellas	1952
Fernández Ardavín, C.	¿Crimen imposible?	1954
Iglesias, Miguel	El cerco	1955
Santillán, Antonio	El ojo de cristal	1955
Nieves Conde, J.A.	Los peces rojos	1955
Coll, Julio	Distrito quinto	1957
Forqué, J.M.	De espaldas a la puerta	1959
Forn, J.M.	Muerte al amanecer/El inocente	1959/60
Bosch, Juan	Regresa un desconocido	1961
Blasco, Ricardo	Armas contra la ley	1961
Rovira Beleta, F.	Los atracadores	1961
Nunes, J.M.	No dispaes contra mí	1961
Pérez Dolz, F.	A tiro limpio	1963
Fernández, Ramón	Rueda de sospechosos	1963
Borau, J.L.	Crimen de doble filo	1964
Duce, J.A.	Culpable para un delito	1966
Comerón, J.L.	La larga noche de julio	1974
Herralde, Gonzalo	La muerte del escorpión	1975
Bigas Luna	Tatuaje	1976
Garci, J.L.	El crack	1981
Zorrilla, J.A.	El arreglo	1983
Aranda, Vicente	Fanny Pelopaja	1984

Diez años después y con mayor precisión, si cabe, 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, pondría los puntos sobre las

“ies” en cuanto a los límites de nuestro género, destacando, una vez más, el maravilloso terreno 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.»³⁵⁷

2.2.1. Conceptos para un cine negro español

Aunque algunas acotaciones y matices de esta sección se adaptarían con facilidad a ser expuestos en las conclusiones, se han de establecer unos conceptos básicos aplicables a nuestra filmografía para poder surcar el largo viaje que constituye el sumergirse en las imágenes. Reconozco aquí que el propio título de la tesis es un tanto osado y hasta provocativo puesto que debía haber ido acompañado de interrogantes, o difuminado en términos más generales como *criminal*, *delictivo*, etc. Excluyo aquí voluntariamente la palabra policiaco 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

³⁵⁷ CUETO, Roberto (coord.), *Los desarraigados en el cine español*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Gijón, 1998, p. 59.

denuncia de una sociedad feroz, desigual e injusta, que margina o ignora a amplios colectivos (obreros, emigrantes, etc.). En esa sociedad, es donde 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 gánsters 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 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 gánster, el delincuente en general es insolidario con el medio que le vio germinar, más allá de algunos intereses clientelistas y fidelidades de clan.

El cine negro puro –como *Coma*, *Guerif*, *Luengos* o *Herederero*, entre otros, muestran– 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 y 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, etc.) 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/adulterio), 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.»³⁵⁸

Afirmo, en voz baja, arriesgando en este punto la justificación de mi trabajo que, como proceso de comunicación abierta que es el cine, los espectadores podían leer mucho más allá de las imágenes que ofrecía el cine “negro” español porque 1) tenían modelos importados bien conocidos a su disposición que recibía junto a las ficciones “negras” nacionales y 2) 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 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.

³⁵⁸ Op. cit. p. 15.

Que el proceso de urbanización y el desarrollo económico español fuera muy por detrás del de los Estados Unidos o de Gran Bretaña por ejemplo, también es un buen atenuante para que no exijamos a nuestro cine negro la complejidad (terciarización, consumo, prensa, entramado institucional, jurídico o económico, etc.) que puede ser patente en otros contextos.³⁵⁹ 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 un hampa organizada que utiliza testaferros 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?

Ciertamente 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. Sinceramente mi apuesta va un tanto más allá: el reduccionismo en los temas y 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

³⁵⁹ 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 e incluso de autores españoles de los años treinta como Puche, Sau, etc.

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. Definir esas áreas de contacto con los grandes temas del cine negro, será alguna de las tareas a realizar sin olvidar que el protagonismo policial es dominante en muchas películas francesas o británicas que indagan en lo criminal. Como veremos, no fue quizás esa la única vía para adaptar un género que cuanto menos plasmó con fuerza la estética sombría de nuestras ciudades.

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, en lo industrial y en lo creativo. El cómo los escritores, productores y realizadores captaron estas disonancias nos remite a entrar en profundidad a analizar los relatos, las representaciones y, sobre todo, las resoluciones de los conflictos esgrimidos. Así, ni las inclinaciones sexuales de los protagonistas, ni la violencia presumible, ni la ambigüedad ni mucho menos las dudas sobre el funcionamiento de la ley podrán estar presentes en nuestro cine. Pero nuestro juego de proyecciones, como si de la chistera del mago se tratara y que incluye imágenes reflejadas, miradas propias según las experiencias y la propia esencia del cine, es nuestro único bagaje para intentar encontrar indicios de negritud en nuestros fotogramas. ¡Intentémoslo al menos! Sin un poco de fe es difícil avanzar. En lo negro no hay esperanza, en el trabajo sobre lo negro sí.

2.2.2. Características del cine negro español

1.-Modelo y herencia estética básicamente norteamericana: fotografía, música, montaje, iconografía y arquetipos, escenarios naturales, documentalismo, etc. Fácil adaptación por ser un género de modesto presupuesto y obedeciendo a patrones conocidos y consumidos por el público. Se añade también toda una tradición que describe la marginación social, que conecta con la novela realista de mediados del siglo XIX y con algunas películas realizadas por directores como Sau o Puche en clave de denuncia social y que al igual que el cine norteamericano de Griffith e Ince de los años comprendidos entre 1915 y 1925 especialmente, presentan, con carácter folletinesco y melodramático, los barrios bajos y sus personajes violentos, atrapados por las pasiones y las frustraciones de su entorno y que, sólo en contados casos, pueden escabullirse y respirar aire fresco.

2.- Exaltación de las fuerzas policiales: como indicio de cierta recuperación de lo civil y tratando 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. El hecho de que los guardianes de la ley no se equivoquen, a diferencia de los detectives que a menudo se lanzan por caminos equivocados teniendo que regresar al principio, reduce lo sorprendente y complejo del género en estado puro. La conducta humana no puede, en ningún caso, encorsetarse a una pura sucesión de acciones buenas y malas. Mostrar esas ambivalencias y tensiones, en todos los personajes, forma parte de la esencia del código negro.

3.- Ambigüedad moral pero atenuada: presente también en el negro español pero siempre trasladándose a los personajes que dudan y no confían en la bondad del sistema. Roles y valores claros: cura, policía..., el individuo que transgrede las normas, se separa de familiares, novias y amigos, se coloca en el infierno y si se arrepiente ha de estar dispuesto al castigo. Pocos personajes transitan y escudriñan bajezas generalizables a todos los componentes de la sociedad: los bandos están demasiado definidos: policía, sacerdotes, jueces y funcionarios frente a delincuentes en general, eliminándose giros y posibilidades de los relatos.

Delito trasladado a la esfera de lo moral, a la degradación personal, a la tentación por la vida fácil y no a la conjunción de fuerzas sociales adversas o a una marginación y desatención de colectivos.

4.- Ausencia de crítica social: delitos desde lo individual, moral, la frustración, la agresividad aunque haya excepciones. Se apuntarán poco a poco ciertas causas generacionales: padres que desatienden a sus hijos, ecos lejanos de la Guerra Civil: los jóvenes son algo rebeldes porque no conocieron la gravedad de lo ocurrido e incluso por cierta capacidad corruptora del medio urbano: ruptura de expectativas, malos ejemplos, etc. Se intuyen las malas condiciones de vida y de trabajo, pero se apela al sacrificio y a la esperanza como antídotos contra la desazón.

5.- Instancias de poder totalmente alejadas de la comisión o permisividad de los delitos: sin ningún contacto ni concesión a los transgresores. Imposibilidad de germinación de un sindicato del crimen. Ni siquiera aparece para poder ser extirpado de la estructura social por las autoridades (impotentes ante la imposibilidad de encontrar denunciante y/o confidentes). No es infrecuente, en cambio, la relación entre empresarios y ambiciones delictivas, puesto que no parecen ensombrecer la imagen inmaculada de la esfera estatal. Igualmente se comprueba la inflexibilidad en los Tribunales de Justicia: incluso en la pantalla abundan las claras condenas a muerte sin eximentes.

6.- Ausencia de detectives e investigadores privados: sólo aparecen desde la parodia: los Cuerpos de Policía se bastan y sobran para realizar esas tareas. Se elimina una de las mejores fuentes para una investigación en la esfera de lo desconocido: el detective a menudo desconfía hasta de su cliente. Va mucho más allá de lo propuesto porque necesita conocer el entramado social y no sólo resolver un caso que a menudo se complica debido a la inclusión de pistas falsas, dobles juegos y hasta de la manipulación del investigador para llegar hasta un desaparecido a quien se quiere eliminar. En un Estado intervencionista y que vela

por todos, no es necesario. En todo caso algún abogado puede realizar esa tarea en contadas ocasiones, como ocurre en *Pleito de sangre* (Gascón, 1955).

7.- Rigidez en los personajes principales: encorsetamiento especial de los protagonistas, compensado sólo en parte con las imágenes de zonas marginación y por algunos secundarios mejor perfilados: mejor tratamiento y registro verbal y gestual en bares, patios de vecinos, etc. Juego de héroes y antihéroes con excesivo mecanicismo, apelando a los indicios reconocidos por los espectadores como códigos. 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.

8.- Tema político invertido sólo en apariencia respecto a los Estados Unidos: no aparecen los nazis en los cuarenta, pero sí los comunistas que operan a través de la “frontera norte”. Guerrillas urbanas convertidas en el cine negro español en bandas de atracadores sin ninguna matización respecto a su filiación política y motivaciones.

9.-Ausencia del “crimen organizado”: y con ello de toda una temática habitual del género en Estados Unidos: apuestas, alcohol, boxeo, prostitución, especulación inmobiliaria, pornografía, 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 status quo.

10.- Descontextualización: a diferencia del cine negro de los Estados Unidos que no olvida las referencias a las dos posguerras (la de 1918 y la de 1945) Guerra Civil y posguerra silenciadas: no parecen existir vencedores y vencidos –salvo excepciones contadísimas–, no aparece ninguna referencia al batallón de delatores, informantes y espías del régimen. El soldado del pasado, con su carga de negritud a cuestas, no sale salvo excepciones, sirviendo para inyectar decisión y valor al que se decide a acabar con la delincuencia (*Balarrasa, Juventud a la*

intemperie...) apelando a la fuerza positiva de la camaradería que estrecha los lazos de por vida, aunque aquí se insista en respetar la jerarquía que existía en el frente.

11.-Poca presencia de un cine de “criminales natos” y del análisis de psicopatologías o de componentes psicoanalíticos: poca reflexión sobre las motivaciones profundas del delito en paralelismo con una psiquiatría oficial bárbara y xenófoba.

12.- Frecuente mestizaje: absorción habitual de otros medios y géneros (teatro, drama, comedia, etc.), lo que no es específico del cine negro.

13.- Mujer como generadora del delito: misoginia y dependencia de la mujer evidente. Cuando arrastra al hombre hacia el delito, parece moverse por una supuesta ley general que no entiende de matices ni de un pasado complejo. Supeditación casi generalizable al jefe de la banda, aunque en clave de comedia aparezca 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).

2.2.3.- Periodización

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 más de 200 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 la década de los sesenta (especialmente con Italia y Francia), el número de proyectos que verán la luz y que partirán de algún tipo de 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. Analizaré más detenidamente el sector productivo en la tercera parte de este trabajo.

Es importante hacer referencia, nuevamente, al ya citado trabajo de Heredero y Santamarina para confirmar que la madurez del cine negro americano concuerda con obras maestras iniciadas en los años 40 como *El halcón maltés* o *El último refugio* (ambas de 1941) de John Huston y Raoul Walsh respectivamente, o algunos films 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.³⁶⁰

Nuestros técnicos, por lo tanto, podían aprender sobre la marcha un montón de recursos y mecanismos que podían ir incorporando a los nuevos largometrajes que realizarán desde las productoras más prolíficas y que podrán partir de cuadros iconográficos, formas de iluminación y recursos narrativos madurados, que junto a las publicaciones cada vez más frecuentes de títulos y autores fundamentales de la novela negra, podían constituir una base sólida para la creación en el terreno de la ficción. En este sentido –Nieves Conde me declaraba su interés por la novela negra norteamericana y Josep Maria Forn, como puede detectarse en algunas de sus producciones, se interesaba más por un entorno natural y un mundo sosegado, no menos preocupante, conectando con el recreado por Simenon con la mirada del famosísimo comisario Maigret.

En esta periodización, he marcado dos etapas de igual duración para intentar comparar posibles disonancias temáticas y estéticas. Una primera etapa incluiría las producciones realizadas hasta 1957, con independencia de la fecha de estreno y una segunda se iniciaría en 1958 para coincidir con el límite del periodo en 1965. Este criterio, nos 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 films producidos en uno u otro subperiodo para intentar establecer más claramente diferencias y similitudes. La idea motriz del trabajo era la de hacer coincidir la primera etapa con los años anteriores al Plan de Estabilización de 1959 pero esa línea divisoria desajustaba

³⁶⁰ Ver fechas de estreno de algunas películas norteamericanas y europeas características en la sección dedicada a las fuentes del cine negro español (pp. 513-515).

los dos segmentos escogidos. A lo sumo, recordaremos que en 1957 se inician cambios importantes en la política económica que será ajustada dos años más tarde.

De esta manera y siguiendo la lógica derivada al aumento de la producción en los sesenta, sólo 84 films (40,38 %) formarán parte del primer periodo mientras que en el que se inicia en 1958 nos encontramos con el resto de la serie que contabiliza un total de 124 (59,62 %), conformando una lista total de 208 títulos más un nutrido grupo de posibles películas colindantes que definiremos como “descartadas” y entre las que podrá haber más de una aspirante que reúna sus credenciales para ser incluida aquí.

2.2.3.1.- El arranque: 1950

Se mencionan como puntos de arranque 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. No cabe duda que aquí se 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, Coll, etc.) que, a modo de colectivo, irradiarán y promocionarán, con cierta continuidad una atención no exclusiva pero sí permanente hacia ese género.

Aunque no se pueda hablar de escuela o de tradición, ciertamente los puntos de convergencia de las producciones son claros. En la película de Julio Salvador se reúnen dos nombres imprescindibles para analizar el género: Julio Coll y Antonio Isasi-Isasmendi, procedentes de campos y experiencias diferentes pero aportando con el director un aire decididamente renovador en su visión de la ciudad y en la complejidad de los hechos delictivos presentados, que desde la confusión y el vértigo, construyen una forma narrativa que caracteriza el mejor paradigma norteamericano. La productora IFI de Ignacio F. Iquino, con *Brigada criminal*,

expone claramente los planteamientos temáticos y estéticos característicos de las producciones posteriores dirigidas por artesanos expertos como Antonio Santillán o Juan Lladó. La presencia de nombres como 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. En este sentido el sello Iquino tiende mucho más a una exaltación de la valerosa y perspicaz policía española, hecho que también es habitual en un buen monto de producciones USA que, tras la llegada de Roosevelt al poder en 1933, decide propulsar una operación propagandística que recupere la imagen deteriorada de una policía y una Administración corruptas, en connivencia con los clanes de gánsters que han tenido su florecimiento en los años de la “Prohibición”.

El fenómeno expuesto al resaltar ese año-talismán del género, no sería completo si no añadiésemos otras dos películas, producidas y estrenadas el 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, precedida de un presentido destino trágico que rodea a los más débiles y que no culpabiliza más que a la rueda de la fortuna y a la atmósfera general en la que germinará un delito visto como punto final de tensiones inasumibles. Pese a todo, la película de Vajda, inexplicablemente, habrá de esperar casi un año para su entrada en las pantallas, al contrario que las dos películas barcelonesas mencionadas.

Balarrasa de Nieves Conde³⁶¹ es otro exponente destacable que en su parte central abandona la temática religiosa para explicarnos como un ex soldado convertido en cura utiliza todos sus recursos para eliminar una red de tráfico de

³⁶¹ Cabe explicar aquí el desacuerdo del director en ofrecer una visión de Balarrasa como película negra. En un clima cálido y distendido, le recordé que 50 minutos dedicados a resolver un sucio asunto de tráfico de divisas que impregnaba a casi toda una familia y que sólo la enérgica experiencia del cura-investigador convertido con su ex compañero de la Legión, taxista y colaborador, en un equipo de sabuesos, no podía ser sólo entendido como una restauración moral. El enfrentamiento con el asesino a sueldo (G. Tichy), la secuencia de la recogida del dinero en el aeropuerto y la huida de la hermana mayor con el jefe de la banda de traficantes y que acaba con la muerte de ambos tras un accidente fruto del pánico –no sólo una secuencia expiatoria–, ofrecen imágenes que acarician el toque de los grandes maestros del *noir*.

divisas o, cuanto menos, para apartar a dos de sus hermanos succionados por la tentación del dinero fácil.

El padre viudo que no pregunta por la procedencia del dinero que entra en la lujosa casa y la familia que –suponemos tras el colapso de la guerra– ha entrado en una cierta crisis económica y “moral”, es el entorno que –y esto es una hipótesis– puede señalar una perfecta muestra de reconversión del cine confesional y del cine de cruzada en algo bien diferente. La maestría de Nieves Conde y su admiración por el género está presente en la mitad de la cinta. El éxito de público quizás no se debió solamente a los episodios religiosos, misioneros o bélicos sino a cierto disfrute de una narración que adquiere la tensión “negra” necesaria, sin despreciar alguna nota cómica como el boicot del cura al pretendiente rico de su hermana pequeña y que tanto debía coincidir con el profundo sentir falangista y radical del director. De hecho en una partida de cartas del padre de “Balarrasa” algunos potentados hacen gala de sus influencias ministeriales, presentándose los protagonistas como magnates abominables muy alejados de los problemas de la calle a los que se acercará el director con *Surcos* (1951).

Entre 1950 y 1955 se incrementará la penetración del cine norteamericano en nuestras pantallas, iniciándose una conversión paulatina de los gustos de los espectadores que comienzan a asociar rostros de famosos a arquetipos policiales, delictivos e incluso a mujeres de turbios tintes. Todo ello avivará los deseos de nuestros artesanos de hacer coincidir una apuesta estética y cómica con sus propias aficiones al género. Sin lugar a dudas, la novela de enigma o el estudio psicológico del transgresor pasarán el testigo a una nueva sensibilidad, que hará de la acción trepidante en el escenario urbano, su marca de fábrica. Más adelante, cada autor acometerá el género desde diferentes perspectivas e intenciones.

2.2.3.2.- El declive: 1965

El punto y final del periodo, las películas producidas en 1965, es tal vez más incierto aunque el fenómeno parece evidente: el 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 1966³⁶² nos enfrenta con un fenómeno no nuevo pero que alcanza proporciones desconocidas hasta el momento: el elevado grupo de títulos que presentan a nuevos héroes: agentes y espías que operan en todo el espacio planetario y 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 y eso siempre y cuando se incorpore en nuestro listado películas como la coproducción *Armas para el Caribe* (Sautet, 1965) que se ajusta más a la serie por estar basada en una novela reconocidamente negra aunque su desarrollo busque también otras fuentes de inspiración. Que autores capitales del género como José Antonio de la Loma, Juan Bosch o Isasi-Isasmendi entre otros, fieles reproductores de la tradición negra norteamericana, se apunten a algunos de los subgéneros anteriormente mencionados es especialmente destacable. Con todo, el último de los realizadores citados iniciará la búsqueda de un marco de acción diferente: escenarios exóticos, aviones y

³⁶² En el catálogo UNIESPAÑA de 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*, films con niño, cine de aventuras, comedias, etc., para no más de seis o siete títulos, a lo sumo, enmarcables en el género policíaco: *Culpable para un delito*, *Chantaje a un asesino*, *Pánico en la mafia...*

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. 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 tocarán las comedias turísticas, las películas de cantantes o grupos de música pop o incluso el cine de terror como Jesús Franco por citar el nombre más conocido. Insisto nuevamente en el concepto de Miquel Porter, que da con una clave terminológica y cronológica al citar las “siete plagas” que invaden nuestro cine y que, cuanto menos, definen los nuevos intereses de productores y público. Y ya sabemos que las plagas arrasan con lo construido anteriormente.

Si Heredero y Santamarina³⁶³ 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 film 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. Aunque hasta 1968 podamos seguir detectando ecos del cine negro realizado dentro de nuestras fronteras, como *Persecución hasta Valencia* de Julio Coll o la anterior *Llaman desde Jamaica Mr. Ward* (1967) de Julio Salvador, lo cierto es que se hallan altamente contaminadas de otros presupuestos y rasgos.

³⁶³ Op. cit., p. 283.

La mayor presencia de la televisión en los hogares y centros de reunión, el aumento del nivel de vida de los españoles a base de horas extras y la omnipresencia del Ministerio de Información y Turismo en su deseo de fomentar nuestros paradores, monumentos y playas se conjugará con un relevo generacional que, junto a los diferentes gustos del público, terminará agotando una vía –el cine policiaco– que no habría recogido del público y la crítica un apoyo tan claro como para seguir adelante en una apuesta prioritaria de las productoras que más lo cultivaron.

Por descontando, se puede anotar que los argumentos negros ya no se recluyen en una estructura urbana laberíntica, sino que explotan y se desparraman por todo el mundo al compás de los agentes internacionales que hacen del movimiento, la acción y los aeropuertos y tránsitos su ejercicio de búsqueda. La política, los agentes secretos y las bandas internacionales operan con propósitos más ambiciosos que los delitos de los años cincuenta. Si hace falta asaltar un banco, la operación estelar incluirá medios poderosos que llevarán a objetivos selectos (oro, planos secretos, diamantes, etc.). El cine de 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, la corrupción que ejerce el mundo urbano o las amenazas que planean sobre los que sufren la desigualdad. Ese discurso intrínseco en el cine negro norteamericano se ha disipado. ~Hay que añadir que en la época dorada de las 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. Esa competencia se hace en parte desde la réplica o imitación de inferior calidad: subgéneros o revisitaciones de los códigos clásicos como los spaghetti-westerns, las películas de espías o de grandes atracos e incluso las fórmulas costumbristas renovadas: películas infantiles, musicales, comedias, etc., pero también deriva en algunos casos en productos aceptables (*Hipnosis*, E. Martín, 1962), resaltando la actuación de los policías de carne y hueso cuyo sentir y procedimiento democrático y respetuoso son propios de un país desarrollado. Sólo para concluir

este apartado cabe recordar que una nueva coproducción: *El asesino de Düsseldorf* (R. Hossein) se incluirá entre las producciones de 1965 y ofrecerá también una interesante revisión del cine de asesinos consagrados. 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 su aspecto más sádico en su trato con lo femenino.

2.2.3.3.- Características del primer subperiodo (1950-1957)

1.- Influencia del neorrealismo y de la tradición costumbrista, incidiendo en el retrato de los barrios, las casas de vecinos y un paisaje urbano en constante ebullición y en el que los individuos topan con una cotidianidad dura no lejana a fenómenos como los especuladores, el mercado negro y una lucha contra el crimen que todavía se alimenta de la privación y de la miseria.

2.- Predominio de patrones norteamericanos desde la tendencia del *procedural* aunque incidiendo en las tendencias moralizantes –el criminal como un elemento que ha perdido el camino y que no ha confiado ni en Dios ni en el trabajo–, combinándose con la apología de los Cuerpos de Seguridad frente a las bandas de contrabandistas, especuladores y delincuentes y acercándonos al entorno humano del policía que sacrifica la vida hogareña para cumplir las tareas encomendadas. Territorio nacional presentado 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. Didactismo en la presentación detallista de los métodos científicos pero también asistenciales de los policías, demostrando la eficacia y la amplitud de medios disponibles y que velan por separar los elementos recuperables de la microsociedad de las “alimañas” que han de ser eliminadas. Asociación y superposición frecuente de los paradigmas del orden:

sacerdote, policía, juez, etc. Ausencia, salvo excepciones, de las autoridades locales, de los representantes sindicales y de los militares.

3.- Repetición y adaptación de los códigos iconográficos y estéticos del género enmarcados en la visualización amenazadora de la ciudad y la noche, alertando sobre los peligros de la ambición o la tentación en forma de “mujer fatal”. La atmósfera presentada remarcará lo opresivo y angustioso del entorno y la entereza de aquellos parientes, novias y amigos que afrontan las dificultades con estoicismo y resignación. Fidelidad estética al género: blanco y negro, claroscuro, cierta confusión espacio- temporal, predominio de la noche, muelles, callejuelas, panorámicas de una ciudad donde el anonimato protege a los que operan contra el orden social, etc. Primeros años cincuenta reproduciendo a escala 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” (*look*, estilo, toque...) 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 conjuga con la búsqueda de lugares emblemáticos para el desarrollo del *set* final.

4.- Polarización de los personajes presentados: ricos y pobres, sin espacios intermedios. Delincuentes profesionales esquematizados. Pocos estratos secundarios, pocas actividades relacionadas con las clases medias y las actividades terciarias. Sociedad apareciendo como poco compleja, muy burocratizada y con pocos empresarios en actividades relacionadas con la industria.

5.- Atención al desarraigo de los adultos y de los jóvenes perdidos, mostrando las posibilidades redentoras de las instituciones: cárceles reformativos, Tribunal Tutelar de Menores, etc.

6.- Mezcla de elementos dramáticos con los estrictamente policíacos y fuerte influencia de escenarios concretos como el del teatro.

7.- Delito presentado como una auténtica tentación, como desafío a los deberes del cristiano y productor. La solución del conflicto sólo podrá venir por el castigo, la redención o el concurso de una especie de ángel guardián (la novia, el inspector, el cura...) que volverán a restablecer el orden social. El maniqueísmo y la dicotomía son constantes entre, por un lado, las instancias beneficiosas: la familia, el hogar, la fábrica, los vecinos, los policías, la Iglesia y, por el otro, los elementos pervertidores: mujeres de mala vida, las salas de fiestas, las pandillas y las calles, etc. Lo social parece anulado y el individuo sólo crece sano y fuerte en un ambiente cerrado. La política no existe y el trabajo se realiza calladamente y para obtener el sustento de la familia. Todo lo colectivo y lo que no se localice en la vivienda familiar es pervertidor y peligroso (casi una reclusión reproductora de lo cuartelario).

8.- Claro control censor y autocensor en cuanto a la pormenorización de las escenas violentas, vetando las explicitaciones sexuales aunque todo ello pueda leerse entre líneas.³⁶⁴

2.2.3.4.- Características del segundo subperiodo (1958-1965)

1.- 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...). Delito más originado en una perturbación psicológica, un trastorno de personalidad, la ambición descarada y amoral por el dinero y el poder sin tener mucho que ver con la miseria. En este sentido y, en consonancia con el cine negro de los Estados Unidos, nos acercamos

³⁶⁴ La unificación de los códigos censores estatales, que en Estados Unidos vinieron definidos con el llamado Código Hays que funcionó a pleno rendimiento desde 1934, 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.

peligrosamente a esa idea perturbadora de que cualquier ciudadano puede encerrar un asesino o un delincuente en potencia.

2.- Presencia de hogares, personajes y ambientes más característicos de un país económicamente en alza. Tramas centradas en personajes de clase media: profesiones liberales, artistas, empresarios, etc., en consonancia con la acomodación burguesa y funcionarial de la segunda generación de posguerra. Irrupción del mundo de los negocios presentando un tejido industrial moderno y que proyecta una imagen autocomplaciente de las clases empresariales de nuestro país: el juego del poder parece actuar como móvil del delito. El deseo de poseer más o de evitar una quiebra puede generar desastrosos resultados. También aparecen mujeres profesionalmente brillantes: abogadas, enfermeras, policías, rompiendo con los moldes encorsetados, característicos del conservadurismo, heredado de los años cuarenta.

3.- Elemento propagandístico relacionado con fenómenos como el turismo: rodajes en espacios promocionados (castillos, paradores, playas...) y con la mejora del nivel de vida de los españoles (ciudades terciarizándose, apartamentos, televisión, decoración, publicidad, lujosos hoteles, electrodomésticos, mobiliarios más refinados, generalización del coche, etc.). Tal vez, por todo ello, se huye de la estética anterior, predominando los espacios abiertos y naturales y trasladando la negritud a las intenciones de los personajes.

4.- Mayor presencia e interacción con Europa y Estados Unidos. Colaboración de la Policía española con la Interpol y las policías de otros países. Tráficos ahora internacionales, desplazando la atención a los aeropuertos y a las redes organizadas fuera de nuestro territorio sin una necesaria motivación política o terrorista.

5.- Retirada del protagonismo policial: que ejecuta su trabajo de forma técnica pero que no desborda el punto de vista del delincuente.

6.- Delincuente cada vez más visto como un especialista presentando nuevos medios técnicos, mayor habilidad y trabajo en equipo, desplazando al pequeño ratero que tiene poco futuro en un mundo complejo y con mecanismos de seguridad y vigilancia más poderosos. Desde asesinos a sueldo y cerebros a prestigiosos criminales desfilarán con mayor osadía para cometer robos o asesinatos de gran dificultad. Cada vez es más importante mostrar el detalle y el dispositivo del atraco³⁶⁵, el plano de la ciudad, el diseño de la huida, la caracterización y el camuflaje, etc.

7.- Mestizajes también presentes pero relacionándose con nuevos subgéneros (espionaje, acción, terror, propaganda anticomunista...) sin olvidar la entrada de áreas de estudio nuevas como la parapsicología o los inicios de cierta experimentación (Eceiza, Merenda...), penetrando igualmente propuestas narrativas poco habituales procedentes del cine negro francés (Becker, Melville...) y que recogen también propuestas nacidas de los “Nuevos Cines Europeos” como en Nunes (*No dispares contra mí*, 1961).

8.- Aumento de las coproducciones, las dobles versiones, planteando temas y situaciones más afines con los mercados y públicos europeos y que incorporan parodias y temas en principio inexistentes aquí (sindicatos del crimen, corrupción, mafias y gánsters...).

9.- Música y locales de *jazz* mostrando el comportamiento de los jóvenes nacidos en los años cuarenta y cuyas preocupaciones y modos de vida distan de las de sus mayores: nada tienen que ver con la guerra iniciando una convivencia y experimentación con el delito, rechazando valores que no son sólo del régimen sino de una generación un tanto trasnochada. Universitarios, veraneantes “hijos de papá”, artistas y bohemios, músicos, etc., pueblan algunos escenarios que parecen remitir al existencialismo y a un deseo de reclamar nuestro europeísmo al menos en las nuevas generaciones. Pese a todo, el discurso de cierre (juez,

³⁶⁵ 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).

narrador, policía en menor grado) demostrará que esos jóvenes están desorientados y faltos de valores haciéndoles reflexionar sobre el daño hecho. En este sentido *Un vaso de whisky* (Coll, 1958) se encuentra en la frontera de los dos subperiodos puesto que el personaje principal no es ya un adolescente y porque los valores y discursos se intentan adaptar a los nuevos tiempos, pero conservan un formato un tanto rancio, característico de un cine social un tanto apergaminado.

10.- Cierta permisividad en explicitar 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 a la elipsis partiendo del espacio de la alcoba.

11.- Cine europeo pesando especialmente en algunos autores españoles (Rovira Beleta, Dolz, Eceiza...) y presentado directamente por directores europeos de cierto peso específico (Sautet, Rosi, Zampa...), comportando la apertura de miras y una cierta experimentación e incluso una reflexión estética y teórica sobre el propio género.

2.2.3.5. Clasificación y periodización del género negro

A mi entender, 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, trabajadores sociales, jueces y abogados, sistema penitenciario, etc.; *c)* según el delito predominante: atraco, asesinato, lucha de clanes y bandas, contrabando, secuestro, etc.; y *d)* centrándose en el territorio de la acción: barrio, salas de juego, entramado político, juzgado, comisaría, cárcel, etc. Bajo este último criterio es importante la distinción entre el espacio urbano y el rural, al igual que cabe pensar en los territorios de frontera.

Se constata, al poner un poco de atención en la construcción narrativa, que la mayoría de las películas acostumbran 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.

En el cuaderno de Antonio Llorens (1988)³⁶⁶, 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. Distinguiendo dos grupos de autores: los que quieren sacar un cine negro absolutamente español adelante y los que reproducen las pautas del complejo modelo norteamericano incluye, sin ánimo de exhaustividad, hasta un centenar de films sin descuidar alguna cinta destacada de la década de los cuarenta. La Transición democrática española marcará también un viraje importante al poder incluir la denuncia de los aparatos franquistas que perviven en nuestra democracia e incluso las servidumbres a las poderosas multinacionales o a intereses políticos controlados por las superpotencias. Nuevamente el autor “tiende un cable” al aceptar la existencia de un cine de alguna negritud incluso en el periodo franquista:

«Pero el cine negro, sutil desviación del cine policíaco, ha demostrado en muchas ocasiones su fuerza o su intención sencillamente a través de una calculada planificación o de una simple revalorización de concretos aspectos documentales [...] esta panorámica se inicia a finales de los años cuarenta convencidos además de la dificultad de localizar algún esbozo de cine negro entre la producción de los años de la guerra civil o de la inmediata postguerra. Aún así, el balance de casi un centenar de títulos considerados en estas páginas, permite aventurar que nos encontramos ante una imprescindible segmento de la historia de nuestro cine.»³⁶⁷

Pese a todo, Llorens intentará delinear constantes para toda la etapa, con la mirada puesta en los modelos importados y atendiendo también a títulos emblemáticos de los cuarenta y dejando bien claro que –opinión a la que me adhiero– no son excluyentes. Los apartados resultantes y que vertebran esta producción española son los siguientes:

1.- El drama psicológico de corte criminal.

³⁶⁶ Op. cit., pp. 5-31.

³⁶⁷ *Ibidem*, pp. 3-4.

- 2.- Las crónicas de la acción policial.
- 3.- La reconstrucción de casos delictivos (este apartado se desdobra en dos en la caracterización posterior: *Fuera de la ley* y *Todos somos sospechosos*).
- 4.- Las adaptaciones de ilustres obras literarias de la serie negra.
- 5.- Las pesquisas de detectives privados.

1.- El drama psicológico de corte criminal: tomando *Laura* (Otto Preminger, 1944) como paradigma, los títulos más representativos en el caso español estarán situados entre los años 1948 y 1964 y las implicaciones de crítica social, psicoanalíticas o sexuales impedirían desarrollar este grupo con sustitución habitual por “apologías morales y religiosas”.

Las películas citadas aquí son: *La sombra iluminada* (1948), *Quema el suelo* (1951), *Los ojos dejan huellas* (1952), *Los peces rojos* (1955), *Minutos antes* (1956), *El anónimo* (1956), *Avenida Roma 66* (1956), los films de Josep Maria Forn *Yo maté* (1955), *El inocente/Muerte al amanecer* (1959/60), *Pena de muerte* (1961) y *Los culpables* (1962); *Ella y el miedo* (1962), *Muere una mujer* (1964) y *Crimen de doble filo* (1964).

2.- Acciones policiales: tomando como modelo estadounidense *Pánico en las calles* (Kazan, 1950) o *La ciudad desnuda* (Dassin, 1948), afirma Llorens:

«Por contra en el panorama del cine español bajo el franquismo, los films centrados en cuerpos policiales iban directa y llanamente orientados a la apología y al homenaje de las autoridades y servicios del orden, al tiempo que su panorámica acerca de la delincuencia o la realidad social era mero enmascaramiento.»³⁶⁸

Se citarán en este apartado: *Brigada criminal* (1950), *Relato policíaco* (1954), *Los agentes del Quinto Grupo* (1954), *091*, *Policia al habla* (1960), *El arreglo* (1982), *Barcelona Connection* (1987), *Fanny Pelopaja* (1984) y algunos films de José Antonio de la Loma.

3.1.- Fuera de la ley: Es éste el campo más amplio de nuestro cine policíaco con modelos norteamericanos como *Little Caesar* (1930) de Mervin Le Roy o *Asphalt*

³⁶⁸ Op. cit., p.9.

Jungle (1950) de John Huston, pero en el caso español sin «crear una galería de tipos inolvidables, ni estudiar sociológicamente el fenómeno de la delincuencia ni abordar la mitología, desde perspectivas realistas o poéticas, como hizo el cine francés con Becker, Giovanni y Melville a la cabeza». De acuerdo con el autor, aunque intentaré sondear casos que se salgan de la norma:

«Bien al contrario, el delincuente del cine español, sobre todo durante los años del franquismo, ha carecido de cualquier complejidad, sirviendo básicamente de caldo de cultivo del moralismo, la ejemplaridad y el sermón hipócrita. Posteriormente, como veremos, con la llegada de la transición y la democracia, la mirada hacia el delincuente ha tenido antes una vocación social, honesta o falseadora, que una mínima adscripción al género.»³⁶⁹

Ejemplos mencionados ”de nuestra filmografía en este apartado son: *El fugitivo de Amberes* (1954), *El cerco* (1955), *Carretera general* (1956), *Distrito Quinto* (1957), *Sendas marcadas* (1957), *A sangre fría/Trampa al amanecer* (1959); *Armas contra la ley*, *Los atracadores*, *No dispares contra mí* y *Regresa un desconocido* (las cuatro de 1961); *A tiro limpio*, *El precio de un asesino*, *Rififi en la ciudad* y *Senda torcida* (todas de 1963). Fuera de nuestro periodo cita *Culpable para un delito* (1966), *Persecución hasta Valencia* (1969), *Crónica de un atraco* (1969) con aire de *western*, *Larga noche de julio* (1974) –una joya, a mi entender, de Luis José Comerón, un guionista habitual de Isasi-Isasmendi y que recientemente (octubre del 2000) fue felizmente revisado en la Mostra de Cinema de Mataró– y algunos títulos de Eloy de la Iglesia, Antonio de la Loma o Saura.

3.2.- Todos somos sospechosos: En este apartado se incluyen temas que podían pasar a otras categorías y que se adaptan bien a la novela y al teatro. Se trata, dice el citado autor, de como una “ronda de sospechosos” puede servir a la crónica negra. Para Llorens los dos films de Neville que menciona: *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), son una buena muestra pese a su interés mayor por «el dibujo de tipos y ambientes que por las características de la intriga» (p. 21). Entrarían aquí los siguientes títulos: *Apartado de Correos*

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 13.

1001 (1950)³⁷⁰, *Crimen en el entreacto* (1950), *¿Crimen imposible?* (1954), *Culpables* (1958), *De espaldas a la puerta* (1959), *Han matado a un cadáver* (1961), *Ensayo general para la muerte e Hipnosis* (ambas de 1962), *Los muertos no perdonan* (1963), *El rostro del asesino* (1965) y, fuera del marco escogido, películas como *Asesinato en el Comité Central* (Aranda, 1981).

4.- Detectives privados³⁷¹

Anota Llorens que salvo excepciones y pese a la tradición de la profesión en nuestro país la censura no podía permitir intromisiones ni cuestionamientos del perfecto cometido policial lo que nos dejaba durante el franquismo huérfanos de una de las más fascinantes esencias del ciclo.

«Si había un asesinato, la policía intervenía rápida y eficazmente, nunca cometía errores y los ciudadanos –difícilmente ambiguos en cuestiones de honestidad– acudían prestos a colaborar e informar. Por lo tanto, y las leyes de la sociedad discurrían por caminos similares, no podía estar bien vista la figura de un detective privado, aunque fuera un simple “huelebraguetas”, dispuesto a descubrir las verdades que, por incompetencia o corrupción, no alcanzaban a atrapar los funcionarios del Cuerpo de Policía. evidentemente, no había asomo de incompetencia, ni, faltaría más, de corrupción.»³⁷²

Ejemplos citados por el autor son: *La lupa* (1955), *Crimen imperfecto* (1970), *Tatuaje* (1976), *El crack* y *Crónica sentimental en rojo* (ambas de 1981).

5.- Algunas ilustres adaptaciones: avisándonos el autor de que cualquier película incluida en este apartado no necesariamente queda fuera de los anteriores, nos recuerda que las adaptaciones de novelas negras llevadas al cine por la cinematografía francesa y norteamericana han sido mucho más frecuentes

³⁷⁰ Es en esta sección y sobre todo con este título con el que precisamente asaltan las mayores dudas. Que no sepamos quién es el jefe de la organización no elimina en todo momento el protagonismo policial y el documentalismo como líneas predominantes.

³⁷¹ La mayoría de las películas mencionadas corresponden al periodo de la transición donde, a partir de novelas negras o de guiones originales, se recupera o incorpora con fuerza el investigador a sueldo. En el caso de *La lupa* (Lucía, 1955) si es que se puede hablar de detectives, la trama absolutamente delirante nos remitiría más bien a una Agencia de Objetos Perdidos que les lleva a buscar desde un santo robado a conectar con los extraterrestres. Que se utilice el término y que aparezca una oficina no puede ser tomado como elementos que justifiquen esa inclusión. Elena Medina en la tesis doctoral ya citada, apunta también esta película en el haber detectivesco. Son simplemente maneras de verlo: ciertamente hay un intento de parodia pero sin entrar en polémicas, evitaré considerarla película de detectives.

³⁷² *Ibidem*, p. 25.

que las empleadas en el cine negro español. Con todo, destaca *El ojo de cristal* (Santillán, 1955) que se inspira en el relato *A través del ojo de un hombre muerto* de William Irish, *El cebo* (Vajda, 1958)³⁷³, *Secuestro bajo el sol/Par un beau matin d'été* (Jacques Deray, 1965) según la novela homónima del inglés James Hadley Chase y, fuera de nuestra demarcación, en 1977 Juan Bosch llevaría al cine nada más y nada menos que *Cosecha roja* (*Red Harvest*) de Dashiell Hammett en *La ciudad maldita*. No cita Llorens— las adaptaciones nada inusuales de novelas negras o policíacas españolas o incluso de piezas teatrales llevadas a la pantalla y a las que dedicaré una sección especial en el apartado dedicado a las fuentes.

En una compleja periodización (cartografía) del cine negro norteamericano, Heredero y Santamarina³⁷⁴ 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 n.º 18 (p. 395) algunos correlatos para nuestro cine negro:

³⁷³ Llorens no incluye la adaptación de la novela *Aground* del reputado escritor de novela negra Charles Willians llevada a la pantalla por Claude Sautet con el título de *Armas para el Caribe* (1965) y se equivoca al creer que el guionista de *El Cebo*, Friedrich Dürrenmatt, reputado escritor y dramaturgo suizo, partiese en el guión de una obra previa. No se habla de ninguna adaptación en los títulos de crédito ni en el comentario de Méndez-Leite que se reproducirá parcialmente al tratar la película en la sección *Cincuenta films*.

³⁷⁴ Op. cit., pp. 81-128.

Cuadro nº 18

USA (1910-1960)

0. Cine fundacional

Enigma/deductivo

1. Cine de gánsters

(1930/1933)

---- Cine penitenciario (1932/1934)

(1950/1956)

Cine de denuncia social (1933/1939)

Sociología gangsterismo (1935/1941)

Neogangsterismo en negro (1945/1950)

Manierismo y ocaso (1953/1960)

2. Cine policiaco

Optimismo primitivo (1935/1940)

El policiaco documental (1945/1950)

El pesimismo crítico (1953/1957)

3. Cine de detectives

Spade y Marlowe (1941/1947)

El arquetipo sin código (1949/1955)

4. Cine criminal

La fase clásica (1944/1948)

Depuración y eclecticismo (1951/1959)

Psicológico: mentalidad delictiva

Social: fenómeno social

Psiquiátrico: psicópatas

ESPAÑA (1950-1965)

Presente con anterioridad.

Raíces teatrales

Inexistente en los cincuenta

Sólo en alguna coproducción
ambientada en Italia

Desde 1954. Instituciones
modélicas nunca criticadas
salvo que se localizen en USA.

Se roza en films de Sau y Puche

Sólo en coproducciones y

localizaciones externas

A mitad de los sesenta

Copiado y trasplantado (1950).

Inexistente

Inexistente hasta la Transición

Abundante en todo el periodo

Desde 1958

Inexistente. Se roza en el tema
de la delincuencia juvenil.

Sólo en coproducciones

Fuente: Heredero, C.F., Santamarina, A. y elaboración propia.

2.2.3.6. Otro intento más de clasificación y periodización

Como se verá, el criterio que utilizaré se centra en el planteamiento temático y en el punto de vista de la narración –el protagonismo, la focalización o como quiera llamarse–, recogiendo a su vez aspectos cronológicos, al proseguir tradiciones creadas en un momento determinado. 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. Ésta última, a falta de un cine de detectives, trasciende el maniqueísmo de policías y delincuentes para colocar al hombre de la calle, aprisionado por conflictos y odios que pueden convertirlo, en determinadas circunstancias, en un asesino. Para el periodo marcado y a falta de la categoría mencionada, el subapartado de los “investigadores ocasionales” suple, 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 desde el punto de vista de la ley.

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 film determinado entre paréntesis, indica que éste pertenece a más de una de las cuatro divisiones apuntadas aunque se ordene su inclusión. Así (1º) querrá decir que esa es la categoría donde se adecuará mejor y (2º) y (3º) vendrán a reconocer una posible pertenencia a otro apartado. Difícilmente se constituye un equilibrio perfecto entre las diferentes perspectivas. Evidentemente con mayor margen de seguridad podré responder de las películas visionadas que se listarán en la sexta y última parte dedicada sobre todo a

cincuenta films representativos de estos subapartados, tendencias, autores y evoluciones.

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. 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 de lo exterior (el territorio o habitáculo del crimen, la mecánica del arma homicida, la topología y el tiempo y la matemática de los móviles). El espectador está pendiente de la conexión entre los hechos y los personajes y su 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. Del terreno de las apariencias se ha de llegar al de las certidumbres.

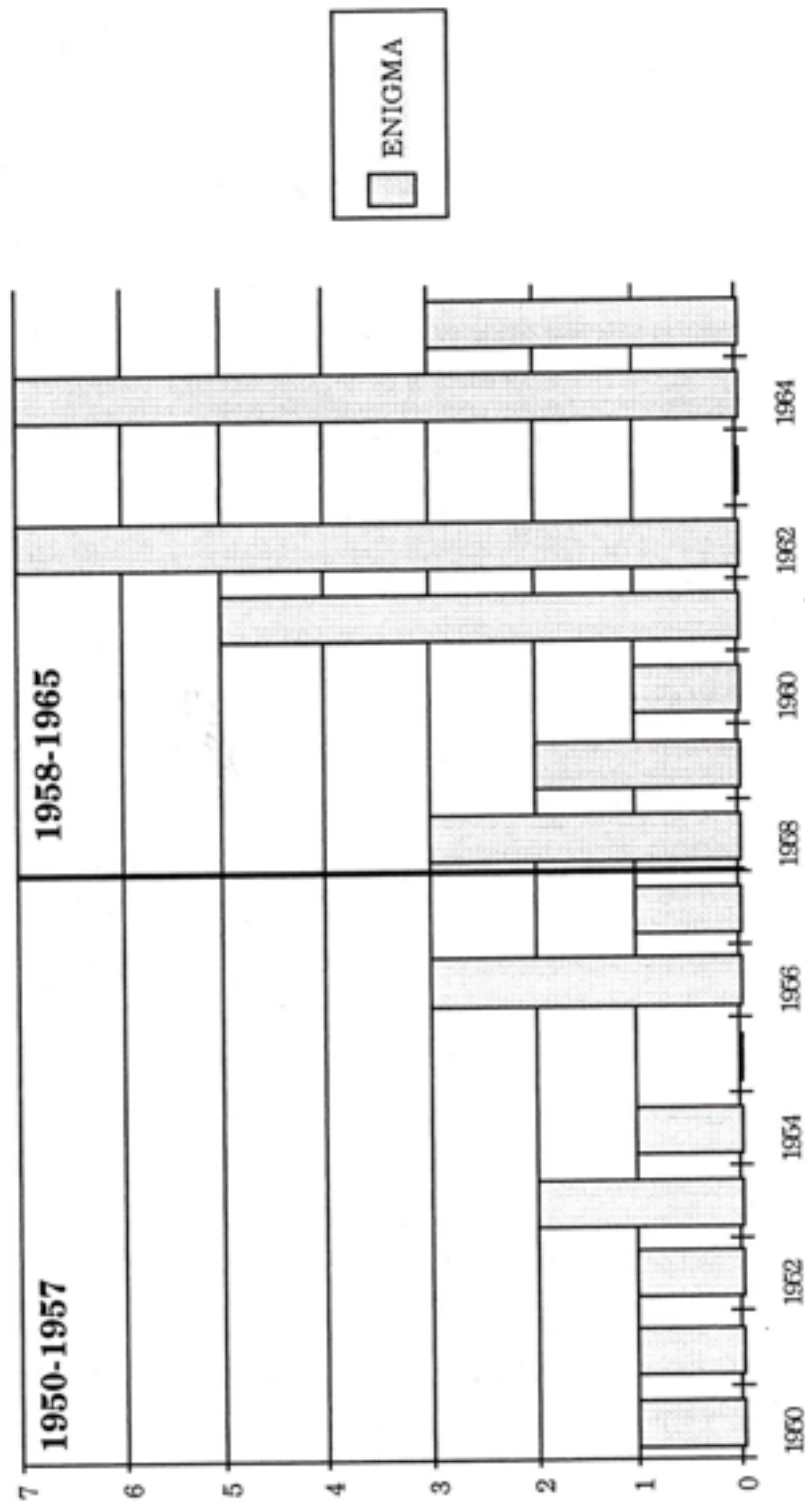
El gráfico nº 1 (página 398) muestra los valores absolutos del subgrupo para los años 1950-1965 con un máximo de 7 películas en 1962 y en 1964. Entre 1950 y 1955 sólo aparecen 5 títulos encuadrados en este grupo frente a los 22 títulos que aparecen entre 1961 y 1965.

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).

Gráfico nº 1

**DESARROLLO DEL CINE NEGRO ESPAÑOL:
ENIGMA-JUEGO DEDUCTIVO (1950-1965)**



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 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).

Subtotal: 32

Subgénero teatro

A) 1950-1957:

1950: *Crimen en el entreacto*, **1952:** *Último día*, **1953:** *Intriga en el escenario* (3 películas).

B) 1958-1965:

1958: *Culpables*, **1961:** *Palmer ha muerto*, **1962:** *Hipnosis* (2º) (3 películas).

Subtotal: 6

Total: 38 películas.

II. CINE DE DELINCIENTES

Se comprueba aquí una apabullante mayoría de producciones 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 profesionales de poca monta, con algunos asesinos planificadores que actúan sin especial sadismo y pululan sin demasiada originalidad, con los grupos de jóvenes que actúan independientemente y que se pueden ver involucrados en redes de delincuentes profesionales 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”. Los temas políticos (guerrilla, amenaza comunista procedente del Este, etc.) pueden aparecer. 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 2 (página 401) muestra la abundancia de títulos encuadrables en este grupo con cierto predominio entre los años 1961 a 1965 (entre 8 y 11 títulos anuales) aunque ya en 1954 aparezcan 8 títulos.

Subgénero 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).

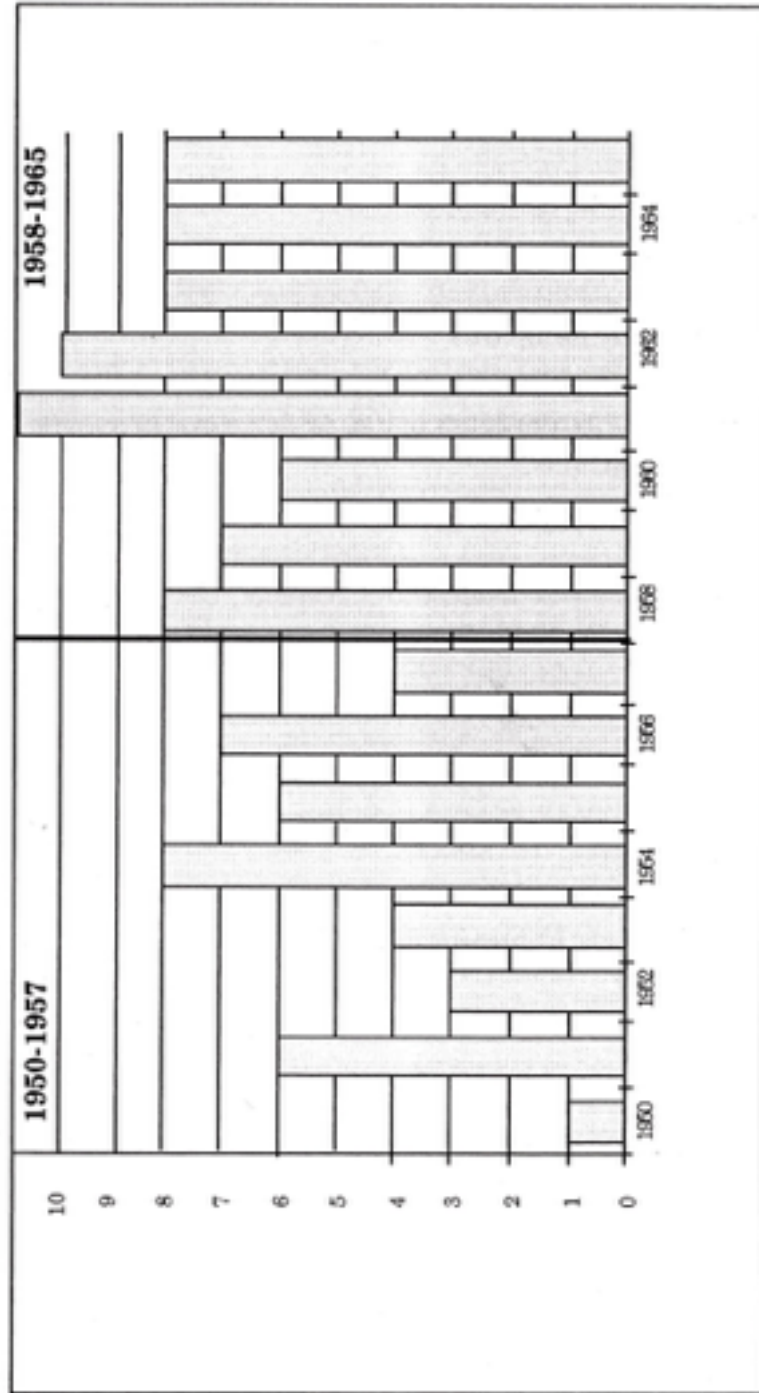
B) 1958-1965:

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:**

Gráfico n° 2

**DESARROLLO DEL CINE NEGRO ESPAÑOL:
DELINCUENTES (1950-1965)**

□ DELINCUENTES



Armas para el Caribe, El misterioso señor Van Eyck, Secuestro bajo el sol, Secuestro en la ciudad, Siete hombres de oro (39 películas).

Subtotal: 64

Subgénero carcelario³⁷⁵: prisiones, reformatorios, Tribunal Tutelar...

A) 1950-1957:

1954: *La canción del penal, Elena, El presidio*, **1956:** "Compadece al delincuente" (4 películas).

B) 1958-1965:

1958: *Los cobardes, Un hecho violento* (2º), **1960:** *El indulto* (2º), **1961:** *Regresa un desconocido* (2º) (4 películas).

Subtotal: 8

Subgénero cine de gánsters

Ambientado en otros países, especialmente en Italia sobre el fenómeno del pistolero y las organizaciones mafiosas y en clave de parodia.

A) 1950-1957: 0 películas.

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).

Subtotal: 6

Subgénero de la marginación y la 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* (8 películas).

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*,

³⁷⁵ 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.

1962: *Yo no soy un asesino*, **1963:** *Los dinamiteros*, **1964:** *La chica del auto-stop* (10 películas).

Subtotal: 18

Subgénero cine de 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 perfil. La mayoría de las películas de esta fase se realizarán en régimen de coproducción.

A) 1950-1957:

1951: *Noche de tormenta*, *Juicio final* (2º) (2 películas).

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) (7 películas).

Subtotal: 9

Total: 105 películas.

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 films 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 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 3 (página 405) muestra el desarrollo del subgrupo con valores máximos (6 títulos) en 1954, 1955 y 1962.

A) 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, Policía 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* (8 películas).

Subtotal: 19 (8 de ellas presentes en otros apartados).

Subgénero judicial: juicio o elaboración de un sumario por parte de un juez o abogado.

1950-1957:

1951: *Duda* (2º), **1955:** *Juicio final* (1º), *Pleito de sangre* (1º) (3 películas).

B) 1958-1965:

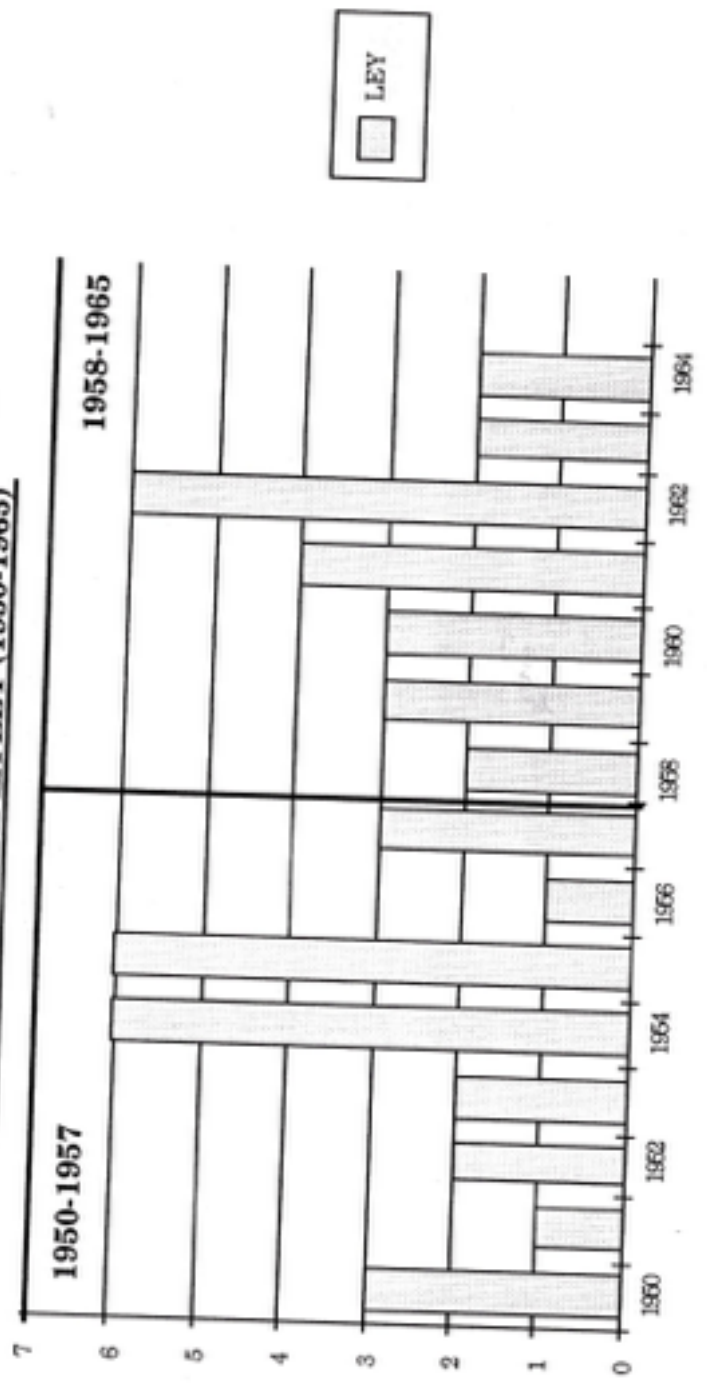
1958: *Su propio destino* (1º), **1959:** *El magistrado*, **1961:** *¿Pena de muerte?*, **1962:** *Todos eran culpables* (2º), **1963:** *Pacto de silencio* (2º), **1964:** *Los mangantes* (6 películas).

Subtotal: 9

Subgénero de investigadores no profesionales: en ausencia de detectives, sirven curas, artistas, periodistas no críticos, abogados, médicos, soldados, aficionados a la novela negra e incluso niños pero todos ellos colaborando con la ley vigente.

A) 1950-1957:

ELISA BALLEGAARD Gráfico nº 3 **DESARROLLO DEL CINE NEGRO ESPAÑOL: POLICIACO-DESDE LA LEY (1950-1965)**



1950: *Balarrasa* (2°), **1953:** *Juzgado permanente* (1°), *Misión extravagante*, **1954:** *Sitiados en la ciudad* (2°), **1955:** *El ojo de cristal* (2°), *Playa prohibida* (1°), *Pleito de sangre* (2°), *Secretaria peligrosa* (2°), **1956:** *Pasaporte al infierno* (2°), **1957:** *Un hombre en la red* (10 películas).

B) 1958-1965:

1959: *Crimen para recién casados*, *Misión en Marruecos*, **1960:** *Labios rojos*, *Melocotón en almíbar* (2°), **1961:** *La cuarta ventana*, *Detective con faldas* (2°), **1962:** *No temas a la ley* (1°), **1964:** *Un hombre solo* (8 películas).

Subtotal: 18

Total: 46 películas.

IV. CINE PSICOLÓGICO-DELICTIVO

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.

En el gráfico nº 4 (página 407) 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 5 títulos anuales.

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* (1°), *Los ojos dejan huellas*, **1953:** *Huyendo de sí mismo*, **1954:** *Alta costura*, *¿Crimen imposible?* (2°), *Duelo de pasiones*, **1955:** *La mestiza*, *Los peces rojos*, *Playa prohibida* (2°), *El puente del diablo*, *Yo maté*, **1956:** *El anónimo*, *Avenida Roma 66*, *La herida luminosa*, *Miedo*, *Los ojos en las manos* (1°), **1957:** *Distrito quinto* (2°), *La puerta abierta*, *Madrugada*, *Manos sucias*, *Pasos de angustia*. (29 películas).

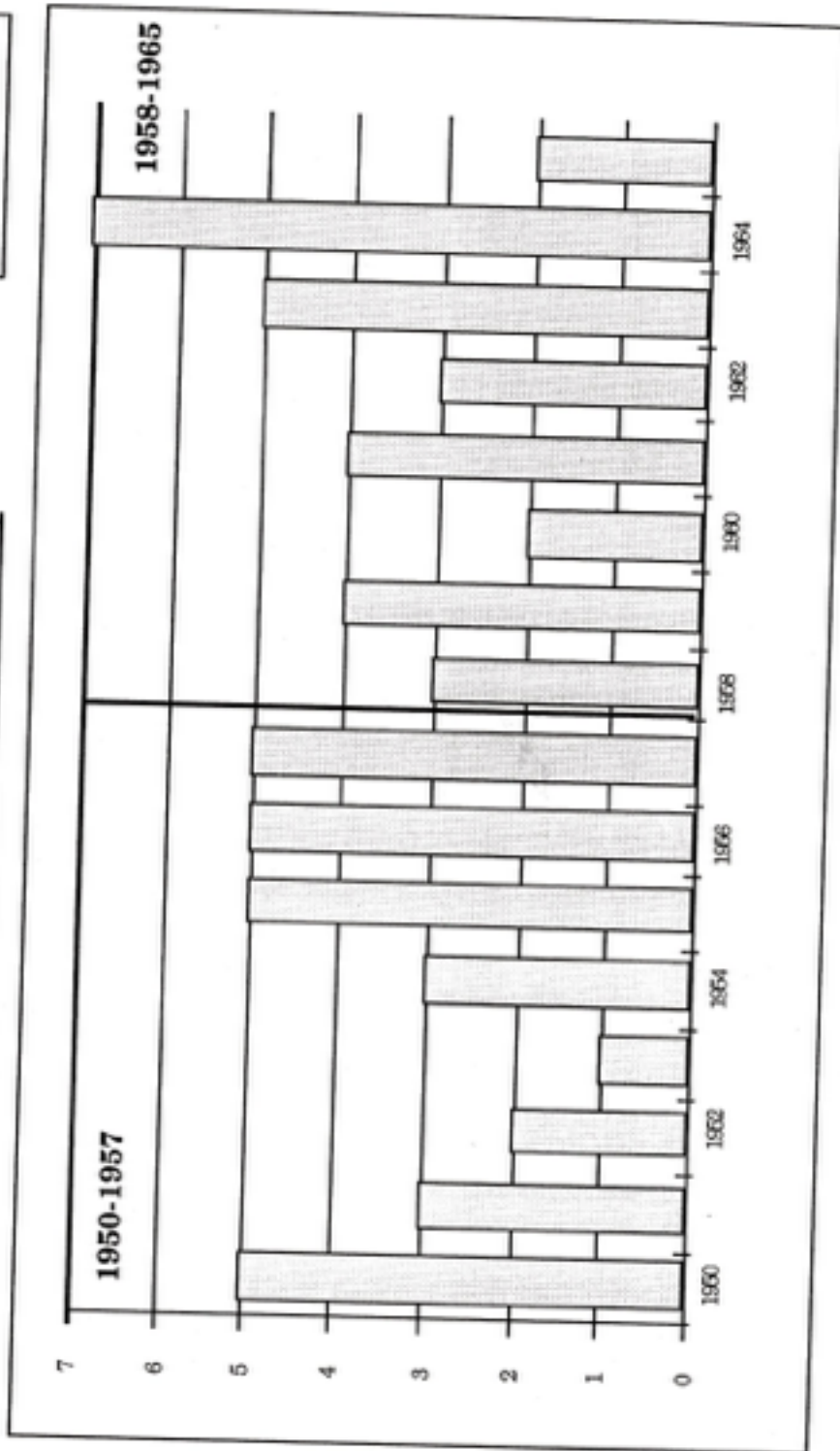
B) 1958-1965:

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*,

Gráfico nº 4

**DESARROLLO DEL CINE NEGRO ESPAÑOL:
PSICOLÓGICO-DELICTIVO (1950-1965)**

PSICOLÓGICO



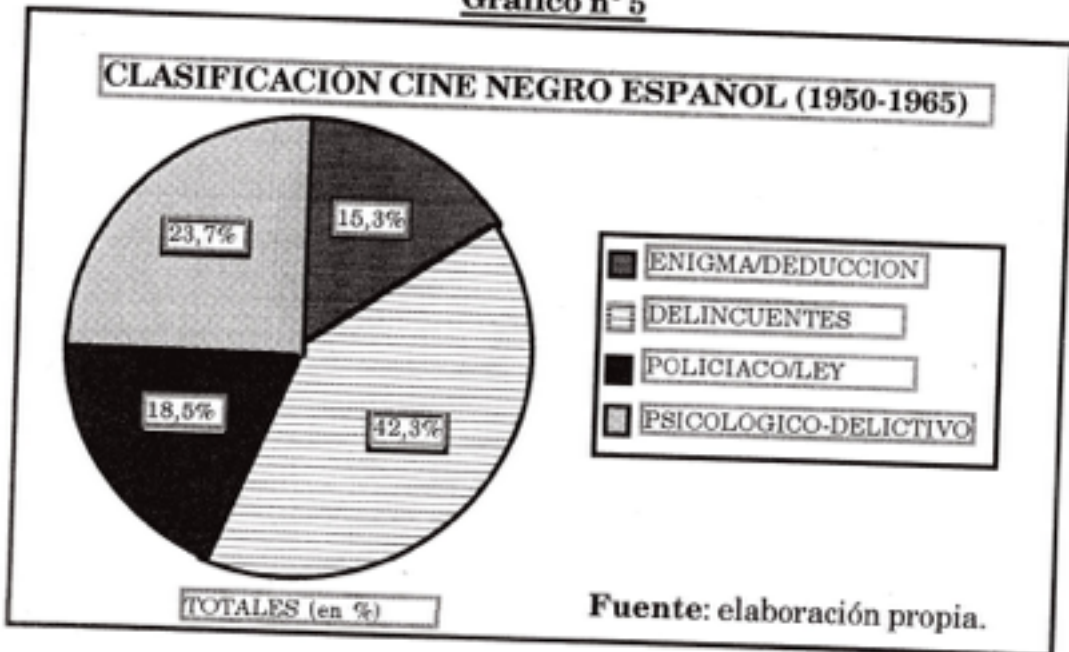
Un mundo para mí, **1960**: *El indulto*, *La mentira tiene cabellos rojos* (2º), **1961**: *A hierro muere*, *Al otro lado de la ciudad*, *Carta a una mujer*, *Los cuervos*, **1962**: *Los culpables* (2º), *No temas a la ley* (3º), *Todos eran culpables* (1º), **1963**: *El diablo también llora*, *El 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).

Total: 59 películas.

En las páginas siguientes se resumen los datos más importantes referidos a la clasificación del cine negro español. Cabe recordar que las duplicaciones (films 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.

Para el total del periodo analizado, el Gráfico nº 5 y el Cuadro nº 19 (p. 409) respectivamente, muestran los porcentajes para cada subgrupo y las cifras absolutas. La aportación más numerosa corresponde al cine de delincuentes (105 títulos y un 42,3 %) seguido del psicológico-delictivo (59 títulos y 24,7 %). En el Gráfico nº 6 (p. 410) se muestran en porcentajes las diferencias en la distribución de los films en la etapa 1950-1957 y en la inmediatamente posterior de 1958 a 1965.

Gráfico nº 5



Cuadro nº 19

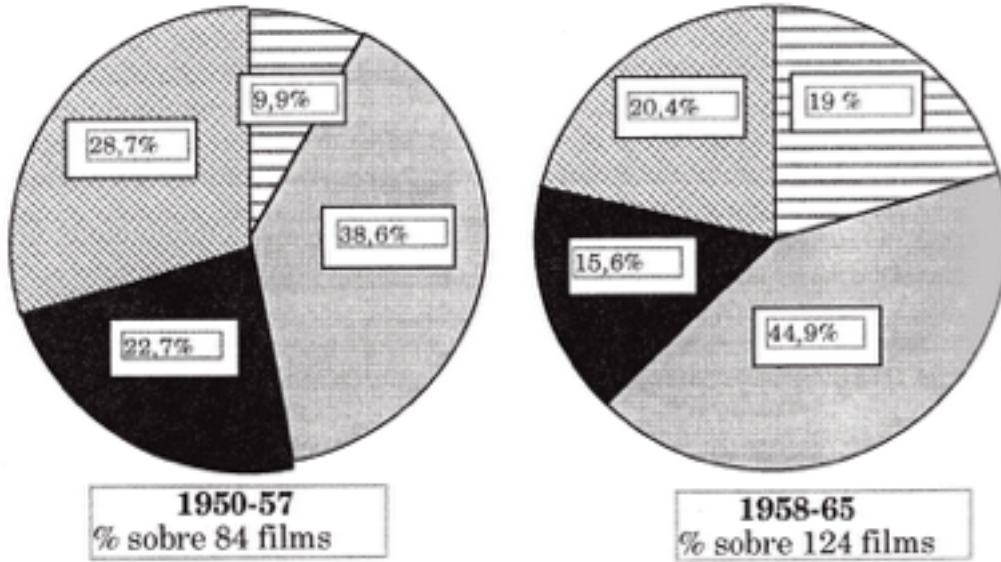
Una clasificación del género negro español

	<u>ENIGMA</u>	<u>DELINCIENTES</u>	<u>LEY</u>	<u>PSICOLÓGICO</u>	<u>TOTAL</u>
1950-57	10	39	23	29	101
1958-65	28	66	23	30	147
TOTAL	38	105	46	59	248

Fuente: elaboración propia.

Gráfico nº 6

**EL CINE NEGRO ESPAÑOL:
una clasificación por subperiodos**



Fuente: Elaboración propia.

Sólo cabe completar esta tarea clasificatoria apuntalándola con aquellos films paradigmáticos que permitan entrever predominios de determinadas formas de hacer y que compartan protagonismos con otras líneas de producción.

Dos problemas destacan desde esta perspectiva: en primer lugar, el número de films con el que se ha de trabajar es bastante amplio lo que dificulta la búsqueda de tendencias dominantes. El segundo problema viene dado por la dificultad de encontrar títulos emblemáticos, más allá de la opinión personal, que marquen virajes y tendencias nuevas a excepción de las tres o cuatro películas que constituyen el arranque de la serie. En este sentido será mejor tocar estos temas al analizar algunas películas escogidas donde intentaré establecer nexos estilísticos y temáticos que aporten más información de la que ya se apuntó al caracterizar el arranque, el declive y las dos subetapas apuntadas.

**2.3. LAS FUENTES
DEL GÉNERO
NEGRO ESPAÑOL**

En este complejo apartado, se revisarán todos aquellos materiales a disposición de los profesionales del cine español: desde de la ficción, al margen de su inspiración en hechos reales como los de la novela, propia o importada, el teatro o la radio y el cómic, hasta algunos acontecimientos concretos que sirvieron para la adaptación posterior en imágenes, entre los que coloco el famoso atraco al Expreso de Andalucía o el famoso cuádruple crimen de El Jarabo o el robo a la joyería Aldao. Incluyo en esta sección el análisis de la llamada “guerrilla urbana” puesto que, presente en más de un título, sirve como eco y referente para desarrollar acciones criminales aunque en ningún momento intenta trasplantar con continuidad los movimientos de los últimos grupos de resistencia armada al franquismo que operarán en nuestro país. Un breve repaso a algunos recortes de prensa no “amarilla”, de corte claramente oficialista, completará esta sección que no se pretende exhaustiva, ni mucho menos, pero que intenta captar un amplio espectro de influencias que cada productora, guionista y realizador retomará a su propia manera, contando casi siempre con el omnipresente temor a que el proyecto fuese obstaculizado. Partiremos de la novela, cuyos orígenes se difuminan hasta el siglo XIX, y que nos acompaña hasta nuestros días para introducir hechos y ficciones que llegaban a lectores y radioyentes. La televisión aparecerá casi como un medio incipiente que se sale, prácticamente, de los límites de este trabajo dado el corto número de aparatos vendidos a mitad de los sesenta y lo reducido de las emisiones estatales. Seis textos literarios (tres novelas, un cuento y dos obras de teatro) que fueron llevados a la pantalla, tendrán un tratamiento específico.

2.3.1. Novela negra. Novela negra española

En el prólogo al libro de José F. Colmeiro³⁷⁶ sobre la novela policiaca española, Manuel Vázquez Montalbán reflexiona sobre las tres posibles respuestas a una pregunta clave para este trabajo: ¿Qué es el delito? En la novela-enigma (Conan Doyle, Agatha Christie...), es algo lúdico, para la novela naturalista como la de

³⁷⁶ COLMEIRO, José, F., *La Novela Policiaca Española: teoría e historia crítica*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1994 (prólogo de Manuel Vázquez Montalbán).

Pardo Bazán por ejemplo, es un acto de excepción, temperamental o psicótico, mientras que en la novela negra es una forma de enlazar con la organización misma de una sociedad depredadora, instalada en la doble moral y la doble verdad. Este modelo de sociedad se comienza a entrever en la sociedad española de los años sesenta lo que hará posible «*construir un relato criminal ad hoc*» que se podrá seguir mejor ya en plena transición democrática (pp. 9-13)

Colmeiro reconoce la necesidad de un rastreo histórico de:

a) las circunstancias de su surgimiento y b) de los límites respecto a otros espacios para discernir si en el caso de nuestra producción nos hallamos ante una imitación, una parodia, una rehabilitación o incluso una subversión. Para caracterizar la novela policiaca, recuerda lo dicho por J. Madrid:

«Toda novela policiaca [...] necesita al menos un hecho criminal motivador de la trama, una encuesta que garantice intriga y suspense y un progresivo desvelamiento de la verdad...».³⁷⁷

En ese rastreo propuesto y tras recordar que la novela negra se hallaría a medio camino entre la literatura culta y la popular, distingue cuatro etapas de expansión:

I.-Nacimiento: se le asigna la paternidad a Edgar Allan Poe por sus tres narraciones del detective parisino Auguste Dupin que aparecen entre 1841 y 1845: *Los escándalos de la Rue Morgue*, *La letra escarlata* y *El misterio de Martle Roget*, impregnadas todas ellas de elementos sobrenaturales relacionados con la novela gótica europea (Horacio Valpole, Marie Shelley, Hoffman, etc.). François Guerif³⁷⁸, por su parte, apunta agudamente que la novela gótica inglesa del siglo XVIII con su «*disfrute equívoco del horror y del espanto a través de escenas de tortura, de asesinatos y de angustias solitarias [...] acercó todavía más al hombre y al lector a las experiencias de la crueldad y la muerte...*». Pese a todo, los tres relatos mencionados de Allan Poe no tendrán continuidad ni en su

³⁷⁷ En *Novelas de todos los colores*. Citado por Colmeiro, p. 21.

³⁷⁸ Op. cit., pp. 12-17.

obra ni durante los siguientes cuarenta años.³⁷⁹ Tampoco se reimprimirán en las colecciones populares de la época.

II.- Conan Doyle: seguirá el modelo de Dupin con la creación de Sherlock Holmes con *A study in scarlet* que tendrá verdadera acogida popular. Ese tipo de novela que llama Colmeiro novela-enigma llegará a la gran audiencia y también a un público minoritario de intelectuales y en el período de entreguerras saldrán diversas imitaciones que mantendrán las reglas de juego como un fin en sí mismo. Destacarán las aportaciones de Agatha Christie, Dorothy L. Sayers o Ellery Queen.

III.- Chesterton, Pardo Bazán, Simenon, etc.: en esta larga etapa, el enigma es utilizado como andamiaje para construir una obra literaria donde el tema central es el del libre albedrío que lleva a profundizar en el aspecto humano y social del crimen en Chesterton y Bazán o a la introspección psicológica en Simenon.

IV.- La edad de oro en el período de entreguerras en USA: la transformación será radical a partir de autores como Hammett o Chandler a los que después se añadirán Mc Coy, Cain o Himes. Desde el relato sensacionalista popular (*tough* o *hard-boiled*) centrado en la acción trepidante, personajes “duros“ y altas dosis de sexo y violencia típico de las revistas impresas en papel barato (*pulps*) que incluían también las novelas del Oeste, transformarán esa forma narrativa en un vehículo artístico y de auténtica crítica social siguiendo la técnica “objetiva” del

³⁷⁹ VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policiaca en España*, Ed. Ronsel, Col. Fin de siglo-Ensayo, Barcelona, 1993, pp. 17-19. Recuerda el autor que los orígenes se pueden rastrear en la novela gótica inglesa del XVIII, los temas de Fenimore Cooper y los lances folletinescos de las novelas por entregas francesas. Esas obras tenían un núcleo determinante: el misterio racionalizado en torno a una conducta criminal. La novela criminal tomará carta de naturaleza con Wilkie Collins y Emile Gaboriau:

«Con Collins y Gaboriau el crimen pasó a ser el elemento fundamental de la narración, cuya trama giraba en torno a él, a alguno de sus aspectos, porque se trataba de identificar o capturar el criminal independientemente de que éste mereciera o no ser castigado e incluso de que se consiguiera o no su identificación y captura. El crimen pasó a ser algo que está en la realidad, un presupuesto o una conclusión de la narración, que lo trataba, en general, de forma aséptica, sin importar la espectacularidad del escenario, que no intentaba repercutir más en los sentimientos que en la mente del lector. El criminal, también de forma natural, sería perseguido porque es ésta una de las obligaciones de la sociedad para conseguir su propia conservación. Pero el criminal, en ocasiones actuaría motivado por intereses legítimos o simplemente atractivos, despertando la simpatía de los lectores y consiguiendo así su impunidad.

