



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](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://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](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://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](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://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.

# **VOLUMEN II**

## **SEXTA PARTE: LAS PELÍCULAS**

En este último bloque se pasará a la descripción de los films que se han encuadrado en la serie negra. Se iniciará la sección presentándose los 208 títulos que forman parte del estudio con los datos básicos (título, director, productora/s, año de producción y fecha de estreno en Madrid y Barcelona). Seguidamente se comentarán brevemente algunos títulos que rozan la inclusión en este listado y que por diferentes razones han quedado excluidos –en algunos casos su visionado podría aclarar mucho al respecto– para pasar a analizar el grado de contaminación genérica presente y que llevará a hablar de comedias policiacas, de dramas entremezclados con elementos criminales y de algunos géneros o subgéneros que recibirán la impronta negra.

Posteriormente y con el epígrafe *Cincuenta films*, se procederá a un estudio de films que por una u otra razón identifican corrientes presentes en el ciclo. No es sólo la calidad el criterio que marca la selección. De hecho, aportaciones importantes como *Relato policíaco* (Isasi-Isasmendi, 1954), *El fugitivo de Amberes* (Iglesias, 1954) o *Armas contra la ley* (Blasco, 1961) quedarán excluidas lo que no significa, de ningún modo, reconocer su aportación estética y narrativa. En todo caso algunos estudios citados en la bibliografía dan cuenta de sus aportaciones. Asimismo hay películas que obtuvieron cierto éxito de público y que tampoco han sido consideradas. Lo que se busca sobre todo en esta selección es intentar captar los márgenes entre los que se movieron los creadores y los técnicos del cine negro español y que identifican diversos patrones y tramas argumentales presentes, y hasta rarezas que aisladamente surgieron entre las producciones.

Los cincuenta films son analizados con las herramientas a disposición y que eluden en parte un análisis técnico para el que no se está preparado. En cambio se ha intentado seguir puntualmente algunas de las cuestiones fundamentales que han ido surgiendo a lo largo del trabajo: el encuadramiento en un determinado subgénero, las tramas argumentales y los delitos presentados, la visión de las ciudades y pueblos que testimonia, los tipos y arquetipos que aparecen y, siempre que ha sido posible, las conexiones con otros films o la presencia de características propias de una productora o de un realizador sin obviar el camino

seguido, desde el guión previo hasta el rodaje y el estreno en su forma íntegra o alterada.

En algunos casos (*Surcos, A tiro limpio, Crimen de doble filo...*) se ha preferido exponer estudios realizados por diferentes expertos que transmiten plenamente los aspectos a tener en cuenta. Siempre que ha sido posible se ha colocado, en primer lugar, la voz del realizador que habla sobre su trabajo (por la vía directa o por la indirecta si aparece su opinión en las revistas o libros especializados). Se acompaña cada comentario con una breve revisión de la opinión de la crítica coetánea, mayoritariamente barcelonesa, o de la de historiadores del cine del momento estudiado o de la actualidad. Las fichas técnico-artísticas, todas ellas extraídas de los títulos de crédito, permiten ofrecer datos utilizables en posteriores análisis. En algunos casos se ha desglosado el film en las escenas principales y se ha intentado estudiar los segmentos principales que marcan la narración. La descompensación en el análisis de una u otra cinta tiene que ver con el probable carácter de paradigma o avanzadilla seriada de alguna realización pero también con el deseo de resaltar determinadas cuestiones (como por ejemplo la acogida de *Surcos* o el valor de los objetos y de la construcción espacio-temporal en *Hay un camino a la derecha*). Soy consciente de los problemas metodológicos que en algún momento puede acarrear este diferenciado tratamiento. La necesidad de limitar el tamaño de este trabajo ha operado, igualmente, en la aplicación de un doble rasero al material. Los ítems u observaciones mínimas y necesarias han sido cubiertas en todos los casos.

No se puede cerrar esta presentación sin anotar que en este apartado me he otorgado la mayor libertad posible para escoger el modo concreto de análisis que creo necesita cada film por lo cual, partiendo de un patrón más o menos constante, se han hecho las adaptaciones necesarias para cada caso en particular. Así, en algunos casos se transcriben diálogos concretos, se comentan planos y hasta objetos o composiciones determinadas o simplemente se da vueltas sobre la trama intentando buscar influencias, continuidades y hasta posibles discursos (del narrador, del director, del guionista, de la productora y hasta de las instituciones que son representadas).

La proporción de films realizados en Madrid y Barcelona y/o en régimen de coproducción se ha intentado equilibrar así como los adscritos a un determinado subgénero (policíaco-desde la ley, enigma-juego deductivo, de delincuentes, psicológico-delictivo) y también los que muestran de alguna manera las características presentes en una de las dos etapas que se han intentado identificar (la primera que va de 1950 a 1957 y la segunda la que se inicia en 1958 y que se cierra en 1965). En este sentido se ha intentado explicar ampliamente los aspectos que marcan los títulos que abren y cierran la serie. Finalmente y con el epígrafe 60 films se vierten las fichas técnicas de otras tantas cintas visionadas y que no serán comentadas.

En el anexo se encontrarán las fichas técnico-artísticas y los argumentos de las 98 películas que completan la serie estudiada a falta de un estudio en profundidad aunque en algunos casos no exista copia disponible para ello o se encuentre en mal estado (*Camino cortado* de Iquino [1954], por ejemplo, en la copia de Filmoteca Española).

### **6.1. Las películas de la serie negra**

Se iniciará esta última sección con la lista de los títulos que a lo largo de estos casi cuatro años han merecido la catalogación de ne<sup>o</sup>gros por las razones que se han ido exponiendo (Cuadro nº 32, pp. 860-868).

La mejor forma de detectar la negritud pasa por visionar aquellos títulos de cuyos argumentos se tiene información o de aquellos otros que figuran en los manuales y enciclopedias del cine español como policíacos o negros. En todo caso las críticas sobre films acostumbran a orientar en mayor medida sobre el carácter de una u otra cinta porque la mayoría de las veces los periodistas que hacían la reseña, al día siguiente o poco tiempo después del estreno, daban puntual información de las tramas argumentales. Hay algunos títulos, los casi ignorados en la prensa por haber sido colocados en programas dobles o no haber sido estrenados, sobre los que se ha mantenido un cierto suspense respecto a la incorporación o no en el listado. Es probable que, como en casi todos los

manuales prestigiosos, haya errores de bulto que se han intentado atenuar en la medida de lo posible contraponiendo fuentes diferentes (catálogos Uniespaña que tomaban los argumentos de las propias productoras, críticas, enciclopedias especializadas, etc.).

Que se hayan cubierto 110 films de los 208 consignados (52,8 %) parece una cifra aparentemente voluminosa aunque permite hablar casi con ecuanimidad de lo visto y de lo no visto.

Algunas películas han estado excluidas precisamente después de ser visionadas y, lógicamente, algunos casos en los que persisten dudas han caído dentro o fuera de la serie sin que se niegue el debate de su adscripción.

Hay que recordar de todas formas que hablar de géneros remite a un buen número de convenciones que acostumbran a encajar de lleno en muy pocos títulos. Esta cuestión peliaguda la he resuelto en algunos casos pensando en una especie de gradación en la negritud. Un film puede incorporar algunas dosis de lo criminal y de malestar social. Por su carácter dañino y hasta intranquilizador es posible que contamine todo el film.

**Cuadro n° 32**

**208 títulos del cine negro español**

| <u>DIRECTOR</u>          | <u>TÍTULO</u>                | <u>PRODUCTORA</u>             | <u>AÑO</u> | <u>ESTRENO MADRID/BCN</u> |
|--------------------------|------------------------------|-------------------------------|------------|---------------------------|
| salvador, julio          | apartado de correos 1001     | Emisora Films                 | 1950       | 26/1/51 6/12/50           |
| nieves conde, j.a.       | balarrasa                    | Aspa Films                    | 1950       | 5/2/51 2/51               |
| iquino, ignacio, f.      | brigada criminal             | IFI                           | 1950       | 8/1/51 4/12/50            |
| saslavsky, luis          | corona negra, la             | Suevia Films-Cesáreo González | 1950       | 24/9/51 23/5/51           |
| luca de tena, cayetano   | crimen en el entreacto       | Ballesteros                   | 1950       | 16/1/54 24/10/53          |
| lazaga, pedro            | hombre acusado               | Peninsular Films              | 1950       | 7/7/52 18/8/52            |
| mignoni, fernando        | noche de celos               | Iglesias                      | 1950       | 29/9/51                   |
| román, antonio           | pasado amenaza, el           | Emisora Films                 | 1950       | 27/11/50 10/50            |
| vajda, ladislao          | séptima página               | Peninsular Films              | 1950       | 31/1/52 10/51             |
| santillán, antonio       | almas en peligro             | IFI                           | 1951       | 24/3/52 12/5/52           |
| salvador, julio          | duda                         | Emisora Films                 | 1951       | 8/10/51 22/9/51           |
| román, antonio           | forastera, la                | Emisora Films                 | 1951       | 3/3/52 12/12/51           |
| elorríeta, josé maría    | horas inciertas              | Eos Films                     | 1951       | 12/4/54                   |
| marquina, luis &         |                              |                               |            |                           |
| dein, edward             | manchas de sangre en la luna | Hesperia Films                | 1951       | 28/7/52 1/4/52            |
| mayora, jaimé de         | noche de tormenta            | Córdoba Films-Centre Belge P. | 1951       | 5/9/55 26/10/59           |
| marquina, luis           | quema el suelo               | Hesperia Films                | 1951       | 21/2/52 1/4/52            |
| nieves conde, j.a.       | surcos                       | Atenea                        | 1951       | 12/11/51 10/51            |
| del amo, gómez, neville, |                              |                               |            |                           |
| nieves conde, ruiz e.,   | cercos del diablo, el        | Mercurio                      | 1952       | 25/8/52 9/53              |
| elorríeta, j maría       | maría dolores                | Universitas Film              | 1952       |                           |
| setó, javier             | mercado prohibido            | IFI                           | 1952       | 23/3/53 20/6/52           |

| <u>DIRECTOR</u>                      | <u>TÍTULO</u>                 | <u>PRODUCTORA</u>          | <u>AÑO</u> | <u>ESTRENO MADRID/BCN</u> |
|--------------------------------------|-------------------------------|----------------------------|------------|---------------------------|
| sáenz de heredia, j.l.               | ojos dejan huellas, los       | Chapalo Films              | 1952       | 3/10/52 12/9/52           |
| gómez, enrique                       | persecución en madrid         | IFI-José Carreras Planas   | 1952       | 21/9/53 11/8/52           |
| román, antonio                       | último día                    | Velázquez Films            | 1952       | 1/12/52 21/4/53           |
| perla, alejandro                     | ha desaparecido un pasajero   | Cinearte                   | 1953       | 4/9/54                    |
| rovira beleta, francisco             | hay un camino a la derecha    | Titán Films                | 1953       | 7/5/54 22/2/54            |
| fortuny, juan                        | huyendo de sí mismo           | Helios Films               | 1953       | 24/1/55 15/9/55           |
| catalán, feliciano                   | intriga en el escenario       | Cinematográfica Madrileña  | 1953       | 19/10/53 29/3/54          |
| romero marchent, j.l.                | juzgado permanente            | Atlante                    | 1953       | 25/1/54 12/1/54           |
| gascón, ricardo                      | misión extravagante           | Española Films             | 1953       | 16/4/56 3/2/54            |
| rey, f., fuentes, f. & klimovsky, l. | tres citas con el destino     | Unión Films-Oro-Plus Ultra | 1953       | 29/3/54 30/3/54           |
| gascón, ricardo                      | agentes del quinto grupo, los | IFI                        | 1954       | 9/5/55 25/4/55            |
| marquina, luis                       | alta costura                  | Cinesol                    | 1954       | 6/5/54 1/9/54             |
| lladó, juan,                         |                               |                            |            |                           |
| sacha, jean                          | canción del penal, la         | IFI-Edic                   | 1954       | 26/5/58 9/5/55            |
| alexandre, margarita &               | ciudad perdida, la            | Nervión-Pico               | 1954       | 29/9/55 20/10/55          |
| torrecilla, rafael                   |                               |                            |            |                           |
| salvador, julio &                    |                               |                            |            |                           |
| huntington, lawrence                 | contrabando                   | Balcázar-Diadem Films      | 1954       | 22/8/55 31/8/55           |
| setó, javier                         | duelo de pasiones             | Hispamer                   | 1954       | 30/1/56 19/1/56           |
| pascual, jesús                       | elena                         | Escorial Films             | 1954       | 14/10/57 8/8/55           |
| iglesias, miguel &                   |                               |                            |            |                           |
| henaff, rené le                      | fugitivo de amberes, el       | Peca Films                 | 1954       | 16/5/55 1/8/55            |
| lladó, juan                          | gamberros, los                | IFI                        | 1954       | 13/9/54 15/10/54          |
| noville, edgar                       | ironía del dinero, la         | Neville-Les Grands Films   | 1954       | 19/10/59 9/7/56           |
| santillán, antonio                   | presidio, el                  | IFI                        | 1954       | 12/7/54 17/5/54           |