De las novelas de crímenes y sangre, como ramificación de la decimonónica novela por entregas, sentimental y folletinesca, se había pasado a la novela criminal, activa y racionalista, cada vez más diferenciada de la clásica novela de aventuras con la que al principio se emparejaba.»

realismo crítico, exponiendo los males endémicos de la sociedad norteamericana. La primera defensa de la calidad de estas novelas se hará en Francia (admiración de André Gide por Hammett o de André Malraux, Camus o Sartre por Horace McCoy) naciendo el término de *roman noir* que se extenderá al cine norteamericano con directores como Huston o Hawks, entre otros. La lista de autores destacados se ampliará con otros sucesores como Mc Bain, Thompson, Higsmith, MacDonald o Westlake.

Guerif nos sacará de dudas terminológicas al vislumbrar cómo la novela policiaca llegará a ser negra con las experiencias norteamericanas que arrancarán el 16 de enero de 1919 con la aprobación de la Enmienda 18 de la Constitución americana prohibiendo fabricar, transportar o importar alcohol en todo el territorio de Estados Unidos, dando lugar al nacimiento de los *bootleggers* y *racketters*, o lo que es lo mismo a extender la sombra del tráfico de alcohol, las guerras de *gangs*, las masacres, las venganzas policiales como la ejecución de Dillinger a la salida de un cine, la corrupción municipal, los sindicatos del crimen, etc. Para colmo de todos los males, en 1929 y con el hundimiento de la bolsa, el paro, los tumultos, los acosos racistas y los resentimientos contra los inmigrantes se acrecentará el malestar social presente con anterioridad.

Así, reflexiona el mismo autor: «...*las preocupaciones de escritores como Hammett, Chandlet o McCoy, no estaban muy alejadas de las de Steinbeck, Dos Passos, Dreiser o Upton Sinclair...*». Hammett, que en las primeras traducciones al francés entraba en colecciones serias y no en “series negras”, en sus cuatro primeras novelas «...*introdujo el psicoanálisis, la política y borró o difuminó las fronteras entre el Bien y el Mal, dando a la novela la función de testimoniar y perturbar esa sociedad en crisis [...] la elección de lo negro no se había debido al azar*». ³⁸⁰

Diferenciando claramente la novela policiaca clásica de la plenamente negra, advierte Guerif que en la primera el héroe se veía rodeado de atracadores malévolos intentando hacer prevalecer la justicia social, mientras que en la segunda el detective ni es un fuera de la ley, ni un demonio o un santo, no es un

³⁸⁰ *Ibidem*, pp. 12-13.

guardián de la moral ni siquiera de la legalidad. Estafadores, asesinos y chantajistas por un lado, pero también policías, empresarios y funcionarios corruptos aparecerán componiendo el retrato de una auténtica jungla. La oscuridad relevará al misterio, la lucha por el poder a la anecdótica de buenos y malos y a menudo hará falta transgredir la ley (p. 17), «*para conocer la verdad tras las máscaras*». Conectando con otros géneros e intenciones, Guerif ilumina una vez más la perspectiva de este trabajo:

«Poniendo al desnudo las ambigüedades del mundo que nos gobierna, la novela negra toma valor de despiadado testimonio sobre nuestro tiempo. Toda búsqueda de la verdad es política.»³⁸¹

Resolviendo más de un problema teórico que se ha planteado, Colmeiro define el género³⁸² como un «*conjunto de convenciones específicas compartidas*» que presentan un «*doble funcionamiento sincrónico y diacrónico...*», lo que permite reconocer normas y expectativas del lector y que tienen un origen en alguna obra clave que puede ser “fecundadora” de un género con posterioridad.

Para Todorov, uno de los grandes teóricos de la novela³⁸³, convenciones de la literatura negra serían:

a) la superposición de dos planos temporales o historias: la historia del crimen en primer lugar y la de la investigación en segundo; y *b)* fundir y subordinar el elemento de misterio al suspense (expectación) proporcionado por la acción de la violencia desatada.³⁸⁴

En la ficción negra, la naturaleza como destino (no sobrenatural), simbolizada por la misma sociedad urbana y sus instituciones (el gobierno, la policía y la ley) repercutiría en el individuo que, atrapado por sus propias malas acciones, sufrirá en manos de un sistema social todavía peor. El detective o el policía que

³⁸¹ *Ibidem*, p. 17.

³⁸² *Op. cit.*, p. 39.

³⁸³ *Cit. por Colmeiro*, pp. 44-45.

³⁸⁴ El propio Colmeiro reconoce lo complejo y hasta contradictorio de esta caracterización. Más aguda será la idea de Javier Coma introducida por el autor en la página 54 y que caracteriza la novela policiaca y/o negra como «*toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado...*». Así, los subgéneros añadirían arquetipos o hilos narrativos determinados: un detective, un enigma, etc.

soluciona el asesinato, o el robo, devolverán en parte la fe en la capacidad racional humana (p. 52).

Diez serán las características que el mismo autor asignará al detective (pp. 61-63), arquetipo básico en uno de los subgéneros más importantes:

- 1) es un ser marginal,
- 2) el enigma-problema es una excusa o armazón del problema moral con el que se enfrenta,
- 3) el método que utiliza no es deductivo sino que se trata de una “involucración activa”,
- 4) pese a la máscara de “duro” está con los débiles y marginados porque cree que es la sociedad la que aplasta al más débil,
- 5) su cinismo y su ironía funcionan como rechazo,
- 6) su integridad física y moral está en peligro,
- 7) la investigación que realiza comporta adoptar una postura ética particular,
- 8) desconfía totalmente de la sociedad y de sus instituciones: el poderoso explota al débil utilizando sus manejos y leyes por lo que existe la corrupción de la policía y se abren puertas al descrédito de la ley y la justicia;
- 9) posee un código de honor personal e intransferible. Se ha de combatir la sociedad con sus propias armas: violencia con violencia y llegado el caso, ha de transgredir las leyes, y
- 10) el detective no accederá a una situación catalogable de final feliz. Añadiré un pequeño matiz a la cuestión y que en parte marca una línea de diferenciación de la acción policial: el cliente quiere evitar el escándalo o la amenaza y huye de contar lo que ocurre a la policía ya que a menudo tiene cosas que ocultar y no siempre está a este lado de la ley. El juego de información suministrada al detective y lo encubierto es realmente interesante y conforma una tradición al defender el estatuto profesional y los intereses del cliente para no explicar sus descubrimientos. Que el que encarga el trabajo pueda ser un asesino o un criminal de cualquier laya complica aún más este esquema dialéctico. No entremos ya en la cuestión clásica: el detective es a menudo golpeado pero no eliminado. Sabe mantener la boca cerrada y no ejerce la amenaza que el policía emana al no poder encerrar al delincuente. La derivaciones de este juego de construcciones, alianzas y oposiciones es parte de la esencia del subgénero, que ha sabido incorporar cierto toque irónico al poder colocar los diferentes investigadores en una situación más o menos dominante y al exponer discusiones airadas que en algunos casos acabarán con la retirada de la licencia del

investigador por bravuconería o por falta de colaboración con las fuerzas del orden.

El subgénero de novela policiaca “psicológica” o costumbrista ejemplificado por Simenon y su inspector Maigret, se caracterizará a su vez por:

1) el énfasis en los caracteres de los personajes y en la introspección, 2) la descripción de usos, paisajes, costumbres y ambientes sociales, acercándose al realismo tradicional, 3) el enigma se encontraría en un segundo plano, 4) la restitución del orden establecido se verá como problemática, 5) se hace hincapié en el problema moral y social, 6) un ritmo más sosegado que el subgénero de detectives y con mayor interiorización, 7) no remarca ni el poder corrosivo ni la crudeza e intensidad de la ciudad, y 8) el investigador es un ser normal, más bien gris: es un funcionario, un antihéroe.

En la gramática de la novela policiaca, se observan polarizaciones de elementos estructurales, ideológicos o temáticos (bien-mal, orden-desorden, norma-infracción, cómico-trágico, héroe-antihéroe, criminal-víctima, crimen-investigación, etc.). Esos elementos se encabalgan en dos narrativas particulares (Todorov, 1966, p. 72): la historia del crimen (lo que sucedió) y la historia de la investigación: el cómo se descubrió, que en la narratología de los estructuralistas se diferencia en *a)* la historia o plano de lo contenido: el resultado de la reconstrucción temporal y lógico-causal del relato realizado por el lector a partir del discurso, y *b)* el discurso: el plano de la expresión. Siguiendo a Roland Barthes (1974)³⁸⁵ explica el autor que el lector reorganiza la historia del crimen con un orden cronológico y causal de los hechos que incluirá por un lado los motivos, los medios, los resultados de la acción criminal y los responsables y por el otro, la investigación, el examen de pistas, los interrogatorios, el seguimiento a testigos y sospechosos, el descubrimiento del culpable, la persecución y la captura.³⁸⁶

³⁸⁵ Cit. por Colmeiro, p. 75.

³⁸⁶ Desde un punto de vista metodológico, las sugerencias de este interesantísimo trabajo de Colmeiro servirán para construir sobre todo los descriptores referentes a “temas y delitos”, sin olvidar que la clarificación de conceptos, al margen de la cuestión visual, es también de importancia vital.

En cuanto al “discurso”, se recuerda aquí que la exposición del narrador incluye, pese al *fairplay* teórico, manipulaciones y complicaciones como la fragmentación: el crimen y sus efectos se diseminan a lo largo del texto; la retardación: añadiendo encuestas, pistas falsas, volviendo por los propios pasos, dispersión, *flashback*, anticipaciones, cambios de espacios; las digresiones: descripción de paisajes o retratos físicos –ejemplos típicos serían la descripción de las aficiones y adicciones del investigador (en Holmes la pipa, el violín o la morfina mostrándonos también algo de su personalidad) o la tendencia a consumir alcohol y tabaco presentes en la novela negra como protesta contra el puritanismo de la Prohibición–, el suspense generado por el miedo o la amenaza palpable o de la pregunta no respondida y el mecanismo de la intriga que nos entretiene antes del desenlace y que constituye una estrategia narrativa.

Vázquez de Parga recopiló, en su exhaustivo trabajo, las aportaciones, implantación y desarrollos del género negro en nuestro país desde sus orígenes, en el tercer cuarto del siglo XIX, y también la penetración y la difusión de los autores más populares y las peripecias concernientes al mundo editorial y la difusión del género. Con el epígrafe *La época de la abundancia*, repasará el panorama que se inicia en la posguerra y que se extiende hasta los primeros ochenta, para acabar analizando algunas innovaciones recientes dedicando sendos apartados a autores destacados.

Analizando los obstáculos para el desarrollo de una novela criminal española de sello propio, apunta entre las principales causas que:

«Precisamente ese desprecio de los intelectuales, proyectado sobre la novela policiaca desde su llegada a nuestro país, ha conducido al desprestigio del género [...] lo que en definitiva se ha convertido en una de las causas impositivas, seguramente la más importante, del normal desarrollo de una novela policíaca autóctona. También en este terreno, como en muchos otros, España se ha comportado hasta el presente como una colonia cultural de los países anglosajones y, en menor medida, de Francia, mostrando una amplia receptividad de los modos y las modas extranjeras [...] La novela criminal era y debía seguir siendo algo que venía de fuera...».³⁸⁷

³⁸⁷ Op. cit., pp. 9-10.

Brevemente repasamos con Vázquez de Parga algunos jalones de esa “prehistoria”, aludiendo (p. 21) a novelas por entregas de crímenes como *El crimen de la calle de Montcada* (1866) de Barcelona o *El crimen de la calle Fuencarral* (1888) de Madrid; a las biografías de bandoleros como Diego Corrientes, a las crónicas forenses como *Causas y delitos célebres y contemporáneos* (1860) de Hilario González, y *Anales dramáticos del crimen o causas célebres españolas y extranjeras* (1861) de Vicente Caravantes o al papel de Daniel Freixa y Martí, antiguo jefe de policía de varias provincias, fundador, propietario y director del periódico comercial *El Proteccionista* donde describirá varios casos criminales entre 1888 y 1892. Sobre este último autor escribe Vázquez de Parga:

«...describió largamente, con soltura y amenidad, una serie de casos criminales poniendo al descubierto los ingeniosos trucos de estafadores y timadores, las motivaciones de crímenes y asesinatos, y naturalmente los sabios procedimientos policiales de investigación, persecución y captura con una técnica absolutamente novelesca que despierta y mantiene el interés como si de ficción se tratara...».³⁸⁸

Igualmente Francisco Luque de la Peña traducirá en 1888 *La Policía y sus misterios* del francés Víctor Macé de la Roncière, añadiendo casi 600 páginas referidas a casos criminales de nuestro país entre las que destaca el del famoso “jefe de ronda” Jerónimo Tarrés, uno de los primeros casos de corrupción policial y de auténtico gangsterismo (p. 22).

Desde otra perspectiva, escritores de renombre como Pedro Antonio de Alarcón (*El clavo*, 1854), Benito Pérez Galdós (*La incógnita*, 1889) o Pío Baroja al retratar la sordidez de los barrios bajos de Madrid en su trilogía *La lucha por la vida* (1904) descubren la miseria humana como objeto de investigación con un sentido crítico profundo.

Tanto Colmeiro como Vázquez de Parga, señalan entre los pioneros a la escritora y periodista Emilia Pardo Bazán, preocupada por la repercusión social de la criminalidad y que, muy al día de la novela policiaca anglosajona, escribirá en 1911 *La gota de sangre*. Al igual que Conan Doyle, muestra un desprecio claro

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 21.

hacia el cuerpo de Policía que considera inadecuado para atenuar los males sociales. El protagonista de la novela de Bazán es un joven rico y desocupado, más capacitado para descubrir el misterio ya que –dice el autor en la página 38–, «*el policía es un ser burdo e inculto, incapaz de ahondar en las sutilezas que la investigación de un crimen requiere...*».

José Francés, novelista y traductor de Sherlock Holmes, otro pionero, aunará incluso el enigma policiaco con el espíritu del relato erótico en la novela corta *El crimen del Kursaal* (1911) reconvertido posteriormente en *El misterio del Kursaal* donde una artista de cabaret, Miss Ada Howell, será encontrada en la habitación de su hotel desnuda y muerta de un tajo en la garganta. El inspector Almenara, joven policía de buena familia, acostumbrado a los “ambientes alegres” retratados, será el encargado de la investigación. Por su parte, Joaquín Belda escribirá *¿Quién disparó?* (1914), la primera novela larga española y que prosigue el tono humorístico y erótico que mantendrá en *Una mancha de sangre* (1915).

Obviando una larga lista de aportaciones, cabe destacar la novela corta *La torre de los siete jorobados* (Emilio Carrere, 1924), adaptada al cine por Edgar Neville (1944) y considerada una de las pequeñas joyas cinematográficas de un cine, entre lo policiaco y lo fantástico, que incluye todo tipo de recursos y alusiones a los autores clásicos. La novela corta de Wenceslao Fernández Flórez *Un error judicial* (1927) o el humor disparatado y la parodia de Sherlock Holmes en *Las siete novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (1928), escrita por Enrique Jardiel Poncela, son otros dos interesantes precedentes de la novela negra española.

Siguiendo a Vázquez de Parga y de especial importancia para dar cuenta de las fuentes literarias que los realizadores y escritores del cine negro tenían a disposición, cabe reseñar la gran cantidad de colecciones de género que sobre todo triunfarán en la década de los treinta: *El Club del Crimen* de la editorial Dédalo de Madrid, Selección Policiaca desde 1932 (con las primeras novelas de Dashiell Hammett y Georges Simenon), la *Colección Fama* de la editorial Juventud de Barcelona o la *Detective* de la editorial Aguilar de Madrid.

Categoricamente, el mismo autor reconoce que la Guerra Civil truncó el desarrollo de una novela negra propia, aunque la paz propiciará el auge de una novela policiaca popular extranjerizante, siguiendo principalmente los modelos anglosajones, perdiéndose el clima favorable creado entre los escritores, las editoriales y el público (p. 85).³⁸⁹

Dentro del período franquista, cabe destacar, entre otras líneas y corrientes, la aportación de Valentín R. González “Belisario” que colocará como protagonista a Pedro Sánchez, inspector de la Brigada Móvil Criminal, con residencia en Madrid pero que se desplazará frecuentemente a Barcelona³⁹⁰ donde contará con la ayuda de Luis Antón “El Noi”, rescatado del Barrio Chino barcelonés para convertirse en agente de policía. Una interesante aportación ambientada en el mundo rural, tendrá como exponentes a autores como Pablo Antoñana, Alejandro Núñez Alonso y el popular Francisco García Pavón, cuyo personaje Plinio ya aparece en los años cincuenta en la revista *Ateneo* aunque irrumpirá con fuerza en 1968 con *Historias de Plinio*. Reclamando la importancia de ese escenario rural con palabras que se tendrán en cuenta en el apartado dedicado a los espacios del cine negro español, dice el autor:

«Se ha dicho a menudo que la novela policiaca, la novela criminal o más concretamente la novela negra es un producto literario de carácter urbano porque tan sólo en las grandes ciudades concurren los elementos necesarios para el surgimiento de una criminalidad sistemática y organizada. No obstante ello, no puede negarse la existencia de una delincuencia rural o, si se prefiere, de la esporádica presencia del delito en ambientes rurales, y también de esto se ha ocupado la novela policiaca en general y la novela negra en particular con ejemplos tan significativos como los de James Cain, Jim Thompson, James Crumley o Tony Hillerman.»³⁹¹

Escritores como Mario Lacruz a quien dedicaré especial atención, Rafael Tasis que ya en 1955 creará el primer investigador repetitivo: el periodista Francesc

³⁸⁹ En el caso del cine negro, todo apunta a pensar que ciertamente la Guerra Civil perjudicó el tratamiento del género pero la recuperación se inició ya hacia 1945-46 aunque las innovaciones se detectan en el año de 1950.

³⁹⁰ No puede pasar por alto el hecho de que en la famosa película de Iquino *Brigada criminal* (1950) se realiza curiosamente ese infrecuente recorrido como si de un viaje iniciático se tratara. Olmos, el policía recién graduado en la Escuela de Policía de Madrid, necesitará recorrer también el espacio barcelonés, de donde ha surgido uno de los integrantes de la banda, aunque en este caso los gánsters estén ubicados en la capital.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 176.

Caldes del diario *Les Darreres Notícies*, y Manuel de Pedrolo constituirán una pléyade de autores del género. Éste. último iniciará su andadura con *Es vessa una sang fàcil* (1958) a la que seguirán títulos como *L'inspector fa tard* (1960), escrita en 1952 o *Joc brut* (1965) que se acogerá al modelo americano de novela negra plasmando el fondo social de la Barcelona de los años cincuenta, a medio camino entre la dureza y el cinismo de los escritores estadounidenses del género y los matices “simenonianos”. Entre 1963 y 1970 dirigirá la colección *La cua de palla* que llegará a publicar en catalán hasta 71 títulos de la mejor tradición negra.

Tendiendo puentes: relaciones entre el cine y la literatura, Luis Quesada³⁹² menciona tres tipos posibles de adaptación cinematográfica:

1) Trasladar el texto literario original al lenguaje cinematográfico buscando una fiel ilustración, 2) recrear con los elementos filmicos el texto original, conservando el espíritu pero introduciendo cambios: supresión o creación de personajes y escenas, etc., y 3) captar de la novela original determinados hechos o personajes que sirvan de punto de partida para crear una obra distinta, variando incluso el enfoque y planteamiento fijado por el novelista. Igualmente sugestiva es la pregunta que lanza sobre la autoría de una película en el caso de una obra adaptada puesto que a menudo existe una compleja conexión entre el novelista o dramaturgo, creador de los personajes y el realizador y el guionista. La alimentación entre las dos vertientes creativas será mutua, ya que –explica Quesada en la página 13– la novela se alimenta igualmente del lenguaje filmico incorporando: «una técnica a base de fundidos, contracampos, primeros planos...».

A modo de balance, observa el autor que los grandes éxitos del cine español entre los que cita *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), *Bienvenido Mister Marshall* (J.L. Berlanga, 1952), *Muerte de un ciclista* (J. A. Bardem, 1955) o las películas de Carlos Saura no son adaptaciones literarias, aunque no hay que olvidar algunos éxitos procedentes de las letras (*El clavo*, *El escándalo*, *La tía Tula*, etc.). Resolviendo el dilema de la autoría nos dice:

³⁹² QUESADA, Luis, *La novela española y el cine*, Eds. JC, Madrid, 1986, pp. 11-12.

«El cine, para conquistar definitivamente la categoría de arte, ha de ser un completo creador que haga surgir mundos y personajes inéditos, plasmados a través de sus propios medios, pero como divulgador de las obras literarias está cumpliendo una necesaria y meritoria labor no menos espléndida.»³⁹³

En la larga lista de autores relacionados con el cine negro español en particular menciona a:

Luisa María Linares: novelista que sigue la tradición del folletín rosa y que cuenta con trece adaptaciones filmicas de sus obras entre 1940 y 1945. Esta autora es la guionista de *La otra mujer* (François Villiers, 1964) y en una sus obras más leídas *Napoleón llega en el Clipper* tiene como personaje a una autora de relatos policiacos que firma con el seudónimo de Oscar Bennett y que tendrá que demostrar que su hija, recientemente casada con un periodista, no ha cometido el crimen del que es sospechosa. Sobre este relato, Gonzalo Delgrás rodó en 1945 el film *El misterioso viajero del Clipper* con guión de Margarita Robles. La novela *Detective con faldas* sátira de la literatura policiaca llevada al cine por Ricardo Núñez con el mismo título en 1961, se estrenó en agosto de 1962 en Madrid. De ella dice Quesada (p. 306) que: «*estando al frente del reparto Mary Santpere [...] hace de sus actuaciones una astracanada de bajo vuelo*».

Darío Fernández Flores (1909-1977): iniciará su carrera de novelista a principios de los treinta, siendo considerado un «*pintor de situaciones y de atmósfera social de la España de la postguerra, con sus estraperlistas, sus nuevos ricos, sus burgueses y aristócratas por un lado y por el otro los pobres, empleadillos, obreros... azuzados por las difíciles circunstancias del país...*» (p. 331). No analiza ni busca penetrar en el fondo de las cuestiones tratadas, sencillamente cuenta lo que ve y oye, buscando complacer al lector acudiendo a recursos melodramáticos o a hechos insólitos como el asesinato presente en *Alta Costura* (Marquina, 1954) cuyo argumento construye el autor para el cine y que se caracteriza por un «*exceso de conversaciones y la poca acción [...] abusando además de los diálogos, de la voz en "off" y encerrándose en el espacio ahogado*

³⁹³ Op. cit., p. 14.

de los salones de un modisto, con lo que dejó muy pocas posibilidades a la cámara». Las diferencias entre la película y la novela³⁹⁴, dice Quesada además, «tienen que ver con el momento del descubrimiento del asesinato –en la primera parte en el film y al final en la novela– con lo que se rellena con desfiles, “flashes” y tensiones laborales la parte intermedia».

Fernando Merino en 1965 llevará a la pantalla *Lola espejo oscuro* del mismo autor que Quesada califica de “best-seller” de la época, entre el folletín erótico y la novela testimonial, recreando a partir de unas memorias de una prostituta de lujo en el Madrid de los cincuenta, la atmósfera del momento. La acción en la película se traslada a la fecha del rodaje (mitad de los sesenta) cambiando los estraperlistas por los nuevos ricos y los provincianos que van a buscar en el anonimato a las prostitutas de la gran ciudad alejándose de cualquier posibilidad de rozar una especie de polar al estilo de *Hay un camino a la derecha* (Rovira Beleta, 1953) o del propio *Surcos* (Nieves Conde, 1951). El guión lo realizó José Luis Dibildos y aparte de este cambio de ubicación temporal, se suavizaron aspectos de la novela y se alteraron peripecias de los personajes. El argumento explica:

«...como Lola, una prostituta de lujo se relaciona con un médico pero paralelamente fingirá ser la novia de un turbio amigo que en una fiesta pretenden conseguir contratos ilícitos. Sufrirá un intento de violación del teórico hombre de negocios y se asesinará a un amigo de la protagonista a quien intentaba auxiliar. Igualmente se presentará una investigación y un chantaje por encubrimiento y la confesión final de Lola que será ayudada por el médico.»³⁹⁵

José María Sánchez Silva (1911-?): periodista católico y autor de cuentos infantiles, será guionista de cine en diez films, destacando en *Marcelino, pan y vino* (Vadja, 1954), *La patrulla* (Lazaga, 1954) y *Franco, ese hombre* (Sáenz de

³⁹⁴ En los títulos de crédito consta como una narración escrita directamente para el cine. Es habitual encontrarse con dramas y textos pensados para ser estrenados y publicados pero que acabarán solamente generando films –tal vez por la falta de éxito– lo que conllevará confusiones a la hora de otorgar el calificativo de fuente o adaptación. Ignoro si fue publicada o representada posteriormente.

³⁹⁵ Estrenada en 1966 y combinando elementos desarrollistas, he decidido, al no poder visionarla, colocarla fuera del listado al potenciar aspectos de menor negritud que los incluidos en la novela. Formará parte de las “descartadas” pero no niego la posibilidad de hacer una lectura que permita su inclusión.

Heredia, 1964). Figura como dialoguista de la película *Secuestro en la ciudad* (L.M. Delgado, 1965) que precisamente protagoniza otro niño.

Cecilio Benítez de Castro (1917-?): de gran popularidad en la inmediata posguerra, –especialmente entre 1939 y 1949– se le adaptaron hasta cinco novelas. En su primera novela *Se ha ocupado el kilómetro 6* (1939) se dedicará a combatir las ideas antibelicistas de Eric Maria Remarque. La novela *Una sombra en la ventana*, llevada al cine por Ignacio F. Iquino en 1944 con el mismo título, está protagonizada por Adriano Rimoldi y Ana Mariscal. Se estrenó en marzo de 1945 y se vincula, cuanto menos, a las fuentes inspiradoras de directores que continuarían por la senda negra en las décadas posteriores. Quesada comenta así la adaptación:

«Relato de corte policíaco cuyo principal personaje femenino se desdobra en dos personalidades contrapuestas, fue muy elogiado el film por la prensa española hasta compararlo con el cine de Hitchcock, cuando realmente no pasa de la mediocridad tanto en el tema como en filmación».³⁹⁶

Mercedes Formica (1918-?): su primera novela importante *Monte de Sancha* (1950) es un relato sobre la retaguardia durante la guerra civil. En 1954 fue llevada al cine *La ciudad perdida* en coproducción con Italia, codirigida por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla ambos con antecedentes como documentalistas, estrenándose al año siguiente. Dice Quesada del cambio de tono de su adaptación al cine:

«Si la novela trataba de ahondar un tanto en los estados de ánimo de los personajes, la película destacó más el carácter de la acción que narra las peripecias de Rafa único superviviente de un comando de ex combatientes republicanos cuyos objetivos eran sabotajes en el Madrid de la inmediata posguerra. En la huida conocerá a María una mujer de la alta sociedad que perdió a su amante en la guerra y que le corresponderá. Paralelamente la policía irá estrechando el cerco rastreando las personas que se han relacionado con Rafael. María conseguirá en el momento de la detención evitar que Rafael se suicide aunque será disparado y se arrepentirá antes de morir.»³⁹⁷

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 337.

³⁹⁷ *Ibidem*, pp. 374-375.

José Antonio de la Loma (1924): profesor de primera enseñanza, conocedor en su juventud de los medios obreros barceloneses, en sus novelas demuestra una preocupación por los ambientes de marginación: «*Prácticamente toda su labor – afirma Quesada en la página 411–, se circunscribe a los problemas de la delincuencia juvenil, que actualmente utiliza de manera sensacionalista y comercial.*»

Una de sus novelas más conocidas *Sin la sonrisa de Dios* (1955) fue llevada al cine ese mismo año por Julio Salvador, utilizando sus propias experiencias como docente en una zona marginal aunque, sigue Quesada, «*...ese relato social de buena intención derivó a un melodrama que tuvo poco éxito...*».

Juan García Hortelano (1928): incluyo a este autor en nuestra selección porque –puede encontrarse la cita en el anexo sobre críticas cinematográficas sobre la película *Todos fueron culpables* (Klimovsky, 1962)– se atribuye su inspiración en la novela *Tormenta de verano* (1961). Habiendo leído la novela y comprobados los créditos de la película por si aparecía la coletilla de “*inspirada en una novela de...*” comprobé que la única coincidencia es la presencia de un cadáver de una chica descubierta en una playa y la contextualización temporal y turística de ambas (verano en las costas levantinas). Para Quesada (pp. 426-429), García Hortelano «*...desarrolla cada historia novelesca con un total objetivismo, limitándose a narrar lo que dicen y hacen sus personajes sin comentar actos o palabras. Se trata por tanto de una técnica cinematográfica [...] desapareciendo el novelista-dios de la misma manera en que el realizador desaparece tras la cámara.*»

Del mismo autor, y en 1962, fue llevada al cine *Nuevas amistades* (1959) que dirigió Ramón Comas. La película, que pude visionar recientemente en la televisión, gira en torno a un aborto (fingido) practicado a una chica que se mueve entre ambientes de estudiantes y juerguistas en Madrid y que tras enfermar lleva a su grupo de amigos a planear, en el caso de su fallecimiento, la ocultación de su cadáver o la simulación de un accidente de coche provocando un incendio posterior. La temática criminal: negación de auxilio y ocultación del cadáver,

aparece pero la preocupación de García Hortelano, reflejada por Comas, es más dramática que policial, criticando las acomodadas clases medias y su “*carencia de ideales y su cerrazón mental*”.

Gonzalo Suárez (1934): de «*personalidad muy interesante, insólita y aislada tanto en la novela como en el cine españoles de la actualidad*» caracteriza Quesada (p. 444) a este autor cuyas novelas «*de ironía y fantasía desahogada y de despreocupación por el estilo...*» se encuadrarían en un vanguardismo experimentalista. En su etapa barcelonesa, escribió en revistas y periódicos bajo el seudónimo de “Martín Girard” hasta que en 1963 publicó *De cuerpo presente* (1963) que se trasladaría al lenguaje cinematográfico en 1965 con dirección de Antonio Eceiza, coautor del guión con Elías Querejeta, productor del film y Francisco Regueiro. Pese a obtener la calificación de película de “interés especial” su estreno, saldado con un fracaso en Madrid, se postergó hasta 1967. Tras revisar el argumento del film, Luis Quesada hace una lectura de la película que recoge el espíritu de Gonzalo Suárez:

«Con esta fábula se pone en solfa el amor, el sexo, la Policía, la moral, la Prensa... Eceiza procura dejar bien clara esta intención poniendo en juego una comicidad muy elaborada, muy intelectual, que no llega al gran público [...] Es en resumen un film experimental, sólo apto para filmófilos encarnizados. Hay escenas muy bien resueltas y otras no tienen ni pies ni cabeza».³⁹⁸

Gonzalo Suárez continuará su incorporación al cinema barcelonés colaborando – amén de las posteriores tensiones– con Vicente Aranda en *Fata Morgana* (1966), otro texto del primero antes de iniciar una larga carrera cuyas ramificaciones llegan, por ahora, hasta el año 2000.

2.3.1.1. Los atracadores de Tomás Salvador³⁹⁹

Novelista prolífico, Tomás Salvador (1921-1984) es caracterizado por Quesada como un escritor de «*realismo tosco y vigoroso, de gran plasticidad*»

³⁹⁸ Ibidem, p. 446.

³⁹⁹ Las notas, sinopsis y comentarios de estas obras literarias pueden ser obviadas por los lectores de este trabajo salvo que se desee profundizar en la específica relación entre los textos literarios y los filmicos. En algunos casos he optado por transcribir a modo de notas los desarrollos argumentales (especialmente en las obras de teatro) mientras que en otros casos he intentado construir un breve resumen más o menos comentado.

que tocará casi todos los géneros novelescos: aventuras, policíaco, bélico, psicológico, etc. Funcionario del Cuerpo General de Policía, «*ha llevado a la novela, –página 389– con lógico conocimiento del tema, el mundo de la delincuencia y los bajos fondos, por lo que sus libros pertenecientes a este género ofrecen grandes posibilidades para un cine negro a la española*» pese a que sus valoraciones y argumentaciones tienen un posicionamiento ideológico claro aunque sus personajes –prosigue el autor– «*son examinados con una cierta credibilidad, siempre desde el punto de vista casi periférico al del policía*».

Tres novelas: *Cuerda de presos* (1954), *Los atracadores* (1955) y *Cabo de Vara* (1958) serán llevadas al cine por, respectivamente, Pedro Lazaga (1955), Francisco Rovira Beleta (1961) y Raúl Artigot (1978), respetándose el título de la novela en los tres casos.

Cuerda de presos es el relato; de un viaje a pie de una pareja de la Guardia Civil hacia 1879, *Cabo de Vara* es un relato carcelario, desarrollado a finales de siglo en el Penal de Ceuta y que describe (pp. 392-393) «*las tensiones de ese “submundo brutal” ...*».

Los atracadores, novela inspirada en un hecho real acaecido en Barcelona – cúmulo de influencias en espiral: de la realidad a la literatura y de ésta al cine–, describe la escalada criminal de tres jóvenes de orígenes sociales bien diferentes e impactó al director de la película destacando su preocupación por los aspectos técnicos y estéticos del film, por encima del contenido de la misma. Para Quesada, incluso la famosa escena de la ejecución a garrote vil está tratada «*con distancia y frialdad*».

Ignacio Soldevila⁴⁰⁰ por su parte, destaca del autor cierta evasión orientada hacia el futuro como un síntoma e indicación de pesimismo recordando su “fértil imaginación” y su “vasta experiencia humana” que le llevaría a adoptar diversos oficios, a ser voluntario en la División Azul y, como apuntaba Quesada, a ser funcionario del Cuerpo de Policía y que le permitiría cierta capacidad de identificación humanitaria con sus personajes, pese a involucrarse en procesos de degradación presentes ya en *Cuerda de presos* hasta llegar a *El agitador* (1960) y

⁴⁰⁰ Op. cit., pp. 195-197.

a *El atentado* (premio Planeta 1960). Soldevila introduce la opinión de Gil Casado, también especialista en la historia de la literatura española, sobre Salvador que describe la «*manifiesta reacción de una sensibilidad herida por la distancia insalvable que él ve entre su proyecto moral y la realidad cotidiana*». ⁴⁰¹ Santos Sanz Villanueva opina de la obra de Salvador que «... *no es un novelista social –aunque en sus libros aparezcan con frecuencia problemas sociales contemporáneos– por varias razones: no hay en él ningún deseo de denunciar estados colectivos y tampoco pretende ninguna transformación sociopolítica...*» ⁴⁰² imponiéndose una reconstrucción “justiciera” del orden social, sufriendo los transgresores un duro y cruento castigo. Con todo, reconocerá Sanz Villanueva, la capacidad del autor de captar la situación conflictiva de una parte de la juventud contemporánea. De hecho Salvador acabará enseñando una realidad muy diferente a la ofrecida por el triunfalista discurso de la España oficial apareciendo al menos «*la desilusión manifiesta en amplios sectores*».

Los atracadores cubre tres tipos humanos de distinta extracción social: un golfo suburbial, un joven de condición proletaria con deseos de superación y un representante de la clase adinerada, universitario, que actúa como jefe e instigador y cuya actitud también está retratada aunque con demasiado esquemático:

«...sus comportamientos, dentro de una presentación psicológica bastante elemental, son diferentes [...] Ramón es tenaz, posee cierta buena predisposición pero se ve arrastrado por las circunstancias; Carmelo toma la asociación como una prolongación de su vida de marginado; Vidal es el señorito ocioso y caprichoso, con extraños complejos y dado a divagaciones pseudofilosóficas que a lo largo de la novela resultan reiterativas y poco convincentes [...] En principio pues, no es la situación social la que lanza a estos jóvenes a la delincuencia, tesis que se encuentra en más de un novelista del medio siglo [...] Estos muchachos son responsables de sus actos –como se recalca en los enojosos razonamientos jurídicos del final del libro–, pero por encima de ellos hay una responsabilidad colectiva, general, según destaca también el padre de Vidal al concluir la obra. El problema de fondo, pues, es el

⁴⁰¹ Cit., p. 196.

⁴⁰² SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Ed. Alhambra, Madrid, 1980, p. 863.

de la falta de alicientes que ofrece la España de los cincuenta, protagonizada por quienes hicieron la guerra, a la primera generación de postguerra.»⁴⁰³

Sintonizando con la diferenciación de las causas del delito que los especialistas descubren entre la “delincuencia de la autarquía y la miseria” y la posterior a 1950 concluirá el autor que (p. 865): «*esos jóvenes no acuden al robo y al asesinato para sobrevivir; Vidal especialmente encuentra en la violencia y la brutalidad el sustituto de un sinsentido generacional...*» por lo que los actos violentos son múltiples y se explicitan igualmente en la novela y en el film posterior. Pese a todo, Salvador no remite los problemas a la Guerra Civil ni al nuevo ordenamiento político sino al comportamiento del hombre en nuestro siglo que tendrá consecuenciasTM en sus descendientes. El abogado defensor y padre del fallecido Vidal declarará: «*...Todos somos culpables. Yo, por no haber sabido educar a mi hijo; vosotros, por no haberme sabido educar a mí*». ⁴⁰⁴

Abriendo otro asunto que sorprende de las propias palabras de un experto y en conexión con el panorama siempre negativo, que presentará Gil de Llamas en el libro *Brigada Criminal* y que presentaré en el capítulo siguiente, Tomás Salvador describirá la Ciudad Condal así:

«Barcelona, proporcionalmente, era la ciudad del globo más castigada por esta plaga social (de los atracadores). Su población de aluvión, su condición de puerto de mar, su carácter industrial y fabril, su cercanía a las fronteras, su riqueza y la diversidad de elemento que la constituían en gran ciudad, eran al mismo tiempo las circunstancias que engendraban la plaga social de los atracadores.»⁴⁰⁵

Desde mi propia lectura, destaco la estructura que en] tres partes: *Libro de la inquietud* (pp. 7-110), *Libro de la violencia* (pp. 111-228) y *Libro de la muerte* (pp. 229-319) corresponde a un esquema que encaja con la formación de la banda con sus motivaciones y objetivos, el desarrollo de sus operaciones, siempre en orden ascendente en cuanto a la intensidad y al riesgo asumido y el ya anunciado cierre que incluye la persecución y exterminio del grupo: Vidal abatido por la

⁴⁰³ Op. cit., p. 864.

⁴⁰⁴ SALVADOR, Tomás, *Los atracadores*, Ed. G.P., Col. Reno, Barcelona, 1955, p. 262.

⁴⁰⁵ Op. cit., p. 206.

policía y recogido en brazos por su padre en las escaleras de la casa de su amante, Carmelo, en el garrote vil y Ramón, sin poder aparecer como redimible recibiendo una abultada condena. Las últimas palabras del *Compare Cachas* antes de su ajusticiamiento (p. 312) incluyen todo un catálogo del arrepentimiento despidiéndose con estas frases: *¡Que Dios me perdone!* (al padre Domingo); *¡Muchas gracias por todo. Cuide a esa pobre mujer!* (a Alfredo Ayuste refiriéndose también a la anciana que le alquiló un cuarto y que le mostró cierto cariño); *¡Ya no seré un peligro!* (al fiscal) y *¡Gracias. Habéis sido muy buenos conmigo!* (al director y a los funcionarios). Como vemos, el “cierre institucional” grave y sin piedad aplasta cualquier posibilidad de salvación. Los discursos del fiscal y del abogado defensor, que no buscan atenuantes sino sólo clemencia y autoinculpación por los errores cometidos, acaban por ahogar cualquier planteamiento esperanzador.

2.3.1.2. El indulto de Emilia Pardo Bazán⁴⁰⁶

El cuento corto *El indulto* pertenece a la llamada serie de los *Cuentos de Marineda*. Muchos de estos cuentos fueron publicados en revistas entre 1890 y 1920 dirigidas a lectores ávidos de esas pequeñas narraciones que, como nos dice Federico Carlos Sáinz de Robles, prologuista de la edición de 1957: «*sorprenden por su capacidad de condensación y por la multiplicidad de temas y de ambientes o estratos sociales retratados desde ópticas bien diferenciadas como el naturalismo o el simbolismo*». Igualmente recuerda que tal vez Pardo Bazán no tenga el mejor cuento de la literatura española pero sí tiene el mayor número de aportaciones rayanas en la perfección con una calidad media absolutamente destacable.

El indulto (1892) no es ni mucho menos la primera aproximación de Pardo Bazán a la temática criminal, pero, en mi opinión, en sus no más de doce páginas destaca por la capacidad de introducirnos en una situación llena de tensión que casi nos transporta a la esencia del género: Antonia, asistenta de diferentes casas de la villa de Marineda vive aterrorizada pese a estar bien apoyada por las vecinas y mujeres

⁴⁰⁶ PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, Tomo I, Ed. Aguilar, 3ª ed. Madrid, 1957, pp. 1111-1115.

que cada día se encuentra en el lavadero público: infelizmente casada con un mozo carnicero, vivía años atrás con su madre y su marido en un barrio extramuros. La vieja mujer que en su juventud –nos cuenta la escritora– era ahorradora de su época de “*revendedora, baratillera y prestamista*” fue asesinada una tarde, encontrándose su arcón roto y vacío. Para Antonia no existía ninguna duda: el asesino fue su marido puesto que siempre solicitaba el dinero a su suegro para establecer una *tablajería* a lo que la mujer se negaba y además la cuchillada propinada era obra de un auténtico matarife. El acusado probó su coartada con dos o tres amigos de la taberna lo que significó que “*en vez de ir al palo salió con veinte años de cadena*”. Todo el pueblo estaba convencido de que era el verdadero culpable. Para mayor desgracia en aquella época se quedó encinta y por las acusaciones formuladas contra él, su marido la había avisado de que a su vuelta “*se contase entre los difuntos*”. La debilidad de su estado al nacer la criatura fue subsanada por las mujeres de la población que dieron de mamar a su hijo. Antonia no tenía nada claro que la ley cumpliera su cometido preveyendo la comisión de otro asesinato en su persona. Un factor externo: las nupcias del rey se aunó a los constantes rumores de la premura de su salida. Por suerte sólo significó una reducción de la condena. Las amigas del pueblo intentaron incluso tramitar una carta al rey para pedir un conraindulto y un guardia civil de la villa, casado con una amiga de Antonia, se comprometió a “meter miedo” a su marido si llegado el momento regresaba. La asistenta consultó también con un “jurisperito” que le recordó que por ley estaba obligada a vivir con él a su vuelta salvo que se iniciase un largo contencioso que llevaría al divorcio si se demostraba que su marido la maltrataba. El embarazo de la reina y la llegada de un varón, sucesor a la Corona, llevó otra vez el indulto a muchos condenados aunque pasó un año sin noticias del marido hasta que se le comunicó que había muerto. Antonia, contenta y tranquila al fin, fue a comprarle dulces a su hijo y al volver a casa no se apercibió de que la puerta estaba entornada. Pronto descubrió que él había regresado. Muerta de miedo, le enseñó el niño, su hijo, intentando tranquilizarlo pero se limitó a comentar que era feo. Pidió para comer: Antonia le sirvió pan, vino y bacalao, acostó al niño y se dirigió a la habitación contigua –

donde sucedió el crimen– pensando que tal vez le serviría como aislamiento y protección. El marido se acostó e inquirió que ella hiciese lo mismo en la cama matrimonial pese a haber dicho que no quería hacerlo. El cuento nos explica que a la mañana siguiente se halló a la mujer cadáver, tras oír repetidamente los sollozos del niño y tras el examen pertinente, el médico certificó que la causa del fallecimiento había sido “muerte natural”. El marido había huido, al parecer “echando a correr como un loco”.

2.3.1.3. Culpables de Jaime Salom⁴⁰⁷

Obra policiaca en tres actos⁴⁰⁸, se representó por primera vez en castellano en el teatro Talia de Barcelona la primavera de 1959 por la compañía de Teresa Cunillé Doménech. Pasó después a Madrid y de ahí a Chile y a Argentina. Se tradujo al francés, al italiano, al checo y al rumano. En la República Federal Alemana se emitió en un telefilm de la segunda cadena nacional de Bonn. Se hizo una nueva versión en Bratislava y se pasó en la primera cadena de Televisión Española. En 1992 se estrenará en Nueva York y en Méjico. Se ha llevado a la escena a menudo por compañías de teatro *amateur*. En 1993 se editó en catalán. Jaime Salom dice en el prólogo de la obra (p. 4) que, alineándose con toda una teoría de la novela, el teatro y el cine negro:

«El teatro (y el cine) policíaco, o como queráis llamarlo tiene un carácter más bien intemporal ya que siendo solamente un juego de manos, en el que se pide la colaboración del espectador para descubrir la trampa, continúa manteniendo el interés inherente a su propia naturaleza misteriosa.»⁴⁰⁹

Los personajes (por orden de aparición) son Andreu, Silvia, Roger y el comisario Rius. La acción se sitúa en una ciudad de Cataluña, no lejos de Barcelona y a

⁴⁰⁷ SALOM, Jaume, *Culpables*, Ed. Millà, Col. Catalunya teatral, n° 271, Barcelona, 1993.

⁴⁰⁸ En el texto leído he podido diferenciar siete escenas pero sólo se distinguen dos actos.

⁴⁰⁹ No cabe duda de que este tipo de novela o teatro sería plenamente asumible por cualquier sistema político pero, aunque aceptable, no puede ser subscrita por el que esto escribe. Sin duda estamos ante un subgénero importante: el de enigma-juego deductivo en el que incluyo la película que adaptó la pieza de Salom. ¡No aceptemos la parte por el todo!

finales de los años cincuenta. Brevemente (casi de forma telegráfica) reconstruyo el contenido de la pieza teatral:

Acto Primero

Escena primera

Despacho del doctor: Silvia y Andrés. La enfermera Gloria. Hablan de una tienda de tejidos. Roger el marido de Silvia toma una medicina para el corazón en primeras dosis. Llega Roger Bengoa a la consulta y sabe que se ha escondido Silvia. Ella es la que tiene dinero, hay problemas en la fábrica, astilleros, factorías: ruina y prisión amenazándole. Propuesta: les permite la infidelidad, desaparecerá del mapa a cambio de que el médico firme el certificado de defunción y que Silvia le envíe los 100 millones por la póliza en caso de muerte.

Escena segunda

Despacho del doctor. Llama a Silvia. Se ha completado la operación: ella regresa del funeral. Suponen que Roger ha pasado ya la frontera. Substitución de su cuerpo por sacos de arena.

Escena tercera

Gloria y Silvia: hostilidad de la primera hacia la segunda. Gloria piensa irse. Está enterada de lo del lugar de citas. Aparece el comisario Rius, amigo del padre de Andrés. Le desea felicidad en su próximo matrimonio con Silvia. Aparece Andrés: le hace preguntas el comisario de cuándo y cómo conoció a su futura esposa. Le explica que en la Jefatura se han recibido anónimos al igual que en la compañía aseguradora pidiendo que se investigue la causa de la muerte de Roger que podía haber sido de envenenamiento por arsénico. El médico le enseña la ficha médica: Estenosis, cierre de la válvula. Es necesario hacer una exhumación del cadáver. Andrés pone al corriente a Silvia cuando Rius se va.

Escena cuarta

Cementerio y apertura de la tumba. Delegado del Juzgado y forense. Se asusta Silvia al ver que existe un cadáver.

Acto segundo

Escena quinta

Silvia y Andrés hablan de lo ocurrido y se preguntan sobre quién mató a Roger. Las sospechas recaen en Silvia. Andrés piensa en aclarárselo todo al comisario. En Suiza está quizás la clave para averiguar a dónde fueron a parar los 100 millones de la póliza de seguros. El comisario llega y les tranquiliza porque una fractura de tobillo ha identificado a Roger. La causa de la muerte quedaba abierta (dosis más alta, asfixia, etc.) pero para la compañía no hay nada más que decir. Andrés le explica lo ocurrido al quedarse solos y le habla de la comedia y de las sospechas que tiene de su mujer.⁴¹⁰

Escena sexta

El comisario habla en francés con un policía de Ginebra quien le confirma la inocencia de Silvia porque el que retiró el dinero era un tal Salvador Garriga, amigo y colaborador de Roger, que atravesó la frontera el mismo día de la muerte del segundo. A un pueblo de Suiza les ha ido transfiriendo pequeñas cantidades. Los anónimos están escritos en un papel de marca francesa. Por un pequeño roto en el extremo se deduce que éstos se escribían en un lugar y se echaban al correo en otro lo que indica que hay un cómplice. Rius introduce la posibilidad de la complicidad entre Salvador y Silvia.

Silvia y Rius hablan: la primera le dice que Salvador era apoderado del marido. Le pregunta si eran amantes y ella lo niega. Ella miente porque el comisario sabe que iban a la tienda de tejidos de la calle Ferreria. Silvia reconoce que Salvador le hacía chantaje. Envío el dinero a Suiza a su nombre por la orden de Roger. ¿Quién mató al marido? Dice Rius:

“Sólo que usted no contaba que los chantajistas nunca abandonan a sus víctimas” (p. 48). Los anónimos servían para atemorizarla más. Rius le ofrece protección pero le dice que está encubriendo a Salvador. Conversación entre Gloria, Silvia y el comisario. Venganza de Gloria enviando los anónimos para que no viviesen en paz con el dinero cobrado e hipótesis verosímil del envenenamiento. Equívoco: ella sólo hacía las llamadas, no enviaba los sobres franceses. Noticias del aparente suicidio de la vieja de la tienda que ha aparecido colgada.

⁴¹⁰ Aquí está quizás la principal diferencia argumental con la película donde no existe tal confesión aunque queden abiertas las dudas respecto a quién cometió el auténtico asesinato.

Escena séptima

Solución del enigma: llega Roger a la consulta y habla con Andrés. En el ataúd se halla Salvador Garriga. Escribía él los anónimos. Era una maniobra en clave con Silvia: hablar de envenenamiento y provocar que Andrés sospechase de Silvia. Mató a su socio por rabia al explicarle la infidelidad de su mujer y por la estafa en las fábricas. Silvia confirmó que lo dicho era verdad y le aconsejó lo de presentarse en la consulta y la suplantación. Simuló su traslado a Suiza: su familia era de allí y les seguía enviando dinero fingiendo que aún vivía. Ha regresado para llevársela. Cita en la misma tienda. Nervios de la vieja a quien mató fingiendo que se había ahorcado. Entra Silvia. Roger le dice que mató por ella y que tiene un coche para huir hacia la frontera. Andrés le dice que la sigue queriendo.

Aparece el comisario: Roger le obliga a fingir que Andrés está solo. Le confiesa Rius que en la autopsia se ha visto que la vieja no se suicidó. Nota olor de puro en su despacho, igual que el de la casa de tejidos donde se refugió alguien que no era Salvador Garriga quien no fumaba más que cigarros: sabe que era Roger Bengoa porque le preguntó a Andrés por él.

Aparece Roger con una pistola. Felicita al comisario. Quiere liquidarlos: le advierte el comisario del ruido que haría. Va a poner música pero Roger cae herido: le mata su mujer. Silvia explica a Andrés que ella sí era capaz de matar a su marido:

«De un hombre hemos hecho un asesino. Para no perderme ha luchado hasta el último momento. En cambio a nosotros nos ha faltado valor. Porque esta red de la que hablaba el comisario, que al fin le ha envuelto y ha acabado con él, fuimos los primeros en empezar a tejerla... ¿quién de nosotros ha sido, en realidad, más culpable?» (p. 58). Rius llama a Jefatura.

2.3.1.4. És perillós fer-se esperar de Josep Maria Espinàs⁴¹¹

Nacido en Barcelona en 1927, el también articulista J.M. Espinàs entrará en el campo de la literatura en 1953. Publicará también libros de viajes. Su producción

⁴¹¹ ESPINÀS, J.M., *És perillós fer-se esperar (Es peligroso hacerse esperar)*, Ed. Nereida, Biblioteca Gresol, Vol. nº 50, Col.lecció d'Obres de Teatre, Barcelona, 1959.

teatral se iniciará con *Es perillós fer-se esperar*. En el prólogo se la destaca como obra que: «*plantea un problema lleno de humanidad con atractivo moderno y que, al ser estrenada fue recibida con grandes elogios por la crítica y el público. De el interés de Es perillós fer-se esperar es una prueba que, aún inédita, fuese ya adaptada al cine con el título Distrito Quinto...*». Clasificada como “comedia dramática” en tres actos, fue estrenada el día 29 de enero de 1958 en el Teatro Romea de Barcelona, bajo la dirección de Esteve Polls.

En la *Historia de la literatura catalana*⁴¹² se dice de ella:

«La primera, de construcción realista, gira, de hecho, entorno de una de aquellas situaciones-límites características de la literatura existencialista: el encuentro de unos ladrones horas después del robo a un banco. Pero falta uno: Joan, a quien los otros empiezan a esperar con inquietud. E inmediatamente se convertirá en objeto de crítica y luego en un hombre odiado. Al aparecer, se deshacen los temores de que hubiese podido chivarse a la policía, aunque se mantiene la animadversión agresiva contra su persona. Joan es, ahora, el condenado, de verdugo harán los otros.»

En otras novelas como *El gandul (El gandul)* de 1955 o en *Tots som iguals (Todos somos iguales)* de 1956, dicen los mismos autores que: «*...seguirá los derroteros de la novela objetiva y hasta social sin llegar al behaviorismo de Sánchez Ferlosio en El Jarama pero alineándose a autores como García Hortelano: presentando ambientes y tipos de todos los estratos sociales...*» (pp. 230-232).

Los siete personajes –que no coinciden exactamente con los del film de Julio Coll–, son los siguientes según la presentación del propio autor:

Marta: una chica inteligente (25-30 años); Tina: una chica espectacular (25-30 años); Andreu: marido de Marta, hombre que se impone físicamente (30 años); Jeroni: un hombre que manda (30-35 años); Joan: un hombre simpático que es odiado; *El Bleda*: un hombre infeliz (30-35 años) y el señor Vinyes: un hombre grotesco (45-50 años).

Escena primera

El espacio en el que discurre la trama no se ajusta al de la película:

⁴¹² RIQUER, Martín de, COMAS, Antoni, MOLAS, Joaquim, *Historia de la literatura catalana*, Ed. Ariel, Vol. XI, Barcelona, 1988, p. 210.

Una habitación-living con muebles modernos, cortinas, sofá, librería, bebidas y radio. La música de la radio es una constante y marca una atmósfera cosmopolita: suena *Stormy Weather*. Primero llega Andreu a quien le recibe Marta que estaba haciendo un solitario. Calculan que han sacado 200 o 300.000 pesetas del golpe. El que se ha encarado con el cajero ha sido él. Describe lo pendientes que estaban todos de sus acciones. Entra luego Jeroni con una cartera bajo el brazo y preocupado por si le han seguido. La cartera la guarda Marta. Contado el dinero dice que hay 420.000 pesetas.⁴¹³ Comentario de Jeroni –relacionando realidad, cine y literatura–:

«¿Ya sufres Andreu? Ya vendrán, no tengas miedo. Ni Joan ni El Bleda pueden hacer otra cosa que venir, teniendo en cuenta que el dinero está aquí. Las novelas y las películas te lo dicen bien claro, hombre: el hombre que no llega es siempre el hombre que tiene la pasta» (p. 14). Bleda llega y explica que el retraso se debe a haber perdido su propia cartera con papeles y que Joan ha bajado del taxi y se ha dirigido hacia el banco para recuperarla.

Suena otro clásico del *jazz* en la radio. Llega Tina y los ve de poco humor por la espera de Joan. Las chicas se retiran a hablar solas.

Andrés es el primero que dice tener el presentimiento de que Joan no vendrá. Jeroni le completa el pensamiento: escapar de *El Bleda*, presentarse a la policía y denunciarlos.

Hablan de los motivos. Andrés comenta su deseo maniático de montar un taller de joyería. Quería montarlo en el taller de un tal Posada que había sido comisario. Un vecino, el señor Vinyes, les visita para arreglar el balcón. Jeroni tranquiliza a Andreu que cree que Vinyes es un policía.

Cuando se va deciden poner en común todo lo que saben de Joan: para Bleda era listo, para Tina interesante y conocedor de los gustos de las mujeres. Marta dice que sólo era orgulloso y en el fondo un infeliz. Andreu dice que era un buen compañero.

Empiezan las confesiones: Marta explica lo que le extrañaba a Joan que ella se hubiese casado con Andreu. Jeroni que de un robo anterior en can Codina repartió

⁴¹³ En el film de Coll el sospechoso de traición lleva consigo el botín.

80.000 pesetas cuando había 110.000 separándose 30.000 como prima por el éxito. Él calló pidiéndole 15.000.

Como si se incorporase la tesis de la obra, Marta dice (p. 29):

«...Juan era un hombre fuerte. Juan estaba siempre presente entre nosotros. Era, en realidad, más fuerte que Jeroni. Cuando ha dejado de estar presente, cuando ha faltado a la cita, se ha convertido en un hombre débil, en el más débil de todos. Todo el mundo se ha sentido con ánimos de reprocharle las faltas».

Teléfonos sonando y poniéndolos nerviosos por el medio. Tina dice que era muy amable con Marta.

Escena segunda

Hablan de repartirse el botín. Jeroni habla de un episodio de quince años atrás cuando puso una bomba en una estatua. Miedos frecuentes de tener el teléfono intervenido. Obsesión por el robo: Tina y Joan en el cine y al ver un brillante en una solapa de una mujer se olvidó de todo. Le preparan una trampa por iniciativa de Andreu: dejarle en un bar habitual un encargo del señor Posada. Ante el anuncio de Andrés de la peligrosidad de Joan dice Bleda: *«Puede ser un hipócrita y un estafador, y si me apuras, si le interesase firmaría sin vacilar la pena de muerte de cada uno de nosotros. Pero no es de la clase de hombres que podrían matar con sus propias manos, Andreu.»*

Vino un primo de Joan a pedirle dinero probablemente y lo dejó fatal. Andreu dice que en el pueblo creían que había matado a su hermano por un litigio de campos. Murió intoxicado el hermano y a los quince días había vendido la finca y se iba a la ciudad. Hablan Marta y Andreu: la primera le disuade de no dejarse llevar por el odio y la envidia hacia Joan. Papel de las monjas por la puerta pidiendo dinero para 12 camas. Bleda dice que 400.000 pesetas es lo que necesitan por año y deja 10.000 pesetas en un sobre para enviar. Reparten el botín. Por la puerta entra una carta que obliga a Andreu a asistir al juzgado número 9 por resistencia a la autoridad: se peleó con un poli. Le reprochan que no lo dijese. Llaman al bar Méjico y preguntan por Joan Sorribes que no está. Jeroni y Bleda quieren salir. Comentan que llevar pistolas perjudica sólo a quien las

lleva pero que los papeles a más (p. 45). Para un coche, suena el ascensor. Entra Joan.

Escena tres

Ríe al verlos preocupados. Se queja de la pérdida de la cartera y pregunta por el importe del robo: explica cómo la recuperó entre la multitud fingiendo un empujón y las dificultades al huir porque le seguían. Bleda le reprocha que no le dijese que le consideraba un estúpido. Le hacen el vacío y Jeroni dice haber contado lo del asalto de can Codina y el reparto. Joan se defiende comentando el chantaje de Jeroni. Éste le dice a Joan que todos tienen un motivo en su contra. Molestias por los tratos con el ex comisario Posada. Error fatal de dejarse investigar y conocer lo podrido que estaba por dentro. Reproches de Joan a Marta: siempre desgraciada. Él sí la comprendía. Confiesa delante de Andreu su lío. Marta le llama miserable y repugnante. Andreu le agradece el retraso. Joan habla de que hay que esconder lo que uno es: “*todos os aguantáis por milagro...*” y de que “*se puede convivir años y años con nuestros vicios pero ni cinco minutos con los de los otros*” (p. 59). Sólo por azar el condenado ha sido él. Le rodean. Andreu le dispara y cae al suelo: por proteger mis secretos, dice. Se miran todos mal.

2.3.1.5. El inocente de Mario Lacruz⁴¹⁴

Salvador Vázquez de Parga en su artículo *Novela policíaca española*⁴¹⁵ destacaba (p. 67) que esta novela, escrita en 1956 y merecedora del premio Simenon en Francia fue:

«...la primera novela netamente española que no seguía las líneas predeterminadas de ninguna escuela policíaca extranjera –sin perjuicio de las lógicas influencias– y que abordaba la temática criminal desde un punto de vista psicológico, con un estilo directo y preciso, denunciando los efectos de la opresión y el miedo. Es realmente la primera aportación seria de nuestro país a la novela criminal desde una perspectiva culta e intelectualizada, muy lejana de la clásica novela problema y más próxima a la tendencia psicológica de la novela negra. Una línea similar sigue la posterior trayectoria novelística de

⁴¹⁴ LACRUZ, Mario, *El inocente* (1962), Ed. Planeta, Serie negra, 1982, 2ª ed., Barcelona, 1985.

⁴¹⁵ VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Gimlet*, nº 7, septiembre de 1980, Barcelona, pp. 66-69.

Mario Lacruz con *La Tarde*, que obtuvo el premio Ciudad de Barcelona, y, en menor medida, *El ayudante del verdugo*.»

En la contraportada del libro de Lacruz aparece su sinopsis y una breve valoración:

«Virgilio Delise es un hombre rico, inteligente y dedicado a la actividad intelectual; en los medios cpultos se le considera un musicólogo de renombre.

Nada permite prever que se vea envuelto en un asesinato, en un ajuste de cuentas pendientes de los tiempos de la guerrilla. Por otra parte, cuando uno mismo duda de su inocencia no puede evitar que los demás sospechen de él; sobre todo la policía, que sospecha de todos por principio. El círculo se va cerrando, hasta que la fuga precipitada de Delise, parece confirmar las sospechas del inspector Doria [...]

Esta novela, escrita con estilo depurado y sensible, cargada de un profundo análisis psicológico, está dotada de un sentido de la intriga que se mantiene sin desmayo a lo largo de toda la narración.

“El inocente”, que es un verdadero clásico de la literatura de suspense, obtuvo el Premio Simenon y fue traducida a ocho idiomas.»

La estructura de la novela es casi circular: un individuo rico, nada simpático a los ojos de los demás, huye de la Policía al creerse en parte culpable de todo lo que ocurre a su alrededor y, de paso, es una víctima propiciatoria para la ambición de un comisario fracasado y para que un policía joven pueda resarcirse de su inexperiencia. En esa huida (física pero casi espiritual) vuelve a conectar fugazmente con personas y vínculos casi olvidados. A modo de pequeña sinfonía, los capítulos vienen marcados por movimientos musicales de tempo diferenciado (*andante, adagio, scherzo, allegro con fuoco*) que acompañarán los acontecimientos aunque el tiempo vital de Virgilio Delise esté casi congelado. Novela de atmósfera precisa y cuidada va desvelando una compleja trama de relaciones y pasados de la víctima que parecen salpicar a su hijastro cuyos sentimientos frágiles parecen reclamar su aniquilación.

Un breve texto extraído de *El inocente* puede reflejar mucho mejor esa forma de analizar la realidad y de narrar un drama casi atemporal pero con algunas veladas alusiones políticas y sociales. Selbi, el policía veterano le dice a su joven compañero haber disparado y matado a Virgilio Delise en una segunda persecución “exitosa”:

«..este oficio es como cualquier otro, aunque pueda parecer distinto. Uno ingresa en el cuerpo como podría hacerlo en otro sitio. Al principio cada caso es interesante, pero más tarde uno se da cuenta de que no puede interesarse en todos por igual. El despilfarro no puede durar siempre. Se empieza a pensar en el ascenso, aunque no se quiera, aunque uno se lo oculte a sí mismo. La rutina. Sólo en ocasiones excepcionales llega uno a interesarse en, un determinado individuo que deja de ser una oportunidad de tener un buen servicio; pero entonces uno descubre que no le puede favorecer, ni perjudicar, ni hacer una excepción con él porque algo lo impide: no sólo un concepto del deber, que es una palabra innumerables veces repetida, sino algo que se ha convertido en una segunda naturaleza imperiosa y rutinaria... ».⁴¹⁶

2.3.1.6. Aground de Charles Williams⁴¹⁷

La acción se sitúa en Miami. Se ha robado el yate *Dragoon* tras haber sido tasado por Herman Ingram, un capitán de yate que lo revisó tras recibir una llamada de un empresario de los Laboratorios Hollister-Doykes que lo pretendía utilizar para fiestas y reuniones de empresa. Al inicio de la novela unos policías interrogan a Ingram. El yate pertenece a una viuda llamada Rae Osborne quien tras personarse en el lugar del robo y conocer a Ingram decide contratarlo para localizar el barco puesto que él lo reconocería aunque hubiese sido camuflado. Alquila los servicios de la avioneta McAllister y tras descubrir que está encallado en unos *Keys* (cayos) del Caribe acceden al yate en el que, pese a no haber señales de vida, aparecen dos gánsters: el forzado y visceral Al Morrisson y el latino y profesional Carlos Ruiz, que robaron el barco para realizar una operación de compra de armas en la bahía San Felipe de Miami y matar a tiros al *sheriff* de la zona aunque en el intercambio muriese el intermediario Patrick Ives. Éste es el falso empresario de los Laboratorios Hollister, antiguo marido de Rae Osborne a quien conoció cuando era estudiante de medicina, carrera que no acabó, antes de iniciar una andadura como traficante y estafador.

Para intentar reflotar el barco, seriamente dañado, Al Morrisson decide transportar las armas a un islote cercano aprovechando la llegada de Herman y Rae. En un momento de descuido de los secuestradores, Ingram conseguirá hacerse con el control del barco dejando en tierra a Morrisson que les amenazará

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 199.

⁴¹⁷ WILLIAMS, Charles, *Encallat* (1960), Eds. 62, Col. La Cua de Palla, Barcelona, 1989.

con disparos desde la costa y que, tras nadar hacia el barco y acceder a él, será reducido tras un forcejeo y una amenaza de explotar la gasolina esparcida por todo el yate. En esas circunstancias, Rae Osborne y Herman Ingram se sincerarán respecto a sus vidas anteriores poniéndose al descubierto la amistad de Rae con Patrick Ives y la trágica muerte accidental del socio de Herman, cuando se dedicaba al transporte de pasajeros en Nassau. Pronto se desvelará cómo ocurrieron las muertes de Ives y de otro gángster (Reefers) que se ahogó en alta mar.

La novela, ambientada magníficamente en un escenario marítimo, pasión y tema constante del autor, parte de una situación enigmática: una extraña desaparición y arranca con fuerza tras el interrogatorio y la simbiosis de la propietaria del barco y del capitán, ambos con dificultades económicas, para luego ralentizarse en un secuestro que transmite la dificultad de liberar el yate de los arenales y liberarse al mismo tiempo de dos gángsters con un negocio de tráfico de armas para cubanos dispuestos a recuperar el poder en la Cuba castrista de 1960 –la ambientación está ajustada al momento en que se escribe el relato–. La relación primero desconfiada y luego amorosa de las víctimas será otro atractivo añadido.

2.3.2. Realidad *versus* ficción

En este extenso apartado, se repasarán algunos acontecimientos cuya influencia en guionistas y productores permitió enriquecer la “mirada negra”, ahondando en héroes y antihéroes y truculentos casos que conmocionaron a la opinión pública. La simple exposición de algunos ejemplos intentará demostrar que los materiales disponibles de la realidad española eran abundantes e impactaban de igual manera en los espectadores y en los profesionales del cine. Con todo, los hechos se presentaban habitualmente mutilados, descontextualizados y hasta manipulados lo que no quiere decir que se ignorasen de antemano sino que, como es natural, realizadores y productores intentaban evitar los problemas con la Administración e incluso el tener que recoger una documentación exhaustiva antes de trasladar a la pantalla los casos reales seleccionados. No fue infrecuente en el cine negro español retomar algún escándalo público, situado lejos de nuestro marco político,

o incluso hechos aislados que podían llegar desde la prensa pero también desde revistas no dedicadas a la información diaria. He seleccionado algunos materiales que acabaron en adaptaciones y otros que pudieron haberlo sido pero que, en todo caso, remiten a personajes, mentalidades y sucesos que poblaron los temores de una sociedad ya bastante propensa al pánico y a la incertidumbre y que, en los años cincuenta, empezó a respirar sin tanta dificultad.

2.3.2.1. El atraco al Expreso de Andalucía

Todos los elementos presentes para una posible puesta en escena de las fuerzas que operaron en este complejo caso criminal, estaban disponibles en el momento de rodarse la primera película sobre este famoso atraco. Interesante resulta concretar qué era conocido por el gran público y que de alguna manera llevó a realizar la segunda de las versiones, de la mano del director Francisco Rovira Beleta, de la que luego hablaré ampliamente. Encontré una fuente secundaria⁴¹⁸, casi privilegiada a mi entender, que en 1932, ochos años después de los hechos, intenta, no sin alguna que otra descripción novelada, hacer una reconstrucción de los hechos. Su autor, Alfredo Matilla y Jimeno era hijo de uno de los abogados defensores y dado que él mismo optaría por la carrera jurídica, se interesó por un caso que conmovió a la sociedad española durante la Dictadura de Primo de Rivera. El autor, en el prólogo de su trabajo, expone los motivos que le llevaron a narrar los hechos criminales con la reconstrucción de los planes anteriores al robo y del proceso (Consejo de Guerra iniciado el 7 de mayo de 1924) y posterior condena y ejecución de las sentencias, alineándose en contra de una pena de muerte, desterrada de la legalidad republicana y que desgraciadamente volvería pocos años después:

«Mucho se dijo del crimen del expreso de Andalucía, pero no se conocía más que el aspecto externo, de disfraz; el fondo, lo trascendental, los pequeños detalles, los precedentes, éso no se supo. Poco a poco se fue apagando la expectación y el olvido borró lo demás. Pero ese olvido no fue tan absoluto. Hoy, ocho años después de aquellos días apasionantes, el público recuerda aún

⁴¹⁸ MATILLA Y JIMENO, Alfredo, *La trágica noche del Expreso de Andalucía*, Serie “Los grandes procesos del mundo”, Ediciones y Publicaciones Iberia, Joaquín Gil editor, Barcelona, 1ª ed., junio de 1932, pp. 45-98.

claramente la marcha general de aquel proceso, quizá el de más emotiva expectación de todos. Yo voy a activar sus recuerdos. Este libro estaba pensado hace mucho tiempo, porque yo, por ser mi padre el defensor de José María Sánchez Navarrete, uno de los procesados y ejecutados entonces, viví con una gran intensidad aquellos días. Vi, muy de cerca el dolor y la incertidumbre, y seguí paso a paso la tragedia... Y pensé en escribirla.

Tenía todos los datos que mi padre recogió, por serle necesarios para el estudio y la gestación de su defensa. Y hoy, reconstruyendo sobre los fuertes cimientos de la verdad, he edificado mi recuerdo. Las revelaciones que Juan de Dios Piqueras hizo a mi padre antes de morir, han sido una de las fuentes más claras de esa verdad.

Quizá algo de lo que digo en este libro, suene a nuevo y hasta a increíble, pero de la autenticidad de todo lo escrito, respondo con mi firma y mi palabra. Las fotografías que ilustran el texto, son, en su mayoría, reproducción de las que mi padre obtuvo de la causa para su estudio.

En la serie de “Los grandes procesos del mundo” éste del crimen del expreso de Andalucía ocupa un lugar elevado. No se han olvidado los momentos de tres hombres en capilla. Y yo, que los viví tan cerca de su origen y de su desenlace, los recuerdo como una pesadilla cruel.

Pero al escribir este libro, lo hago con la alegría de saber, que momentos como aquellos no se repetirán. En España ya no habrá delincuentes condenados que conozcan la hora de un trágico fin. En España no existe ya la pena de muerte».⁴¹⁹

En los primeros capítulos del libro, el autor presenta a cada uno de los protagonistas de la operación criminal utilizando un estilo novelesco, cercano también a la crónica periodística.

El primero de los participantes, JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ NAVARRETE, de 36 años, había nacido en Cartagena, era hijo de un militar de la Guardia Civil, fue trabajador ambulante y ascendido a administrativo de la Dirección General de Correos por lo que conocía, por experiencia propia, trayectos y operaciones de los trenes-correo como el de Andalucía. Habitual de los casinos, parece ser que su preocupación, antes de conectar con los demás miembros de la banda, era el miedo a ir a la cárcel por una cantidad cobrada (3.000 pesetas) al depositar una alhaja de incierto origen.

El segundo protagonista era HONORIO SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ DE MOLINA, nacido en Cuba y apodado “Pildonta” –por su tendencia a consumir muchas pastillas– y que pondría en contacto a José María Sánchez Navarrete con JOSÉ

⁴¹⁹ Op. cit., p. 45.

DONDAY HERNÁNDEZ el tercero de los implicados, de 31 años, natural de Fray Benito (Santiago de Cuba) y que conoció a Navarrete en el Liceo de América en el año 1922.

Los tres individuos pronto hablarán de la posibilidad de mejorar su situación económica robando, por su supuesta facilidad, la ambulancia de Correos con la utilización de un narcótico que adormeciese a los vigilantes. El cuarto de los implicados y que aparecerá con posterioridad será FRANCISCO DE DIOS PIQUERAS, de 34 años, natural de Úbeda, soltero, comerciante y residente en el hotel Colombia de Daimiel.

Tanto Honorio Sánchez como José Donday fingirán que la usurera que le había dado el depósito de José María Sánchez Navarrete firmaba, con los avales presentados por ambos, letras por valor de 6.000 pesetas cuando en realidad se falsificaron documentos que pudiesen atenazar, aún más, los movimientos de Navarro.

El primer plan del robo fue diseñado en la finca “La Alameda” de Ciudad Real, perteneciente a un marqués en la que el padre de Honorio ejercía como administrador. Navarrete disponía de ocho días de permiso. El dispositivo consistía en que uno de los tres hombres viajara en el vagón-ambulancia de Correos y que, aprovechando una invitación a coñac, narcotizase a los guardias ayudado por “Pildonta”. Honorio, entretanto, se quedaría en Manzanares o en La Alameda. Parece ser que en la primera ocasión que intentaron comprar el narcótico, Donday se jugó las 25 pesetas que para ello se habían destinado.

Unos pocos días antes de la fecha de la comisión del delito, se realizó un primer intento de robar el tren. Navarrete se encontraba en el coche de tercera clase pendiente del aviso de Donday que se hallaba en el coche de empleados con un pase de “vayas” habitual en el servicio. Éste no llegó a avisar y bajó con la maleta vacía, reconociendo que los vigilantes no se habían dormido porque se había jugado nuevamente los cinco duros que se le dio para la compra del narcótico.

Ante la indecisión de los delincuentes, hará su aparición el quinto y último implicado, ANTONIO TERUEL, amigo de Francisco de Dios Piqueras, embaucador profesional con dos detenciones a costas y fichado en Linares por

practicar apuestas y juegos ilegales. Juntos fueron a ver a Honorio a quien encontraron en el bar *Spiedum*. El 2 de abril de 1924 se reunieron los cinco sujetos, decidiéndose que Honorio, como director de la operación, se quedaría al margen, que Sánchez Navarrete ponía la idea y que ya que Donday se mostraba abúlico, sería Antonio Teruel el brazo ejecutor junto a Francisco de Dios. Faltaba un elemento importante: coordinarse con alguno de los empleados que viajaban en el tren y que fingiese también ser víctima del atraco. Se pensó en Ángel Ors, uno de los ambulantes. Piqueras iría con el “vaya” o pase falso de Correos y se encargaría de dormir a un ambulante, mientras el otro, Ángel Ors, fingiría estar dormido, lo que aprovecharía Piqueras para avisar a sus dos cómplices. Todo ello fue pensado para el día 10 de abril de 1924. Surgieron tensiones, entre otras cosas porque Piqueras no quería ir solo.

Ya en la fase de los preparativos, el 8 de abril, Piqueras y Donday fueron a Alcázar de San Juan y tras inspeccionar la estación pensaron que era mejor bajar en Manzanares al término de la operación. Honorio consiguió el papel de receta para conseguir cloruro de etilo, cloroformo y pantopón. Donday marchó para alquilar un auto en Ciudad Real llevando maletas con las iniciales J.D. (José Díaz).

En el transcurso del robo definitivo, la noche del 11 de abril de 1924, hubo una complicación enorme: Ángel Ors, el supuesto cómplice, no sabía nada. Donday, bajo el nombre falso mencionado, alquiló el coche con chófer. Antonio Teruel repartió armas a los demás y cogió el tren en Aranjuez no sin antes organizar un incidente al dar una paliza a un pobre joven mendigo que les pidió limosna.

En el capítulo VII del trabajo de Matilla, se explica cómo se tuvo conocimiento del atraco perpetrado pero desde el punto de vista de las autoridades.⁴²⁰ El autor introduce, cambiando la perspectiva de la narración, los trámites y las comunicaciones que se sucedieron desde la mañana del 12 de abril de 1924. Así, el juez del distrito de la Izquierda de Córdoba, señor Iglesias, recibió el siguiente oficio del jefe de estación:

⁴²⁰ Descubrí esta crónica del atraco bastante después de entrevistar a Francisco Rovira Beleta. Su reciente muerte me impidió saber si conocía este trabajo y si pudo influir en la elaboración del guión que, por otro lado, plantea alternativamente la investigación policial y la crónica de sucesos.

«Al llegar a esta el tren expreso, número 92, de hoy, que lo efectuó a las seis horas, hubo necesidad de forzar la entrada del coche-correo que venía en este tren, hallándose en el interior los dos ambulantes muertos por mano airada hacía varias horas y según dictamen facultativo, y la correspondencia en desorden, con señales de violación, desconociendo autores y trayecto donde haya podido tener lugar el hecho. Lo que comunico a V. S. a los efectos correspondientes. Dios guarde a V.S. muchos años. Córdoba a 12 de abril de 1924.»⁴²¹

En las diligencias del juez en la estación en Córdoba, se hizo separar el vagón-correo que se trasladó a una vía próxima mientras el tren continuó su viaje. Se ratificó que una de las víctimas tenía la cabeza maltratada descubriéndose también un frasco. El otro cadáver tenía una saca encima. Los cuerpos hallados fueron identificados como los de Ángel Ors y de Santos Lozano. Igualmente fue hallada una cápsula de pistola “Browning” registrándose todos los objetos hallados. Se avisó al médico de la Compañía M.2.A. en Córdoba, don Antonio Gutiérrez Sisternes que, aseguró, ambos hombres murieron ocho horas antes. Se tomó declaración al jefe de estación, requerido por la Guardia Civil. También se localizó al revisor, al jefe de tren e incluso al que se califica de “golfillo betunero” que era el joven que pidió dinero a los autores materiales del robo. El autor de esta crónica recuerda la pasión que se despertó en el país cuando empezaron a circular las primeras noticias en la prensa.

Las autopsias de las víctimas, reveladas en el capítulo VII, hablaron de fuertes heridas que ocasionaron la muerte. Tomás Ors, padre de uno de los ambulantes muertos y residente en Cabañal (Valencia), de 70 años declaró que su hijo vivía en Málaga.

Paralelamente se realizaron trámites desde la Capitanía General de la 1ª Región cuando el titular de ésta, Fernando Molto, apeló a que tras el 13 de septiembre de 1923 –golpe de Estado del Capitán general de Cataluña Primo de Rivera–, “*los asaltos a mano armada y los atentados contra las personas pasarían a ser juzgados por la jurisdicción de guerra*”.