| <u>DIRECTOR</u>          | <u>TÍTULO</u>            | <u>PRODUCTORA</u>               | <u>AÑO</u> | <u>ESTRENO MADRID/BCN</u>   |
|--------------------------|--------------------------|---------------------------------|------------|-----------------------------|
| isasi-isasmendi, a.      | relato policíaco         | Balcázar                        | 1954       | 13/6/56 3/9/54              |
| lluch, miguel            | sitiados en la ciudad    | IFI                             | 1954       | 18/2/57 9/1/56              |
| fernández ardavín, c.    | ¿crimen imposible?       | Ata-Clave Films                 | 1954       | 2/9/54 9/4/55               |
| iquino, ignacio, f.      | camino cortado           | IFI                             | 1955       | 28/8/56 16/1/56             |
| iglesias, miguel         | cerco, el                | Este Films                      | 1955       | 1/9/55 22/9/55              |
| ochoa, josé              | juicio final             | Hispamer                        | 1955       | 11/1/60                     |
| fortuny, juan            | melodía misteriosa, la   | Mezquíriz                       | 1955       | 6/7/57 10/8/56              |
| ochoa, josé              | mestiza, la              | Hispamer                        | 1955       | 15/10/56 24/1/56            |
| coll, julio              | nunca es demasiado tarde | Balcázar                        | 1955       | 23/1/56 31/1/56             |
| santillán, antonio       | ojo de cristal, el       | IFI                             | 1955       | 23/1/56 22/10/56            |
| nieves conde, j.-a.      | peces rojos, los         | Estela Films-Yago Films         | 1955       | 12/9/55 29/11/55            |
| soler, julián            | playa prohibida          | Unión Films                     | 1955       | 21/3/57 5/9/60              |
| gascón, ricardo          | pleito de sangre         | Amifcar                         | 1955       | 6/2/56 17/4/56              |
| setó, javier             | punto del diablo, el     | Planeta Films                   | 1955       | 16/1/56                     |
| orol garcía, juan        | secretaria poligrosa     | Almasirio                       | 1955       | 5/8/57 1/9/58               |
| salvador, julio          | sin la sonrisa de dios   | Laurus Films                    | 1955       | 28/11/55 28/11/55           |
| form, josé maría         | yo maté                  | Balcázar                        | 1955       | 29/7/57 22/9/55             |
| fernández ardavín, e.    | compadece al delincuente | Técnicos Asociados P.C.         | 1956       | 13/6/60 <sup>1</sup> 9/9/60 |
| ochoa, josé              | anónimo, el              | Penta Films                     | 1956       | 5/9/57                      |
| xiol, juan               | avenida roma 66          | ICE                             | 1956       | 13/4/59 8/9/58              |
| clorrieta, josé maría    | carretera general        | Proas                           | 1956       | 12/12/60 30/11/59           |
| fortuny, juan            | delincuentes             | Mezquíriz-Tándem Films          | 1956       | 8/6/59 6/5/57               |
| rovira beleta, francisco | expreso de andalucía     | Teide-For-Lumia-Felice Zappulla | 1956       | 1/10/56 6/9/56              |
| demicheli, tulio         | herida luminosa, la      | Balcázar                        | 1956       | 24/12/56 9/1/59             |

<sup>1</sup> La fecha de estreno corresponde a la de Valencia.

| DIRECTOR                | TÍTULO                            | PRODUCTORA                    | AÑO  | ESTRENO MADRID/BCN |
|-------------------------|-----------------------------------|-------------------------------|------|--------------------|
| ramírez, pedro l.       | ladrones somos gente honrada, los | Aspa Films                    | 1956 | 3/9/56 11/9/56     |
| klimovsky, león         | miedo                             | Hispamer                      | 1956 | 1/5/56 28/1/57     |
| gambosa, josé luis      | minutos antes                     | Alfyega                       | 1956 | 7/3/57 14/9/56     |
| iglesias, miguel        | ojos en las manos, los            | Pecsa Films                   | 1956 | 16/5/56 14/4/58    |
| quadreny, ramón &       |                                   |                               |      |                    |
| williamson, cecil h.    | pasaporte al infierno             | Pecsa-E.J. Farcey             | 1956 | 11/3/61 14/8/61    |
| siano, silvio           | serán hombres                     | Yago-Aces                     | 1956 | 11/7/60 11/7/60    |
| arévalo, carlos &       | ángeles sin cielo                 | Hispamer-P.C. Roma            | 1957 | 7/12/59            |
| corbucci, sergio        | aventurero, el                    | Balcázar-Patria Films         | 1957 | 15/6/59 17/11/58   |
| baños ricardo &         | cuatro en la frontera             | IFI                           | 1957 | 5/5/58 25/6/58     |
| hume, kenneth           | distrito quinto                   | Juro Films                    | 1957 | 16/6/58 22/1/58    |
| santillán, antonio      | frontera del miedo, la            | Ágata Films                   | 1957 | 16/6/58 8/9/58     |
| coll, julio             | hombre en la red, un              | Ariel-Cervi-Rodas             | 1957 | 7/1/58 10/1/58     |
| lazaga, pedro           |                                   |                               |      |                    |
| freda, riccardo         | horas de pánico                   | Eos Films-Martin A. Gosch     | 1957 | 27/5/57 8/8/57     |
| ruiz castillo, arturo & | madrugada                         | Benito Perojo-Máximo Gómez M. | 1957 | 15/7/57 21/4/58    |
| taylor, donald          | manos sucias, las                 | As-Pecsa Films-Galatea        | 1957 | 4/4/58 20/11/57    |
| román, antonio          | pasado te acusa, el               | Día                           | 1957 | 16/6/58 1/9/58     |
| loma, j.a. de la        | pasos de angustia                 | Valencia Films                | 1957 | 8/6/59 14/8/59     |
| felice, lionello de     | puerta abierta, la                | Hesperia-Mervufilm            | 1957 | 11/11/57 31/3/58   |
| pamplona, clemente      | sendas marcadas                   | Urania                        | 1957 | 1/6/59 4/5/59      |
| fernández ardevín, c.   | carlota                           | Bosco Films                   | 1958 | 7/3/60 7/9/59      |
| bosch, juan             | cebo, el                          | Chamartín-Præsens Films       | 1958 | 12/2/59 14/11/58   |
| caben salaberry, e.     |                                   |                               |      |                    |
| vajda, ladislao         |                                   |                               |      |                    |

| DIRECTOR                  | TÍTULO                          | PRODUCTORA                      | AÑO  | ESTRENO MADRID/BCN |
|---------------------------|---------------------------------|---------------------------------|------|--------------------|
| santillán, antonio        | cita imposible                  | Vértice Films                   | 1958 | 2/2/61 16/9/58     |
| thorry, juan carlos       | cobardes, los                   | IFI                             | 1958 | 16/2/59 18/5/59    |
| ruiz castillo, arturo     | culpables                       | Jorge Griñán                    | 1958 | 27/6/60 21/9/59    |
| rosi, francesco           | desafío, el                     | Suevia Films-Vides              | 1958 | 8/9/58 5/1/59      |
| xiol, juan                | extranjera, la                  | ICE                             | 1958 | 8/3/65             |
| forqué, josé maría        | hecho violento, un              | Nervión                         | 1958 | 31/8/59 16/2/59    |
| fernández ardevín, e. &   |                                 |                                 |      |                    |
| matton, arne              | llegaron dos hombres            | Molino-Terrafilms               | 1958 | 22/6/59 9/6/59     |
| forqué, josé maría        | noche y el alba, la             | Eurofilm                        | 1958 | 10/10/58 13/10/58  |
| vari, giuseppe            | su propio destino               | Atlántida-Este                  | 1958 | 16/2/59 3/9/58     |
| coll, julio               | vaso de whisky, un              | Este-Pefsa                      | 1958 | 3/9/59 6/3/59      |
| bosch, juan               | a sangre fría                   | Este-Urania                     | 1959 | 17/6/60 14/12/59   |
| fortuny, j., nicolau, a., |                                 |                                 |      |                    |
| buendía, a.g.             | aventuras de taxi key           | Mezquíriz                       | 1959 | 14/9/59            |
| iquino, ignacio f         | buen viaje, pablo               | IFI                             | 1959 | 23/11/59 1/2/60    |
| fulci, lucio              | contrabando en nápoles          | Fénix-ICM-Teseo                 | 1959 | 12/12/60 17/4/60   |
| ramírez, pedro l.         | crimen para recién casados      | As-Tarfé                        | 1959 | 7/3/60 9/6/60      |
| vanzina, stefano          | culpa fue de eva, la            | Hesperia-Jolly Films-Gray Films | 1959 | 20/6/60 10/10/60   |
| forqué, josé maría        | de espaldas a la puerta         | Halcón Films                    | 1959 | 12/11/59 12/1/60   |
| ozores, mario             | dos y media y... veneno, las    | Cinematográfica Hispánica       | 1959 | 10/12/59 29/2/60   |
| ramírez, pedro l.         | llama un tal esteban            | IFI                             | 1959 | 26/9/60 14/3/60    |
| zampa, luigi              | magistrado, el                  | Hispanex Films-Titanus          | 1959 | 19/9/60 2/6/61     |
| arévalo, carlos           | misión en marruecos             | Hispanex                        | 1959 | 1/6/64 22/7/61     |
| form, josé maría          | muerte al amanecer /el inocente | Teide                           | 1959 | 23/5/61            |
| loma, j.a. de la          | mundo para mí, un               | Pecsa-Sopadec                   | 1959 | 15/6/59 3/2/60     |

| DIRECTOR                 | TÍTULO                           | PRODUCTORA                       | AÑO  | ESTRENO MADRID/BCN |
|--------------------------|----------------------------------|----------------------------------|------|--------------------|
| petrucci, antonio        | no soy culpable                  | Chamartín-Romana Film            | 1959 | 24/6/60 6/11/59    |
| catalán, feliciano       | precio de la sangre, el          | Almasirio                        | 1959 | 17/6/60            |
| lazaga, pedro            | tramposos, los                   | Ágata Films                      | 1959 | 2/11/59 23/11/59   |
| forqué, josé maría       | 091, policía al habla            | As Films                         | 1960 | 13/12/60 6/11/60   |
| santillán, antonio       | desamparados, los                | Echávarri-Midega                 | 1960 | 27/8/62 1/9/60     |
| amo, antonio del         | dos golfillos, los               | Suevia Films/Cesáreo González    | 1960 | 1/9/61 21/8/61     |
| loma, j.a. de la         | fuga desesperada                 | Java-Atac                        | 1960 | 8/6/64 31/8/61     |
| demichei, tulio          | hay alguien detrás de la puerta  | P.C. Balcázar                    | 1960 | 8/7/65 31/1/61     |
| sáenz de heredia, j.l.   | indulto, el                      | Suevia Films/Cesáreo González    | 1960 | 16/12/60           |
| franco, jesús            | labios rojos                     | Álamo Films                      | 1960 | 25/9/61            |
| amo, antonio del         | melocotón en almíbar             | Apolo Films                      | 1960 | 20/10/60 18/12/61  |
| isasi-isasmendi, a.      | mentira tiene cabellos rojos, la | Isasi P.C.                       | 1960 | 29/1/62 28/7/61    |
| simonelli, giorgio       | somos dos fugitivos              | Hesperia-DS Produzzioni          | 1960 | 30/5/65 11/10/61   |
| klimovsky, león          | ...y el cuerpo sigue aguantando  | Hispamer-Temara                  | 1961 | 5/5/61 15/5/61     |
| mur oti, manuel          | a hierro muere                   | Halcón-Sono                      | 1961 | 21/5/62 7/5/62     |
| balcázar, alfonso        | al otro lado de la ciudad        | Balcázar                         | 1961 | 17/9/62 2/7/62     |
| blasco, ricardo          | armas contra la ley              | Hispamer Films-Artec-Italia P.F. | 1961 | 11/12/61 20/11/61  |
| rovira beleta, francisco | atracadores, los                 | Peña Films                       | 1961 | 26/2/62 27/02/62   |
| iglesias, miguel         | carta a una mujer                | Cineprodex                       | 1961 | 24/6/63            |
| coll, julio              | cuarta ventana, la               | Juro Films                       | 1961 | 27/5/63 25/3/63    |
| coll, julio              | cuervos, los                     | Juro Films                       | 1961 | 18/6/62 22/9/61    |
| madruza, esteban         | cupido contrabandista            | Leda                             | 1961 | 10/12/62 31/7/63   |
| nuñez, ricardo           | detective con faldas             | Orbe Films                       | 1961 | 6/8/62 30/10/61    |
| ramírez, pedro l.        | ¿dónde pongo este muerto?        | IFI                              | 1961 | 28/6/62 19/2/62    |
| salvador, julio          | han matado a un cadáver          | Urania                           | 1961 | 26/7/62 4/12/61    |