De esta manera y tras la resistencia de la sala de Gobierno de la Audiencia de Sevilla, el magistrado, don Eduardo Pérez del Río, nombrado juez especial en un

⁴²¹ Op. cit., p. 64. He eliminado los puntos y aparte de los formulismos finales del escrito.

primer momento, cederá sus competencias el 1 de mayo al teniente coronel de Infantería don Alfredo Moreno Lizárraga.

Se incluye a continuación el inventario de los objetos y valores substraídos en el robo y que se detallan en la página 69 del libro, no sin declarar como incierta la cantidad de dinero extraído. El botín consistió, además de los billetes y monedas, en alhajas, valores y certificados. Este es el listado de lo que llevaba la ambulancia:

- 1) Cuatro despachos de objetos asegurados, para San Fernando, Cádiz, Jerez y Sevilla.
- 2) Dos pliegos de valores declarados de 50 y 25 pesetas para Melilla y desde Torrelavega.
- 3) Un pliego de valores declarados de fondos públicos, por valor de 1.000 pesetas, de Logroño para el Banco de España en Sevilla.
- 4) Cuarenta despachos certificados para distintos sitios del Sur de España.
- 5) Nueve despachos certificados para Gibraltar.
- 6) Ochenta y seis certificados para Andalucía de distintos puntos de España y del extranjero.
- 7) Nueve sobres monederos, con ciento diecisiete pesetas en total.
- 8) Valores de fondos públicos de Deuda perpetua, Amortizable y Tesoros, de distintas series, por valor de 159.300 pesetas.
- 9) Ciento treinta y ocho décimos de lotería.
- 10) Ciento cuarenta y dos cartas urgentes.
- 11) Un despacho, en dos sacas, para Gibraltar.
- 12) Setenta y ocho sacas de correspondencia para Andalucía y África.
- 13) Ciento sesenta y cinco paquetes de prensa.

Se describen igualmente los papeles esparcidos por el suelo: ocho sellos de 25 céntimos, 7 pesetas con cincuenta céntimos en metálico, dos sobres monederos rotos con dos pesetas cada uno, dos maletines, dos marchamos, dos “vayas” o pases para empleados de correos y diez sellos antiguos de la casa Gustavo Guelli, de Bruselas, valorados en 10.749 pesetas y que los delincuentes respetaron.

El juez de Córdoba habló con el chófer, Julián Pedrero Robles que supuso que los tres hombres que le contrataron –y que esperó en Alcázar de San Juan para recoger a dos amigos de la persona que le había contratado en la puerta de Atocha–, estaban metidos en un “asunto de mujeres”. También declaró el dueño de un bar y dos trabajadores del garaje donde repostó el coche alquilado. El comandante de la Guardia Civil de Madrilejos declaró haberse fijado en un coche negro americano cuyo conductor le preguntó por la carretera de Madrid.

En rápida sucesión, Alfredo Matilla reproduce cronológicamente el hilo de las rápidas investigaciones: el día 21 de abril se suicidó en su casa un maleante llamado Antonio Teruel López; la misma noche, la Guardia Civil detenía en la finca “La Alameda” y a Honorio Sánchez y Sánchez Molina y el día 23 se recibió en la Embajada de España en París una carta de José Donday que se confesaba cómplice del asesinato. Finalmente el 24 del mismo mes se detuvo en el tren (a la altura de Almorchón) a Francisco de Dios Piqueras.

El cronista relata también cómo se encadenaron los indicios desde el suicidio de Antonio Teruel. En las primeras declaraciones sobre lo ocurrido en el vagón-correo, parece que todos, salvo Piqueras, mintieron. De regreso a Madrid (Portillo de los Embajadores), los que no habían entrado en el vagón comprendieron que se había cometido un crimen. Fueron a la calle Toledo, número 105 y entraron en casa de Antonio Teruel donde se encontraba la mujer de éste, Carmen Atienza. Tras consultar un recorte de El Sol con las cotizaciones, se repartieron las participaciones y la moneda extranjera (3.200 pesetas aproximadamente y algunas monedas de oro). Teruel guardó en un maletín las joyas. Navarrete y Donday dejaron el piso, tras jugar una partida y Teruel y Piqueras se quedaron. Navarrete llevaba la parte de Honorio para dársela. Llevaba sangre en su camisa y le pidió la pistola a Donday que dijo que la quería para “pegarse un tiro”. Le contó como pasó todo en el tren: tras separarse, parece ser que Navarrete, arrepentido, entró en la iglesia y fue a ver a Honorio a quien se le quejó por haberles enviado a Antonio Teruel, “una auténtica fiera”. Le dio su parte y le entregó la cantidad de dinero que cancelaría las letras que debía. Honorio no quiso aceptar el papel del estado que veía como comprometedor. Navarrete le pidió dinero. Al mismo

tiempo Teruel y Piqueras se hallaban cada uno en su habitación. Carmen, la mujer de Teruel, se asustó al ver la sangre, antes de incorporarse a su trabajo como asistente particular. A diferencia de las cinco pesetas que el marido le daba cada día, le puso un billete de veinticinco pesetas y cinco en plata. (p. 73). La tarde del lunes 14, Antonio le dio una gabardina y un traje azul marino a Carmen para que lo llevase a teñir de negro. Había oído rumores del crimen cometido pero no conocía los detalles ya que no sabía leer. Su marido se escondía en la buhardilla, lo que le hizo aparecer como sospechoso a los ojos de su mujer. En la redada desplegada, se detuvo a Carmen Atienza, esposa de Antonio Teruel, el 16 de abril de 1924. Piqueras, por su parte, salió hacia su pueblo al día siguiente del crimen. El sábado 12 de abril, Navarrete quiso volver a hablar con Honorio que desatendía sus llamadas y, tras explicarle el segundo que sabía por la prensa lo de los dos asesinatos, dijo que se marchaba a “La Alameda”.

Navarrete no sabía que, al quedar intactas las sacas de correspondencia ordinaria, los investigadores suponían que entre los autores había un empleado de Correos que conocía en qué lugares se llevaba dinero en el vagón-correo (p. 75). Una comisión del Cuerpo de Correos, indignada, presentó una protesta por esa suposición. Entre las firmas se encontraba la de Navarrete. Éste fue el sábado de gloria a la iglesia de San Fermín de los Navarros donde confesó ante el capellán su intervención en el crimen quien no le dio la absolución, dirigiéndose a consultar el caso al obispo de Madrid-Alcalá, señor Melo, que se dirigió a las oficinas del Directorio Militar explicando que un oficial de Correos era uno de los atracadores.

Carmen Atienza declaraba paralelamente sacando a relucir los nombres de Honorio Sánchez y Francisco de Dios Piqueras y afirmó que había algo oculto en unas baldosas (la gorra que luego apareció) y en los barrotes de la cama (collares, sortijas, pulseras, pendientes y otras alhajas más monedas mejicanas, norteamericanas, cubanas y de otros países por valor de 30.679 pesetas).

Sintiéndose acorralado, el 21 de abril, Antonio Teruel López se disparó un tiro en la cabeza. Dejó dos cartas, una para su mujer y otra para su familia, disculpándose por lo que les había hecho. Matilla describe puntualmente lo

encontrado en su casa. Destacaba especialmente una pistola Smith con cuatro cápsulas, una navaja, dinero, la gorra mencionada con restos de yeso y tierra y documentos.

La declaración de Carmen Atienza llevó a la detención del hijo del teniente coronel, José María Sánchez Navarrete que no había ido a la oficina por “enfermedad” encontrándose en casa de su madre (p. 77). Dos agentes lo detuvieron y lo acompañaron a la Dirección General de Seguridad. Al proceder a un registro se le encontró una pistola. Parece ser que cogió una hoja de afeitar para intentar suicidarse pero se echó atrás en sus intenciones (no se tiró por el hueco de la escalera aunque pudo hacerlo, observa Matilla). En una dependencia de la D.G.S. fue reconocido e increpado por el chófer Julián Pedrero. Uno de los jefes que le tomó datos, Manuel Sánchez Bernal, había sido compañero de su padre y le conocía desde que era niño. Al ser reconocido pretendió hacerse pasar por Donday e inculpó también a Ors, uno de los empleados de Correos que iba en el vagón, explicando que subieron tres personas: Teruel, Piqueras y otro que no conocía. Se dictó contra él auto de procesamiento (p. 78).

Honorio, detenido en la finca “La Alameda” sí explicó la verdad: que se enteró de lo sucedido por Navarrete, que guardó parte de lo robado y que antes de llegar a la finca se había encontrado a Piqueras en Puertollano, reprendiéndole la salvajada cometida respondiendo éste que: “Ors penó para morir”. Reconoció también Honorio Sánchez que fue anteriormente procesado por expender moneda falsa pero que su caso fue sobreseído.

En Almorchón fue detenido Piqueras por la Guardia Civil. Se le hallaron manchas de sangre en el bolsillo del pantalón. Negó conocer a Donday y a Navarrete y haber participado en los hechos, explicando que se dirigía hacia Mérida. No llevaba nada de lo robado porque –dijo–: «*tampoco quiso dinero “manchado de sangre”...»* (p. 78).

Navarrete se enteró de que Donday, detenido en París, venía hacia España confesando a su llegada ser uno de los tres que fueron en el coche- ambulancia cuando se cometió el delito, escondiéndose al empezar la lucha en el vagón-correo y cumpliendo lo ordenado por Teruel.

El día 24 de abril, llegó a la Embajada de España en París la carta que escribió Donday, donde afirmaba haber alquilado el coche que recogió en Alcázar de San Juan a Sánchez Navarrete, Teruel y Piqueras, regresando a Madrid y huyendo luego hacia Hendaya y París. Repitió el que era el plan inicial: narcotizar a los ambulantes con la actuación de Piqueras que fingiría ser empleado de Correos y que permitiría el pase a Navarrete, previamente caracterizado para no ser reconocido. Ignoraba las causas de las muertes, explicando su decisión a entregarse a la Embajada tras haber perdido dinero en varios casinos franceses. Pedrero, retenido aún, le reconoció y fue puesto en libertad.

La hermana de Honorio, Antonia Sánchez, entregó a la lavandera, Encarnación Muñoz, un paquete para esconderlo que fue hallado por la policía conteniendo dinero de diferentes países. Igualmente se encontraron las letras de Navarrete y se dictó auto de prisión contra Encarnación Muñoz, como más tarde se haría con Carmen Atienza, esposa de Teruel y Antonia Sánchez hermana de Honorio.

Elevada la causa a plenario por el capitán general don Fernando Moltó el día 3 de mayo, de acuerdo con el dictamen del auditor, se procedió a nombrar defensores elegidos por los procesados entre oficiales de diferentes Cuerpos. Aurelio Matilla, comandante de Infantería y padre del que reconstruye el proceso, se encargó de la defensa de José María Sánchez Navarrete. El día 4 se procedió a la lectura de cargos. Algunos prisioneros aducieron que la justicia militar era incompetente. Piqueras, que quería acabar pronto, fue el más inclinado a explicar la verdad.

Tras diferentes trámites, el 7 de mayo a las ocho de la mañana comenzó el juicio sumarísimo, constituyéndose el Consejo en la Sala-Audiencia de la Prisión Celular presidido por el Coronel del Regimiento de Húsares de Pavía, don José Giraldo Gallego, más seis vocales, uno de ellos actuando como vocal, ponente. Como fiscal actuó el auditor de la División Fiscal don Rafael de Piquer. En total se juzgaba a cuatro hombres y a tres mujeres. El público, en general, pedía la rápida aplicación de la pena de muerte, aunque dice Alfredo Matilla que fueron cambiando tras oír los parlamentos y argumentaciones de los defensores. El informe del fiscal, destaca Matilla hijo, fue magnífico alegando que robo y homicidio fueron el mismo delito y que Honorio era también inductor de un robo

cuya consecuencia fue el homicidio, por lo que consideraba responsables a Navarrete, Piqueras y a Honorio, cómplice a Donday y encubridoras a Carmen Atienza, Antonia Sánchez y a Encarnación Muñoz (p. 81). Para Navarrete y Piqueras añadía los agravantes de premeditación, abuso de superioridad, nocturnidad y despoblado según el artículo 10 del Código Penal. Para Honorio y Donday igualmente existían todos los agravantes excepto el de abuso de superioridad. Pidió penas de muerte para Navarrete, Piqueras y Honorio Sánchez, veinte años para Donday y ocho años y un día de presidio mayor para las tres mujeres, amén de la restitución de lo robado, según el artículo 127 del Código Penal, e indemnizaciones a las viudas de las víctimas: señoras Lozano y Ors.

Hablaron tras un receso los abogados defensores, empezando por Aurelio Matilla que destacó que sus manos de su defendido no actuaron en el crimen, apelando a sentencias como la del 1 de marzo de 1880, negando la premeditación de homicidio, hablando de la situación psicopatológica del defendido y pidiendo cadena perpetua. Siguió el defensor de Piqueras, José María Dueñas Goicéoechea, luego el de Honorio Sánchez, don Antonio Vidal y Moya y así sucesivamente intervinieron los demás defensores. Se negó la posibilidad de encubrimiento porque las mujeres desconocían la comisión del delito. Donday solicitó poder declarar nuevas cosas por escrito.

Terminada la vista pública –de una celeridad sorprendente a nuestros ojos, acorde con los mecanismos de la Justicia militar–, el Consejo de Guerra se reunió para deliberar y dictar su fallo.

A las once del 8 de mayo se confirmaron las penas de muerte que máximas autoridades como el alcalde de Madrid, señor Semprún, el gobernador civil duque de Tetuán o el presidente de la Diputación intentaron fuesen conmutadas (p. 85).

Aureliano Matilla fue a ver personalmente al general Primo de Rivera al ministerio de Guerra, que no consintió la conmutación alegando que el pueblo solicitaba el castigo. Defensores y familiares se personaron por la tarde al palacio de la Presidencia, sin conseguir ni tan solo el apoyo del obispo de Madrid-Alcalá que se hallaba presente. Matilla intentó incluso presionar a los generales del Directorio sin efecto (p. 86). A las seis de la tarde, el auditor llevó la sentencia a

la Presidencia para entregársela al general Primo de Rivera, que fue firmada en Madrid, a las siete horas del ocho de mayo de 1924.

En la sentencia, sigue el autor, se repasan los pormenores de la vida de José María Navarrete, cómo expuso y planeó todo con su amigo José Donday y luego con Honorio Sánchez y cómo tras diversos intentos, decidieron encargar el trabajo a nuevos auxiliares como Antonio Teruel López y a su amigo Francisco de Dios Piqueras que “había acudido a él en solicitud de facilidades para obtener una falsa documentación con que marchar al extranjero”. Donday explicó a Piqueras el empleo de los narcóticos que le suministró y el plan de recogerlos en la estación de Alcázar de San Juan para conducirlos a Madrid, proveyendo una pistola por encargo de Sánchez Navarrete que ya había recibido otra de Honorio.

Consignando detalladamente los hechos, se lee en la página 86:

«RESULTANDO probado que escogida por todos para la ejecución del hecho la fecha de once de abril último, Navarrete, Piqueras y Teruel salieron a las diez y siete treinta de dicho día en el tren mixto de Cuenca, provistos de sus correspondientes armas de fuego, una botella de cognac preparado con pantopón, una ampolla de cloroformo y cloruro de etilo, descendiendo del convoy en Aranjuez, esperando allí el paso del expreso número noventa y dos, dirigiéndose al llegar éste al coche ambulancia de Correos, obteniendo Sánchez Navarrete de su compañero Ángel Ors la entrada al vagón de él y de sus amigos, introduciéndose por la ventanilla, por estar inutilizada la puerta de acceso, presentándoles el citado Navarrete a don Santos Lozano, jefe de la expedición, como amigos y compañeros, puesto que ya, a prevención, les había provisto de pases falsos por si hubieran de justificar su presencia en la ambulancia;

RESULTANDO probado que, una vez dentro del coche y por no haber hecho el efecto apetecido al señor Lozano la copa de cognac que le ofrecieron, Antonio Teruel, con ocasión de encontrarse aquél sentado, le asestó por la espalda con un marchamo nueve tremendos golpes en la parte posterior derecha de la cabeza, que le produjeron la rotura de la bóveda craneana, todas ellas muy graves y capaces de producirle la muerte, que fué rapidísima, y ya en brutal agresión, en la que todos tomaron parte, aunque en distinta forma, lucharon con el señor Ors, que por su extremada corpulencia, opuso resistencia tenaz, produciéndole siete heridas contusas en la cabeza, otras cinco en la cara, varias equimosis en el borde extremo de los brazos, mordiscos en ellos, cuello y cara, y dos heridas más por proyectil de arma de fuego, una en,, la parte más extrema del labio superior y otra causada encontrándose ya la víctima en el suelo, en la región supraclavicular derecha, que le atravesó la pleura y el pulmón siendo esa herida mortal de necesidad, dedicándose Navarrete y Piqueras, una vez

muerdos los desafortunados ambulantes, a abrir las sacas de valores y cajas de alhajas aseguradas, apoderándose del metálico, efectos públicos y joyas, y llegados que fueron a Alcazar de San Juan, descendieron del vagón, montando en el automóvil en que les esperaba Donday, regresando a Madrid donde llegaron a las cuatro y media de la madrugada, dirigiéndose a casa de Antonio Teruel, calle de Toledo, número ciento cinco, donde se hizo el primer reparto de los valores robados, correspondiendo a cada uno tres mil doscientas pesetas, encargándose Navarrete de llevar a Honorio Sánchez su participación, como así lo hizo, entregándosela juntamente con la que a él le tocó, llevándose, además Navarrete algunos títulos de la Deuda y quedando el resto del metálico, efectos y alhajas en poder de Teruel a resultas de un ulterior reparto...».

El ministerio fiscal estimó que *“los hechos perseguidos son constitutivos de un delito de robo con ocasión del cual resulta homicidio”* que según el número primero del artículo 516 del Código penal situaba como autores a Sánchez Navarrete, de Dios Piqueras, Honorio Sánchez, como cómplice a Donday y como encubridoras a las tres mujeres. Después de 13 “considerandos” específicos concretaba las implicaciones del delito y las pruebas que relacionaban a cada uno de los acusados y entre los que se reconocía que Carmen Atienza, Antonia Sánchez y Encarnación Muñoz no tuvieron constancia de la procedencia ilícita del dinero que les entregaron. Asimismo se destacaba la ausencia de la declaración de Antonio Teruel ya que *«...con el suicidio que puso fin a su vida, eludió su procesamiento y, por ende, al no haber sido encartado en autos, no hay términos hábiles para dictar pronunciamientos en cuanto al mismo»* (p. 89).

Por el artículo 18 del Código penal, los artículos 586, 587, 591, 593 y 659 del Código de Justicia militar y 27 artículos más del Código penal y *“demás de general aplicación de ambos textos legales y ley de diecisiete de enero de 1901”* (p. 89) se falló finalmente: cuatro penas de muerte a los considerados anteriormente autores; veinte años de cadena temporal y abonos en concepto de responsabilidad civil solidaria y subsidiariamente 25.000 pesetas a los herederos de don Santos Lozano y don Ángel Ors, más la devolución de los objetos intervenidos. Se absolvía libremente a las tres procesadas. Se incorporaba una accesoria para las sentencias más graves, para caso de indulto, con la propuesta de inhabilitación perpetua.

Alfredo Matilla pasa a hacer un juicio crítico de la sentencia destacando la excesiva rapidez y la complicación que reportó las declaraciones contradictorias de los acusados, sugiriendo la dureza de un juicio sumarísimo por el bando que declaraba el estado de guerra en el territorio de la primera región y que no discriminaba las actuaciones bien diferenciadas de cada uno de los participantes. El hecho de que se tratara por igual a Honorio Sánchez, que preparó el robo, que a los que lo cometieron, no tenía –según el autor– demasiado apoyo en la jurisprudencia. No se pudo tampoco aislar y personalizar el cometido de los tres atracadores. Igualmente encontraba excesiva la condena al cómplice Donday y se alegraba por la absolución de las tres mujeres. En una última duda lanzada respecto a diferentes fallos en un Tribunal civil, comenta: «*Triste es decirlo, pero es la realidad. Cualquier Tribunal, civil o militar, con dos o tres agravantes, hubiera impuesto la misma fatal sentencia de muerte a Navarrete y a Piqueras. ¿Habría sentenciado a Honorio a la última e irreparable pena? Seguramente, no.*» (p. 90).

Describe el autor en la sección final del libro, los rápidos trámites para liberar a unas y proceder al cumplimiento de las sentencias de los otros. A los tres condenados a muerte se les puso “en capilla” y se les pusieron los “grillos” o fajas de lona entre las que se cruzaban varias cuerdas de cáñamo. Diversos representantes de la Autoridad gubernativa y los Hermanos de la Archicofradía de la Paz y Caridad estuvieron con los reos aunque parece ser que les inquietaron más que apaciguarlos. Hubo también una presencia de hasta 25 religiosos. Se constataron tensiones entre el cura de la cárcel y el mandado por el capitán general por conocer quién se encargaría de la misa de comunión. Hacia la una, el confesor de Piqueras (el más sereno de los tres para el autor), avisó a Aurelio Matilla de que Francisco de Dios quería hablar con él y éste le comunicó la verdad de los hechos. Piqueras explicó que al enterarse por Ors que no llegaban a diez mil duros lo que se llevaban en metálico, decidieron dejarlo para otra vez y antes de que Piqueras frenase a Teruel éste ya cogió las tenazas de marchamar y golpeó mortalmente a Lozano. Fue entonces cuando Ors se indignó y se abalanzó

sobre Navarrete. Teruel hirió dos veces a Ors aunque el primer disparo en la cara no evitó un largo forcejeo. Poco después comenzó el robo separándose primero los dos cuerpos a los que se les colocaron dos sacas sobre sus cabezas (p. 93). Aún faltaban tres estaciones hasta Alcázar de San Juan.

El verdugo fue el de la Audiencia de Burgos y los testigos fueron el defensor de Honorio, que sufrió un ataque de nervios, y un piquete de soldados del Regimiento de Covadonga que se hallaba de guardia en la cárcel ese día. Los “grillos”, aprisionados por un gancho, evitaban el pataleo de los condenados. Se procedió a la sentencia por garrote vil y se recubrió a los ya muertos con un lienzo. El hijo de Matilla y unos amigos impidieron que éste acompañase a Navarrete para evitar una crisis nerviosa. Aún así gritó Aurelio Matilla lo que se transcribe, contra la bestialidad de la pena de muerte: «...*¡Bestias! ¿No queríais carne? ¡Ya la tenéis!... ¡Asesinos!...*».

El entierro de Navarrete lo pagaron algunos destacados militares: un general y dos tenientes coroneles. Al no destaparse el ataúd, como era habitual en el cementerio, se corrió la voz de que como el condenado era un señorito no lo habían matado y simplemente se habían puesto piedras rellenando el féretro y se le había dado un pasaporte falso para que huyese a Argentina.

Creo sinceramente que la descripción pormenorizada y retrospectiva del hijo de uno de los defensores de los acusados, aporta una buena fuente de información para entender la importancia de los hechos reales en la constitución de los argumentos del cine negro español. Por lo examinado, parece claro que la película *Al margen de la ley* (1935), se ajustó bastante más a los hechos al introducir el proceso como elemento central. La versión de Rovira Beleta, 21 años después, transcribe especialmente la dureza del atraco y la peripecia policial hasta la eliminación y detención de los delincuentes sin entrar en el tema jurídico y consiguiendo un guión bastante interesante en la presentación de los hechos que tal vez se desvíe en la alteración dramática puesto que presenta personajes inexistentes en lo sucedido. Una vez más, todo apunta a que lo que se sabía del caso operaba como estímulo en un juego de recreación-invencción que afectaba a los profesionales del cine en tanto hombres pendientes de la actualidad y de sus

ecos y también propensos a dar una vuelta de tuerca sobre películas ya realizadas, aunque el *remake* no existirá prácticamente en el género negro salvo esta adaptación, cuyo soporte histórico se ha intentado reconstruir.⁴²² No cabe duda que la pasión y compromiso de Alfredo Matilla se transmite a su texto y contagia también el deseo de transcribir esta apasionante muestra de fuente jurídica y de crónica negra muy anterior a las décadas que nos ocupan.

2.3.2.2. El guerrillero: héroe y atracador: José Lluís Facerías⁴²³

«...El viernes 30 de agosto de 1957, a las once menos cuarto de la mañana, una ráfaga de fusil ametrallador crepitaba en la desierta barriada barcelonesa de San Andrés, al norte de la capital. Un hombre que parecía pasearse en la esquina del paseo de Verdún y calle del Dr. Pi y Molist se desplomó [...] El herido dirigió la mirada a su pierna derecha: un balazo le había fracturado el tobillo. Sonaron entonces los estampidos de unos disparos de fusil y los proyectiles rebotaron a su alrededor [...] Desde la calle Nilo partió un descarga cerrada de fusiles y armas automáticas. Muchas balas, bien dirigidas, penetraron en el cuerpo del hombre acorralado antes de que pudiera recuperarse del golpe recibido. Allí quedó tendido, inmóvil, empapado en su sangre.

Un número impresionante de agentes de la fuerza pública y de la Guardia civil, armados hasta los dientes, avanzaron con cautela hasta la víctima. Esta tenía en su mano crispada una granada de mano. No había tenido tiempo de arrancar el seguro para hacerse volar con ella y privar así a sus asesinos del último placer: verle muerto. Un agente registró el cadáver y sacó una cartera, ensangrentada. Miró la documentación que indicaba: José Rius Soler, camarero. Se trataba, en realidad, del anarquista Josep Lluís Facerías, de 37 años de edad.»⁴²⁴

Facerías nació en Barcelona el 6 de enero de 1920. Cuando los militares se sublevaron en España contra la República, en julio de 1936, estaba afiliado al Sindicato de la Madera de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y a las Juventudes Libertarias. Rápidamente se incorporó a la Columna Ascaso (luego 28ª División del Ejército Popular que luchará en el frente de Aragón). En las últimas batallas de Cataluña, Facerías cayó prisionero. Su compañera y su hijita

⁴²² No se puede olvidar tampoco el caso del director Antonio Román que en 1949 y 1963 rodó *Pacto de silencio* alterando necesariamente el contexto de la segunda que parte de la independencia argelina y de las desesperadas acciones terroristas de la O.A.S. contra el gobierno francés. También se hicieron algunas nuevas versiones de comedias de éxito.

⁴²³ TÉLLEZ, Antonio, *La guerrilla urbana. I Facerías*, Eds. Ruedo Ibérico, París, 1974.

⁴²⁴ Op. cit., pp. 6-7.

tomaron el camino del destierro. Todas las gestiones que posteriormente hizo *Face* para intentar localizarlas, en Francia o en España, fueron estériles. Facerías como prisionero, conoció distintos campos de concentración y batallones de trabajo concluyendo sus peripecias penitenciario-militares en un Batallón de Transportes de Barcelona en el cual era conductor y, finalmente, pasando a ser chófer particular de Baixas de Palau, comandante del Cuerpo jurídico militar.

En la Ciudad Condal, *Face* trabó inmediatamente relaciones con los compañeros de la Organización confederal entregados a la lucha contra el régimen franquista.

Cuando fue liberado a finales de 1945, se incorporó al clandestino Sindicato de Industrias gráficas de la CNT, aunque se puso a trabajar de camarero y luego de cajero en el restaurante *La Rotonda*, al pie del Tibidabo. Tras la detención de 39 anarquistas en el bar del Paralelo barcelonés “La Mina de Oro” (17/8/1946) en la calle San Pablo, será nombrado secretario general del nuevo organismo conspirativo El Movimiento Ibérico de Resistencia (MIR).

Antonio Téllez repasa en su libro algunos de los episodios destacados de la actividad revolucionaria de Facerías –y la de sus parientes y compañeros más cercanos–, que en los diarios eran presentados como actos de bandidaje, terrorismo o simplemente como de delincuencia común. Sin seguir exhaustivamente la larga carrera opositora, recordaré algunas de sus operaciones más sonadas: En la primera quincena de julio de 1947 salió en libertad provisional y ofreció su colaboración- al MLR (Movimiento Libertario de Resistencia). Tras regresar de un Congreso en territorio francés, el 2 de julio de 1948, Face, Celedonio García, Enrique Martínez y Antonio Franquesa pasarán la frontera hacia España. El 31 de julio 1948 atracarán la Fábrica de Tableros de Juan Jover, situada en la carretera del Puerto, nº 25 de Barcelona, consiguiendo un botín de 125.000 pesetas. Desde agosto permanecerán en Francia para regresar el 11 de noviembre. El 21 de diciembre de 1948, tras apoderarse del vehículo del taxista Virgilio Cimarro Mariano, de su gorra y documentación, se incautarán de 400.000 pesetas del Banco Hispano Colonial de la calle Mayor de Gracia, nº111 de Barcelona. La trascendencia de estos golpes nos la explica Téllez:

“Cuando de dinero se trataba, los grupos sólo podían recurrir a las “fuentes” que eran las entidades bancarias y en ellas se surtían siempre que la necesidad lo exigía. Por consiguiente, en las crónicas de sucesos, los atracos contra bancos y empresas importantes ocupaban un lugar destacado.»⁴²⁵

El 4 de enero de 1949, Ginés Urrea, Santiago Amir (*El Sheriff*) y José Torras Cuadrado, hombres próximos a Facerías, atracarán la “Banca Soler y Torra” de la Plaza Urquinaona nº 3 de Barcelona, a las 8 de la mañana. Un disparo accidental provocará la muerte del lotero Martín Salvá Figueras que entregaba dinero en una ventanilla de pagos. Los tres hombres huyeron sin llevarse una peseta. El 28 de enero de 1949, otro grupo cometió un atraco a mano armada contra la fábrica de tejidos de José Sanglas y Mernos, en Avià, partido judicial de Berga (Barcelona) y se apoderó de 65.000 pesetas.

El 18 de febrero de 1949, Ginés Urrea, Santiago Amir y Francisco Martínez Márquez atracaron a las 9:30 la sucursal del Banco Central del Paseo San Juan, nº 35 de Barcelona, llevándose un botín de 77.699 pesetas. Por la sucesión de atracos, dice Téllez: «Desde el 20 de enero de 1949, los establecimientos bancarios, debido a las repetidas “visitas” que sufrían, disponían de una pareja de Policía Armada en la puerta...» (p. 116).

Por esas fechas el grupo recién reconstruido de Los Maños, cuyo responsable era Wenceslao Jiménez Orive, planeaba eliminar al comisario Eduardo Quintela tras acabar con el confidente Antonio Seba. La fecha fijada para el atentado fue la del 2 de marzo de 1949, pero dispararon y eliminaron a dos individuos que iban en el coche de Quintela (Manuel Piñol Ballester y José Tella Bavoy que fue herido) y al chófer zque también murió. Se descubrió más tarde que los dos ocupantes eran falangistas. Esta confusión la consigna el comisario Tomás Gil Llamas (en la Brigada de Investigación Criminal [BIC] desde 1946 hasta 1953).⁴²⁶ En abril de 1949 saldrá de Barcelona hacia Madrid el grupo de *Los Maños* con César Saborit. Atracarán la Sucursal Urbana nº 1 del Banco Popular Español, en el nº 41 de la calle Embajadores y colocarán explosivos en

⁴²⁵ *Ibidem*, pp. 9-11.

⁴²⁶ En el libro que citaré más adelante consta como jefe de la BIC entre 1944 y 1953.

los Consulados de Brasil, Bolivia y Perú para ejercer cierta presión internacional (pp. 136-137).

El 20 de mayo de 1949 un grupo con Ginés Urrea, Antonio Moreno, Santiago Amir y Francisco Martínez atracó una casa particular: la de Francisco Puig Alemany, substrayendo 75.000 pesetas tras haberse presentado como inspectores de Hacienda. El contable Pedro Tortura trató de quitarle la pistola a Santiago Amir hiriéndose al primero y también a la hija de Francisco Puig.

El 2 de julio de 1949, Pedro Adrover, Domingo Ibars, Arquímides Serrano, Francisco Martínez y César Saborit atracan la ICAM, fábrica de construcción de maquinaria para la cerámica en la calle Pedro IV, nº 109 de Barcelona (p. 139).

El 5 de agosto de 1949 tendrá lugar el atraco de Facerías en el *Meublé* de Pedralbes. El objetivo básico era el de conseguir documentos nacionales para la Comisión de Defensa. Seis días después (11/8) atracará el *Meublé* Augusta, en el nº 6 de la calle Regàs (pp. 147-148) tras quitarle el revólver de calibre 38 al sereno Enrique Terés Costa. El 12 del mismo mes *Face*, El Quique, Celes y Antonio Franquesa atracarán la joyería Rudolf Bauer, de doña Emma S. Bauer, en la calle Valencia, nº 270 bis consiguiendo, según los propietarios, un botín de 500.000 pesetas.

El 16 de agosto ocuparon la casa de campo llamada Mas del Bosch, en la carretera de la Rabassada (Sant Cugat), propiedad de la viuda Montserrat Lluç Grau, encerrándose a las personas que había en la finca, incluyendo el personal doméstico. El objetivo básico era encontrar más documentación. Entre los presentes se encontraba el abogado Guillermo Bañeres Martín. Tras robar, ocupar y cambiar 12 veces de vehículo, huyeron en un Lincoln abandonándolo en el barrio del Pueblo Nuevo. El día 19, *Face* y otros cuatro compañeros colocarán una bomba en el Palacio de la Diputación Provincial, calle de San Onorato (p. 149) y neutralizarán a varios guardias, acribillando algunos camiones cisterna en el puerto, sin provocar el incendio que querían. Ametrallarán la comisaría de Gracia en la Travessera de Dalt, nº 136 y la de la Policía Armada de la calle Valencia. Dice Téllez que todas estas acciones intentaban crear un clima de inseguridad en la ciudad de Barcelona.

El 23 de agosto se dirigieron hacia Francia por la carretera de La Jonquera, dando el alto a un coche modelo Studebaker MSG. Tras hacer descender a sus ocupantes identificaron a Edgar Neville, colaborador de ABC de Madrid y hombre del cine y el teatro y a los otros pasajeros: Elena Escudero, condesa de Quintanar, su hija y dos súbditos británicos. Puesto que uno de ellos llevaba acuarelas y dibujos, la anécdota que se recuerda es que Facerías se los devolvió diciendo: “ *Tenga usted, Mister, la FAI protege las obras de arte*”.

La Prensa española no dio publicidad a esta huida y “secuestro”, pero Neville – según Téllez– explicará el relato en sus tertulias explotando su “heroicidad” para su propia carrera diplomática ya que los ocupantes del coche fueron atados a unos árboles.⁴²⁷

El grupo de Facerías llegó a la frontera el 26 de agosto pero sufrieron una emboscada de la Guardia Civil. Celedonio García Casino y Enrique Martínez Martín, que iban en vanguardia, fueron muertos mientras que El Toni quedó malherido. Face y el quinto componente resultaron ilesos. Perdieron casi todas las joyas del atraco a Bauer. Una ambulancia les atendió en Perpignan. José Pascual Palacios del Secretariado Intercontinental, se hizo cargo del grupo. Facerías le entregó lo poco salvado de los atracos cometidos en Barcelona (pp. 150-151).

A finales de marzo de 1950, regresaron a España Facerías, César Saborit y Antonio Franquesa. El 17 de abril de 1950 intentaron atracar en las oficinas de los Ferrocarriles Catalanes encontrando la caja vacía. El 19 de abril atracarán una panadería en Cerdanyola siendo sorprendidos por la Guardia Civil. Huyeron en una camioneta pero murió Antonio Franquesa (pp. 188-189), siendo publicado el suceso en *La Vanguardia*.

⁴²⁷ Este episodio conjuga todos los elementos de superposición y hasta de confusión entre ficción y realidad. Un director de cine entra en contacto con un guerrillero que será una referencia recurrente para los guionistas del género negro, especialmente para los de Barcelona. De su larga carrera de acciones guerrilleras se tomaron algunos retazos que se combinaron sin demasiada coherencia. Ni tan sólo se describía el encadenado de un montón de operaciones y atentados que se condensaban en el tiempo. Ni que decir tiene que preferentemente se reconstruyeron atracos a civiles sin presentarse operaciones que atentasen contra las Fuerzas del Orden, lo cual hubiese representado un descrédito inmenso para ellas. Nadie llevó a la pantalla el episodio de Neville (ni él mismo) y que, como el secuestro de la finca que se ha mencionado, reunía algunos elementos paradigmáticos del cine negro universal. Esta fragmentación referencial al casi-mito Facerías constituye, sin duda, una mutilación, pero también dice mucho de lo que se podía presentar en las pantallas, previa descontextualización del personaje.

En junio de 1951 volvería a actuar Facerías en España con tres compañeros entre los que se encontraba César Saborit. El día 20 atracaron la joyería de Florencio Milicua de la calle Casanovas, nº 98 de Barcelona, llevándose 12.000 pesetas. El objetivo no fue elegido al azar. Una carta de Facerías decía de él «*traficante notorio de divisas, joyas y hasta estupefacientes [...] protegido por la policía a cambio de ciertos servicios*» (p. 206). Ese mismo día se atracó al canónigo Luis Despujols Ricart, que –explica el autor– participó en las redes de evasión de fascistas al extranjero desde la zona republicana (p. 206). El 19 de julio de 1951 matarán a quemarropa a César Saborit en un trolebús de la línea Santa Coloma-Meridiana⁴²⁸ (p. 207). La madre pudo ir al Hospital Clínico dos días después del suceso y el entierro fue vigilado por la policía.

El 21 de octubre de 1951, tendrá lugar una nueva visita al *Meublé* Pedralbes, casa de citas “bien frecuentada” y objetivo nocturno de seis hombres que se apoderaron de un “cadillac” para no desentonar. Explica Téllez que:

«Se encontraron allí con un franquista notorio, Antonio Masana Sanjuán, que se encontraba en una habitación con su sobrina, menor de edad. Quiso demostrar su valentía y se abalanzó sobre José Avelino que lo encañonaba con una metralleta. En el forcejeo se disparó el arma y Masana cayó muerto. Se ordenó a la chica que se vistiera y ella pese al miedo suplicó se la sacara de allí [...] La policía y la prensa dijeron que “la víctima no había sido identificada”. Pero el mismo día aparecía la esquela de D. Antonio Masana, gerente y consejero de varias sociedades anónimas, con la mención “*Fallecido cristianamente*”...».⁴²⁹

El 25 de octubre tuvo lugar la persecución Jorge Oset y Pedro González. Vigilados por una camioneta oculta, se refugiaron en las barracas de la calle París (pp. 211-212). El despliegue policial incluyó: agentes de las Brigadas Político-social y Criminal con inspectores de diversas comisarías, una compañía de la Policía Armada vestida de paisano, la Guardia Civil con camionetas, fuerzas de caballería y 30 motoristas. Tras arrojar gases y ser acorralados fueron detenidos e interrogados. Obtendrán la dirección de José Avelino Cortés, lugar donde

⁴²⁸ Un poco más abajo y en la sección que parte de los titulares de prensa se reproduce la noticia que fue publicada en esas fechas. No cabe repetir el impacto que esta escena tendrá en el cine negro español.

⁴²⁹ Op. cit., p. 210.

pensaban ver al *Face* (en la plaza Molina de Barcelona al día siguiente). José Avelino será también detenido. Juzgados los tres en septiembre de 1952, fueron ejecutados a garrote vil en la Carcel Modelo de Barcelona, el 8 de enero de 1953 (pp. 213-215). *Face* huirá en el tiroteo con un coche “4HP” que iba a salir. Se le perderá la cartera dando la pista de un refugio de la calle Arenys, cuyos inquilinos serán detenidos. La radio de la policía hablará de “operación fracasada” y demandará a los barceloneses la colaboración en la captura de los “forajidos”. Tanto en la radio como en la prensa se recordarán las órdenes cursadas a todas las clínicas y casas de socorros, médicos, farmacéuticos y practicantes: la obligación de comunicar inmediatamente a la policía la asistencia a cualquier individuo con herida de bala, ya que olvidar esto significaba ser considerado cómplice. En el recuento de la jornada se hablará de un agente muerto y de nueve heridos, aumentando así la popularidad y el odio hacia Facerías en la Ciudad Condal. A últimos de enero de 1952 ... regresará a Francia.

El 6 de febrero de 1952 tendrá lugar un importante Consejo de Guerra a supervivientes y colaboradores de los grupos de acción afectados en 1949. Téllez da la lista de los 30 acusados (pp. 217-219) consignando sus edades, lugar de nacimiento y oficio. Entre ellos se encontrarán: José Corral, Miguel García, Manuel Guerrero, Eusebio Montes, José Pérez-*Tragapanes*, Pedro Adover (El Yayo), Santiago Amir (*El Sheriff*) y un largo etcétera. La sentencia será pronunciada el día 7 de febrero: dictándose nueve penas de muerte que provocarán la indignación en el extranjero (Camus, Sartre, Le Bretón...), pero – dice el autor– presión insignificante comparada con el proceso de Burgos de 1970 contra 16 nacionalistas vascos. A cuatro condenados a muerte (Antonio Moreno, Domingo Ibars, Miguel García y José Corral) se les conmutará la pena por 30 años de reclusión. Otros cinco: Pedro Adover, José Pérez Pedrero, Santiago Amir, Ginés Urrea y Jorge Pons serán pasados por las armas el viernes 14 de marzo a las 6 y cuarto de la mañana en el Camp de la Bota de Barcelona, hecho que se publicó en toda la prensa española (p. 220).

En junio de 1952, *Face* irá a Italia con su amigo Jesús del Olmo (Malatesta).

Mantendrá correspondencia con Sabaté y aceptará volver a España en febrero de 1956. En Francia les esperaba el Quico. El nuevo grupo estará constituido por Quico, *Face*, un italiano y Ángel Marqués Urdí (p. 258), pero acabarán separándose.

El 19 de marzo de 1956, Face y un amigo entrarán en el garaje *El Escorial*, de la calle Padua, nº 12 en el barrio de Sarriá de Barcelona y desvalijarán a algunos clientes.⁴³⁰ Con el dinero recogido volverán a Italia hasta febrero de 1957. El 17 de agosto de ese año llegará Facerías a España, acompañado del italiano Goliardo Fiaschi y de Luis Agustín Vicente, pero las autoridades franquistas lo sabrán, cercando la frontera y obligando al grupo a ir con rapidez hacia Barcelona. El 30 de agosto tendrá Facerías una cita en la confluencia de la calle doctor Urrutia y Pi y Molist con el paseo de Verdún, casi enfrente de la puerta de entrada del manicomio de San Andrés. Sus dos amigos ya habían sido detenidos. Pasó en taxi primero, pero el dispositivo policial estaba bien disimulado. No había nadie en la calle y algunos pisos estaban ocupados por los agentes. Dispararon y *Face* recibió heridas en la tibia y el peroné (p. 305). Explica el autor que sacó una pistola Walter P. 38 huyendo a un solar tras disparar. Caerá por un terraplén, intentará sacar una granada para hacerse volar pero será alcanzado antes. Su cadáver será trasladado al Hospital Clínico donde se comprobará que recibió 9 impactos, varios de ellos mortales. En su cartera se le encontraron 1000 francos y 500 pesetas y una tarjeta de identidad con el nombre de *José Rius Soler*. En su bolsillo tenía 5 cargadores de pistola.

En la operación intervendrán funcionarios de la plantilla barcelonesa adscritos a la Brigada Político-social, a las órdenes directas del jefe superior Juan Estévez y del comisario Pedro Polo Borreguero y un destacamento de la Guardia Civil a las órdenes del general Juan Luque Arenas, especialista en represión y secretario general de Seguridad en septiembre de 1951, en sustitución del teniente coronel Alfonso Romero de Arcos. Concluye Téllez que la muerte de Face estuvo

⁴³⁰ Descrito no sin cierta dureza cínica pero con algo de humor, la reconstrucción de esta acción criminal abre la película *A tiro limpio* (Pérez Dolz, 1963) aunque se presente la acción de dos atracadores que, salvo lejanas alusiones a Francia (uno de los atracadores es francés), queda descontextualizado, aunque una vez más haya que hacer hincapié—como así me confirmó su director— en que los hechos eran sobradamente conocidos en la ciudad donde se produjeron.

preparada desde Francia ya que incluso a Sabaté le explicaron los últimos movimientos que iba a realizar, lo que demostraba que podían haber filtraciones con mucha facilidad.

Acudiendo a la prensa barcelonesa, se constata la importancia que el hecho de la muerte de José Luis Facerías tuvo. En *La Vanguardia* y en la sección “Vida de Barcelona” apareció lo siguiente:

«MUERTE DE FACERÍAS

Otro eficaz servicio de la Policía

Al hacer frente a la fuerza pública, resulta muerto el atracador José Lluís Facerías También se logró la captura de dos peligrosos cómplices del forajido»

Bajo el subtítulo *Hechos criminales perpetrados por el forajido*, se listan los numerosos crímenes de Facerías y se destaca su habilidad y falta de escrúpulos. Los actos delictivos consignados son: 18 de diciembre de 1947, atraco al Banco Español de Crédito, sucursal de la calle Mallorca, 537 llevándose 180.000 pesetas más una sortija; junio de 1948, atraco a la sucursal del Banco de Bilbao de la calle Mallorca nº 429 y a la fábrica de tableros de don Juan Jover de la carretera del Pont, nº 25 substrayendo 125.000 pesetas, huyendo tras herir a un obrero y pasando a Francia. El 19 de agosto: atraco a un garaje de la calle Sepúlveda, 150; ametralla la comisaria de Gracia y a un policía armado en la calle Valencia. El 15 de mayo de 1949 coloca una bomba de “ventosa” en la puerta del Consulado de Bolivia, en la calle Gerona 168; el 5 de agosto: asalto al hotel de Pedralbes; el 7 de agosto: otro atraco en la vía Augusta; el 9 de agosto: atraco a la joyería de la calle Valencia, 260 llevándose alhajas valoradas en más de 300.000 pesetas; el 10 de agosto: atraco a la fábrica de autos Eucort robando 100.000 pesetas. En 1951 regresa a España en mayo al igual que hizo el año anterior. El 14 de julio de 1951 atraca en el garaje Marco Antonio, el 4 de agosto realiza otro atraco en el garaje San Cristóbal y también en una fábrica de tejidos y el 21 de agosto en el hotel Pedralbes. Finalmente en 1956 se registra (19 de marzo) el atraco en el garaje Padua, nº 12, quitando dinero y alhajas a los clientes que llegaban.

En el apartado *Antecedentes* se describen los dispositivos: de la Jefatura Superior de Policía y los de la Sexta Brigada Regional de la División Social, la detención previa de Luis Agustín Vicente en Sabadell, en el domicilio del encubridor Emilio Tena y con la colaboración de la Guardia Civil y la del súbdito italiano Goliardo Fiaschi.

Reproduzco algunos fragmentos de la noticia:

«**Tiroteo**

Como coronación de estos importantes servicios, los funcionarios de la División Social localizaron al jefe de la partida, el peligrosísimo forajido Joé Lluís Facerías, de 36 años, natural de Barcelona, en las inmediaciones del Manicomio de San Andrés. Al intentarse la captura del bandido, éste hizo frente a la policía empuñando una pistola, y en el tiroteo que se entabló, el malhechor resultó gravemente herido. Fue trasladado al Hospital Clínico en cuya Sala de Urgencias falleció. El arma con que intentó hacer frente es la pistola “Walter P. 38” junto con la cual llevaba cinco cargadores.»

«**Crónica de la jornada**

...Final de un triste capítulo, gracias a la Policía. [...] Ayer, en la barriada de San Andrés, la Policía barcelonesa puso fin a un triste capítulo de la subhistoria ciudadana. En la confluencia de los paseos de Pi y Molist, Urrutia y Verdún caía el siniestramente famoso José Lluís Facerías, autor de unos negros crímenes a cuya enumeración renunciamos [...] por dos circunstancias destacables: el ejemplo y el elogio que merece un servicio. Ejemplo por cuanto la muerte de Facerías viene a recordarnos una vez más que el triunfo de la sociedad sobre cuantos fermentos nacen en su seno para provocar su disgregación. [...] De este espíritu de sacrificio y dedicación a la comunidad era del que queríamos en definitiva hablar. Para rendirle un nuevo tributo de gratitud, en nombre de una sociedad civilizada que lo primero que necesita para subsistir es la garantía de la tranquilidad.»

Fuente: *La Vanguardia*, sábado, 31 de agosto de 1957, p. 15.

2.3.2.3. El guerrillero: héroe y atracador: Quico Sabaté⁴³¹

Quico Sabaté nació en Barcelona en 1879 dentro de una familia de cinco hijos. Se afilió al Sindicato de Oficios de CNT. En 1935 se declarará prófugo para no entrar en quintas. En su primer acto de “expropiación” atracará un banco de Gavá. Conocerá pronto a su compañera Leonor Castells Martí que colaborará en

⁴³¹ TÉLLEZ SOLÁ, Antonio, *Guerrilla urbana en España (1945-1960)*, Ed. Virus, Col. Memoria, Barcelona, 1992.

la reconstrucción de su vida. En agosto de 1936 formará parte de la columna de *Los Aguiluchos*, la primera organizada por CNT-FAI al margen del Comité de Milicias. Será detenido por el SIM (Servicio de Información Militar (creado – afirma el autor–, según iniciativa de los consejeros soviéticos, tras la ofensiva del gobierno Negrín contra el POUM). Hecho prisionero, conseguirá evadirse e incorporarse a la 26ª División Durruti. El 10 de febrero de 1939 pasará a Francia donde pasará al campo de concentración de Vernet d'Ariège. Huirá de allí y vagará por la montaña. Durante la Segunda Guerra Mundial trabajará en una fábrica de pólvora de Angulema. Residirá en Perpignan desde 1943 con su hija Paquita. Su encuentro con Juan Salas Millán, *El Roget*, le influirá en su idea de proseguir la lucha clandestina contra el régimen franquista. Con Josep Lluís Facerías (Face) mantendrá una relación epistolar y de amistad. El 5 de enero de 1960, aparecerá la noticia de la exterminación del nuevo grupo de acción que había constituido El Quico, que persistió 16 años en la lucha contra el régimen en Cataluña.

Desde 1945 realizará varios atentados con *El Abisinio* siendo su objetivo primordial la gente acaudalada. Al negociante Manuel Garriga Pujador, por ejemplo, se le llevarán 30.000 pesetas, una máquina de escribir y dos sacos de comestibles. Tras dejar maniatado a éste y a su mujer le dejaron la siguiente nota en el almacén:

«No somos atracadores, somos resistentes libertarios. Lo que nos llevamos servirá para dar de comer a los hijos de los antifascistas que habéis fusilado y que se encuentran abandonados y sufren hambre. Somos los que no hemos claudicado ni claudicaremos y seguiremos luchando por la libertad del pueblo español, mientras tengamos un soplo de vida.

Y a ti, asesino y ladrón Garriga, no te matamos como mereces porque somos más hombres que tú».⁴³²

El 16 de octubre de 1945 asaltaron a un jefe de Falange, llevándosele 25.000 pesetas, un saco de judías y otro de patatas lo que aumentará su fama de luchador contra los enriquecidos de la guerra, aumentando de boca en boca. Por esas fechas, el control de los Servicios de información lo tenía el jefe de la Brigada

⁴³² Op. cit., p. 63.

Político-social, comisario Eduardo Quintela Bóveda que era un experto en cuestiones anarcosindicalistas y que será uno de los 14 expertos que se nombraron en toda España.

El 20 de octubre de 1945 Sabaté, Juan Salas y Jaime Parés liberarán a tres presos aunque matarán a un policía que les intentó disparar (pp. 64-65).

El 2 de enero de 1946 un grupo de seis hombres armados atracó la empresa Batlle, S.A. de la Ronda San Pedro, consiguiendo un botín de 200.000 pesetas. El 15 de diciembre de 1949 tendrán lugar, en el Campo de la Bota, los fusilamientos de Victoriano Ruiz Cecilia, Antonio Casa Lluís, Eugenio Mansilla Gómez, Antonio Rodríguez Santamaría y Francisco Marín Nieto, acusados de “bandidaje y terrorismo” por los últimos sucesos referidos (p. 78).

El 28 de junio de 1949 Quico Sabaté será detenido y juzgado por rebeldía en Francia y encerrado dos meses aunque tras su litigio, sea puesto en libertad sin cargos el 26 de julio del mismo año. En octubre de 1949 perderán la vida algunos grupos de acción en Barcelona que habían pasado a España en septiembre. Entre ellos estará el hermano mayor de Quico Sabaté. Contribuirá a ello, según Téllez, el funcionamiento clandestino no compartimentado del Movimiento Libertario puesto que:

«Todos se relacionaban y los responsables eran conocido [...] Se albergaban en las mismas casas. Esta manera de actuar condujo siempre a amplias caídas, pues la detención de un miembro de un grupo, de un enlace, el descubrimiento de un refugio, permitía a la policía seguir una pista interminable que llegaba hasta Toulouse.»⁴³³

El 23 de septiembre José Pérez Pedrero y César Saborit atracarán las oficinas de la firma Ferrero, S.A. de la calle Calabria 94 de Barcelona, abriendo el contable la caja de caudales con 3.000 pesetas (pp. 160-161). Cuatro días después (27/9) varios hombres entre los que se hallaba Saborit robarán las oficinas del contratista de obras Mauricio Arbella y Bucher en la calle Provenza 267 de la misma ciudad. El día 30 del mismo mes tuvo lugar el atraco a *Edificios y Estructuras* en el paseo de Gracia por parte de cinco personas, llevándose sólo 7.000 pesetas porque ya

⁴³³ *Ibidem*, p. 153.

estaban pagados los jornales (p. 161). El 9 de octubre otro grupo se presentó en el “meublé” *Casita Blanca* de la calle Bolívar nº 1, despojando a los clientes de la documentación y de 37.000 pesetas.

En el recuento de las bajas se cita a Luciano Alpente que fue “*cosido a balazos*” (14/10/1949) el mismo día que José Sabaté, César Saborit, Pedro Adrover y otros dos compañeros atracaban la joyería de Manuel Capdevila Massana en la vía Layetana, 129, desvalijando la caja de caudales que contenía 400.000 pesetas. Fue antes requisado un coche en el garaje Neptuno nº 10 (p. 161). Al día siguiente, Julio Rodríguez, Francisco Martínez y César Saborit y otros cuatro guerrilleros (Urrea, Pérez Pedrero, A. Serrano y Santiago Amir) entraron en Construcciones Pamies, S.A. en la calle Aribau, nº 117. El encargado se resistió y llegó la policía que les persiguió. Cita Téllez que una bala perdida mató a la transeúnte María Muñoz García. El 17 de octubre se intentó detener a José Sabaté provocándose un tiroteo en la calle Trafalgar de Barcelona. Fue atrapado herido en una farmacia. En el Dispensario municipal de la calle Sepúlveda entró ya cadáver (pp. 163-164). Hubieron detenciones como las de Pedro Adrover y José Pérez Pedrero (*Tragapanes*) de 23 años que será fusilado el 14 de marzo de 1952 en el Camp de la Bota. El 4 de febrero de 1950 será fusilado Manuel Sabaté, hermano pequeño de Quico, de 23 años, traicionado previamente.

En la sección Vida de Barcelona aparecerá precisamente la captura de José Sabater Llopart, hermano de Quico Sabater, destacando la abnegación de la policía en el cumplimiento del deber:

«Importante servicio de la Policía

Han sido capturados los principales elementos de una banda de atracadores y muerto su jefe, José Sabater Llopart.⁴³⁴

En acto de servicio ha caído el agente de Policía don Luis García [...] Anoche fue facilitada por la Jefatura Superior de Policía a siguiente nota:

Desde finales del pasado mes de septiembre, actuaba en esta capital una banda de elementos venidos de Francia, que ha cometido varios robos a mano armada en distintas

⁴³⁴ Aparece así en el diario.

oficinas y despachos y en uno de ellos asesinaron al contratista de obras don José Farrero, después de robarle el dinero que tenía en la caja.

Desde el primer momento, los funcionarios del Cuerpo General de Policía, dependientes de esta Jefatura y especialmente los de la Brigada Social, servicios Especial y Criminal, con un tesón y un celo extraordinario realizaron la función de investigación que dió lugar a la detención de cinco de los principales forajidos y la muerte de uno de los jefes del grupo llamado Enrique Madurga Herrero...».

Fuente: *La Vanguardia*, martes 18 de octubre de 1949, p. 9.

Constata el autor el decrecimiento de la actividad guerrillera en el segundo semestre de 1950 con un balance negativo por las importantes pérdidas en los grupos de acción urbana y las guerrillas rurales. Como explica Téllez, el atraco a una furgoneta postal (18/1/1951) en los alrededores de Lyon –provocando la muerte de dos guardias que iban dentro y 9 personas heridas–, comportó la detención de tres españoles y una campaña publicitaria de desprestigio contra los anarquistas. Un detenido (Francisco Bailó Mata) citó a un tal Sabaté que, confinado en Dijon y sometido a un fuerte interrogatorio, intentó suicidarse (pp. 198-199). Así, concluye el autor sobre un posible cambio de estrategia:

«El panorama de la resistencia antifranquista cambió un poco en España a comienzos de 1951. La labor clandestina de las diferentes organizaciones a través de los años, sumada al descontento general que imperaba, se manifestó entonces en protestas callejeras cada vez más eficientes.»

El 29 de abril de 1955 volverá Sabaté a España con tres compañeros y con armamento y propaganda llegando a Barcelona sin dinero (pp. 226-227). El 6 de mayo atracarán la sucursal del Banco de Vizcaya de la calle Mallorca 117, llevando metralletas en bolsas de compra, sacando de la caja de caudales 700.000 pesetas” y regresando a Francia. Las investigaciones rutinarias del comisario Polo acabarán con la detención de fichados inocentes que pasarán meses en prisión. Uno de ellos será Miracle Guitart que acompañará a Quico el día de su muerte.

Antonio Téllez sitúa entre los meses de diciembre de 1956 y enero de 1957 el cese de las actividades de los *Grupos Anarcosindicalistas* por el trágico balance tras la represión. Sólo en Cataluña fueron detenidos, acusados de “atentados

contra la seguridad del Estado” y de ”colaboración con Francisco Sabaté” hasta 43 militantes de CNT (p. 256).

El 21 de marzo de 1956, el inspector José Félix Gómez de Lázaro y Hernaiz seguirá a *Quico* que le matará en el barrio de Pueblo Seco en Barcelona. La policía creyó que Face también estaba actuando en la ciudad. El 23 de mayo de 1956, Quico Sabaté atracará, según lo ya planeado con Face, la agencia nº 17 del Banco Central de la calle Fussina nº 7 pese a que los “grises” estaban obligados a pasear por el exterior del banco. Quico se presentará con una metralleta “Thompson” bajo la gabardina, golpeará a un guardia y desarmará al otro. El banco estaba concurridísimo y al ejecutar la acción Sabaté y Ángel Marqués únicamente, sólo tiraron una bomba explosiva que humeó y se apagó. Quico llevaba la siguiente nota: “*Para que veais que soy tan sanguinario como decís. El Analfabeto*”. A finales de julio regresó a Francia para volver a España en noviembre del mismo año con Angel Marqués y Amadeo Ramón, El Asturiano.

El 22 de diciembre de 1956 atracarán la empresa de construcción Cubiertas y Tejados de Barcelona, cuyas oficinas y pagaduría se encontraban en la calle Lincoln, nº 12 (pp. 268-271). Pese a que había mucha gente y 11 empleados, fueron acompañados por el portero. Tras presentarse y presionar al cajero extrajeron cerca de un millón de pesetas.

Sufrieron una emboscada en su casa de la Diagonal, ya que la policía internacional había pasado información de sus movimientos. Ángel será detenido. Amadeo y Sabaté no tendrán sitio para esconderse lo que les llevará al secuestro “forzoso” de un matrimonio de la calle Cartagena 341 (p. 275). Sabaté será considerado como “el enemigo público nº 1” al cargarle incluso la colocación de la bomba en el monumento de la Victoria (30/12). A finales de 1957 habrán muchas detenciones (hasta una redada de 44 personas en Terrassa, Moià, Esparraguera, etc.), que desembocará en el proceso de guerra del día 14 de junio de 1958 donde se emitirán penas de entre seis meses y 30 años aunque habrá dos inocentes condenados a muerte por el asesinato del policía que había matado Quico con conocimiento de los agentes.

Sabaté dudará de la cualidad moral de su compañero Amadeo. Irán en tren de vuelta hacia Francia, con María, una amiga enferma. Quico se disfrazará de viejecito cojo y Amadeo, en otro compartimento, de excursionista. Se aprovisionarán en casa de unos carboneros pese a estar avisados de que debían denunciar cualquier visita (pp. 281-282). En el camino por la montaña, Sabaté vio el cambio de actitud de Amadeo Ramón Valledor que se retrasaba. Por la noche se escapará con el dinero, una metralleta, un garrote y la mochila. Al encontrarlo nuevamente en Santa Coloma de Farners, puesto que Quico sospechaba de la probabilidad de que comprase víveres allí, intentó disimular que quería proteger el dinero que dijo haber escondido. Tras una cena fenomenal –explica Téllez (p. 290)–, se esperará una jugarreta. Tras pasar a Francia le darán dinero y se separarán de él. Explica el autor que Amadeo se suicidará en Perpiñán el 18 de agosto de 1963 a la edad de 43 años, al saberse afecto de cáncer.

El 12 de noviembre de 1957, Quico Sabaté se someterá a un juicio en Francia que le llevará a ocho meses de cárcel y a otros cinco de confinamiento. La demanda de extradición de las autoridades franquistas será denegada. Se le asignará el destierro de Dijon, mientras que se sentirá abatido por el poco apoyo de la Organización. El 12 de mayo de 1958 quedará en libertad.° Trabajará en la empresa de calefacción “MAUVAIS & CHEVASSU” de Dijon y se moverá sin hacer demasiado caso al confinamiento. El patrón de la empresa Mauvais afirmará de él: *«era un excelente operario y un perfecto compañero»*.⁴³⁵ Le confesará Quico el deseo de venganza después de que el franquismo matase a dos de sus hermanos y les hiciera perder la guerra, quejándose de su salud por la perforación estomacal y otras dolencias. No conseguirá ningún apoyo a sus acciones por parte de la dirección anarquista. Al igual que Facerías, desestimaré la propuesta de irse a América. Como éste, menospreciará la importancia de los Servicios de Información del franquismo (Pedro Polo Borreguero, ex jefe de la Brigada Social de Servicios Especiales, se encontraba por aquel entonces en Francia en calidad del adjunto en la Embajada de España en París). Según

⁴³⁵ Cit. en Téllez, p. 307.

explicará el autor, el 17 de diciembre de 1959, Quico le llamará por teléfono a París despidiéndose con “un fuerte abrazo”. El 5 de enero de 1960, la radio transmitirá la noticia de la muerte de Quico y de los 4 compañeros que iban con él, tras cruzar la frontera al anochecer (28-29/12) por la pequeña carretera de Montalbá-d’Amélie. Le esperaban en el monte 4 amigos: Antonio Miracle, Rogelio Madrigal, Francisco Conesa y Martín Ruiz (todos tenían entre 20 y 39 años). La Benemérita vigilaba todas las casas y realizaba batidas aunque quedó demostrado que payeses y trabajadores fueron dando pistas falsas, como reconocerá la Guardia Civil. Una nueva localización, el 3 de enero, lo situará en el castillo de la Mota, cerca de Gerona (“Mas Clará”). Se cercará el sitio pero los atacantes no se arriesgarán en pleno día al asalto (pp. 325-326). El Quico disparará sobre el teniente de la Guardia Civil Francisco de Fuente consiguiendo pasar algunos cordones policiales. El día 4 morirán los sitiados. Tras arrojar bombas lacrimógenas, los guardias matarán a los dos hombres que quedaban en la casa al salir. Sabaté escapó de entre las mallas de 100 agentes. Parece ser, explica Téllez, que llegó el retirado ex comisario Quintela con su perro para asistir a la captura (p. 328). Quico, que se hallaba malherido llegó a la estación de Fornells de la Selva, a 12 kms. de Gerona, cogió un tren-correo (de Portbou a Massanet) y obligó al maquinista y al fogonero a no detener el tren, rumbo a Barcelona. El día 5 llegará a las 8 de la mañana a Sant Celoni (p. 329), necesitando un médico. Le perseguirá la Guardia Civil y el Somatén (reorganizado en la Dictadura de Primo de Rivera y resucitando el 15 de septiembre de 1945 por el decreto de 9 de octubre). A las 8 de la mañana, Abel Rocha Sanz, cabo somatenista y secretario local de la Central Nacional Sindicalista (CNS) le disparará. Se le sumarán las balas por la espalda de la Guardia Civil. Su cuerpo será enterrado en el cementerio de Sant Celoni.⁴³⁶ El forense declarará que las anteriores heridas de la pierna estaban gangrenadas. Concluye el autor que al llegar la noticia de su muerte a Barcelona, la gente creyó que se trataba de una maquinación policiaca.

⁴³⁶ La reconstrucción puntual de los hechos y la valoración de la figura del guerrillero ha sido objeto de un especial monográfico que la Televisión de Hospitalet ha emitido a finales de febrero del 2001. La presencia de los sobrinos del Quico Sabater, de testigos de excepción de los hechos o de historiadores como Pons Prades dan cuenta de la importancia de una figura que forma parte de la memoria histórica de todo un pueblo. Desde *Film-Historia*, aporté, desde la género negro, un pequeño balance de lo que las imágenes de la ficción contaron de la guerrilla urbana antifranquista.

Se extendió la consigna siguiente: “*Ya vendrá El Quico a desmentir a esos embusteros*”. Radio Luxemburgo daba la noticia el 5 de enero a la una y media de la tarde.

Dando un breve repaso por la leyenda que nacía y las repercusiones que tuvo su muerte entre los grupos próximos a Sabaté, Téllez recuerda que José Antonio de la Loma en *Metralleta Stein* (1974) y con John Saxon como el guerrillero (en la película se llama Mariano Beltrán) adaptó algunos episodios de su vida centrándose en la acción. Francisco Rabal será Eduardo Quintela (en la película el comisario Mendoza). En un semanario de CNT, Federica Montseny desacreditará al guerrillero por su actitud insubordinada (17/1/1960). El 14 de enero se emitirá una glosa de Radio Belgrado en lengua castellana (p. 338) hablando de él como del “*revolucionario catalán asesinado hace una semana por la policía franquista*”. Compañeros de París le reivindicaron ligeramente en Solidaridad Obrera de París, abriendo una suscripción para los cinco compañeros asesinados.

2.3.2.4. La Brigada Criminal: entre la memoria y la crónica negra⁴³⁷

Tal vez por comodidad, tal vez por reticencia, el rastreo de las actividades rutinarias de los agentes de la ley en los años cincuenta quedará en este trabajo – quizás por la dificultad añadida de los métodos de la historia oral– reducido al uso de las fuentes escritas, no especialmente ocultas y que puedan mostrar un tanto el panorama delictivo barcelonés y la propia percepción de los que vigilaban la observancia de la ley. Se tendrá que hacer una salvedad antes de extraer la información del libro que se apunta. Como perteneciente a la industria del sector editorial, un libro aspira a ser leído por lo que los hechos y casos planteados en esta crónica de la actividad policial tenderán a escoger aquellos casos insólitos más alejados de las rutinas y monotonía investigadora. El espectáculo y hasta el espíritu disuasivo-aleccionador puede estar detrás de la reconstrucción de un crimen, su investigación y resolución. Todo parece indicar, con todo, que la visión global de un comisario de la BIC de Barcelona podía tener muchos visos de

⁴³⁷ GIL DE LLAMAS, Tomás, *Brigada Criminal*. La actuación de la Brigada Criminal de Barcelona, desde 1944 a 1953, contada por su ex jefe., Ed. Planeta, Barcelona, 1955.

claridad omitiendo algunos aspectos más escabrosos y menos exportables de la eficiencia y virtud policial.

El libro de Gil de Llamas se abre con una presentación dirigida al lector seguida de una descripción del microcosmos de “El Barrio Chino” de Barcelona, para introducirse en las dos secciones fundamentales que repasarán, en primer lugar, las pesquisas realizadas tras la comisión de sendos asesinatos (*Crónica sangrienta*) y una revisión, en segundo lugar, de los timos más habituales (*De lo trágico a lo jocoso*) en los que no ahondaré ya que esos “delitos menores”, probablemente mucho más habituales que los asesinatos, no causaban la habitual “alarma social”.

Tras definir el cuadrilátero que delimita ese “Barrio Chino” barcelonés, describe (pp. 9-14) el universo de pobladores que no califica como peligrosos aunque anote las frecuentes peleas. Integrarán esa población: bohemios, pícaros, mujeres de “vida fácil”, aventureros nacionales y extranjeros, artistas de folclore, vendedores ambulantes, vagos, maleantes, despistados, bebedores atraídos por un sinfín de bares y tabernas, y gente “fina” y de paso atraídos por el turbio ambiente y el tipismo de cabarets (“Los Cabales”, “Charco de la Pava”, “Cosmos”, “Macarena”, etc.). ¡

En la *Crónica sangrienta* (pp. 17-196) describirá las investigaciones de la Brigada Criminal en los casos resueltos más espectaculares e importantes. El libro, publicado en 1955, recogía sucesos que se remontaban hasta 1944 que, igualmente que muchos otros aparecidos en la prensa, se hallaban a disposición de los escritores, dramaturgos, productores, dibujantes y profesionales de la radio con lo que se generaba un continuo de información sobre lo delictivo que tendía a ensalzar los poderes deductivos y la capacidad de trabajo de los Cuerpos de Seguridad, tradición que venía del siglo anterior y que intentaba compensar la tosquedad e ineficacia que los ociosos detectives atribuían a éstos. A diferencia de las películas que comentaré en el análisis de films-tipo, de los presuntos delincuentes se tienen antecedentes que se extienden hasta la época de la República, de la Guerra Civil y, por descontado, por la primera posguerra. Se

puede extraer una pequeña pista de cómo la Policía catalogaba inmediatamente a los delincuentes desde su posición ante la “contienda” algo que queda, salvo excepciones, silenciado en el material filmico que se analizará.

De los 14 casos expuestos en la sección, destacaré cinco que corresponden a tipologías delictivas y escenarios bien diferenciados. Sin duda puede ayudarnos a encajar con mayor precisión las tramas delictivas que se contemplan en las películas aunque ninguna ley obligaba a los creadores y productores a relacionar el género negro con los hechos de la calle, por cuanto que la novela, el cine y la delincuencia propiamente dicha –especialmente en el período de la Ley Seca del otro lado del Atlántico–, ofrecían materiales y referencias amplias que podían servir para llenar de contenido el género, obviando las incursiones en la propia realidad española, rica en fuentes de inspiración pero tocando lo prohibido y lo silenciado. Pese a todo, el carácter descriptivo y nada apasionado de los hechos nos sirve como un exponente de los métodos policiales científicos, sin negar los heredados de la práctica antidemocrática iniciada en el golpe de 1936, entre los que el restablecimiento de la pena capital no fue el único paso atrás.

I. El crimen de la calle Amalia⁴³⁸

En la calle Aníbal de Barcelona se encontró el 9 de marzo de 1944 una mano cercenada. Era frecuente –dice el autor–, que los estudiantes de Medicina hicieran bromas macabras de es tipo. En Zaragoza se encontraron unas piernas. El Gabinete de Identificación analizó las huellas dactilares de la mano que no correspondían a ninguna persona fichada. La policía puso anuncios para intentar descubrir si se había echado en falta a alguien. Bajo el asiento del tren correo Barcelona-Zaragoza alguien encontró restos de carne que tiró. Las pistas vinieron de una echadora de cartas, La Andaluza, a quien el vigilante de la calle Aníbal conocía. Una mujer, Faustina López, viuda aragonesa de 42 años, modista y realquilada en el piso nº 2 de la calle Amalia estaba desesperada porque un sujeto con quien había tenido tratos la esquivaba y se iba con chicas más jóvenes. A cuatro días del encuentro de la mano y tras inspeccionar el piso (una habitación

⁴³⁸ Op. cit., pp. 17-28.

estaba mucho más limpia que las otras) e interrogar a la chica en cuestión, confesó que al intentar abusar de ella, le clavó un cuchillo al guarnicionero Domingo Pla Terrades. Reconoció que tras descomponer el cuerpo y esparcir los restos (algunos en el tren-correo), dejó la mano como forma de vengarse de la adivinadora que creía la estaba “engatusando”. Tras el juicio se pronunció sentencia de 30 años⁴³⁹ de prisión y se la trasladó a la Central Penitenciaria de Mujeres de Segovia.

II. La masacre del caserío de Tortosa⁴⁴⁰

El 7 de febrero de 1946, llegaron noticias a la BIC del asesinato masivo de un matrimonio (Andrés Riesgos y Encarnación Fernández) y de sus tres hijas en un caserío de Tortosa donde residían las víctimas. Todos fueron hallados dentro de la casa a excepción de la madre que fue hallada a 150 metros. Se intentó pensar en el móvil del robo dado que había destrozos en la puerta y cajones y efectos abiertos o desparramados. Las investigaciones revelaron que el matrimonio se dedicaba al comercio clandestino de artículos intervenidos: especialmente de alubias y arroz. El Gabinete de Identificación dio datos procedentes de un campo de trabajo (probablemente para presos políticos) correspondientes a uno de los hermanos Guardiola Castellnou. Fueron relacionados como trabajadores del fallecido que se encontraban en un depósito de mercancías de la calle Viladomat, nº 26. Se les descubrirán dos relojes de los desaparecidos, que –observa Gil de Llamas– extrañamente no pudieron pignorar en el Barrio Chino pese a la gran existencia de casas de compra-venta. En la confesión declararon que fueron a reclamar 1000 pesetas que creían justo cobrar por los trabajos sucios que les eran encargados aunque cometían hurtos de ese género lo que había llevado a alguna manifiesta discrepancia entre los tres. Por la noche fueron a vengarse de Andrés

⁴³⁹ En definitiva, si el único delito fue el intento de ocultación y desaparición del cuerpo, es una sentencia aberrante desde mi punto de vista si es que hubo un intento de violación y/o amenazas que, probablemente, no fueron el tema central del juicio. Pienso en la excelente película *El crimen del cine Oriente* (1997) de Pedro Costa quien trabajó en una larga etapa en el semanario de sucesos *El Caso*, siendo después productor de la serie de Televisión Española *La huella del crimen* (1983 y 1989). Una vez más la mujer humillada, utiliza sus dotes “hogareñas” para primero, eliminar y luego intentar desprenderse del espíritu (sociedad patriarcal, etc.) y sobre todo del cuerpo del amante o del que lo ha dejado de ser. Ver la crítica de la película citada en Augusto M. Torres, *El País* (18/4/1997).

⁴⁴⁰ *Ibidem*, pp. 29-45.

Riesgos, pero la mala suerte llevó a que a uno de los hermanos se le cayese el antifaz y una de las niñas le reconociese, lo que llevó al exterminio de toda la familia con hachas y palos.

La confesión y los agravantes imputados de nocturnidad, despoblado, abuso, superioridad física y ensañamiento, llevó a los hermanos a la condena a garrote vil en sentencia de la Audiencia de Tarragona que se cumplió el 4 de marzo de 1948.⁴⁴¹

III. Se saldan viejas cuentas⁴⁴²

El autor inicia este apartado ratificando, de forma harto parcial que, en la Guerra Civil, muchos delincuentes aprovecharon esa “cortina de humo” para –cito textualmente–: «*saciar impunemente sus secretas ansias de sangre o de dinero*». En este caso, explicará Gil de Llamas, la resolución de dos casos se dio precisamente cuando él estaba al frente de la BIC barcelonesa.

A finales de 1931 declaró en el Juzgado Municipal de Badalona el hijo de una propietaria de una torre, alquilada en la misma población a un tal Aurelio Martínez, que descubrió un cadáver oculto bajo el suelo abombado. Tras descubrirse el cuerpo en presencia del Juez, se comprobó tras los anuncios colocados en Prensa, que la mujer era Emma Lagen, que acompañaba en una pensión de Barcelona a un tal Rafael Velasco, cuyas señas coincidían con las de Aurelio Martínez. Se siguió la pista hasta llegar a otro domicilio de la calle Rosellón de Barcelona. La portera comentó haber visto salir a Rafael Velasco con una caja que olía mal. El nombre de Aurelio Martínez coincidía con el de un estafador que se hallaba en prisión que, indignado, dijo que Rafael Velasco era un amigo suyo que cambiaba a menudo su nombre, entre ellos uno de peruano (cuya nacionalidad tenía realmente), y que salía con una alemana. Fue detenido en una pensión de Madrid declarando que la asesinada era amante de un amigo suyo:

⁴⁴¹ No puedo dejar de pensar en situaciones plasmadas por el cine como en la adaptación de la novela *A sangre fría* de Truman Capote (Richard Brooks, 1967). Sin duda el cine negro español no podía ahondar en la descripción truculenta aunque en *Crimen* (Lluch, 1963) se acercará a la presentación casi pormenorizada de la violencia en una situación no demasiado diferente, aunque el móvil sea más sexual que económico.

⁴⁴² *Ibidem*, pp. 67-86.

Julio Romero. Sólo se le condenará a diecisiete años de reclusión como cómplice de asesinato.

Ingresó en prisión el 18 de julio de 1936 y tras el estallido de la Guerra Civil salió de ésta, pasando a ser auxiliar de la Policía republicana. Al acabar la guerra se le condenó por sus actividades marxistas a doce años de prisión, pero al año y medio salió acogiéndose a los sucesivos indultos. Regresó a Barcelona pensando que su ficha ya no seguiría vigente –lo que era incorrecto recuerda Gil de Llamas–, declarando que sólo tenía condena por estafa a un banco en el año 1928. Por el periódico *El Día Gráfico* y con el trabajo de localización del Gabinete Dactiloscópico se consiguió acceder a su extensa ficha (falsificaciones, estafas, documentación falsa, etc.). Se le volvió a encerrar por el asesinato de la mujer alemana.

El segundo caso relacionado con la Guerra Civil se refiere al asesinato de A. L. M., propietario de un bar de Madrid que el autor relaciona con el desquite de un tipo que no pagó una cena, acto que fue denunciado al vigilante de turno. Gil de Llamas lo relaciona con las actividades impunes de milicianos que «*con su uniforme aprovecharon para aplicar la venganza del propietario en forma de “paseo”...*». El hijo de la víctima, que tenía quince años cuando ocurrió el delito, identificó la foto del cabecilla del grupo, Francisco Lesmes, conocido “chorizo” con abundantes antecedentes.

Un sospechoso de entre varios maleantes detenidos en Barcelona el 28 de julio de 1951, fue objetivo de interrogatorios sucesivos. Explicó cómo tras enrolarse en la CNT decidió dar un escarmiento al dueño del restaurante junto a otro “compinche” que conocía ya antes de la guerra.

Es difícil valorar si el caso y los métodos seguidos para confrontar datos e identificaciones fue correcto o no. Cuando los hechos se alargan excediendo los 15 años, se ha de suponer que las identificaciones y los deseos de venganza de los propios parientes de la víctima no facilitaban la precisión. Sin dudar de la corrección de los trámites, es bien cierto que para una persona con un historial de delitos contra la propiedad y miliciano de la CNT se le debería poner todo muy cuesta arriba para poder escabullirse de las imputaciones hechas.

IV. El pistolero: el Morrut y su banda⁴⁴³

Tomás Gil de Llamas en este capítulo hace una curiosa reflexión sobre el fenómeno de conversión del antiguo bandolerismo (rural) en pistolero (urbano). Es interesante transcribir sus propias palabras (pp. 86-87) que prescinden de fijar un contexto de posguerra que acoge formas de resistencia como las que probablemente son aludidas en los dos ejemplos citados. Por otro lado, ficción (la influencia de los *pulps*, películas, etc.) y realidad (gangsterismo de Estados Unidos mitificado y transportado) parecen mezclarse en las valoraciones que del fenómeno delictivo hace el autor y que curiosamente aparecerá también en el material examinado en esta tesis.⁴⁴⁴

«El delincuente que de un modo esporádico o sistemático se coloca fuera de la ley, es de todos los tiempos, aunque sus características difieran en relación con las peculiaridades de cada época. Así vemos como al antiguo bandolerismo le ha sucedido el pistolero de nuestros días. El legendario bandolero que, solo o en cuadrilla, se echaba al campo para cometer toda clase de desmanes, ha sido sustituido por el moderno “gangster”, atracador o pistolero, que elige la gran ciudad como escenario propicio para sus equívocas andanzas. Uno y otro se identifican en los fines y sólo les diferencia el marco –rural o urbano– en el que destacan sus subversivas figuras. Incluso parecen gozar en ciertos medios de cierto prestigio y, así la perniciosa literatura vertida en torno del antiguo bandolero, viene a tener hoy su equivalencia en esas películas y relatos de “gangsters” donde se nos presenta a tales personajes aureolados de un turbio romanticismo que muchos convienen en calificar de altamente nocivo para la juventud.

Barcelona como ciudad de las más populosas de España, no podía escapar a esta fatalidad de los tiempos que corren, albergando en su seno a los nuevos delincuentes cuyas actividades discurren sistemáticamente al margen de la ley, y que hacen del delito contra las personas su única profesión de la que esperan vivir a sus anchas.

En los largos años que permanecemos al frente de la B.I.C. barcelonesa fueron varias las ocasiones en que nos vimos obligados a entrar en contacto, pese a estar esta misión encomendada a la Brigada Social, con atracadores y pistoleros. Procederemos a informar de nuestras actividades, encaminadas a

⁴⁴³ Op. cit., pp. 87-123.

⁴⁴⁴ Muy especialmente aparece reflejada esta desconfianza de los productos de consumo masivo en películas como *Delincuentes* (Fortuny, 1956), *Los atracadores* (Rovira Beleta, 1961) que mitifican el gangsterismo o en *Yo maté* (Forn, 1955), donde son los *pulps* o relatos cortos ilustrados los que parecen pervertir a niños y jóvenes (con admonición directa del oficial de la Guardia Civil encarnado por el casi siempre buenachón Mario Gas).

reducir en lo posible este maligno tumor que caracteriza hoy a las grandes ciudades.»⁴⁴⁵

Los hechos explicados empiezan en Barcelona en agosto de 1947 cuando una pandilla de jóvenes malhechores atracaban a conductores de camiones de mercancías. Las pistas sobre su ubicación parecían proceder de las barracas del Gasógeno y del Somorrostro: “*complicado laberinto de chabolas habilitadas con tablas, ladrillos, planchas de cinc y demás materiales, muchos de ellos procedentes de hurtos*”– según describe el autor en la página 90 de su libro y sigue–, *parapetados tras la avanzadilla de algunas tribus trashumantes de gitanos sempiternos representantes del dolo, del hurto y del embrollo...*” y demostrando la dificultad de localizar allí a los miembros de la banda a no ser que se utilizase “el hipotético recurso del movimiento de una gran masa de agentes, a estilo de los films norteamericanos, para dar una batida por el poblado de barracas, cortando la retirada a los que pretendiesen huir, aparatosidad que a nuestro modo de ver no tenía eficacia” (p. 91). Tras cometerse otros robos, –en uno de ellos fueron heridos dos obreros metalúrgicos–, se pensó en la idea de ocupar algunos camiones que circularan por las zonas de, peligro con agentes ocultos. Así pudo detenerse a cuatro miembros de esa banda. “El Morrut”, uno de los principales cabecillas, fue condenado a 20 años de prisión pero a finales de 1949 volvió a sus actividades tras fugarse del penal de Santoña. En septiembre de 1951 se produjo una oleada de atracos que en un caso acabaron con la muerte de un vendedor que, tras forcejear con los malhechores, recibió un disparo al corazón. Sin ocultar Gil de Llamas el uso de un “disidente” (o traidor según como se mire) y pinchar el teléfono de la hermana de “El Morrut”, éste fue detenido el

⁴⁴⁵ El carácter racista que tiñe las apreciaciones del comisario resume gran parte del menosprecio que se tenía por los que vivían en barracas y chabolas y cuya vida parecía asociarse a una automarginación más que a una situación desesperada. El robo de camiones y vehículos en general, usando un ardid femenino actualizado, está presente en la película *La chica del auto-stop* (Miguel Lluch, 1964).

2 de octubre de 1952. Se resistió a confesar los “*atracos más perniciosos*” hasta que las pruebas y testimonios en contra le abrumaron.⁴⁴⁶

Con el subtítulo *Tres monstruos del pistoletazo* (pp. 107-123), relata el comisario las peripecias de los hermanos Soler entre 1944 y 1948 a los que les atribuirá, tendenciosamente, la pulsión a disparar contra seres indefensos, mujeres y niños (p. 107).⁴⁴⁷ Los atracos que se les imputarán (en Barcelona) serán éstos: a finales de 1944, diez robos a mano armada en casas de citas o *meublés*; a principios de 1945 el atraco a Josefa Oriol, cerca del Borne, disparando sobre tres trabajadores que la auxiliaron; en abril de 1945 el atraco de un colmado de la calle Borrell, 56, de Pedro Vidal, hiriéndose a un transeúnte; el golpe sonado a la fábrica Hispano-Olivetti en colaboración con un cuarto elemento, llevándose 300.000 pesetas (s/f); a finales de 1947 el atraco al almacén central de la firma Vicente Ferrer; el 29 de octubre de 1947 el robo sin éxito en el establecimiento de Jaime Reverter en el barrio de Sants y en la tienda de telas de Antonio Salat en la Plaza de Huesca, llevándose la recaudación, matando a tres personas e hiriendo de gravedad a siete más al creerse perseguidos después de que los dependientes gritaran “¡*Atracadores!*”. El 15 de mayo de 1947 José Soler entabló un tiroteo en la estación de Cataluña del Ferrocarril de Sarriá con tres muertos y un herido (el guardia civil Gabriel Grimaldo que procedió a registrar a un sospechoso, dos miembros de la Policía Armada que intentaron perseguirlo y el paisano Joaquín Gudel). Al final lograría escabullirse en el “Gran Metro”. Las dificultades para ser atrapados serían importantes al no estar fichados. Como Tomás Gil de Llamas afirma: «*Todo aparato policial aparece montado sobre la base inmovible de que la mayoría de los delitos son cometidos por los profesionales*» (p. 112) por lo que de ahí surgiría el perfeccionamiento de los archivos. Más adelante se conocerá que los tres delincuentes se ocultaban realizando trabajos

⁴⁴⁶ En una línea del texto, Gil de Llamas se refiere al “Morrut” como el “Dillinger de la Barceloneta”, lo que recuerda hasta qué punto se era consciente de emular las acciones de la policía de los Estados Unidos e incluso el carácter épico y rebelde del delincuente. En otro orden de cosas no hace falta mencionar que Dillinger fue exterminado con saña en 1934, justo a la salida de un cine donde proyectaban *El enemigo público n° 1*. La redada, desproporcionada en su aparato, tenía mucho que ver con su carácter de auténtico héroe popular, nacido de la miseria de la Depresión y no del deseo de riqueza.

⁴⁴⁷ Abella coloca a estos sujetos como dos activos delincuentes cuya actividad y carrera criminal fue vertiginosa. Ese pulso e intensidad sólo será captada, en mi opinión, por Rovira Beleta en *Los atracadores* (1961), reflejando el paroxismo del trío protagonista con mayor tensión que el texto literario de Tomás Salvador.

manuales: uno de grabador y los otros dos de traperos. El ex comisario explicará como fueron detectados y vigilados tras encontrarse a un tipo, Martín Gisbert, que el 14 de enero de 1948, intentó pasar billetes falsos de cinco pesetas, entregados por un tal Villegas que pasó alguna información que el texto no aclara. Se dirigieron varios agentes a la calle Vigatans, nº 8, donde se consiguió matar a uno de los buscados: Jaime Soler Fernández, tras la muerte de dos agentes mientras que el otro, José, pudo huir tras intercambiar disparos. En el registro se encontró una pistola Star que, dice el autor, fue sustraída en el incidente de los ferrocarriles. Se descubrió, tras las ruedas de identificaciones, que Martín Gisbert era el tercer miembro de la banda. De los interrogatorios se dedujo que el organizador de la banda era José Soler, el que protagonizó la huida del metro.⁴⁴⁸ Curiosamente, José Soler será reducido por dos comerciantes, los hermanos Redón, de la calle Urgel, la noche del 21 de enero de 1948. Pese a ser heridos, pudieron golpearle con los objetos que encontraron a mano (botellas, latas, etc.), cinco días después del tiroteo en el piso de Vigatans. Los tres fueron condenados a garrote vil y ejecutados el 25 de febrero de 1948.

Aunque el comisario reconoce la participación de unidades de la Brigada Social, el caso es que especula en su libro al decir que, ni era una banda organizada espontáneamente ni pertenecía tampoco a un grupo de profesionales activistas, lo que no aclara la intervención de la Brigada Social.

V. Asesinato de Carmen Broto Buil⁴⁴⁹

Con el título *El crimen de la calle Legalidad*, Alberto Speratti⁴⁵⁰ noveló uno de los casos más complejos y reveladores del tramado corrupto de la primera posguerra que aquí se recoge desde la perspectiva de la BIC. Gil de Llamas destaca que los hechos tuvieron gran resonancia en la opinión pública y

⁴⁴⁸ Que Pérez Dolz eligiese el andén del metro (en realidad la estación de los Ferrocarriles Catalanes) para la persecución final del protagonista de *A tiro limpio* (1963), tiene mucho que ver con aquel mecanismo psicoanalítico descrito como “condensación” por el cual, al igual que en los sueños, se superponen rostros y escenarios incluyendo un montón de referencias que se extraen de diversos episodios conectados pero presentados sin una secuencia fidedigna. Esas imágenes-símbolo son portadoras de multitud de mensajes y de noticias que circularon y que dicen mucho de esa mentalidad conformada a base de retazos de actualidad.

⁴⁴⁹ Op. cit., pp. 124-143.

⁴⁵⁰ SPERATTI, Alberto, *El crimen de la calle Legalidad*, Eds. Martínez Roca, Barcelona, 1983.

provocaron expectación por *«la circunstancia de ser algunos de los protagonistas personajes muy conocidos en la ciudad, por mantener relaciones más o menos equívocas con determinados elementos pertenecientes a la burguesía local»* (p. 124).

La víctima, Carmen Broto, es descrita por el jefe de la BIC como de innegables encantos físicos, que pasó de sirvienta a amante de un acaudalado a quien acompañaba exhibiendo joyas y vestidos. El asesino coincidía en el ambiente en que se movía la mujer. De una forma muy discreta, insinúa el autor que recibía la protección de un “renombrado industrial barcelonés”. Básicamente los hechos fueron éstos:

La madrugada del 10 de enero de 1949, el vigilante de la calle Escorial denunció la presencia de un auto abandonado, viendo alejarse de él a una persona. Un grupo de serenos, vigilantes y guardias vieron un charco de sangre filtrándose hacia la calzada. Se siguió el rastro que llevó hasta la calle de la Legalidad donde, en un huerto, se excavó un montículo en el que se encontró el cadáver de una mujer con ropas elegantes. En la documentación se identificaba a Carmen Broto Buil, de 31 años de edad, natural de Boltaña (Huesca).

«Avisado el juez de guardia y terminadas las primeras diligencias, se dispuso al traslado del cadáver al Depósito judicial, mientras la Policía daba comienzo a sus investigaciones» (p. 127). El coche pertenecía al garaje Roca donde fue alquilado por un tal Jesús Navarro, avalado por un industrial muy conocido de la ciudad (el señor E.S.). En casa de Navarro sólo encontraron a su madre que explicó que su marido, su hijo y un amigo de éste, Viñas, se marcharon tras cambiarse de ropa, dado que la que llevaban tenía manchas de sangre “provocada en una riña”, lo que fue comprobado en el registro de la vivienda. Paralelamente, se comunicó otro hallazgo de un cadáver en la calle Industria que correspondía al padre de Jesús (de igual nombre), conocido “espadista” (ladrón que utiliza muchas llaves falsas) que se retiró de “la profesión” en 1945, no sin antes ceder a la BIC un libro suyo titulado “Técnica del robo”. Los signos de su cuerpo apuntaban a una muerte causada por envenenamiento. La autopsia reveló que fue ingerido cianuro potásico.

La Policía siguió buscando al hijo de la víctima y a Viñas, su amigo. Se comprobó la amistad íntima –(“equivoca” dice el autor)– entre ambos, aunque Jesús Navarro tenía también amistades femeninas. Los agentes visitaron la casa de Viñas sin encontrarlo y también la de la novia de Jesús Navarro, que no quiso marcharse a Mallorca como le requería su novio. Se vigiló el domicilio de la chica (calle Conde de Asalto) por si volvía a aparecer el sospechoso al tiempo en que el teléfono fue intervenido. Dos llamadas permitieron descubrir el lugar en el que Jesús Navarro se había citado con Pepita su novia y, tras nuevo interrogatorio, extrajo una joya que guardaba a Jesús y de la que oyeron hablar en la comunicación. El propósito de la chica era acompañar a su novio a Mallorca. Ambos fueron detenidos.

Jesús Navarro tenía en su haber joyas por valor de 120.000 pesetas pertenecientes a su amiga: la asesinada Carmen Broto. Confesó rápidamente que la idea de robar las alhajas fue de su padre, ya que él quería casarse con su novia pese a la oposición de su protector, el señor E., quien le avaló en el alquiler del coche. El plan diabólico incluía el emborracharla, golpearla y enterrarla en el huerto de la calle Legalidad, puesto que era habitual que de tanto en tanto marchase de la ciudad sin dar explicaciones a nadie. Confesó el padre al hijo que ese método ya lo había puesto en práctica con un chófer en 1921. Le contó el plan descabellado a su amigo Viñas que odiaba a la Broto y no lo encontró delirante. Viñas se puso en contacto con su padre, insistieron y le convencieron. Llamó Jesús a Carmen Broto, que debía acompañar a su protector al “Metropol” a ver la película *Almas en suplicio*. Jesús salió con Pepita para utilizarla como 0coartada, viendo la misma película que la Broto. Pasó a recogerla por su casa tras seguir su coche comunicándole que iba con su amigo Viñas. Después de transitar por varios bares, cerca del Hospital Clínico su amigo le agredió con un mazo para aturdirlo sin conseguirlo. Otro golpe no evitó que saliese del coche. Un vigilante del hospital se dirigió a ayudarla pero, caída en el suelo, los dos amigos fingieron que estaba borracha y que eran médicos. En la calle Legalidad les esperaba el padre que los reprendió por haber cometido tantos fallos (manchas de sangre, etc.) Siguieron

con lo planeado, pero al salir con el coche hizo éste una falsa explosión que alertó a un vigilante, por lo que huyeron hacia su casa y se cambiaron de ropa.

El padre decidió suicidarse al verse casi descubierto y Viñas huyó o se juramentó en los mismos términos con su padre. Dos días después se descubrió su suicidio en un hotel de la calle de Mendizábal, donde dejó dos notas exculpatorias. Acaba Tomás Gil de Llamas el capítulo con las frases siguientes:

«He aquí el resultado de uno de los crímenes más bien preparados para que no se descubriera. ¡Sirva de aleccionador ejemplo a los que sostengan la tesis del crimen perfecto!»⁴⁵¹

En el preámbulo de la Segunda Parte del libro (titulado *de lo trágico y lo jocoso*) se nos pone en antecedentes del “complicado laberinto de la picaresca profesional” (p. 197). En este gran apartado relacionado con el timo –dice Gil de Llamas–, huir de lo que signifique violencia o sangre es uno de los valores principales:

«El estafador o timador bien caracterizado jamás abordará empresa delictiva que para su logro requiera el empleo de la fuerza o el atentado contra la vida ajena. Sólo se vale del engaño y se limita a embaucar a las víctimas poniendo en juego su reconocida astucia, y sus innegables dotes de simulador».⁴⁵²

Sólo enumeraré algunos los timos que aparecen en el libro (pp. 197-278). Entre los clásicos se citan: el timo del sobre, el del entierro o del tesoro oculto, el de la “guitarra”, el de las misas o de las limosnas, el de la lotería, el de los falsificadores de talones de Banco, el del pasteo y entre los de “última hora” los del perrito o el del “Stradivarius”, entre otros.

2.3.2.5. Unos cuantos ejemplos más

Sin querer contruir una especie de recopilación criminal, lo cierto es que algunos casos famosos fueron llevados al cine con una cierta celeridad. Se recogen aquí algunas noticias del diario *La Vanguardia* de Barcelona que ilustran y documentan, con cierto rigor, el material que será trasplantado al cine:

⁴⁵¹ Op. cit., p. 143.

⁴⁵² Op. cit., p. 198.

a) **El crimen del Jarabo**: muy especialmente al seguir la filmografía de Ricardo Blasco, en este caso su película *Autopsia de un criminal* (1962), se habrá de tener en cuenta esta narración de los hechos criminales que luego serán reinterpretados y hasta alterados en función de la ficción y la intención de los productores. Entre el 23 y el 25 de julio de 1958 y en el diario mencionado, se pudo leer lo siguiente:

«Un señalado triunfo de la Policía Española

Detención del autor de cuatro asesinatos.

“Se trata de un súbdito puertorriqueño de pésimos antecedentes”

Madrid, 22 (De nuestra Redacción—por teletipo)

La Brigada de Investigación Criminal ha obtenido un nuevo y señalado éxito al descubrir al autor del cuádruple crimen cometido en las calles de Sáinz de Baranda, número 19, y Lope de Rueda, 57, de esta capital, en las personas de un prestamista, su socio, la esposa de éste y una sirvienta.

En un hotel de esta capital se detuvo a José Jarabo Pérez-Morris, de 38 años de edad, natural de Puerto Rico, de cuyo país fue expulsado por dedicarse a la venta de estupefacientes.

De las primeras investigaciones practicadas, se deduce que debía una fuerte suma al prestamista y que en la mañana del domingo se personó en el domicilio de aquél, dando muerte, sucesivamente, a la sirvienta y a los dueños del piso, permaneciendo en la casa durante toda la noche.

A la mañana siguiente se trasladó a la casa de compra-venta, donde dió muerte también a su dueño, don Félix López Robledo.»

Explica el diario barcelonés que se produjo a las doce y media de la mañana en un bar de Madrid y que el sujeto cometió un fallo al enviar el traje —que llevaba puesto el día de los hechos— al tinte para la limpieza. Y prosigue:

«Cómo se efectuó la detención.

«...Penetró en el domicilio de don Emiliano Fernández Díaz con una llave falsa, golpeó a la sirvienta con una plancha y ya sin sentido la apuñaló. Esperó el regreso de los dueños y los asesinó con una pistola del 7,65 de fabricación USA. Abandonó el piso el lunes por la mañana y se dirigió al negocio de Félix López a quien golpeó y asesinó.

Buscó resguardos y adeudos, y de valiosas joyas pignoradas que había obtenido mediante chantajes realizados contra personas decentes sin hallar nada.

La detención fue efectuada por el inspector don Pedro Arranz se afirma e igualmente se advierte que las gestiones continúan para aclarar algunos puntos dudosos».

Fuente: *La Vanguardia*, miércoles 23 de julio de 1958, p. 7

«Prosiguen las pesquisas para descubrir los móviles del cuádruple asesinato de Madrid.»

*Por algunos indicios se supone que el criminal actuó obedeciendo órdenes.
Madrid, 24, Cifra.»*

Destaca la noticia que se encontraba el súbdito puertorriqueño en estado de intoxicación por las drogas ingeridas y que era habitual que adoptase muchas personalidades. Poseía un hotelito en una de las colonias residenciales de Madrid que había vendido recientemente, aunque provocó las reclamaciones de terceros al tener el inmueble ciertos gravámenes.

Otros indicios hacían pensar que actuaba en grupos u organizaciones de contrabando internacional de drogas y alhajas. También se sugería que la BIC había podido tener una pista por el cambio de camisa que ‘El Jarabo’ realizó con la de la víctima, el señor Fernández Díaz.

En un tono triunfalista, la noticia concluye:

«De todas formas, poco tiempo falta para que la demostrada sagacidad de nuestra policía ponga en claro totalmente el escabroso y confuso suceso».

En la misma fecha se apuntaba que el juez y el fiscal habían tomado declaración a Pérez Jarabo, confirmándose “lo sabido por el público”:

«...que salió de la tintorería, que llamó por teléfono al establecimiento de compra-venta y que, dado que se encontraba ya la policía, preguntó por su víctima y colgó el auricular cuando la policía le preguntó por su identidad...».

Fuente: *La Vanguardia*, viernes 25 de julio de 1958, p. 4.

b) El atraco de la joyería Aldao de Madrid: fuente directa de Armas contra la ley

Charo Rosario Tous trabaja todavía hoy (agosto del 2000), como administrativa en las oficinas de la Joyería Aldao. En su reconstrucción de los hechos a cuarenta y cuatro años vista, comentó que estaba facilitando diversas bandejas a otro compañero que las iba depositando en el escaparate. Hacia las 9:30 de la mañana, dos súbditos chilenos –evadidos de la cárcel de su país disfrazados de mujer–,

entraron en la joyería vestidos con un mono de aviación, metralleta en mano gritando “¡Arriba las manos!”. Empujaron a uno de los trabajadores y, con un rastrillo que hicieron servir para romper los expositores, fueron extrayendo joyas, valoradas en muchos millones de pesetas y que fueron depositando en una saca. Charo salió corriendo y se dirigió al despacho de su jefe, alertándole de que les estaban atracando. Éste cogió una pistola e intercambió varios disparos hiriendo a uno de los atracadores alcanzándole la pleura. Nadie más fue herido. Al poco de huir fueron hechos prisioneros por la Policía. Se descubrió que los monos de aviación y las armas las había suministrado una enfermera “liada” con un militar del Ejército del Aire, dándole el pretexto de proteger a unos amigos o parientes que transportaban algunos objetos de valor y de indeterminado origen sudamericano.

La película que se basó en el famoso atraco fue rodada en una joyería situada a varias manzanas del lugar de los hechos. Cree Charo que, pese a no llegar a ver nunca el film, era la Joyería Sanz.

El suceso fue relatado en todos los diarios del momento y especialmente El Caso –dijo– le tomó fotografías al intervenir decisivamente con su jefe, consiguiendo abortar el robo. No entraron por el almacén sino por la puerta de entrada, mientras que los empleados entraban por la portería contigua. En el film, el escenario (almacén y depósito de mercancías) está realmente alterado.

Completando la interesante información suministrada por una mujer resuelta y de un encanto destacable, inserto las noticias de prensa que aparecieron, en la sección de sucesos del diario *La Vanguardia* de Barcelona durante los cuatro días posteriores al atraco cuya ejecución se realizó el 8 de mayo de 1956. No cabe la menor duda de que algunas explicaciones no coinciden (tiempo transcurrido hasta la detención, situación de los trabajadores, etc.) pero lo cierto es que la fiabilidad de la prensa es limitada (especialmente respecto al origen de los uniformes o monos de trabajo). Sólo como paralelo cabe mencionar que Franco realizaba por esos días un viaje por las provincias andaluzas, de la mano del falangista Arrese. Éstas fueron las informaciones aparecidas en *La Vanguardia*:

«Audaz atraco en Madrid

Dos individuos se llevan objetos de valor de cinco millones de pesetas de una céntrica joyería.

Madrid, 8.- Sobre las 9: 30 horas de hoy y cuando se acababa de abrir en la avenida de José Antonio, 15, el establecimiento titulado “Aldao” llegó a la puerta un coche tipo “Seat”, color azul oscuro, del que se aparearon dos individuos y penetraron en el establecimiento. Una vez en el interior, los individuos intimidaron tanto al dueño, como a los empleados que allí estaban, con armas de fuego, conminándoles a que pusieran las manos en alto, y rápidamente y utilizando a modo de raqueta un objeto que llevaban preparado, se apoderaron de las joyas y alhajas del escaparate, que estaban colocando y que valían aproximadamente unos cinco millones de pesetas.

Al retirarse, y posiblemente con ánimo de intimidar aun más a los empleados del establecimiento, hicieron algunos disparos, que contestó con otro disparo el dueño del establecimiento, a la vez que rápidamente ganaban la puerta de salida, y subiendo al coche, que estaba en marcha, se dieron a la fuga.

El coche utilizaba una matrícula falsa del Ejército de Tierra y los individuos iban disfrazados con prendas militares.

El coche había sido robado

Sobre las diez de la mañana un coche “Seat” que había sido primeramente robado, apareció frente al establecimiento. Del coche descendieron dos individuos vestidos de uniforme de Aviación y quedó en el volante otro, vestido con chaqueta gris claro. Los dos atracadores entraron en la tienda y encañonaron con un revólver y una metralleta a los cinco dependientes y al dueño del establecimiento y los pusieron de cara a la pared. Inmediatamente con un rastrillo vaciaron todo el escaparate de la izquierda en el que había numerosas joyas por el valor mencionado. En el momento de retirarse los atracadores el dueño pudo sacar una pistola y hacer dos disparos contra ellos, pero se les encasquilló el arma seguidamente. Los atracadores contestaron con una ráfaga de metralleta, pero no hubo que lamentar desgracias. El público que circulaba por la calle huyó al ruido de las detonaciones y los atracadores escaparon en el coche. En el interior de la trastienda había joyas por valor de más de sesenta millones de pesetas.

Intervención de la policía

Momentos después de cometerse el atraco en la joyería de la avenida de José Antonio, 15, acudían al lugar del suceso funcionarios de la Comisaría del Centro y de la brigada criminal, así como personal del gabinete de identificación. En primer lugar se procedió a una detenida inspección ocular del establecimiento. Los técnicos tomaron las posibles huellas de los atracadores. Estos, en su huida, dejaron abandonados el instrumento del que se habían servido para despojar el escaparate y el revólver. Sobre ambos objetos parecían adivinarse rasgos digitales.

Los inspectores tomaron declaración a cuantas personas estaban en la tienda en ese momento y a aquellas que desde la calle habían presenciado el rápido desvalijamiento de la joyería.

Todos los testimonios coinciden en la afirmación de que los atracadores actuaron con gran rapidez y con cierta seguridad de movimientos.

La raqueta utilizada, estaba hecha con una espumadera doblada de las utilizadas en las cocinas, con la añadidura de una pieza metálica que hacía de tope.

–Cifra.»

Fuente: La Vanguardia, miércoles, 9 de mayo de 1956, p. 7.

En el diario correspondiente al 10 de mayo (p. 7). apareció, también en la página de sucesos el titular: “*Prosigue la labor investigadora de la policía*” comentándose los trabajos policíacos, las declaraciones contradictorias en la descripción de los atracadores, la pista de las huellas de un revólver “Colt” y de una tienda de venta de efectos militares.

El viernes 11 del mismo mes, se comentaban algunas pistas falsas como la seguida por el arma abandonada, el reconocimiento de un delincuente fichado e identificado con la ayuda de Interpol y el seguimiento por parte de la BIC.

En grandes titulares aparecía el sábado 12 de mayo la noticia de la detención de los sospechosos con el habitual autobombo de las fuerzas policiales:

«Otro gran éxito de la policía española.

Ayer fueron detenidos los autores del atraco de una joyería de la Gran Vía.

«Gracias a la laboriosa investigación, que fue dirigida por el jefe superior de Policía, se recuperó la totalidad de las joyas robadas. [...]

Uno de los asaltantes fue herido el día del robo

Por el comisario jefe del distrito del Centro se comprobó que el herido había tratado de que le prestara asistencia facultativa un doctor establecido en esta capital y que, al negarse éste, había sido curado de primera intención por una enfermera con la que mantenía relaciones [...]

Los dos culpables son súbditos chilenos

Por fin en la tarde de hoy han podido ser detenidos los aludidos individuos que han resultado ser los súbditos chilenos César Eugenio Cruz Zurita, nacido en Temenco (Chile), el 4 de marzo de 1918 y Enrique Alarcón, nacido en Coronel (Chile), en septiembre de 1920.

Ha sido detenida igualmente la amante de este último.»

Bajo el subtítulo *Detalles de la detención*, se mencionaba que ciertamente uno de los atracadores fue herido en el pecho, que se realizó la captura en la pensión de la calle Esparteros, donde residía, mientras que su compañero fue “cazado” en la Cafetería California de la Gran Vía y que la amante de uno de ellos se llamaba María Josefa Alemany, de 24 años y era natural de Segovia describiéndosela como “*mujer de vida airada*”. Igualmente se descartaba la idea del uniforme militar que se trató de imitar con un mono azul, común a muchos ejércitos y unas pequeñas insignias. Tras el apartado *Han sido recuperadas todas las joyas robadas*, que repasaba la larga lista de joyas recuperadas, acababa la crónica de la acción policial con la felicitación a las fuerzas que intervinieron en el dispositivo de localización y detención:

«El jefe superior de la Policía dirigió la investigación

En la realización de este servicio, en el que con tanto ahínco e interés ha trabajado la policía, han sido continuamente dirigidos de inmediato por el jefe superior de Policía de acuerdo con las órdenes e instrucciones que recibía del director general de Seguridad y secretario general...».

Es interesante observar que en el diario *La Vanguardia*, como mínimo entre 1949 y 1959, existían secciones habituales que informaban de actuaciones policiales e informes delictivos preocupantes para las autoridades. Aparte de la breve sección de sucesos, donde aparecían sobre todo accidentes de tránsito, agresiones, incendios y robos, se incluía un apartado que tenía el epígrafe *Centros Oficiales* y que recogía algunos comunicados y noticias de la Jefatura Superior de Policía, los Tribunales de Justicia, la vida de Barcelona, etc. Algunas de las noticias que figuraban eran éstas:

«Centros Oficiales: Jefatura Superior de Policía

Detención de varios mozalbetes dedicados al robo

Intervención de la Brigada de Investigación Criminal. [...] Prosiguiendo sus batidas contra toda clase de maleantes [...] se dedicaban a hurtar géneros de los camiones

estacionados en la zona del Borne, Barceloneta y Plaza de Palacio; principalmente, en tanto se procedía a su carga o descarga [...] hablan de Carmelo Moreno Alonso, joven descarriado que se marchó del domicilio paterno...».

Fuente: *La Vanguardia*, miércoles 18 de julio de 1951, p. 13.

La persecución de César Saborit y su intento de poner fin a su vida antes de ser detenido y que apareció en la prensa el 18 de julio de 1951, fue reproducida en la película *El cerco* (Miguel Iglesias, 1955). Éste fue el texto impreso:

«Un forajido muerto al resistir a la Policía

Era autor de diversos asesinatos.

Ayer, en la jefatura Superior de Policía, se nos facilitó la siguiente nota:

Funcionarios de la Brigada Político-Social, se han visto obligados a disparar sobre el conocido atracador de la F.A.E. César Saborit Carrilero, por oponerse a su detención, en la mañana del 19, cuando viajaba en un trolebús de la línea de Santa Coloma de Gramanet-Barcelona.

Este elemento, autor de asesinatos y robos a mano armada, que hasta ahora había logrado eludir la acción de la Justicia internándose en Francia, después de cometer sus fechorías, había llegado a Barcelona hace dos meses, actuando desde entonces en ocho atracos en domicilios particulares, en fábricas y conductores de taxis.»

Constarán en la crónica los atracos que se le imputaban:

En otoño de 1949: el atraco a “Construcciones Farrero” de la calle Calabria, nº 94 de Barcelona matando al anciano vigilante por “palabras de desaprobación”. El 14 de octubre atraco la empresa Construcciones Pamies: «...*Como los empleados de la Casa, salieron tras del coche dando gritos, los tres bandidos, dispararon a través de los vidrios, matando a María Muñoz García, que casualmente pasaba por el lugar de la ocurrencia...*». Era presunto autor del robo frustrado a un sacerdote que se le enfrentó y que fue golpeado en el cráneo. La noticia concluía:

«Ahora, al ser muerto por la Policía, vestía la americana de diario del señor Milicua (asaltado con anterioridad, el 20 de junio) una de las prendas de que se apoderara en el atraco relatado, y llevaba encima una pistola “Colt” amartillada, con tres cargadores repletos de munición y una bomba de mano “de piña”...».

Fuente: *La Vanguardia*, miércoles 18 de julio de 1951, p. 13.

En la sección Centros Oficiales apareció una noticia que inspirará directamente la película de José María Forqué *091, Policía al habla* (1960) al anunciar:

«El nuevo servicio telefónico de radio patrullas de la Policía de la D.G.S.: se presentó en Madrid a los informadores».

Fuente: *La Vanguardia*, miércoles 4 de junio de 1958, p. 7.

Esta vez en *El Correo Catalán* se insertará un episodio que será recogido también en la película antes citada:

«Feliz alumbramiento en un coche de Policía en la cuesta de la Dehesa de la Villa y yendo de camino a la Maternidad de O'Donnell».

Fuente: *El Correo Catalán*, domingo, 4 de septiembre de 1960.

Que en el film *Los atracadores* (1961) de Francisco Rovira-Beleta, se produzca el robo de una pistola a un vigilante no hay que atribuirlo necesariamente a la imaginación de Tomás Salvador o a la del propio director. Hechos como el que sucintamente se apuntan en la prensa ciudadana, así lo demuestran:

«Sucesos

Intento de agresión a un vigilante nocturno: se le intentó desposeer de la pistola.»

Fuente: *La Vanguardia*, sábado, 14 de junio de 1958.

Esta noticia aparecida el primer día de julio, confirma que generalmente los trámites y procedimientos empleados por las autoridades eran bien conocidos por los ciudadanos a través de la Prensa, lo que incluso podía hacer innecesaria la tan habitual presencia de asesores policiales y judiciales que se prodigaron en algunos films españoles, especialmente en la década de los cincuenta:

«Capítulo de Sucesos

“**Drama pasional**”: «Diligencias de la Guardia Civil [...] aviso al Juzgado de Guardia [...] Levantamiento de cadáveres [...] Datos de la pistola calibre 7,65 [...] Documentación forense [...] Por disposición judicial los cadáveres fueron trasladados al Instituto Anatómico Forense».

Fuente: *La Vanguardia*, martes, 1 de julio de 1958, p. 6.

No era infrecuente que en las páginas de sucesos se intentase conectar con el lector recordando pasajes e imágenes procedentes de los films norteamericanos.

Así se describe la utilización de motos o coches para cometer un robo, denunciando el uso de vehículos motorizados por algunos delincuentes:

«Los rateros se movilizan:

Por desgracia los delincuentes se aprovechan de los adelantos de la técnica. En las películas y en la realidad los atracadores se sirven de modernas armas para cometer sus fechorías. Los contrabandistas, por su parte utilizan aviones y lanchas rápidas para introducir sus mercancías, [...] y los “gangsters” escapan con veloces automóviles después de sus golpes».

Fuente: *La Vanguardia*, sábado 5 de julio de 1958, p. 25.

Como pequeño testimonio de que el contrabando no siempre se especializaba en una mercancía como la que aparece en las pantallas, aparece una lista correspondiente a un apresamiento hecho en las costas gallegas:

«Centros Oficiales
Comandancia Militar de Marina

Lancha contrabandista con bandera inglesa, apresada

Vigo, 8.

Se informa del cargamento apresado que constaba de alambre de cobre, diferenciales de automóviles, cajas de whisky, conservas vegetales y lubricantes. Al intentar huir los contrabandistas, fueron ametrallados».

Fuente: *La Vanguardia*, domingo 9 de julio de 1958, p. 4.

El simple delito aplicado a los incautos o que se tejía con habilidad en estafas y otras anomalías se observa en los frecuentes engaños motivados por lo picaresco, pero también por toda una red de profesionalidad que sólo Julio Coll en *Distrito Quinto* (1957) tratará con seriedad:

«Sucesos

Timo

...Por el procedimiento del décimo de la Lotería premiado, conocido vulgarmente por “toco mocho”, al vecino de Andorra José Agnoran Larramona, le timaron dos desconocidos en las cercanías del mercado del Borne, 1.750 pesetas.»

Fuente: *La Vanguardia*, sábado 12 de julio de 1958, p. 21.

En un tono casi anecdótico, pero sorprendente a la vez, se confirma la presencia de los detectives en la vida española de finales de los cincuenta con el anuncio de la próxima celebración en Madrid de la II Asamblea Nacional de Detectives. El periodista José Oliver en *El Diario de Barcelona* del viernes, 4 de septiembre de 1959, comentará que se esperaba la presencia de “más de 100 émulos de Sherlock Holmes”.

Desde las críticas de cine se puede inferir que algunas películas se planificaron teniendo en cuenta algunos hechos acaecidos fuera de nuestras fronteras. Es el caso de *Llegaron dos hombres* (1958) que Jesús Ruiz comenta en *El Correo Catalán* (9/6/1959):

«Hace algún tiempo un suceso ocurrido en Italia conmovió a todo el mundo. Un par de locos homicidas penetraron en la escuela de un pueblo mientras la maestra estaba dando clase y se encerraron en unión de niños y profesora, amenazando con volar el edificio en caso de que se quisiera apresarles. Las noticias y reportajes dieron entonces constancia de las horas de angustia que vivió aquel pueblo italiano hasta que, gracias al valor de un puñado de agentes de policía, fue posible reducir a los desequilibrados.»

Pascual Cebollada sitúa lo que de verídico hay en la película *Un hecho violento* de José María Forqué, aunque omite referencias cronológicas concretas, sacando a relucir los propósitos declarados del director:

«*Un hecho violento* desarrolla, aunque con numerosas licencias, un hecho real ocurrido en el Estado norteamericano de Florida y que acabó trágicamente con la muerte del protagonista, involuntariamente estrangulado al querer liberarse de una cadena. Fue víctima de una incompetencia judicial. Contra estos errores y contra los malos tratos de las penitenciarías, se alza en la intención *Un hecho violento* que, según el director, representa mi incorporación al cine de peripecia; es la historia de unos seres humanos y en ella trato de valorar la justicia, es un alegato contra la injusticia, aunque hacer alegatos no creo que sea la obligación de los que hacemos cine.»⁴⁵³

Finalmente cabe citar el caso de Vilma Montes, mujer célebre que fue asesinada y que, según Méndez-Leite en su *Historia del cine español* (p. 558), inspiró la película *Todos eran culpables* (Klimovsky, 1962) o el fondo totalmente verídico del contrabando de penicilina que aparece en *Mercado prohibido* (Setó, 1952) y

⁴⁵³ CEBOLLADA, Pascual, *José María Forqué: un director de cine*, Royal Books, Barcelona, 1993, p. 72.

en *Persecución en Madrid* (Gómez, 1952). Sin ir más lejos, revistas como *Fotogramas* tenía en los años cincuenta una sección (*La vida es cine*) sobre los crímenes que se producían en Estados Unidos y que influían claramente en las pantallas y que se asemejaban a lo que el público contemplaba en éstas.

2.3.3. La filmografía negra española en los años cuarenta

De una revisión de las enciclopedias del cine español se deduce que, sobre todo entre 1920 y 1936, se realizaron en España aportaciones interesantes, frecuentemente dobles versiones de las películas norteamericanas, al compás de modelos novelescos en los que la resolución de enigmas era parte principal. La maduración progresiva del género se concretará en la década de los cuarenta con interesantes trabajos de José Antonio Nieves Conde, Ignacio F. Iquino, Edgar Neville, Rafael Gil, o en menor grado, de Carlos de Osma, Gonzalo Delgrás, Miguel Iglesias, Ricardo Gascón o el mismo Antonio Santillán. Con todo, se ha de mencionar un interesante y presumiblemente punto de arranque anterior en *Al margen de la ley/El crimen del expreso de Andalucía* (1935) de I.F. Iquino que, como las demás películas negras de los años cuarenta, elaboradas desde la productora Emisora, no son hoy día localizables. Presumiblemente capital es el impacto que *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937) tendrá en algunos directores – Julio Salvador formó parte del equipo técnico–, al combinar elementos delictivos (crimen por traición de un amigo, trata de blancas, etc.) con aspectos folletinescos, dramáticos y hasta de ideario pseudoanarquista (encarnados en el entrañable personaje de *El Valencia* que lucha por sacar a una chica de las redes de la prostitución).

Difícil es avanzar en este terreno –en el desarrollo de la historiografía del cine español es necesario un estudio exhaustivo, dentro de los límites de lo permisible por la dificultad de visionar algunas de las películas importantes–, para valorar adecuadamente qué papel juegan algunos títulos en el arranque del cine negro español que los historiadores del cine sitúan en el año 1950. Cuatro líneas parecen

marcarse como posibles vías que engarcen la filmografía negra de las dos décadas que pretendemos conectar:

No cabe la menor duda que la primera línea de continuidad viene marcada por el propio director Ignacio F. Iquino que ya en fecha tan temprana como 1935 recreará el famoso atraco al Expreso de Andalucía de 1924. La presentación de la criminalidad, la intriga, la tensión y el desasosiego son permanentes en esas realizaciones que el incansable Iquino combina con otras apuestas genéricas con resultados casi siempre aceptables. Cinco films “protonegros” se cuentan en su haber desde 1944: *Una sombra en la ventana* (1944), *Hombres sin honor* (1944), *El obstáculo* (1945), *¡Culpable!* (1945) y *Canción mortal* (1948), a los que incluso se puede añadir el folletinesco y melodramático argumento de *La culpa del otro* (1942) que ahonda en la cuestión del falso culpable obligado a separarse de su mujer e hija. Iquino será tal vez el realizador-productor más implicado en la construcción seriada de este tipo de trabajos.

La segunda línea de acción pasa por el trabajo del realizador José Antonio Nieves Conde que coincidiendo con lo dicho a Francisco Llinás⁴⁵⁴ en las entrevistas que ayudaron a confeccionar su libro, me confesó su admiración por el pulso narrativo de la novela y del cine negro americano, que a su manera tratará de emular en su trilogía negra de los años cuarenta. Con tres films: *Senda ignorada* (1946), un intento mimético de hacer un cine negro incluso ambientado en Estados Unidos, *Angustia* (1947) y *Llegada de noche* (1949) Nieves Conde es otra de las constantes para descubrir la pervivencia del género tras el colapso de la Guerra Civil. Las dos últimas películas mencionadas tienen muchas conexiones con una intriga deudora de elementos realistas y naturalistas más característicos del siglo XIX. *Senda ignorada*, hoy también perdida –le llegaron noticias a Nieve Conde de alguna copia localizada ¡en los países escandinavos!–, intenta incluso ambientar el clima de un juicio a partir del tema del falso culpable. Será *Angustia* (1947) el film que servirá para analizar qué elementos pudieron ser transmitidos a

⁴⁵⁴ LLINÁS, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Eds. Seminci/Sociedad general de Autores y Editores, Valladolid, 1995, pp. 59-68.

los directores españoles de los cincuenta, entre los que él mismo ocupará un lugar destacado.

La tercera vía, que aparece clara por la frecuente mixtura e inserción constante de tradiciones bien diferentes, la protagonizará Edgar Neville que mostrará esa fascinante capacidad de tomar elementos de diferentes significaciones y códigos pero que a menudo giran en torno al delito y al crimen. La clave de los films puede ser totalmente sainetesca y costumbrista como en *Domingo de Carnaval* (1945) y en *El crimen de la calle de Bordadores* (1946) o, incluso, combinar también elementos fantásticos, poéticos y hasta alegóricos en su misteriosa *La torre de los siete jorobados* donde influencias poéticas que se alejan hasta Edgar Allan Poe o Wilkie Collins aparecen en esta adaptación de la novela homónima de Emilio Carrere de 1924.

La cuarta y última vía clara, que no elimina otras posibilidades y que en mi opinión influye especialmente en la filmografía negra producida en Barcelona, la define con claridad la maestría de Rafael Gil en *La calle sin sol* (1948), que incluye muchas de las constantes del cine negro posterior: la ambientación en los barrios bajos barceloneses, las sospechas que asaltan a los personajes positivos sobre los móviles del personaje, indefenso y amenazante a la vez, que llega de una Francia que se asocia a refugio de comunistas y masones en la “mitología criminal” del franquismo y ese constante deambular por los espacios urbanos poblados de personajes inquietantes y de sombras que aumentan a cada paso. Sin desdeñar los elementos románticos y amorosos que tan bien mezclados estuvieron en el film *El clavo* (1944), adaptación de la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón, en *La calle sin sol* la investigación propiamente se sitúa por encima del drama y de la emoción romántica.

Quedan sin clasificar algunos films aislados de los que desconozco su trascendencia, asociados a directores como Gonzalo Delgrás –que adapta la novela ya mencionada de Luisa María Linares *El viajero del Clipper*– y Ricardo Gascón que en general tienden a mezclar componentes procedentes de tradiciones y géneros diversos. Sólo *La sombra iluminada* (1948) de Carlos Serrano de Osma

parece incorporar, desde el plano puramente visual, la capacidad expresionista necesaria para combinar un argumento de tensión psicológica capaz de encajar en nuestro concepto de negritud. Cabe una revisión a fondo, por encima de todo, de aquellos directores que en las décadas posteriores tocaron el tema negro con más o menos frecuencia: Antonio Román, Antonio Santillán, Arturo Ruiz Castillo, el mencionado Ricardo Gascón y José María Elorrieta, entre otros, a los que añadiré algunos nombres más. Sin negar la necesidad imperiosa de perfilar el panorama intuido, creo que investigar esta producción excede, por el momento, el planteamiento inicial de este trabajo.

Desde el melodrama al folletín pasando por la comedia, las aventuras o hasta por un cine bélico con matices detectivescos, caber evaluar y situar, aunque a menudo necesitemos fuentes secundarias, el papel que algunas productoras asignaron a estas realizaciones, más allá de los consabidos géneros dominantes de la década. Los indicios apuntan a que las tradiciones y códigos “clásicos” del cine no se romperán, aunque queden reclusos en una especie de letargo o de menor actividad en periodos donde se exacerbén las tensiones sociales y se intenten promocionar productos de “obligado consumo patrio”. Con dificultad se podía impedir que los espectadores en los cuarenta no tuviesen sus dosis de carcajadas, de tensión y miedo, de románticas emociones, por muy imperiosa que fuese la necesidad de segreggar valores pseudofascistas desde las instancias culturales del franquismo.

Precisamente en la década de los cuarenta, emergen algunas obras maestras del género en los Estados Unidos que sólo empezarán a llegar, con cuentagotas, en la segunda mitad de la década, por lo que es posible que las fuentes de inspiración hubieran de extender sus tentáculos al cine de otras décadas o a la clásica novela criminal y/o de enigma o al modesto *pulp*.

Sólo hablaré con el conocimiento de causa necesario de tres de las películas que he podido visionar y que ilustran algunas de las vías planteadas.

Para facilitar el trabajo de quien se interese por el periodo consignado, reproduzco en el Cuadro nº 20 (pp. 506-508), una lista, confeccionada a partir de diversas fuentes bibliohemerográficas, donde aparecen títulos que pueden

contener una carga “delictiva” suficientemente interesante y en la que cabrá ahondar en los próximos años.

Cuadro nº 20

<u>AUTOR</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>AÑO</u>
Baños, Ramón de	La venganza del cadáver	1911
Doria, Giovanni	El crimen del otro	1913
Anónimo	El falsificador	1914
Togores, José de	La prueba trágica	1914
Togores, José de	Regalo de bodas	1914
Togores, José de	Más allá de la muerte	1915
Marro, Albert	Barcelona y sus misterios	1916
Camacho, F.	El enigma de una noche	1917
Anónimo	El crimen del bosque azul	1918
Codina, J.M.	La dama duende	1919
Perojo, Benito	Boy	1925
Anónimo	El secreto de la pedriza/ Contrabando en Mallorca	1926
González Rivero, J. & García, Romualdo	El ladrón de los guantes blancos	1926
Montepín, X. de	El coche nº 13	1926
Gardner, Cyril	El cuerpo del delito ⁴⁵⁵	1930 (*)
McGowan, William	Los que danzan	1930 (*)
Melford, George	La voluntad del muerto	1930 (*)
Wing, Ward	El presidio	1930 (*)
Artola, Luis	El suceso de anoche	1929
Roncoroni, Mario	El único testigo	1929
Sano, Marcel de	El proceso de Mary Dugan	1931
Seiler, Lewis	El impostor	1931
Selman, David	El pasado acusa	1931
Howard, David	Eran trece	1931 (*)
Elías, Francisco	Rataplán	1935
Faidellgá, Juan	Error judicial	1935
García Maroto, E.	Una de ladrones	1935
Iquino, Ignacio F.	Al margen de la ley/El crimen del expreso de Andalucía	1935

⁴⁵⁵ El asterisco indica que se trata de una producción norteamericana que fue versionada por la productora estadounidense. He colocado sólo el título español.

Ray, Bernard, B.	El crimen de medianoche	1935 (*)
Puche, Pedro	No me mates/ Los misterios del Barrio Chino	1935
Puche, Pedro	Barrios bajos	1937
Aguilera, Félix	El inspector Vargas	1940
Gutiérrez, Ricardo	El secreto de la mujer muerta	1941
Fernández Cuenca, C.	Los misterios de Tánger	1942
Gaspar, José & Corral, José	Se ha perdido un cadáver	1942
Iquino, Ignacio F.	La culpa del otro	1942
Orduña, Juan de	El frente de los suspiros	1942
Quadreny, Ramón	Sangre en la nieve	1942
Román, Antonio	Intriga	1942
Torre, Claudio de la	Misterio en la marisma	1942
Zeglio, Primo	Fiebre	1942
Gil, Rafael	El clavo	1944
Quadreny, Ramón	Mi enemigo y yo	1943
Santillán, Antonio	Enemigos	1943
Iquino, Ignacio F.	Hombres sin honor	1944
Iquino, Ignacio F.	Una sombra en la ventana	1944
Neville, Edgar	La torre de los siete jorobados	1944
Santillán, Antonio	La noche del martes	1944
Delgrás, Gonzalo	El misterioso viaje del Clipper	1945
Gascón, Ricardo	Un ladrón de guante blanco	1945
Iquino, Ignacio F.	El obstáculo	1945
Iquino, Ignacio F.	¡Culpable!	1945
Neville, Edgar	Domingo de carnaval	1945
Obregón, Antonio de	Chantaje	1945
Aznar, Adolfo	Dos mujeres y un rostro	1946
Ballesteros, Pío	Consultaré a Mr. Brown	1946
Delgrás, Gonzalo	Los habitantes de la casa deshabitada	1946
López Rubio, José	El crimen de Pepe Conde	1946
Neville, Edgar	El crimen de la calle de Bordadores	1946
Nieves Conde, J.A.	Senda ignorada	1946
Rey, Florián	Audiencia pública	1946
Gascón, Ricardo	Conflicto inesperado	1947
Nieves Conde, J.A.	Angustia	1947
Obregón, Antonio de	Revelación	1947
Quadreny, Ramón	Sangre en la nieve	1947

Ruiz Castillo, A.	Obsesión	1947
Vajda, Ladislao	Barrio	1947
Cancio, Raúl	Tres ladrones en la casa	1948
Gil, Rafael	La calle sin sol	1948
Iglesias, Miguel	Las tinieblas quedaron atrás	1948
Iquino, Ignacio F.	Canción mortal	1948
Rovira Beleta, F.	Doce horas de vida	1948
Serrano de Osma, C.	La sombra iluminada	1948
Delgrás, Gonzalo	El hombre que veía la muerte	1949
Elorrieta, J.M.	La tienda de antigüedades	1949
Fortuny, Juan	Unas páginas en negro	1949
Nieves Conde, J.A.	Llegada de noche	1949
Perojo, Benito	Yo no soy la Mata-Hari	1949
Román, Antonio	Pacto de silencio	1949

Fuente: AGUILAR, Carlos⁴⁵⁶, GASCA, Luis⁴⁵⁷ y elaboración propia.

a) *Angustia* (Nieves Conde, 1947)

Nieves Conde en 1947 conseguirá transmitir el desasosiego, la inquietud y la duda a partir de unos personajes que habitan en una gran mansión en la que convive el matrimonio formado por Marcos (Adriano Rimoldi), un excéntrico individuo dedicado a su laboratorio en el que realiza una pesada e indeterminada tarea con su fiel ayudante y Elena (Amparo Rivelles), personaje positivo y de familia acomodada que utiliza los espacios disponibles en el inmueble para cobijar realquilados de cierto poder adquisitivo con los que mantiene buenas relaciones.

La negritud de la película, empezando por la atmósfera un tanto claustrofóbica del vetusto edificio en el que la música es una constante, surgida de la habitación de uno de los huéspedes, prosigue con las recurrentes premoniciones y sueños del científico de que va a asesinar a la tía rica de Elena a quien ha solicitado dinero para continuar sus investigaciones. El asesinato de la señora Jarque (la tía rica de Elena) que se ha negado a adelantarle dinero pese a proteger a su sobrina,

⁴⁵⁶ AGUILAR, Carlos, *Guía del Vídeo-Cine*, Ed. Cátedra, 5ª ed., Madrid, 1995.

⁴⁵⁷ GASCA, Luis, *Un siglo de cine español*, Ed. Planeta, 1998.

mientras la mayoría de los inquilinos han ido a un concierto y la presencia de algunos objetos de la muerte (un camafeo entre ellos) en el despacho de Marcos, llevan a la confirmación de su torturada obsesión criminal.

La película inicia un paralelo entre la investigación del inspector asignado al caso y el profundo complejo del falso culpable que, en algún momento, está a punto de suicidarse cuando sueña que mata a su mujer. Tras la resolución del enigma quedará claro que los “sueños sueños son” y que el verdadero culpable escuchaba las confesiones de Marcos a su mujer lo que aprovechó para presentarle los indicios que le confirmasen su inexistente crimen.

La película de Nieves Conde contiene, a mi entender, todos los elementos de intriga, obsesión y desconfianza para incluirse en un cine negro donde el presagio del delito juega sobre los personajes con fuerza y donde la investigación cuenta con elementos detectivescos en la frontera de lo onírico y lo premonitorio. Es una película casi sin exteriores, lo que contribuye a provocar esa angustia que se incluye en el título y donde las relaciones entre los personajes recuerdan más a modelos norteamericanos que a un ambiente de posguerra. De hecho es difícil situar el momento en el que transcurre la acción. Desde influencias de Hitchcock hasta de una novela de enigma más característica de finales del XIX, Nieves Conde es capaz de demostrar el dominio del lenguaje visual en los momentos en que se nos presenta alguna información del crimen cometido o cuando se buscan los complejos encuadres derivados de un espacio fijo, fragmentado sólo por las diferentes habitaciones y pasillos, a lo largo de la película. Tal como explica a Llinás y como me relató, partió de los elementos musicales para crear la tensión visual y dramática, demostrando que muchas enseñanzas del cine clásico norteamericano se habían asimilado por nuestros realizadores más destacados.

b) Domingo de carnaval (Edgar Neville, 1945)

Estrenada en octubre de 1945, esta película casi coral ofrece otra vertiente a tener en consideración como inspiradora de algunas ambientaciones utilizadas, en

algunos casos, en el cine negro de los cincuenta. Éste es el resumen argumental del film:

«Amanece en el Rastro, los serenos espabilan a la vecindad, está comenzando el carnaval y una rica y avarienta prestamista es descubierta asesinada. Una violenta discusión mantenida la víspera entre la muerta y un charlatán del Rastro que también tiene un puesto de relojes, y que adeudaba mucho dinero a la vieja, hace que recaigan sobre él las sospechas, sospechas confirmadas al volver éste al lugar del crimen, donde había perdido un comprometedor objeto personal. Arrestado, el comisario que se ocupa del caso tiene que hacer frente a las fogosas protestas de la hija del sospechoso, que proclama vehementemente la inocencia de su padre, ante la aparente pasividad policial, la hija empieza a hacer por su cuenta pesquisas que le conducen a ir descubriendo un turbio asunto de drogas que la sitúan en inminente peligro de muerte, peligro del que será salvada in extremis por el comisario, cuyas averiguaciones conflúan paralelamente en el mismo lugar. De fondo, un barroco y divertido escenario de disfraces y máscaras donde nada es lo que parece.»⁴⁵⁸

En una tradición casi decimonónica, Neville repasa un buen número de tipos castizos pero es capaz de, sin perder el toque de humor, crear la suficiente dosis de intriga que mantiene al espectador en tensión. La ambientación y la atmósfera madrileña, con sus callejas y hasta con sus destartaladas escaleras, ayuda a imaginar un espacio de picaresca y jolgorio pero también de cierta truculencia. Al igual que Gil para la ciudad de Barcelona, Neville conseguirá presentar unos animados espacios urbanos pero marcados por cierto anonimato y pasiones encubiertas y que mucho tienen que ver con una codicia sin escrúpulos. Las máscaras y la multitud pueden derivar hacia la negritud. Lo familiar puede ser peligroso y cabrá por ello realizar ruedas de sospechosos que entre la curiosidad y la indignación vecinal permitan avanzar la encuesta, aunque no se abandone el sentido del humor y la imagen simpática del policía, en la mejor tradición de las novelas de principios de siglo.

c) La calle sin sol (Rafael Gil, 1948)

Con la aparición del dúo estelar compuesto por Amparo Rivelles y Antonio Vilar y las apariciones de cómicos como Manolo Morán o un joven Ángel de Andrés,

⁴⁵⁸ PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cinema de Edgar Neville*, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1982, pp. 43-45.

contando con la presencia como secretario de dirección de Pedro L. Ramírez que luego realizaría algunas comedias de corte policiaco, Rafael Gil construirá una pequeña joya del cine español que tendrá capacidad de crear cierta tradición.

La película se inicia con la confusa descripción de un asesinato con robo y de una huida para pasar a seguir las andanzas de un polizón francés, Mauricio, que llega a un barrio barcelonés (el llamado *Barrio Chino*) y que por dibujos intenta hacerse entender en una taberna con habitaciones, pidiendo comida y cama que puede pagar con una sortija que trae consigo. Tras encontrar trabajo y comenzar a aprender el idioma, Mauricio aparecerá como sospechoso después de que haya sido asesinada una anciana. Pronto descubriremos que el falso culpable, seguido por un marchante de cuadros, es en realidad un pintor famoso. Disipadas las dudas se descubrirán al final a los asesinos, la pareja de organilleros que pedía dinero en el barrio. Siendo el entorno casi similar al de *Barrios bajos* (Puche, 1937) el tratamiento visual y argumental se acerca más a la negritud de los cincuenta. Los méritos de la película son a mi entender enormes, marcando algunas de las tendencias posteriores que podemos seguir en películas policiaco-sociales como *Hay un camino a la derecha*, *El fugitivo de Amberes* o *Delincuentes*, intentando reflejar el abigarrado mundo de la marginación y el aterrizaje real de todos aquellos que querían conservar su anonimato durante la Segunda Guerra Mundial o en la inmediata posguerra. Las dudas de la joven camarera de la taberna nos hacen conectar con el cine clásico de Hollywood, aunque los escenarios y los personajes guardan una fidelidad al ambiente retratado. La técnica y planificación precisa de Rafael Gil consigue sacar a la luz una gran película, cuyo enigma y notas de humor alternan con un ritmo adecuado. El eterno tema del hombre que huye de su pasado –en un momento del film un personaje le dice a otro que el francés: “o bien es un delincuente o es un comunista”– nos remite a la desconfianza del desconocido, especialmente si procedía de Francia. Con una economía de medios destacable –como me comentaba Marga Lobo de Filmoteca Española– y una buena dirección de actores, con la habitual bondad que se desprende del personaje de Pilar y con un Antonio Vilar que marcará el tipo perdido y confuso que luego se utilizará con

peores resultados, Rafael Gil consigue desentrañar una trama negra aunque la mezcla de otros géneros esté también presente.

La crítica de Nadal y Rodó en *El Correo Catalán* de diciembre de 1948 es a mi entender bastante clarificadora de la aportación de la cinta:

«Rafael Gil, sobre un argumento de Miguel Mihura, ha aportado a nuestro cine un tema de palpitante humanidad dentro de la tónica de problemas que la actualidad ofrece. Es, además, la primera película española que hace referencia al pasado conflicto bélico. El asunto tiene fundamentalmente el carácter de intriga, medio policíaco -sin pretender serlo- y con una extensa trama amorosa. Planteado en esta forma el carácter de la obra, diremos que el personaje central –Antonio Vilar– es un refugiado de la pasada contienda, cuya vida anterior vamos conociendo en el decurso de la historia y que su proceder le hace acreedor nada menos que de autor de un crimen. Fue seguramente propósito del argumentista ir acumulando intriga para mantener el interés latente en el espectador, propósito plenamente logrado, pero en cuanto se llega a la vertiente opuesta, es decir, en el momento de esclarecer el misterio, entonces a nuestro juicio falla el argumento, no por falta de lógica, sino simplemente por exceso de anécdota; quiere incluso en el momento final acumular sorpresa y desvirtúa un desenlace que debió ser más conciso.

Constituye el marco de la acción el “barrio chino” barcelonés. Un “barrio chino” muy superficial lo que de veras celebramos porque no resulta grato ver exhibidos el dolor, cuando no el vicio o la miseria, y puestos naturalmente a simplificar y situar el ambiente en un anónimo suburbio marinerino nos parece bien, aunque exento de atmósfera.

Rafael Gil ha logrado lo importante, que los personajes sean de carne y hueso y por lo tanto posean humanidad; que sus reacciones obedezcan a una fundada justificación y ha puesto en las sombras de unas vidas entristecidas un rayo de sol como en aquella calle, teatro de esta historia. Rafael Gil además, ha dotado la cinta de agilidad y de expresión segura y nos ofrece secuencias revueltas con idéntico acierto en caracteres tan opuestos como el del incendio y muy anteriormente durante el diálogo en la azotea en que el protagonista va traduciendo en nuestro idioma los objetos circundantes...».

2.3.4. Estrenos de algunos títulos significativos del género negro de los Estados Unidos y de Francia (1945-1961)

Desde 1945 se estrenan con frecuencia en las salas españolas algunos títulos importantes de la filmografía negra, sobre todo de la norteamericana. El grado de violencia y la complejidad de los conflictos inscritos en ella permitía una paulatina familiarización con determinados cánones narrativos. Esta lista, por orden cronológico (fechas de estreno en España)⁴⁵⁹ extrae sólo algunos títulos de una más amplia pero demuestra la disponibilidad de éstas como fuente de inspiración y de aprendizaje para guionistas, realizadores y técnicos en general.

<u>Director</u>	<u>Título versión española</u>	<u>Año producción/Año estreno</u>	
Tuttle, Frank	Robé un millón	1939	1945
Hitchcock, Alfred	La sombra de una duda	1943	1945
Hitchcock, Alfred	Sabotaje	1942	1946
Preminger, Otto	Laura	1944	1946
Hathaway, Henry	La casa de la calle 92	1945	1946
Hitchcock, Alfred	Recuerda	1945	1946
Sternberg, Joseph von	El embrujo de Shanghai	1941	1946
Lang, Fritz	Perversidad	1945	1947
Siodmak, Robert	Forajidos	1946	1947
Cukor, George	Luz que agoniza	1944	1947
Walsh, Raoul	El último refugio	1941	1947
Wilder, Billy	Perdición	1944	1947
Preminger, Otto	¿Ángel o diablo?	1945	1947
Montgomery, Robert	La dama del lago	1946	1947
Cromwell, John	Callejón sin salida	1947	1948
Welles, Orson	La dama de Shanghai	1947	1948
Daves, Delmer	La senda tenebrosa	1947	1949
Stahl, John M.	Que el cielo la juzgue	1945	1949
Hathaway, Henry	El beso de la muerte	1947	1949
Huston, John	Cayo Largo	1948	1949
Dassin, Jules	La ciudad desnuda	1948	1950
Siodmak, Robert	El abrazo de la muerte	1949	1950
Dassin, Jules	Mercado de ladrones	1949	1950
Walsh, Raoul	Al rojo vivo	1949	1950

⁴⁵⁹ En Ramon Espelt, ob. cit., apéndice, *estrenos cine criminal*, pp. 303-318.

Huston, John	La jungla de asfalto	1950	1950
Kazan, Elia	Pánico en las calles	1950	1951
Preminger, Otto	Sin remisión	1950	1951
Maté, Rudolph	Con las horas contadas	1949	1952
Wyler, William	Brigada 21	1951	1953
Lewis, Joseph H.	El demonio de las armas	1950	1953
Ray, Nicholas	Llamad a cualquier puerta	1949	1953
Hathaway, Henry	Niágara	1953	1953
Clouzot, H.G.	El salario del miedo	1953	1953
Karlson, Phil	Calle River 99	1953	1953
Hitchcock, Alfred	Yo confieso	1953	1954
Lang, Fritz	Los sobornados	1953	1954
Kazan, Elia	La ley del silencio	1954	1954
Verneuil, Henry	El enemigo público nº 1	1953	1955
Quine, Richard	La casa nº 322	1954	1955
Lewis, Joseph, L.	Agente especial	1954	1956
Kubrick, Stanley	Atraco perfecto	1956	1957
Clouzot, H.G.	Las diabólicas	1954	1957
Lumet, Sidney	Doce hombres sin piedad	1957	1958
Lang, Fritz	Mientras Nueva York duerme	1956	1958
Becker, Jacques	Las aventuras de Arsenio Lupin	1956	1958
Dassin, Jules	Rififi	1954	1958
Tourneur, Jacques	Retorno al pasado	1947	1958
Wilder, Billy	Testigo de cargo	1957	1958
Delannoy, Jean	El comisario Maigret	1957	1959
Ray, Nicholas	Chicago, años 30	1958	1959
Le Roy, Mervin	FBI contra el imperio del crimen	1959	1960
Truffaut, François	Los cuatrocientos golpes	1959	1960
Fuller, Samuel	La casa de bambú	1955	1960
Hitchcock, Alfred	Psicosis	1960	1961
Welles, Orson	Sed de mal	1958	1961
Becker, Jacques	París, bajos fondos	1952	1961
Preminger, Otto	Anatomía de un asesinato	1959	1961

2.3.5. Lo delictivo en los escenarios y en los medios de comunicación de masas

Con el epígrafe *El crimen en el entreacto*⁴⁶⁰, Ramon Espelt constata, para el caso barcelonés lo dicho por J.M. Junyent, crítico teatral de *El Correo Catalán*, a propósito del estreno el 17 de septiembre de 1959 de *La visita inesperada* de Agatha Christie: «*que nuestra ciudad tiene una tradición teatral filopoliciaca que arranca de la aparición en el estadio de las letras del famoso Conan Doyle*» (p. 95). En los años veinte será famoso el estreno de *El proceso de Mary Dugan*, obra de Bayard Veiller de 1928 y que se versionará en castellano en Hollywood en 1931.

En 1945 arrancará una buena oleada de estrenos teatrales a cargo de una autodenominada “Compañía de espectáculos policíacos” de Manuel Taramona presentando obras inéditas y reposiciones de Gianini (*Las garras de la fiera*), Marquina (*Mi adorado criminal*), Muñoz Seca (*La cartera del muerto*), etc. Es importante la afirmación de Ramon Espelt que nos ayuda a ubicar el tema en su dimensión estatal que, especialmente entre 1949 y 1960, la mayoría de las compañías teatrales que estrenarán obras policíacas son de Madrid, como la del Teatro Infanta Isabel, dirigida por Arturo Serrano que, entre 1955 y 1961, llevará a los escenarios barceloneses hasta nueve obras de Agatha Christie, basadas en relatos publicados por Molino en la serie Biblioteca Oro. En 1949 se llevará al teatro Comedia de Barcelona la obra *Duda* de E. Hernández Pino que, con el mismo título, será adaptada por Manuel Tamayo y Julio Coll en 1951 con dirección de Julio Salvador. En junio de 1950 se llevará al teatro como comedia musical la serie radiofónica del detective *Taxi Key* de Luis G. de Blain con libreto de Armando Matías Guiu. El crítico teatral Manuel de Cala⁴⁶¹ comentaba en su sección habitual que: «*en Barcelona, como en todas las grandes capitales, este género –(el policíaco)– cuenta con infinidad de incondicionales que en el cine hallan con mayor frecuencia que en el teatro las emociones de que gustan*».

⁴⁶⁰ ESPELT, ob. cit., cap. III, pp. 95-116.

⁴⁶¹ Cit. en Espelt, p. 100.

La película *Detective Story* (William Wyler, 1951) basada en la obra teatral *Brigada 21* de Sidney Kingsley, pudo verse en las pantallas en marzo de 1953. En el mismo año se estrenará en Barcelona *Crimen perfecto* de Frederick Knott, que después adaptaría Hitchcock y que se estrenaría en diciembre de 1955⁴⁶², y por seguir hablando de títulos de cierto impacto mundial cabe destacar la versión que Giménez Arnau hará de *Horas desesperadas* de J.Hayes en diciembre de 1955 patrocinada por el Instituto de Estudios Norteamericanos.

De importancia para situar el tema de las fuentes teatrales de los guiones cinematográficos, son los estrenos de 1957 de *Carlota* de Miguel Mihura que Cahen Salaberri llevará a la pantalla en 1958 o la parodia del género Paco “el sanguinario” del también guionista Manuel Bengoa (*Brigada criminal*, *Yo maté*, etc.). Ya se habló del caso de *És perillós fer-se esperar* (Espinàs) y de *Culpables* (Salom). También en 1958 se estrenará la comedia policiaca de Alfonso Paso *Vd. puede ser un asesino* que Forqué llevará a las pantallas en 1961. Jaime Salom, nuevamente, será el autor de *El mensaje* que, dirigida por Miguel Iglesias en los escenarios y estrenada en Bilbao en 1955 será llevada al cine por el mismo director con el título de *Carta a una mujer* en 1961.

Para dilucidar el impacto de lo criminal en la radio, la televisión y la prensa, otra vez seguimos a Ramon Espelt que insiste en la familiaridad del público de todas las edades y condiciones con temas folletinescos, deductivos o propiamente criminales. Refiriéndose a la posguerra sitúa en 1941 la fecha de arranque del primer programa policiaco: En busca del culpable, emitido desde Radio España de Barcelona con guión de Jorge Carranza Gesa, con el inspector Nicols y que salvo un breve periodo ocupó también su espacio en la década de los cincuenta, incorporando también un concurso destinado a los oyentes que habían de acertar el nombre del culpable. Específicamente en Barcelona apareció un competidor en 1948: un detective aficionado y abogado norteamericano que se colocó de taxista al volver de la guerra y que cogerá por ello el nombre de *Taxy Key*, creado por el también escritor de narraciones policíacas Luis G. de Blain (Luis Gossé Cleyman), buscando también la colaboración de los oyentes en la resolución del

⁴⁶² En el apéndice que el mismo autor ofrece en su excepcional trabajo, aparece la fecha del 20 de diciembre pero del año 1954. Con el alud de datos que nos ofrece, ciertamente es disculpable.

misterio o del crimen. En 1949 se incorporó en un *cómic* (*El nuevo coyote*), pasando posteriormente a inspirar una comedia musical del mismo nombre estrenada en 1950, fotonovelas breves, siendo llevada a la pantalla en 1959 en forma de varios episodios encargados a diferentes directores.

En el ámbito español tuvo gran éxito el programa *El criminal nunca gana* permaneciendo 18 años en antena, obra de los hermanos Daniel y Antonio Baylos, primero funcionando en Radio Madrid, emitido en la cadena SER de Barcelona desde 1954, siguiendo un modelo importado de la radio norteamericana aunque con consignas claras:

«El material era pasado por censura, de la que previamente habían aceptado algunas consignas: los acontecimientos tenían que acabar con el triunfo de la ley, no debía darse la sensación que se transigía con el delincuente, y los sucesos criminales habían de suceder fuera de España [...] nunca un español podía ser indigno fuera de las fronteras, y no se iba a perfilar un personaje protagonista –el detective, el inspector...– que se mantuviera de un episodio al siguiente. El protagonista era un colectivo: una casta profesional: la Policía.»⁴⁶³

Era muy habitual retransmitir por la radio películas u obras de teatro además de las series con guiones originales como *Pleito de sangre* (Manuel R. Cabello, 1955) o *El timo del entierro* del comisario de policía Tomás Gil de Llamas (1957). A finales de los cincuenta, Radio Madrid emitía *Interpol*: «un conjunto de relatos que procedían de los archivos policiales parisinos». En los años sesenta se popularizarán programas como *Veredicto* que trataban casos conocidos por el gran público y que siguiendo el modelo judicial norteamericano se colocaba del lado del defensor, del fiscal o adoptaba la perspectiva del jurado. *La melodía misteriosa* (Juan Fortuny, 1955) será también una película cuyo argumento de Frank Ladret y A.L. Mariaux se inspirará en el concurso de radio del mismo título.

En cuanto a la incidencia del fenómeno televisivo y la posibilidad de detectar, antes de 1965, series o programas centrados en lo criminal, cabe citar, siguiendo

⁴⁶³ En ESPELT, ob. cit., p. 122. Extraído de Pedro Barea (1994), *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*.

el compendio ilustrado y de carácter divulgativo de Lorenzo Díaz⁴⁶⁴ algunos de sus primeros hitos.

La inauguración oficial se produjo el 28 de octubre de 1956, llegándose a las tres horas diarias de emisión. El autor define el periodo que iría desde las primeras pruebas en 1949 hasta 1961 como de *Pruebas experimentales y años heroicos*. Su recepción en Barcelona se situará en el verano de 1959.

El cálculo del número de aparatos de televisión en Madrid se cifraba el 1 de enero de 1958 en 30.000. Las primeras series norteamericanas que aparecieron en la programación entre 1957 y 1958, fueron *Patrulla de tráfico*: la primera, emitida ya en 1957, *Identificación criminal*, *Recuerde usted* y *Te quiero, Lucy*. En 1958, las emisiones cubrían una franja que iba desde las siete de la tarde hasta el cierre hacia las 0:18 horas. En 1959, la franja se amplió y cubría desde las 14:48 hasta la medianoche. Una anécdota que relata el autor es que en los primeros años (p. 166) se producía un cierre en verano (no especifica hasta cuando duró ni si consideraba verano el periodo de agosto o uno más amplio).

El 16 de febrero de 1958 se emitió la obra *La herida luminosa* de Josep Maria de Sagarra, cuya adaptación cinematográfica la había precedido en dos años. José María Rodero y Elvira Quintillá fueron los protagonistas. Ese mismo año se emitía el clásico teatral *Doce hombres sin piedad* sobre las deliberaciones de un jurado en Estados Unidos, en donde intervino por primera vez el actor José Bódalo. En 1959 otros dos telefilms: *Investigador submarino* y *Lo inesperado*, encontraron nuevos espacios.

El 14 de julio de 1959 se inauguraban los estudios de Miramar y ese mismo año, nota significativa, aparecía el que luego sería todo un clásico: Alfonso Sánchez, crítico de cine que infirió un estilo propio que sirvió de guía a los telespectadores... y también a una ingente división de imitadores.

La serie *Perry Mason* comenzó su andadura en la pequeña pantalla el 5 de octubre de 1960 y se mantuvo con éxito hasta 1966. En Estados Unidos, el serial arrancó el 21 de septiembre de 1957 aunque, como recuerda Díaz, el personaje de ficción fue creado en 1933 por Erle Stanley Gardner que dejó su trabajo de

⁴⁶⁴ DÍAZ, Lorenzo, *La televisión en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

abogado para dedicarse a escribir. En este libro homenaje al histórico desarrollo del medio, se dedica una especial atención a lo que se convino en llamar la “Escuela catalana” que desde Miramar y luego irradiando a Madrid ofreció nuevos planteamientos profesionales: Manuel del Arco, J.F. Vila San Juan, J.M. Barceló, Mario Beut, Federico Gallo, Esteban Durán, etc. De interés para buscar elementos de conexión con la temática de este trabajo será la presentación en 1963 del programa Investigación en marcha de Enrique Rubio, especialista en delitos y casos policiales que Antonio Díaz califica del primer “reality-show” de nuestro país. En el verano de ese mismo año, desembarcaría en nuestro país Narciso Ibáñez Serrador que en 1966 dirigiría la clásica serie *Historias para no dormir*.

El 9 de diciembre de 1963, en *Estudio 3*, se emitió *Muerte bajo el sol*. Casi en los límites revisados, aparecieron series de temática criminal, jurídica y de “suspense” como *Los defensores*, *Los intocables* y un programa construido por Alfred Hitchcock en 1964.

Lo cierto es que el número de televidentes en ese periodo fue muy bajo, aunque es difícil establecer cuántas personas utilizaban los televisores de otras casas y de los locales públicos. Además de ilustrar la buena recepción de los temas policiacos incluso en las programaciones pioneras, cabe concluir que, más que influenciar a los espectadores para hacerlos más receptivos al cine de esos años, la realización de los espacios televisivos fue cambiando poco a poco las formas de hacer del cine que adaptó algunos elementos propios del nuevo medio, pero a la vez pudo dedicarse a nuevas investigaciones, específicas del cine, cuyo público empezó a disminuir y a diferenciarse paulatinamente, lo que trajo cambios importantes pero que en nuestro país, a diferencia de la mayoría de los estados de la Europa desarrollada que notaron sus efectos ya en la segunda mitad de la década de los cincuenta, se retrasó como mínimo diez años más hasta que se apreciaron cambios perceptibles en las pautas de consumo y en los hábitos relacionados con la asistencia a los cines.

Las publicaciones periódicas, que repasa el citado Ramon Espelt, fueron muy abundantes en los años considerados, especialmente con la aparición desde mayo de 1952 del semanario *El Caso*, dedicado específicamente al relato de sucesos: crímenes, robos, atracos e incluso de las acciones del maquis o de las sentencias de muerte. Allí escribía el famoso periodista Enrique Rubio que dirigirá una revista competidora como lo fue *¿Por qué?* desde 1960. Como Ramon Espelt, recuerda, antes lo intentaron otras: *Sucesos* (1953-1957), *El farol* (1957) y *Suspense* (1958-1961), esta última editada en Tánger.

En esta sección cabe destacar diarios como *Solidaridad Nacional* que desde 1955 publicó por entregas capítulos verídicos relatados por Gil Llamas, comisario jefe de la BIC de Barcelona; la sección *La policía en acción* de *El Correo Catalán* (1960) u otras más. Revistas de cine como *Fotogramas* publicaban, como mencioné, una sección titulada *La vida es cine* donde se relataban hechos verídicos, especialmente ocurridos en los Estados Unidos. La revista *Ondas* o también *Garbo* publicaban también guiones radiofónicos del género policiaco de autores ya mencionados como G. de Blain. Cabe reseñar la presencia de la ficción negra en las tiras de narrativa dibujada como las del también cartelista de cine F. Piñana, arrancando desde el mismo año de 1950 u otros diarios que incorporaron detectives como Red Carson acompañando a la despilfarradora Sylvia Millones, desde 1952, periodistas como *Jeff Cobb* y *Diego Dalton* en *El Correo Catalán* desde 1958 o policías que echaban mano a sus archivos como *Raf McLane*.