| <u>DIRECTOR</u>      | <u>TÍTULO</u>                 | <u>PRODUCTORA</u>         | <u>AÑO</u> | <u>ESTRENO MADRID/BCN</u> |
|----------------------|-------------------------------|---------------------------|------------|---------------------------|
| gamboa, José Luis    | honorables sinvergüenzas      | Alfyega                   | 1961       | 30/10/61 22/4/62          |
| iquino, ignacio f.   | juventud a la intemperie      | IFI                       | 1961       | 9/10/61 6/9/61            |
| nunes, José María    | no dispares contra mí         | Este Films                | 1961       | 6/8/62 8/5/61             |
| merenda, Víctor      | no temas a la ley             | Dabe-Socino-Eurocine      | 1961       | 25/4/66 12/8/63           |
| fortuny, Juan        | palmer ha muerto              | Mezquiritz-Probo          | 1961       | 21/1/63 5/5/62            |
| bosch, Juan          | regresa un desconocido        | Este Films                | 1961       | 13/11/62 6/8/62           |
| xiol, Juan           | sondas cruzadas               | Echávarrí                 | 1961       | 22/6/70 11/3/63           |
| forqué, José María   | usted puede ser un asesino    | As Films                  | 1961       | 29/5/61 5/5/61            |
| forri, José María    | ¿pena de muerte?              | IFI                       | 1961       | 19/8/63 11/6/62           |
| forqué, José María   | atraco a las tres             | Hesperia Films-Pedro Masó | 1962       | 10/12/62 15/1/63          |
| blasco, Ricardo      | autopsia de un criminal       | Hispamer                  | 1962       | 5/8/63 9/7/64             |
| gamboa, José Luis    | cerrado por asesinato         | Alfyega                   | 1962       | 29/3/70 20/2/1964         |
| forri, José María    | culpables, los                | Teide P.C.- Mundial Films | 1962       | 10/12/62 14/8/64          |
| ✗ klimovsky, león    | ella y el miedo               | Cita Films                | 1962       | 11/3/68 20/6/66           |
| coll, Julio          | ensayo general para la muerte | As-Eco                    | 1962       | 21/10/63 25/3/63          |
| madrid, José Luis    | gran coartada, la             | Tusisa                    | 1962       | 15/8/63 19/8/63           |
| martín, Eugenio      | hipnosis                      | Procusa-IGF-Domiziana     | 1962       | 20/5/63 13/5/63           |
| ✗ pamploña, clemente | kilómetro 12                  | Espejo Films              | 1962       | 10/6/68 23/10/64          |
| franco, Jesús        | muerte silba un blue, la      | Naga Films                | 1962       | 17/10/66 31/7/64          |
| mariscal, Ana        | occidente y sabotaje          | Bosco Films               | 1962       | 3/8/64                    |
| lazaga, Pedro        | pandilla de los 11, la        | Buhigas                   | 1962       | 26/7/63 24/5/63           |
| forri, José María    | ruta de los narcóticos, la    | IFI                       | 1962       | 18/11/63 3/7/63           |
| ✗ lazaga, Pedro      | sabían demasiado              | Naga Films                | 1962       | 22/10/62 18/9/62          |
| reinl, Harald        | terror en la noche            | Época-Germania-Domiziana  | 1962       | 30/11/62 2/12/63          |
| klimovsky, león      | todos eran culpables          | Leda                      | 1962       | 7/2/63 27/5/63            |

| DIRECTOR              | TÍTULO                       | PRODUCTORA                     | AÑO  | ESTRENO MADRID/BCN |
|-----------------------|------------------------------|--------------------------------|------|--------------------|
| santillán, antonio    | trampa mortal                | Constelación                   | 1962 | 28/10/63 19/7/63   |
| zabalza, josé maría   | yo no soy un asesino         | Prodisa                        | 1962 | 2/1/68             |
| pérez doiz, francisco | a tiro limpio                | Balcázar                       | 1963 | 24/5/65 1/9/63     |
| lluch, miguel         | crimen                       | IFI                            | 1963 | 26/7/71 21/9/64    |
| nieves conde, j.a.    | diablo también llora, el     | Arturo González-Apo            | 1963 | 15/3/65 12/7/65    |
| atiENZA, juan g.      | dinamiteros, los             | Ágata Films-Film Columbus      | 1963 | 2/11/64 15/5/65    |
| forqué, josé maría    | juego de la verdad, el       | Hesperia-Pedro Masó-Elystées   | 1963 | 9/9/63 13/1/64     |
| coll, julio           | muertos no perdonan, los     | Juro Films                     | 1963 | 1/6/64 23/11/64    |
| román, antonio        | pacto de silencio            | C.C. Castilla                  | 1963 |                    |
| lluch, miguel         | precio de un asesino, el     | IFI                            | 1963 | 1/3/65 10/5/65     |
| viloria, josé luis    | rapto de T. T., el           | Precisa                        | 1963 |                    |
| franco, josé          | riff en la ciudad            | Albatros                       | 1963 | 7/12/64 9/8/65     |
| santillán, antonio    | senda torcida                | Constelación                   | 1963 | 4/3/63 9/11/64     |
| monter, josé luis     | tela de araña                | Hispaner-Roitfeld              | 1963 | 27/6/63 2/7/63     |
| ordaña, juan de       | abajo espera la muerte       | MD S.A.-Titanic Films          | 1964 | 10/5/71            |
| gottlieb, f.j.        | araña negra                  | Procesa-Germania Film          | 1964 | 29/5/64 8/3/1965   |
| villiers, françois    | balcón sobre el infierno, un | Balcázar-Luxor-Capitole        | 1964 | 24/2/64 3/5/64     |
| form, josé maría      | barca sin pescador, la       | Teide                          | 1964 | 2/11/64 20/10/64   |
| forqué, josé maría    | casi un caballero            | Hesperia Films-Pedro Masó P.C. | 1964 | 7/12/64            |
| borau, josé luis      | crimen de doble filo         | Eco Films                      | 1964 | 12/8/65 21/2/66    |
| lluch, miguel         | chica del auto-stop, la      | IFI                            | 1964 | 23/8/65            |
| iglesias, miguel      | después del gran robo        | Isasi P.C.                     | 1964 | 9/10/67 28/2/66    |
| simonelli, giorgio    | dos de la mafia              | Hispaner Films-Fida            | 1964 | 12/2/68            |
| balcázar, jaimé josé  | filo del miedo, el           | Leda                           | 1964 | 16/1/67 1/2/66     |
| philipp, harald       | hombre solo, un              | Naga Films-Ascott Pictures     | 1964 | 4/3/66             |

| DIRECTOR             | TÍTULO                        | PRODUCTORA                        | AÑO  | ESTRENO MADRID/BCN |
|----------------------|-------------------------------|-----------------------------------|------|--------------------|
| fulci, lucio         | mangantes, los                | Tecisa-Dario Sabatello            | 1964 | 18/4/65 18/11/64   |
| cahen salaberry, e.  | millonario por un día         | B. Perojo-Argentina Sono Films    | 1964 | 24/6/68 9/5/66     |
| camus, marío         | muere una mujer               | Moncayo                           | 1964 | 15/9/65            |
| madrid, josé luis    | muerte llama otra vez, la     | Constelación                      | 1964 | 23/2/66            |
| villiers, françois   | otra mujer, la                | Carabela Films-Caravelle-Ceisp    | 1964 | 12/2/66 26/11/65   |
| fernán gómez, f.     | palomos, los                  | Estela Films                      | 1964 | 2/11/64            |
| navarro, agustín     | proceso de conciencia         | Picasa-Testa                      | 1964 | 31/5/65            |
| fernández, ramón     | rueda de sospechosos          | Urfesa                            | 1964 | 19/7/65            |
| buchs, julio         | salario del crimen, el        | Ízaro Films                       | 1964 | 8/3/65             |
| amadio, silvio       | secreto de bill north, el     | Midega-Apo-Dicifrance             | 1964 | 7/6/65 12/11/64    |
| bongioanni, gianni   | tiempo de violencia           | Procusa-Domiziana-Germania        | 1964 | 1/8/66             |
| román, antonio       | tiro por la espalda, un       | C.C. Castilla                     | 1964 | 12/10/64 8/3/65    |
| sautet, claude       | armas para el caribe          | Ágata-Intermondial-Vides          | 1965 | 12/9/66            |
| hossein, robert      | asesino de düsseldorf, el     | B. Perojo-Roma Paris Films-G. de  |      |                    |
| ecceiza, antonio     | de cuerpo presente            | Beauregard-Maga F. Malenotti      | 1965 | 17/10/66 26/7/66   |
| simonelli, giorgio   | dos contra al capone          | Elias Querejeta                   | 1965 | 28/8/67            |
| navarro, agustín     | misterioso señor van eyck, el | Atlántida-Fida                    | 1965 | 29/8/66 5/6/67     |
| iglesias, miguel     | muerte en primavera           | MD S.A.-Titanic Films             | 1965 | 18/4/66            |
| forqué, autant-lara, |                               | Urania                            | 1965 | 11/11/68           |
| claude, zagni, g.    | muerte viaja demasiado, la    | Época Films-Lux C.C.-Sagitario F. | 1965 |                    |
| poitrenaud, jacques  | noches de monsieur max, las   | Urfesa-France Cinema P.S.F.C.     | 1965 | 14/2/66 2/11/66    |
| lazaga, pedro        | rostro del asesino, el        | Moncayo                           | 1965 | 1/9/69 1/11/66     |
| deray, jacques       | secuestro bajo el sol         | Benito Perojo-Decharme-Jolly      | 1965 | 23/8/65            |
| delgado, luis maría  | secuestro en la ciudad        | Halcón Films                      | 1965 | 14/3/66 12/9/66    |
| vicario, marco       | siete hombres de oro          | As-Atlántida-Paris Union          | 1965 | 25/11/65 29/3/66   |

## **6.2. Los mestizajes y el cine negro español**

Capítulo específico de este trabajo es el de valorar en síntesis la abundante conexión entre el género negro y otros territorios colindantes como la comedia, el drama y, algo más alejados, como el cine religioso, el de aventuras o el de la propaganda política.

### **Comedias**

Tal vez desde que la novela picaresca cobró carta de naturaleza, lo delictivo ha conectado bien con la sátira mordaz, lo grotesco y hasta con buenas dosis de descripción de las miserias humanas en un tono que puede moverse entre lo jocoso y lo trágico. Es por esa razón que las bandas que operaban en las ciudades mercantiles de la Monarquía Hispánica o en la Corte han tenido cierta relevancia en la literatura. De ahí a presentar el robo o el hurto sin excesiva violencia como acto de pillería en el terreno de lo truhanesco va un paso. La novela criminal del siglo XIX también retrató con frecuencia los ambientes urbanos como universos poblados por estafadores y timadores de pocos vuelos que sobrevivían con sus artimañas, o incluso presentó a ladrones de guante blanco (incluso de identidades múltiples) que ponían en jaque a la policía a quien ridiculizaban con su habilidad. Éstas y muchas otras tendencias se irán engarzando para que en los años cincuenta lo cómico y lo criminal acaben formando un buen tándem que dé un buen montón de títulos que han sido incluidos en la categoría del cine negro, aunque operen más bien como parodia de éste, pese a que refuercen justamente todos los elementos narrativos y hasta estéticos del género negro.

Hasta 36 películas aparecen encuadradas en este grupo que bien podría encontrarse en cualquier manual sobre la comedia. Lógicamente los personajes presentados –caraduras, desesperados, genios al servicio de proyectos la mayor parte de las veces quiméricos y hasta secuaces descerebrados o detectives torpes, entre otros– fracasan en sus planes o cometen errores impropios de aquellos tipos y arquetipos a quienes parecen querer imitar.

En el cine español la historia con moraleja, el reinsertado, los ladrones cuya impericia es manifiesta y el estafador que acaba mal ofrecen posibles opciones



narrativas completadas por la descripción de luchas entre clanes mafiosos o gansteriles. La suplantación, la persecución obsesiva del botín entre diferentes grupos sin poder retenerlo, la emulación de los grandes policías, detectives y hasta de los secuestradores serán también frecuentes recursos a explotar. Igualmente útil para conseguir la carcajada es la presencia de un cadáver del que es difícil deshacerse o la intromisión, sin pretenderlo, dentro de una tapadera o morada de auténticos criminales. El equívoco, el juego de contrarios y lo imprevisible o chapucero aparecerá con frecuencia en un género que tendrá, en mi opinión, un director especialmente inspirado que será José María Forqué con su trilogía *Usted puede ser un asesino* (1961), *Atraco a las tres* (1961) y *Casi un caballero* (1964). El primer y el último título serán adaptaciones teatrales (bastante frecuentes) cuyos problemas de transcripción serán superados con nota, aunque no haya visto las obras originales. A notable distancia cabe situar algunas realizaciones de Pedro L. Ramírez, José Luis Gamboa o del prolífico Pedro Lazaga.

Cuatro títulos están presentes entre 1950 y 1957 frente a unos 32 (alguna inclusión podría ser discutible), entre 1958 y 1965, lo que apunta a una auténtica fiebre propiciada, en parte, por el impulso de las coproducciones y por algunos cambios en la posible demanda del público (respondiendo a su vez a algunas probaturas de las productoras) un tanto deseoso de confirmar en la pantalla cierto optimismo fruto de la mejora lenta de las condiciones de vida. También es cierto que laps prevenciones en cuanto a hacer coincidir cuestiones policiacas y cómicas, serán mayores en la primera fase que en la segunda.

En algunos casos como en *Intriga en el escenario* (Catalán, 1953) se combinarán no sólo elementos policiacos y humorísticos sino que se añadirá también una puesta en escena próxima al cine musical aunque la separación de unos fragmentos y otros será característica.

Films como *Rififi en la ciudad* (R. Franco, 1963) o *De cuerpo presente* (Eceiza, 1965) tendrán más de transgresión de las normas del género y funcionarán más como reflexión paródica que como comedias.

La búsqueda de una salida comercial en este mestizaje genérico se verá acrecentada con la inclusión de actores famosos (Ozores, Closas, Alexandre, López Vázquez, Isbert, Alonso) o de cómicos reputados de diferentes nacionalidades que pudiesen hacer más interesante la oferta en las pantallas. Éste es el caso de *La culpa fue de Eva* (Vanzina, 1959) o de *Los dinamiteros* (Atienza, 1963) con apariciones destacadas de Totó, Louis de Funès, Mario Carotenutto o Carlo Pisacani.

Productoras importantes (IFI, Hispamer, Hesperia, etc.) aprovecharán e impulsarán este pequeño filón impulsado también con el régimen de coproducciones. A continuación se presentan los principales títulos diferenciándose las dos subetapas en las que fueron producidos:

#### *1950-1957*

*1953: Intriga en el escenario (F. Catalán), 1954: La ironía del dinero (E. Neville); 1955: Secretaria peligrosa (Juan García Orol); 1956: Los ladrones somos gente honrada (Pedro L. Ramírez).*

#### *1958-1965*

*1959: Crimen para recién casados (Pedro L. Ramírez), La culpa fue de Eva (S. Vanzina), Las dos y media y... veneno (M. Ozores), Llama un tal Esteban (Pedro L. Ramírez), Los tramposos (P. Lazaga); 1960: Melocotón en almíbar (A. del Amo), La mentira tiene cabellos rojos (A. Isasi-Isasmendi), Labios rojos (R. Franco), Somos dos fugitivos (G. Simonelli); 1961: Cupido contrabandista (E. Madruga), Detective con faldas (R. Núñez), Han matado a un cadáver (J. Salvador), Honorables sinvergüenzas (J.L. Gamboa), Usted puede ser un asesino (J.M. Forqué), ...Y el cuerpo sigue aguantando (L. Klimovsky); 1962: Atraco a las tres (J.M. Forqué), Cerrado por asesinato (J.L. Gamboa), ¿Dónde pongo este muerto? (P.L. Ramírez), La pandilla de los 11 (P. Lazaga), Sabían demasiado (P. Lazaga); 1963: Los dinamiteros (J.G. Atienza), El rapto de T. T. (J.L. Viloría), Rififi en la ciudad (J. Franco); 1964: Casi un caballero (J.M. Forqué), Después del gran robo (M. Iglesias), Dos de la mafia (G. Simonelli), Los mangantes (L. Fulci), Millonario por un día (E. Cahen Salaberry),<sup>1</sup> Los palomos (F. Fernán*

Gómez); 1965: *De cuerpo presente* (A. Eceiza), *Dos contra Al Capone* (G. Simonelli), *Siete hombres de oro* (M. Vicario).

### **Dramas y melodramas**

A buen seguro podemos inferir que la mayoría de películas negras, deudoras de cierta visión trágica sobre los personajes sometidos a tensiones y temores, se hallarán pobladas de un buen monto de desarrollos y conflictos de los personajes más propios de líneas narrativas específicamente dramáticas. Quizás sólo el énfasis, el subrayado y el tratamiento visual marquen una posible lectura desde la negritud o desde el drama propiamente. Directores como Douglas Sirk u Otto Preminger, por hablar de figuras destacadas, han sabido combinar frecuentemente ambos enfoques. El cine español fue fructífero en la combinación de elementos provenientes del folletín, de lo trágico y de lo melodramático, sobre todo cuando quiso abordar temas considerados problemáticos como el de la delincuencia juvenil o intentó retratar personajes que sin decidirse a traspasar la línea de la legalidad, operaban con elevadas dosis de amoralidad. En ese territorio pueden ser incorporadas películas de Julio Coll o J.A. Nieves Conde –consideradas en su momento de tesis o que hablan de problemas del hombre–, que encierran personajes y conflictos más cercanos al drama clásico que al cine negro propiamente. La mezcla de pasión y odio y el desequilibrio psicológico de muchos personajes será territorio abonado y fronterizo entre lo dramático y lo propiamente criminal. En el caso de las adaptaciones de autores reputados (Sagarra, Buero Vallejo) en, respectivamente, *La herida luminosa* (1956) o *Madrugada* (1957), se vislumbra clarísimamente el crimen como una sombra que ennegrece las vidas de los personajes sin llegar a la culminación. Sólo una puesta en escena determinada marcará definitivamente su adscripción genérica que en ambos casos se reconoce como problemática, aunque el desasosiego que se destila en ambos films es marcado.

Algunos dramas pseudorreligiosos, los temas de la marginación, la reinserción, los dramas “empresariales” (el hijo que no sigue la tradición paterna), algunos dramas rurales e incluso una temática fronteriza con lo político (*La noche y el*

*alba*, 1958) pueden aparecer como, asimismo, todo lo referido a la descomposición de la unidad familiar expuesta a tensiones urbanas.

En esa larga lista, a buen seguro incompleta, se han incorporado los siguientes títulos que se distribuyen con cierta homogeneidad (17 y 23 respectivamente) en los dos subperiodos demarcados:

#### 1950-1957

1951: *Almas en peligro* (A. Santillán), *Surcos* (J.A. Nieves Conde); 1953: *Hay un camino a la derecha* (F. Rovira Beleta), *Huyendo de sí mismo* (J. Fortuny), *Tres citas con el destino* (F. Rey, L. Klimovsky, F. Fuentes), 1954: *Alta costura* (L. Marquina), *Elena* (J. Pascual), *Los gamberros* (J. Lladó); 1955: *Juicio final* (J. Ochoa), *Los peces rojos* (J.A. Nieves Conde), *El puente del diablo* (J. Setó), *Sin la sonrisa de Dios* (J. Salvador); 1956: *La herida luminosa* (T. Demicheli); 1957: *Ángeles sin cielo* (C. Arévalo, S. Corbucci), *Distrito Quinto* (J. Coll), *Madrugada* (A. Román), *Pasos de angustia* (C. Pamplona).

#### 1958-1965

1958: *La extranjera* (J. Xiol), *La noche y el alba* (J.M. Forqué), *Un vaso de whisky* (J. Coll); 1959: *Buen viaje*, *Pablo* (I.F. Iquino), *El magistrado* (L. Zampa), *Un mundo para mi* (J.A. de la Loma); 1960: *Los dos golfillos* (A. del Amo), *Los desamparados* (A. Santillán), *El indulto* (J.L. Sáenz de Heredia); 1961: *Al otro lado de la ciudad* (A. Balcázar), *Los atracadores* (F. Rovira Beleta), *Carta a una mujer* (M. Iglesias), *Los cuervos* (J. Coll), *No dispares contra mí* (J.M. Nunes); 1962: *Los culpables* (J.M. Forn), *Kilómetro 12* (C. Pamplona), *Yo no soy un asesino* (J.M. Zabalza); 1964: *Abajo espera la muerte* (J. de Orduña), *Un balcón sobre el infierno* (F. Villiers), *Crimen de doble filo* (J.L. Borau), *Muere una mujer* (M. Camus), *La otra mujer* (F. Villiers), *Proceso de conciencia* (A. Navarro).

Sin mayores especificaciones situaré algunos datos que se incluyen en algunos subgéneros o géneros colindantes. Las influencias y conexiones entre el cine de propaganda anticomunista y el cine negro fueron tratadas en el capítulo dedicado al primero. Algunos títulos pueden haber aparecido anteriormente dentro de la

serie de dramas o comedias reconociéndose, una vez más, la dificultad de encuadramiento.

### **Aventuras/Espionaje**

*1950-1957*

*1953: Misión extravagante (R. Gascón), 1956: Pasaporte al infierno (R. Quadreny, C.H. Williamson), 1957: El aventurero (R. Baños, K. Hume), Un hombre en la red (R. Freda), Horas de pánico (A. Ruiz Castillo, D. Taylor).*

*1958-1965*

*1959: Misión en Marruecos (C. Arévalo); 1962: Terror en la noche (Harald Reinl); 1963: Araña negra (F.J. Gottlieb), 1964: Un hombre solo (H. Philipp), El secreto de Bill North (S. Amadio); 1965: Armas para el Caribe (C. Sautet), El misterioso señor Van Eyck (A. Navarro), Siete hombres de oro (M. Vicario).*

### **Fantástico**

*1950-1958*

*1953: Tres citas con el destino (F. Rey, F. Fuentes, L. Klimovsky); 1955: El puente del diablo (X. Setó).*

*1958-1965*

*1962: Hipnosis (E. Martín), 1963: Los muertos no perdonan (J. Coll), 1964: La barca sin pescador (J.M. Forn), 1965: De cuerpo presente (A. Eceiza), La muerte viaja demasiado (J.M. Forqué, C. Autant-Lara, G. Zagni)<sup>1</sup>.*

### **Político/Bélico**

*1950-1957*

*1952: Persecución en Madrid (E. Gómez), 1954: La ciudad perdida (M. Alexandre, R. Torrecilla).*

*1958-1965*

---

<sup>1</sup> Los fenómenos retratados aquí van desde la parasicología, la premonición o la evidencia, hasta la maldición desde el más allá en *Tres citas con el destino*, *Hipnosis* y *Los muertos no perdonan*, la presencia del Diablo (*La barca sin pescador*) y la muerte (*La muerte viaja demasiado*), los materiales extraídos de la leyenda (*El puente del diablo*) e incluso la ensoñación y la difuminación de lo real en *De cuerpo presente*.

1962: *Occidente y sabotaje* (A. Mariscal), 1963: *Pacto de silencio* (A. Román).

## Religiosas

1950-1957

1950: *Balarrasa* (J.A. Nieves Conde), 1951: *Almas en peligro* (A. Santillán), 1956: *La herida luminosa* (T. Demicheli), *Serán hombres* (S. Siano).

1958-1965

1959: *Un mundo para mí* (J.A. de la Loma)<sup>2</sup>, 1960: *Los desamparados* (A. Santillán), 1963: *El precio de un asesino* (M. Lluch).

### 6.3. Algunos títulos sospechosos de negritud

Brevemente se relacionan algunos films que, por razones diversas (falta de visionado, dudas razonables, autoría al margen de lo genérico, peso evidente de lo dramático o lo cómico...), no han sido catalogadas en el conjunto de la producción sobre lo criminal. En algún caso la información recogida llegó en un momento en que la investigación había sido dada por terminada y que en poca medida puede afectar las valoraciones globales hechas (cuantificación, especificidad, temática, etc.). También pueden cubrir en parte el “superávit” generado por más de un título que “se coló” en este trabajo por motivos diversos, pasando algunos filtros para la negritud pero pendientes de otros para su acreditación definitiva. Una vez más cabe reconocer la flexibilidad y generosidad que me he concedido en las inclusiones que quizá para algunos expertos podría ser falta de rigor.