Ya en el terreno propiamente de los cómics, Espelt recuerda diferentes cuadernos publicados en algunas ciudades españolas: *El Encapuchado* de G.L. Hipkiss desde 1950, publicado por Cliper en la editorial Germán Plaza que ya había aparecido en una popular publicación *El Coyote*, que entre 1947 y 1953 había publicado ya series criminales como *Aventuras de Taxi Key* (1949) o *Ángel Audaz* (1953). En Valencia se publicaba *El misterioso X* de M. Gago ya en 1950 o *La sombra justiciera* desde 1954 y en Madrid aparecerán en 1951 *G-Men*, *Aventuras del Agente Norton* y *Aventuras del FBI* «dedicadas a la glorificación de la policía norteamericana que con notable dosis de violencia, sadismo y erotismo encubierto llega a todas partes en su "lucha a muerte contra espías y

gángsters”⁴⁶⁵...» que imprevisiblemente, como refiere Terenci Moix –en “*Les tires a la post-guerra espanyola, Tele Estel*, nº 36 (1967) que cita Espelt–, estaba encargado de llevar los tebeos a la censura que se preocupaba más por las insinuaciones sexuales que por los abundantes temas de exaltación sádica.

Es constatable la extensión de los modelos culturales norteamericanos en los años cincuenta que incluso hicieron ambientar en Estados Unidos a héroes nacidos de las plumas españolas, siguiendo los modelos de *La sombra* de Maxwell Grant o *The Spirit* de Will Eisner.

En 1955 se promulgarán las Normas para la Ordenación de las Publicaciones que frenará un tanto los hábitos de muchos lectores o intentando crear policías españoles como protagonistas –*caso de Martín Vega de la BIC* (1955) o del *Inspector Arnó* (1958). En los años sesenta se iniciará un lento declive de las publicaciones ilustradas que será más evidente entre 1963 y 1965.

Cabe destacar los ejemplos gráficos que contiene el libro de Ramón Espelt que consignan los paralelismos entre medios de comunicación social (como la radio o la prensa desde las tiras de cómic) planteando al final de un relato o de una página un espacio en blanco destinado a los lectores que podían enviar un cupón-concurso a la editorial con su propuesta de resolución del caso. Queda bien demostrado en estos breves ejemplos que las principales ciudades españolas, como mínimo, estaban en contacto con un género popular ya muy extendido desde las primeras décadas de siglo y que se recuperó rápidamente tras los conflictos bélicos de mitad de siglo, especialmente en los años cincuenta.

Ya en el terreno casi anecdótico, tuve la oportunidad de charlar sobre el programa de *Taxi Key* con Ramon Paladella, radioyente asiduo (nacido en la década de los cuarenta), que junto a otros amigos recordaron algunos detalles confirmando su dilatada fidelidad e interés. Sin pasar a una comprobación exhaustiva de los datos hablaron de la participación de Isidro Sola y Encarna Sánchez, del patrocinador: *Norit el Borreguito*, de la hora de la emisión: las tardes de 7 a 8; y de la gran cantidad de interlocutores con los que intercambian hipótesis y especulaciones, lo

⁴⁶⁵ Op. cit., p. 129.

que comprobaría ese carácter de pequeño fenómeno de masas. Con todo, pensaban en *Taxi Key* como un detective privado o un agente del FBI, acompañado por Nora, la mujer, Olivia, Lana, África, América, Florencia o Eila.

2.4. EL CINE NEGRO ESPAÑOL Y LAS INSTITUCIONES

Es éste uno de los temas más complejos y que de entrada requiere analizar caso por caso para poder llegar a conclusiones válidas. Se incorporan en esta sección todas aquellas relaciones que se establecen entre las productoras y sus films con los organismos e instituciones que de una u otra manera “velan”, promocionan, premian y hasta obstaculizan el desarrollo de las películas y que nos remite a más de una referencia sobre el tejido administrativo en los años establecidos para este estudio.

La intención de esta sección es ofrecer una visión global del marco institucional en tanto en cuanto afectó también al cine negro español, aunque quizás comprobemos que el tratamiento no fue especialmente diferente del aplicado a otros temas y géneros al no ser considerado como un cine peligroso ni como un nido de disidentes, aunque por su temática hubiera de ajustarse a los criterios más o menos explicitados en los códigos censores vigentes. Incorporaré en esta sección algunos datos que permitan una valoración global de la acogida institucional: clasificación de las películas, valoraciones censoras (estatal y eclesiástica), premios otorgados, sin pretender cubrir todos los títulos pero estableciendo series bastante extensas (nunca inferiores al 50 % del universo incorporado que es de 208 películas). El apartado de la protección estatal, aunque mecanismo también de control, será tratado en la tercera parte de este trabajo.

Debido al proceso de traslado y catalogación de los expedientes de películas, del Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares al Ministerio de Educación y Cultura en Madrid y de la documentación adjunta sobre los trámites y permisos de guiones y rodaje, me fue imposible consultar de primera mano las notas, consejos y rectificaciones sobre algunos films de los que se tiene constancia de alteraciones notables. De este modo y, a falta de la consulta directa, la tesis doctoral de Teodoro González Ballesteros *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España* y el ya mencionado estudio general de Domènec Font y Romà Gubern *Un cine para el cadalso* son las obras de referencia básica que se complementan con opiniones y experiencias de los profesionales comunicadas directamente o a otros historiadores del cine como

Antonio Castro⁴⁶⁶ o José María Caparrós o del que fuera director general de Cinematografía en dos etapas, García Escudero.

2.4.1. Instituciones, censura y cine negro español

Dos interrogantes aletean especialmente en este apartado:

El primero se pregunta sobre si se aplicaron los mismos criterios para las películas negras procedentes de los Estados Unidos que para el cine negro español, y el segundo intenta reflexionar sobre si nuestra censura estaba tan distante del Código Hays –aunque para finales de los cincuenta éste ya tendrá un impacto menor para irse desvaneciendo prácticamente a principios de los sesenta– como para hacer casi inviable, como apunta R. Gubern, el cine negro en nuestro país.

Gubern y Font⁴⁶⁷ en la introducción de su libro caracterizarán la censura española como una serie de “*capas y filtros sucesivos*” que abarcarían: 1) la previa de guión y la posterior de la película concluida; 2) la imagen, la banda sonora, los títulos, etc.; 3) la selectividad de la protección económica estatal; 4) la prohibición de la producción, distribución y exhibición de noticiarios (monopolio del NO-DO); 5) la censura del material publicitario de las películas y 6) la prohibición de la versión original por la obligatoriedad de doblaje e igualmente la censura para el cine extranjero, de todos los epígrafes anteriores –a excepción del que se refiere al guión–, aunque también afectase a copias circulantes en otros países de coproducciones hechas con participación española.

Como muestra de cómo se podían saltar el embrollo censor, ambos autores mencionan el caso de algunas películas del pragmático Ignacio F. Iquino que:

«...estuvo entre quienes con más presteza se aplicó a la confección sistemática de dobles versiones. En *La pecadora* (1954) se valió para ello de la actriz de revista Carmen del Lirio, pero luego pasó a contratar a actrices extranjeras que no tuvieran inconvenientes en desnudarse ante la cámara. Como la *starlette* y bailarina alemana Laya Raki, de generosa anatomía, quien actuó junto a Viktor

⁴⁶⁶ CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1974.

⁴⁶⁷ GUBERN, Román, FONT, Domènec, *Un cine para el cadalso*, Ed. Euros, Col. España Punto y Aparte, Barcelona, 1975, pp. 48-49.

Staal y Antonio Moreno en *Camino cortado* (1955). Esta táctica internacionalista encontró su más descarada formulación cuando Iquino contrató a la muy conocida estrella francesa de *strip-tease* Rita Cadillac para hacerle interpretar *Juventud a la intemperie* (1961) que en su versión francesa se tituló con mayor precisión *Les Insatisfaits*.»⁴⁶⁸

Quedará claro en el capítulo *La apertura de Fraga Iribarne* y su deterioro (1962-1969) de Font y Gubern, que la reorganización de la Junta de Clasificación y Censura, integrando personas relacionadas con el entorno cinematográfico como Arroita-Jáuregui, Cebollada o Fernández Cuenca, ensanchará y clarificará los límites censores.

Los temas prohibidos en las Normas de Censura (O.M. del 9/2/63)⁴⁶⁹: se desprenderán de líneas generales inspiradas por el Código Hays:

«Se reconoce la influencia del cine como espectáculo de masas de gran influencia en la sociedad [...] El Estado lo fomentará y protegerá velando para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad [...] Establece las Normas de Censura, amplias y a la vez concretas para servir de orientación al Organismo directamente encargado de aplicarlas, a los autores y realizadores y a cuantos participan en la producción, distribución y exhibición cinematográficas [...]

Normas generales

1. Cada película se deberá juzgar no sólo en sus imágenes o escenas singulares, sino de modo unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos. Si una película en su conjunto se considera gravemente peligrosa, será prohibida antes que autorizada con alteraciones o supresiones que la modifiquen de manera sustancial.
2. El mal se puede presentar como simple hecho o como elemento del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación.
3. La presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprochable deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 77. También comentan Gubern y Font (p. 90) que se siguió recurriendo a la doble versión aunque con una variación aparecida en *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1958), que trata el tema de un gigolo y que «...inauguró una nueva modalidad de "versión doble" pues fue el importador francés de la película quien añadió nuevos planos rodados por él. Esta modalidad que seguiría practicándose en el futuro con algunas películas, no desplazó la solución tradicional de la «doble versión» rodada en España, técnica en la que el realizador Jesús Franco se revelaría como campeón...».

⁴⁶⁹ En Castro, pp. 446-448 y Font/Gubern, pp. 324-327. Como el propio Gubern afirma, está fuertemente influenciado por el Código de Lord (Hays) que se estudió en la introducción, aunque anota el doble rasero que permite presentar conductas inmorales en otros países.

4. La película debe conducir lógicamente a una reprobación del mal, considerado al menos como atentado contra los principios de la moral natural, pero no es necesario que esa reprobación se muestre explícitamente en la pantalla si se dan elementos suficientes para que pueda producirse en la conciencia del espectador.

Prohibiciones

I. Se prohibirá:

1º. La justificación del suicidio.

2º. La justificación del homicidio por piedad.

3º. La justificación de la venganza y del duelo (sí como presentación como simples hechos en relación con costumbres sociales de épocas o lugares determinados, siempre que se evite una justificación objetiva y general).

4º. La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia.

5º. La justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos.

II. Se prohibirá:

1º. La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aún con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral.

2º. La presentación de la toxicomanía y del alcoholismo, hecha de manera notoriamente inductiva.

3º. La presentación del delito en forma que, por su carácter excesivamente pormenorizado, constituya una divulgación de medios y procedimientos delictivos.⁴⁷⁰

III. Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo.

IV. Se respetará la intimidad del amor conyugal, prohibiendo las imágenes y escenas que la ofendan.

V. Se prohibirán las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales y de terror, presentadas de manera morbosa o injustificada en relación con las características de la trama y del género cinematográfico

⁴⁷⁰ Tomando este artículo como ejemplo, visionando *Armas contra la ley* (Blasco, 1961), queda claro que la prohibición operaba de forma atenuada sobre todo si se trataba de una coproducción. Si en los años cincuenta no se presentaba con detalle la operación delictiva parecía deberse más a un desinterés planificador por el detalle y el dispositivo que se irá introduciendo en los sesenta y que casi será el centro de interés del llamado “cine de especialistas” o de “profesionales”.

correspondiente, y, en general, las que ofendan la dignidad de la persona humana.

VI. Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas de buen gusto.

VII. Se prohibirá:

1º. La presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas.

2º. La presentación denigrante o indigna de ideología políticas y todo lo que atente de alguna manera contra instituciones o ceremonias que el recto orden exige que sean tratadas respetuosamente. En cuanto a la presentación de personajes, ha de quedar suficientemente clara para los espectadores, la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan.

3º. El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos.

VIII. Se prohibirán las películas que propugnen el odio entre pueblos, razas o clases sociales que defiendan como principio general la división y enfrentamiento en el orden moral, social, de unos hombres contra otros.

IX. Se prohibirán las películas cuya tesis niegue el deber de defender la Patria y el derecho a exigirlo.

X. Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra:

1º. La Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto.

2º. Los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país.

3º. La persona del Jefe del Estado.

XI. Cuando la acumulación de escenas o planos, que en sí mismo no tengan gravedad, cree por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida.

XII. Cuando las películas se vayan a proyectar exclusivamente ante públicos minoritarios, las anteriores Normas se interpretarán con la amplitud debida, conforme al grado de preparación presumible en dichos públicos. Las películas blasfemas, pornográficas y subversivas se prohibirán para cualquier público».

Como ejemplo de la mecánica censora aplicada al cine negro español, el caso de Nieves Conde⁴⁷¹ aclara algo de su funcionamiento y sus inercias. No repetiré aquí el famoso expediente de *Surcos* que luego trataré siguiendo el testimonio del propio García Escudero. *Balarrasa* (1950) una película que pasa por ser un

⁴⁷¹ Citado en LLINÁS, F., op. cit., p. 118.

excelente ejemplo de cine confesional, tuvo problemas al ser considerado el guión original como inmoral lo que llevó a su rechazo. Se recurrió a un dominico cuyos contactos con miembros de la Junta le filtraron que el escollo principal era que toda la trama pasase en una familia rica y que si lo mismo aconteciese en una pobre no habría ningún problema. En la tardía fecha de 1963 y con *El diablo también llora* el mismo director tuvo problemas, no ya con la censura, sino con algunas empresas estatales que pusieron obstáculos para la filmación de algunas escenas: RENFE no estaba de acuerdo con el texto del revisor y el INI prohibió rodar en Ensidesa de Avilés porque al director general no le había gustado el guión: «*semejante historia amorosa no podía ocurrir entre el alto personal de la siderurgia*». Es por ello que simularán que el actor Francisco Rabal va a la industria en plan de visita. No cabe duda de que los dirigentes de estas entidades podían presionar a la Administración para impedir la concesión de los permisos de rodaje. Curiosamente en este film aparece un abogado que comete un delito claro de prevaricación que pasó sin trabas.

En el libro de González Ballesteros⁴⁷², aparece una prolija descripción de las frases, escenas o secuencias censuradas de películas españolas, coproducciones o de nacionalidad extranjera. A todas ellas se les aplicaban ocho posibles criterios restrictivos que paso a detallar.⁴⁷³ He extraído detalles de las nueve películas localizadas dentro del género al que se dedica esta tesis, pero cabe resaltar que en la relación se anotan los cortes sobre las secuencias y rollos ya rodados y no todo el largo proceso que llevaba a la aprobación del guión previo en la época en que su presentación fue también obligatoria. Por ello, películas como *Muerte al amanecer/El inocente* (1959/60) o *Pena de muerte* (1961), ambas de Josep Maria Forn o la misma *Surcos* (Nieves Conde, 1951) que sufrieron mutaciones importantísimas antes y durante su elaboración no aparecen en esta descripción, bastante representativa de lo que se “cortaba” tras superar un largo proceso en el

⁴⁷² GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la Censura Cinematográfica en España*, Universidad Complutense, Madrid, 1981.

⁴⁷³ En las películas descritas y entre paréntesis constará el apartado que, según lo estudiado por González Ballesteros, motivó los cortes en el periodo 1950-1965 dentro de la sección *Relación de películas censuradas (1936-1977)*, pp. 205- 348.

que intervenían diferentes comisiones y organismos. Me ha parecido interesante reseñar algunas de las películas que fueron prohibidas en los años pertenecientes al periodo elegido.

Criterios o apartados descritos que motivaban intervenciones (cortes o prohibiciones):

- 1) Películas prohibidas o suspendidas provisionalmente para su exhibición.
- 2) Películas censuradas por su contenido político.
- 3) Películas censuradas por su contenido religioso.
- 4) Películas censuradas con carácter de veto por parte del vocal eclesiástico.
- 5) Películas censuradas por su contenido amoroso o sexual.
- 6) Censura sobre el suicidio.
- 7) Películas censuradas por causas diversas.
- 8) Películas prohibidas para la exportación.

1950

Ninguna de la serie. Se censuró el rollo 7º de *Ladrón de bicicletas*: “suprimir la escena de la Iglesia” (3).

1951

Ninguna de la serie. En este año se censuraban *Luna de sangre* (4) y *Eva al desnudo* (5).

1952

Ninguna de la serie. En este año se censuraban *Extraños en un tren*, *Los olvidados* (1) y también *Un americano en París*: rollos 8 al 11 (5).

1953

Ninguna de la serie. En este año se censuraba *El salario del miedo* (2): Rollo 13º: “suprimir la alusión a los nazis”.

1954

Ninguna de la serie.

1955

Ninguna de la serie. En este año se censuraba *Arroz amargo* (1) ya paralizada (11/11/53), autorizada posteriormente pero tras la reunión de la Comisión de Censura (29/7/55) se acordó su prohibición; *Muerte de un ciclista* (7): rollos 6º y 7º: “no deben aparecer los guardias de la fuerza pública en la protesta estudiantil”.

1956

En este año se censuraban, entre otras: *El caso Paradine* (1), *La legión del silencio* (5), *La espera* (6) y *Calle Mayor* (7).

LA HERIDA LUMINOSA (5)

«Observaciones entre otras:

Rollo 3º: Abreviar la escena de la playa, debiendo comenzar la acción momentos antes de sentarse en la arena Adela y el doctor, cuando ella dice: “¿Te acuerdas cuando era niña?”.

Rollo 5º: Aligerar la efusión pasional de Adela y el doctor, suprimiendo el contraplano de ella cuando se aproxima para besarle y acortando el beso.

Rollo 6º: Abreviar la escena en la que aparece Adela tumbada en el sillón enlazando el plano del doctor, mientras ella dice: “Creo que mi regreso la intrigó” y terminar la secuencia ligando la iniciación del beso con el final del contraplano del mismo que encadena.»

1957

En este año se censuraban, entre otras: *Atraco perfecto* (5) y *El último cuplé* (5).

MANOS SUCIAS (5)

«Observaciones entre otras:

Rollo 5º: Suprimir los planos de Teresa en la cama después que la besa Miguel y se marcha hasta el cambio de escena.

Rollo 7º: Suprimir los planos de Teresa quitándose las medias dejando sólo el final de un plano medio cuando Miguel se sienta en la cama.

Rollo 8º: Suprimir la secuencia en la playa, ligando con un encadenado en el momento en que Andrés sale del campo con otro en que se le ve apretando las tuercas de una rueda.»

1958

En este año se censuraron también: *Vértigo/De entre los muertos* (1), *Las noches de Cabiria* (5), *Testigo de cargo* (5), *Bus-Stop* (5) y *Los jueves milagro* (7).

HORAS DE PÁNICO (7)

«Observaciones entre otras:

Rollo 6º: Suprimir la frase referente a Colón: “Al que tanto debemos los españoles”. Rollo 9º: Suprimir en el inserto final la referencia al Ilmo. Sr. Director General de Turismo y a la Dirección General de Turismo.»

LA NOCHE Y EL ALBA (7)

«Observaciones entre otras:

Rollo 9º: Suprimir la frase de Pedro sobre la condición de oficial de ingeniero.»

1959

Ninguna de la serie. En este año se censuraban: *Tiempos de amar, tiempos de morir* (sic) (2) y *El inquilino* (7).

1960

En este año se censuraban, entre otras: *Té y simpatía* (1), *Los golfos* (7)⁴⁷⁴ y *Los chicos* (7).

HAY ALGUIEN DETRÁS DE LA PUERTA (5)

«Observaciones entre otras:

Rollo 4º: Suprimir los planos de Antonio en bañador a excepción de uno corto que sirve de contrapelo al de Aurora Bautista caminando hacia la piscina».

⁴⁷⁴ Anoto aquí las observaciones y cortes hechos (p. 275) y que demuestran en el rollo 4º cierta preocupación por las apariciones no controladas de organismos oficiales o grupos ideológicamente identificados con el régimen y en el rollo 6º, cierto temor ante una especie de invasión de modas europeas que ya en 1961 y en *Juventud a la intemperie*, por ejemplo, se admiten plenamente: «...Rollo 4º: *Suprimir el plano de los chicos del Frente de Juventudes en la taberna.* [...] Rollo 6º: *Abreviar la secuencia en el antro existencialista dejando solamente los planos necesarios para la continuidad de la acción...*».

1961

En este año se censuraban también: *El apartamento* (1), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1), *Las novias de Drácula* (3), *El Cid* (5), *Anatomía de un asesinato* (5), *El manantial de la doncella* (5), *Psicosis* (5), *Plácido* (7) y *Rocco y sus hermanos* (7).

HONORABLES SINVERGÜENZAS (2)

«Observaciones entre otras:

Rollo 9º: Suprimir el inserto del periódico que dice: “La verdadera democracia es la de nuestro régimen”».

JUVENTUD A LA INTEMPERIE (5)

Queda bastante patente la preocupación censora por quitar protagonismo a un homosexual que aparece en la película atenuando sus demostraciones y amaneramientos al igual que se ¿intentan amortiguar las exhibiciones de dureza del comisario (rollos 8º y 9º) al igual que en el caso de *091, Policía al habla* (Forqué, 1960). En palabras del propio director, llegaron a ser plasmadas tras una larga deliberación con las autoridades, más allá del ámbito censor. Sugiero como motivo de estudio la comparación de la versión realizada por Iquino para el mercado internacional que llevó la carga erótica del film mucho más allá de lo que aquí fue censurado. En todo caso queda claro que la Censura no quería castigar a los productores sino proteger y evitar perturbar a los espectadores.

«Escenas suprimidas por la Junta:

Rollo 2º: Plano de dos afeminados abrazados en la “boite”.

Rollo 3º: Planos y frases del afeminado cuando entra Alberto en la “boite”.

Rollo 6º: Planos y frases del afeminado en la calle cuando se escapa el detenido.

Rollo 8º: Planos cuando el comisario tira de un manotazo el cigarrillo de la boca del maleante cuando le detiene en el camerino de la bailarina.

Rollo 9º: Planos cuando el comisario aparta de la carretera al detenido y le amenaza con la pistola.

Supresiones realizadas por la casa distribuidora:

Rollo 1º: Acortar el beso.

Rollo 3º: Frase del afeminado: “Ay, chico, ya no digo nada”.

Rollo 6º: Mirada equívoca del afeminado.

Rollo 7º: Panorámica por el cuerpo de Gilda.
Rollo 8º: Plano de exceso de escote de la cantante.
Rollo 10º: Conversaciones telefónicas del comisario».

1962

Ninguna de la serie. En este año se censuraban entre otras: *La dolce vita* (1), *Viridiana* (1), *Vencedores o vencidos* (2) y *Esplendor en la hierba* (5).

1963

En este año se censuraban: *Lolita* (1), *Sonrisas de una noche de verano* (1), *Fedra* (5), *Los farsantes* (5) y *El buen amor* (7).

RIFIFÍ EN LA CIUDAD (5)

«Observaciones entre otras:

Rollo 6º: En la escena que precede a la muerte del negro, se suprimirán los planos en que éste baila y abraza a la chica, metiéndole la mano por debajo del vestido.

Rollos 7º y 8º: Suprimir el final de la canción cuando se echan, quedando en una postura de exhibición exagerada.

Rollo 10º: En la lectura de la tercera carta se empezará por “Querido Juan” y se seguirá por “Tu alcoba está vacía” suprimiendo el texto intermedio.

Rollo 11º: Cambiar el final por otro en que el comisario no mate a sangre fría a Leprince.»⁴⁷⁵

1964

Ninguna de la serie. En este año se censuraban, entre otras: *El mundo sigue* (5), *La noche de la iguana* (5), *La tía Tula* (5), *Brillante porvenir* (7), *Nunca pasa nada* (7), *Callejón sangriento* (7) y *Teléfono rojo...* (7).

1965

En este año se censuraban también: *Y Dios creó a la mujer* (1), *Nueve cartas a Berta* (2) y *El coleccionista* (5).

DE CUERPO PRESENTE (5)

«Observaciones entre otras:

⁴⁷⁵ Hallado en el apartado 2, parece que este corte entraría más bien en el 7.

Rollo 9º: En la frase: “Buscáis experiencias, ¿por qué no las buscáis con vuestra madre?”. Sustituir la palabra “madre”».

2.4.2. Clasificación de las películas del cine negro español

Las clasificaciones otorgadas por la Junta de 1953-1961 a las películas españolas (un total de 621 producciones) aparecen en el Cuadro nº 21 de la página 536.

Los datos recogidos sobre la clasificación de las películas del género negro español (muestra=149) están presentes en el Cuadro nº 22 de la página 536. Abarcan el periodo comprendido entre los años 1950 y 1962 sin que, a mi entender, se altere substancialmente la posibilidad de establecer criterios comparativos. De esta clasificación emerge en la mayor parte del periodo analizado la subsiguiente protección económica que se cifrará en la sección tercera dedicada al *Factor económico y humano*.

Cuadro nº 21

Clasificaciones otorgadas a las películas españolas (1953-1961)

Categoría	Número de películas	Porcentaje en %
Interés Nacional	32	5,1
1ª A	127	20,4
1ª B	169	27,2
2ª A	178	28,6
2ª B	81	13
Sin datos (3ª, etc.)	34	5,4
Total	621	99,7

Fuente: Monterde, op., cit., p. 262 y elaboración propia.

Cuadro n° 22

Clasificaciones otorgadas a las películas negras españolas (1950-1962)

Categoría	Número de films
Interés nacional/especial	4
Primera	5
Primera A	27
Primera B	36
Segunda	1
Segunda A	51
Segunda B	20
Tercera	5
TOTALES	149

Tantos por ciento 1950-1962

I.N./I.E.: 2,6 % (4 películas)	Primera: 45,6 % (68 películas)
Segunda: 48,3 % (72 películas)	Tercera: 3,3 % (5 películas)

Fuente: Elaboración propia.

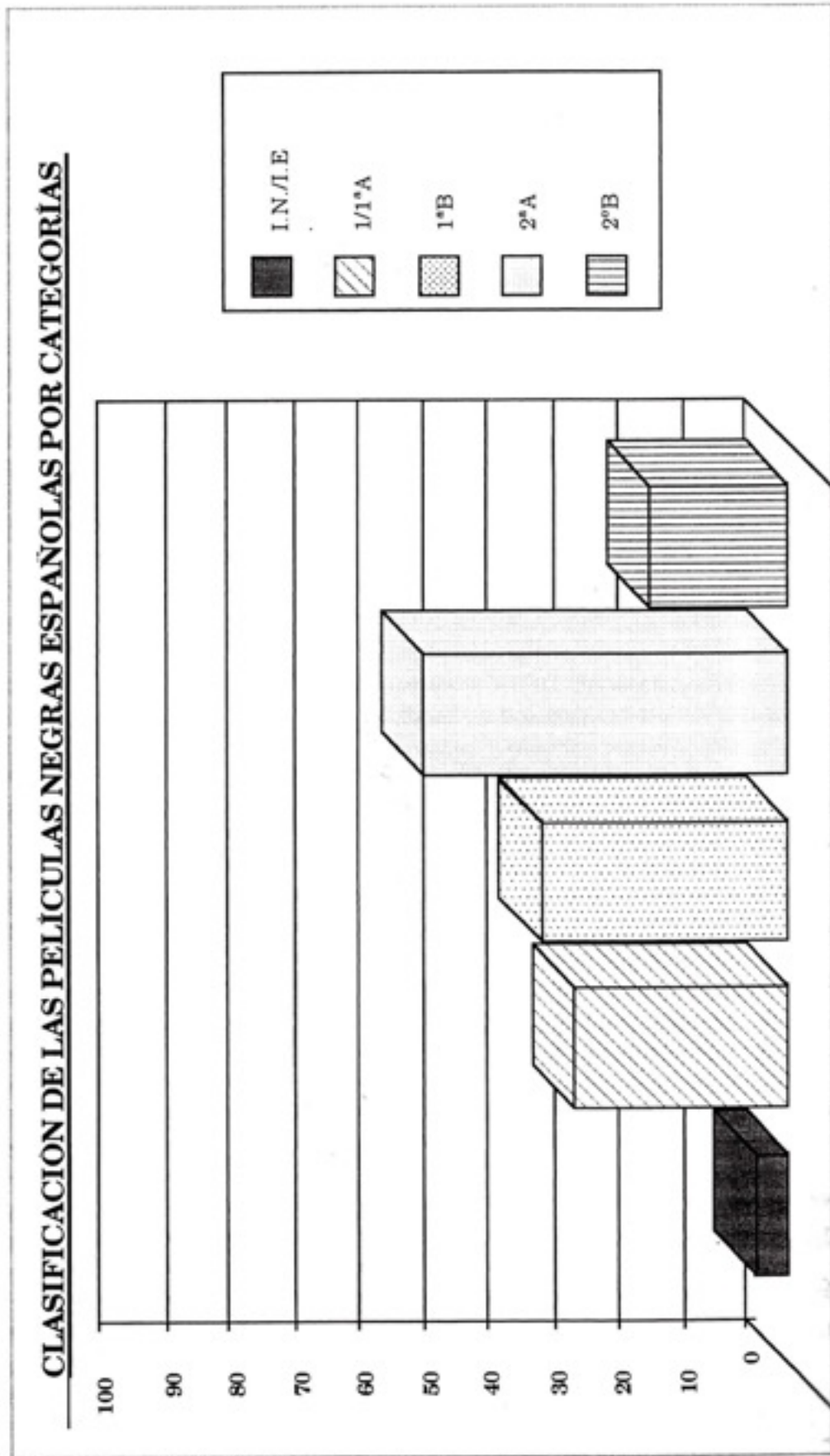
De la comparación de los porcentajes entre el cine español en general y el cine negro en particular se infiere una aparente similitud en la primera y segunda categoría (sin matizar el tipo A o B) ya que un 48,3 por ciento de las películas “negras” consiguieron la primera categoría frente a un 47,6 de la producción española general. Las cifras de la segunda categoría también arrojan ciertas similitudes: 45,6 por ciento frente a 41,6 por ciento respectivamente, lo que vendría a significar una ligera desviación de cuatro puntos en detrimento de la clasificación del género negro español. Donde tal vez se produzcan diferencias importantes es en la catalogación de “interés nacional” o “interés especial” donde las películas del género quedarán a cierta distancia (2,6 % frente al 5,1 % de la media nacional), separación importante teniendo en cuenta que tal vez sólo *091, Policía al habla* (Forqué, 1960) encajará de lleno en la pureza de un cine cuanto menos policiaco. Queda asentada, por tanto, la idea de que el cine negro no

sufrió, desde el punto de vista clasificador, una discriminación evidenciable respecto a la producción global en los años revisados. En el Gráfico nº 7 de la página 538 aparecen representadas las clasificaciones obtenidas.

2.4.3. La censura y las películas del género negro español

La censura de las películas negras españolas, sea en su versión estatal o en su versión eclesiástica, siempre más severa, especialmente con el género negro, queda reflejada en el Cuadro nº 23 (páginas 539-542). Es evidente el predominio de la autorización para mayores y la casi ausencia de la autorización para todos los públicos. La censura eclesiástica, por su parte, arremetió contra la mayoría de films negros (incluso contra los apologéticos del orden) por considerar, en la tradición censora casi mundial, que nada bueno podía salir de la contemplación del delito, el castigo e incluso la persecución de los malhechores. 90 títulos aparecen con la clasificación “3”, 27 con la “2” y 21 con la de 3R. Sería interesante comprobar –se abre aún más la carpeta de pendiente–, si pensaron lo mismo del cine bélico que, como conflicto generalizado, de consecuencias extensas y hasta posible Gente irreparables, podía ser tal vez más dañino.

Gráfico n° 7



Cuadro n° 23

<u>TÍTULO¹</u>	<u>AÑO</u>	<u>C. ESTATAL/ C. ECLESIASTICA</u>	
apartado de correos 1001	1950	Tolerada	2
balarrasa	1950	Tolerada	1
brigada criminal	1950	Tolerada	
corona negra, la	1950	Autorizada mayores	3
crimen en el entreacto	1950	Tolerada	
hombre acosado	1950		
noche de celos	1950	Autorizada	
pasado amenaza, el	1950	Autorizada	
séptima página	1950	Autorizada	3
almas en peligro	1951	Tolerada	
duda	1951	Tolerada	
forastera, la	1951	Autorizada	
horas inciertas	1951	Tolerada	
manchas de sangre en la luna	1951	Autorizada	
noche de tormenta	1951		
quema el suelo	1951	Autorizada	
surcos	1951	Autorizada	3
cercos del diablo, el	1952	Autorizada mayores	
maría dolores	1952		3
mercado prohibido	1952	Autorizada	2
ojos dejan huellas, los	1952	Autorizada mayores	3
persecución en madrid	1952	Autorizada	
último día	1952	Autorizada mayores	
ha desaparecido un pasajero	1953	Autorizada	
hay un camino a la derecha	1953	Autorizada mayores	2
huyendo de sí mismo	1953	Autorizada	
intriga en el escenario	1953	Autorizada	
juzgado permanente	1953	Autorizada	
misión extravagante	1953	Autorizada	
tres citas con el destino	1953	Autorizada mayores	
agentes del quinto grupo, los	1954	Autorizada	2
alta costura	1954	Autorizada mayores	
canción del penal, la	1954	Autorizada	
ciudad perdida, la	1954	Autorizada mayores	
contrabando/contraband	1954		
¿crimen imposible?	1954	Autorizada	
duelo de pasiones	1954	Mayores	3R
elena/tribunal tutelar de menores	1954	Autorizada	
fugitivo de amberes, el	1954	Autorizada	
gamberros, los	1954	Autorizada	
ironía del dinero, la	1954	Mayores	3
presidio, el	1954	Autorizada	
relato policíaco	1954	Todos	
sitiados en la ciudad	1954	Todos	2
camino cortado	1955	Mayores	3
cercos, el	1955	Mayores	3R
juicio final	1955	Mayores	3
melodía misteriosa, la	1955	Mayores	3

¹ Procedentes los títulos de películas de una base de datos elaborada por orden alfabético, aparecen en minúscula al ser tratados como tales. Siempre que aparezcan los 208 títulos de la serie, me permitirá esta licencia con la ortografía.

mestiza, la	1955	Mayores	3
nunca es demasiado tarde	1955	Mayores	3
ojo de cristal, el	1955	Todos	2
peces rojos, los	1955	Mayores	3
playa prohibida	1955	Mayores	3
pleito de sangre	1955	Mayores	3
punto del diablo, el	1955	Mayores	3
secretaria peligrosa	1955	Mayores	3
sin la sonrisa de dios	1955	Todos	2
yo maté	1955	Mayores	3
anónimo, el	1956	Mayores	
avenida roma 66	1956	Mayores	3
carretera general	1956	Mayores	3
"compadece al delincuente"	1956	Mayores	3
delincuentes	1956	Mayores	3
expreso de andalucía	1956	Mayores	3R
herida luminosa, la	1956	Mayores	3
ladrones somos gente honrada, los	1956	Todos	3
miedo	1956	Mayores	3R
minutos antes	1956	Mayores	3
ojos en las manos, los	1956	Mayores	3
pasaporte al infierno	1956		
serán hombres	1956	Mayores	3
ángeles sin cielo	1957	Todos	2
aventurero, el	1957		3
cuatro en la frontera	1957	Mayores	3
distrito quinto	1957	Mayores	3
frontera del miedo, la	1957	Mayores	3
hombre en la red, un/ interpol	1957	Mayores	3
horas de pánico	1957	Mayores	3
madrugada	1957	Mayores	3R
manos sucias, las	1957	Mayores	3R
pasado te acusa, el/coartada	1957	Mayores	3
pasos de angustia	1957	Mayores	3R
puerta abierta, la	1957	Mayores	3R
sendas marcadas	1957	Mayores	3
carlota	1958	Mayores	3
cebo, el	1958	Todos	2
cita imposible	1958	Mayores	3
cobardes, los	1958	Mayores	3
culpables	1958	Mayores	3
desafío, el	1958	Mayores	3
extranjera, la	1958		
hecho violento, un	1958	Mayores	3
llegaron dos hombres	1958	Mayores	3
noche y el alba, la	1958	Mayores	3
su propio destino	1958	Mayores	3
vaso de whisky, un	1958	Mayores	3R
a sangre fría	1959	Mayores	3
aventuras de taxi key	1959		2 Provincial
buen viaje, pablo	1959	Mayores	3
contrabando en nápoles	1959	Mayores	3
crimen para recién casados	1959	Mayores	3
culpa fue de eva, la	1959	Mayores	3R
de espaldas a la puerta	1959	Mayores	3
dos y media y... veneno, las	1959	Mayores	2

yo no soy un asesino	1962		
a tiro limpio	1963	Mayores 18 años	3
crimen	1963	Mayores 18 años	4
diablo también llora, el	1963	Mayores 18 años	3R
dinamiteros, los	1963	Mayores 14 años	2
juego de la verdad, el	1963	Mayores 18 años	3R
muertos no perdonan, los	1963	Mayores 18 años	3
pacto de silencio	1963	Mayores 18 años	2
precio de un asesino, el	1963	Mayores 18 años	3
rapto de T. T., el	1963	Mayores 18 años	
rififi en la ciudad	1963	Mayores 18 años	3
senda torcida	1963	Mayores 18 años	3
tela de araña	1963	Mayores 18 años	3
abajo espera la muerte	1964	Mayores 18 años	2
araña negra	1964	Mayores 14 años	2
balcón sobre el infierno, un	1964	Mayores 18 años	3
barca sin pescador, la	1964	Mayores 18 años	3
casi un caballero	1964	Mayores 18 años	
crimen de doble filo	1964	Mayores 18 años	3
chica del autostop, la	1964	Mayores 18 años	3R
después del gran robo	1964	Mayores 14 años	2
dos de la mafia	1964	Mayores 14 años	
filo del miedo, el	1964	Mayores 18 años	3
hombre solo, un	1964	Mayores 18 años	
mangantes, los	1964	Mayores 18 años	3R
millonario por un día	1964	Mayores 14 años	
muere una mujer	1964	Mayores 18 años	3
muerte llama otra vez, la	1964		
otra mujer, la	1964	Mayores 18 años	3R
palomos, los	1964	Todos los públicos	1
proceso de conciencia	1964	Mayores 18 años	3R
rueda de sospechosos	1964	Mayores 18 años	3
salario del crimen, el	1964	Mayores 18 años	3
secreto de bill north, el	1964	Mayores 18 años	3
tiempo de violencia	1964	Mayores 18 años	3
tiro por la espalda, un	1964	Mayores 18 años	3
armas para el caribe	1965	Mayores 14 años	2
asesino de düsseldorf, el	1965	Mayores 18 años	3
de cuerpo presente	1965	Mayores 18 años	3
dos contra el capone	1965	Mayores 14 años	2
misterioso señor van eyck, el	1965	Mayores 18 años	3R
muerte en primavera	1965		
muerte viaja demasiado, la	1965		
noches de monsieur max, las	1965	Mayores 18 años	3
rostro del asesino, el	1965	Mayores 18 años	2
secuestro bajo el sol	1965	Mayores 18 años	3R
secuestro en la ciudad	1965	Todos los públicos	2
siete hombres de oro	1965	Mayores 18 años	3R

Fuente: Anuarios del S.N.E., *Relación-Guía 1993* del suplemento de Pantalla 90 de la Editorial Edice y reelaboración propia.

Cabe recordar aquí que la llamada *Calificación moral de las películas* incorporaba las siguientes categorías:

1. Para todos incluso niños
- 1.R. Para niños con reparos
2. Para jóvenes
3. Para mayores
- 3R. Para mayores con reparos
4. Gravemente peligrosa.

Lo cierto es que desde el Concordato con el Vaticano, la Iglesia poseerá el derecho de ejercer censura en la radio, la televisión y el cine, y además su representante en la Junta Ministerial tendrá derecho de veto y –por descontado– mucha fuerza. Las Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos (1950) será el instrumento rector que planteará las diferentes clasificaciones (apuntadas más arriba), según las edades y los posibles peligros, tratando en definitiva de conseguir un auténtico “saneamiento moral”.

Las cifras a disposición dan los siguientes resultados para el cine negro español: de las 143 películas de las que he dispuesto de datos (no he consultado fuentes específicas y en todo caso me he valido de algunos diarios que publicaban también la valoración moral de los films en cartelera) se le otorga la categoría 1 a tres películas, la categoría 2 a 27 películas (éstas serían las que entrarían en una cierta normalidad) pero se les asigna el 3 a 90 films (un 62,9 % de la muestra) y la 3R a 22 películas. *Crimen* (1963) aparece con la 4. Sin querer frivolar, lo cierto es que se piensa inmediatamente en cómo se podía contradecir la opinión de la junta censora que aprobaba la exhibición de una película colocándole, paralela o posteriormente, la etiqueta eclesial de “gravemente peligrosa”.

A modo de complemento pero abriendo interesantes sugerencias y debates, cabe situar la aportación de Elena Gómez⁴⁷⁶ a cuyo cargo se encuentra en estos

⁴⁷⁶ GÓMEZ, Elena, *Historia de la legislación cinematográfica (1896-1999)*. En preparación.

momentos la clasificación en el Ministerio de Educación y Cultura de gran parte de los expedientes de censura acrecentados con la llegada de los precedentes del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Aunque siempre supeditados a la D.G.C.T., lo cierto es que a lo largo de los cincuenta se constituyen organismos como el que mencionaré en los que se comprueba la confluencia de diferentes sectores de la industria y de la Administración. Como concluye la autora citada y especialista en la legislación española que opera sobre el cine, lo cierto es que habremos de ir cuestionando esa idea maniqueísta en la que aparecen, por un lado las instancias censoras y de clasificación y, por el otro los integrantes de la industria cinematográfica o cultural en general. Todo ello no se opone a la idea demostrada de que cualquier productor, director u hombre de cine no afín al régimen se vería poco representado en sus intereses por cualquiera de los organismos mencionados pero el flujo de conexiones entre unos y otros, que puede ser más o menos demostrado analizando el camino de los expedientes censores y clasificadores del ministerio correspondiente, puede dar luz sobre el asunto. La misma intervención de algunos censores en la producción o en la misma elaboración de guiones será un ejemplo, cada vez más patente, de corporativismo entre determinados empresarios y sectores de la burocracia de la “cultura”. Cuando se aplicaron criterios economicistas –premios por la clasificación obtenida con las consiguientes licencias o protección estatal según el momento–, el entramado industrial ofrecía respuestas que cada vez más se alejan de la idea de una Administración monolítica dominando a una industria raquíta y acomplexada. El raquitismo puede ser atribuido a una especie de parasitismo o miniaturización de sus estructuras y financiación, pero no a su situación inferior frente a los representantes del estado en estas áreas. Sin duda la publicación del libro de Elena Gómez, aclarará este panorama que algunos especialistas han abordado con una idea central cierta en su globalidad, pero que ofrece matices que cabe analizar incluso caso por caso.

El Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas, organismo que paso a describir, cuyas funciones y ubicación quedan poco claras, parece explicitar un ejemplo de lo apuntado ya a principios de los años cincuenta:

«Orden del 22 de octubre de 1951: composición del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas:

Presidente:

El Director General de Cinematografía y Teatro.

Vicepresidente 1º y 2º:

El Director General de Enseñanza Técnica

El Director General de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid

Vocales:

El Director de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Barcelona

El Subdirector de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid

El Secretario General de Cinematografía y Teatro

1 de Patronato “Juan de la Cierva”

1 del Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

1 del Sindicato Nacional del Espectáculo

1 del Sindicato Español Universitario

1 de Directores Cinematográficos

1 de Actores

1 de Escritores

2 de Estudios y demás ramas de la industria cinematográfica

1 de Guionistas

1 de la Universidad (Facultad de Filosofía y Letras).»

Mucho tiempo después, el 16 de diciembre de 1967, la creación del Fondo de Protección Cinematográfico, certificará la mayor responsabilidad de las diferentes ramas de la industria con la intervención directa en el organismo del Presidente de los grupos de Producción, Distribución y Exhibición. El Director del I.I.E.C. podía asistir a las reuniones con voz y voto, el secretario Técnico de ese mismo Instituto haría de Secretario de ese Patronato.

En cuanto a las funciones, no demasiado claras, de ese Patronato, aparte de marcar un aire consultivo, tan característico de las instituciones del régimen, sólo se detalla lo siguiente:

«Por la Dirección General de Cinematografía y Teatro se recabarán de los Organismos mencionados las propuestas de sus representantes en el patronato. Cuando dichos representantes no fueran los jefes de los Organismos interesados, se entenderá que dichos Jefes, como Vocales natos del patronato, podrán en todo momento asistir a él en lugar de su representante».⁴⁷⁷

Con la presencia de García Escudero en la D.G.C.T. es probable que los diálogos entre la industria y la Administración fueran más fluidos aunque, como es habitual en la historia de las instituciones, simplemente se podían crear y mantener sin tener protagonismo ni tan sólo calendario de reuniones o conductos de presentación de propuestas al no ser convocados por el propio Presidente. Hasta aquí llega lo que se puede deducir por el momento, reconociendo encontrarnos muy lejos del terreno marcado. Tras las instituciones habrá de llegar un trabajo sobre productores, realizadores, censores, etc.

⁴⁷⁷ Estas referencias al Patronato mencionado fueron sacadas directamente de una de las copias del libro de la autora citada y por lo tanto no tomé la página ni ubicación.

2.4.4. Asesores y colaboradores institucionales del cine negro español

Aunque de forma un tanto periférica y a partir de los títulos de crédito, dediqué un breve tiempo a reunir aquellos nombres que, de una u otra manera, colaboraron en el objetivo de dar credibilidad y “verismo” a la actuación de los agentes de la ley o a la acción judicial, al tiempo en que ejercían una teórica supervisión del rodaje intentando salvaguardar dignamente todo cuanto hiciese referencia a los cuerpos y organismos participantes. Arriesgando alguna hipótesis necesitada de comprobación, es bastante probable que la tradición del género confesional, del histórico y sobre todo del de cruzada o el posterior anticomunista estrechase los lazos entre los pilares del régimen (Ejército, Iglesia, etc.) y continuasen de alguna manera estos contactos. De primera mano puedo anotar, por ejemplo, la presencia indispensable del Ejército en la configuración de algunas escenas de *Lo que nunca muere* (1954) de Julio Salvador tal como aparece en los créditos y, tal como me explicó Pérez Dolz, los contactos entre la policía y los productores o realizadores de los films eran estrechos en algunos casos. Así, algunos extras de *Apartado de Correos 1001* (1950), del mismo Salvador son policías auténticos. Pérez Dolz lo atribuía a la familiaridad de éstos con la confección de las escenas que en algunos casos llevaba a solicitar la intervención voluntaria en los films. Todo parece confirmar que en los años cincuenta algunas instituciones, especialmente las de Orden Público y Prisiones, abrieron sus puertas para dejar entrar las cámaras en sus edificios y comprobar su eficiencia al estilo del *procedural* norteamericano o cine policiaco casi documental de meticulosa transcripción de las técnicas contra el crimen. Como queda más o menos explicitado en esta breve lista (Cuadro nº 24, páginas 548-549) extraída de los films visionados, el asesor era en todos los casos una autoridad en el cuerpo policiaco o jurídico, lo que impedía por descontado cualquier error de transcripción procedimental al reproducir los usos de los funcionarios intervinientes. Sólo en dos casos: *María Dolores* (Elorrieta, 1952) y *Juzgado permanente* (Romero-Marchent, 1953) colabora el Ejército, lo que tiene cierta lógica al ambientarse la primera en el Marruecos colonial –todavía español

por cuatro años más— y la segunda en un Juzgado de Instrucción Militar. En *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950) colaborará y asesorará el Seminario de Salamanca, como corresponde a un film que se sigue considerando también confesional.

Aunque 16 películas no parezcan una cantidad excesiva para confirmar cierta predisposición de las autoridades a colaborar con los hombres del cine, cabe decir que las películas enmarcadas dentro del cine policiaco— desde la ley son un número *relativamente reducido y que en otras películas no incorporadas en la lista* (*Relato policiaco, Brigada criminal, El presidio, Compadece al delincuente*, etc.) aparecen instalaciones de la Dirección General de Seguridad o de la Dirección General de Prisiones que también ofrecerán facilidades para el rodaje en comisarías y penitenciarias. Esta tendencia a la colaboración, probablemente por cierto desinterés de los realizadores en el punto de vista meramente policiaco, decrece en el segundo subperiodo marcado (1958-1965) con sólo cinco títulos.

No es una casualidad que directores como Salvador, Forqué o Isasi-Isasmendi, que participarán también en películas anticomunistas, contaran con algunas facilidades para conseguir esos contactos habitualmente precedidos por hombres- puente: productores, gente de la Administración, etc.

Cuadro nº 24

Colaboración institucional en el cine negro español

Película	Nombre, función y cargo
Los agentes del Quinto Grupo (1954)	C. Ordóñez del Valle. Asesor policial. Inspector jefe
Armas contra la ley (1961)	Cuerpo General de la Policía de Madrid
Los atracadores (1961)	Antonio Sánchez Bustamante Asesor técnico-jurídico
Balarrasa (1950)	Mons Sargamina y reverendo padre Echenique. Asesores religiosos
'Brigada criminal (1950)	Arturo Rosselló. Asesor técnico policial. Dirección General de Seguridad
Buen viaje, Pablo (1959)	Asesor jurídico. Agente de la Sala real
091, Policía al habla (1960)	Joaquín Esteban Perruca. Dirección General de Seguridad. Fernando Lillo. Comisario del Cuerpo General de Policía
Duda (1951)	R. Miró Renaud. Asesor jurídico
Juzgado permanente (1953)	Colaboración autoridades de la III Región Militar
Llegaron dos hombres (1958)	Salvador Bujanda. Comandante de la Guardia Civil
María Dolores (1952)	Ejército y Ministerio de Marina
Minutos antes (1952)	Arturo Rosselló. Asesor técnico policial

Persecución en Madrid (1952)	Arturo Rosselló. Asesor técnico policial
Pleito de sangre	Gabriel Brusola. Asesor jurídico (1955)
Séptima página (1950)	Arturo Rosselló. Asesor técnico policial. Dirección General de Seguridad
Último día (1956)	Agustín Ripoll. Comisario principal de policía

Fuente: elaboración propia.

2.4.5. El género negro y el discurso “oficial”

García Escudero⁴⁷⁸ en 1958, es decir tras su primera experiencia al cargo de la D.G.C.T. y antes de la segunda, expuso en su libro *Cine social* su apuesta para el cine español. Manifestando criterios y opiniones muy elaboradas apostará por un cine en el que lo delictivo no queda excluido aunque no forme parte de lo primordial para llevar a las imágenes. Sin ser un pensamiento dominante en la Administración (su apoyo incondicional a Surcos precipitará su rápida caída), puede darnos algunas claves de los criterios censores, precisos y a implantar, que llevaba en mente y que aparecerán con claridad meridiana en su nueva etapa iniciada en 1962, recuperando el tiempo perdido.

En su definición de lo social apunta más bien las relaciones entre los individuos que de éstos aislados (p. 19). Los temas del cine social serían para José María García Escudero: el mundo, el hombre en sí, el hombre y su circunstancia: la Naturaleza y sus semejantes y el hombre y la trascendencia: lo infranatural; lo sobrenatural: Dios (p. 18).

La distinción que establece entre cine social y cine político es especialmente interesante al tomar un ejemplo (*Furia* de Lang) que algunos historiadores del cine negro también incorporan en sus listas aunque para García Escudero primen las relaciones entre poder y sociedad:

⁴⁷⁸ GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine social*, Ed. Taurus, Madrid, 1958.

«...¿Diremos que *Furia* de Fritz Lang, es social, porque se refiere a una costumbre como el linchamiento que no está reglamentada en ningún texto, pero sí fuertemente enraizada en la sociedad americana y que *El justiciero* de Elia Kazan es política, porque se ocupa de la administración de Justicia, que corresponde al Estado? [...] El criterio más seguro me parece que es el siguiente: cuanto se refiere a la sociedad o a la actuación del Gobierno sobre la sociedad y para la sociedad será cine social; en cambio lo que afecte a la lucha por el Poder, a la conservación del Poder y a la asistencia que la sociedad preste al Poder será cine político».⁴⁷⁹

El mismo autor considera que el cine negro es el de la anormalidad social interviniendo lo policiaco aunque si se describen conductas de pocos no entraría en ese cine social al obedecer a propósitos particulares. Sólo si esas conductas están generalizado en la sociedad entraría en esa categoría. (p. 26) Por todo ello:

«Lo mismo puedo decir de otro cine de la anormalidad social: el policiaco. Pero ¿tiene sentido llamarlo así? Porque el cine social suele ser crítica de una situación que se considera merecedora de reforma y, por ello, anormal. No será todo o la mayor parte del cine social, cine de la anormalidad? Creo que no. Cuando el cine social pretende sustituir una normalidad injusta, ese cine es evidentemente social, aunque aquella sustitución exija violencia y que momentáneamente se quiebre la normalidad. Pero cuando la oposición a la normalidad no se hace en nombre de otra normalidad futura y superior, a cuyo lado la primera puede considerarse anormalidad, sino exclusivamente por un provecho particular, estamos en lo delictivo, objeto del cine policiaco. Este es en rigor cine social, porque refleja una lacra colectiva y, a la vez, nos introduce en el conocimiento de una microsociedad; la sociedad delincuente. El mismo constituye una microsociología. Pero posee las suficientes características propias para que podamos excluirlo, sin violentar mucho el concepto de cine social. Ahora bien; supongamos una situación de crisis, malestar y desazón generales, en que el ambiente y los criterios de la microsociedad delincuente se extienden, más o menos vagamente a toda la sociedad [...] Lo excepcional ha dejado de serlo. La anormalidad empieza a ser considerada como la regla normal de la conducta. Estamos nuevamente en el terreno del cine social.»⁴⁸⁰

Uno de los interrogantes que se planteaban al principio del capítulo tenía que ver con una posible comparación respecto al código Hays y sobre la posible discriminación de nuestro cine a quien, para entendernos, se le pedía mayor control y rigor en la exposición de las conductas delictivas que el de los Estados

⁴⁷⁹ Op. cit., p. 25.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 26.

Unidos. García Escudero, de mente mucho más abierta que la mayoría de los censores de los cincuenta, pese a ser un hombre convencido del régimen parece estar de acuerdo con las normas del código Hays y su posible aplicación a nuestro país. Con criterio claro apela contra una idea simplista de «*eliminar la presentación del mal en la pantalla y aún lo que no es malo sino “inconveniente”...*». Ocultar el mal, para el mismo autor, no entra en la mismísima moral cristiana. Con todo lanza sus dudas sobre si la presentación de “*modelos correctos de vida*” contrarrestará la atracción del público ante ...“*el delito, las malas acciones, el mal o el pecado*”.

Al opinar sobre el cine de gánsters, parece inclinarse a que pueda tolerarse la exhibición de la violencia si no es presentada de forma gratuita, condenando ese estallido sádico de lo que llama *films naturalistas*:

«La violencia del naturalismo americano, en cambio, es tal, que hasta ha desacreditado la del viejo film de *gangsters*, que ya resulta hasta casi sano. En *Scarface*, disparando su ametralladora entre risotadas, exuberante de vitalidad, se podía ver todavía al héroe de la primitiva sociedad americana que ha perdido todo sentido social y explota sus cualidades para su provecho, pero que conserva un resto de gallardía y heroísmo; ¿dónde encontrarlo en los gangsters de los *films naturalistas*, que matan fríamente, sin riesgo y sin cólera [...] Se trata de una humanidad degenerada, opaco bloque de materia en el que no penetra un rayo de luz, de un mundo sombrío donde se agitan oscuramente eterómanos, ninfómanas, pederastas, masoquistas y sádicos; el universo feroz y cínico, sensual y violento, que gobiernan despóticamente tarados, como el James Cagney de *Al rojo vivo* (Raoul Walsh) y *Corazón de hielo* (Gordon Douglas), y frente a los cuales ni siquiera disponemos del consolador, aunque tópico contraste de las “fuerzas del bien”. Porque entre éstas abundan sospechosamente los policías vendidos y unos detectives privados para los que parece inventada la imagen de la lámpara oscilante de Clouzot, siempre a medio camino entre la ley y el crimen...».⁴⁸¹

Al hablar de las películas del género se incorporará el análisis y la defensa que García Escudero hace de *Surcos*, discrepando abiertamente de las clasificaciones de la Oficina Nacional dependiente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, lo que parece plantear una compleja relación de fuerzas en la valoración de las películas. Creo sinceramente que, sin analizar caso por caso, las

⁴⁸¹ *Ibidem*, pp. 93-94.

opiniones censoras sobre las películas extranjeras que se introducían en nuestro mercado, no se podrá dilucidar el alcance de la discriminación de las películas negras españolas frente a las norteamericanas. El mismo hecho del proceso autocensor y la censura previa de guiones, presente en buena parte de la etapa estudiada da una idea del cúmulo de filtros que operaban sobre nuestras imágenes. ¿Qué censor, militar, sacerdote, empresario o autoridad se quejaría por comprobar la barbarie de un país moralmente inferior como Estados Unidos si lo que acontecía en las pantallas estaba ubicado en un país lejano? No hace falta decir que las presiones económicas de las *majors* tras los acuerdos políticos y económicos de principios de los cincuenta, allanaron el camino de la penetración de los géneros clásicos de este país. Con el doblaje obligatorio parecía quedar cubierto el papel de filtro de la censura. Lo cierto es que la violencia y hasta la sensualidad explicitada en algunas películas negras norteamericanas que se estrenaron en nuestras pantallas, habían ido mucho más lejos que nuestras producciones. Tal como se vio en el libro *Hollywood censurado* de Gregory D. Black, comentado en la introducción, la Oficina Hays era sensible a todo lo que pudiese molestar a sus potenciales clientes europeos.

En el libro *Cine español, años sesenta* de Augusto Martínez Torres⁴⁸², León Klimovsky –a quien el autor coloca en su encuesta entre los realizadores “administrados” que siguen las líneas marcadas por las grandes productoras– anota incluso en lejana fecha la discriminación del cine español respecto a muchos films extranjeros refrendando en parte lo concluido en el párrafo anterior: «...una censura arbitraria, con descarado favoritismo para los films extranjeros, cuya consecuencia es que hacemos un cine rosado para niños tontos, que parece ser la tónica que aplauden nuestras autoridades...».

⁴⁸² Op. cit., p. 68.

2.4.6. Premios de las instituciones culturales obtenidos por las películas del género negro

Se repasarán en esta breve sección los galardones obtenidos por algunas de las películas incorporadas al ciclo negro español. Al margen de algunos premios no consignados y otros de importancia menor a los que no se habrá, seguramente, podido acceder, un total de 35 películas (un 16,8 %) constan como receptoras de al menos un premio lo que parece un porcentaje más que aceptable o que permite desterrar cualquier idea de menosprecio o discriminación desde los organismos cinematográficos. Obviaré el establecer comparaciones con la producción global de la etapa que sería un trabajo arduo y quizás no básico. Más interesante será establecer una comparación entre los dos subperiodos que descubre una mejor consideración hacia la etapa 1950-1957 (17 premios para 84 películas, 20, 2 %) que a la de 1958-1965 (18 premios para 124 películas, 14,5 %). La lectura de las cintas premiadas permite descubrir algunos títulos que tienen elevadas dosis de mestizaje lo que disminuiría la consideración del género en estado puro, si es que éste puede existir o ha existido (*Balarrasa, Surcos, Madrugada, Distrito Quinto, Un mundo para mí...*) y unas cuantas comedias, especialmente en el intervalo 1960-1962: *Atraco a las tres, Melocotón en almíbar, La mentira tiene cabellos rojos, Usted puede ser un asesino*). Para una mejor consulta de los datos situados a continuación (pp. 553-555), he utilizado las siguientes abreviaturas al detallar el premio o la mención:

- a) SNE: Sindicato Nacional del Espectáculo
- b) CEC: Círculo de Escritores Cinematográficos
- c) F.C.: Festival de Cine.

Premios obtenidos por las películas del cine negro español

(1951-1965)

AÑO	PRODUCTORA	PELÍCULA	PREMIOS
1950	Aspa Films	Balarrasa	CEC 1951 (director), Selección F.C. Valladolid
	IFI	Brigada criminal	SNE, CEC (director, película)
	Suevia Films	La corona negra	SNE
	Peninsular Films	Séptima página	SNE, CEC (argumento y guión)
1951	Atenea	Surcos	SNE, CEC 1951 (director, película)
1952	Chápalo Films	Los ojos dejan huellas	SNE, CEC 1952 (director, película, guión, fotografía)
1953	Titán	Hay un camino a la derecha	F.C. San Sebastián 1953 (actriz, actor)
	Atlante	Juzgado permanente	CEC 1953 (director, actriz reparto: Elvira Quintillá)
	Española Films	Misión extravagante	Selec. F.C. San Sebastián
1954	Balcázar/Diadem	Contrabando	Selec. F.C. San Sebastián,
1955	Clave	¿Crimen imposible?	CEC 1954 (director, actor actriz, fotografía)
1956	Estela Films	Los peces rojos	SNE
1957	Juro Films	Distrito quinto	CEC 1958 (director, guión, actor)
	Máximo Gómez	Madrugada	SNE 1957 (actriz reparto) CEC 1957 (actriz, actriz reparto)
	Pecsa Films	Manos sucias	CEC 1957 (guión)
	Valencia Films	Pasos de angustia	Selec. F.C. San Sebastián
	Hesperia-Marcus	La puerta abierta	SNE (2º premio mejor película)
1958	Jorge Griñán	Culpables	Selec. F.C. San Sebastián
	Suevia-Vides	El desafío	Venecia: Especial Jurado ex-aequo 1958

	Eurofilm	La noche y el alba	CEC 1958 (fotografía)
1959	Halcón Films Pecsa-Sopadell	De espaldas a la puerta Un mundo para mí	Selec. F.C. San Sebastián 1960 Selec. F.C. Valladolid 1959
1960	As Films Apolo Films Isasi	091, policía al habla Melocotón en almíbar La mentira tiene cabellos rojos	SNE (guión) CEC 1960 (actriz) Selec. F.C. San Sebastián 1960
1961	PEFSA Juro Film As Films	Los atracadores Los cuervos Usted puede ser un asesino	SNE (tercer premio mejor película) Mención especial Premio Cultura Hispánica VI Semana Internacional de Cine de Valladolid SNE (actriz Amparo Soler Leal)
1962	Hesperia As-Eco	Atraco a las tres Ensayo general para la muerte	SNE (actor J.L. López Vázquez equipo artístico) CEC 1962 (director, guión, actor reparto) SNE 1962 (4º premio película, actriz de reparto a M.L. Ponte)
1963	A. González-Apo Albatros Constelación Ízaro Films	El diablo también llora Rififi en la ciudad ⁴⁸³ Senda torcida El salario del crimen	SNE 1963 (director) CEC 1963 (director) SNE 1962 Premio del CEC 1962 Premio del SNE SNE (tercer premio mejor película)
1965	Elías Querejeta	De cuerpo presente	F.C. Bordighera 1967 (fotografía).

⁴⁸³ Los créditos de la película y la mayoría de los manuales la mencionan como producción de 1963. Que aparezca algún premio de 1962 puede deberse a que se concediese al guión o a un error en el año en que aparece el galardón. Obviamente, también puede ser una producción de 1962 cuya tramitación o estreno se ralentizase.

2.4.7. El Crédito Sindical: cifras globales y películas negras beneficiadas

Como puede apreciarse en el Cuadro nº 25 de la página 557, casi una tercera parte de las películas del ciclo negro español de los años 1950-1965 recibieron facilidades crediticias lo que demostraría un perfecto conocimiento y reconocimiento de los productores más avezados de los mecanismos de la Administración (en este caso en su derivación sindical corporativa y protectora). Lo cierto es que la mayoría de las productoras relacionadas con el género se encontrarán también en otras líneas temáticas, lo que facilitará ese acceso a unas condiciones relativamente beneficiosas para la financiación del film. 68 películas en total (un 32 %), 45 películas (entre 1958 y 1965) y 23 entre (1950 y 1957) se acogerán a esta línea crediticia aunque el porcentaje del film cubierto –cuyo coste se incrementará–, descenderá. Así las 18 películas que lo recibieron entre 1961 y 1962 vieron disminuir como se comprobará, las cantidades asignadas. Sin entrar en más detalles, #cabe concluir en este apartado que el cine negro español no tuvo demasiadas dificultades para negociar unas condiciones favorables. Poco a poco se irán extendiendo otras líneas de crédito como se apuntará a continuación.

Cuadro n.º 25

AÑO	C. SINDICAL	TOTAL FILMS	NEGRAS	% DEL TOTAL
1949	30 602 500	36		94,1
1950	32 290 929	31	8	63,3
1951	13 905 500	12	1	29,3
1952	13 949 440	11	2	26,8
1953	25 443 800	29	4	67,4
1954	51 780 000	40	7	58,8
1955	23 151 564	27	1	47,4
1956	13 198 000	18	1	23,7
1957	30 357 500	30	2	41,7
1958	34 917 500	30	5	40,5
1959	40 870 833	32	7	47
1960	47 762 162	38	3	52
1961	47 029 500	41	9	45,1
1962	41 953 000	37	9	42
1963	30 429 000	24	4	21,4
1964	26 243 275	22	5	17,9
1965	20 000 000	14	0	9,3
TOTAL		436	68	
1966	19 365 000	19		11,6
1967	8 500 000	7		5,6
1968	6 500 000	5		4,7

Fuentes: Anuarios del SNE⁴⁸⁴ y elaboración propia.

⁴⁸⁴ CUEVAS, Antonio (dtor.), *Anuarios del Cine Español (1955-1956, 1957-1962, 1963-1968)*, Editorial Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, 1956, 1962, 1968.

TERCERA PARTE:
EL FACTOR
ECONÓMICO
Y HUMANO

En esta tercera parte se dedicará una atención especial a todos aquellos aspectos que respondan a cuestiones como quién realizó los films negros, bajo qué condiciones de producción y con qué medios financieros y humanos se llevaron a cabo. Entrará aquí, por lo tanto, todo aquello que haga mención a las productoras, a los estudios y a los técnicos, pero también la revisión de las conexiones entre los profesionales que compartieron un interés por el género.

No cabe duda que determinados rasgos estudiados para el cine español de los años cincuenta y de los sesenta, se cumplen también al analizar el género negro, sobre todo porque los factores generales (condicionantes particulares de la Administración, necesidades de los profesionales del medio, estructuras productivas aquejadas de infradesarrollo y males adquiridos) operan también sobre éste. La competencia con la producción norteamericana –especialmente activa desde los acuerdos a varios niveles propulsados desde 1950– acabará acotando los márgenes de acción de las empresas cinematográficas y de los hombres y mujeres que volcaron parte de sus energías en propuestas estéticas y temáticas percibidas por los espectadores como codificadas.

La preponderancia de las cifras y los listados no puede ocultar, en ningún caso, el abundante material que genera la elaboración de cada film en particular. Otórguesele a este tercer gran bloque un carácter de transición hacia el análisis minucioso del texto visual y de sus implicaciones sociohistóricas, si las hubiere, entre lo que hemos establecido como propio del cine español y lo que atañe al género negro en particular. Algunas de las cuestiones concretas que se irán suscitando acabarán desembocando en el análisis de casos –las películas– que de forma más individualizada trataré en la sexta parte de este trabajo.

La mayoría de los datos que se encontrarán diseminados en esta sección están extraídos de fuentes oficiales o bibliográficas, pero creo que la composición de series más o menos completas puede dar idea de cierta “normalidad” en cuanto a lo que aconteció a un género más o menos domesticado y que, por lo tanto, se ajustó mayoritariamente a los intereses de las instancias culturales del momento. Con todo, cuestiones importantes como el régimen de las coproducciones aportará algunas sugerencias interesantes cuya valoración está lejos de concluir.

**3.1. CINE NEGRO ESPAÑOL:
LA FINANCIACIÓN Y
LA PRODUCCIÓN**

3.1.1. La financiación. La protección estatal

Partiendo nuevamente de lo dicho por Pierre Sorlin en su libro *Sociología del cine*:

«El medio del cine constituye un “conjunto social de producción cultural”. Con ello quiero decir que un grupo de personas que trabajan sobre un producto determinado (el filme) cuya competencia es admitida por la formación social en cuyo interior están insertadas y que, subjetivamente se definen ante “el conjunto de la producción” por el lugar ocupado en el proceso de fabricación ante la formación social en general por la pertenencia al grupo que tiene el monopolio legítimo de la realización filmica.»⁴⁸⁵

El mismo autor recuerda la conexión primordial entre los que realizan el film, el público, la Administración, allí donde tiene un peso específico y, en definitiva, la sociedad global incorporándose todo un conjunto de relaciones (mercantiles, ideológicas, estéticas, temáticas...). En el contexto de los estudios se constatan rivalidades y especializaciones genéricas que producen y reproducen un tejido de solidaridades entre los miembros del equipo, estilos compartidos, etc. La separación de las tareas, la jerarquía de las funciones y la implantación del sindicalismo posibilita la defensa y promoción, ayudando a solucionar algunos conflictos (Sorlin, p. 93), pero en el caso español incorpora aspectos restrictivos que tienen mucho que ver con la esencia dictatorial del régimen, que se pretende vigilante de las actividades económicas y creativas de esa industria de producción cultural. Ese determinado sistema de producción cultural llevará también a la infravaloración de algunos directores, escritores y guionistas, a la sobrevaloración y mimo de otros creadores-reproductores y a la concesión de prebendas para aquellas empresas e individuos que se considerarán fieles. Algunas de ellas saben ofrecer productos acordes con un modelo cultural que se va construyendo en los años cuarenta y que quedará obsoleto en los primeros cincuenta, década en la que el policiaco, entre otros géneros, tomará mayor protagonismo.

Ángel Luis Hueso aclara también la importancia de la financiación en la historia del cine en general y de un determinado film en particular:

⁴⁸⁵ Op. cit., pp. 86-87.

«Es indudable que la producción de las películas, con la suma de los elementos técnicos y artísticos que confluyen en ellas, no es factible sin un elevado desembolso económico. Ello ha originado a lo largo de la historia del cine el surgimiento de diferentes modelos empresariales [...] debido a ello podremos encontrar diferentes formas de financiación (cooperativas, préstamos, ventas anticipadas de derechos, coproducciones, financiación estatal) que ponen siempre de manifiesto la necesidad económica en que nos estamos moviendo.»⁴⁸⁶

Sorlin recuerda también que las agrupaciones temáticas o por géneros pueden dar pistas sobre las líneas dominantes, los centros de interés y sus vacíos, citando como ejemplos europeos la preocupación por el tema de la “resistencia”, después de la Segunda Guerra Mundial que desaparecerá entre 1951 y 1958 y reaparecerá entre 1959 y 1962 (p. 95) y hasta el éxito del *spaghetti-western* entre 1965 y 1973 (hasta 90 títulos en 1967) que se apagará con celeridad.

Ante la pregunta clave que interroga por el sujeto que hace cine, recalca Sorlin:

«...también deseamos tomar en cuenta otra dimensión, muy a menudo olvidada, del fenómeno cinematográfico: el filme no sólo es producción de sentido, también es producto cultural, fabricado por un grupo que, él mismo, está inmerso en un conjunto que tiene sus estrategias con respecto al medio, al público, a la formación social. Los géneros, las técnicas y los modos de expresión se ordenan según las relaciones instauradas en el medio del cine, siguiendo las reglas que se observan allí, cumpliendo con las obligaciones ligadas al sistema de financiamiento.»⁴⁸⁷

En los años cincuenta y sesenta destacará especialmente el modelo extenso de las coproducciones cuyas ventajas –siempre teniendo en cuenta la situación privilegiada del medio productivo norteamericano de amplia penetración desde 1945–, son éstas:

«Un filme coproducido tiene doble (o triple) nacionalidad. Productores italianos, españoles, franceses, etc., se asocian: presentan cada uno por su lado, ante organizaciones financieras de sus países respectivos, solicitudes de crédito calculadas sobre el conjunto del presupuesto; así, en muchos casos, la ayuda pública puede cubrir hasta dos terceras partes del presupuesto.

⁴⁸⁶ Op. cit., p. 22.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 97.

Beneficiándose, desde el principio, de una distribución múltiple, el filme se amortiza rápidamente; acumula primas, subvenciones, recompensas previstas por los diversos gobiernos de que depende; cubierto por varios pabellones, se le puede vender en numerosos mercados (un filme italo-español se negocia mejor en América Latina que un filme exclusivamente italiano).»⁴⁸⁸

Como conclusión, cabe recalcar que los films son expresiones ideológicas pero también productos industriales sometidos a las leyes de mercado (libre, mixto, intervenido, monopolizado, etc.).

En un interesante trabajo de Carlos Barrachina⁴⁸⁹ se resumen algunas cuestiones vitales en el área de la producción española:

El cine de los años cuarenta estuvo regido desde diferentes organismos que tenían problemas competenciales: el Ministerio de Industria y Comercio, el Ministerio de Hacienda, la Presidencia del Gobierno, la Vicepresidencia de Educación Popular de FET de las JONS, el Ministerio de Educación Nacional, entre otros. En la década de los cuarenta se produjeron hasta 434 largometrajes a una media anual de 43,3 películas, interviniendo hasta 103 productoras. Citando Barrachina a S. Pozo en su libro *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos*, menciona (p. 150) que:

«Lo cierto es que se realizaron películas. Pero ¿cuántas de estas películas llegaron al público? La legislación franquista provocó que un negocio que durante la República había salido adelante por sí mismo se convirtiera en algo amorfo y completamente artificial. ¿Sucedió acaso que el ideario del Régimen necesitaba a cualquier precio que como en otras actividades, el cine español fuera autosuficiente para abastecer el propio mercado?»

En la década de los cincuenta, se produjeron los mayores éxitos españoles de taquilla a pesar de la gran presión de los films extranjeros y entre 1960 y 1970 nacieron hasta 1.272 películas a una media de 115-120 anuales que se beneficiaron de los muchos créditos y facilidades de financiación aunque la industria no se consolidó, provocándose más bien una crisis (p. 153). Es

⁴⁸⁸ Op. cit., p. 77.

⁴⁸⁹ BARRACHINA, Carlos, *El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo*. En Film-Historia, Vol. V, número 2-3, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona/Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1995, pp. 147-159.

importante tener en cuenta que en 1956 se establecerá un tope de tres millones de pesetas de subvención –por ejemplo la película *Los agentes del Quinto Grupo* de 1954 costó esa cantidad–, que en mayo de 1957 se suprimirán las ayudas a las películas de segunda B excluyéndoselas, junto a las de tercera categoría, del crédito sindical, prohibiéndose su estreno desde 1958 en Madrid y Barcelona y que en 1961 se establecerán techos de protección estatal para cada categoría, aunque podrán haber ayudas complementarias de hasta el 20 por ciento en 1ª A y del 10 por ciento en 2ª A.

Repasando la importancia del Crédito Sindical⁴⁹⁰, lo cierto es que unos 296 films (44,71 % del total), se acogieron a éste entre 1952 y 1961 sobre un total de 662 producidos o coproducidos entrando en una fase de crisis por los escasos retornos, el aumento de films realizados que hacía disminuir las ofertas crediticias y el incremento de costes (Monterde, p. 253).

En 1958 se instituyó el “crédito cinematográfico a plazo medio”, regulado en 1960 y dependiendo del Banco de Crédito Industrial tras aprobarlo el Instituto Nacional de Cinematografía que podía cubrir hasta el 60 % del presupuesto de un film para: *«productoras que presentasen un mínimo de tres películas anuales, siendo ampliable hasta el 65 % si la productora ejercía también la distribución o poseía estudios de rodaje, y hasta el 70 % en el caso de que cumpliese ambos requisitos»* (Monterde, p. 253).

Para el caso del cine negro español, hasta un total de 65 títulos (31,25 %), se acogerán a estos anticipos situándose su porcentaje unos 13 puntos por debajo de

⁴⁹⁰ El Crédito Sindical será previo al rodaje y dependerá de un organismo autónomo de la Administración que sufrirá una disminución de sus fondos en 1958. La Sección de Cinematografía era una de las seis grandes subdivisiones o sectores en las que funcionaba el Sindicato. Las otras cinco eran las de Teatro, Circo y Variedades, Música, Taurina, Deportes y Actividades Complementarias. En la cúpula de la organización se encontraba la Presidencia y la Secretaría Nacional de la que salían las responsabilidades de Personal y Oficial Mayor por un lado y de Registro y Archivo por otro que se ramificaban en sus muchos servicios de Estadística, Administración e Intervención, Asesoría Jurídica y Asesoría Fiscal. Además de la presencia de un conglomerado de Juntas y Comisiones, lo cierto es que tres eran las grandes áreas de su actividad: la protagonizada por la Sección Económica, la de Servicio Asistencial y la Social. En el área de Cinematografía, se constituían cuatro áreas: 1.- Producción, 2.- Distribución, 3.- Exhibición, 4.- Industrias Técnicas con sus 5 subgrupos: Estudios, Laboratorios, Doblaje, Industrias Complementarias varias (agentes, escenografía, etc.) y Estudios de Radiodifusión de Películas Publicitarias. De una forma un tanto seccionada, se integraba también la actividad de UNIESPAÑA. Se fueron constituyendo igualmente asociaciones entre profesionales surgiendo así la Agrupación de Directores (A.S.D.R.E.C.), la de Técnicos y la de Actores, presididas, respectivamente, en 1966 por Juan Antonio Bardem, Ricardo Albiñana y Tomás Blanco, personas de gran prestigio en sus diferentes ámbitos. Véase el organigrama del S.N.E. en el anexo.

la media global de la producción. No se aprecian especiales diferencias en la concesión de estos créditos a las productoras con sede en Barcelona de las que están instaladas en Madrid. El importe de las cantidades libradas oscilarán entre las 336.800 pesetas y los 2 millones de pesetas para La corona negra en la temprana fecha de 1950. Los datos a disposición recogen esta forma de subvención hasta 1964, año en que sólo cinco películas recibirán dicho crédito. Para una consulta detallada se incorporan en las siguientes páginas las cantidades otorgadas o anticipadas a la serie “negra”.