Ésta es la relación de títulos presentados y ordenados según el año de producción:

1.- *Jack el negro* (Julien Duvivier, J.A. Nieves Conde, 1950): película sobre el contrabando y en la frontera con el cine de aventuras, tiene la particularidad de

---

<sup>2</sup> La película fue duramente criticada por dejar bastante claro que una vocación religiosa podía ser desarticulada, con demasiada facilidad por una cantante de cabaret y por moverse en un terreno de alusiones sexuales en el fondo bastante explícito. Cabría hablar más de cine antirreligioso que de lo contrario, ya que la vocación se muestra realmente frágil incluso cuarenta años más tarde. El tema parece ser tratado más como un pretexto que como un estudio en profundidad de un dilema personal.

haber sido oficialmente codirigida (a efectos de trámite) sin participación del director español, como así me lo confirmó.

2.- *Torturados* (Antonio Mas Guindal, 1950): película bélica con alguna posible subtrama criminal. Elena Medina la incluye en su listado. Luis Gasca la clasifica como drama en el catálogo *Un siglo de cine español*.

3.- *Truhanes del honor* (Eduardo G. Maroto, 1950): en la frontera entre lo cómico y lo costumbrista.

4.- *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951): elogiada como película de corte neorrealista en la que aparecen dos delincuentes. Probable tratamiento fuera del género.

5.- *Cabaret* (Eduardo Manzanos, 1952)<sup>3</sup>

6.- *Perseguidos* (José Luis Gamboa, 1952): huida de un violinista y una joven de Rusia. Trama política que puede tener algún ribete policiaco. Elena Medina la sitúa dentro del género.

7.- *¿Milagro en la ciudad?* (Juan Xiol, 1953): comedia en la que aparecen timadores tratados desde un punto de vista costumbrista.

8.- *Billete para Tánger* (T. Lebersuch, César Fernández Ardavín, 1954): film de Hesperia y Rock Pictures con el espionaje como temática predominante en apariencia. Coproducción hispano-británica.

9.- *Once pares de botas* (Rovira Beleta, 1954): entre la comedia y el thriller futbolístico para algunos, este film de la productora Balcázar que pude ver hace años tiene una ligera subtrama delictiva que no parece ser determinante, aunque alguna escena (como la rodada en un estadio multitudinario) tiene un cierto pulso narrativo cercano a películas destacadas del género.

10.- *Fulano y mengano* (Joaquín Luis Romero-Marchent, 1955): dos ex presidiarios deciden rehacer su vida aunque conectan con personas (especialmente un padre y su hija) que se mueven en la marginalidad y la miseria

---

<sup>3</sup> Éste es el argumento de la película de Unión Films (según el Anuario del S.N.E. de 1955, p. 214), cuyo guión literario está realizado por José S. Carreño y el propio realizador: “*Carlos, novio de Carmen, estrella de cabaret, asiste como siempre a las actuaciones de ésta. Luis, antiguo novio de Carmen, ha complicado a Carlos en asuntos poco claros y, en un arranque de celos, decide denunciarle a la Policía. Pero su plan fracasa y antes de que pueda llamar, Carlos, que se ha enterado de la pretendida traición, le mata, siendo conducido luego a la cárcel.*” Como puede suponerse, las probabilidades de negritud son altas pero accedí casualmente al título en los días en que ultimaba el trabajo. José Luis Jerez aparece como jefe de producción y Manuel Berenguer como operador.

despertándose sentimientos solidarios pese a la amargura y acidez de uno de los reinsertados.

11.- *La lupa* (L. Lucia, 1955): film con dos detectives toscos que en realidad buscan objetos perdidos. Aparecen extraterrestres. Se buscan reliquias sagradas robadas de una iglesia. Elena Medina la incorpora en su relación y Antonio Llorens la cita de pasada. En mi opinión ni siquiera podemos hablar de parodia sino de pura astracanada.

12.- *Mr. Arkadín* (Orson Welles, 1955): producción española con argumento delirante de mayores vuelos que lo exclusivamente criminal. Como en el caso de *Los golfos* (Saura, 1959) el peso autoral está aquí por encima de lo genérico.

13.- *El hombre que perdió el tren* (León Klimovski, 1956): aparece una posible suplantación y un dudoso cobro de una póliza de seguros. El argumento es de José Santugini.

14.- *Los golfos* (C. Saura, 1959): delincuencia juvenil pero en clave de crítica social (personalísima) de su autor.

15.- *Accidente 703* (José María Forqué, 1961): tema centrado en un delito tipificado (no asistencia en un accidente de tráfico), pero en clave dramática.

16.- *Los castigadores* (Alfonso Balcázar, 1961): comedieta que remite a *Los tramposos*. Argumento romántico predominante.

17.- *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1961): trama tenebrosa aunque existan crímenes que el inspector de policía ha de esclarecer. Las mismas dudas asisten en otros films del realizador del periodo (*Miss Muerte* o *El secreto del Doctor Orloff*). Estética y ambientación rozando el cine fantástico y de terror.

18.- *Trampa para Catalina* (Pedro Lazaga, 1961): suplantación y hurtos (de pescado...) que defraudan cualquier expectativa de coherencia genérica más allá de la comedia.

19.- *La cara del terror* (Isidoro M. Ferry, 1962): película adscrita al género/subgénero de terror. Méndez-Leite (pp. 538-539) dice de ella: “pudo haber sido una magnífica cinta policíaca [...] tema de la cirugía, la muerte y el componente morboso”.



- 20.- *Nuevas amistades* (Ramón Comas, 1962)): aborto fallido e inventado, idea de ocultar un cadáver quemando coche y fingiendo accidente. Negritud muy al estilo de *Todos eran culpables*, sólo que aparece un médico y no un policía en el cierre. La recreación es dramática y la crítica se hace casi desde una óptica de clase.
- 21.- *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963): tratamiento del ambiente del barrio y del boxeo en una clave dramática. Se sugieren posibles sobornos en un ambiente “deportivo” sórdido.
- 22.- *A escape libre* (J. Becker, 1964): coproducción hispano-franco-italiana, se centra en el tráfico de oro introducido en la carrocería de un coche recorriendo de España al Líbano. Lo delictivo se remozca más bien de la aventura y el enamoramiento de los dos delincuentes internacionales.
- 23.- *Con el viento solano* (Mario Camus, 1964): a partir de una novela de Ignacio Aldecoa. El delito y la huida están tratados desde una clave dramática.
- 24.- *Sonría por favor/Robo por amor* (Manuel Caño, Silvio Fernández, 1964): película con más que probable carta de negritud y cuya información llegó también tardíamente. El robo de joyas de un fotógrafo ambulante para enamorar a una “vedette” y la persecución por parte de la policía son las dos bases de este film, escrito por los propios directores para la productora Films Horizonte. Rafael Pacheco y Pablo Ripoll figuran como operadores.
- 25.- *Amador* (Francisco Regueiro, 1965): asesino en serie como elemento de reflexión dramática lejana a los presupuestos genéricos.
- 26.- *Lola espejo oscuro* (Fernando Merino, 1965): novela de Darío Fernández Flores que pretendía dar una visión dura de la posguerra, fue llevada al cine con un aire turístico aunque existe un asesinato en la trama. Visionaria despejaría dudas.

## **6.4. CINCUENTA FILMS**



## **APARTADO DE CORREOS 1001 (ESPAÑA, 1950)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Emisora Films, S.A.

Dirección: Julio Salvador, Argumento, guión y diálogos: Julio Coll, Antonio Isasi-Isasmendi, Decoración: Ferrer y Fontanals, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: Miguel Grau, Montaje: Antonio Isasi-Isasmendi, Música: Ramón Ferrés.

Ayudantes de dirección: Jesús Castro-Blanco, Francisco Pérez Dolz, Cámara: Mario Bistagne, Secretario de dirección: José María Forn, Foto-fija: Pérez de Rozas, Maquilladores: Antonio Turell, Práxedes Martínez, Peluquería: Pilar Campanales, Ayudante de montaje: Pascual Bibian, Muebles: Miró, Estudios: Trilla, Emisora, Laboratorios: Cinefoto, Sonido: Acústica, S.A.

### **Intérpretes**

Conrado San Martín (Miguel), Elena Espejo (Carmen), Tomás Blanco (Antonio), Manuel de Juan (Marcial), Luis Pérez de León (padre de Rafael), Carlos 'Muñoz (Rafael), Guillermo Marín (transeúnte), Casimiro Hurtado ("El Miradas"), Emilio Fábregas (comisario), Emilio Goya (agente), J. Rivelles (agente), Carlos Ronda (agente), Eugenio Testa (Julián Azores), Marta Grau (dueña de la pensión), José R. Goula (director de Correos), Ricardo Fuentes, Modesto Cid.

Blanco y negro

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Rafael recibe una carta, que le obliga a salir para Barcelona. Ni su mismo padre sabe exactamente la causa. Pero lo cierto es que Rafael, a poco de llegar a la ciudad, cae acribillado, en plena calle, por unos pistoleros. La Policía se pone inmediatamente en guardia, y escucha la declaración del padre de Rafael, que, en realidad aporta muy pocas noticias, pero que señala una pista segura: Rafael se había puesto en contacto con una Compañía que solicitaba representantes, previa fianza, en un anuncio de periódico. Encargado Miguel del asunto, comprueba que la dirección de esa Compañía es falsa. Pero con gran asombro descubre dentro del solar, que indicaba la calle y el número de referencia, el coche que había servido a los pistoleros y dentro de él, a su chófer maniatado. Prosiguiendo la búsqueda, descubren que el apartado de correos que utiliza la Compañía es el 1001 y vigilando quien pueda retirar su correspondencia, comprueban que es una señorita

llamada Carmen. Sin embargo, Carmen está ligada al asunto de una manera indirecta, pues lo único que sabe es que tiene que echar esas cartas en un determinado buzón. La Policía, averigua así quien es el primer cómplice: Antonio, empleado en una estafeta de Correos, que es el que retira disimuladamente las cartas. La Policía, prosigue sus indagaciones, y averigua que el jefe de la banda va a visitar un Banco a una hora de la mañana. Vigilando todos los puntos oportunos y cerradas las puertas, se consigue la detención de varios sospechosos y se trae al chófer, “El Miradas”, para que diga si reconoce a alguno de ellos. No es así, y la trampa resulta inútil. Interrogando de nuevo a Antonio se descubre la verdadera casa en que vive el asesino y con gran asombro de la Policía descubren a “El Miradas”. Se confiesa culpable; pero cuando va a declarar el nombre de su jefe, es asesinado misteriosamente. Los acontecimientos se precipitan y se descubre que la banda, además de a otras estafas, se dedica al tráfico de estupefacientes. La última esperanza para descubrir al jefe está en Carmen, que, aún sin ser cómplice voluntaria de él, lo ha visto en una ocasión y es por ella, en el frontón donde actúa como pelotari, donde se descubre al asesino, quien, después de una huida aparatosa, cae bajo los disparos de la Policía.»

Fuente: Revista de Cine, núm. 304.

### **Comentario y crítica**

Es interesante partir de la propia presentación para captar de alguna manera el aire documental que se quiere imprimir al film. Un encadenado de exteriores de Barcelona (Plaza Cataluña, Paseo de Gracia, Plaza Calvo Sotelo [Francesc Macià], Arco Triunfo, Paseo San Juan, Paseo Colón, Montjuich, Plaza Palacio (Pla del Palau), Vía Layetana, Avenida Catedral, etc.) que incluye también el paso de tranvías, autobuses y transeúntes, sirve de telón de fondo al narrador:

*“...Llega ahora por vez primera en nuestras pantallas el sentido realista de la actualidad más palpitante. Conecta en uno de los casos que diaria y desgraciadamente ocurren en una gran ciudad cualquiera. Es la historia silenciosa y abnegada de unos hombres que por vocación y honradez dedican su*

*vida con el único objeto de defender la sociedad de todos aquellos que intentan perturbarla.*

*Esta película ha sido filmada en las mismas calles, plazas, edificios y ambientes naturales en los que se supone pudo haber ocurrido el hecho que se da como real.*

*Queremos pues agradecer a todas las entidades tanto públicas como privadas la valiosa y desinteresada ayuda que nos han prestado para la total realización de este film que hoy tenemos el honor de proyectar ante ustedes.”*

Se sobrepone el título sobre unas cartas que van cayendo de una saca de Correos, se ven imágenes de un rotativo y, posteriormente de periódicos sellados para su envío postal.

El estudio que Llorenç Esteve realizó sobre Julio Salvador desde Film-Historia<sup>4</sup> para la Universidad de Barcelona es un buen punto de partida para analizar el film:

Se estructura como un rompecabezas ya que se van dando muchos indicios y pistas: el anuncio de La Vanguardia, la carta del apartado de correos, la fotografía de la cena del año 34, el mantenimiento hasta el final del secreto de la identidad del culpable, etc. El espectador puede seguir el punto de vista de la policía – recurso que es utilizado eficazmente aunque no sea novedoso– permitiendo seguir el mismo ritmo de las investigaciones de los agentes aunque la estructura narrativa acrecienta la tensión (pp. 7-8). La agilidad con la que se narra la secuencia del asesinato es admirable.

El espacio urbano será para Esteve un auténtico decorado natural. El aire documental se intensifica con el uso de la voz en *off*. Se utilizaron interiores reales como la comisaría de la Vía Layetana. Cabría añadir aquí que algunos de los agentes, fascinados por la dinámica del propio rodaje, se aprestaron a colaborar como figurantes.

Se muestran claramente las técnicas de investigación policial (en el seguimiento de una carta desde el buzón hasta su llegada a Correos, la vigilancia en la oficina

---

<sup>4</sup> ESTEVE, Llorenç, *Estudio filmográfico sobre Julio Salvador*, Universitat de Barcelona/Centre d'Investigacions Film-Historia, Barcelona, 1993. Véase también Ramon Espelt, op. cit., pp. 137-145, donde se presenta un buen análisis, conjuntamente con el del film *Brigada criminal*, estrenada el mismo año.

bancaria...) a lo que añadiría el uso de micrófonos y escucha con el magnetófono, los careos, identificaciones, consulta de ficheros, etc. Refiriéndose al final de la película el autor (p. 9) explica:

«Es únicamente aquí cuando Julio Salvador se aparta del verismo estricto que irradia la película y entra de lleno en el espectáculo, sobre todo en dos secuencias finales: la escena de los espejos falsos, sin duda deudora de *La dama de Shanghai* (1947) de Orson Welles y cuando el asesino muere y en ese mismo momento baja de una forma más bien grotesca por el movimiento de la montaña rusa<sup>5</sup>, mientras los clientes se ríen de él, sin saber su destino final.»

Apunta también Llorenç Esteve la humanidad de los personajes: la inquietud del policía novato, la complejidad del personaje de Carmen implicada ingenuamente en una red delictiva o la neutralidad ideológica:

«...el típico maniqueísmo bien contra mal no sale de los habituales cánones de las películas policíacas, y creo que con la situación política del momento y la censura franquista, Julio Salvador no se podía permitir ninguna frivolidad...».

Revisando la crítica coetánea cabe reseñar que H. Sáenz Guerrero de *La Vanguardia* destacaba, como presentación del director a propósito de su nuevo trabajo: *Duda* (1951), ese carácter jeroglífico de Apartado de Correos, 1001 que hacía recaer las sospechas en un amplio espectro de personajes. Donald de ABÜC también comparaba las escenas finales a *El tercer hombre* aunque su influencia estuviese “defectuosa digerida”. Méndez-Leite (pp. 77) alababa en todos los sentidos el film:

«Apartado de Correos 1001, de Julio Salvador, es otro magnífico exponente del género policíaco [...] Fluye el relato con espontaneidad y a un ritmo impresionante. [...] La realización responde a una calidad de cine de la mejor clase. Toda la película acusa un claro concepto de lenguaje visual y un dominio técnico en todas y cada una de las secuencias. Todos los medios técnicos puestos al servicio de esta bien planeada película cumplen eficazmente su cometido...».

En copia de 35 mm. restaurada, se presentó en la Filmoteca de Catalunya a principios de 1993 y en el suplemento al programa nº 17 del curso 1992-1993 se

---

<sup>5</sup> En realidad se trata de otra atracción que más bien se asemeja a los anchos y ondulantes toboganes de los actuales parques acuáticos.

reproducía la crítica que Sebastià Gasch hizo en la revista Destino el 16 de diciembre de 1950 en la que insistía en sus aspectos documentales mostrándonos calles y técnicas policiales: “siguiendo los buenos principios de policía científica y no según los métodos de Hércules Poirot y del comisario Maigret.”<sup>6</sup> Se recordaba la experiencia de un realizador con más de 30 películas en su haber como ayudante de dirección –sus comienzos se remontan a 1934–, destacaba también la búsqueda de encuadres de posibilidades plásticas y dramáticas tanto en los paisajes urbanos como en los interiores liberados de la ambientación en el estudio y la composición del papel de Tomás Blanco que, por su físico, quizás encajaba más con lo requerido en el guión a diferencia de los otros actores.

Augusto M. Torres<sup>7</sup> comparaba la película con *Brigada criminal* por su común estilo realista mostrando personajes inusuales en el cine español de la época. Descubría en *Apartado de Correos 1001* una mayor complejidad y precisión de su trama, una buena estructura dramática con dos *flashbacks* en una eficaz realización e igualmente la concreción de fechas, calles y personajes y la preservación de la identidad del culpable hasta el último momento. Para el autor esa será la obra maestra de Julio Salvador que además tendrá un equipo de lujo. Sólo resta añadir algunas notas personales a los precisos análisis de críticos e historiadores del cine. El film estuvo 32 días en cartel en Barcelona y 17 en Madrid lo que puede ser considerado un notable éxito de público así como el que tuvo de crítica, teniendo en cuenta que compartió la cartelera con *Brigada criminal* (1950) título con el que se establecen muchas comparaciones y con el que se asocia para hablar de los inicios de un ciclo diferente en cuanto al desarrollo del género.

Consigno como característico del film ese aire desenfadado y risueño que acaba devorando esa “muerte en directo” que casi abre la película. Para remontar el tono

---

<sup>6</sup> A propósito de la novela *El muerto de Maigret* (1947) de Georges Simenon, reeditada en 1997 por la editorial Tusquets y que he tenido el placer de leer recientemente, discrepo en esa percepción del comisario: aunque operando en la ficción, el trabajo sistemático de la Policía –apoyado por ejemplo en los resultados de la autopsia y en los diversos departamentos de investigación– complementa a la perfección esa capacidad del policía veterano que casi nunca deduce nada sin una buena base empírica.

<sup>7</sup> TORRES, Augusto M., *El cine español en 119 películas*, op. cit., p. 119-122.



cabe cierta experiencia para añadir a esa magia especial del cinematógrafo. Las bromas y los comentarios sobre el policía inexperto, la sorna de los testigos y cómplices –“El Miradas” de *Apartado de Correos 1001* y “El Mellao” de *Surcos* (1951) son personajes afinadísimos–, contrastan con el drama del asesinato y con la maldad del jefe de la banda.

La presentación ya comentada de los mecanismos policiales: escuchas, seguimiento de sospechosos, trampa a los bandidos para ponerlos nerviosos, las deducciones y la búsqueda de pistas, los interrogatorios poniendo a unos frente a otros, la consulta de fichas, los contactos con los diarios, el control sobre Correos –por otra parte habitual como quedó demostrado en la presencia de redes de delatores y espías– imprime un realismo trasplantado con inteligencia desde el mejor cine norteamericano de procedimiento policial. Incluso la vuelta atrás sobre la pista de la chica demuestra algún ligero titubeo no demasiado habitual en este tipo de films.

Los escenarios elegidos para los momentos clave demuestran la influencia de Hitchcock: el frontón, el Parque de Atracciones y hasta del Lang del *Dr. Mabuse* en la descripción del cúbil de la banda y que remite a una tradición siniestra presente en el mismísimo Sherlock Homes. El descampado a donde se dirigen las cartas también se aleja de nuestro siglo como referente aunque recuerde el caso citado del asesinato de Carmen Broto.

El tema del enamoramiento del policía novato de la falsa acusada permite intensificar la duda sobre su inocencia y la utilización de ésta como cebo: se confía más en el amado que en la probada eficacia de la Policía constituyendo un giro o variación realmente ocurrente.

La negritud del film es más que discutible aunque se apele al documento o a una cuidada estética: nos movemos en un terreno cercano al cómic (lo siniestro, la falta de un rostro que encarne al jefe hasta el final, el exterminio de los que confiesan) y a la literatura deductiva sin que se entre en las motivaciones y vericuetos del crimen. ¡Es un debate abierto!

La película será básica además por la concentración de artistas y técnicos que posteriormente trabajarán en el género desde la realización.

La galería de tipos y la amplia gama de delitos que aparecen y que se van destapando poco a poco (estafa, drogas, asesinato, complicidades en diversos órdenes, etc.), los juegos de sombras y la acción de los secundarios, a ambos lados de la ley, crea una atmósfera que va descendiendo poco a poco en lo subterráneo. La elección de un policía novato frente a la actitud comprensiva del comisario permite, sin duda, una mayor identificación del espectador.

Cine policiaco pero con mucha influencia del cine de deducción, lo anecdótico y efectista: llegar tarde a un registro, intercambiar disparos, seguir al sicario al banco, está por encima de una sistematización “verista” del trabajo del policía de a pie. Con todo, el uso de Barcelona como escenario creíble y como manifiesto en la utilización de la calle, tiene probablemente mucho que ver con las historias aireadas en la Prensa o incluso con las anécdotas que, a buen seguro, relataría Tomás Gil de Llamas y que poco tiempo después publicaría diversas crónicas sobre la actividad de la B.I.C. muy sugerentes para los guionistas del género.

Conrado San Martín destacaba ese periodo esplendoroso de Emisora Films<sup>8</sup>: llegó a trabajar en dos plató haciendo dos películas a la vez. Los guiones se pensaban para “las tres estrellas de la productora: Elena Espejo, Tomás Blanco y él. Elogiaba la eficacia de la dirección de Julio Salvador y resaltaba el interés de *Apartado de Correos 1001* al sacar las cámaras a la calle y la buena publicidad que se hizo aunque pensaba que faltaban grúas para obtener algunos planos.

¿Qué decir como mejor elogio para este film viniendo de la misma profesión? Nieves Conde, que seguía de cerca los films policiacos hechos en España tenía una hermana que vivía en Barcelona, ciudad que conocía bien. Para él, Julio Salvador fue el director, que, dentro de la temática negra, mejor retrató con *Apartado de Correos 1001* la Barcelona de 1950. Le costaba más reconocerla cuando veía otros films que la presentaban de forma más sesgada.

---

<sup>8</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, E., (coord.), *Cuadernos de la Academia*, nº 3, op. cit., pp. 377-390.

## **BRIGADA CRIMINAL (España, 1950)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI

Dirección: Ignacio Ferrés Iquino, Argumento: José Santugini, Guión: Juan Lladó, Manuel Bengoa, Decoración: César Espiga, Fotografía: Pablo Ripoll, Jefes de producción: Fernando Renau, Ambrosio Aznar, Director general de producción: Aureliano Campa, Montaje: Ramón Quadreny, Música: Augusto Algeró.

Asesor técnico policial: don Arturo Rosselló (Dirección General de Seguridad), Ayudantes de dirección: Juan Lladó, Javier Setó, Ayudante de producción: Amadeo Viñals, Segundos operadores: Pedro Rovira, Antonio García, Maquillaje: Manuel Manteca, Secretaria de rodaje: Julia de la Fuente, Mobiliario y atrezzo: “Isaac”, Vestuario: “Ojos Negros”, Complementos: J. Oliver, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinefoto.

### **Intérpretes**

José Suárez (Fernando Olmos), Soledad Lence (Celia Albéniz), Alfonso Estela (Óscar), Manuel Gas (inspector Lérida), Barta Barri (Mario), Pedro de Córdova (Eduardo), Maruchi Fresno (Isabel), Isabel de Castro (Susana), Carlos Otero (Alfredo), Mercedes Mozart (Julia), Fernando Vallejo, Antonio Amaya, José Pinillos, Tomy Castel's, Carlos Ronda, Matías Ferret, José Soler.

Blanco y negro

Duración: 79 min.