Protección estatal y Crédito Sindical del género negro español

Título	Año	Protección	Categoría	Cred. Sindical
		(miles de ptas.)		(miles de ptas.)
Apartado de Correos 1001	1950		1	750
Balarrasa	1950		I.N.	900
Brigada criminal	1950		1A	600
La corona negra	1950		1	2000
Crimen en el entreacto	1950		3	640
Hombre acosado	1950		3	
Noche de celos	1950		2A	
El pasado amenaza	1950		1A	750
Séptima página	1950		2A	750
Almas en peligro	1951		1A	
Duda	1951		2A	
La forastera	1951		1	
Horas inciertas	1951		3	
Manchas de sangre en la luna	1951		1A	
Noche de tormenta	1951			
Quema el suelo	1951		2A	
Surcos	1951		I.N.	1050
El cerco del diablo	1952		3	660
María Dolores	1952		2	
Mercado prohibido	1952		2A	
Los ojos dejan huellas	1952		1A	1200
Persecución en Madrid	1952		1	
Último día	1952		2B	
Ha desaparecido un pasajero	1953		2A	450
Hay un camino a la derecha	1953		2	750

Huyendo de sí mismo	1953		2A	
Intriga en el escenario	1953		2A	675
Juzgado permanente	1953		1B	300
Misión extravagante	1953		1	
Tres citas con el destino	1953		1A	500
Los agentes del Quinto Grupo	1954		1A	900
Alta costura	1954		1B	336,8
La canción del penal	1954		2A	
La ciudad perdida	1954		1A	1050
Contrabando	1954		1B	
¿Crimen imposible?	1954		1A	1050
Duelo de pasiones	1954		1B	
Elena	1954		2A	
El fugitivo de Amberes	1954		1B	
Los gamberros	1954		1B	
La ironía del dinero	1954		2A	1200
El presidio	1954		1B	
Relato policíaco	1954		1A	
Sitiados en la ciudad	1954		2A	
Camino cortado	1955	1050	1B	
El cerco	1955	910	1B	
Juicio final	1955	780	2A	725
La melodía misteriosa	1955	840	2A	
La mestiza	1955	1158	1B	
Nunca es demasiado tarde	1955	682,5	2B	
El ojo de cristal	1955	750	2A	
Los peces rojos	1955	1850	1A	
Playa prohibida	1955	1840	1A	
Pleito de sangre	1955	810	2A	
El puente del diablo	1955	1120	1B	
Secretaria peligrosa	1955	548,3	2B	
Sin la sonrisa de Dios	1955	1320	1A	
Yo maté	1955	570	2A	
El anónimo	1956	968,1	1B	
Avenida Roma 66	1956	581,7	2B	
Carretera general	1956	427	2B	
Compadece al delincuente	1956	767,2	2A	
Delincuentes	1956	644,5	2A	
Expreso de Andalucía	1956	1790	1A	970
La herida luminosa	1956	3253,7	I.N.	
Los ladrones somos gente honrada	1956	1195,2	1B	

Miedo	1956	1414	1B	
Minutos antes	1956	849,7	1B	
Los ojos en las manos	1956	922,9	1B	
Pasaporte al infierno	1956		3	
Serán hombres	1956	350	2B	
Ángeles sin cielo	1957	870	2A	825
El aventurero	1957	675	2B	
Cuatro en la frontera	1957	943,8	2A	
Distrito quinto	1957	1179,6	1B	
La frontera del miedo	1957	1144,2	2A	
Un hombre en la red	1957	982	2A	
Horas de pánico	1957	1061,3	2A	
Madrugada	1957	1152,7	1B	
Las manos sucias	1957	1724	1A	
El pasado te acusa	1957	2021	1B	
Pasos de angustia	1957	1284	1A	750
La puerta abierta	1957	2484	1A	
Sendas marcadas	1957	720	2A	
Carlota	1958	1822	1A	937,5
El cebo	1958	804,8	1A	
Cita imposible	1958	981,3	2A	
Los cobardes	1958	550	2B	
Culpables	1958	1320	2A	1140
El desafío	1958	456,4	2A	
La extranjera	1958	802,5	2B	
Un hecho violento	1958	1776,2	1B	1500
Llegaron dos hombres	1958	147,6	2A	
La noche y el alba	1958	2202,2	1A	
Su propio destino	1958	477,5	2B	550
Un vaso de whisky	1958	1725	1B	1200
A sangre fría	1959	954,3	2A	
Aventuras de Taxy Key	1959		2B	
Buen viaje, Pablo	1959	1555,7	1B	1200
Contrabando en Nápoles	1959	577,5	2B	
Crimen para recién casados	1959	1753	1B	
La culpa fue de Eva	1959			
De espaldas a la puerta	1959	1934	1B	
Las dos y media y... veneno	1959	1035	2B	
Llama un tal Esteban	1959	981,3	2A	1050
El magistrado	1959	1403	1B	1500
Misión en Marruecos	1959	1293	2A	1000

Muerte al amanecer/El inocente	1959	1056,3	2A	950
Un mundo para mi	1959	1228,5	1B	1050
No soy culpable	1959	925	2A	
El precio de la sangre	1959	1053	2A	750
Los tramposos	1959	1815,2	1B	
091, Policía al habla	1960	2296	I.N.	
Los desamparados	1960	1071,3	2A	
Los dos golfillos	1960	1696,9	2A	
Fuga desesperada	1960	490	2B	
Hay alguien detrás de la puerta	1960	1395	2A	1125
El indulto	1960	2990	1A	1500
âLabios rojos	1960	743,7	2B	
Melocotón en almíbar	1960	1578	1A	
La mentira tiene cabellos rojos	1960	2344	1A	1500
Somos dos fugitivos	1960	202,5	2B	
A hierro muere	1961		1A	
Al otro lado de la ciudad	1961	1640,4	1B	975
Armas contra la ley	1961	1405,2	1B	750
Los atracadores	1961	2004	1A	
Carta a una mujer	1961	1143	2A	937,5
La cuarta ventana	1961	1578,5	1B	1350
Los cuervos	1961	1623,6	1B	
Cupido contrabandista	1961	1341,9	2A	
Detective con faldas	1961	1031,2	2B	
¿Dónde pongo este muerto?	1961	1053		1200
Han matado a un cadáver	1961	1134,9	2A	975
Honorables sinvergüenzas	1961	1263,7	2A	1050
Juventud a la intemperie	1961	1150	2A	1125
No dispare contra mí	1961	1074,3	2A	
No temas a la ley	1961			
Palmer ha muerto	1961	425	2B	
¿Pena de muerte?	1961		2A	
Regresa un desconocido	1961	1060,5	2A	960
Sendas cruzadas	1961	414	2B	
Usted puede ser un asesino	1961	1915,8	1B	
...Y el cuerpo sigue aguantando	1961	702,5	2B	
Atraco a las tres	1962	1736	1B	
Autopsia de un criminal	1962	1143	2A	1125
Cerrado por asesinato	1962	1083	2A	1050
Los culpables	1962	1372,5	1B	1200
Ella y el miedo	1962	993,3	2A	1125

Ensayo general para la muerte	1962	1977,6	1A	
La gran coartada	1962	978	2A	
Hipnosis	1962	1924,8	1A	
Kilómetro 12	1962	451,5	2B	810
La muerte silba un blue	1962	1564,5	1B	
Occidente y sabotaje	1962	1631,5	1B	1050
La pandilla de los 11	1962	1350		
La ruta de los narcóticos	1962	1026	2A	
Sabían demasiado	1962	1353	2A	
Terror en la noche	1962	1050	2A	
Todos eran culpables	1962	1200	1B	1200
Trampa mortal	1962	933	2A	1050
Yo no soy un asesino	1962			
A tiro limpio	1963	1323	2A	
Crimen^	1963	1449	1B	
El diablo también llora	1963	1960		
Los dinamiteros	1963	1389	2A	
El juego de la verdad	1963	2599,9	1A	1500
Los muertos no perdonan	1963	1503		
Pacto de silencio	1963	1732,5		1500
El precio de un asesino	1963	1204,5		
El rapto de T. T.	1963	500		
Rififi en la ciudad	1963	1607		1350
Senda torcida	1963	500	2B	1050
Tela de araña	1963	1260		
Abajo espera la muerte	1964	1800		1500
Araña negra	1964	1782		
Un balcón sobre el infierno	1964	2213,7		
La barca sin pescador	1964	500		1200
Casi un caballero	1964	2205		
Crimen de doble filo	1964	1811,2		
La chica del auto-stop	1964	1159,9		
Después del gran robo	1964	1200		
Dos de la mafia	1964	270		
El filo del miedo	1964	1320		1000
Un hombre solo	1964	1300		
Los mangantes	1964			
Millonario por un día	1964	450		
Muere una mujer	1964	3000		
La muerte llama otra vez	1964			1125
La otra mujer	1964	1800		

Los palomos	1964	1350	
Proceso de conciencia	1964	594	
Rueda de sospechosos	1964	2113,1	
El salario del crimen	1964	1800	
El secreto de Bill North	1964	2535,7	
Tiempo de violencia	1964	875	
Un tiro por la espalda	1964	2716,8	1500
Armas para el Caribe	1965		
El asesino de Düsseldorf	1965		
De cuerpo presente	1965		I.E.
Dos contra Al Capone	1965		
El misterioso señor Van Eyck	1965		
Muerte en primavera	1965		
La muerte viaja demasiado	1965		
Las noches de monsieur max	1965		
El rostro del asesino	1965	2817,5	
Secuestro bajo el sol	1965		
Secuestro en la ciudad	1965	1911,8	
Siete hombres de oro	1965		

En el anterior listado aparecen también las cantidades derivadas de la clasificación (mecanismo no represivo pero igualmente relacionado con la censura en tiempos no demasiado propensos a tomar riesgos en enfoques y planteamientos no oficialistas). 145 títulos –69,7 % respecto a la muestra global y 88,4 % si tomamos los films producidos entre 1955 y 1965, a las puertas de la aplicación estricta del porcentaje de recaudación para films con posibilidades de obtener una buena salida en el mercado—, presentarán algún tipo de protección aunque es probable que unos cuantos más, de los que no he podido hallar datos, disfrutasen de ayudas desde 1954. Los importes devengados oscilarán según la categoría asignada y el momento en que tuviera lugar. Cabe recordar que el coste medio de las películas, según el Anuario del S.N.E. de 1969 y bien entrados ya en los años sesenta, oscilará entre los 3 y 6 millones si la película se hacía en blanco y negro y entre 4 y 7 millones si se rodaba en color. Las cantidades otorgadas estuvieron entre el máximo de *La herida luminosa* que obtendría 3.253.700 pesetas al asignársele la clasificación de Interés Nacional y las 202.500 pesetas de *Somos dos fugitivos* en 1960, poco antes de que los films de 2ªB dejaran de

recibir protección. En general, las cantidades cedidas cubrían entre una cuarta parte y hasta la mitad de la película dependiendo, evidentemente, de los costes globales entre los que la emulsión sería un factor determinante. Igualmente se comprueba las facilidades que productores catalanes como Iquino, Isasi-Isasmendi o los Balcázar, entre otros, tendrían para conseguir aportaciones cuantiosas, lo que también podría ser atribuido a una calidad aceptable de sus producciones, que no presentarían obstáculos especiales para ser tildados por las Juntas correspondientes de dañinos pese a tocar temas relacionados con lo criminal. En este sentido todo apunta a que no tanto el género sino la película en sí y sus avaladores conseguirían unos resultados u otros.

3.1.2. Las productoras

El minifundismo verificado para la mayor parte de las empresas del sector cinematográfico, no es óbice para que encontremos, incluso en una producción genérica no especialmente propia de nuestras tierras, algunas empresas con cierta capacidad de generar cintas a un buen ritmo como es el caso de la potente IFI de Barcelona con 22 títulos (de ellos sólo dos coproducción, una de ellas con una empresa española) y, a cierta distancia, de Hispamer de Madrid con 11 cintas (5 de ellas coproducciones) y de Balcázar de Barcelona con 10 títulos (3 coproducciones). La participación en el género de algunas grandes productoras de los cincuenta (Suevia Films, Benito Perojo, Unión Films, Atenea, Chamartín, etc.) es bastante discreta, mientras que otras (las mencionadas IFI, Balcázar o Hispamer) harán una apuesta apreciable en el género. La idea de un código genérico que se ajustaba bien a empresas modestas (Juro, Teide, etc.), que no querían tomar excesivos riesgos, parece abrirse camino. Tanto Pérez Dolz como Forn describían, no sin asombro, el fenómeno de Emisora Films que aún en los primeros cincuenta rozó, como anteriormente y con luz propia lo hizo Cifesa, esa aureola hollywoodiense al tener guionistas, artistas y técnicos a sueldo durante amplios periodos.

Aproximadamente unas cien empresas españolas participaron en la creación de películas del género “negro”, lo que arrojaría un promedio de unas dos películas por productora en 16 años (siguiendo la pauta, para el caso analizado, de lo que se conoce respecto al cine español en su conjunto). Cuatro empresas produjeron entre 5 y 9 películas y 14 entre 3 y 4 films. Hasta 62 empresas financiaron sólo un título y no siempre en solitario, lo que lleva a pensar en una habitual tentativa de hombres de negocios y arribistas, sin estrategias empresariales claras ni planificación a término medio, y con ansias de rápida amortización de lo invertido. La ubicación predominante en la capital no desfigura un panorama bicéfalo con sólo una pequeña extensión (Moncayo Films) en Zaragoza. En el Cuadro nº 26 (páginas 574-576) se relacionan las empresas que contribuyeron a la creación de una filmografía negra española con todos sus peros. Probablemente muchas nuevas relaciones podrán deducirse de estos datos. En el apartado siguiente dedicado a técnicos y creadores del cine negro, cruzaremos algunos datos que llegan hasta los nombres y apellidos –el factor humano–.

Expuesto ya el tejido de la producción en el cine negro español y anotando que las empresas extranjeras que participaron en las 60 coproducciones están reseñadas en los créditos de los films estudiados. También se realizaron algunas películas en las que intervinieron dos o más empresas fundadas en nuestro territorio aunque fue infrecuente a excepción de las coparticipaciones de As Films y Este principalmente. Productoras afincadas en Madrid como Benito Perojo, dedicada sobre todo a la distribución en este periodo, MD. S.A., Procusa, Chamartín Films, Época, Tecisa o Unión Films principalmente, realizaron, dentro del género, únicamente películas coproducidas con algún otro país}. Este fenómeno fue casi insólito para los sellos barceloneses.

Cuadro n° 26

<u>Productora</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Españolas</u>	<u>Coprods.</u>	<u>Total</u>
IFI	Barcelona	21	1	22 ¹
Hispamer	Madrid	6	5	11
Balcázar	Barcelona	7	3	10
Hesperia	Madrid	4	4	8 ²
As	Madrid	4	2	6 ³
Este	Barcelona	4	2	6 ⁴
Pecsa	Barcelona	2	3	5 ⁵
Ágata Films	Madrid	2	2	4 ⁶
Benito Perojo	Madrid	1	3	4 ⁷
Emisora	Barcelona	4		4
Juro Films	Barcelona	4		4
Mezquíriz	Barcelona	2	2	4 ⁸
Suevia Films	Madrid	3	1	4
Teide	Barcelona	3	1	4 ⁹
Alfyega	Madrid	3		3
Constelación	Barcelona	3		3
Halcón Films	Madrid	2	1	3
Leda	Madrid	3		3
Naga Films	Madrid	2	1	3
Procusa	Madrid		3	3
Urania	Barcelona	3		3
Almasirio	Madrid	2		2
Aspa	Madrid	2		2
Bosco Films	Madrid	2		2
C.C. Castilla	Madrid	2		2
Chamartín Films	Madrid		2	2
Eos Films	Madrid	1	1	2

¹ Una de ellas coproducida con José Carreras Planas.

² Dos coproducidas con Pedro Masó (Madrid) y una con Mercufilm (Italia).

³ Una coproducida con Eco, otra con Pecsa y una tercera con Tarfe.

⁴ Una coproducida con Pefsa, otra con Urania y una tercera con Atlántida (Italia).

⁵ Una coproducida con As por lo que ambas productoras tienen doble entrada.

⁶ Una coproducida con Columbus (Italia).

⁷ Una coproducida con Máximo Gómez.

⁸ Una coproducida con Tándem Films (Madrid).

⁹ Una coproducida con Mundial Films.

Época	Madrid		2	2
ICE	Barcelona	2		2
Isasi P.C.	Barcelona	2		2
MD S.A.	Madrid		2	2
Moncayo	Zaragoza	2		2
Nervión	Madrid	1	1	2
Peninsular	Madrid	2		2
Unión Films	Madrid		2	2
Urfesa P.C.	Madrid	1	1	2
Álamo Films	Madrid	1		1
Albatros	Madrid	1		1
Amílcar	Barcelona	1		1
Apolo Films	Madrid	1		1
Ariel	Madrid		1	1
Arturo González	Madrid		1	1
Ata-Clave Films	Madrid	1		1
Atenea	Madrid	1		1
Atlante	Barcelona	1		1
Atlántida-Fida	Madrid		1	1
Ballesteros	Madrid	1		1
Buhigas	Madrid	1		1
Carabela Films	Madrid		1	1
Cinearte	Madrid	1		1
Cinematográfica				
Hispanica	Madrid	1		1
Cinematográfica				
Madrileña	Madrid	1		1
Cineprodex	Barcelona	1		1
Cinesol	Madrid	1		1
Cita Films	Madrid	1		1
Córdoba Films	Madrid		1	1
Chapalo	Madrid	1		1
Dabe	Madrid		1	1
Día	Madrid		1	1
Eco Films	Madrid	1		1
Echávarri	Barcelona	1		1
Echávarri-Midega	Barcelona	1		1
Elías Querejeta	Madrid	1		1
Escorial Films	Madrid	1		1
Española Films	Madrid	1		1
Espejo	Madrid	1		1
Estela Films	Madrid	1		1
Estela Films/				
Yago Films	Madrid	1		1
Eurofilm	Madrid	1		1
Fénix	Madrid		1	1

Helios Films	Barcelona	1		1
Hispamex	Madrid		1	1
Iglesias	Madrid	1		1
Izaro Films	Madrid	1		1
Java	Barcelona		1	1
Jorge Griñán	Madrid	1		1
Laurus Films	Madrid	1		1
Mercurio	Madrid	1		1
Midega	Madrid		1	1
Molino	Madrid		1	1
Neville	Madrid		1	1
Orbe	Barcelona	1		1
Pefsa	Barcelona	1		1
Penta Films	Madrid	1		1
Picasa	Madrid		1	1
Planeta Films	Madrid	1		1
Precisa	Madrid	1		1
Proas S.L.	Madrid	1		1
Prodisa	Madrid	1		1
Tecisa	Madrid		1	1
Técnicos Asoc. P.C.	Madrid	1		1
Titán Films	Barcelona	1		1
Tusisa	Barcelona	1		1
Universitas Films	Madrid	1		1
Valencia Films	Madrid	1		1
Velázquez	Madrid	1		1
Vértice Films	Barcelona	1		1
Yago Films	Madrid		1	1
TOTAL:		148	61	209¹⁰

Fuente: elaboración propia.

¹⁰ Hay una duplicación en la coproducción *Las manos sucias* al anotarse en As y en Pefsa. De ahí esas cifras de 61 coproducciones y 209 películas en total (una más de las catalogadas en este estudio).

3.1.3. Las coproducciones y el mercado exterior

El impulso de la actividad coproductora llevará a la firma de convenios estables en 1953 con países como Francia e Italia con lo que se fijarán las concesiones y las condiciones para que se aceptasen los rodajes como coproducción. Estos acuerdos presentarán ampliaciones entre 1956 y 1957.

Por otro lado, la promoción del cine español en el extranjero se desarrollará con la creación desde el S.N.E. del Grupo Sindical de Producción de Uniespaña (1959) que tendría su paralelo del Francia (Unifrance) o del de Italia (Unitalia) y que se pretenderá entidad difusora del cine español en los mercados internacionales. Monterde apunta en la *Historia del cine español* –(pp. 254-255)– los exiguos resultados y el progresivo apartamiento de los productores que en 1962 fundarán la sociedad anónima Cinespaña un tanto hartos de la burocracia, la falta de nivel alcanzado en los films y las inercias de los propios industriales.

De la opinión de los directores entrevistados y que participaron en alguna coproducción: Nieves Conde en *Jack el negro* (1951) y Josep Maria Forn en *Contrabando* (1954), parece comprobarse que este sistema, teóricamente basado en la correalización, ocultaba el auténtico reparto de tareas especialmente en el capítulo de la dirección. Nieves Conde me confesó su ignorancia respecto al desarrollo de la película mencionada, pero reconoció el motivo de su asistencia durante alguna sesión de rodaje por su interés en conocer el método de trabajo de un director reputado como Julien Duvivier. La ya comentada presencia de Julio Salvador en el plató de la citada *Contrabando*, para la clásica foto oficial, no es más que otro testimonio del fenómeno. Pese a todo, y esto es una opinión, creo que Julio Salvador estaba perfectamente capacitado para dirigir un film que tenía ciertas similitudes con su estilo y su técnica del director, aunque probablemente no hubiese aceptado quizás el uso de unos interiores tan fuera de lugar y que apelaban a algunos conceptos preconcebidos sobre el *look* añejo y el mobiliario “hispano-colonial”. No en vano parece comprobada la participación decidida de algunos técnicos españoles más pegados al terreno como el propio Josep Maria Forn. La generalización de estos casos es difícil de comprobar, pero también Eusebio Fernández Ardavín aceptó figurar en *Llegaron dos hombres* (1958) pura

y simplemente por necesidades económicas apremiantes. Nombres que aparecen entre los directores de coproducciones (Quadreny, Baños, etc.) parecen situarse en esta línea. Junto a lo presentado, cabe hablar de directores españoles como Francisco Rovira Beleta en *Expreso de Andalucía* (1956) o del primerizo Eugenio Martín en *Hipnosis* (1962) que supieron sobrellevar el reto de coordinar técnicos y artistas de diferentes latitudes con éxito aceptable.

La lista de las 60 coproducciones con participación española y que se incluyen en el género de lo criminal entre 1950 y 1965 es la siguiente:

A) 1950-1957

1951

MANCHAS DE SANGRE EN LA LUNA (España-Gran Bretaña)

NOCHE DE TORMENTA (España-Bélgica)

(2)⁴⁹¹

1953

TRES CITAS CON EL DESTINO (España-Argentina-México)

(1)

1954

LA CANCIÓN DEL PENAL (España-Francia)

LA CIUDAD PERDIDA (España-Italia)

CONTRABANDO/CONTRABAND SPAIN (España-Gran Bretaña)

LA IRONÍA DEL DINERO (España-Francia)

(4)

1955

LA MELODÍA MISTERIOSA (España-Francia)

PLAYA PROHIBIDA (España-México)

(2)

1956

EXPRESO DE ANDALUCÍA (España-Italia)

PASAPORTE AL INFIERNO (España-Gran Bretaña)

SERÁN HOMBRES (España-Italia)

(3)

1957

ÁNGELES SIN CIELO (España-Italia)

EL AVENTURERO/SAIL INTO DANGER (España-Gran Bretaña)

UN HOMBRE EN LA RED/INTERPOL (España-Italia)

⁴⁹¹ Entre paréntesis las cifras parciales correspondientes a cada año.

HORAS DE PÁNICO (España-Estados Unidos)

LAS MANOS SUCIAS (España-Italia)

EL PASADO TE ACUSA (España-Italia)

LA PUERTA ABIERTA (España-Italia)

(7)

Subtotal: 19 películas.

B) 1958-1965

1958

EL CEBO (España-Suiza)

EL DESAFÍO/LA SFIDA (España-Italia)

LLEGARON DOS HOMBRES (España-Suecia)

SU PROPIO DESTINO (España-Italia)

(4)

1959

CONTRABANDO EN NÁPOLES (España-Italia)

LA CULPA FUE DE EVA (España-Francia-Italia)

EL MAGISTRADO (España-Italia)

UN MUNDO PARA MÍ (España-Francia)

NO SOY CULPABLE (España-Italia)

(5)

1960

FUGA DESESPERADA/LE BOURREAU ATTENDRÀ (España-Francia)

SOMOS DOS FUGITIVOS (España-Italia)

(2)

1961

A HIERRO MUERE (España-Argentina)

ARMAS CONTRA LA LEY/ARMI CONTRO LA LEGGE (España-Italia)

NO TEMAS A LA LEY/!NO CUELGUE POR FAVOR! (España-Francia)

PALMER HA MUERTO (España-Puerto Rico)

...Y EL CUERPO SIGUE AGUANTANDO (España-Argentina)

(5)

1962

HIPNOSIS (España-Italia-República Federal Alemana)

TERROR EN LA NOCHE (España-Italia-República Federal Alemana)

(2)

1963

EL DIABLO TAMBIÉN LLORA (España-Italia)
LOS DINAMITEROS (España-Italia)
EL JUEGO DE LA VERDAD/JUZGADO DE GUARDIA (España-Francia)
TELA DE ARAÑA (España-Francia)

(4)

1964

ABAJO ESPERA LA MUERTE (España-Italia)
ARAÑA NEGRA (España-República Federal Alemana)
UN BALCÓN SOBRE EL INFIERNO (España-Francia)
DOS DE LA MAFIA (España-Italia)
UN HOMBRE SOLO (España-Estados Unidos)
LOS MANGANTES (España-Italia)
MILLONARIO POR UN DÍA (España-Argentina)
LA OTRA MUJER (España-Francia-Italia)
PROCESO DE CONCIENCIA (España-Argentina)
EL SECRETO DE BILL NORTH (España-Francia-Italia)
TIEMPO DE VIOLENCIA (España-República-Italia-Federal Alemana)

(11)

1965

ARMAS PARA EL CARIBE (España-Francia-Italia)
EL ASESINO DE DÜSSELDORF (España-Francia-Italia)
DOS CONTRA AL CAPONE (España-Italia)
EL MISTERIOSO SEÑOR VAN EYCK (España-Italia)
LA MUERTE VIAJA DEMASIADO (España-Francia-Italia)
LAS NOCHES DE MONSIEUR MAX (España-Francia)
SECUESTRO BAJO EL SOL (España-Francia-Italia)
SIETE HOMBRES DE ORO (España-Francia)

(8)

Subtotal: 41 películas.

Como queda evidenciado en cuanto al género negro español se refiere, el fenómeno alcanzó una dimensión significativa en 1954 (4 títulos) y 1957 (7 títulos) para aminorar en ritmo y recuperar un promedio sostenido hasta representar, en 1964 y 1965, una buena parte del total de los films producidos. Las coproducciones a tres bandas (con Italia y Francia o con Italia y la R.F.A. se iniciarán a partir de 1958.

Los países coproductores (ordenados según el número de producciones), fueron:

Italia: 22

Francia: 11

Francia-Italia: 7

Argentina: 4

Gran Bretaña: 4

Italia-República Federal Alemana: 3

Estados Unidos: 2

Argentina-México: 1

Bélgica: 1

México: 1

Puerto Rico: 1

República Federal Alemana: 1

Suecia: 1

Suiza: 1

Total: 60

A excepción de *El desafío* (Rosi, 1958), *El cebo* (Vajda, 1959) y quizás *El magistrado* (Zampa, 1959), pocos títulos han alcanzado cierto renombre fuera de nuestras fronteras; pero todo apunta a que esta modalidad de financiación encontró una cierta salida en los mercados exteriores, lo que situaba al cine español más en sintonía con lo que se venía haciendo en la Europa rica e incluso al otro lado del Atlántico. Por otra parte, la progresiva incorporación de tramas de acción, casi preponderantes en los últimos años, vaticinaba un fenómeno ya cercano: las plagas de espías y cowboys prestos a desembarcar utilizando los caminos ya trillados por las productoras incorporadas a un cine comercial que ya despuntaba en los primeros sesenta. De las polémicas y valoraciones que la crítica lanzó se hará un pequeño extracto en el capítulo dedicado a la difusión del género.

Se ha dejado para el final de la sección aquello que podría significar el tablero de mandos y hasta el centro neurálgico de esta tesis: las cifras de la producción del cine negro español desglosadas por años. Ya se introdujo al hablar de las líneas temáticas, que los dos subperiodos que han servido para establecer correlaciones con el contexto histórico presentaban diferencias en las cifras sobre los films producidos. Un poco más arriba ha quedado demostrado que el fenómeno de las coproducciones tuvo su auge a mediados de los sesenta, cubriendo en 1964 casi el

50 por ciento de los films realizados. En el cuadro nº 27 (página 583) se puede comprobar el desarrollo de la serie negra siempre teniendo en cuenta las cifras de la producción española en general. De un total de 1222 films producidos entre 1950 y 1965, 208 estuvieron vehiculados por la temática criminal, lo que significa un 17 por ciento, cifra que se situaría sólo por detrás de una multicategoría relacionada con el drama y con la comedia en sus variados formatos y estilos. Como elemento de comparación más fidedigno cabe citar que sólo 41 títulos formarían parte en la misma etapa del llamado cine anticomunista y que prolonga la serie de cruzada de la época inmediatamente anterior. Curiosamente hasta cuatro títulos de esa serie: *Persecución en Madrid* (1952), *La ciudad perdida* (1954), *Carta a una mujer* (1961) y *Occidente y sabotaje* (1962) son incorporados en la serie negra sin que ello sea contradictorio o polémico y hasta otros dos títulos *Perseguidos* (1952) e incluso *Murió hace quince años* (1954) ofrecen dudas respecto a su encuadramiento. De hecho en la tesis de Elena Medina, que se mencionó como elemento de contrastación, *Perseguidos* de J.L. Gamboa figuraba en el listado de películas negras presentadas por la autora que colocaba 81 películas en su relación de títulos de 1950 a 1959. Su libro de reciente publicación (octubre del año 2000) de igual título que la tesis (*Cine negro y policiaco español de los años 50*) reduce la lista hasta unos 70-75 títulos. Positiva parece esta ampliación al haberse borrado de ella títulos no concluidos como *Crónica negra* (Pérez Dolz, 1959) y una extraña mención a una película del periodista Tico Medina (*Atraco en la Granvía*, 1959). La inclusión o no de los films en una serie genérica ofrece dudas que cada investigador resuelve (u orilla) a su manera sin que ello, creo, sea criticable. Desde aquí agradezco ese trabajo que me acercó algún título que no había tenido en consideración antes de su lectura.

Cuadro nº 27

Cifras de producción en el cine negro español (1950-1965)

AÑO	TOTAL FILMS	NEGRAS	% NEGRAS	COPRODUCCIONES	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	68	14	20,5	12	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*	5
TOTALES	1222	208	17 %	398	60	185	23

Fuente: Elaboración propia a partir de los Anuarios del S.N.E.

* De cuerpo presente tiene algunos insertos de color aunque figure en el grupo de films en blanco y negro.

Volviendo al análisis del cuadro nº 27 cabe subrayar que en siete años concretos (1950, 1951 1954, 1955 1959, 1961 y 1962) se llega a una producción de películas negras que ronda el veinte por ciento (con una cota del 25 por ciento en 1955, seguida del 23 por ciento en 1961) lo que representaría que en esos años uno de cada cinco títulos (uno de cuatro en 1955) tendría relación con el universo de lo criminal. Este fenómeno fue incluso más extenso en el primer subperiodo (1950-1957). Más que nunca, el dato encierra mucha información: en 1965 sólo un 7,9 de la producción general se relaciona con lo negro mostrando una caída acelerada (11 puntos) respecto al año anterior, vaticinada con la reducción a la mitad de 1963 (del 20,4 por ciento de 1962 se pasó al 10,7 por ciento). Tal vez por ello Ramon Espelt en su impresionante estudio sobre la ficción criminal en Barcelona cierre aquí el periodo. La recuperación de 1964 (hasta un 18,6 por ciento), pese a las elevadas dosis de mestizaje, motivó que se mantuviese la propuesta inicial de cerrar el ciclo en 1965. Queda claro que el agotamiento del género, las propuestas novedosas del color, vehiculando subgéneros en π boga en Italia y en Europa en general, llevarán a las principales productoras españolas a explotar filones comerciales de probado resultado.

Incluso IFI y Balcázar, por citar dos productoras a la cabeza en las propuestas negras e incorporadas entre las diez empresas fuertes del sector entre 1962 y 1971 (Ver cuadro nº 28 de la página 585) ofrecen un pobre balance en el capítulo de lo delictivo (4 y 2 títulos respectivamente). Queda claro que los números en este caso se ajustan como un guante a las relaciones y tendencias que se han ido avisando y valorando desde el punto de vista cualitativo y temático.

Finalmente sólo cabe hablar del predominio del blanco y negro sobre el color en las películas analizadas (un 89 por ciento frente a un 11 por ciento respectivamente) obedeciendo casi por igual a los atributos expresivos del género, pero también a las necesidades presupuestarias y a la búsqueda de mínimos riesgos en cuanto a la posible amortización de lo invertido sin esperar demasiado de la fase de la exhibición en los circuitos comerciales.

Cuadro nº 28

Volumen de las 10 principales productoras (1962-1971)

Empresa	Total Films	Nacionales	Coproducciones	% Coprod.
P.C. BALCÁZAR	72	12	60	83,2
COPERCINES	49	10	39	79,5
HISPAMER FILMS	44	5	39	91
ATLÁNTIDA FILMS	30	3	27	90
FÉNIX FILMS	24	3	21	87,5
TECISA FILMS	21	1	20	95
CESÁREO GONZÁLEZ	24	6	18	75
BENITO PEROJO	27	11	16	59,2
ESTELA FILMS	23	8	15	60
I.F.I. ESPAÑA	33	22	11	30,4

Fuente: Anuarios del S.N.E. y elaboración de Domènec, Font, ob. cit., p. 250.

Cuadro nº 29

Estudios de rodaje: Muestra= 146 películas

IFI: 33 (22,6 %)	SEVILLA FILMS: 30 (20,5 %)
ORPHEA: 27 (18,4 %)	BALLESTEROS: 11 (7,5 %)
CEA: 10 (6,8 %)	TRILLA: 10 (6,8 %)
CHAMARTÍN: 8 (5,4 %)	CINEARTE: 6 (4,1 %)
EMISORA: 3 (2 %)	KINEFÓN: 2 (1,3 %)
SAMUEL BRONSTON: 2 (1,3 %)	
AUGUSTUS: 1 (0,6 %)	BUCH-SANJUAN: 1 (0,6 %)
VALLEHERMOSO: 1 (0,6 %)	ROPTENCE: 1 (0,6 %)

Fuente: Elaboración propia desde los títulos de crédito.

En la página 585 (Cuadro nº 29) aparecen los estudios de rodaje utilizados con mayor asiduidad en la realización de 146 films negros españoles de los que he recopilado datos. Es importante reseñar que la importancia de los interiores y de las escenas que utilizaron decorados disminuyeron en esta apuesta genérica que incluía la ciudad, su tejido y su red como un elemento definitorio. Pese a todo, un buen montón de tomas fueron ejecutadas con la técnica servida por iluminadores, decoradores e ingenieros de sonido que, de alguna manera, se relacionaban más con los métodos de producción heredados de la etapa anterior.

La reutilización de decorados (certificada por Pérez Dolz para *A tiro limpio* de 1963) pero también el trabajo puntilloso de la reconstrucción de espacios en estudio, fueron constantes marcadas por las necesidades presupuestarias. En este sentido nada puede reprocharse a la imaginación y habilidad de los técnicos y artistas del medio. La utilización de espacios-estrella tan propicios al género (una fábrica, una torre, un espacio turístico, la carretera, un barrio, etc.) propiciaron un menor uso de los estudios, aunque las películas centradas en el juego deductivo tendían a centrarse en un espacio cerrado que no siempre podría ser real. Las transparencias presentes en *Manos sucias* (J.A. de la Loma, 1957) fueron utilizadas en menor medida “y en este caso concreto se encargaron a una empresa italiana.

El predominio de IFI y Orpheia en Barcelona (22,6 y 18,4 % respectivamente) y de Sevilla Films en Madrid (20, 5%) es evidente. Queda claro que, por la necesaria capitalización a la hora de disponer y mantener los estudios, la concentración fue, a diferencia del sector de la producción, una constante. Si hasta 1940 el potencial en este sector estuvo en Barcelona, poco a poco se invertirán los términos debido a causas históricas bien determinadas. Con menor precisión y sin ofrecer datos, los laboratorios siguieron la misma tónica. En pocos casos (Chamartín, IFI...) laboratorios, estudios y/o productora estuvieron reunidos bajo las mismas manos. El caso insólito y digno de un extenso trabajo (¿por qué no de una tesis?) de IFI precedido por Emisora o lo que es lo mismo de todo aquello que tocó el activo Ignacio Ferrés Iquino, con su indudable olfato y “toque” es destacable.

3.2. CREADORES Y TÉCNICOS DEL GÉNERO NEGRO ESPAÑOL

¿Quiénes fueron los hombres y mujeres que propulsaron la implantación del género negro español? ¿Cuáles fueron sus vías de aprendizaje? ¿Qué nexos les unieron más allá de la coincidencia de época y de cometidos? ¿Hubo especialistas en explicitar ese código genérico?

Estas y otras muchas preguntas asaltan a la hora de enfrentarse al hecho cinematográfico en sí. ¡Empecemos por el principio!

3.2.1. Los realizadores

Los directores más prolíficos del género negro español fueron los siguientes:

Con 9 películas: José María Forqué.

Con 8 películas: Antonio Santillán.

Con 7 películas: Julio Coll.

Con 6 películas figuran 4 directores: José María Forn, Miguel Iglesias, Pedro Lazaga y Antonio Román.

Con 5 películas aparecen 4 directores: Juan Fortuny, León Klimovsky, José Antonio Nieves Conde y Julio Salvador.

Con 4 películas: Ignacio F. Iquino, Miguel Lluch y Pedro L. Ramírez.

Con 3 películas hasta 12 directores: Juan Bosch, Y José María Elorrieta, Ricardo Franco, José Luis Gamboa, Ricardo Gascón, José Antonio de la Loma, Luis Marquina, José Ochoa, Francisco Rovira Beleta, Javier Setó⁴⁹², Giorgio Simonelli y Juan Xiol.

Puede hablarse, partiendo de criterios estrictamente cronológicos, de generaciones de directores que llegaron a la década de los cincuenta con carreras bien consolidadas, pero también de los que empezaban su andadura en los largometrajes y de aquellos que debutarían ya en la década de los sesenta.

Se han tomado dos criterios básicos para marcar diferencias importantes entre nuestros realizadores “negros”:

En primer lugar su fecha de nacimiento lo que conlleva implícita una percepción de ruptura si la Guerra Civil les obligó a una participación militar en uno u otro

⁴⁹² No uso el nombre catalán (Xavier) al respetar los nombres que figuran en los créditos de los films.

bando y que se verán marcados o ensalzados hacia 1939 y, en segundo lugar, el año en que realizaron su primer film negro. Sin entrar en las biografías particulares, sin duda apasionantes en muchos casos, cabe establecer cinco subgrupos:

a) Directores que contaban entre 40 y 46 años al acabar la contienda y que pudieron participar en ella pero que en todo caso ya acumulaban una amplia experiencia cinematográfica y que sobre todo en los años cincuenta todavía incorporaron algunos títulos destacables: Eusebio Fernández Ardavín (1898), Edgar Neville y Juan García Orol (1899).

b) Directores que tenían entre 30 y 35 años al finalizar la Guerra Civil y que difícilmente habían consagrado sus carreras como realizadores: Luis Marquina (1904), Feliciano Catalán (1905), Ricardo Núñez, Julio Salvador, Carlos Arévalo (1906); Juan de Orduña (1907), Manuel Mur Oti (1908) y Antonio Santillán (1909).

c) Directores que en 1939 tenían entre 20 y 29 años: Ricardo Gascón, Ignacio F. Iquino, Arturo Ruiz Castillo, José Luis Gamboa (1910); José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román, Antonio del Amo, Alejandro Perla (1911); Francisco Rovira Beleta (1912), Miguel Iglesias, José Antonio Nieves Conde (1915); Juan Fortuny, José Ochoa, Clemente Pamplona (1917); Pedro Lazaga, Juan Lladó (1918), Julio Coll, Pedro L. Ramírez (1919).

d) Directores que no participaron, salvo excepciones, en la contienda aunque el conflicto les impactase igualmente al afectar su adolescencia: J.L. Romero-Marchent, José María Elorrieta, Fernando Fernán Gómez, Ricardo Blasco, Juan Xiol (1921); Francisco Pérez Dolz, Miguel Lluich, Esteban Madruga (1922); César Fernández Ardavín, Margarita Alexandre, José María Forqué, Ana Mariscal (1923); José Antonio de la Loma (1924), José Luis Monter, Eugenio Martín, Alfonso Balcázar (1925).

e) Directores que eran niños entre 1936 y 1939 y que comenzaron sus carreras como realizadores hacia finales de los cincuenta: Juan Bosch, Javier Setó, Agustín Navarro, Mariano Ozores, Julio Buchs (1926); Antonio Isasi-Isasmendi, Rafael Torrecilla (1927); José María Forn (1928); José Luis Borau (1929), Ramón Fernández, José María Nunes, Jesús Franco, Juan García Atienza (1930); José Luis Vitoria (1931), José Luis Madrid (1933), J.J. Balcázar (1934), Mario Camus, Antonio Eceiza (1935).

Que esta distribución por el tiempo puede ser aplicada a todas las áreas socioprofesionales del cine es evidente, aunque conviene resaltar que las influencias de otros autores, las condiciones estrictas del medio (meritoriaje, etc.) hasta la formación de los primeros graduados en el I.I.E.C. o en la E.O.C., marcará diferencias notables respecto a los años necesarios hasta la realización del primer film. Poca gente puede dudar de la gran capacitación de la mayoría de estos artesanos y creadores del siglo XX para traducir en imágenes la tensión criminal y el universo del delito, pero las obligaciones contraídas con las productoras podían llevar a caminos mucho más complejos que los que tomaban los que se ponían por primera vez detrás de las cámaras. De primera mano cabe anotar el caso de Francisco Pérez Dolz, con una experiencia a costas impresionante y que incluso hubo de poner su oficio para que el excelente guionista José Antonio de la Loma pudiese debutar en lides para él inusuales en 1957 como la dirección. El primero habría de esperar hasta 1963 para dirigir su primer largometraje, demostrando una experiencia acumulada pero sobre todo una gran capacidad para ajustarse, como insistió repetidas veces en la entrevista que me concedió, al presupuesto y al tiempo de rodaje planeado.

En general todo indica que los hombres del medio tenían menos dificultades para acceder a las tareas de dirección a finales de los cincuenta y sobre todo desde 1962 con las nuevas posibilidades ofrecidas a los graduados de las escuelas de cinematografía. Se ha de destacar el papel que tendrá la extensión de los Cine-Clubs, la creación de la Filmoteca Española y las posibilidades abiertas para conectar en festivales nacionales e internacionales con otras corrientes y

propuestas. No hay que olvidar tampoco que desde 1950 nuestras pantallas se poblaron de un buen puñado de títulos negros y que la edición de colecciones dedicadas a la serie negra, introduciendo a los grandes autores norteamericanos, franceses e ingleses, ayudarán a un mejor conocimiento de las posibilidades estéticas y temáticas del género. Las innovaciones en cuanto a la fotografía y al sonido permitirán el rodaje de escenas nocturnas y la reducción de algunos materiales facilitará el rodaje en exteriores y hasta la mejor captación del sonido directo. Sin ser cambios espectaculares, es posible que los nuevos directores aceptasen con mayor facilidad cualquier novedad al no estar vinculados a los grandes estudios. Tal vez por todo ello se vio en la anterior sección que las grandes productoras (a excepción de IFI) se mantuvieron generalmente lejos del género aunque lo tocasen de manera esporádica.

En el siguiente cuadro aparecen todos los directores españoles de las películas negras (pese a acompañar a un director foráneo que realizase la mayor parte del trabajo) y los extranjeros cuando encabezaron los films en exclusiva.

Cuadro nº 30

Directores del cine negro español

Director/directora	Películas (1950-65)	Films negros (1950-65)
Alexandre, M., Torrecilla, R.	3	1
Amadio, Silvio ⁴⁹³		1
Amo, Antonio del	24	2
Arévalo, Carlos	4	2
Balcázar, Alfonso	14	1
Balcázar, Jaime Jesús	4	1
Baños, Ricardo		1
Blasco, Ricardo ⁴⁹⁴	8	2
Bongioanni, Gianni		1
Borau, José Luis	2	1
Bosch, Juan	8	3

⁴⁹³ No se contemplan las filmografías de aquellos directores extranjeros que no trabajaron asiduamente en España.

⁴⁹⁴ En negrita aquellos directores españoles con al menos dos títulos en la filmografía negra y que representen, como mínimo, una cuarta parte respecto al total de películas realizadas entre 1950 y 1965.

Buchs, Julio	5	1
Cahen Salaberry, E.	18	2
Camus, Mario	5	1
Catalán, Feliciano	4	2
Coll, Julio	12	7
Delgado, Luis María		1
Demicheli, Tulio	34	2
Deray, Jacques		1
Eceiza, Antonio	2	1
Elorrieta, José María	31	3
Felice, de Lionello		1
Fernán Gómez, Fernando	11	1
Fernández Ardavín, César	8	2
Fernández Ardavín, E.	5	2
Fernández, Ramón	5	1
Forn, José María	9	6
Forqué, José María	23	9
Fortuny, Juan	6	5
Franco, Jesús	14	3
Freda, Riccardo		1
Fulci, Lucio		2
Gamboa, José Luis	5	3
García Atienza, Juan	1	1
Gascón, Ricardo	7	3
Gómez, Enrique	5	1
Gottlieb, F.J.		1
Hossein, Robert		1
Iglesias, Miguel	15	6
Iquino, Ignacio, F.	23	4
Isasi-Isasmendi, A.	11	2
Klimovsky, León	33	5
Lazaga, Pedro	33	6
Loma, José Antonio de la	5	3
Luca de Tena, Cayetano		1
Lladó, Juan	4	2
Lluch, Miguel	12	4
Madrid, José Luis	10	2
Madruga, Esteban	2	1
Mariscal, Ana	9	1

Marquina, Luis	13	3
Martín, Eugenio	6	1
Mayora, Jaime de	2	1
Merenda, Víctor	1	1
Mignoni, Fernando		1
Monter, José Luis	5	1
Mur Oti, Manuel	12	1
Navarro, Agustín	8	2
Neville, Edgar ⁴⁹⁵	7	2
Nieves Conde, J.A.	14	4
Nunes, José María	5	1
Núñez, Ricardo	6	1
Ochoa, José	5	3
Orduña, Juan de	15	1
Orol García, Juan	1	1
Ozores, Mariano	11	1
Pamplona, Clemente	6	2
Pascual, Jesús	4	1
Pérez Dolz, Francisco	3	1
Perla, Alejandro	8	1
Petrucci, Antonio		1
Philipp, Harald		1
Poitrenaud, Jacques		1
Quadreny, Ramón		1
Ramírez, Pedro, L.	10	4
Reinhl, Harald		1
Román, Antonio	15	6
Romero-Marchent, J.L.	16	1
Rosi, Francesco		1
Rovira Beleta, Francisco	10	3
Ruiz Castillo, Arturo	14	2
Sáenz de Heredia, José Luis	11	2
Salvador, Julio	10	5
Saslavski, Luis		1
Santillán, Antonio	11	8
Sautet, B Claude		1
Setó, Javier	23	3

⁴⁹⁵ Se le asigna la película *El cerco del diablo* (1952) aunque realizó sólo uno de los cinco episodios. Los otros cuatro son obra de Enrique Gómez, Antonio del Amo, J.A. Nieves Conde y A. Ruiz Castillo.

Siano, Silvio		1
Simonelli, Giorgio		3
Soler, Julián		1
Thorry, J.C.		1
Vajda, Ladislao	16	2
Vanzina, Stefano		1
Vari, Giuseppe		1
Vicario, Marco		1
Viloria, José Luis	1	1
Villiers, François		2
Xiol, Juan	5	3
Zabalza, J.M.	8	1
Zampa, Luigi		1
TOTAL		208

Fuente: Pérez Gómez, Ángel, A., José L. Martínez Montalbán, *Cine español 1951/1978. Diccionario de Directores*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1978 y elaboración propia.

Se descubre en esta relación la presencia de unos cuantos directores foráneos, italianos y franceses en su mayoría, que encabezaron algunos proyectos coproducidos; hispanoamericanos (Cahen Salaberry y Klimovsky estarán fuera de este grupo al realizar gran parte de sus respectivas carreras en nuestro país), algunos alemanes de la R.F.A. y algún director británico o incluso norteamericano. El caso del húngaro Ladislao Vajda, sobradamente conocido, también se encontraría fuera de esta nómina de realizadores que circularon esporádicamente en algunos proyectos del género negro.

Otro caso nada extraño en Estados Unidos, el de los guionistas que decidieron en un momento determinado colocarse en la perspectiva de la dirección, se da con especial relieve: Juan Bosch, José Antonio de la Loma, Ricardo Blasco, Julio Coll, Juan Lladó, Clemente Pamplona, Jesús Pascual e incluso *todo-terrenos* como Pedro Lazaga o Jesús Franco, por citar a los más prolíficos en el género, vinieron de esta otra faceta. Un operador como Juan Fortuny, un decorador como Miguel Lluch o un montador como Isasi-Isasmendi ilustrarían con algunos de los productores que alternaron esas tareas con la realización (Iquino, los Balcázar, etc.) la gama de posibilidades y trasvases hacia ese campo profesional. Otro caso bien diferente será el de los directores ligados posteriormente a algunas productoras (caso de Julio Coll con Juro Films o de José Luis Gamboa con Alfyega, por ejemplo) o de alguna incursión como la de Rovira Beleta que confirmaba la casi imposibilidad de realizar películas si se tenían que resolver los más variados problemas (los trámites con la Administración daban más de un quebradero de cabeza) y supervisar los gastos (decorados, estudios, día de rodaje, etc.).

Otro apartado que merece cierta atención es, siguiendo las trayectorias de los directores en otros géneros, el que relaciona algunos directores del cine negro español con otros géneros relativamente próximos por sus altas dosis de contenido ideológico, como el cine de propaganda anticomunista del que ya se comentaron muchas de sus claves. Cabe decir, de entrada, que algunos de los directores que aparecen en esta filmografía son también, esporádica o habitualmente, autores del género negro, lo que de entrada puede permitir seguir

algunos posicionamientos al menos desde la perspectiva industrial y laboral. No siempre se trabaja en la línea ideológica que se defiende y eso es mucho más aplicable a los años cuarenta y cincuenta. Los casos de Rafael Gil o Antonio del Amo serán prototípicos en este sentido.

Entre los realizadores de esta peculiar línea propagandística (ese cine sobre la *pesadilla roja*) hay directores de primera fila (Gil, Conde...), otros, de “probada docilidad” (Gamboa, Elorrieta...) y un tercer grupo lo constituirían los técnicos competentes como Forqué, César F. Ardavín o Isasi-Isasmendi.

Los directores que comparten facturaciones de películas negras y de propaganda anticomunista son:

Edgar Neville, Antonio Román, José Luis Sáenz de Heredia, Juan de Orduña, Carlos Arévalo, Arturo Ruiz-Castillo; Carlos Serrano de Osma y Rafael Gil (aunque sus aportaciones al negro español son de finales de los cuarenta); Ladislao Vajda, José Luis Gamboa, Enrique Gómez, Javier Setó, Pedro Lazaga, Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, Julio Salvador, José María Elorrieta, José Antonio Nieves Conde, José María Forqué, César Fernández Ardavín, Antonio Isasi-Isasmendi, Ana Mariscal, Alfonso Balcázar, José Ochoa, León Klimovsky, Miguel Iglesias, José Antonio de la Loma (ya en 1969) y hasta Mariano Ozores. Si se quieren hacer extrapolaciones lo cierto es que, al margen de ideologías personales, las necesidades económicas de la mayoría de los profesionales mencionados llevaban a aceptar proyectos propagandísticos teñidos de ideología antiliberal y anticomunista. Aunque las excepciones sean muchas, nada parece indicar que el acercamiento de muchos de estos directores hacia lo criminal permitiese augurar un mayor grado de comprensión por los transgresores de la ley.

3.2.2. Guionistas en el cine negro español

Al plantearse quién escribió los argumentos, los diálogos y los guiones técnicos de las películas negras españolas, se deben tener en cuenta algunas características del sistema socioprofesional de los escritores. Esteve Riambau y Casimiro

Torreiro⁴⁹⁶ resumen los condicionantes en este área de trabajo en su estupendo compendio sobre los guionistas españoles:

a) Gran dispersión: muchos escritores de guiones sólo consiguieron “colocar un guión, mal pagado y sin aparecer frecuentemente en los créditos.

b) Se combinaba este trabajo con otras tareas: producción, dirección, etc.

c) Multiplicidad de calificativos para un mismo trabajo: argumentista, diálogos, adaptación, guión técnico (a menudo completando un texto sin ninguna planificación), etc.

d) Muchos guionistas procedentes del teatro, otros adaptando sus novelas, algunos periodistas, etc.

e) Constante riesgo hasta 1962 por recibir el control censor.

f) Relaciones laborales complejas: a veces apartamiento del rodaje, anonimato, expoliación de proyectos, ausencia de consideración sindical...

g) Gran abundancia de guiones que no llegaban ni siquiera a ser examinados: Nieves Conde y Pérez Dolz recuerdan la existencia de muchos guiones que se quedaron en el tintero. Desde otra perspectiva pero redundando en el mismo tema, Josep Maria Forn confirma, a raíz de algunos comentarios emitidos sobre *¿Pena de muerte?* (1961), que realizó para Ignacio F. Iquino, que éste tenía un auténtico armario lleno de posibles ideas plasmables en una cinta y que excarvando entre una multitud de papeles le pasó el script de lo que posteriormente acabaría siendo la película antes citada.

Con más detalle describen Riambau y Torreiro la presión y rigidez del sindicalismo vertical, aunque se fomentase toda una picaresca expresada en la dificultad de hacer cuadrar los títulos de crédito con quien hizo realmente la labor, puesto que al cobrarse derechos de autor a través de la Sociedad General de Autores Españoles, junto al director y al músico, se utilizaba el salir en los créditos como moneda de cambio (p. 21). Parece ser que a veces los guiones originaban películas al cabo de unos años y en otros continentes porque se habían

⁴⁹⁶ RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro, *Guionistas en el cine español. Quineras, picarescas y pluriempleo*, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, Col. Serie Mayor, Madrid, 1998.

vendido a precios muy bajos. Ratifican ambos autores el descontrol impresionante que se producía cuando los créditos daban fe de coproducciones donde las variaciones eran enormes entre las copias que circulaban en los diferentes países. Es importante destacar un factor que en particular y “a escala” he ido confirmando: se cuantifican datos de hasta 400 profesionales (clara dispersión), frente a, por ejemplo, los no más de 100 directores de fotografía españoles habituales (p. 27). Serán frecuentes las conexiones del cine con el mundo del teatro. Los guiones premiados por el S.N.E. a veces no interesaban a los productores y no se llevaban a las pantallas pese a que pasaban sin censura previa a la fase del rodaje, caso de materializarse en la película correspondiente (p. 30).

En los años cuarenta las grandes productoras como Cifesa, Suevia Films o Emisora tenían un teórico “departamento de guiones” (p. 45) y algunos guionistas estables entre los que por ejemplo en Emisora⁴⁹⁷ se hallaban Ramón Quadreny, Juan Lladó y Julio Coll, añadiéndose posteriormente Manuel Bengoa y José Antonio de la Loma; en Cifesa: Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray, en Suevia Films: Heriberto S. Valdés y Adolfo Torrado y finalmente para la productora Benito Perojo: Alfonso Paso, Mariano Ozores o José Luis Colina (pp. 46-47).

A la pregunta *¿De dónde son los guionistas?* responden los autores (pp. 93- 122) que al no estar obligados a pasar ningún meritoriaje, los productores buscaban:

«...a sus escritores a sueldo en los más exóticos parajes: dramaturgos, autores de canciones, poetas, guionistas radiofónicos, dibujantes, publicistas y hasta médicos, sin olvidar a militares, jueces, abogados, funcionarios del Estado o críticos de arte».⁴⁹⁸

En concreto se menciona el “desembarco” desde la prensa fascista (Alfonso Paso desde *Arriba*), desde el teatro y la crítica (Julio Coll), desde los escritores de *kiosko* (Miguel Cussó), desde la radio (Clemente Pamplona, Luis G. de Blain), desde los cuentos infantiles (Joaquina Algars), más adelante desde la I.I.E.C.

⁴⁹⁷ Parece bastante evidente que ahí se encuentra uno de los gérmenes del cine negro realizado en Cataluña durante los años cincuenta.

⁴⁹⁸ Op. cit., p. 94.

(Colina, Llosá), desde el dibujo (Manuel María Saló), la publicidad (Pérez Dolz) o desde la medicina (Antonio Vich, Jaime Salom) (p. 102).

La lista de los principales guionistas del cine negro español (como mínimo cuatro títulos en su carrera), sin incorporar aquellos directores que trabajaron también en el guión de sus películas ni de aquellos productores (Dibildos, Lorente, etc.) que impulsaron los films desde diferentes áreas, sería ésta:

GUIONISTAS

Algars, Joaquina: *La canción del penal (1954), El ojo de cristal (1955), Cuatro en la frontera (1957), ¿Pena de muerte? (1961).*

Bosch, Juan: *El fugitivo de Amberes (1954), El cerco (1955), Sendas marcadas (1957), A sangre fría (1959), Regresa un desconocido (1961).*

Coello, Vicente: *Expreso de Andalucía (1956), Los ladrones somos gente honrada (1956), Crimen para recién casados (1959), Llama un tal Esteban (1959), 091, Policía al habla (1960), Usted puede ser un asesino (1961), Atraco a las tres (1962), El juego de la verdad (1963), Pacto de silencio (1963), Casi un caballero (1964), Un tiro por la espalda (1964), La muerte viaja demasiado (1965).*

Coll, Julio: *Apartado de Correos 1001 (1950), Duda (1951), La forastera (1951), Mercado prohibido (1952), Duelo de pasiones (1954), Nunca es demasiado tarde (1955), La herida luminosa (1956), Distrito Quinto (1957), Un vaso de whisky (1958), La cuarta ventana (1961), Los cuervos (1961), Los muertos no perdonan (1963), Pacto de silencio (1963).*

Huici, José Germán: *Mercado prohibido (1952), Duelo de pasiones (1954), Distrito Quinto (1957), Un vaso de whisky (1958), La cuarta ventana (1961), Los cuervos (1961), Los muertos no perdonan (1963).*

Josa, Enrique: *Cita imposible* (1958), *Los desamparados* (1960), *Trampa mortal* (1962), *Senda torcida* (1963).

Loma, José Antonio de la: *Los agentes del Quinto Grupo* (1954), *La canción del penal* (1954), *El presidio* (1954), *Sitiados en la ciudad* (1954), *El ojo de cristal* (1955), *Sin la sonrisa de Dios* (1955), *Los ojos en las manos* (1956), *Cuatro en la frontera* (1957), *Las manos sucias* (1957), *Cita imposible* (1958), *Un mundo para mí* (1959), *Fuga desesperada* (1960), *No temas a la ley* (1961), *La ruta de los narcóticos* (1962), *La chica del auto-stop* (1964).

Lladó, Juan: *Brigada criminal* (1950), *Almas en peligro* (1951), *Persecución en Madrid* (1952), *La canción del penal* (1954), *Los gamberros* (1954).

Lucas, José Luis: *Huyendo de sí mismo* (1953), *Carretera general* (1956), *Contrabando en Nápoles* (1959), *Crimen* (1963).

Marquina, Luis: *Manchas de sangre en la luna* (1951), *Quema el suelo* (1951), *Madrugada* (1957), *El pasado te acusa* (1957).

Mihura, Miguel: *La corona negra* (1950), *El pasado amenaza* (1950), *Tres citas con el destino* (1953), *Carlota* (1958), *Melocotón en almíbar* (1960).

Paso, Alfonso: *Hombre acosado* (1950), *Camino cortado* (1955), *Miedo* (1956), *La noche y el alba* (1958), *De espaldas a la puerta* (1959), *Las dos y media y... veneno* (1959), *Hay alguien detrás de la puerta* (1960) *Usted puede ser un asesino* (1961), *Los palomos* (1964).

Poveda, Luis S.: *Los ojos en las manos* (1956), *Las manos sucias* (1957), *Cita imposible* (1958), *Un mundo para mí* (1959).

Santillán, Antonio/Esteban, A.S.: *Almas en peligro* (1951), *Cita imposible* (1958), *Los desamparados* (1960); *Fuga desesperada* (1960) (director de doblaje), *Trampa mortal* (1962), *Senda torcida* (1963).

Salvia, Rafael J.: *Crimen en el entreacto* (1950), *La forastera* (1951), *Ha desaparecido un pasajero* (1953), *Casi un caballero* (1964).

3.2.2.1. Guiones adaptados

En conexión con el tema de las fuentes del cine negro, se han ido estableciendo nexos entre textos de diferente tipo (novelas, cuentos, obras teatrales, etc.) y películas que se inspiraron o adaptaron al lenguaje cinematográfico (o incluso casi se transcribieron con mayor o menor acierto). El listado que sigue no pretende dar cuenta de la globalidad de las adaptaciones puesto que ni siquiera los títulos de crédito ofrecen una fiabilidad absoluta –no es inusual que, pese al extremado cuidado en la conservación de los materiales filmicos, en una copia visionada en la Filmoteca falten algunos segundos que al inicio introducen el origen literario de una película–. En el caso de *Los ojos dejan huellas* (1952) se advierte al espectador en dichos créditos que se trata de una película inspirada en una comedia dramática de Carlos Blanco, pero todo hace pensar que acabó probablemente funcionando sólo en la pantalla. Lo que sí queda claro es que al igual que pasó en Estados Unidos con *The Criminal Code* (Hawks, 1931), *The Petrified Forest* (Mayo, 1936), *Dead End* (Wyler, 1937) –ejemplos de éxitos de Broadway trasladados al celuloide–, el contacto entre literatura y cine fue permanente. Un total de 42 títulos (de 208) tienen ese origen, alcanzando un 19,7 por ciento del total. El porcentaje de las películas con guión adaptado, constante en todo el periodo creció incluso en el segundo subperiodo: 26 películas sobre 124 (20,9 %) y 16 películas (sobre 84) para los años anteriores a 1958 (18,9 %). No hay que olvidar que hombres vinculados al teatro (Marquina, Mihura, Paso, Coll, etc.) acabaron trabajando en el cine reduciendo aún más esa teórica independencia socioprofesional. Pese a que los datos no están completos y se han

colocado como una línea de estudio más, en las siguientes páginas se resume lo recogido hasta el momento del cierre de la tesis.

Guiones adaptados en el cine negro español

Autor	Novela-Obra teatral-Cuento	Película-Director-Año
1.- Buero Vallejo, A.	Madrugada	Madrugada (Román, 1957)
2.- Calleja, Juan Luis	Quema el suelo	Quema el suelo (Marquina, 1950)
3.- Casona, Alejandro	La barca sin pescador	La barca sin pescador (Forn, 1964)
4.- Castedo, José	(Cuento)	Noche de celos (Mignoni, 1950)
5.- Cataldo, Gaspare	Buon viaggio, Paolo	Buen viaje, Pablo (Iquino, 1959)
6.- César Torre	Cerrado por asesinato	Cerrado por asesinato (Gamboa, 1962)
7.- Christie, Agatha	La tela de araña (1957)	Tela de araña (Gottfield, 1963)
8.- Curtis, Donald ⁴⁹⁹		No dispares contra mí (Nunes, 1961)
9.- Espinàs, J. M.	És perillós fer-se esperar ⁵⁰⁰	Distrito quinto (Coll, 1957)
10.- Exbrayat, Charles	Vous souvenez-vous de Paco?	Rififi en la ciudad (J. Franco, 1961)
11.- Formica, Mercedes	La ciudad perdida (1951)	La ciudad perdida (1954, Alexandre, Torrecilla)
12.- González Aller, F.	Menta	El puente del diablo (Setó, 1955)
13.- Hadley Chase, J.	Secuestro bajo el sol	Secuestro bajo el sol (Deray, 1965)

⁴⁹⁹ No está claro si el escritor de novelas de serie realizó el argumento o se basó en un relato original para el cine.

⁵⁰⁰ Estrenada el 20 de enero de 1958.

14.- Hernández Pino, E. Irish, William	Duda (1949) A través del ojo de un hombre muerto	Duda (Salvador, 1951) El ojo de cristal (Santillán, 1955)
16.- Jardiel Poncela	Los ladrones somos gente honrada	Los ladrones somos gente honrada (P.L. Ramírez, 1956)
17.- Lacruz, Mario	El inocente (1956)	Muerte al amanecer/El inocente (Forn, 1959)
18.- Linares, Luisa M.	Detective con faldas	Detective con faldas (Núñez, 1961)
19.- Lloró, José María	Trampa mortal	Trampa mortal (Santillán, 1962)
20.- Llopis, Carlos	¿De acuerdo Susana?	Casi un caballero (Forqué, 1964)
21.- Loma, J. A. de la	Sin la sonrisa de Dios	Sin la sonrisa de Dios (Salvador, 1955)
22.- López Haro, R.	Doña Rosario (cuento)	La forastera (Román, 1951)
23.- Marqués Castellanos, J.	Avenida Roma 66	Avenida Roma 66 (Xiol, 1956)
24.- Marsili, F.	El sobretodo de Céspedes	...Y el cuerpo sigue aguantando (Klimovsky, 1961)
25.- Mihura, Miguel	Carlota	Carlota (Cahen Salaberry, 1958)
26.- Mihura, Miguel	Melocotón en almíbar	Melocotón en almíbar (del Amo, 1960)
27.- Montero, C. F.	Misión extravagante	Misión extravagante (Gascón, 1953)
28.- Noé, Ivan	No temas a la ley	No temas a la ley (Merenda, 1962)
29.- Pardo Bazán, Emilia	El indulto (en cuentos de Marineda, 1892)	El indulto (Sáenz de Heredia, 1960)

30.- Paso, Alfonso	Hay alguien detrás de la puerta	Hay alguien detrás de la puerta (A. Balcázar, 1960)
31.- Paso, Alfonso	La machinada de los inocentes (1958)	Usted puede ser un asesino (Forqué, 1961)
32.- Paso, Alfonso	Los palomos ⁵⁰¹	Los palomos (Fernán Gómez, 1964)
33.- Salom, Jaime	Culpables ⁵⁰²	Los culpables (Forn, 1962)
34.- Salom, Jaime	El mensaje	Carta a una mujer (Iglesias, 1961)
35.- Salvador, Tomás	Los atracadores (1954)	Los atracadores (Rovira Beleta, 1961)
36.- Sagarra, J. M. de	La herida luminosa	La herida luminosa (Demicheli, 1956)
37.- Saslavsky, Luis	A sangre fría	A hierro muere (Mur Oti, 1961)
38.- Suárez Carreño, J.	Juicio final	Juicio final (Ochoa, 1955)
39.- Suárez, Gonzalo	De cuerpo presente	De cuerpo presente (Eceiza, 1965)
40.- Williams, Charles	Aground (Encallado, 1960)	Armas para el Caribe (Sautet, 1965)
41.- Weinert, Wilton	Der teppich des Grauens	Terror en la noche (Reinl, 1962)
42.- Zilahy, Lajos	Tuzmadar	La puerta abierta (César F. Ardavín, 1957)

3.2.3. Productoras: películas y directores

Para responder a esta cuestión crucial –¿cuáles fueron las confluencias y los intercambios de los creadores, los artesanos y los técnicos en una corriente genérica determinada?–, es necesario hacer un seguimiento de algunas constantes enmarcadas en la oferta presentada por las productoras (el caso de Cifesa en los años cuarenta sería prototípico).

⁵⁰¹ Méndez Leite cita su origen teatral que no aparece en el Catálogo Uniespaña.

⁵⁰² Estrenada el 30 de abril de 1960.

El cine negro español en los cincuenta nació del impulso de algunos productores (Ignacio F. Iquino, Ángel Rossón, Jesús Castro-Blanco, etc.) que intentaron, en el marco de industrias cinematográficas concretas, aglutinar un conglomerado de técnicos y creadores capaces de explicitar en imágenes una determinada percepción y reconstrucción de la realidad. Que obviasen el discurso amargo del género para desarrollar líneas narrativas más o menos unidireccionales (acción, juego deductivo, moralismo exacerbado...) no puede eliminar el intento de encontrar algunas claves conjuntas que, sin llegar a construir un movimiento o una época, han de ser analizadas cuanto menos desde la coincidencia cronológica. Desde la perspectiva de este trabajo sólo se presentarán algunos datos y coincidencias que deben servir de puente para, tras otros análisis sobre géneros, estudios o productoras, empezar a construir una auténtica cartografía de los artesanos del cine español que afortunadamente se ha comenzado a realizar desde el criterio interesantísimo de la especialización profesional (directores de fotografía, diseñadores artísticos, guionistas...). Creo necesaria la continuación de esta tarea acercándonos al área espinosa, de la que poco se sabe, de las líneas de trabajo de personas como Ángel Rossón, José Luis Dibildos, Ignacio F. Iquino (más allá de un suculento anecdotario), Germán Lorente, etc.

Como punto de partida he seleccionado, en primer lugar, las siete productoras más prolíficas con los títulos que constituyen en el periodo su aportación al género y los directores que estuvieron en su nómina y, en segundo lugar, una pequeña prospección de las redes de contactos y coincidencias que muchos profesionales tuvieron al formar parte de proyectos relacionados con el género negro y que finalmente vieron la luz.

3.2.3.1. Siete productoras

IFI

Brigada criminal (1950), Almas en peligro (1951), Mercado prohibido (1952), Persecución en Madrid (coproducida con José Carreras Planas, 1952), La canción del penal (coproducida con Edic, 1954), El presidio (1954) Los agentes del Quinto Grupo (1954), Los gamberros (1954), Sitiados en la ciudad (1954), Camino cortado (1955), El ojo de cristal (1955), Cuatro en la frontera (1957),

Los cobardes (1958), Buen viaje, Pablo (1959), Llama un tal Esteban (1959), ¿Dónde pongo este muerto? (1961), Juventud a la intemperie (1961), ¿Pena de muerte? (1961), La ruta de los narcóticos (1962), Crimen (1963), El precio de un asesino (1963), La chica del auto-stop (1964).

Directores: Santillán, el propio Iquino y Miguel Lluch principalmente; Gascón, Setó, Gómez, Lladó, P.L. Ramírez, Forn, Thorry.

Hispamer

Duelo de pasiones (1954), Juicio final (1955), La mestiza (1955), Miedo (1956), Ángeles sin cielo (coproducida con P.C. Roma, 1957), Misión en Marruecos (1959), Armas contra la ley (coproducida con ARTEC, 1961), ...Y el cuerpo sigue aguantando (coproducida con Temara, 1961) Autopsia de un criminal (1962), Tela de araña (coproducida con Roitfeld, 1963), Dos de la mafia (coproducida con Fida, 1964).

Directores: Blasco, Ochoa, Setó, Klimovsky, Arévalo & Corbucci, Monter, Simonelli.

Balcázar

Contrabando (coproducida con Diadem Films, 1954), Relato policíaco (1954), Nunca es demasiado tarde (1955), Yo maté (1955), La herida luminosa (1956), El aventurero (coproducida con Patria Films, 1957), Hay alguien detrás de la puerta (1960), Al otro lado de la ciudad (1961), A tiro limpio (1963), Un balcón sobre el infierno (coproducida con Luxor y Capitole, 1964).

Directores: Isasi-Isasmendi, Coll, Forn, Demicheli, A. Balcázar, Pérez Dolz, F. Villiers, Salvador & Huntington, R. Baños & K. Hume⁵⁰³.

Hesperia

Quema el suelo (1951), Manchas de sangre en la luna (1951), La puerta abierta (coproducida con Mercofilm, 1957), La culpa fue de Eva (coproducida con Jolly

⁵⁰³ Los indicios recogidos apuntan a pensar que en las dos parejas de codirectores el trabajo recayó en el titular británico. Forn y Dolz indican que tuvieron expectativas puestas en la dirección de al menos otro film en el sello, dada la promesa de los hermanos Balcázar. En ambos casos quedaron defraudados: Nunca es demasiado tarde sería dirigida por Julio Coll y, pese al ajuste presupuestario y la eficiencia de A tiro limpio, Pérez Dolz no pudo realizar una nueva película pese al pacto previo.

Films y Gray Films, 1959), *Somos dos fugitivos* (coproducida con DS Produzzioni, 1960), *Atraco a las tres* (coproducida con Pedro Masó, 1962), *El juego de la verdad* (coproducida con P. Masó y Elysées, 1963), *Casi un caballero* (coproducida con Pedro Masó, 1964).

Directores: Marquina, Marquina & Dein, Forqué, César F. Ardavín, Simonelli, Vanzina.

As

Las manos sucias (coproducida con Pecsá Films y Galatea, 1957), *Crimen para recién casados* (**coproducida con Tarfe**, 1959), *091*, *Policía al habla* (1960), *Usted puede ser un asesino* (1961), *Ensayo general para la muerte* (coproducida con Eco, 1962), *Siete hombres de oro* (coproducida con Atlántida y París Union, 1965).

Directores: Forqué, Vicario, Coll, De la Loma, P.L. Ramírez.

Este

El cerco (1955), *Su propio destino* (coproducida con Atlántida, 1958), *Un vaso de whisky* (coproducida con Pefsa, 1958), *A sangre fría* (coproducida con Urania, 1959), *No dispares contra mí* (1961), *Regresa un desconocido* (1961).

Directores

Iglesias, Nunes, Bosch, Coll.

Pecsá

El fugitivo de Amberes (1954), *Los ojos en las manos* (1956), *Pasaporte al infierno* (coproducida con E.J. Farcey, 1956), *Las manos sucias* (coproducida con As Films y Galatea, 1957), *Un mundo para mí* (coproducida con Sopadec, 1959).

Directores

Iglesias, J.A. de la Loma, Quadreny & Williamson.

Aunque no se detallan los títulos y los directores habituales y pese a la corta producción en el género, las productoras Emisora (con Iquino como impulsor), Juro Films (con Coll en la dirección y en la producción), Procusa (en una línea de

coproducciones que incorporan misterio y acción), Urania, Teide y As (estas tres últimas combinando el cine de enigma y juego deductivo, el drama, e incluso la comedia y la acción) se acercan a lo que podríamos denominar estilo, marca o sello propio aunque la reducida muestra de títulos dificulta una identificación plenamente satisfactoria.

3.2.3.2. Generaciones, redes, equipos

Apelando nuevamente a la revisión de los equipos permanentes en las productoras, se vierten aquí algunas conexiones que, en algún caso particular, ejercen casi de “manifiestos no aireados” y de apuestas por nuevas vías (muy frecuentemente languidecerán al faltar el apoyo del público) que intenten animar y variar la oferta del cine español en los cincuenta, afinando algunas aportaciones consistentes realizadas en la década anterior pero incorporando un montón de nuevas influencias disponibles (el cine negro norteamericano de los cuarenta, el neorrealismo, etc.). Quedará patente en algunos de los ejemplos expuestos que las relaciones, altamente jerarquizadas, entre productores, directores y equipos artísticos eran claras y que servían también como aprendizaje.

1.- Alrededor de Ignacio F. Iquino:

a) Equipo de Emisora

Apartado de Correos 1001(1950): El sello de Ignacio F. Iquino, Julio Salvador en la dirección, Miguel Grau en la producción, Manuel Tamayo y Julio Coll en el guión, Isasi-Isasmendi en el montaje, Jesús Castro-Blanco y Francisco Pérez Dolz como ayudantes de dirección, J.M. Forn como secretario de dirección, Juan Alberto en la decoración, F.G. Larraya en la fotografía, Ramón Ferrés en la música.

No caben más comentarios: la concentración de pesos pesados del cine negro facturado en Emisora es impresionante. En *Duda* (1951) se mantiene prácticamente todo el equipo.

b) Equipo de IFI

Persecución en Madrid (coproducida con J. Carreras Planas, 1952): Enrique Gómez en la dirección, Miguel Lluch como decorador (acabará dirigiendo en 1954 *Sitiados en la ciudad* para IFI coincidiendo con Sau, De la Loma, Nunes, etc.); Ramón Quadreny como montador y José María Nunes como ayudante de dirección.

El presidio (1954): dirección de Antonio Santillán, J.A. de la Loma en el guión. Equipo actoral coincidiendo con el de *Brigada criminal* (1950).

Los agentes del Quinto Grupo (1954): Ricardo Gascón en la dirección, producción de Castro-Blanco y Valentín Sallent y J.A. de la Loma en el guión.

El ojo de cristal (1955): Antonio Santillán en la dirección, Valentín Sallent en la producción, J.A. de la Loma e I.F. Iquino en el guión y J. M. Nunes como ayudante dirección.

¿Pena de muerte? (1961): J.M. Forn en la dirección, Antonio Liza en la producción y J.L. Dibildos en el guión.

La ruta de los narcóticos (1962): guión de J.A. de la Loma y realización de José M. Forn.

La chica del auto-stop (1964): Miguel Lluch en la realización, Antonio Liza en la producción y guión de J.A. de la Loma.

2.- Equipo de Hispamer Films

La mestiza (1955): José Ochoa es el director, Ángel Rossón es el productor con Sergio Newman, Miguel Lluch es el decorador, Godofredo Pacheco es el director de fotografía y Pepita Orduna se encarga del montaje. En *Miedo* (1956): se encuentra León Klimovsky en la dirección, Ángel Rossón y Sergio Newman en la producción, Alfonso Paso y Jesús Franco en el guión (el último también como ayudante de dirección), Eduardo Torre de la Fuente en la decoración y Godofredo Pacheco como operador. Se mantiene la misma montadora de *La mestiza*, pero se cambia en los capítulos de dirección, guión y música. *El film ...Y el cuerpo sigue aguantando* (1961) tendrá el mismo director que el de *Miedo*.

3.- Equipos con José María Forqué como epicentro:

a) As Fims/Hesperia Films: *091, Policía al habla* (As Films, 1960), *Usted puede ser un asesino* (As, 1961), *Atraco a las tres* (Hesperia, P. Masó, 1962), *Casi un caballero* (Hesperia, 1964): Forqué en la dirección, Pedro Masó, Tibor Reves, José Alted y el propio Forqué en la producción; sexteto de guionistas habitual formando grupos de tres: Vicente Coello, Antonio Vich y J.M. Forqué, R.J. Salvia, Jaime de Armiñán o el propio Pedro Masó; A. Simont en la decoración, Juan Mariné en la fotografía y Adolfo Waitzman en la música (las coincidencias del equipo en *Juzgado de guardia*, coproducción hispano-francesa de 1963, de Hesperia, son casi totales).

b) Nervión Films: Forqué en la dirección, M. Alexandre y R.M. Torrecilla en la producción, E. Torre de la Fuente en la decoración, J.A. Rojo en el montaje y M. Asins Arbó en la música.

c) Halcón Films: Forqué en la dirección, Vicente Sempere en la producción, Alfonso Paso en el guión y Antonio Simont en la decoración.

d) Castilla C.C.: *Un tiro por la espalda* (1964): dirección de Antonio Román, guión de Forqué, Coello y Armiñán y música de Waitzman.

4.- Productora Balcázar

Yo maté, Nunca es demasiado tarde (ambas de 1955): pese a cierto eclecticismo detectado a la hora de escoger los directores y los equipos, aparecen constantes reseñables: Miguel Cussó, Manuel Bengoa o Julio Coll –el también realizador de *Nunca es demasiado tarde*– como guionistas, Jesús Castro-Blanco en la producción, Ramón Matheu o Juan Alberto de decoradores, Salvador Torres Garriga o Manuel Berenguer en la fotografía y Juan Pallejá en el montaje.

5.- Equipo de Isasi P.C.

Después del gran robo (1964): dirección de Miguel Iglesias, producción de Miguel Grau, guión de M. Iglesias, N. Clarasó y M. Cussó.