### **Argumento**

Fernando Olmos, recién titulado en la Academia de Policía de Madrid, es testigo de un atraco en una entidad bancaria. Su primer servicio, tutorado por el inspector Basilio Lérida, será el de infiltrarse en un garaje para intentar atrapar a un ladrón. Tras una pelea con dos empleados, será “fichado” por Óscar, el dueño del negocio, que no es otro que el jefe de la banda de atracadores. Ganando su confianza, se le encarga recoger a la novia de Eduardo, un ex bailarín que ha colaborado en el atraco –aunque se le sugiere eliminarla diciéndole que no hace falta que llegue a Madrid– y del que se sospecha que informó a la chica de lo que tramaba. Olmos la lleva a Madrid tras explicarle su doble juego y fruto de una idea del inspector Lérida deciden convencer a los asesinos del éxito del crimen mediante la simulación del asesinato y la publicación de la noticia en la prensa.

Olmos contacta con Mario, el gángster duro del grupo, que descubre que el primero no ha dicho la verdad respecto al trabajo cometido. Ambos se dirigen a casa de Eduardo a quien Mario asesinará para luego llevar al policía, después de atacar a un taxista, a la serrería donde espera la banda. Tras interrogar a un conocido de Eduardo y al taxista, Lérica y la policía ponen cerco a la guarida eliminando a los atracadores. Mario y el jefe escapan hasta un enorme bloque en construcción donde el cabecilla será localizado con la colaboración de perros-policía adiestrados. Óscar empujará a Mario al vacío y será liquidado no sin antes herir mortalmente al inspector. Tras su bautismo de fuego, veremos como Olmos, paseando con su novia, da caza al ladrón del garaje que motivó su primera incursión, episodio que aprovecha el narrador para solicitar la paciencia de la joven que habrá de acostumbrarse a la dedicación del que, a buen seguro, será su marido y que iniciará una brillante carrera.

**Fuente:** Elaboración propia.

### **Comentario y crítica**

Pocas cosas puedo añadir a la gran cantidad de páginas que han magnificado o cuanto menos reconocido la importancia de esta película. Reconozco que en mi primer visionado tuve especialmente la sensación de espectáculo, pasatiempo y sobre todo de acción sin tregua. Meses después, documentándome sobre el director –del que sólo sabía que había hecho algunas películas eróticas en los años setenta–, descubrí que era uno de los grandes nombres del cine español, en una larga carrera de más de cuatro décadas y que, entre otras voces, el personal de la Filmoteca de Catalunya comentaba que estaba pidiendo a gritos que se realizase una tesis doctoral, o cuanto menos un estudio en profundidad de su trabajo como productor y director.

He resumido el argumento del film con mis propias palabras para no olvidar algunos de los temas presentes del cine criminal : la apología de la Policía, el infiltrado, el atraco, la eliminación de testigos, el cerco, etc., concebido todo ello más como entretenimiento y diversión que como un intento de provocar desasosiego y mucho menos de introducir la más mínima crítica social. Como decía Josep Maria Forn, que realizó un par de películas para la productora IFI,

Iquino era un hombre pragmático con olfato de empresario que pensaba en modas y gustos imperantes, con un cierto don para manejar la cámara, para producir películas, para extraer del famoso armario argumentos que podían acabar en sendos rodajes con los debidos retoques a los guiones, para moverse por la Administración, etc.

Tuve la suerte de poder revisar tres de las películas de los años cuarenta más características de Iquino: *El difunto es el vivo*, *Alma de Dios* (ambas de 1941) y *La culpa del otro* (1942), en las que tocaba desde la comedia de “teléfonos blancos” al folletín con ribetes humorísticos pasando al melodrama con el crimen y la maldad como generadores de lances. Pronto me convencí de que si alguien era capaz, en poco más de un año, de acabar tres correctos y bien facturados proyectos enraizados con tradiciones genéricas anteriores a la Guerra Civil, *Brigada criminal* podía contener nuevas propuestas de un director infatigable. Hoy más que nunca cabe recoger testimonios de los cinco o seis títulos anteriores a 1950 y que son incorporados a la filmografía negra del autor que arranca en 1935 con *Al margen de la ley (El crimen del expreso de Andalucía)* para colocar en su justa aportación todo lo que hay de novedoso en esa primera apertura de cine policiaco de los años cincuenta y en el ámbito de la producción barcelonesa. En esa tarea pendiente hay que comprobar los nexos que se detectan entre el primer Iquino y toda una larga lista de autores y películas que se han registrado en el apartado de fuentes filmicas del cine negro español entre 1950 y 1965.

De entrada, *Brigada criminal* sorprende por una planificación precisa, un ritmo trepidante en las persecuciones, una cámara que utiliza angulaciones insólitas y movimientos de gran fluidez, un buen número de escenas exteriores, una ambientación perfecta, la creación de héroes y antihéroes que deletrean una iconografía conocida, peleas bien coreografiadas, el contrapunto de policías y malhechores con diversas gradaciones de preparación en los primeros y de maldad en los segundos y hasta cierta capacidad de artificio y simulación, especialmente cuando se trata de proteger una testigo que tendría las horas contadas si no fuera por la brillante actuación (en el doble sentido del término) de la Policía.

El guión contiene matices y temas clásicos de Hollywood: el infiltrado, el policía novato –que arriesga más de la cuenta y que se ve envuelto en un atraco y al que se le asigna una misión sin importancia aunque se coloque en el ojo del huracán al entrar en el garaje-tapadera del cerebro de los atracadores–, el miembro de la banda desesperado al borde de la huida y que será eliminado, la captura del héroe que va a ser liquidado y que como en el cine de aventuras será salvado en el último momento, hasta la utilización de nuevas técnicas contra el crimen como el uso de perros adiestrados poco usuales en aquellas épocas. Al interrogatorio cargado de humo y de tensión de la Policía responden los delincuentes con la tortura del infiltrado descubierto mientras el ruido de la sierra mecánica tapa los gritos y presagia la muerte.

Alfonso Estela, Barta Barri, Pedro de Córdova y Carlos Otero, con sus dados de la suerte, componen una galería de malhechores bien definidos visualmente y de instintos y grado de maldad bien diferenciada. En la persecución por el edificio en construcción–uno de los logros de Iquino loado por crítica y público– en la que Óscar el jefe es capaz de asesinar a Mario, un criminal de origen extranjero y su hombre de confianza, pisándole las manos cuando está agarrado y a punto de caer del edificio simplemente para ganar tiempo y no cargar con un estorbo, se contempla el límite de la perversidad con que se carga siempre al líder de los delincuentes.

Ignacio F. Iquino se acerca al género por la descripción de las emociones a través del gesto, por el cambio de escenarios y por cierta recreación en una violencia que roza al espectador y que apela a toda una corriente procedente de la novela y el cine de la que no puede desprenderse demasiada negritud en el sentido precisado por los teóricos del género. Cabe comentar como otro hallazgo del guión la conexión que lleva, en viaje de ida y regreso, de Madrid a Barcelona y que permite presentar nuevos matices al desdoblar la acción (la banda se queda en Madrid y el infiltrado opera en Barcelona y, en teoría ha de ejecutar a la chica a su vuelta) y al presentar la carretera y el auto como un protagonista más de la acción.

La apología de las Fuerzas de Seguridad, rasgo reiteradamente asignado a éste y a otros films como *Apartado de Correos 1001* (1950), *Relato policíaco* (1954), *Los agentes del Quinto Grupo* (1954), etc., no parece estar tan marcada en la estructura narrativa del film salvo en las admoniciones y presentaciones habituales. Penetrar en las instalaciones y en las diferentes secciones de la Policía no era, en mi opinión, más que un pretexto para intentar dar verosimilitud a esos héroes que de forma clara están solamente a este lado de la ley. Y nada mejor que un policía novato para servirle al espectador una tensión añadida. La muerte del heroico jefe, el inspector Basilio Lériida, suena más bien a una entrega del testimonio y la responsabilidad a Fernando Olmos que puede aunar la experiencia vivida y la transmitida.

El narrador concluye –con un tono irónico– antes de que el plano se cierre de nuevo en la insignia que los policías llevan en la solapa de la chaqueta con la música de fondo:

*“Paciencia señorita. Más de una vez tendrá que esperar horas y horas a su esposo que le prometerá ir a cenar puntualmente y lo más seguro es que como muchos de sus compañeros no pueda ni siquiera ir a dormir.”*

Qué duda cabe que por lo menos la D.G.S. se interesó en colaborar en el proyecto: puso a Arturo Rosselló como asesor técnico policial y permitió el acceso a diferentes lugares de formación del Cuerpo. En ese sentido, sí se nota una mayor identificación del director con la institución aunque su punto de vista se ajusta más al de un productor que desea la verosimilitud máxima cuanto menos en los escenarios utilizados.

La película tuvo mayor éxito en Madrid (35 días en cartel) que en Barcelona (14 días en cartel) estrenándose en fechas cercanas.

Cabe mencionar la presencia de Juan Lladó y Xavier Setó que, andando el tiempo, se convertirían, como muchos otros, en directores al servicio de la productora de Iquino. En este sentido cabe hablar de la factoría como de una gran escuela propulsora de posteriores carreras.

La película se rodó entre el 7 de julio y el 1 de septiembre de 1950 y el estreno casi paralelo de *Apartado de Correos 1001* contribuyó a resaltar esa especie de

punto de arranque que revitalizaría la producción barcelonesa y que a medio siglo vista, merece un reconocimiento ya que fue una apuesta acertada en los momentos en que se hizo. Habrá que sopesar, con un análisis detenido y ulterior, si en la producción barcelonesa y aún en la española en general, si sirvió de puente o de vía muerta para toda una generación de artistas y técnicos que siguieron trabajando en los años sesenta.

A diferencia de otros análisis de películas presentaré, con más detalle, los fragmentos iniciales (el primer tercio del film que he subdividido en cuatro fases) intentando captar el pulso de la acción y los temas introducidos:

### **A) Presentación de los héroes**

#### **Títulos**

Foto fija de una chaqueta en la que se observa un pañuelo. Mano que abre la solapa enseñando el escudo distintivo de la policía: es el de la Brigada Criminal. Se superimpone el título de la película.

Mientras van desfilando los nombres de actores y técnicos se introducen en *off* diferentes sonidos: un reloj, fuertes latidos del corazón, etc. Imágenes de una sala con bancos. Mucho humo. Posteriormente descubriremos que corresponde a una sala de interrogatorios de la policía.

#### **Intertítulos**

Al tiempo que escuchamos la música de la película desfila el texto siguiente:

*“Esta película es un homenaje a la abnegación y heroísmo de todos los funcionarios de la Policía española, que, sin grandes alardes técnicos y contando con el factor “hombre“ como máximo valor, está considerada como una de las mejores del mundo.*

*Nuestro agradecimiento a la Dirección General de Seguridad, Escuela Superior de Policía, Brigada de Investigación Criminal, Academia Especial de la Policía Armada, Parque Móvil, Ministerios, Ayuntamiento de Madrid, Cruz Roja Española, Casino Militar y a todos cuantos han contribuido a la realización de esta película, sin cuyo concurso no hubiera podido tener el realismo que su argumento exigía.”*

### **1. Exteriores. Centro de Madrid**



Policía municipal de uniforme blanco. Silbato. Bullicio de coches. Narrador: (coincidencia de texto e imagen)<sup>9</sup>:

*“Este joven alto de largas piernas que cruza apresuradamente la Granvía es Fernando Olmos Sánchez de 23 años de edad, huérfano de padre y madre que en todo Madrid no tiene otros afectos que su novia, esta muchacha que le esperaba impacientemente (se dan dos besos, toman el autobús, se dirige a un amplio edificio) donde saldrá dentro de poco convertido en todo un hombre”* (primer plano de una placa: Escuela de Policía). Cámara tomando a la pareja en un fuerte picado desde considerable distancia. Planos del autobús desde el exterior: podemos observar los juegos de los dos. Fundido tras la presentación.

## **2. Interior. Escuela de Policía**

Un tribunal. Amplio auditorio. Vemos a Fernando Olmos sentado. Crucifijo. Funcionario que procede a leer el discurso:

*“...Pido a Dios de todo corazón que os ayude a cumplir bien y fielmente vuestro cometido”*. Aplausos. Bedel que procede a leer el juramento.

Los nuevos policías van recogiendo los diplomas. El 2º es para el que será el protagonista del film que al ser nombrado responde con la tradicional fórmula: ¡Servidor! (fundido).

## **3. Calle. Boca de Metro**

Paseando dos parejas: la mujer de un policía maduro (que será el protector de Fernando) le advierte: *“¡un consejo: no te cases!”*. (Contrapicado desde las rejas –continuidad visual en la escena del atraco– desde la entrada del metro hacia el autobús). Mujeres bajando por las escaleras.