6.- Equipo de Este Films/Pecsa Films

El cerco (Este Films, 1955): Miguel Iglesias en la dirección, Antonio Sau en la producción, Juan Bosch en el guión, J. Durán Alemany en la música, Alfonso de Lucas en la decoración, Salvador Torres Garriga en la fotografía, Teresa Alcocer en el montaje y F. Pérez Dolz como ayudante de dirección. Interiores rodados en Orpea. En *Sendas marcadas* (Urania, 1957) de Juan Bosch, el guión de uno de los episodios corresponderá a Miguel Iglesias y la música también estará a cargo de J. Durán Alemany.

El fugitivo de Amberes (Pecsa Films, 1954)⁵⁰⁴: Miguel Iglesias en la realización, Juan Bosch y Miguel Iglesias en el guión (éste último también como jefe de producción), Teresa Alcocer en el montaje, J. Durán Alemany en la música y F. Pérez Dolz como ayudante de dirección.

7.- Juro Films

Distrito Quinto (1957), *Los cuervos* (1961), etc.: productora de Julio Coll que se encarga de la dirección, Mario Estartús, Jesús Castro-Blanco y Miguel Grau en la producción, José Germán Huici en el guión (conjuntamente con J. Coll), J. Alberto en la decoración, S. Torres Garriga en la fotografía, Emilio Rodríguez en el montaje y José Solá o Xavier Montsalvatge en la música.

8.- Titán Films/Producciones Bofarull

Hay un camino a la derecha (1953): F. Rovira Beleta⁵⁰⁵ en la dirección, Manuel M. Saló en el guión (en las tres películas de la serie negra del director), F. Pérez Dolz como ayudante de dirección, J.M. Forn como secretario de dirección, Alfonso de Lucas en la decoración y Salvador Torres Garriga como operador.

⁵⁰⁴ Al ser una coproducción basada en una idea de M.J. Galtier y existir una versión francesa de René Le Henaff, se la considera menos determinante que *El cerco*, por lo que pese a precederla un año se la ha colocado inmediatamente después.

⁵⁰⁵ El director se mostraba reacio a considerar cierta identificación generacional entre los directores y artesanos de los años cincuenta (especialmente los afincados en alguna etapa en Barcelona). Reconoció en la Mesa Redonda conducida por Henry Talvat en el marco de la 19 edición del ya citado Festival de Montpellier de 1997 para valorar su aportación al polar barcelonés que “todos se conocían” y que veían los trabajos de los demás directores pero que más allá de la amistad, Coll, Iglesias, Salvador, Iquino y él mismo por ejemplo, iban “cada uno por su lado”. Una vez más se plantea el debate entre coincidencia y experiencias y fuentes comunes características de las generaciones de artistas. No me veo capacitado para cerrar el tema pero todo parece indicar que la relación fluida con los hombres del medio enriquecía y estrechaba propuestas, transmitiendo inquietudes y por qué no valoraciones y hasta innovaciones.

9.- Productora Alfyega

Alrededor de José Luis Gamboa. En *Minutos antes* (1956) y *Honorables sinvergüenzas* (1961) coincidirán algunos hombres que esporádicamente dirigieron algún film negro: Alejandro Perla en la producción, Esteban Madruga como ayudante de dirección, el montador: Juan Pisón y Francisco Pérez Devesa (también en *Cerrado por asesinato* dirigida por J.L. Gamboa en 1962) en la música.

10.- Atlante Films

Juzgado permanente (1953): J. Romero Marchent en la dirección, Juan Alberto Soler en la decoración, F.G. Larraya en la fotografía, A. Isasi-Isasmendi como montador y, una vez más, F. Pérez Dolz como ayudante dirección.

11.- Java Films

Fuga desesperada (coproducida con Atac, 1960): J.A. de la Loma como realizador, Valentín Sallent en la producción, F.G. Larraya como operador, Martínez Tudó en la música, Teresa Alcocer en el montaje. Esta vez aparecen como ayudante de dirección Ramón Quadreny y como director de doblaje Antonio Santillán.

12.- Ilustrando procesos de aprendizaje abiertos

Agustín Navarro que dirigirá para Picasa Films *Proceso de conciencia* en 1964 figura como ayudante de dirección de J.M. Forqué en *La noche y el alba* (1958) y Luis M. Delgado que dirigirá para Halcón Films *Secuestro en la ciudad* (1965) aparece como ayudante de dirección de J.L. Sáenz de Heredia en *Los ojos dejan huellas* (1952).

13.- El cerco del diablo (Mercurio, 1952)

Intentó ser casi el manifiesto de un grupo de directores consagrados o como mínimo con algunas películas en las espaldas: E. Neville, J.A. Nieves Conde, A. Ruiz Castillo, A. del Amo y J.M. Elorrieta. La producción corrió a cargo de Ángel Rossón –cuyo peso se ha engrandecido al cruzar precisamente los datos de las

productoras– y José Ochoa y José Luis Monter figuran, respectivamente, como ayudantes de dirección y producción. En *Horas inciertas* (Eos Films, 1951) ya coincidieron José María Elorrieta en la dirección y José Luis Monter como jefe de producción.

14.- *Último día* (P.C. Velázquez, 1952)

Coincidencia de Antonio Román en la realización, A. Isasi Isasmendi en el montaje y F. Pérez Dolz como ayudante de dirección. Julio Coll y M. Tamayo se relacionan con Antonio Román al ser suyos los guiones de las dos versiones de *Pacto de silencio* (Emisora, 1949) y (Castilla C.C., 1963).

15.- *Las manos sucias* (As, Pecsá, 1957)

Tándem F. Pérez Dolz y José Antonio de la Loma en la dirección; José Carreras Planas, Antonio Sau y Marcelino Riba en la producción, Teresa Alcocer en el montaje y Alfonso de Lucas en la decoración.

16.-Amistades

J.A. Nieves Conde reconoció en la entrevista concedida su amistad con Julio Coll, y Francisco Rovira Beleta hizo lo propio respecto a Jesús Castro-Blanco y Rafael Gil con quien trabajó en Cifesa. Nieves Conde entró en negociaciones con I.F. Iquino (tenía una hermana en Barcelona y no le significaba un problema complejo residir una temporada en la Ciudad Condal). Al no quedar claras las condiciones del contrato dejó la oferta.

3.2.4. Artistas y/o técnicos principales del género por áreas

Se subdividirá esta sección en dos partes. En la primera se expondrán algunas opiniones recogidas en el libro *Cuadernos de la Academia: Memoria viva del cine español* (compilado por Emilio García Fernández), y que ayudan a sondear la situación de las diferentes áreas de trabajo del cine español en general. En la mayoría de los casos se trata de personas cuyo papel en el cine negro español fue destacado. En la segunda parte se seleccionarán los principales artistas y/o

técnicos participantes en la configuración del género. En las áreas de decoración, montaje, música y sonido aparecerán series más amplias que las que pueden observarse especialmente en la producción o las que vimos en las correspondientes al guión, lo que viene forzado por la diferente situación socioprofesional de cada sector.

José Luis Dibildos (Madrid, 1929)⁵⁰⁶

Licenciado en Derecho por la Universidad de Granada. Cursa Ciencias Económicas en Madrid. Actividad como autor iniciada en 1950 con el film *Hombre acosado*, al que le seguirán 32 películas. En 1956 funda Ágata Films de la que será Presidente y con la que producirá hasta 1971 un total de 35 películas. Desde 1958 formó parte del Consejo Directivo del Grupo Sindical Autónomo de Productores Cinematográficos y de la Junta Rectora de Uniespaña. Fue miembro del Jurado del Festival de San Sebastián en 1962 y 1967.

Preguntado por el tema de la censura responde que «*Lo que condiciona y gravemente al cine español no es la protección económica sino la censura*».

Subraya la dificultad de penetración en los mercados exteriores y casi sentenciando el periodo político vivido, apunta las causas:

«Es casi imposible con nuestros temas y nuestra obligada forma de contarlos, totalmente alejada de las inquietudes y experiencias culturales y estéticas del público internacional» (p. 103).

Enrique Esteban (Barcelona, 1920)⁵⁰⁷

Desde los 14 años trabajó en los doblajes para la MGM. Luego se metió en la distribución y después en la producción. Luchó en la Guerra Civil y fue herido en la batalla del Ebro. Amigo del productor José Carreras Planas, con quien colaboró en *El fugitivo de Amberes* (1954). A los 36 años cofunda Este Films produciendo *El cerco*, *Un vaso de whisky*, *A sangre fría*, *No dispares contra mí* y *Regresa un*

⁵⁰⁶ Entrevista reproducida por J.M. Caparrós en *El cine español bajo el régimen de Franco*, op. cit., pp. 101-103.

⁵⁰⁷ Entrevista realizada por Carlos García. En GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio (coord.), *Cuadernos de la Academia: Memoria viva del cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, Madrid, 1998, pp. 85-94.

desconocido, teniendo como director general de producción a Germán Lorente. Reconoce que se perdía dinero en la producción financiándose a menudo sólo la mitad de la película pero con Mundial Films pudo distribuir *Esplendor en la hierba* en 1961 lo que les dio oxígeno. Intentó traer *El gran Dictador* pero no se lo permitieron.

Ofrecerá la película *Un vaso de whisky* a Coll y al maestro Solá, que colaborará fielmente en muchas otras películas. Recuerda que la música se hacía paralela al rodaje y luego se adaptaba en el montaje. La película de Nunes *No dispares contra mí* (1961) se hizo «con la intención de hacer algo que diera prestigio». Arturo Fernández hizo cinco películas con él. Comenta que su voz era deficiente. Abriendo una tanto de polémica, afirma que, en general, los productores de Barcelona recibían la mitad de dinero que los de Madrid.⁵⁰⁸

Miguel Grau (Barcelona, 1923)⁵⁰⁹

Fue jefe de estudio de Emisora y jefe de producción en films de Coll, Isasi-Isasmendi y Rovira Beleta, entre otros. Describe a I.F. Iquino como una persona huraña que se malogró al ser productor y director al mismo tiempo lo que le llevó a interesarse más por el negocio que por el aspecto artístico. Se halla detrás de películas como *Pacto de silencio* (1949), *El pasado amenaza* y *Apartado de Correos 1001* (1950), *Duda* y *La forastera* (1951), *Los atracadores*, *Los cuervos* (1961), *Después del gran robo* (1964).

Enrique Guitart (Barcelona, 1909)⁵¹⁰

Aparece en algunas películas negras desde los años cuarenta (*Senda ignorada*, *La forastera*, *Intriga en el escenario*, *Los atracadores*). Recuerda que hizo de gángster italo-norteamericano en la película *Senda ignorada* (Nieves Conde, 1946), pero no se inspiró en los actores de los Estados Unidos sino en sus propias vivencias.

⁵⁰⁸ En cuanto a la protección estatal no parece que se compruebe esta afirmación. La perspectiva de Germán Lorente cubre un espectro de orden superior al género negro. No cabe duda de que hay que cuantificar, no sólo lo concedido sino lo denegado u obstaculizado. Miquel Porter, en su capítulo dedicado a repasar el cine catalán de los sesenta (pp. 263), apunta el lema de la Productora Esteban-Lorente: *sexí, fort i humà* (sexí, fuerte y humano).

⁵⁰⁹ Entrevista realizada por Ángel Comas, op. cit. En GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio, op. cit., pp. 141-150.

⁵¹⁰ Entrevista realizada por Ángel Comas. *Ibidem*, pp. 151-158.

Alfonso de Lucas (Madrid, 1909)⁵¹¹

Director artístico, trabajará en temas relacionados con la arquitectura, el diseño, el vestuario, etc. Participará en casi 100 películas compaginándolas con su empleo de ingeniero eléctrico en el Ministerio de Industria. Cofundará los Estudios Ballesteros en 1933 en un almacén de mercancías (en 1940 había cinco estudios en Barcelona: Kinefón, Trilla, Orphea, Diagonal y Lepanto y en Madrid sólo dos: CEA y Ballesteros). Estudia dos años en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma. Se queja del empobrecimiento que representa el neorrealismo que denomina "neobaratismo". Destaca (p. 58) que es malo que se note el decorado.

Federico G. Larraya (Madrid, 1919)⁵¹²

Trabajó en Emisora. Aprende montaje con Magdalena Pulido. Reconoce leer los guiones antes de empezar a trabajar puesto que cree necesaria la conexión entre la cámara y la dirección. Cataloga a Orphea del mejor estudio poseyendo material propio. Opina sobre algunos directores: Ricardo Gascón (persona "*de oficio y acostumbrado a repetirse*"), Pedro Lazaga ("*grandes ideas pero flojo en los guiones*"), P.L. Ramírez (coincidió con él en Aspa Films y destacaba por su mal genio y su carácter tiránico).

Recuerda que la norma de la fotografía es conseguir "*todo muy clarito*" aunque advierte que todo es más fácil contra menos luz pones aunque si hay muchas sombras (caso del cine negro) se tienen problemas con los decorados y la falta de focos. Sobre los géneros opina (p. 168) que es difícil adquirir estilo al tocar muchos.

Juan Mariné (Barcelona, 1920)⁵¹³

Trabajó para Laya Fims, permaneció en algunos campos de concentración tras la Guerra Civil. Debutó como director de fotografía en 1947. Fue operador habitual

⁵¹¹ Ibidem, pp. 55-64.

⁵¹² Entrevistado por Emilio García Fernández, op. cit., pp. 159-180.

⁵¹³ Entrevista realizada por L. Fernández Colorado, Ibidem, pp. 233-254.

de Forqué, Del Amo, Mur Oti, Lazaga. Se dedicó posteriormente a la restauración de películas en Filmoteca Española. Realizó algunos inventos en el paso negativo-interpositivo, internegativo-copia. Juan Fortuny era primo suyo. Reconoce las influencias de operadores como Tokand, Musuraca, Stradling que hacen una fotografía luminosa pero con verismo. Alaba *La sombra iluminada* (Serrano de Osma, 1948), donde se utiliza una cámara móvil en el suelo. En *El juego de la verdad* (Forqué, 1963), la cámara se mueve constantemente al servicio de los actores.

Xavier Montsalvatge (Girona, 1912)⁵¹⁴

Se considera miembro de la generación del 51. Reconoce su admiración por Antonio García Abril Coll y su coincidencia con José Solá en la redacción de *Destino*. Trabaja en el cine en una línea que define como música de “ruptura” que podrá aplicar con su amigo Julio Coll. Reconoce la autoría de Solá de la música de jazz de *Un vaso de whisky* (1958) pero las variaciones del tema las hizo él y también que no quedan ni partituras ni discos. En su relación con el cine opina que su interés se centra en las películas y no en el género y que la música realza la imagen. En *Distrito Quinto* (1957) intentó acompañar el mundo del hampa con un tema de armónica que interpretó un camarero de un bar del barrio de Gracia. Obtuvo el Premio de la Crítica Cinematográfica. La moviola le resultará un instrumento básico que permitirá cambiar la duración y la velocidad. Reconoce que la única partitura de envergadura la hizo en *Rapsodia de sangre* (Isasi-Isasmendi, 1959) al elaborar fragmentos enteros. Se muestra satisfecho de la colaboración con Jaime Camino en cinco películas.

Emma Penella (Madrid, 1930)⁵¹⁵

Trabaja de doble de luces de Amparo Rivelles en el teatro. Tendrá problemas por su voz y será doblada en *Los ojos dejan huellas* (1952), obteniendo el premio del Círculo de Escritores a la mejor actriz de reparto. Su padre era amigo de los

⁵¹⁴ Entrevista realizada por Joan Padrol, *Ibidem*, pp. 287-299.

⁵¹⁵ Entrevista realizada por Manuel Ruiz, *Ibidem*, pp. 307-325.

hermanos Boué. Opinando sobre algunos directores con los que trabajó afirma que Vajda era cariñoso, que Mur Oti era perfeccionista, pero utilizando la ternura, y que Nieves Conde era serio y ocurrente a la vez. Reconoce la buena dirección de la pareja protagonista de *Los peces rojos* (1955) donde precisamente su voz hacía resaltar el personaje (p. 314). En *La cuarta ventana* (Coll, 1961), se encontró en el plató con sus hermanas por primera vez y en Barcelona. Comenta que les fue bien el cambio de nombres. Mantenerlos, por ejemplo, perjudicó a las Caba, dice, al crear cierta confusión.

José Solá (Mollet, 1930)⁵¹⁶

Introducirá el *jazz* en films-bandera como *Un vaso de whisky*, relevando a Montsalvatge con quien tendrá una polémica por la autoría del tema principal del film. José Solá aparece tocando en la película con su orquesta. Se especializa en películas de ambiente turístico como *Bahía de Palma* (Lorente, 1962). Critica a Rovira Beleta por no decidirse y tener a tres o cuatro directores de música pendientes de la adjudicación de la partitura. Revela que su método ideal era trabajar con el guión, luego mirar el copión y ajustar, usando sincronías con cronómetro. En *A sangre fría* (Bosch, 1959) y en *Los cuervos* (Coll, 1961), intenta realizar una música descriptiva. Obtendrá un premio del S.N.E. por *Jandro* (1964), película de Julio Coll.

DECORACIÓN

Alarcón, Enrique: *La corona negra* (1950), *Horas inciertas* (1951), *La ciudad perdida* (1954), *¿Crimen imposible?* (1954), *La mestiza* (1955), *Los ladrones somos gente honrada* (1956), *Madrugada* (1957), *El pasado te acusa* (1957), *La puerta abierta* (1957), *Llegaron dos hombres* (1958), *Hay alguien detrás de la puerta* (1960), *El diablo también llora* (1963), *Millonario por un día*, *El secreto de Bill North* (1964), *El asesino de Düsseldorf* (1965).

Alberto Soler, Juan: *El pasado amenaza* (1950), *Duda* (1951), *La forastera* (1951), *Juzgado permanente* (1953), *Sin la sonrisa de Dios* (1955), *Distrito*

⁵¹⁶ Entrevista realizada por Joan Padrol, *Ibidem*, pp. 391-402.

Quinto (1957), Su propio destino (1958), Un vaso de whisky (1958), A sangre fría (1959), Los desamparados (1960), La mentira tiene cabellos rojos (1960), Al otro lado de la ciudad (1961), Los atracadores (1961), Carta a una mujer (1961), La cuarta ventana (1961), Los cuervos (1961), Sendas cruzadas (1961), Trampa mortal (1962), A tiro limpio (1963), Senda torcida (1963), Un balcón sobre el infierno (1964) Después del gran robo (1964), La muerte llama otra vez (1964).

Algueró, José: *Los peces rojos (1955) (ayudante), La noche y el alba (1958), 091 policía al habla (1960), ... Y el cuerpo sigue aguantando (1961), Ella y el miedo (1962), Los muertos no perdonan (1963), Pacto de silencio (1963).*

Bronchalo, Enrique: *Juzgado permanente (1953), Contrabando, El fugitivo de Amberes (1954), Sin la sonrisa de Dios (1955), La herida luminosa (1956), Un vaso de whisky (1958), Un mundo para mí (1959), El indulto (1960), Carta a una mujer (1961), La cuarta ventana (1961), Los cuervos (1961).*

Gómez, Ramiro: *Los ojos dejan huellas (1952), Expreso de Andalucía (1956), Crimen para recién casados (1959), Hipnosis (1962), Terror en la noche (1962), Araña negra (1964), Tiempo de violencia (1964), La muerte viaja demasiado (1965).*

Infiesta, Manuel: *Camino cortado (1955), Cuatro en la frontera (1957), Han matado a un cadáver (1961), Juventud a la intemperie (1961), No dispaes contra mí (1961), ¿Pena de muerte? (1961), Regresa un desconocido (1961), Los culpables (1962), La gran coartada (1962), La barca sin pescador (1964).*

Liza, Antonio (decoración, producción): *Los agentes del Quinto Grupo (1954), La canción del penal (1954), Los gamberros (1954), El presidio (1954), El ojo de cristal (1955) (decoración-construcción decorados), Cuatro en la frontera (1957), Los cobardes (1958), ¿Dónde pongo este muerto? (1961), Juventud a la intemperie (1961), ¿Pena de muerte? (1961), La ruta de los narcóticos (1962),*

Crimen (1963), El precio de un asesino (1963), La chica del auto-stop (1964) (producción, ayudante de producción).

Lucas, Alfonso de: *Hay un camino a la derecha (1953), El cerco (1955), Pleito de sangre (1955), Los ojos en las manos (1956), Las manos sucias (1957), Cita imposible (1958), Un mundo para mí (1959).*

Matheu, Ramón: *Huyendo de sí mismo (1953), Nunca es demasiado tarde (1955), Yo maté (1955), Avenida Roma 66 (1956), Delincuentes (1956), Sendas marcadas (1957), Aventuras de Taxi Key (1959), Palmer ha muerto (1961).*

Pérez Espinosa, Luis: *Alta costura (1954), Horas de pánico (1957), La culpa fue de Eva (1959), Muerte al amanecer/El inocente (1959), Melocotón en almibar (1960), Honorables sinvergüenzas (1961), Ensayo general para la muerte (1962), Sabían demasiado (1962).*

Prósper, Francisco (decoración, construcción de decorados): *Manchas de sangre en la luna (1951), Surcos (1951), El cerco del diablo (1952), Último día (1952), Alta costura (1954), ¿Crimen imposible? (1954), La ironía del dinero (1954), Horas de pánico (1957), Un hecho violento (1958), La noche y el alba (1958).*

Simont, Antonio: *Juicio final (1955), El puente del diablo (1955), El anónimo (1956), De espaldas a la puerta (1959), Las dos y media y... veneno (1959), A hierro muere (1961), Usted puede ser un asesino (1961), Atraco a las tres (1962), El juego de la verdad (1963), Casi un caballero (1964), Crimen de doble filo (1964).*

Torre de la Fuente, Eduardo: *Crimen en el entreacto (1950), Los ojos dejan huellas (1952), Duelo de pasiones (1954), Playa prohibida (1955), Miedo (1956), Los cobardes (1958), Un hecho violento (1958), Los tramposos (1959), Labios rojos (1960), Armas contra la ley (1961), Autopsia de un criminal (1962), Cerrado por asesinato (1962), El rapto de T.T. (1963).*

Vallvé, Andrés: *Los agentes del Quinto Grupo (1954), Sitiados en la ciudad (1954), ¿Dónde pongo este muerto? (1961), La muerte silba un blue (1962), La ruta de los narcóticos (1962), Crimen (1963), El precio de un asesino (1963), La chica del auto-stop (1964).*

Villalba, Tadeo (“Teddy”): *Intriga en el escenario (1953), Secretaria peligrosa (1955), Carretera general (1956), Minutos antes (1956), Compadece al delincuente (1956), Ángeles sin cielo (1957), Pasos de angustia (1957), Contrabando en Nápoles (1959), Misión en Marruecos (1959), Rififi en la ciudad (1963), Tela de araña (1963), Dos de la mafia (1964), El rostro del asesino (1965).*

FOTOGRAFÍA

Albiñana, Ricardo (fotografía, cámara-foquista): *Hay un camino a la derecha (1953) (fotografía); Misión extravagante (1953) (2º operador); El ojo de cristal (1955), Avenida Roma 66 (1956), Sendas marcadas (1957), La extranjera (1958), Buen viaje, Pablo (1959), ¿Dónde pongo este muerto? (1961), Han matado a un cadáver (1961), Juventud a la intemperie (1961), ¿Pena de muerte? (1961), Los culpables (1962), La ruta de los narcóticos (1962) (fotografía); El precio de un asesino (1963) (foco); La barca sin pescador (1964) (2º operador).*

Berenguer, Manuel: *Balarrasa (1950), Los ojos dejan huellas (1952), ¿Crimen imposible? (1954), Horas de pánico (1957), Contrabando en Nápoles, La culpa fue de Eva (1959), A hierro muere (1961), Al otro lado de la ciudad (1961), Un balcón sobre el infierno (1964), La otra mujer (1964).*

Gelpí, Juan (fotografía, cámara, foto-fija): *Relato policíaco (1954), Pleito de sangre (1955), Delincuentes (1956), La herida luminosa (1956) (foto-fija); Un vaso de whisky (1958) (ayudante de cámara), Los cuervos (1961), ¿Dónde pongo este muerto? (1961), Juventud a la intemperie (1961), A tiro limpio (1963), El*

precio de un asesino (1963) (cámara); Después del gran robo (1964) (director de fotografía).

Larraya, Aurelio G. (fotografía, cámara): *Apartado de Correos 1001 (1950), Duda (1951), Juzgado permanente (1953), Contrabando (1954), El fugitivo de Amberes (1954), Relato policíaco (1954), Pleito de sangre (1955), Yo maté (1955), Delincuentes (1956), La herida luminosa (1956), Los ladrones somos gente honrada (1956), Fuga desesperada (1960), Los atracadores (1961), Detective con faldas (1961), No dispaes contra mí (1961), No temas a la ley (1961), Regresa un desconocido (1961), La gran coartada (1962), La pandilla de los 11 (1962), La muerte llama otra vez (1964).*

Mariné, Juan: *Huyendo de sí mismo (1953), Intriga en el escenario (1953), 091, Policía al habla (1960), Los dos golfillos (1960), Labios rojos (1960), Melocotón en almíbar (1960), Usted puede ser un asesino (1961), La muerte silba un blue (1962), Los dinamiteros (1963), El juego de la verdad (1963), Casi un caballero (1964), un hombre solo (1964), La muerte viaja demasiado (1965).*

Perera, Sebastián: *Surcos (1951), Duelo de pasiones (1954), Juicio final (1955), El puente del diablo (1955), El anónimo (1956), Sendas marcadas (1957), A sangre fría (1959), Muerte al amanecer/El inocente (1959).*

Pérez de Rozas, Julio (segundo operador, ayudante de cámara): *Los agentes del Quinto Grupo (1954), Pleito de sangre (1955), Yo maté (1955), Delincuentes (1956), La herida luminosa (1956), No temas a la ley (1961), ¿Pena de muerte? (1961), Cerrado por asesinato (1962), Crimen (1963).*

Ripoll, Pablo: *Brigada criminal (1950), Persecución en Madrid (1952), Los agentes del Quinto Grupo (1954), Los gamberros (1954), Cuatro en la frontera (1957), Carlota (1958), Sendas cruzadas (1961).*

Stefani, Milton: *Hay un camino a la derecha* (1953), *Misión extravagante* (1953), *El cerco* (1955), *Distrito Quinto* (1957), *Sendas marcadas* (1957), *Un vaso de whisky* (1958), *A sangre fría* (1959), *Fuga desesperada* (1960), *Carta a una mujer* (1961), *La cuarta ventana* (1961).

Torres Garriga, Salvador: *Hay un camino a la derecha* (1953), *Misión extravagante* (1953), *El cerco* (1955), *Nunca es demasiado tarde* (1955), *Yo maté* (1955), *Distrito Quinto* (1957), *La frontera del miedo* (1957), *Cita imposible* (1958), *Un vaso de whisky* (1958), *Carta a una mujer* (1961), *La cuarta ventana* (1961), *Trampa mortal* (1962), *Senda torcida* (1963).

MONTAJE

Alcocer, Teresa: *El fugitivo de Amberes* (1954), *El cerco* (1955), *Sin la sonrisa de Dios* (1955), *Los ojos y en las manos* (1956), *Las manos sucias* (1957), *Un mundo para mí* (1959), *Fuga desesperada* (1960), *Carta a una mujer* (1961), *No temas a la ley* (1961), *A tiro limpio* (1963), *Un balcón sobre el infierno* (1964).

Gimeno, Antonio: *Tres citas con el destino* (1953), *Playa prohibida* (1955), *El magistrado* (1959), *Labios rojos* (1960), *Ella y el miedo* (1962), *Terror en la noche* (1962), *Todos eran culpables* (1962), *El rapto de T.T.* (1963), *Un tiro por la espalda* (1964).

Isasi-Isasmendi, Antonio (montaje, guión, producción): *Apartado de Correos 1001* (1950), *El pasado amenaza* (1950), *Duda* (1951), *La forastera* (1951), *Último día* (1952), *Juzgado permanente* (1953) (montaje); *Relato policíaco* (1954), *La mentira tiene cabellos rojos* (1960) (guión); *Después del gran robo* (1964) (producción).

Oliver, Juan Luis: *Los agentes del Quinto Grupo* (1954), *El ojo de cristal* (1955), *Camino cortado* (1955), *Cuatro en la frontera* (1957), *Cita imposible* (1958), *Muerte al amanecer/El inocente* (1959), *Los desamparados* (1960), *Los atracadores* (1961), *¿Dónde pongo este muerto?* (1961), *Juventud a la intemperie*

(1961), *No dispaes contra mí* (1961), *¿Pena de muerte?* (1961), *Los culpables* (1962), *La ruta de los narcóticos* (1962), *Trampa mortal* (1962), *Crimen* (1963), *La chica del auto-stop* (1964), *Crimen de doble filo* (1964).

Pallejá, Juan⁵¹⁷: *Persecución en Madrid* (1952), *Misión extravagante* (1953), *Elena* (1954), *El presidio* (1954), *Nunca es demasiado tarde* (1955), *Yo maté* (1955), *La herida luminosa* (1956), *Un vaso de whisky* (1958), *La cuarta ventana* (1961), *Los cuervos* (1961), *Palmer ha muerto* (1961).

Pisón, Juan: *Horas inciertas* (1951), *Noche de tormenta* (1951), *Ha desaparecido un pasajero* (1953), *Minutos antes* (1956), *Contrabando en Nápoles* (1959), *Honorables sinvergüenzas* (1961), *Cerrado por asesinato* (1962), *Occidente y sabotaje* (1962).

Pulido, Magdalena (“Lina”): *Manchas de sangre en la luna* (1951), *Quema el suelo* (1951), *Alta costura* (1954), *¿Crimen imposible?* (1954), *Compadece al delincuente* (1956), *Horas de pánico* (1957), *El pasado te acusa* (1957), *La culpa fue de Eva* (1959), *El juego de la verdad* (1963), *El salario del crimen* (1963).

Quadreny, Ramón (montaje, ayudante de dirección): *Brigada criminal* (1950), *Almas en peligro* (1951), *Persecución en Madrid* (1952), *Los agentes del Quinto Grupo* (1954), *La canción del penal* (1954), *Los gamberros* (1954), *El presidio* (1954), *El ojo de cristal* (1955), *Avenida Roma 66* (1956) (guión); *Fuga desesperada* (1960) (ayudante de dirección); *El precio de un asesino* (1963) (montaje).

Rodríguez, Emilio: *Hay un camino a la oderecha* (1953), *Juzgado permanente* (1953), *Relato policíaco* (1954), *Pleito de sangre* (1955), *El aventurero* (1957), *Distrito Quinto* (1957), *Su propio destino* (1958), *Un vaso de whisky* (1958), *La mentira tiene cabellos rojos* (1960), *La cuarta ventana* (1961), *Los cuervos* (1961).

⁵¹⁷ En esta entrada constan las películas de Juan Pallejá y de su hijo con el mismo nombre.

Rojó, José Antonio: *La corona negra (1950), Los ladrones somos gente honrada (1956), Un hecho violento (1958), Llegaron dos hombres (1958), Crimen para recién casados (1959), Armas contra la ley (1961), Autopsia de un criminal (1962), Ensayo general para la muerte (1962), Abajo espera la muerte (1964), Rueda de sospechosos (1964), Dos contra Al Capone (1965).*

Santacana, Alfonso: *Séptima página (1950), Los peces rojos (1955), Misión en Marruecos (1950), Los tramposos (1959), ...Y el cuerpo sigue aguantando (1961), La pandilla de los 11 (1962), Sabían demasiado (1962), Los dinamiteros (1963), Un hombre solo (1964), Los mangantes (1964), El rostro del asesino (1965).*

MÚSICA

Algueró, Augusto (hijo): *Los agentes del Quinto Grupo (1954), La canción del penal (1954), Camino cortado (1955), Ángeles sin cielo (1957), Las dos y media y... veneno (1959), 091, Policía al habla (1960), Melocotón en almíbar (1960), Usted puede ser un asesino (1961).*

Durán Alemany, Juan: *El fugitivo de Amberes (1954), El cerco (1955), Los ojos en las manos (1956), Sendas marcadas (1957), La mentira tiene cabellos rojos (1960), Al otro lado de la ciudad (1961), Carta a una mujer (1961), Han matado a un cadáver (1961), Después del gran robo (1964), Muerte en primavera (1965).*

Escobar, Enrique: *¿Dónde pongo este muerto? (1961), Juventud a la intemperie (1961), ¿Pena de muerte? (1961), La ruta de los narcóticos (1962), Crimen (1963), El precio de un asesino (1963), La chica del auto-stop (1964).*

Lamotte de Grignon, Ricardo: *Juzgado permanente (1953), Los agentes del Quinto Grupo (1954), El presidio (1954), Relato policíaco (1954), Sitiados en la ciudad (1954), Pleito de sangre (1955), Sin la sonrisa de Dios (1955), Cuatro en*

la frontera (1957), Los cobardes (1958), Llama un tal Esteban (1959).

Martínez Tudó, Federico: *Hay un camino a la derecha (1953), Misión extravagante (1953), Avenida Roma, 66 (1956), Cita imposible (1958), La extranjera (1958), Aventuras de Taxi Key (1959), Muerte al amanecer/El inocente (1959), Un mundo para mí (1959), Fuga desesperada (1960), Los atracadores (1961), Palmer ha muerto (1961), Sendas cruzadas (1961), Los culpables (1962), La gran coartada (1962), Trampa mortal (1962), A tiro limpio (1963), Senda torcida (1963), La muerte llama otra vez (1964).*

Solá, José: *Un vaso de whisky (1958) (tema central); A sangre fría (1959), La cuarta ventana (1961), Los cuervos (1961), No dispaes contra mí (1961), Regresa un desconocido (1961), Ensayo general para la muerte (1962), Los muertos no perdonan (1963), El salario del crimen (1964).*

Waitzman, Alfredo: *Atraco a las tres (1962), El juego de la verdad (1963), Pacto de silencio (1963), Casi un caballero, El filo del miedo (1964), Rueda de sospechosos (1964), Un tiro por la espalda (1964), La muerte viaja demasiado (1965), Secuestro en la ciudad (1965).*

PRODUCCIÓN

Boué, Carlos: *La ironía del dinero (1954) (ayudante de producción); Expreso de Andalucía (1956), Muerte al amanecer/El inocente (1959) (secretario de producción); Regresa un desconocido (1961), Muerte en primavera (1965) (jefe de producción).*

Campa, Aureliano: *Brigada criminal (1950), Hay un camino a la derecha (1953) Buen viaje, Pablo (1959), Llama un tal Esteban (1959), Yo no soy un asesino (1962).*

Castro-Blanco, Jesús (producción-ayudante de dirección): *Apartado de Correos 1001 (1950), Duda (1951), Misión extravagante (1953) (ayudante de dirección);*

Los agentes del Quinto Grupo, La canción del penal (1954), La herida luminosa (1956), El aventurero (1957), Distrito Quinto (1957), Su propio destino (1958), Un vaso de whisky (1958), A sangre fría (1959) Sendas cruzadas (1961), Los muertos no perdonan (1963) (jefe de producción).

Dibildos, José Luis: *Hombre acosado (1950), Camino cortado (1955)* (argumento); *La frontera del miedo (1957)* (guión, producción); *Los tramposos (1959)* (guión, producción); *¿Pena de muerte? (1961)* (argumento); *Los dinamiteros (1963)* (producción); *Armas para el Caribe (1965)* (adaptación y diálogos).

Esteban, Enrique: *El cerco (1955), Un vaso de whisky (1958), A sangre fría (1959), No dispires contra mí (1961), Regresa un desconocido (1961).*

Fuente, Julia S. de la (producción, secretaria de rodaje): *Brigada criminal (1950), Mercado prohibido (1952), Persecución en Madrid (1952)* (secretaria de rodaje); *¿Dónde pongo este muerto? (1961), Juventud a la intemperie (1961), ¿Pena de muerte? (1961), La ruta de los narcóticos (1962), Crimen (1963), El precio de un asesino (1963)* (producción).

Grau, Miguel: *Apartado de Correos 1001 (1950), El pasado amenaza (1950), Duda (1951), La forastera (1951), Los atracadores (1961), Los cuervos (1961), Después del gran robo (1964).*

Herrero, Teodoro (producción, ayudante de dirección): *Un mundo para mí (1959)* (ayudante de dirección); *Los desamparados (1960), Al otro lado de la ciudad (1961), La cuarta ventana (1961), Trampa mortal (1962), Senda torcida (1963), La muerte llama otra vez (1964)* (jefe de producción).

Jover, Antonio (producción, guión): *La melodía misteriosa (1955)* (guión); *Delincuentes (1956)* (producción); *La cuarta ventana (1961), No temas a la ley (1961), Los culpables (1962)* (ayudante de producción); *La gran coartada (1962), La barca sin pescador (1964)* (jefe de producción).

Lorente, Germán (producción, guión): *Su propio destino* (1958) (guión); *Un vaso de whisky* (1958) (producción); *A sangre fría* (1959), *No dispares contra mí* (1961) (producción-guión); *Regresa un desconocido* (1961) (guión).

Masó, Pedro (producción, guión): *Secretaria peligrosa* (1955) (producción); *091, Policía al habla* (1960) (producción, argumento); *Usted puede ser un asesino* (1961) (producción); *Atraco a las tres* (1962) (guión, producción); *El juego de la verdad* (1963), *Casi un caballero* (1964) (guión).

Newman, Sergio: *Duelo de pasiones* (1954), *La mestiza* (1955), *Miedo* (1956), *Ángeles sin cielo* (1957), *Armas contra la ley* (1961).

Riba, Marcelino (producción, regidor): *El fugitivo de Amberes* (1954), *El presidio* (1954) (regidor); *Las manos sucias* (1957) (jefe de producción); *La mentira tiene cabellos rojos* (1960), *Los cuervos* (1961), *Después del gran robo* (1964) (ayudante de producción).

Rossón, Ángel: *El cerco del diablo* (1952), *Juicio final* (1955), *La mestiza* (1955), *Miedo* (1956), *Ángeles sin cielo* (1957), *Misión en Marruecos* (1959), *Armas contra la ley* (1961), *...Y el cuerpo sigue aguantando* (1961), *Autopsia de un criminal* (1962), *Dos de la mafia* (1964).

Sallent, Valentín: *Los agentes del Quinto Grupo* (1954), *Camino cortado* (1955), *El ojo de cristal* (1955), *Cuatro en la frontera* (1957), *Los cobardes* (1958), *Un mundo para mí* (1959), *Fuga desesperada* (1960), *Los culpables* (1962), *A tiro limpio* (1963).

Sempere, Vicente (producción): *Hombre acosado* (1950), *Séptima página* (1950), *El cebo* (1958), *De espaldas a la puerta* (1959), *A hierro muere* (1961).

AYUDANTE DE DIRECCIÓN

García, Luis (ayudante de dirección, ayudante de producción⁵¹⁸): *Duda* (1951), *Mercado prohibido* (1952), *El presidio* (1954), *Relato policíaco* (1954), *Pleito de sangre* (1955), *La herida luminosa* (1956), *Distrito Quinto* (1957), *Un vaso de whisky* (1958), *La cuarta ventana* (1961), *Los cuervos* (1961), *Los culpables* (1962), *Ensayo general para la muerte* (1962), *Trampa mortal* (1962), *Los muertos no perdonan* (1963), *Después del gran robo* (1964).

Gauna, Ángel G. (ayudante de dirección, secretario de dirección, guión): *La melodía misteriosa* (1955) (guión); *Avenida Roma 66* (1956) (ayudante de dirección); *Delincuentes* (1956) (secretario de dirección, guión); *Sendas marcadas* (1957), *A sangre fría* (1959) (ayudante de dirección); *Regresa un desconocido* (1961) (ayudante de dirección, guión), *Sendas cruzadas* (1961) (ayudante de dirección).

Pérez Dolz, Francisco (ayudante de dirección, guión): *El pasado amenaza* (1950), *Duda* (1951), *Último día* (1952), *Hay un camino a la derecha* (1953), *Juzgado permanente* (1953), *El fugitivo de Amberes* (1954), *El cerco* (1955), *Sin la sonrisa de Dios* (1955) (ayudante de dirección); *Las manos sucias* (1957) (ayudante de dirección, guión); *Un mundo para mí* (1959) (guión); *Los atracadores* (1961) (ayudante de dirección); *A tiro limpio* (1963) (guión).

SONIDO

Sangenís, Jorge: *Delincuentes* (1956), *Sendas marcadas* (1957), *Un vaso de whisky* (1958), *A sangre fría* (1959), *Palmer ha muerto* (1961), *Sendas cruzadas* (1961), *La barca sin pescador* (1964), *Muerte en primavera* (1965).

Sitges, Miguel: *Los agentes del Quinto Grupo* (1954), *El ojo de cristal* (1955), *Avenida Roma 66* (1956), *Los cobardes* (1958), *Muerte al amanecer/El inocente* (1959), *¿Dónde pongo este muerto?* (1961), *Juventud a la intemperie* (1961),

⁵¹⁸ Ver diferentes funciones en el anexo correspondiente a los técnicos del cine negro español.

¿Pena de muerte? (1961), Regresa un desconocido (1961), Los culpables (1962), La ruta de los narcóticos (1962), Trampa mortal (1962), Crimen (1963), El precio de un asesino (1963).

Torrens, Jaime: *Surcos (1951), El cerco del diablo (1952), Los ojos dejan huellas (1952), Último día (1952), Intriga en el escenario (1953), Alta costura (1954), ¿Crimen imposible? (1954), Expreso de Andalucía (1956), La noche y el alba (1958), 091 policía al habla (1960), Honorables sinvergüenzas (1961), Usted puede ser un asesino (1961), Ensayo general para la muerte (1962), Todos eran culpables (1962), La pandilla de los 11 (1962), Los muertos no perdonan (1963), Casi un caballero (1964).*

ACTORES⁵¹⁹

Álvarez, Ángel: *Senda ignorada⁵²⁰ (1946), Angustia (1947), El cerco del diablo (1952), Noche de tormenta (1951), Último día (1952), Los peces rojos (1955), Expreso de Andalucía (1956), Los ladrones somos gente honrada (1956), Miedo (1956), Compadece al delincuente (1956), 091, Policía al habla (1960), Armas contra la ley (1961), Cupido contrabandista (1961), Honorables sinvergüenzas (1961), Pacto de silencio (1963).*

Arbó, Manuel: *El clavo (1944), Domingo de carnaval (1945), Senda ignorada (1946), La corona negra (1950), Séptima página (1950), Ha desaparecido un pasajero (1953), Tres citas con el destino (1953), ¿Crimen imposible? (1954), La ironía del dinero (1954), Juicio final (1955), El anónimo (1956), La puerta abierta (1956), un tiro por la espalda (1964).*

⁵¹⁹ Datos a partir de AGUILAR, Carlos, GENOVER, Jaume, *Las estrellas de nuestro cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1996 y elaboración propia desde fichas y títulos de crédito.

⁵²⁰ Se colocan también algunas películas anteriores de los años cuarenta y que de alguna manera ayudaron a crear los tipos característicos del género.

Asquerino, María: *Hombre acosado* (1950), *Séptima página* (1950), *Surcos* (1951), *Los atracadores* (1961), *A tiro limpio* (1963), *El juego de la verdad* (1963), *De cuerpo presente* (1965).

Barri, Barta: *Brigada criminal* (1950), *Almas en peligro* (1952), *Persecución en Madrid* (1952), *La canción del penal* (1954), *Los gamberros* (1954), *El presidio* (1954), *Sitiados en la ciudad* (1954), *El puente del diablo* (1955), *Melocotón en almíbar* (1960).

Berriatúa, Mario: *Balarrasa* (1950), *Crimen en el entreacto* (1950), *Hombre acosado* (1950), *Noche de tormenta* (1951), *Quema el suelo* (1951), *Ha desaparecido un pasajero* (1953), *Llegaron dos hombres* (1958).

Blanco, Tomás: *Apartado de Correos 1001* (1950), *El pasado amenaza* (1950), *Quema el suelo* (1951), *Cupido contrabandista* (1961), *Los culpables* (1962), *Occidente y sabotaje* (1962), *La pandilla de los once* (1962), *Pacto de silencio* (1963), *Muere una mujer* (1964), *El salario del crimen* (1964), *Un tiro por la espalda* (1964).

Caba Alba, Julia: *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), *Angustia* (1947), *La calle sin sol* (1948), *Tres ladrones en la casa* (1948), *Balarrasa* (1950), *La corona negra* (1950), *Séptima página* (1950), *Sin la sonrisa de Dios* (1955), *Los ladrones somos gente honrada* (1956), *Minutos antes* (1956), *Carlota* (1958), *El magistrado* (1959), *Cupido contrabandista* (1961), *¿Dónde pongo este muerto?* (1961), *Crimen* (1963), *Los palomos* (1964), *Un tiro por la espalda* (1964).

Caffarel, José María: *Distrito quinto* (1957), *Buen viaje, Pablo* (1959), *Llama un tal Esteban* (1959), *Crimen para recién casados* (1959), *Muerte al amanecer/El inocente* (1959), *La mentira tiene cabellos rojos* (1960), *Carta a una mujer* (1961), *Los cuervos* (1961), *Detective con faldas* (1961), *Han matado a un cadáver* (1961), *Atraco a las tres* (1962), *Ensayo general para la muerte* (1962), *Hipnosis* (1962), *Pacto de silencio* (1963), *Araña negra* (1963), *La muerte llama otra vez* (1964), *El salario del crimen* (1964), *El rostro del asesino* (1965).

Calvo, José: *La forastera (1951), Duelo de pasiones (1954), Elena (1954), Juicio final (1955), La mestiza (1955), El puente del diablo (1955), Expreso de Andalucía (1956), Contrabando en Nápoles (1959), Crimen para recién casados (1959), Somos dos fugitivos (1960), El filo del miedo (1964), Los mangantes (1964), Dos contra Al Capone (1965).*

Campos, Susana: *091, Policía al habla (1960), Los culpables (1962), Ensayo general para la muerte (1962), Crimen de doble filo (1964), Rueda de sospechosos (1964).*

Casaravilla, Carlos: *Expreso de Andalucía (1956), La puerta abierta (1957), Buen viaje, Pablo (1959), Los desamparados (1960), Detective con faldas (1961), Sendas cruzadas (1961), Pacto de silencio (1963), Un balcón sobre el infierno (1964), Un hombre solo (1964), Secuestro bajo el sol (1965).*

Casas, Antonio: *Obsesión (1947), El cerco del diablo (1952), Expreso de Andalucía (1956), 091 policía al habla (1960), Hipnosis (1962), Terror en la noche (1962), Los muertos no perdonan (1963), Senda torcida (1963), Araña negra (1964), Crimen de doble filo (1964), Un hombre solo (1964), La otra mujer (1964), El secreto de Bill Noth (1964), Armas para el Caribe (1965), Secuestro bajo el sol (1965).*

Castro, Isabel de: *Brigada criminal (1950), Almas en peligro (1951), Mercado prohibido (1952), Persecución en Madrid (1952), Hay un camino a la derecha (1953), El presidio (1954), El cerco (1955).*

Closas, Alberto: *Distrito Quinto (1957), El pasado te acusa (1958), Usted puede ser un asesino (1961), El diablo también llora (1963), Casi un caballero (1964), Un hombre solo (1964), Muere una mujer (1964), El secreto de Bill North (1964), De cuerpo presente (1965).*

Dafaue, Félix: *Balarrasa (1950), Noche de tormenta (1951), Surcos (1951), Los ojos dejan huellas (1952), La ciudad perdida (1954), Juicio final (1955), Los peces rojos (1955), Un hombre en la red (1957), Pasos de angustia (1957), La noche y el alba (1958), Llegaron dos hombres (1958), De espaldas a la puerta (1959), Labios rojos (1960), A hierro muere (1961), Honorables sinvergüenzas (1961), Autopsia de un criminal (1962), Cerrado por asesinato (1962), Kilómetro 12 (1962), Araña negra (1964).*

Fernán Gómez, Fernando: *Domingo de carnaval (1946), Los habitantes de la casa deshabitada (1946), Balarrasa (1950), Los ojos dejan huellas (1952), La ironía del dinero (1954), Crimen para recién casados (1959), ¿Dónde pongo este muerto? (1961), Rififi en la ciudad (1963).*

Fernández, Félix: *El secreto de la mujer muerta (1941), El clavo (1944), el Crimen de Pepe Conde (1946), La sombra iluminada (1948), La calle sin sol (1948), La corona negra (1950), Manchas de sangre en la luna (1951), ¿Crimen imposible? (1954), Minutos antes (1956), Ángeles sin cielo (1957), Contrabando en Nápoles (1959), Hay alguien detrás de la puerta (1960), Los culpables (1962), El rapto de T.T. (1963), Un hombre solo (1964), Tiempo de violencia (1964), Secuestro bajo el sol (1965).*

Gas, Manuel: *Brigada criminal (1950), Almas en peligro (1951), Mercado prohibido (1952), Los agentes del Quinto Grupo (1954), La canción del penal (1954), El fugitivo de Amberes (1954), El presidio (1954), La melodía misteriosa (1955), Pleito de sangre (1955), Los ojos en las manos (1956), Pacto de silencio (1963), Rififi en la ciudad (1963).*

Guardiola, José: *Surcos (1951), El cerco (1955), Un hombre en la red (1957), La culpa fue de Eva (1959), Melocotón en almíbar (1960), Carta a una mujer (1961), Palmer ha muerto (1961), Tiempo de violencia (1964).*

Induni, Luis: *Duda (1951), La forastera (1951), Juzgado permanente (1953), La canción del penal (1954), El presidio (1954), El fugitivo de Amberes (1954),*

Relato policiaco (1954), Sitiados en la ciudad (1954), El cerco (1955), La melodía misteriosa (1955), Pleito de sangre (1955), Avenida Roma 66 (1956), Sendas marcadas (1957), Cita imposible (1958), La extranjera (1958), Llama un tal Esteban (1959), Los desamparados (1960), Carta a una mujer (1961), La cuarta ventana (1961), Juventud a la intemperie (1961), ¿Pena de muerte? (1961), Regresa un desconocido (1961), Sendas cruzadas (1961), Los culpables (1962), Yo no soy un asesino (1962), Crimen (1963), El precio de un asesino (1963), Senda torcida (1963), Muerte en primavera (1965).

Isbert, José: *Tres ladrones en la casa (1948), Pacto de silencio (1949), Séptima página (1950), Último día (1952), Intriga en el escenario (1953), Los ladrones somos gente honrada (1956), Cupido contrabandista (1961), La pandilla de los once (1962), Sabían demasiado (1962), Los dinamiteros (1963).*

Leza, Marisa de: *Surcos (1951), Juzgado permanente (1953), Expreso de Andalucía (1956), La frontera del miedo (1957), La gran coartada (1962).*

López Vázquez, José Luis: *Expreso de Andalucía (1956), Madrugada (1957), La noche y el alba (1958), De espaldas a la puerta (1959), Los tramposos (1959), 091, Policía al habla (1960), Usted puede ser un asesino (1961), Atraco a las tres (1962), Sabían demasiado (1962), Casi un caballero (1964), Los mangantes (1964), Los palomos (1964), La muerte viaja demasiado (1965).*

Loritz, Katia: *Las manos sucias (1956), A hierro muere (1961), Atraco a las tres (1962), Trampa mortal (1962), Rueda de sospechosos (1964), El rostro del asesino (1965).*

Marco Davó, José: *El fugitivo de Amberes (1954), Sitiados en la ciudad (1954), Los ojos en las manos (1956), El pasado te acusa (1958), De espaldas a la puerta (1959), Un mundo para mí (1959), Los dos golfillos (1960), Hay alguien detrás de la puerta (1960), A hierro muere (1961), Todos eran culpables (1962), Crimen de doble filo (1964), Secuestro en la ciudad (1965).*

Marín, Guillermo: *La torre de los siete jorobados (1944), Domingo de carnaval (1945), Consultaré a Mister Brown (1946), Apartado de Correos 1001 (1950), Crimen en el entreacto (1950), El cerco del diablo (1952), La ironía del dinero (1954), El juego de la verdad (1963).*

Martín, María: *Una sombra en la ventana (1944), ¡Culpable! (1945), El obstáculo (1945), Canción mortal (1948), Pacto de silencio (1949), Crimen en el entreacto (1950), Los gamberros (1954), Pasaporte al infierno (1956), Compadece al delincuente (1956), Las manos sucias (1957), Los cobardes (1958), Crimen (1963).*

Mateos, Julián: *Los desamparados (1960), Los atracadores (1961), Juventud a la intemperie (1961), No dispaes contra mí (1961), Crimen (1963), El precio de un asesino (1963).*

Mayo, Alfredo: *Chantaje (1945), Audiencia pública (1946), Obsesión (1947), Hombre acosado (1950), Séptima página (1950), Playa prohibida (1955), Pasos de angustia (1957), Misión en Marruecos (1959), Armas contra la ley (1961), Cerrado por asesinato (1962), Casi un caballero (1964).*

Molino, Antonio: *Balarrasa (1950), La ciudad perdida (1954), Un hombre en la red (1957), Un hecho violento (1958), La mentira tiene cabellos rojos (1960), Cupido contrabandista (1961), No dispaes contra mí (1961), Sabían demasiado (1962), Los muertos no perdonan (1963).*

Morgan, Silvia: *Un ladrón de guante blanco (1946), Mercado prohibido (1952), Persecución en Madrid (1952), ¿Crimen imposible? (1954), Duelo de pasiones (1954), Juicio final (1955), La mestiza (1955), Miedo (1956), Misión en Marruecos (1959).*

Nieto, José: *Audiencia pública (1946), La calle sin sol (1948), Canción mortal (1948), Contrabando (1954), Playa prohibida (1955), A hierro muere (1961), Tela de araña (1963).*

Otero, Carlos: *Brigada criminal* (1950), *Almas en peligro* (1951), *Mercado prohibido* (1952), *Persecución en Madrid* (1952), *Hay un camino a la derecha* (1953), *El presidio* (1954), *La melodía misteriosa* (1955), *Nunca es demasiado tarde* (1955), *Distrito Quinto* (1957), *Sendas marcadas* (1957), *A tiro limpio* (1963), *Senda torcida* (1963).

Penella, Emma: *Los ojos dejan huellas* (1952), *Los peces rojos* (1955), *De espaldas a la puerta* (1959), *Carta a una mujer* (1961), *La cuarta ventana* (1961), *La muerte viaja demasiado* (1965).

Peña, Luis: *Surcos* (1951), *La mestiza* (1955), *La frontera del miedo* (1956), *Un hombre en la red* (1957), *Madrugada* (1957), *El pasado te acusa* (1957), *De espaldas a la puerta* (1959), *El precio de la sangre* (1959), *091, Policía al habla* (1960), *A hierro muere* (1961), *A tiro limpio* (1963).

Prendes, Luis: *La culpa del otro* (1942), *Un ladrón de guante blanco* (1946), *La sombra iluminada* (1948), *Balarrasa* (1950), *Séptima página* (1950), *El cerco del diablo* (1952), *De espaldas a la puerta* (1959), *El precio de la sangre* (1959), *A hierro muere* (1961), *Carta a una mujer* (1961), *Todos eran culpables* (1962), *Los muertos no perdonan* (1963).

Rabal, Francisco: *El crimen de Pepe Conde* (1946), *Duda* (1951), *Hay un camino a la derecha* (1953), *Llegaron dos hombres* (1958), *La noche y el alba* (1958), *Serán hombres* (1959), *Autopsia de un criminal* (1962), *El diablo también llora* (1963), *La otra mujer* (1964).

Rey, Fernando: *Crimen en el entreacto* (1950), *Séptima página* (1950), *El cerco del diablo* (1952), *Playa prohibida* (1955), *Horas de pánico* (1957), *Culpables* (1958), *Las dos y media y... veneno* (1959), *El diablo también llora* (1963), *Los palomos* (1964).

Rigaud, Jorge. M.: *Carlota (1958), Un vaso de whisky (1958), Los cuervos (1961), No dispaes contra mí (1961), Regresa un desconocido (1961), Ella y el miedo (1962), Occidente y sabotaje (1962), ...Un balcón sobre el infierno (1964), Rueda de sospechosos (1964), El rostro del asesino (1965).*

Rivelles, Amparo: *Los ladrones somos gente honrada (1941), El clavo (1944), Angustia (1947), La calle sin sol (1948), Tres citas con el destino (1953), La herida luminosa (1956), Un hombre en la red (1957).*

Romero-Marchent, Rafael: *Juzgado permanente (1953), La canción del penal (1954), Los gamberros (1954), Compadece al delincuente (1956).*

Ronda, Carlos: *Apartado de Correos 1001 (1950), Brigada criminal (1950), El fugitivo de Amberes (1954), Las manos sucias (1957), Sendas marcadas (1957), Los ojos en las manos (1958), Aventuras de Taxi Key (1959), Fuga desesperada (1960), La gran coartada (1962).*

San Martín, Conrado: *Los misterios de Tánger (1942), Chantaje (1945), Pacto de silencio (1949), Apartado de Correos 1001 (1950), El pasado amenaza (1950), Duda (1951), La forastera (1951), Contrabando (1954), Relato policíaco (1954), Sin la sonrisa de Dios (1955), La muerte silba un blue (1962), Un hombre solo (1964).*

Sancho, Fernando: *Canción mortal (1948), María Dolores (1952), Los ojos dejan huellas (1952), Último día (1952), Intriga en el escenario (1953), Horas de pánico (1957), Llegaron dos hombres (1958), A sangre fría (1959), El indulto (1960), No temas a la ley (1961), Terror en la noche (1962), Crimen (1963), El precio de un asesino (1963), Araña negra (1964), El rostro del asesino (1965).*

Suárez, José: *El hombre que veía la muerte (1949), Brigada criminal (1950), ¿Crimen imposible? (1954), El desafío (1958), El magistrado (1959), A tiro limpio (1963), Rueda de sospechosos (1964), Siete hombres de oro (1965).*

Tichy, Gerard: *Balarrasa (1950), Hombre acosado (1950), Manchas de sangre en la luna (1951), Quema el suelo (1951), ¿Crimen imposible? (1954), Nunca es demasiado tarde (1955), Miedo (1956), Minutos antes (1956), Cuatro en la frontera (1957), Los culpables (1962), La muerte silba un blue (1962), Senda torcida (1963), Un tiro por la espalda (1964).*

Velasco, Concha: *Crimen para recién casados (1959), Los tramposos (1959), El indulto (1960), Sabían demasiado (1962), Casi un caballero (1964).*

Vernon, Howard: *El fugitivo de Amberes (1954), La melodía misteriosa (1955), Muerte al amanecer/El inocente (1959), Han matado un cadáver (1961), Autopsia de un criminal (1962), La muerte silba un blue (1962).*

Vilar, Antonio: *La calle sin sol (1948), Tres citas con el destino (1953), Miedo (1956), La noche y el alba (1958), Muerte al amanecer/El inocente (1959), Proceso de conciencia (1964).*

Zarzo, Manuel: *Armas contra la ley (1961), Cupido contrabandista (1961), Sendas cruzadas (1961), Occidente y sabotaje (1962), Sabían demasiado (1962), Secuestro bajo el sol (1965), Siete hombres de oro (1965).*

Zubarry, Olga: *Tres citas con el destino (1953), A hierro muere (1961), Proceso de conciencia (1964).*

**CUARTA PARTE:
LA DIFUSIÓN Y LA
ACOGIDA DEL
CINE NEGRO
ESPAÑOL**

4.1. LA RESPUESTA DEL PÚBLICO

4.1.1. El público y la difusión de los films negros

¿Quién se interesaba en nuestro país por el cine negro? ¿En qué condiciones iban a ver esas películas? ¿Cuáles fueron los grandes éxitos de cartel? ¿Eran los gustos de Madrid y Barcelona similares respecto a esas películas negras facturadas en España? ¿Funcionaban los films igual en las grandes ciudades o en los pueblos? ¿Los éxitos de público han sido siempre éxitos de crítica y viceversa? ¿El público iba a ver una película concreta o asistía simplemente a una sala a mediados de los años cincuenta? ¿Cambiaron las pautas de actuación de los espectadores con las novedades del desarrollismo? Todas estas cuestiones nos interesan pero se habrá de diferenciar aquella información accesible a partir de los datos disponibles de la prácticamente inaccesible, a no ser que se pretenda realizar una gigantesca macroencuesta que los métodos de la historia oral nos harían desaconsejar. Y ello por el carácter evanescente de lo que se consume o de lo que se sueña, forjado de materiales más endebles que los que articulan la experiencia vivida.

Al margen de los días en cartel y de la asistencia a las salas por parte del público —en el caso de las películas españolas en general, a menudo pasaban a formar parte de programas dobles por lo que se desconoce si el motivo de ir al cine obedecía a visionar sólo la película considerada “estrella” o no—, Sorlin nos advierte:

«Aún si no fueron proyectadas nunca, las películas nos interesarían como puntos de vista ante una época, como testimonios de una mentalidad. La presentación en una sala le confiere una nueva importancia: se convierten en objetos de cambio, provocan reuniones, sirven de pretexto para debates, ejercen una influencia. Con título de productos pignorables y de vehículos intelectuales, entran en el campo del historiador.»⁵²¹

De igual modo, la situación de los grandes centros urbanos, las ciudades pequeñas y los pueblos más o menos aislados constituyen un universo de población de muy diferentes hábitos y posibilidades. Con la llegada de la televisión se complicarán mucho las cosas a la hora de valorar unos hábitos de consumo fiables. Años antes

⁵²¹ Capítulo III: El público, op. cit., p. 99.

del control de taquilla y de un mínimo control de espectadores –que aparece en nuestra industria entre 1964 y 1965–, algunas películas “negras” filmadas en nuestro país fueron proyectadas con retrasos considerables o sólo en ciudades concretas o ni tan siquiera pudieron ser vistas.

Entrando más a fondo en las cuestiones relacionadas con la distribución, la exhibición y la acogida del público, y tratando de situar dicha problemática en los países de la Europa capitalista –a la que España se acerca como mera periferia–, dice Pierre Sorlin:

«El cine comercial, en la posguerra, está fundado sobre la articulación de dos monopolios: el de los cineastas, únicos que tienen medios de filmar, y el de los distribuidores, que deciden la carrera de cada filme [...] las características propias del medio cinematográfico contribuyen a mantener la relativa desorganización y el carácter parcialmente artesanal de la producción. El monopolio de los distribuidores tiene otros fundamentos; puesto en pie por sociedades norteamericanas que ya ejercían su control sobre el mercado de los Estados Unidos, sólo responde a la búsqueda de la maximización de la ganancia. La distribución no es un “medio”, un conjunto productor, sino un organismo financiero...».⁵²²

Todo ello se complicará con el sobreañadido del conjunto de normas destinadas a la protección y control del cine español, que sólo al final de la etapa que se estudia intentará tener en cuenta el funcionamiento de las películas en taquilla. La “protección estatal” cubrirá o encubrirá la necesidad de recuperar lo invertido en las salas de exhibición. Igualmente complejo será el panorama ofrecido por las coproducciones y por el de las dobles versiones (no siempre coincidente), que podrá llevar a una película a funcionar mucho mejor en algún país coproductor (Italia o Francia preferentemente), máxime cuando la citada práctica de las dobles versiones permitirá a menudo que la copia pasada en las salas del extranjero se ajuste bastante mejor a la demanda del mercado. La versión que circulará en nuestro país –especialmente en un género que añade importantes elementos de violencia o incluso relaciones sexuales llamémosles “problemáticas” desde el punto de vista censor–, se alejará de las lógicas expectativas de un público

⁵²² *Ibidem*, p. 101.

potencial reducido por un montón de obstáculos. Los casos de *A sangre fría* (Bosch, 1959) y *Juventud a la intemperie* (Iquino, 1961) serán buenos ejemplos de ese doble remozado según el destinatario. Se ignora en general el rendimiento global obtenido por los films realizados en régimen de coproducción pero, a tenor de la extensión de la práctica de la doble o triple nacionalidad, la distribución y las subvenciones de los diferentes participantes ayudarán, y mucho, a la explotación de las diferentes cintas.

En cuanto al descenso de espectadores en la Europa del crecimiento de los cincuenta, cabe decir que las fases descritas para esos países avanzados, se anticipan a los fenómenos que también se producirán en España entrados ya los años setenta. La baja en la frecuentación de las salas italianas, por ejemplo, se anuncia en 1957 y se agrava después de 1962, según nos dice Pierre Sorlin, aunque los ingresos seguirán aumentando. Intervendrán aquí factores como la llegada de la televisión, los cambios en los hábitos de los consumidores, el cierre de salas de reestreno, el cambio en las tarifas dado el incremento en la renta por habitante, etc. También impactará en el cine autóctono el hecho de que los gustos del público se decanten hacia un tipo de películas, mayoritariamente norteamericanas, realizadas con grandes medios y que a veces se proyectarán en un gran número de salas, cubriendo rápidos beneficios y colapsando un tanto las posibilidades de las películas nacionales.

La tendencia a la explotación a largo plazo de las películas clásicas cambiará en los años setenta, presentándose una mayor velocidad de envejecimiento de las producciones y menores oportunidades de visionar algunos de los éxitos que se han escapado y que volverán a irrumpir en la televisión o mucho más adelante al compás de promociones y colecciones especiales de la industria del vídeo (Sorlin, p. 105). Todo esto viene a cuento para plantear que, aunque en teoría hay muchas posibilidades de que una película llegue a los espectadores, las prácticas de las distribuidoras y de los exhibidores minarán un tanto la capacidad de un cine pequeño para alcanzar la teórica meta 1 de llegar al consumidor. Sin ir más lejos los que pasamos de los cuarenta años recordamos cómo a menudo veíamos una

película de producción nacional sirviendo de compás de espera del western, película bélica o de acción, que motivaba básicamente nuestra asistencia a las salas de reestreno. Asistir cíclicamente a un gran cine a ver una sola película era, incluso en los años sesenta, cosa de adultos con alto poder adquisitivo (signo de status) y una operación compleja desde la mayor parte de los barrios periféricos, por lo que se reservaba para las grandes ocasiones: y ahí difícilmente tenía cabida una película española salvo algunos de los títulos más renombrados.

Aclarando posibles vías de estudio de los gustos del público, Pierre Sorlin nos advierte que:

«La “cultura cinematográfica”, entendida muy sumariamente como el encuentro de los espectadores con el conjunto de los filmes que se les ofrece y como el modo de aprensión del cine nacido de este encuentro, es ordenada por ciertos factores, algunos de los cuales son fáciles de precisar, en tanto que otros resultan imprecisos y difíciles de definir; ya adivinamos cuál debe ser la influencia de la distribución, y cómo habría que estudiarla para conocer el stock fílmico de un periodo; en contraste, nos cuesta trabajo captar el origen de los espectadores, sus preferencias, sus reacciones.»⁵²³

La propaganda (anuncios en periódicos, los *press-books* con sus frases impactantes, los grandes carteles urbanos...), el género (western, comedia...), los actores y actrices famosos (fenómeno de “reconocimiento”) que lleva a buscar rostros familiares, el propio momento del año (mayores afluencias en Navidades, verano...) y la posibilidad de conectar con diferentes generaciones, según el argumento, serán factores a tener en cuenta para conocer el público que asistirá a unas películas cuando todavía las técnicas estadísticas (taquillaje, encuestas...) no se hayan afinado.

En el caso del cine negro (1950-1965), creo que gran parte de las películas se dirigen, especialmente desde finales de los cincuenta, a las incipientes clases medias: por la temática, protagonistas y edades, por los ambientes reflejados, etc. Prototípicas en este sentido serían, entre otras: *El diablo también llora* (Nieves Conde, 1963), *Los culpables* (Forn, 1962) o *Ensayo general para la muerte* (Coll, 1962). La necesidad de seguir el componente deductivo y el mecanismo

⁵²³ *Ibidem*, pp. 106-107.

proyectivo con los personajes apunta en este sentido, pero no eran extraños propósitos como el anunciado por Rovira Beleta al comentar que pretendía dirigirse con *Los atracadores* (1961) a muchos jóvenes que se podían ver tentados por el mundo del crimen. Se antoja anecdótico que un joven se le acercase al director para darle las gracias por apartarle del “*mal camino*” tras visionar la película citada. Sin negar lo especulativo de estos párrafos, creo que se acerca más a la realidad lo que las propias imágenes transcriben en *Delincuentes* (1956) o en *Los atracadores*: que algunos jóvenes con tendencias algo violentas y con cierta inmadurez admiraban a los gánsters como héroes que desafiaban el status quo, aunque lo hiciesen con la voz de las armas. Nuevamente Sorlin (p. 110), como si describiese lo experimentado por muchos de nosotros en los primeros sesenta, recuerda que:

«...Era habitual el fenómeno de colocar películas de género, a veces rechazadas en las salas importantes para cubrir programaciones secundarias: cinco géneros intercambiables servirían igualmente: western, erotismo, comedia, policiaca, aventuras...».

Es evidente que el predominio de los espacios urbanos madrileños y barceloneses en la pantalla –dado que la producción se instalaba mayoritariamente en esas ciudades– ayudaría a conectar más con el público mayoritariamente instalado en las grandes urbes o con una potencial masa de personas con expectativas migratorias que, desde un medio rural, contemplaría el desafío de la gran ciudad como fuente de oportunidades y emociones.

Estas reflexiones previas llevarán a preseleccionar unos cuantos títulos –precisamente los más importantes desde público y crítica con todo el subjetivismo que ello implica– de la producción barcelonesa y madrileña e intentar ver cómo funcionaron en ambas capitales teniendo en cuenta la sede de la productora. A pesar de que la política de los distribuidores incidirá, podemos colegir que alguna influencia tendrá el público en la adopción de una determinada política de estrenos.

Hoy en día consideramos que las prácticas culturales se han de evaluar globalmente: lecturas, diarios que se leen, asistencia a los teatros y cines, museos y exposiciones, televisión, etc. Entre los años cuarenta y los sesenta se producirán cambios importantes con la entrada de nuevos electrodomésticos y de automóviles utilitarios conllevando una mayor disponibilidad de tiempo libre aunque en el caso español se postergarán las mejoras en los horarios laborales para alcanzar ligeras ventajas salariales.⁵²⁴ Como Sorlin comenta para el caso italiano (p. 113), hacia 1955 las salas están un tanto envejecidas y los materiales (films, aparatos de proyección) están hipereplotados. Sólo a título anecdótico comprobé en una cartelera barcelonesa que las salas de estreno en 1958 eran 34 frente a las 66 de reestreno (casi el doble). ¿Cuál fue la política distribuidora para cubrir una demanda importante? ¿En qué paquetes se programaban las películas del cine negro español? Queda sin duda mucho camino por andar para conocer el funcionamiento real de nuestros exhibidores y del público.

No se entrará en este capítulo a estudiar la “escucha fílmica” ni la psicología de los espectadores aunque cabe apuntar que probablemente las emociones vertidas o interiorizadas al seguir las tramas de las películas negras obedecerán a mecanismos complejos probablemente relacionados con la identificación (con los defensores de la ley o con los transgresores según el aprecio-rechazo a las fuerzas del “Orden”), pero también con los procesos básicos de creación de tensión (ayudando los mecanismos de creación de intriga, suspense, etc.) y de su caída o proceso de relajamiento que en la construcción del guión caracterizan la creación desde la tragedia clásica.⁵²⁵ La caída de los delincuentes a los infiernos o hacia una amarga redención final (muriendo o no) ...entroncará con todo un inconsciente colectivo que cerrará el ciclo de la tensión restableciendo el equilibrio y la cohesión social, mejorando la comunidad por la vía de la depuración o del sacrificio. A su vez y de forma muy parecida a algunos procesos

⁵²⁴ Enrique Thomas de Carranza, Director General de Cultura Popular y Espectáculos apuntaba en el libro ya citado *Cine español, años, sesenta* de Augusto M. Torres (p. 67) que: «...la Orden de 19 de agosto de 1964 presentaba un sistema de desarrollo coyuntural y que en todo el mundo el aumento del nivel de vida provocaba la disminución de los espectadores en el cine al dirigir el ocio a otros medios y actividades...».

⁵²⁵ Sorlin habla de la “identificación proyectiva”: “los espectadores proyectan sus temores y sus rechazos sobre el filme, y reconstruyen los personajes a partir de lo que desean para ellos mismos...». *Ibidem*, pp. 122-123.

emocionales despertados por el cine de terror, los supervivientes respiran al no hallarse envueltos en esa espiral de violencia y desarraigo contemplada en la pantalla.

Como procesos de identificación y reconocimiento operantes en el espectador, cabe decir que el cine negro español desde los años cincuenta tenía un componente añadido que podía hacer sugestivo o igualmente repulsivo su visionado: se utilizaban espacios familiares al espectador, –”signos icónicos de gran conjunto” como el de la “ciudad-miseria” que apunta Pierre Sorlin en la página 120 de Sociología del cine–, pero también la presencia de grandes mansiones o espacios de interés turístico son utilizados descaradamente en películas como *Cerrado por asesinato* (Gamboa, 1962), *Los muertos nunca perdonan* (Coll, 1963), *Después del gran robo* (Iglesias, 1964) o *Casi un caballero* (Forqué, 1964). Sierras idílicas, paradores en Teruel o Madrid, castillos como el de La Mota o lagos como el de Bañolas son casi el centro temático y como mínimo topográfico de la película.

El mismo Sorlin enseña cómo el espectador puede reconocer signos espaciales, dramáticos o narrativos que le otorgan la familiaridad en un planteamiento de género:

«La opción social y la opción policiaca citan las mismas escenas, y la diferencia entre ellas se debe a la manera de realizar los encadenamientos. La versión social queda en cierto modo aclarada: los episodios se yuxtaponen en lugar de seguirse. La versión policiaca toma la investigación como nexo lógico entre las escenas [...] Sin embargo, la oscuridad, el automóvil y los rostros en gran acercamiento a través del parabrisas recuerdan ciertas cintas policiacas norteamericanas (*The big sleep*, entre otras, ofrece planos bastante similares a éste).»⁵²⁶

La situación que toma el narrador, el punto de vista de la cámara y las presentación del propio aspecto, jerga y ambiente en que se sitúan las acciones de los personajes ayuda a seguir (Sorlin, Oniandía...) la peripecia del protagonista (detective, falso culpable, policía...). Los rostros de los personajes y sus

⁵²⁶ Op. cit., pp. 120-121.

características (género, edad y etnia son factores que se superpondrán también) ayudarán a establecer, en mi opinión, algunos patrones de recepción.

Como dicen los autores del libro ya mencionado *Los desarraigados en el cine español*, pocas películas sobre jóvenes están hechas por directores de su generación que les lleguen a captar en sus gestos. Ese distanciamiento generacional entre directores, productores y técnicos y muchos de los protagonistas de sus narraciones con un público potencial juvenil, es comentado por un director como José Antonio de la Loma al hablar de *Perros callejeros* pero también del film *Sin la sonrisa de Dios*. Yendo mucho más lejos, cabrá destacar el factor de la ausencia del progenitor (muerto en la Guerra Civil, ejecutado en la posguerra o prisionero durante unos cuantos años) para comprender el abundante implante de niños en la filmografía negra española, elemento no demasiado habitual en el cine negro norteamericano. La preocupación por una “juventud a la intemperie” puede relacionarse con ese sentir común de las gentes que, ante unas condiciones de posguerra realmente duras, dedicaron sus esfuerzos a la supervivencia velando de forma más material que educativa por los hijos a los que encuentran en la pantalla, distantes y perdidos, y que tal vez lleguen al espectador como parte de una preocupación latente. Como puede comprobarse cualquier análisis de la psicología del espectador y de los mecanismos proyectivos puede llevarnos muy lejos permitiendo una elaboración rica pero de validación hartamente menos que imposible.

4.1.2. El cartel

Los films de mayor permanencia en cartel en Madrid entre 1951-1961 fueron, ni más ni menos que *El último cuplé* (325 días), en primer lugar, y *La violetera* (217 días), en segundo lugar. En el número diez y por razones que quizás tengan que ver poco con su grado de negritud se sitúa *Balarrasa*, considerada de “interés nacional”, con 61 días. Se puede afirmar con confianza que la permanencia de tres semanas en cartel (en la capital) podía ser considerado un éxito aceptable, lo que servirá para valorar mejor nuestra muestra. Todo ello sin tener en cuenta, además, la política de las distribuidoras que se verán obligadas a mantener una

cuota de pantalla entre películas españolas y extranjeras (1 a 6), y una cuota de distribución que en general tenderá a llevar más cine español a los pueblos. Sin especificar el impacto del boicot a las distribuidoras norteamericanas de 1955, lo cierto es que para los años comprendidos entre 1955 y 1961, la cuota de mercado de las películas producidas en España rondó el 17,8 por ciento del total (la de EE.UU se situaba para los mismos años en el 30,5 %) por detrás de la correspondiente a las películas norteamericanas (25,7 %) y de las italianas (18,4 %). La de Inglaterra (17,6 %) y la de Francia (17,3 %) estuvieron casi a la par con la española. Le seguiría la de Méjico (11,2 %) (Monterde, p. 263).

Me contaba Ramon Paladella, un buen amigo nacido a mitad de los cuarenta, que recordaba perfectamente el pase, a finales de los años cincuenta, de *Apartado de Correos 1001* (1950) en el cine del instituto religioso donde cursó estudios y el entusiasmo que despertó en él y en sus compañeros. Ese destino casi residual hacia el final de la carrera del film es significativo. La anécdota ilustra claramente la dificultad de aproximarnos al fenómeno de la exhibición más allá de algunas cifras oficiales y de la reconstrucción del historiador.

Si se toma la vía indicativa de la permanencia en cartel, lo cierto es que los promedios para las películas españolas entre 1955 y 1961 rondan los 16,1 días (1955: 14,2; 1956: 15; 1957: 18,4; 1958: 18,1; 1959: 19,7; 1960: 16,6 y 1961: 10,8).

Las doce películas negras que permanecieron más tiempo en cartel, sumando los días de proyección en Barcelona y Madrid fueron:

Título	Año	Barcelona	Madrid	
1.- Balarrasa	1950	45	61	106
2.- Hay un camino a la derecha	1953	60	28 ⁵²⁷	88
3.- Los ojos dejan huellas	1952	35	42	77
4.- Los tramposos	1959	18	35	53
5.- Los ladrones somos gente honrada	1956	14	38	52

⁵²⁷ En dos salas se mantuvo cuatro semanas, por lo que el premio de crítica y público que se le concedió sumó ambas cantidades.

6.- Brigada criminal	1950	14	35	49
7.- Crimen para recién casados	1959	28	21	49
8.- Apartado de correos 1001	1950	32	17	48
9.- Somos dos fugitivos	1960	28	20	48
10.- Un balcón sobre el infierno	1964	26	21	47
11.- Sin la sonrisa de Dios	1955	22	24	46
12.- La puerta abierta	1957	15	28	43

Con 42 días figuran cinco coproducciones: *El asesino de Düsseldorf* (21 + 21 días); *El cebo* (21 + 21 días); *Un hombre en la red* (14 + 28 días); *El juego de la verdad* (11 + 31 días) y *Siete hombres de oro* (24 + 18 días) y una comedia de origen teatral: *Usted puede ser un asesino* (21 + 21 días).

Queda bastante claro que los principales éxitos de taquilla se debieron a relatos con elevadas dosis de mestizaje (cine confesional, drama, comedia...). Sólo la película *Los ojos dejan huellas* situada en el tercer lugar, *Brigada criminal*, en el sexto y *Apartado de Correos 1001*, en el octavo, acreditan un grado de negritud satisfactorio.

Teniendo en cuenta si la película fue producida en Barcelona o Madrid y si posteriormente funcionó mejor su exhibición en la ciudad de “nacimiento”, lo cierto es que se trazan constantes con dificultad. Un ejemplo habitual lo ofrece, por la proximidad del estreno, *Apartado de Correos 1001* (1950) que fue mucho mejor acogida en Barcelona que en Madrid, justamente al contrario de la que tuvo *Brigada criminal*, del mismo año. *Hay un camino a la derecha* tuvo una larga presencia en las carteleras barcelonesas pero en Madrid fue estrenada en dos cines, lo que introduce otro factor adicional. Algunas coproducciones tuvieron igual éxito en Madrid que en la Ciudad Condal pese a algunas diferencias achacables tal vez al predicamento del director (caso de J.M. Forqué en *El juego de la verdad*). Una película de Interés nacional y con altas dosis de “oficialismo” como *091, Policía al habla* conseguirá una acogida correcta en ambas capitales (20 días en la Ciudad Condal y 19 en la capital).

Con todo, y con la perspectiva de casi medio siglo, sí se puede comprobar que películas consideradas prototípicas del cine negro español –casi pequeñas joyas de nuestro cine–, incluso para los críticos coetáneos y que en mi opinión considero de valores estéticos encomiables como *Los agentes del Quinto Grupo*, *¿Crimen imposible?* (muy elogiada por la crítica), *El fugitivo de Amberes*, *Séptima página* –producida en Madrid pero mucho mejor acogida en Barcelona (7 y 23 días respectivamente)–, *Distrito Quinto*, *Armas contra la ley*, *El presidio*, *Las manos sucias*, *Juzgado permanente*, *Los peces rojos*, *A tiro limpio*, *No dispares contra mí*, *El cerco*, *Crimen de doble filo* o *Expreso de Andalucía*, entre otras, tuvieron una discreta acogida frente a las combinatorias de humor y parodia negra o policiaca. ¿Acaso la admiración o el reconocimiento por el género negro español será cosa de nuestros días?

Algunas pequeñas disparidades, que pueden obedecer a una mayor proximidad con el director o con el paisaje urbano predominante, se detectan en casos como *Duda*, película que funcionó ostensiblemente mejor en Barcelona, su lugar de origen (30 días en Barcelona frente a 7 en Madrid) o también en *Un vaso de whisky* (20 y 7 días) o *A sangre fría* (18 y 8 días), aunque *Mercado prohibido* se proyectase 10 días en ambas capitales o *Carlota* de Bosco Films (Madrid) funcionase mucho mejor en Barcelona (30 días) que en Madrid (una semana). Otra película barcelonesa, *Regresa un desconocido*, que aparecerá en las pantallas de esa ciudad sólo una semana, llegará a aguantar 17 días en Madrid. Es difícil detectar aquí otros factores intervinientes como la fecha del estreno, la presencia o no de superproducciones norteamericanas, etc.

Otro tema, decepcionante a la vez, es el de la larga lista de títulos que como *Muerte al amanecer/El inocente* (1959/60) se quedarían sin estreno en Madrid, entre otras cosas por problemas legales como el pleito organizado por Antonio Vilar contra la productora del film.

Antes de exponer los datos parciales –en algunos casos un espacio en blanco equivale a una película no estrenada– reunidos en el Cuadro nº 31 (pp. 654-659) cabe llegar a un mínimo de conclusiones:

- a)* La acogida del público fue en general discreta, especialmente en los títulos catalogados por la crítica y los historiadores del cine como interesantes.
- b)* Las coproducciones, sobre todo las de los años sesenta, tuvieron un buen funcionamiento en las pantallas españolas.
- c)* No parecen operar localismos y mejor acogida por parte del público de la ciudad productora.
- d)* La permanencia en cartel de las películas negras españolas fue sólo ligeramente inferior a la media de las películas nacionales y se mantuvo, pese a una mayor oferta en el periodo comprendido entre los años 1958 y 1965 (extensible uno o dos años si hablamos de la exhibición), durante toda la etapa lo que puede relacionarse con una lenta mejora del nivel adquisitivo de la población y ciertos hábitos y gustos del público interesado por lo criminal, especialmente si estaba acompañado de otros ingredientes (paisaje, humor, acción, rostros de éxito, etc.).

Cuadro nº 31

Permanencia en cartel en Madrid y Barcelona

Título	Año	Barcelona	Madrid
apartado de correos 1001	1950	32	17
balarrasa	1950	45	61
brigada criminal	1950	14	35
crimen en el entreacto	1950	6	7
hombre acosado	1950	7	14
noche de celos	1950		16
el pasado amenaza	1950		7
séptima página	1950	23	7
almas en peligro	1951	9	7
la corona negra	1951		21
duda	1951	30	7
la forastera	1951	7	11
horas inciertas	1951		7
manchas de sangre en la luna	1951	9	7
noche de tormenta	1951	7	
quema el suelo	1951	9	11
surcos	1951		24
el cerco del diablo	1952		7
maría dolores	1952		7
mercado prohibido	1952	10	10
los ojos dejan huellas	1952	35	42
persecución en madrid	1952	14	10
último día	1952	7	10
ha desaparecido un pasajero	1953		
hay un camino a la derecha	1953	60	28
huyendo de sí mismo	1953		7
intriga en el escenario	1953	16	7
juzgado permanente	1953	7	7
misión extravagante	1953	21	
tres citas con el destino	1953	7	7
los agentes del quinto grupo	1954	7	9
alta costura	1954	9	11
la canción del penal	1954	14	
la ciudad perdida	1954	7	7
contrabando	1954	21	

¿crimen imposible?	1954	12	14
duelo de pasiones	1954	6	
elena	1954	7	
el fugitivo de amberes	1954	15	7
los gamberros	1954	14	
la ironía del dinero	1954		7
el presidio	1954	7	7
relato policíaco	1954	10	
sitiados en la ciudad	1954	21	7
camino cortado	1955	7	7
el cerco	1955	13	7
juicio final	1955		
la melodía misteriosa	1955	7	7
la mestiza	1955		7
nunca es demasiado tarde	1955	8	7
el ojo de cristal	1955	15	7
los peces rojos	1955	13	14
playa prohibida	1955	14	7
pleito de sangre	1955	7	7
el puente del diablo	1955		7
secretaria peligrosa	1955	14	7
sin la sonrisa de dios	1955	22	24
yo maté	1955	14	7
el anónimo	1956	7	
avenida roma 66	1956	16	7
carretera general	1956	7	
delincuentes	1956	7	7
expreso de andalucía	1956	14	7
la herida luminosa	1956	14	21
los ladrones somos gente honrada	1956	14	38
miedo	1956	14	7
minutos antes	1956	7	7
los ojos en las manos	1956	14	
pasaporte al infierno	1956	7	
serán hombres	1956	7	7
volver a vivir	1956	14	
ángeles sin cielo	1957		7
el aventurero	1957	21	
cuatro en la frontera	1957	7	7

distrito quinto	1957	14	14
la frontera del miedo	1957	7	7
un hombre en la red	1957	14	28
horas de pánico	1957	14	14
madrugada	1957	14	21
las manos sucias	1957	13	10
el pasado te acusa	1957	7	14
pasos de angustia	1957	7	14
la puerta abierta	1957	15	28
sendas marcadas	1957	7	7
carlota	1958	30	7
el cebo	1958	21	21
cita imposible	1958	6	7
los cobardes	1958	7	7
culpables	1958	14	7
el desafío	1958	14	14
la extranjera	1958		
un hecho violento	1958	14	14
llegaron dos hombres	1958	14	7
la noche y el alba	1958	9	14
su propio destino	1958	19	14
un vaso de whisky	1958	20	7
a sangre fría	1959	18	8
aventuras de taxy key	1959	7	
buen viaje, pablo	1959	14	10
contrabando en nápoles	1959	21	7
crimen para recién casados	1959	28	21
la culpa fue de eva	1959	14	
de espaldas a la puerta	1959	14	14
las dos y media y... veneno	1959	7	11
hay alguien detrás de la puerta	1959	7	
llama un tal esteban	1959	14	7
el magistrado	1959	10	7
misión en marruecos	1959	14	
muerte al amanecer /el inocente	1959	7	
un mundo para mi	1959	7	14
no soy culpable	1959	7	
el precio de la sangre	1959		7
los tramposos	1959	18	35

091 policía al habla	1960	20	19
los desamparados	1960	12	
los dos golfillos	1960	14	17
fuga desesperada	1960	11	
el indulto	1960	7	7
labios rojos	1960	14	
melocotón en almíbar	1960	5	11
la mentira tiene cabellos rojos	1960	14	7
somos dos fugitivos	1960	28	20
a hierro muere	1961	16	14
al otro lado de la ciudad	1961	9	
armas contra la ley	1961	7	9
los atracadores	1961	24	14
carta a una mujer	1961		
la cuarta ventana	1961	21	
los cuervos	1961	10	7
cupido contrabandista	1961	12	
detective con faldas	1961	7	
han matado a un cadáver	1961	14	
honorables sinvergüenzas	1961	14	7
juventud a la intemperie	1961	14	14
no dispaes contra mí	1961	7	
no temas a la ley	1961	16	
palmer ha muerto	1961	12	
¿pena de muerte?	1961	7	
regresa un desconocido	1961	7	17
sendas cruzadas	1961	14	
usted puede ser un asesino	1961	21	21
...y el cuerpo sigue aguantando	1961		8
atraco a las tres	1962		14
autopsia de un criminal	1962	7	7
cerrado por asesinato	1962	13	
los culpables	1962	14	7
¿dónde pongo este muerto?	1962	7	7
ella y el miedo	1962	14	
ensayo general para la muerte	1962	14	21
la gran coartada	1962	8	7
hipnosis	1962	11	14
kilómetro 12	1962	11	

la muerte silba un blue	1962	7	7
occidente y sabotaje	1962		7
la pandilla de los 11	1962	14	
la ruta de los narcóticos	1962	14	
sabían demasiado	1962	9	
terror en la noche	1962	14	
todos eran culpables	1962	14	
trampa mortal	1962	7	
yo no soy un asesino	1962		
a tiro limpio	1963	7	7
crimen	1963	12	
el diablo también llora	1963	7	14
los dinamiteros	1963	21	11
el juego de la verdad	1963	11	31
los muertos no perdonan	1963	21	10
pacto de silencio	1963		11
el precio de un asesino	1963	7	7
el rapto de T. T.	1963		
rififi en la ciudad	1963	14	7
senda torcida	1963	14	7
tela de araña	1963	8	11
abajo espera la muerte	1964		
araña negra	1964	10	17
un balcón sobre el infierno	1964	26	21
la barca sin pescador	1964	11	7
casi un caballero	1964		21
crimen de doble filo	1964	7	11
la chica del auto-stop	1964		7
después del gran robo	1964	21	7
dos de la mafia	1964		
el filo del miedo	1964	14	7
un hombre solo	1964	21	
los mangantes	1964	14	8
millonario por un día	1964	14	
muere una mujer	1964		7
la muerte llama otra vez	1964		
la otra mujer	1964	6	18
los palomos	1964		31
proceso de conciencia	1964		7

rueda de sospechosos	1964	7	
el salario del crimen	1964	14	
el secreto de bill north	1964	14	14
tiempo de violencia	1964	7	
un tiro por la espalda	1964	10	14
armas para el caribe	1965	14	
el asesino de düsseldorf	1965	21	21
de cuerpo presente	1965		
dos contra al capone	1965	14	
el misterioso señor van eyck	1965	14	
muerte en primavera	1965		
la muerte viaja demasiado	1965		
las noches de monsieur max	1965	16	14
el rostro del asesino	1965	14	
secuestro bajo el sol	1965	14	
secuestro en la ciudad	1965	14	14
siete hombres de oro	1965	24	18
Total: 208 películas		2222	1853

PROMEDIOS DE PERMANENCIA EN CARTEL

Barcelona: muestra de 167 películas (2222 días): 13,3 días por film

Madrid: muestra de 150 películas (1853 días): 12,3 días por film

Total Barcelona y Madrid: 12,8 días por film

1950-1957: 70 películas (Barcelona) y 68 (Madrid): 12,9 días por film

1958-1965: 97 películas (Barcelona) y 82 (Madrid): 12,7 días por film

Queda claro que al aumentar la oferta de películas en el periodo 1958-1965, y mantenerse prácticamente la permanencia en cartel, el número de espectadores aumentó.

Fuentes: Elaboración propia a partir de los Anuarios del S.N.E., Base de Datos del Ministerio de Educación y Cultura PIC: CINW (<http://www.mcu.es>), fichas de la Filmoteca Española y de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya y Enciclopedia del cine español -Cronología⁵²⁸.

⁵²⁸ CEBOLLADA, Pascual, RUBIO GIL, Luis, *Enciclopedia del cine español-Cronología*, Eds. del Serbal, Barcelona, 1996.

4.2. LA RESPUESTA DE LA CRÍTICA

4.2.1. La crítica ante el cine negro español

Analizar globalmente el posicionamiento de las revistas especializadas sobre las diferentes películas “negras” españolas producidas a lo largo de la década de los cincuenta y de la primera mitad de los sesenta, es un trabajo titánico que rebasa las fronteras de nuestro estudio. Quede nuestra referencia al exhaustivo estudio de Elena Medina sobre las películas de los cincuenta que recoge una numerosa lista de revistas especializadas de cine que presentaron y analizaron cada uno de los films seleccionados en su trabajo aunque falte una valoración global sobre su actitud.

He creído interesante sobrevolar algunas opiniones vertidas en la prensa no especializada –y por tanto de mayor difusión–, que se incorporaban en los diarios al día siguiente o a los pocos días del estreno de la película en cuestión. Bien es verdad que a veces el comentario recogía en un todo el análisis del programa doble o ratificaba con actitud indiferente la constatación de la novedad. He aprovechado un buen número de críticas de prensa barcelonesa –*El Correo Catalán*, principalmente– disponible en la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña– y he añadido algunas otras de diversa procedencia (consultas hemerográficas y bibliográficas como las que aparecen en la *Historia del cine español*, del historiador coetáneo Fernando Méndez-Leite) para, a modo de muestra significativa, conocer los puntos dominantes y las claves de esa mirada crítica y difusora.

Más que un recuento y balance, interesa destacar la actitud respecto a:

1) la intención de los directores y los productores, 2) la especificidad y las fuentes del cine negro español; y 3) La valoración del cine negro español frente al cine negro norteamericano. A partir de comentarios sobre unos 175 films (un 84 por ciento del total de los 208 contabilizados en este trabajo) se recogen algunos acertados comentarios –a mi entender– y se le toma el pulso a una particular apuesta del cine español.

Por desgracia, cuando los juicios sobre nuestro cine son negativos, no se encuentra un análisis equilibrado de las causas: censura, cortapisas políticas,

sociales o morales, “raquitismo” de nuestra estructura productiva, etc. tendiendo a remarcar los logros o los defectos de un determinado director o equipo. No faltan los debates sobre labor que el cine patrio debe asumir. Tampoco hay que olvidar que algunos de los periodistas que firman las críticas –así me lo confirmó por ejemplo Rovira Beleta para la pluma de Jesús Ruiz de *El Correo Catalán*–, eran personas capaces de apoyar desde sus habituales columnas (no siempre diarias) cuantos esfuerzos de dignificación del cine se realizasen en nuestro país. El apoyo a Julio Coll desde su sección, por ejemplo, es claro aunque a veces se le critique la presentación seriada de personajes de los barrios bajos.

Aparecerá con claridad la idea de que el género es una especie de producción de serie *B*, dirigida hacia el “divertimento” de los espectadores y cuyos elementos preferentes suscitarán emociones en el público con el uso de recursos narrativos como el enigma, el suspense o la simple acción, olvidándose del carácter esencial de una radiografía crítica de la sociedad capitalista del siglo XX. Así el desprecio a las cintas de “gángsters y policías” y la acusación de mimetismo y violencia especialmente del cine negro realizado en Barcelona (“Escuela de Chicago”) son constantes e indican que la lectura del género está desconectada del análisis y reivindicación que, por ejemplo la crítica francesa, hará paralelamente de la literatura negra y del cine negro. De algunos comentarios se desprende que el público de clase media (no demasiado abundante hasta bien entrados los sesenta) seguía la carrera de algunos directores de prestigio (Neville, Sáenz de Heredia, etc.), aunque no se puede discernir hasta qué punto reaccionaba favorablemente ante un nuevo director que recibiese elogiosas críticas en la prensa. Todo parece indicar que un buen número de “variables extrañas” actuaban en la elección de las películas por parte del público y que algunos resortes podían accionarse en el caso de que el estreno fuese venerado por el periodista prestigioso. Fuera de las grandes ciudades, la política de las distribuidoras tendría mucho que decir más allá de los propios gustos del público.

Igualmente la preocupación por el contenido moral de los films, la persistente reiteración en una idiosincracia propia venerada por encima de los gustos “bárbaros” de los públicos anglosajones u occidentales, son constantes

recurrentes que tienden a sobrevalorar la producción propia aunque se la acuse de mimetismo sin tener en cuenta el esfuerzo que la implantación del género negro significará para nuestros realizadores, productores y técnicos (éstos últimos habitualmente son destacados como grandes profesionales –que lo eran–, sobre todo en las tareas de fotografía y banda sonora. Los decoradores quedan un tanto menos recogidos al ser la presencia de exteriores fundamentales. Del montaje y de la mano del productor se dice bien poco. A los guionistas se les hace responsables de su creación como si ellos pudiesen controlarla hasta la última fase del rodaje, lo que demuestra el poco conocimiento de sus condiciones de trabajo. El alto grado de mestizaje del género no pasará tampoco desapercibido.

4.2.1.1. Sobre la crítica en España durante el franquismo

Como arranque para valorar las críticas consultadas a lo largo de los años cincuenta y sesenta, es interesante, a modo de orientación, valorar cómo actuaba este medio de difusión en un periodo especialmente complejo de restricciones. Haciendo balance del papel jugado por la crítica en el periodo 1939-1975 –el artículo de José María Caparrós⁵²⁹ publicado el 23 de agosto de 1975, consideraba que la crítica ocupaba un lugar “preeminente” en el aparato cinematográfico cumpliendo una función a la vez informativa y formativa que aumentaba la cultura del público y que se había de situar al servicio del espectador. Reconocía también que era difícil prescindir de la ideología, de la postura tomada ante la vida o incluso del medio en el que tocaba vivir por lo que era fácil que:

«...junto con el comentario filmico-estético, surja de forma espontánea y natural una toma de posición propia que de alguna manera traslucirá la personalidad del crítico cinematográfico [...] El creador filmico es, normalmente, quien nos comunica sus ideas, su visión del mundo unido a su arte, a su estética personal. Por tanto enfocar el trabajo crítico por otro orden de intereses o valores puede trastocar el sentido de la obra cinematográfica en sí. [...] Lo importante, no obstante es que el público entre en contacto con la riqueza del lenguaje filmico, acercándole a esa realidad-ficción que es la

⁵²⁹ En *El cine español bajo el franquismo*, op. cit., pp. 169-173.

imagen dinámica y que, poco a poco, se vaya cultivando y responsabilizando ante un medio de comunicación social tan influyente como es el Cine...».

Resumiendo las características de la tradición crítica española apuntaba el mismo autor cierta falta de preparación especializada, la influencia de los intereses publicitarios y el exceso de literatura ideologizada en algunos críticos aunque valoraba la presencia de especialistas (a veces sin carnet de periodista) que luchaban por revitalizar la profesión.

Casi anticipando una dura conclusión que en este trabajo intuyo como bastante certera, José María Caparrós (pp. 172-173) concreta la idea de que productores e industria cinematográfica se aprovechaba a menudo del medio cinematográfico español, resultando:

«...“colaboracionista” con el régimen actual, aunque nuestros sesudos productores intenten declararse víctimas del status hispano. No hay que olvidar que los aspectos “represivos” les han proporcionado suculentos dividendos [...] la única solución que veo para nuestro triste aparato Cinematográfico es que tal deje de hacer el juego al sistema, pues es obvio que ocupa un lugar preeminente en el conjunto de los llamados Aparatos Ideológicos del Estado...».

En un listado de éxitos de crítica confeccionado tras una encuesta realizada a 54 críticos en la revista *Reseña* de Madrid (n.º 92, 2/76) y que el citado autor menciona (pp. 236-237) figura *Surcos* en el número 13 sin que se incorpore ningún título más del cine negro español.

Tendiendo un salvavidas a esta tesis—necesitada de un mínimo de valoración hacia su objeto: las películas—, J.M. Caparrós elabora (pp. 208-213) una lista de films importantes del cine español entre los que encontramos los siguientes títulos “negros”:

1950: *Balarrasa*; 1951: *Apartado de Correos 1001*, *Brigada criminal*, *Surcos*; 1952: *Hombre acosado*, *Los ojos dejan huellas*; 1954⁵³⁰: *Hay un camino a la derecha*, *Juzgado permanente*; 1955: *Los peces rojos*; 1956: *Expreso de Andalucía*; 1957: *Distrito Quinto*, *Madrugada*, *Las manos sucias*; 1958: *La*

⁵³⁰ Probablemente en ambos casos se ha incorporado la fecha de estreno.

noche y el alba, Un vaso de whisky; 1960: 091, Policía al habla; 1961: Los atracadores, 1965: De cuerpo presente.

Carlos F. Heredero en el capítulo *La reflexión paralela* (pp. 149-160) de su libro *Las huellas del tiempo* habla de tres alternativas regeneradoras frente al cine oficial. Junto a los Cine-Clubs, los Festivales y la Filmoteca incluye a la de los debates en las publicaciones especializadas entre críticos de prensa acomodaticios al sistema y que conectan con la audiencia mayoritaria (se cita a Gómez Mesa, Fernández Cuenca, Alfonso Sánchez, P. Cebollada...) y en la otra orilla a los críticos de revistas como *Ínsula* de E. Ducay, Alcalá (del SEU y con tendencia falangista), *Índice* (cercana a García Escudero) o incluso con *Objetivo* (con algunos alumnos del I.I.E.C. entre los que se cuentan marxistas como Bardem o Suay).

Heredero repasa la trayectoria paralela de *Fotogramas* con una línea de frivolidad desde su nacimiento en 1946 y de algunas renovaciones posteriores asociadas a movimientos cinematográficos como Nuestro Cine que defenderá las opciones del Nuevo Cine Español o revistas de adscripción católica como Film Ideal o Revista Internacional de Cine.

Sin ánimo de exhaustividad, el propio J.M. García Escudero recoge en los anexos de su libro *Cine social* una relación de revistas presentes hasta 1958, a las que se le han añadido algunas más. En algunos casos son revistas no especializadas que incorporan una sección de cine que ganará su prestigio. Son éstas:

Alcalá, Ateneo, Celuloide, Cine estudio de los Colegios Mayores de Madrid, Cinema universitario, Espectáculo, Film Ideal, Fotogramas, Índice, Juventud, La hora, Libélula, Nuestro Cine, Nuestro Cinema, Objetivo, Otro Cine, Primer Plano, Programas de los Cine-Clubs, Radio Cinema, Revista Internacional de Cine, Telecine, Triunfo...

4.2.1.2. Algunas constantes en la crítica del cine negro español

Éstos son algunos de los trazos constantes en la interpretación que los críticos hacen del cine negro español:

1.- Sobre la puesta en marcha, pervivencia y defunción del género en España

Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, 6/8/62) recuerda, al presentar *Regresa* un desconocido, el momento de partida de ese negro documentalista barcelonés:

«El género policíaco fue incorporado al cine español hace unos 12 años con aquella película que se tituló “Apartado de Correos 1001”. Desde entonces numerosos han sido los realizadores nacionales que con fortuna varia han abordado esa temática. Es curioso comprobar que la misma ha sido explotada abundantemente por los cineístas barceloneses hasta el punto de haber motivado esta coincidencia algunos comentarios no del todo justos en otras latitudes nacionales...».

El mismo periodista (7/63) recordaba a propósito de la crítica de *Trampa mortal* la implantación del cine negro español en los gustos del gran público aunque sin perder de vista su entroncamiento con el cine de otras latitudes:

«El cine nacional demuestra una tendencia hacia el tema policíaco cuando se trata de pergeñar películas destinadas a la consumición de lo que para entendernos llamaremos del gran público. Hubo un tiempo en que tales cintas salían preferentemente de los Estudios barceloneses, de tal manera que la crítica madrileña pudo referirse, con no demasiada justicia en ocasiones, a lo que denominaban el “estilo Chicago” de los cineístas de nuestra ciudad. Al decir que en ocasiones rozaban la injusticia hay que recordar ejemplos tan estimables como “El cerco” o la más lejana “Apartado de Correos 1001”, que obraron como adelantadas del trasplante nacional de esta modalidad filmica...».

Por contra, una crítica de *Hombre acosado* firmada por A.M.O. (7/57) apela a razones deterministas para descartar la posibilidad de hacer buen cine negro en nuestras latitudes (mala aclimatación del género) a no ser que sea promocionada en régimen de coproducción, demostrando un alto grado de desconocimiento de la producción española centrada en la ficción criminal:

«Entre los últimos estrenos de esta época veraniega son numerosos los que tienen un argumento en el que el crimen, el pánico, la angustia y el llamado “suspense” constituyen llamadas de atención para el público que anhela emociones fuertes. Género poco habitual en el cine español, por razones climáticas y psicológicas, ha dado no obstante algunas muestras, aunque en la mayor parte de las ocasiones, haya sido por el sistema de coproducción.§..».

En el comentario sobre *Crimen* (*La Vanguardia*, 21/9/64) aparece una referencia clara a la saturación en el cultivo del género pese al intento de introducir otras localizaciones:

«Con las bellezas naturales de Rupit por fondo, Miguel Lluç ha intentado en “Crimen”, injertar cierta novedad al sobado cine policíaco con una ambientación rural tanto en la agreste naturaleza como en el simplicismo de los personajes de sentimientos casi primarios. Pero falló totalmente. Exceso declamatorio y multiplicidad gesticulante y ritmo roto a menudo, destrozan el buen propósito para convertir este “Crimen” en un producto inocuo y sin personalidad que ningún timbre de gloria añadirá a nuestra cinematografía...».

Se acusa a menudo al género negro español (sobre todo desde el sello Iquino) de trasplantar moldes norteamericanos, pero reduciendo a la simplicidad el retrato de los personajes. En esta línea, se ve por ejemplo *Almas en peligro* (1951) como un film que sigue el camino de la muy anterior *Forja de hombres* (Norman Taurog, 1938).

2.- Sobre los implantes extranjeros en el cine negro español

A raíz del estreno de *Expreso de Andalucía* de Rovira Beleta y por la utilización del Rastro madrileño como escenario marginal, Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, 6/9/56) afirmaba:

«...El realizador demuestra tener gran dominio de la técnica, y por otra parte cede levemente a las tentaciones de la ambientación, tan gratas a la reciente filmografía italiana. [...] El Rastro madrileño, que tan cinematográfico está resultando, sirve principalmente para estos hilvanes de ambiente, con el que se consigue situar en determinado espacio una anécdota que de otra manera hubiera corrido el riesgo de quedar desprendida en este aspecto. Lo que las calles de Chicago o Nueva York eran a las principales películas de “gangsters” salidas de los Estudios de Hollywood, viene a resultar el Rastro y su popular Cascorro a ésta. Sin que la comparación sea desmesurada ni mucho menos...».

Igualmente el periodista de seudónimo Donald (*ABC*, 6/2/51) dice de una película como *Balarrasa* considerada de valores patrios:

«...se evidencia el influjo del cine americano, en la forma de estar concebidos los malvados que se mezclan en la existencia del que fué hogar honorable y tranquilo...».

Se aprecian “cánones veristas” (Jesús Ruiz, *El Correo Catalán* de 20 de noviembre de 1957) insertados en la coproducción hispano-italiana *Las manos sucias*:

Pero aún juzgando la anécdota desde el estricto punto de vista realista hay que responder de su verosimilitud: lo que ocurre podría haber sucedido, efectivamente, planteadas las cosas tal y como quedan formuladas al principio de la película. Esta consideración que acaso pueda parecer pueril tiene su valor cuando se trata de un film que como éste se desenvuelve dentro de los que hemos dado en llamar cánones veristas y que tienen su inmediato antecedente en la homónima escuela cinematográfica italiana.

Los intentos de crear una especie de escuela al estilo de Hollywood se detectan (Jesús Ruiz, *El Correo Catalán*, 11 de agosto de 1952), con el arranque de películas como *Persecución en Madrid*:

«Poco a poco va perfilándose en el panorama del cine nacional una modalidad común, por lo general, a todas las cinematografías: la de acción. Hollywood se ha especializado siempre en estas cintas donde todos los factores se subordinan al de constante movimiento donde los autos que frenan en una esquina los rostros que asoman por una portezuela, las pistolas que aparecen en el momento más oportuno, tienen un valor máximo. En este orden nuestro cine ha producido muestras de algún valor como “Brigada Criminal” o “Apartado de Correos 1001”, al lado de otras más ambiciosas que logradas, como “Mercado prohibido”, etc.

Inclusión de factores políticos en el género negro y/o de acción: tema argumentos. A “Persecución en Madrid” cabe catalogarla entre estas últimas y no por su argumento y guión, ni por su realización, sino por otro factor que a continuación expondremos. En líneas generales su anécdota es la de un refugiado extranjero -concretamente polaco- que llega a Madrid y es engañado por una banda de traficantes que le mezclan en sus negocios sucios. La condición de exilado y la circunstancia de haber sido expulsado de Francia por haberse mezclado involuntariamente en una manifestación comunista, agravan su situación. Sin embargo, todo termina por resolverse de la mejor manera. El refugiado pone en claro su inocencia, los malhechores van a parar a la cárcel y el final feliz más esplendoroso epiloga la cinta.»

Fernando Méndez-Leite⁵³¹ remarca nuevamente ese carácter mimético del cine negro español al comentar precisamente la coproducción hispano-norteamericana *Horas de pánico*:

«...En el ambiente español no suelen darse casos como el que se glosa en la película. Se trata, pues, de un típico argumento de “gangsters” como los que ha tratado infinitas veces el cine yanqui...».

El enriquecimiento de los temas en el género no pasa desapercibido para Méndez-Leite que en el libro ya mencionado (pp. 380-381) valorará a propósito de *¡Buen viaje, Pablo!* (1959) la inclusión del planteamiento de la psiquiatría en los temas penales, aunque precisamente se critique la poca influencia del asesoramiento jurídico (anotado en los créditos) y que no evita cierta inverosimilitud en el terreno estrictamente legal.

Brigada criminal es catalogada por Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* (12/50) como una película de base documental al estilo de *La ciudad desnuda*:

«... Ante todo hemos de dar las gracias a estos cineastas españoles, entre los que se cuenta Iquino, por haber sacado una cámara nacional al aire libre, por haber buscado en la acción -esa acción que desde “El gran robo del tren de Porter” en sus principios es constante motivo del cine-, la inspiración a sus recientes cintas. Desviado por derroteros de guardarropía, el cine nacional había tenido hasta hace poco escasas ocasiones de asomarse a la calle. El tema de nuestro tiempo, el conflicto en mangas de camisa, la aventura con fondo de tráfico urbano parecían horrorizarle. Para un gran número de nuestros realizadores, la prosopopeya histórica era lo único que contaba. Desdeñaban lo demás por fácil, sin saber que la actualidad de hoy es historia mañana y que los latidos del ser nacional podían auscultarse tanto en el gran personaje del pretérito como en el humilde héroe del presente.

Y ahora pasemos a “Brigada Criminal”. Su director -Iquino- es un realizador audaz. Su concepción del cine se acerca bastante a la de aquellos “pioneros” que en los albores de la cinematografía rodaban en simples cobertizos o la de estos directores italianos que al terminar la guerra se echaron por los caminos con la cámara a cuestas...».

⁵³¹ MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del cine español*, Ed. Rialp, Madrid, 1966, p. 275.

3.- Sobre la popularidad del género de “suspense” y las confusiones conceptuales

Sin entrar en la confusa y errónea identificación entre el “suspense”, el policiaco y el negro, Manuel Castell recuerda la popularidad (confirmada en el estupendo trabajo de Ramon Espelt ya mencionado) de los temas relacionados con la gramática (y la enigmática) de lo criminal al comentar en *Hoja del Lunes* (6/1961) el film *Muerte al amanecer/El inocente* de J.M. Forn:

«Una vez más, el cine español insiste en la intriga, en pulsar la cuerda del “suspense”, conocida la aceptación que el género posee. Ahora ha sido José María Forn que con “Muerte al amanecer” ha probado fortuna, basando sus posibilidades en su buen hacer y en el sorprendente desenlace que sin duda ha de absolver a la cinta de tanto pecado argumental...».

Méndez-Leite en la crítica sobre *Culpables* (p. 407) denota cierta confusión a la hora de enmarcar el género negro, destacando los elementos relacionados con la gramática que se establece entre la información disponible de los protagonistas y los espectadores (suspense, intriga, juego deductivo, desenlace, etc.), aplaudiendo la sorpresa final por encima de un análisis sociohistórico:

«La acción de *Culpables*, realización de Arturo Ruiz Castillo [...] transcurre íntegramente dentro de un teatro vacío, que por sí solo ya impone. Y es allí donde se desarrolla la intriga policíaca impregnada de “suspense”, que tanto gusta a amplios sectores de la afición...».

Igualmente en *La Vanguardia* (14/8/64), se vuelve a confundir “la parte por el todo” catalogando el film *Los culpables* –al igual que la obra teatral de la que procede–, como una gran creación del género policiaco:

«...Por contra, “Los culpables” es original en el cine. Procede del teatro. La comedia de Jaime Salom es, posiblemente, lo mejor escrito en España dentro del género policíaco. Y no ha perdido mucho de su aire en el transplante a la pantalla. Algo sí. Lo que se ha pretendido hacerle ganar en acción. Que no precisa. Con ese buen material y la colaboración de los intérpretes, muy ajustados, y un director que ha llevado con discreción las riendas, a este estreno dimos nuestra modesta aprobación.»

J.M.S. muestra también ciertas dificultades para la identificación y adscripción posterior a un género al comentar *El pasado te acusa* (*El Correo Catalán*, 1/9/58):

«...Posiblemente sea esta una de las pocas películas españolas del género llamado “suspense” que alcance con más seguridad el propósito de mantener la incertidumbre del espectador hasta las últimas secuencias...».

La existencia de un público aficionado al género policiaco y que ha seguido trayectorias dilatadas como la de Julio Salvador queda patente en la crítica de *Han matado un cadáver* (J. M.S., *El Correo Catalán*, diciembre de 1961):

«De “Apartado de Correos 1001” a “Han matado un cadáver”, han transcurrido algunos años. Durante ellos, el cine español y en especial en el género policiaco, se ha superado y ha logrado realizaciones de un tono medio muy elogiable, superior a veces, a muchas producciones que nos llegan del extranjero. Este paso del tiempo en el camino de la superación, ha dejado su huella en Julio Salvador y se pone de manifiesto en ésta su última producción, película igualmente policiaca e igualmente con evidentes aciertos, hasta el punto de que nos atrevemos a decir que ha de llamar la atención de este numeroso sector de nuestro público tan aficionado a las películas detectivescas...».

4.- Sobre la conciencia de elaborar un género con grandes aportaciones y variaciones como el humorístico-policiaco

Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, 12/1/54) ensalza en su crítica a *Juzgado permanente* los logros de un cine negro español –un reto nada fácil– que contiene más de un título en su haber y que se configura con algunos rasgos propios:

«...Es el policiaco un género difícil. Aparte de sus naturales dificultades - necesidad de mantener la intriga, precisión de un guión ágil que conceda su parte a la acción, etcétera- existe otra, cuantiosa por lo menos para las cinematografías menores. Es ésta el cultivo casi exhaustivo de que ha sido objeto por parte norteamericana. Después de las películas sobre temas policiacos, salidas de los Estudios de Hollywood parece casi imposible decir algo nuevo en el género. Y por ello resulta curioso comprobar que nuestro cine, tan exhausto en otros géneros, tan vacilante y tan pobre en ocasiones, ha logrado alguno de sus mejores triunfos en el campo policiaco. “Brigada

criminal”, “Apartado de correos 1001” son los títulos que vienen inmediatamente a la pluma al aludir estos logros. A ellos habrá que añadir desde ahora otro, “Juzgado permanente” donde la fórmula de la comedia policíaca halla una feliz plasmación...».

5.- Sobre las fuentes del cine negro español

Manuel Castell (*Hoja del Lunes*, 3/7/63), incide en la crítica de *La ruta de los narcóticos* en la necesidad de buscar a cualquier relato el texto adecuado que, según la calidad presentada (reiteración, falta de originalidad...), no ha de ser necesariamente el cinematográfico:

«El contraste de la programación de estrenos de la semana nos lo da ”La ruta de los narcóticos”. El cine español muestra otra característica especial de su actual momento: el mimetismo. ¡Cuesta tan poco imitar! Sobre todo si lo que se imita no es lo mejor. Porque si en literatura el género policíaco tiene un lugar bien ganado, hay también millares y millares de cultivadores del género, en su categoría ínfima, que no porque posean una mayor habilidad divulgadora conseguirán jamás acercarse a la lista de los auténticos autores de narraciones policíacas. Y lo mismo ocurre en el cine. Cuando lo que a él se traslada son narraciones más apropiadas para su publicación en esa abundante serie de novelitas de menguado precio e ínfimo contenido, ni siquiera la voluntad y el entusiasmo del director ni el acierto de los intérpretes puede elevar el tono...».

En una crítica sobre *Los culpables* (14/8/64) se recuerdan las conexiones con el teatro y la problemática adaptación de los dramas a la pantalla. Iguales cuestiones se abordan al comentarse *Alta costura* donde directamente se dice que el film “no da la talla” teniendo en cuenta la obra de procedencia o los fallos de adaptación en *Hay alguien detrás de la puerta*. Al hablar de *La barca sin pescador* se apuntan las posibilidades de un cine de inspiración teatral si se utilizan correctamente los exteriores.

Las fuentes reales del cine negro español acostumbran a aparecer en las críticas. Es el caso de las observaciones de Méndez-Leite (p. 480) sobre una de las dos películas negras de Ricardo Blasco :

«Sobre un argumento policíaco de Daniel Ribera, basado en una idea original de A. Valdivieso de Ceballos y J. Jimeno, miembros de la Brigada de Investigación Criminal, ha plasmado Ricardo Blasco *Armas contra la Ley*, buen exponente del cine de acción. El espectacular atraco a una de las más importantes joyerías de la Granvía madrileña es lo que ha inspirado el relato, en el que se reflejan los méritos de la Policía española, así como la intención aleccionadora de que es muy difícil cuando se delinque escapar a la acción de la Justicia.»

J.M.S. en *El Correo Catalán* (16/2/59) recuerda el trágico caso de un inocente condenado en 1942 que transcribió un escritor de Nueva York y que sirvió para elaborar *Un hecho violento*, cuyo final fue feliz a diferencia de lo que aconteció originariamente. Se recuerda también en la crítica el trazo de “historia real” al ser evaluada *Al otro lado de la ciudad*.

El mismo periodista en diciembre de 1961 insistía en la celeridad con que se adaptaban las obras de éxito al cine:

«Cuando una comedia teatral obtiene éxito en nuestros escenarios, ya se puede pronosticar que pronto la veremos transformada en película. Y, por regla general, en una película cuyos alicientes son mucho menos que los del original literario...».

6.- Sobre la intencionalidad en el uso de los exteriores

F. Méndez-Leite hace hincapié al comentar *La mentira tiene cabellos rojos* del esfuerzo del género por rentabilizar el uso de los escenarios naturales, aunque se convierta a menudo en una especie de escaparate turístico a principios de los sesenta:

«...Isasi-Isasmendi ha realizado un gran esfuerzo para lograr una buena plástica situando la trepidante acción en escenarios naturales de El Escorial, Segovia, Ávila, Toledo y Madrid [...] Por otra parte, ha abusado el realizador del aspecto documental al ofrecer una serie de planos y fotografías de las diversas localidades en las que se desarrolla la acción, con la consiguiente preocupación turística que incluso nos hace escuchar las descripciones de los guías profesionales que acompañan a cuantos visitan nuestros monumentos...».

La utilización del espacio urbano barcelonés no pasará desapercibida a la crítica que destacaba el buen trabajo de los operadores aunque se criticaba la excesiva libertad en la yuxtaposición de escenarios alejados. De *No temas a la ley*, dice J.M.S. en *El Correo Catalán* de fecha 12 de agosto de 1963:

«Como se ve, poco de nuevo nos ofrece el argumento. Pero ha sido relatado por Víctor Merenda con soltura, y la cámara de Gutiérrez Larraya contribuye en algunas secuencias a crear la atmósfera necesaria para ambientar al público. Este se encuentra también con algunas sorpresas: tal la aparición de conocidos actores extranjeros como “extras” y el aprovechamiento del paisaje urbano barcelonés y de la famosa casa de “La Pedrera” se hace en esta película, cuyas incidencias tienen por marco nuestra ciudad. Claro que, por lo que a las calles de Barcelona se refiere -el detalle pasará inadvertido fuera de nuestra ciudad- su utilización “circulatoria” es completamente anárquica. Es decir, y bastará este detalle, que causa asombro ver como, para ir al puerto, se sube hacia San Gervasio y se regresa de él, inmediatamente por la pista de Esplugas.»

Jesús Ruiz, en el mismo diario (1/8/55), ya había resaltado como provechosa esta utilización al comentar la coproducción *El fugitivo de Amberes*:

«El tema policíaco es siempre agradecido. Se ha prodigado tanto que que sus escenas resultan familiares casi todos los casos, pero esta misma familiaridad evita cualquier paso en falso. De tal manera que no resultaría empresa demasiado difícil establecer los antecedentes que en cada película saltan a la vista al tiempo que coadyuvan a crear el necesario ambiente en unas cintas que tanta importancia conceden a este sector. Viene todo esto a cuenta de “El fugitivo de Amberes” película donde se desarrolla una anécdota nétamente policíaca, precisamente enmarcada en nuestra ciudad, así como en Amberes y París durante sus secuencias iniciales. La localización barcelonesa de la cinta ha permitido la inserción de varias postales típicas, como una corrida de toros y un baile flamenco, ambas cosas a nuestro juicio las menos acertadas de la película...».

7.- Sobre las coproducciones y las diferencias en los temas tratados

Tema clave de la crítica es el de la hipersensibilidad ante el fenómeno coproductor. Se aceptan las razones económicas pero habitualmente se tiende a

destacar el demérito o infravaloración de nuestros profesionales, las dificultades del ensamblaje y las distancias entre los públicos de uno u otro país:

Jesús Ruiz nuevamente (*El Correo Catalán*, 8/56) sentencia a propósito del estreno de la película *La melodía misteriosa*:

Por otra parte, las coproducciones francoespañolas no se han revelado eficaces jamás en ningún sentido. Leíamos recientemente esta comprobación en un periódico galo, que añadía algunas causas posibles de este hecho entre la que no creemos menor la radical diferencia de conceptos y matices que hay entre un francés y un español, aunque ambos sean argumentistas o artistas cinematográficos. Esta diferencia queda también patente en la interpretación de “La melodía misteriosa”, que no pasa de discreta en los actores de ambas nacionalidades, acaso por tales razones de escasa compenetración.»

El mismo autor insiste en este diario (9/58) tras la presentación de *Su propio destino*, olvidando la proximidad cultural –que no madurez política y social– entre italianos, franceses y españoles:

«”Su propio destino”, título que no dice gran cosa y que hay que añadir al acervo de los títulos huecos en que tan pródigas son las versiones fílmicas españolas, es una coproducción. La producción cinematográfica conjunta de uno o más países viene a resultar una fórmula económicamente válida y productiva pero artísticamente poco eficaz. Su boga actual hay que buscarla en las razones crematísticas más que en las estéticas; se da el caso en casi todas las coproducciones que la necesidad de armonizar los gustos e idiosincracia de los dos países que serán directamente consumidores de cada cinta, obligan a un esfuerzo por parte de guionistas y realizadores cuando no la diferencia de ambiente y condiciones diversas imponen difíciles equilibrios de síntesis.

Las coproducciones *Manchas de sangre en la luna* (1951) y *Horas de pánico* (1957) recibirán también sendas críticas de las que no les salvará la presencia de escenarios españoles.

Igualmente se habla de la imposibilidad de que algunos sucesos puedan producirse en nuestras latitudes (la acción del psicópata de *El cebo*, el secuestro exhibido en *Llegaron dos hombres*). Se llega incluso a afirmar que la acción no es propicia para los espectadores españoles. Con todo, especialmente desde 1958, se detectan algunos mensajes positivos al respecto:

En *El cebo* se pondera la buena influencia del cine suizo con su sensibilidad por los problemas sociales y la ternura inyectada a un argumento crudo. Tanto Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, 5/64) al hablar de *Un balcón sobre el infierno*, como Méndez-Leite (pp. 412-413) con *El magistrado*, hablan de películas de gran nivel dentro de un cine europeo que incluso en España empieza a ganar enteros. De los directores (François Villiers y Luigi Zampa) dicen respectivamente ambos críticos:

«...François Villiers, realizador de la película, ha sabido llevarla con mano diestra. Puestos a comparar podría parangonarse “Un balcón sobre el infierno” a las mejores cintas del cine europeo. Tiene, en efecto, una calidad y un equilibrio específicamente europeo, ya que con el mismo argumento habría derivado el cine de Hollywood hacia el abierto melodrama...».

«...Zampa ha dotado la obra de un contenido dramático y describe de forma impresionante los curiosos tipos que desfilan por la pantalla, llevando así a feliz puerto tan eficaz crítica. [...] Película de amargo contenido, merece, sin embargo, quedar clasificada como logrado exponente de lo que puede conseguirse en una bien encauzada colaboración con la cinematografía italiana...».

Algunos trazos xenófobos y/o proteccionistas/autárquicos pueden ser sondeados cuando los actores extranjeros no son de primera fila. J.M.S. en *El Correo Catalán* (5/57) dice de *Delincuentes*:

Los intérpretes se limitan a cumplir su cometido sin grandes esfuerzos por su parte. Destaquemos a Ginette Leclercq, Christine Carere y Raymond Bussières entre los intérpretes “importados”, a nuestro entender, con muy pobre resultado, porque hubieran podido hallarse en nuestra patria quienes ofrecieran idéntico o mejor resultado...».

La promiscuidad generica (comedia policiaca principalmente) tan habitual en el cine español es también reconocida como tendencia presente en Francia. De *Atraco a las tres* se apuntará la clarísima influencia de *Rufufú* y la presencia de personajes sainetescos de tradición propia. También lo apunta Jesús Ruiz (*El*

Correo Catalán, 9/6/60) al presentar *Crimen para recién casados* de un especialista –P.L. Ramírez– en este tipo de injertos:

«La historia de un colega que renuncia a su luna de miel para desentrañar un suceso ocurrido en el hotel de la Costa Brava donde se hospeda con su esposa, es el tema de la película cuyo título “Crimen para recién casados” dice suficientemente sobre el tema. Se trata de una comedia humorística, un poco parodia de las cintas policíacas y donde el humor y la intriga se mezclan a partes iguales. En el extranjero, concretamente en Francia, se ha cultivado este género con bastante fortuna, sin que el cine español hubiera podido apuntarse en el mismo afortunadas bazas...».

8.- Sobre los directores noveles

De la revisión de la mayoría de críticas se desprende el apoyo, no incondicional, pero sí de las primeras realizaciones de directores noveles como Pedro Lazaga, Eugenio Martín y se aplaude la llegada de hombres que se deciden a coger la cámara procedentes del guión como Julio Coll o José Antonio de la Loma. Se tiende a ensalzar habitualmente el dominio técnico y se pone el acento en la gran película que puede salir de un buen guión. Esas esperanzas se irán desvaneciendo, en la mayoría de los casos, al ver que esa gran obra no llega.

A modo de conclusión cabe volver al principio (1950/1951) para recoger el clima de grata sorpresa ante las películas de 1950 (entre ellas *Apartado de Correos 1001*) y que certifican desde la crítica la sensación de un cambio de tendencia dentro del cine español. Los hallazgos y novedades permiten vislumbrar una apuesta clara desde algunos medios que apoyarán a directores como Julio Salvador. Así Gómez Tello en *Primer Plano* (28/1/51) destacaría:

«La película de Julio Salvador es una de las que requieren una gran visión moderna del realizador, una cámara experta que mida bien la diferencia que hay entre la ponderación y la fría técnica y una interpretación natural, muy dentro, muy desenvuelta. Estas tres condiciones se cumplen en “Apartado de Correos 1001”. Las tres han hecho de ella una gran película, que sugestionará a nuestro público. Un poco asombrado, quizá, de esta inesperada pericia –¿de veras inesperada?– que los realizadores españoles están demostrando al

enfrentarse con el estilo de lo directo, con lo que en otras partes se considera como descubrimiento o como hallazgo sorpresa y que, aquí al menos, es fruto de una buena escuela: la del estudio minucioso.»

QUINTA PARTE:
EL ANÁLISIS IDEOLÓGICO

En la quinta parte de este trabajo se repasará todo aquello que tiene que ver con el medio expresivo y comunicativo que es el cine, intentando por ello dar cuenta de cómo las imágenes organizan una determinada forma de presentación del espacio físico y social, con sus posicionamientos ideológicos y los conflictos que se desprenden de las acciones de los grupos e individuos para mejorar su situación. Todo lo dicho respecto al género negro en Estados Unidos ha de servir como orientación para intentar conocer cómo los creadores y técnicos españoles presentaron determinadas cadenas de hechos y comportamientos colocados en un entorno, generalmente urbano, que arrastra todo un cúmulo de tensiones nacidas de procesos a menudo traumáticos. Que la cohesión y la fragmentación social con el juego de orden-desorden, y de transgresión-reconstitución es el centro del género negro cabe aceptarlo como principio dominante aunque cabrá ver cómo se inserta en una tradición cultural propia que presenta, a mediados de los años cincuenta, una estructura sociopolítica anómala en sí y cuyo desarrollo capitalista es incipiente, dispar y poco uniforme.

Este apartado ha de rastrear, utilizando un análisis cuantitativo y cualitativo, los espacios, los personajes y las representaciones sobre ideología y mentalidad que intenten responder a preguntas de obligado curso como las que siguen: ¿qué delitos se presentaron con mayor frecuencia?, ¿qué arquetipos del género cobraron forma en nuestra cinematografía y cuáles fueron desechados?, ¿qué entorno ambientó los conflictos presentados en las ficciones negras? e incluso ¿qué valores y representaciones cobraron forma y a través de qué portadores y canales?

Muchas cuestiones importantes quedarán relegadas a un simple comentario o a la exposición de una intuición sin pruebas que lo avalen. Algunos datos han estado extraídos de películas no visualizadas directamente, lo que aumenta la posibilidades de cometer errores pero se ha intentado, en general, contraponer diversas fuentes (oficiales, prensa, etc.) para intentar que los siguientes apartados se acerquen a lo que emerge de los personajes, su medio y su interacción. Pese a todo, el testimonio de las imágenes de las 110 películas revisadas, en algunos casos más de una y de dos veces, ha de ser considerado primordial.

ESPACIOS

5.1. La topografía en el cine negro español

Explicando un artículo de Stephen Heath sobre el espacio narrativo, Aumont y Marie⁵³² recordarán que en el cine narrativo se intentará transformar el espacio (indiferenciado, mimético...) en lugar (vectorizado, estructurado, humanizado, enmascarado afectivamente por el espectador...) según la propuesta de cada ficción. De esta manera se entrelazarán las miradas de la cámara, de los personajes y del narrador (probablemente el espectador realizará, una reacomodación con los materiales que se le presentan de una manera que incita a una lectura que puede ser variada). En otro trabajo de Pierre Sorlin⁵³³ se pauta el estudio de los espacios que aparecen en los films. Especialmente cuando los estudios pierden su magnetismo... y su margen de beneficio, los productores y los cineastas descubren o redescubren un espacio urbano en permanente ebullición y cuyo crecimiento depende de un determinado estadio o fase que tiene mucho que ver con fuerzas económicas y posibilidades ofrecidas por la tecnología disponible y asumible. Así, recuerda el autor en la página 112:

«Durante casi un siglo, se han ofrecido películas realizadas en ciudades a públicos predominantemente urbanos, y por lo tanto no es de extrañar que la gran mayoría de relatos cinematográficos se situaran o se sitúen aún en ciudades. [...] La descripción de una ciudad en las películas es consecuencia de una elección deliberada.»

Rodar en escenarios naturales comporta cambios de técnica y estilo que por ejemplo se introducen en el neorrealismo aunque, como Sorlin demostrará, los espacios ofrecidos por las ciudades italianas de posguerra no son escenarios más verdaderos porque existan realmente. El cine negro, al igual que el western, cultivará los desplazamientos aunque les atribuirá un carácter de huida laberíntica en una ciudad de la que es difícil escapar. Antros, guaridas, fábricas, salas de fiesta y hasta iglesias serán utilizadas constantemente como ejemplos de espacios claustrofóbicos portadores de valores y de símbolos que a su vez subrayarán

⁵³² Op. cit., p. 189.

⁵³³ SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Ed. Paidós, Col. Comunicación Cine, Barcelona, 1996, pp. 111-133.

tensiones internas de los personajes que pululan en ellos. Los coches serán “*un recurso cinematográfico apropiado que a menudo tiene una función en el argumento, a la vez que constituyen un símbolo social...*” (Sorlin, p. 114). Pero esa ciudad no es un todo homogéneo puesto que tiene un centro neurálgico y una gran cantidad de zonas marginales: los suburbios. Como veremos en el cine negro español se cumplirá lo concluido por Sorlin al respecto:

«Con todo, si bien los suburbios son raros, no son repulsivos y, tras presentárnoslos al principio, las películas siguen explorándolos con sorprendente curiosidad. Por otra parte, el centro de las ciudades aparece a pinceladas que nunca conforman un todo coherente –al margen de las famosas panorámicas que introducen sabiamente muchas de las películas [...] El centro contrasta intensamente con las descuidadas áreas suburbanas, donde pequeñas fábricas e iglesias cerradas aparecen por doquier entre casas desperdigadas. Así pues, a mediados de siglo el cine desarrolló un concepto elemental pero coherente de urbanización según la cual la ciudad era, exclusivamente, el lugar donde existían el comercio y el entretenimiento. Se contempla la ciudad como un círculo en cuyo centro desea congregarse la gente...».⁵³⁴

Para el caso español, cabe resaltar que se aprecia con frecuencia un centro urbano activo cuyas gentes parecen moverse con premura. Son masas anónimas que nunca acompañan en la pantalla una manifestación, un *meeting* y que ni siquiera forman pequeños grupos. No existe diversión sino circulación y trabajo. Con todo, el bar (clientes acodados a una barra densificada) actúa como espacio de reunión –en ausencia de la sociedad civil, el asociacionismo y la diversión–. Bien es cierto que en alguna fiesta rural (*Miedo, Llegaron dos hombres*) o en un parque de atracciones (como el que se capta en *Apartado de Correos 1001* o en *El fugitivo de Amberes*) aparecen algunos estallidos de alegría. En los años sesenta el cine parece obcecado en presentarnos fiestas privadas o veraniegas más populosas (*Los cuervos, Todos eran culpables, No dispares contra mí*) en las que los protagonistas se sienten bastante perdidos. La calle como escaparate de consumo (tan ridiculizada por Jacques Tati en *Play Time* en 1967) es rara en nuestro cine antes de 1965, aunque los barrios mantienen su pulso en los intercambios cotidianos (*El Raval* de Barcelona en *Hay un camino a la derecha*, o el Rastro

⁵³⁴ Op. cit., pp. 115-116.

madrileño en *Expreso de Andalucía o Surcos*). Esa contención en la representación del centro de la ciudad puede originarse en la fotografía en blanco y negro, en la propia percepción de los directores sobre su entorno, en el sello específico de esa dura posguerra que aún aletea pero también, lógicamente, en la propia proyección del autor de estas líneas.

El neorrealismo italiano descubrirá para el cine no documental espacios rurales a menudo desolados y silenciosos donde aparecen pescadores, trabajadores agrarios o miembros de cooperativas que tienen su paralelo en visiones como la de Eusebio Fernández Ardavín en *Llegaron dos hombres* (1958), aunque se le asigne una valencia cero a ese campesino dócil que nada tiene que ver con el descrito por Visconti o por Rossellini.

En el prólogo que Manuel Vázquez Montalbán dedica al libro *La pesadilla roja del general Franco* de Carlos F. Heredero⁵³⁵ y que titula *La ciudad franquista y las ruinas contemporáneas*, describe (p. 11) lo que llama su *skiline*: “...era una extraña combinación de destrucción, colosalismo de cartón piedra y fealdad”. A estos tres factores, les otorga valores asignados. La destrucción vendrá por la Guerra Civil pero también por el deseo de dinamitar y destruir los vestigios de la cultura obrera y republicana que conllevará la aparición de los vacíos humanos (muertos, encarcelados, exiliados y ocultos). El colosalismo, al servicio del nuevo régimen propone –dice Vázquez Montalbán–, una “estética neoescurialense” que “trataba de crear una referencia simbólica del pasado imperial convertida en una nueva propuesta en la arquitectura y en la fisonomía de las ciudades”. En cuanto a la fealdad, es fruto de, primero, la coexistencia de la corrupción con la miseria y el hambre que se prolongaría dos décadas y, posteriormente, cuando fluya el dinero para “corromper y para construir”, dejará lo que llama el autor “esas ciudades feísimas” a merced de la especulación inmobiliaria y de la falta de planificación de los ayuntamientos y que el fenómeno del turismo moldeará en sus costas y pueblos del litoral.

⁵³⁵ Op. cit., pp. 11-16.

Citará Vázquez Montalbán las novelas *Nada* de Carmen Laforet o *Pascual Duarte* de C.J. Cela que se acercarán más al retrato del paisaje social que lo que las imágenes cinematográficas podrán hacer como igualmente harán Delibes, Matute o Gironella.⁵³⁶

A diferencia de las ciudades europeas de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, el territorio que aparece el género negro español no tiene las marcas de la contienda que parecen estar borradas y los suburbios tienen mucho más que ver con la visión estereotipada de los barrios extraída de la novela realista o de la novela popular del siglo XIX y que Edgar Neville recreará en los cuarenta. Sólo *Surcos* (1951) será capaz de retomar esas imágenes para denunciar la tragedia de una familia que se nos antoja colectiva. Los arrabales del cine negro español no encierran ese germen característico de los folletines de Ince o Griffith, pero tampoco transmiten la viveza que Sorlin describe para el cine italiano de los sesenta donde el delito es simplemente una práctica, más de supervivencia y picaresca que de amargura y odio, como se reflejará en *Distrito Quinto* o incluso en *Expreso de Andalucía*:

«...Los arrabales eran zonas vastísimas y dejadas de la mano de Dios, donde las ciudades podían amontonar sus basuras [...] donde todos se conocen a la perfección y están acostumbrados a sacar provecho de la nada, parecen espacios de libertad y amistad. No obstante, sus habitantes tienen un solo modo de sobrevivir: el timo...». ⁵³⁷

En las películas negras españolas, las zonas marginales –como corresponde a un periodo de movimientos migratorios nacidos de la necesidad y la huida más que del crecimiento económico que vendrá a partir de 1962– se sitúan preferentemente en el centro histórico o en la zona portuaria: *Los dos golfillos*, *Delincuentes*, *El precio de un asesino*, *Sin la sonrisa de Dios*, por citar algunos ejemplos. Sólo en *Expreso de Andalucía* el descampado cercano a las vías del tren

⁵³⁶ La exposición *Fotografía i societat a l'Espanya de Franco, 1939-1975* que en Barcelona se pudo visitar en el Centre Cultural de la Fundació “La Caixa” de abril a junio de 1996 según una selección de Publio López Mondéjar, presentaba el testimonio de algunas imágenes de la miseria. Muchos periodistas extranjeros eran conminados a entregar sus carretes o a salir del país si mostraban un especial interés por retratar las miserias de la vida cotidiana de los españoles.

⁵³⁷ Op. cit., p. 126.

en el que el joven estudiante es asesinado por el pelotari Andrade, expresa el carácter primitivo y salvaje de una periferia aislada incluso del tránsito.

Al igual que muchas películas del género negro norteamericano, la ciudad presentada en las ficciones criminales españolas es un factor que influye sobre los comportamientos y que arrastra a los individuos a tensionar al máximo sus frustraciones. Es habitual –*Juventud a la intemperie* (Iquino, 1961), por ejemplo– intentar convencer al espectador mientras se ofrecen panorámicas de la urbe que en sus calles se encierran fenómenos asociales como en la película citada la “plaga de la delincuencia juvenil”. Sin hacer la demagogia barata de un film que pretende sobre todo entretener más que radiografiar, lo cierto es que, como dice Pierre Sorlin:

«Las ciudades se convirtieron en paisajes humanos susceptibles de encerrar y en ocasiones influir en el destino de los personajes individuales [...] El cine de los años cincuenta se dirigía directamente al público “popular”, a la audiencia integrada por gente que los sábados por la noche solían marcharse de sus casas y reunirse en el centro. Pretendían conseguir que sus espectadores reflexionasen sobre problemas que a veces eran complicados, pero que siempre guardaban alguna relación con la esfera de la vida familiar o con sus relaciones sociales [...] Se exploraba el centro de las ciudades en escenarios fáciles y se filmaba según el modelo simple y contrapuesto de actividad/quietud. Durante este período el cine contribuyó más que otros medios de comunicación a reforzar la mitología del centro de la ciudad concebido como un círculo de placer y animación. Sin embargo, también aportó simultáneamente otra área – menos definida pero igual de crucial para sus habitantes–: los suburbios.»⁵³⁸

Al adentrarse en los vericuetos y recorridos del género negro cabe diferenciar que la delincuencia opera en lugares pequeños, cerrados y secretos (la trastienda, los sótanos, el almacén, incluso en el interior de una atracción de feria en *El fugitivo de Amberes*), aunque los efectos de tapadera se superponen a los asociados con la guarida: es el caso de la fábrica de muñecas en *La ruta de los narcóticos*, la serrería en *Brigada criminal*, la empresa inexistente en *Armas contra la ley* o incluso, irónicamente, una productora cinematográfica en *Sitiados en la ciudad*. Reinterpretando toda una tradición de la novela criminal del siglo XIX el *lumpen* se pretende que pertenezca a los niveles inferior mientras que el

⁵³⁸ *Ibidem*, pp. 131-132.

poder siempre está arriba: las escaleras enormes de los Palacios de Justicia (ver *Doce hombres sin piedad* de Sidney Lumet, 1959) encarnan esta concepción que se refuerza colocando a los magistrados en un estrado y al reo a ras de tierra aunque pueda haber variaciones. En ese sentido *Metrópolis* (Lang, 1926) jerarquiza claramente el reino del capital y el del trabajo aunque el cómic Bat-Man pretende hacernos desconfiar de la jungla de las terrazas de los rascacielos que quedan alejadas del control y de la ley. No es una casualidad que por el alcantarillado se cometa el fabuloso robo de *Siete hombres de oro*.

En relación con la presentación espacial, la insistencia en situar la delincuencia y la angustia en el reino de las sombras acabará contaminando la noche (no en vano la nocturnidad es un agravante) que se carga de significados añadidos: delito, prostitución, submundo, asesinato, peligro, planificación de un atraco (en *Atraco a las tres* es de obligado uso al mantener los empleados sus horarios diurnos), contrabando (los movimientos de las motoras y los cargueros en *María Dolores* o el del camión que recoge penicilina en una playa en *Mercado prohibido*) y robo (la fantástica escena en la que algunos individuos asaltan también camiones cargados en *Surcos*).

El territorio del trabajo aparece en el cine negro español desde una doble perspectiva: para el inadaptado es fuente de alienación y amargura por lo que ha de romper con esa disciplina impuesta, pero para el que viene de vuelta del delito es la esperanza en el futuro e incluso la vía para la reinserción. Así se presentarán las dependencias donde se realizan tareas diversas en la prisión de *El presidio* o el taller del escultor en *Compadece al delincuente*. De esta manera, se confirma una especie de juego dialéctico entre el ámbito laboral: estático, regulado, fuente de honradez y de un mañana mejor, y la calle o incluso el espacio de ocio (taberna, cabaret, etc.): tránsito, desenfreno, inactividad, ambición, etc. *Hay un camino a la derecha* tiene como uno de sus vectores la posición que ocupa el protagonista: marinero, vigilante de almacén, prisión (elidida) y gran fábrica como salida (la Maquinista Terrestre y Marítima de Barcelona). Las zonas portuarias, los aeropuertos, las fronteras son espacios marcados como negativos porque se

realizan intercambios fuera de control y porque son deseados por los que huyen tras haber cometido una acción criminal, lo que ya está presente en la mejor tradición de la novela y el cine negro. En algunos casos se detecta la insistencia en mantener un cordón sanitario, especialmente con Francia, puesto que allí se originan –siempre desde el discurso oficial– gran parte de las alteraciones, atentados y atracos que recibe un país a veces contemplado como paradisíaco o cuanto menos feliz y no contaminado.

Aunque el predominio de los escenarios madrileños y barceloneses es innegable, en algunos casos se introducirán otros lugares que se considerarán de interés turístico. Las coproducciones planearán sobre otros países aunque no será raro presentar itinerarios entre más de uno (*Armas contra la ley, Siete hombres de oro, Fuga desesperada, El fugitivo de Amberes...*).

La intencionalidad turística y hasta folclórica será frecuente desde finales de los años cincuenta con la aparición de paradores y hoteles (*Cerrado por asesinato, El rostro del asesino, Casi un caballero...*) playas (*Todos fueron culpables, Muerte en primavera, Secuestro bajo el sol*), castillos (Los muertos no perdonan), tablaos, etc.. Al asignar un valor positivo a estos escenarios se cometerá un pequeño sacrilegio en un género que intenta usar el entorno como recurso expresionista (inquietud, confusión, lucha y conflicto, etc.). Con todo, en algunos casos los realizadores que utilizan la costa mediterránea (Costa Brava especialmente) intentan recordar o adaptar lugares familiares para los detectives que se movían sobre todo en la costa californiana (migraciones, especulación, enriquecimientos rápido...).

El turismo oficialista tendrá sus manifestaciones en *La mentira tiene cabellos rojos* (pintorescos y monumentales itinerarios por Ávila, Toledo, Segovia y San Lorenzo de El Escorial) o en *Los ojos dejan huellas* (aunque emane una atmósfera de purificación y recogimiento que se ajusta a la situación dramática que se plantea).

Hasta 1956 se podrán ver algunos escenarios coloniales revestidos de cierto exótismo, especialmente Tánger en *Manchas de sangre en la luna* (1950), *María Dolores* (1952), *La mestiza* (1956) y tras la descolonización en *Un hombre en la*

red (1957) o en *Misión en Marruecos* (1959) en la frontera del cine de espías o incluso del cine de aventuras. El último fin citado utilizará el tema de las prospecciones petrolíferas en Marruecos por parte de una compañía anglo-americana de Petróleos establecida en Madrid.

Las interacciones entre lo rural y lo urbano son constantes siguiendo los cánones genéricos: el delincuente cuyo origen no muy lejano es campesino, quiere volver a su tierra natal que considera idílica y no contaminada (se sugiere en *El Cerco* y en el personaje de *El Picas* en *A tiro limpio* que se ha retirado a la granja de su madre tras salir de la cárcel) aunque no sea demasiado habitual. El caso contrario, planteado de forma expeditiva en *Surcos*, es modélico: los campesinos llegarán a la gran ciudad y serán reclutados para cometer actos ilegales o pasarán a conseguir dinero a cambio de acceder a favores sexuales (como queda explicitado en *Un mundo para mí* cuando la chica del cabaret hable de sus orígenes). Finalmente en *Llegaron dos hombres* quedará claro que el crimen urbano puede salpicar a la población rural cuando un accidente obliga a los presidiarios a refugiarse en un pequeño pueblo. Otro tanto ocurre en *Camino cortado* aunque en este caso la localidad será anegada por las aguas. En *Noche de tormenta* el asesino urbano intentará manipular a las incautas lugareñas. Con todo, la maldad puede incubarse en un escenario rural como en *Crimen* o en *¿Pena de muerte?* El paisaje vehiculará lo que acontece de forma determinante en películas como *Camino cortado* (1955) o en *Miedo* (1956) donde, respectivamente, la construcción de una presa anegará un extenso territorio a la llegada de una banda que huye hacia la frontera o donde la instalación de una central eléctrica en una zona rural traerá el progreso de la comarca, pero también la presencia de un grupo de saboteadores que representarán intereses contrarios alterando la quietud y la alegría de los pacíficos campesinos. El delta del Ebro con su quietud casi enervante acoge un asesinato y un amplio despliegue policial que Isasi-Isasmendi captará con maestría en *Relato policíaco* (1954). El lago Bañolas encerrará movimientos delictivos y secretos en la comedia policiaca *Después del gran robo* (1964). La fuerza de las olas rompiendo en los acantilados se convertirá en un

elemento dramático de primer orden en *Los peces rojos* (1955) y la soledad de un pueblo de la costa cantábrica envolverá a un equívoco homicida en *Yo no soy un asesino* (1962). El contrabando en las zonas montañosas marcará su sello propio según lo atribuido a *El desafío* (1957).

No cabe insistir en la gran categoría de calificativos aplicados a la gran ciudad del siglo XX, cuya escala en España es de rango menor. La jungla, la gente atrapada en la telaraña, la perversión, el clientelismo, la maldad, tienden a proyectarse en una estructura económica y social que en definitiva es fuente de acumulación de riqueza y de intercambios. En ese sentido la novela negra norteamericana denuncia la carga de corrupción y desigualdad que genera un mayor número de flujos, tráfico de influencias y por tanto oportunidades que los mejor colocados pueden aprovechar. El cine negro español a lo sumo se hace eco de lo ya dicho sin cargar las tintas en los beneficiarios y los perdedores, por lo que se anulará la oportunidad de radiografiar fenómenos habituales de marginación (migraciones campo-ciudad, especulación, estraperlo, contrabando, problemas de vivienda y salud, etc.). De esa manera la miseria acaba siendo presentada como algo omnipresente e intemporal descontextualizado de la posguerra o de la propia ruina y represión sufrida por los que perdieron la Guerra Civil.

El coche, símbolo de status, acoge un montón de funciones: es un lugar de negociación (*Armas para la ley*), de encuentro y reconocimiento (*Fuga desesperada*), de huida (*Balarrasa*, *Regresa un desconocido*, etc.), de seducción (*El presidio*), pero en realidad permite desplazarse y moverse sin llegar a ninguna parte, puesto que el individuo devorado en la ciudad y cuando ha cometido un delito será atrapado aunque decida recorrer todas las carreteras que desee. La integración del territorio, de tan preciados efectos económicos, transmite y extiende el influjo perverso de la ciudad. Como comenta con agudeza Pierre Sorlin a propósito de los desplazamientos en el neorrealismo italiano, esa presencia obsesiva de la carretera tiene mucho que ver con una determinada percepción del mundo puesto que:

1) El viaje es una figuración cómoda de la busca del héroe; 2) el camino y los vehículos son una preocupación de los italianos en los años cincuenta; y 3) la trayectoria espacial hace perceptible la homogeneidad del tiempo.⁵³⁹

Muchas otras diferenciaciones y matices pueden ser extraídos del tratamiento del medio que la cámara saca a relucir, especialmente cuando decide “salir a la calle” para recoger incluso de forma oculta el pulso y la vibración humana de las calles (recogido de forma impresionante en la secuencia inicial de *Apartado de Correos 1001* que muestra la “muerte en directo” con técnica casi documental). Obviaré adentrarme en algunos parámetros interesantes como la contraposición día y noche, el equilibrio-desequilibrio entre interiores y exteriores o la presencia de espacios ordenados como los relacionados con el poder, en la esfera en que éste se ejerza y los desordenados que pueden ser adjudicados a grupos sociales con menor capacidad de generar o disfrutar de la riqueza y de menor potencial para la acción colectiva –siempre desde la visión del género–.

El espacio familiar (el hogar) tiende a simbolizar la quietud y la seguridad aunque cualquier perturbación que sufra uno de sus habitantes (normalmente varones, jóvenes o de mediana edad) se vivirá con exacerbación en el reducido espacio de convivencia a menudo lugar de trabajo de la mujer y fuente de recursos (al arrendar una habitación a un pintor italiano como en el caso de *Hay un camino a la derecha*). El problema de la vivienda, ya no de sus características sino de su propia existencia, aunque no es específico ni determinante en el género, sí aparece en alguna medida en algunos films. Nada raro hay en *Persecución en Madrid* cuando una familia acoge a un extranjero o incluso en *El magistrado* cuando otra, más apurada y de clase media, se ve obligada a incorporar a un inquilino para poder mantener una mínima expectativa de elevación social. Ni que decir tiene que las pensiones son parte del paisaje urbano reflejado, sobre todo antes de 1958. La Academia de baile inactiva y también pensión de *Distrito Quinto* se convierte en un protagonista más de la narración, máxime cuando el personaje enigmático que centra la trama se ve obligado a no

⁵³⁹ SORLIN, Pierre, *Sociología del cine*, op. cit., pp. 243-244.

salir de ella por temor a ser detenido por la policía. Otras pensiones son el refugio de la protagonista de *Apartado de Correos 1001* y de uno de los integrantes de la banda en *Brigada criminal* o en *El cerco*. A partir de 1958 se verá con más frecuencia –tema del evadido e incluso del falso culpable– que un personaje se recluya en un pequeño hotel, incluso costero, como es el caso de *Yo no soy un asesino* o de *Muerte al amanecer/El inocente*.

Tampoco son raros los patios de vecinos que parecen trasladarnos al Madrid decimonónico tal como se ve en *Surcos* y que Neville explotó en dos películas pseudonegras de los años cuarenta (*Domingo de Carnaval* y *El crimen de la calle de Bordadores*).

Entre las ausencias evidentes en nuestro cine negro, en algunos casos por causas lógicas, están los locales de apuestas ilegales o los bares clandestinos o incluso los centros de reunión de tahures de todo pelaje, aunque en *Regresa un desconocido* la trama nazca de una encerrona en un piso cualquiera. Pese a todo, el esfuerzo de adaptación de decoradores, localizadores de escenarios y operadores en la recreación de los ambientes turbios fue encomiable (salas de fiestas, zonas portuarias, garitos, almacenes, etc.).

Finalmente, cabe repasar la ambientación de la comisaría española como un lugar de trabajo frío y ordenado (aunque densificado por un mobiliario añejo) de funcionarios elegantes donde se circula a un ritmo pausado y donde no existe ni bullicio ni escándalo puesto que la disciplina se presiente. Sólo en *Ensayo general para la muerte* y en *Hipnosis* (ambas de 1962) se empieza a notar el pulso y la actividad humana deslizándose la suciedad, el desorden y la improvisación. *El asesino de Düsseldorf* presentará aún mejor el clima de confusión y descrédito de una policía puesta en jaque por un psicópata asesino. Claro que se habla de una ciudad germana a finales de los años veinte o en todo caso antes de la llegada del nazismo, donde las relaciones con la prensa provocarán, todavía más, la sensación de alteración y nerviosismo.

En las páginas siguientes (698 a 722) se presentan los datos (localizaciones de los films clasificados en 10 grupos de espacios cuyo criterio agrupador ha nacido de los propios datos) aparecidos en un total de 106 de las 110 películas visionadas del género negro del periodo, concretando algunos de los elementos humanos, estéticos y/o simbólicos que aparecen. En la línea de lo apuntado en el capítulo se harán comentarios detallados cuando en la sexta parte del trabajo se estudie una película determinada. Éstos son los centros del análisis con los resultados obtenidos y que se constituyen a veces en binomios complementarios o contrarios:

LOS ESPACIOS HABITUALES DEL NEGRO ESPAÑOL

a) **Rural/natural**: especialmente los elementos del paisaje no urbano: camino, carretera rural, granja, bosque, campo, playa, acantilado, nieve...

(74)

b) **Salud/Muerte**: hospital, ambulancia, quirófano, depósito de cadáveres

(59)

c) **Ley**: comisaría, academia de policía, juzgado, prisión, cuartel...

(79)

d) **Industrial**: se hace más hincapié en los edificios y en la presencia de una industrialización (a veces de gran concentración por su carácter estatal), pero de baja intensidad hasta bien entrados los sesenta.

(36)

e) **Familiar/Vivienda**: piso o habitación, apartamento, casa lujosa, hotel, pensión, patio de vecindad...

(100)

f) **Ocio**: *meublé*, gimnasio y ring, cafetería, taberna, cabaret, baile...

(98)

g) **Marginal**: barrio periférico en construcción, suburbio, casa humilde, patio de vecinos, arrabal...

(34)

h) Circulación: metáfora de la búsqueda, de la huida, de la ambición, del paso del tiempo y de la tensión y el nerviosismo: ferrocarril, estación, aeropuerto, garaje, vehículos, calles de la ciudad, metro... (94)

i) Dinero/Trabajo: centrado en los lugares de máxima actividad laboral y de intercambios económicos: oficinas, almacenes, casas de moda, bancos, joyerías, farmacias, etc. (79)

i) Sagrado: iglesia, parroquia, monasterio, santuario... (24)

j) Cultural/Otros: universidad, escuela, fiesta estructurada (ej. Las Fallas), museo, ciudad desde el punto de vista del patrimonio (El Escorial, exteriores reconocibles de París...), etc. (49)

De un breve recuento de los datos se desprende que la “mano de la ley” no está presente de una forma clara en 27 películas de la serie, que la marginalidad de una u otra manera fue presentada en 34 ocasiones (casi en uno de cada tres films), que los signos religiosos tuvieron un peso relativamente pequeño aunque cuando aparecían podían tener una predominancia importante (*El presidio, Balarrasa, Compadecce al delincuente...*). Las situaciones de ocio presentadas (98), a menudo describiendo movimientos nocturnos, malas influencias (así aparece la música de jazz y sus antros, sin mencionar cabarets, salas de fiesta, etc.). se contraponen a entornos de trabajo (79) que pueden sufrir los efectos del crimen o estar contaminados de él (atracos, encubrimiento, tapadera, etc.).

Que 79 películas también recojan elementos rurales o de poblaciones alejadas de la pequeña jungla urbana puede ser indicativo de que no se ha perdido de vista una sociedad aún de fuertes componentes campesinos, aunque la llegada del turismo redescubrirá el elemento natural especialmente en los años sesenta. Los espacios de circulación, finalmente, permitirán reproducir en el género aquello que tiene que ver con la acción y que muchos críticos confunden en esa época como algo necesario en la tradición negra cuando en todo caso puede ser más

propio del retrato de los gánsters primitivos del cine norteamericano de los años treinta y no de la madurez y plenitud –para el caso de los Estados Unidos en los años comprendidos entre 1941 y 1959–. La dialéctica entre la vida y la muerte, con la intervención de los consabidos camilleros (que generalmente llegan tras la aparición de un cadáver) y de los cirujanos que operan en el último extremo pero también con el desfile de autopsias, exhumaciones y entierros, recuerda a todos que en el género no se engaña a nadie sobre el destino final de cada uno de nosotros. El problema es que la aceleración (en la acumulación de la riqueza y su pugna) también llevará a una muerte violenta fruto también de la irreflexión y de tensiones y conflictos que generarán odios y explosiones violentas.