## **4. Calle. Bar-kiosco**

Ambiente animado en un bar. Personajes vistos desde la barra del bar. (cámara con movimiento de abajo hacia arriba). Se acerca un vendedor ambulante: *“¡Usted disimule don Basilio! ¡Anda! ¡No me había percatado!”*

Basilio encarga el primer servicio a Fernando: descubrir al vigilante de un garaje que está realizando pequeños hurtos de la caja.

---

<sup>9</sup> Entre paréntesis algunas observaciones personales y anotaciones técnicas.

## **B) Presentación de la banda de delincuentes en su primer golpe. Montaje alterno: calle y lugar del atraco**

### **5. Interior coche**

Plano de detalle de la guantera. Cambio de ambiente musical (codificada como de acción y de tensión). Presentación de tipos: son cuatro. Importante trabajo en la composición externa de los personajes: ropa, gestos, objetos, etc. Uno de ellos está comiendo un plátano. Otro juega con una boquilla. Un tercero, con bigote y sombrero, habla con acento extranjero.

### **6. Oficina bancaria**

Planos de detalle reforzando espera, tensión...

### **7. Calle. Vehículo**

El coche atraviesa la calle. Uno de los gánsters tira los dados (primer plano: ha salido el número 6). Pistola en la guantera. Tiros fuera del plano diegético. Picados de una pareja de policías. Movimiento de la gente corriendo. Confusión. El coche arranca de la plaza.

### **8. El atraco**

“¡Manos arriba!”. Uno de los aparentes usuarios saca una pistola. Otro una metralleta. Plano de Fernando que se encontraba dentro de la oficina. Gánsters saltando los mostradores de las ventanillas. Van deteniendo a la gente al tiempo que la van agrupando. Pasan algunos ladrones a recoger el dinero. Uno de los empleados dice a Fernando: “¡detrás del mostrador está el timbre!”. Fernando se desliza hacia un lado y salta al otro lado del mostrador. Disparos de la metralleta. Plano de detalle del timbre al accionarse. Agitación general. Los ladrones salen corriendo hacia el coche. Fernando llama por teléfono a la Brigada Criminal para hablar con el inspector Lérica.

## **C) La puesta en marcha de la investigación de la Policía: encuesta, departamentos, rutinas, la primera misión del agente recién graduado.**

### **9. Interior comisaría**

Plano de la puerta donde leemos rotulado en el cristal: Brigada Investigación Criminal. Grupo 5°. Inspector S. Lérica. Se abre. Órdenes oportunas y Brigada en marcha. Policías avanzando por un largo pasillo en medio de un clima de agitación controlada.

### **10. Exteriores**

Plaza de Toros. Policías de uniforme descubriendo un coche abandonado con matrícula M-44543. Algunos técnicos y peritos tomando muestras de huellas dactilares. Dos policías motorizados atravesando un río.

### **11. Interior comisaría**

Plano de la placa de la Brigada sirviendo nuevamente como nexo. Interior de la comisaría: enorme gabinete con cantidades de archivos. Examen de fichas de identificación. Fernando no consigue reconocer a ninguno de los asaltantes que quedan pendientes de reconocimiento. Le dan otro servicio: presentarse en el garaje Europa con el nombre de Lorenzo Sebastián. En la pared observamos escorzo inusual del retrato de Franco. Pasillos. Plano de un diario que Fernando tiene en las manos: anuncio y oferta para lavado de coches (elipsis).

### **D) La misión del infiltrado paralela a la investigación oficial y las tapaderas de la banda**

### **12. Interior garaje**

Fernando se está lavando las manos. Dos operarios trabajan bajo un coche elevado. Uno de ellos le tira un trapo a la cara con intención de provocarlo. Fernando camina y le “ponen la zancadilla”. Lucha contra uno de ellos. Llave inglesa de judo. Los golpea. Sigue su tarea de limpiar. Aparece el jefe. Plano general donde observamos la amplitud del garaje: es un negocio moderno (profundidad de campo: cámara presentándonos el techo, el espacioso garaje y el amplio acceso como si del final de un túnel se tratara). Fundido.

### **13. Exterior. Serrería. Tensión banda**

Individuo silbando. Reconocemos al grupo de los atracadores por el coche. Serrería. Uno de ellos habla con acento andaluz. Amontonamiento de maderas. Otro componente lee una carta. Plano desde lo alto de una escalera hacia el interior de la serrería. Descubrimos al dueño del garaje de la escena anterior. Flor en el ojal como señal clara de distinción. De nuevo el extranjero imponiendo su aire amenazante. Uno de los ladrones le quita una carta al más joven del grupo. Se nos presentan los tipos: Alfredo que fuma frente a una chimenea, Óscar el jefe, Mario el extranjero... Oscuridad en el interior de la serrería: maquinaria que se acciona: fuerte ruido, ventiladores (anticipando un escenario cargado de significados: tortura y confesión, persecución y redada, refugio

de la banda). Primer plano de la carta: voz en off anunciando el contenido. Joven llorando (min. 20).

#### **14. Garaje**

Interior oficinas. Fluorescentes. Escaleras. Ladrón extrayendo dinero de uno de los cajones. Entra un coche con Mario y Óscar, el jefe. Oficina con cristales desde donde se observa todo el establecimiento. Camión: baja el extranjero a quien Fernando reconoce. Fernando que ha intentado coger al ladrón es descubierto en la oficina como si fuese él el infractor lo que le acredita como ladrón y le permitirá trabajar con la banda. Le encargarán una misión. Dice Óscar: “*¡Entrarás a mi servicio! Espérame en la Ciudad Universitaria, delante de la Facultad de Farmacia a las diez. Necesito un buen mecánico*”.

Responde Fernando: “*¡Mecánico o lo que sea! ¡Acepto!*”.

#### **15. Comisaría**

Policías trabajando en las diferentes secciones. Un policía lanza el aliento contra la carrocería de un coche para tomar huellas. En una sala interior se estudian las “dactilares”. Muebles grandes y vetustos con cajones-archivos pequeños, mesas, etc. Trabajo de identificación. Se habla de un tal Óscar Román: “Tiene buenos informes... Vive en el Palace... Se dedica a la importación... Gasta mucho dinero y está bien conceptuado” (fundido).

#### **16. Ciudad universitaria**

Árboles: contrapicado. Dos coches paran. De uno bajan Óscar y Mario. Fernando pregunta sobre lo que hay que hacer. Se acercan al otro coche Reconocimiento del interior. Instrucciones: “*¡Vas a hacer un viaje! Vas a ir a buscar a una artista que trabaja en la moda. Se llama Celia Albéniz.*” Se le sugiere que no ha de volver de Barcelona.

A.M. Torres en *El cine español en 119 películas*<sup>10</sup> hace una buena síntesis de los propósitos del film de Iquino:

«De cara a una censura que no ve con muy buenos ojos la existencia de malvados como los que aparecen en estas producciones en la victoriosa España del general Franco, la coartada es narrarlas desde el punto de

---

<sup>10</sup> Op. cit., pp. 115-118.

vista de la policía, hacer una desmesurada alabanza de la eficacia del cuerpo y el valor de sus miembros, pero aprovechar para dibujar con realismo unos ambientes y unos personajes imposibles de existir en otro contexto.»

También anota el autor el tono neorrealista en el rodaje en las calles con cámaras ocultas, escenas como la de la persecución final y el aire semidocumental de las actividades de la Policía como el adiestramiento de perros para detener delincuentes.

Méndez-Leite<sup>11</sup> alabará decididamente el film:

«El guión es obra de Lladó, Bengoa y el propio realizador. Hábilmente desarrollado, glosa la denodada labor del Cuerpo de Policía en su constante lucha contra el crimen. Todo es acción, llevada a un ritmo impresionante. Predomina en todo momento la medida exacta en lo que podemos considerar como una lección de buen cine. Basta recordar la secuencia de la persecución del criminal refugiado en un edificio en construcción: he aquí un fragmento del mejor cine policíaco de todos los tiempos. Iquino ha tenido la suerte de verse asistido por colaboradores de probada eficacia...».

García Fernández<sup>12</sup> calificará al director y productor Ignacio Ferrés Iquino (Valls, 1910) de “*caso excepcional dentro de la cinematografía española*” que pese a no contar con grandes éxitos, sí desarrolló una amplísima producción que abarca desde la década de los treinta hasta la de los ochenta. “*Incansable espíritu trabajador*”, inquieto personaje enamorado de la pintura, escritor vocacional, músico incipiente y hasta ocasional dramaturgo. En los años treinta incorporará una nueva vocación: “*su extraordinaria fascinación por el universo de la imagen que ve inicialmente satisfecha con sus estudios de fotografía en los inicios de la década*” (p. 160) y que le servirá como conocimiento teórico de aplicación posterior.

En 1934 pondrá en marcha su propia productora: Emisora Films, realizando un primer cortometraje titulado *Sereno y... tormenta*. Su primer largometraje, desaparecido hoy de nuestras Filmotecas será *Expreso de Andalucía* (estrenada en 1935 con el título de *Al margen de la ley*) y que A.M. Torres cataloga de película

---

<sup>11</sup> Op. cit., pp. 76-77.

<sup>12</sup> Op. cit., pp. 160-164.

de “relativo impacto comercial” que le animará a continuar su trayectoria como realizador. Su siguiente film *Diego Corrientes* se verá interrumpido por la Guerra Civil aunque lo logrará terminar estrenándolo en junio de 1937. En el periodo bélico, realizará un medimetro de 50 minutos con argumento y guión propios financiado por “el destacado aparato cinematográfico de la FAI de Barcelona” con el título de *Paquete*, el fotógrafo público número uno (1938), “farsa cómica protagonizada por Paco Martínez Soria, Mari Santpere, José Álvarez (Lepe) y Carmen Sebastián” (p. 161). En los años cuarenta se producirá su definitivo relanzamiento comercial al integrarse en el proyecto conjunto de CIFESA y la empresa productora de Aureliano Campa para los que realizará “títulos marcadamente comerciales que bien en tono de comedia, bien en tono de melodrama intentan encender en el público su vena sentimental y emotiva”. En esa lista de producciones se incluyen *¿Quién me compra este lío?* (1940), *Alma de Dios* (1941), *Los ladrones somos gente honrada* y *Boda accidentada* (ambas de 1942).

García Fernández define su estilo cinematográfico en esos años de: “siempre directo y espontáneo y, sobre todo, de una extraordinaria efectividad narrativa” (p. 162). De la aceptable popularidad de esas películas, de su “rápido concepto del rodaje y su absoluto conocimiento del oficio” que le hace ser un realizador muy prolífico surge la decisión de abandonar la protección de Campa-Cifesa asumiendo de nuevo el control de su productora Emisora Films de donde saldrán títulos como *Turbante blanco* (1943), *Hombre sin honor*, *Cabeza de hierro* y *Una sombra en la ventana* (las tres de 1944), *El obstáculo* (1945), *Noche sin cielo* y *El tambor del Bruch* (las dos de 1947).

El mismo autor destaca de esa etapa la utilización de “un equipo fijo de profesionales del medio, entre los cuales es preciso reseñar su habitual colaborador literario, Cecilio Benítez de Castro [...] la contratación por parte de Iquino de un trío de intérpretes, a quienes da un lugar casi inolvidable en la mayoría de sus películas: el italiano Adriano Rimoldi y las dos actrices españolas, Mery Martín (a la postre María Martín) y Ana Mariscal” (p. 162). Tocando el

capítulo de mayor relevancia para este trabajo, García Fernández califica así el interés de Iquino por la temática negra:

«Finalmente, una de las características que más van a definir al Iquino de estos años su progresivo acercamiento al llamado género policíaco, para el que, tanto en esta década como en la siguiente, conseguirá poner de manifiesto una especial y hábil capacidad narrativa. Así en títulos tales como *Una sombra en la ventana* (1944) y *El obstáculo* (1945) sobresale su buen dominio de la técnica del suspense y la intriga, logrando dos meritorios filmes llenos de interés y acierto. [...] No se hacen esperar, por tanto, los años 50, y con ellos Ignacio F. Iquino pone de inmediato en marcha una nueva producción, en la línea de sus excelentes películas de género policíaco. El filme *Brigada criminal* (1950), se convierte en un extraordinario exponente del buen hacer de su realizador, y sin duda en el trabajo más logrado de toda su trayectoria filmográfica. Espléndido en la acción y el ritmo, con él logra Iquino aproximarse a la construcción dramática del “cine negro”, sabiendo con soltura narrar una historia en imágenes, sin caer en la trampa de situaciones ridículas o poco creíbles, muy habituales en el cine de esos años.»<sup>13</sup>

Como colofón anecdótico Pérez Dolz me comentó que fue a ver la película con su amigo Julio Salvador. Aleteaba la polémica sobre quién había conseguido un mejor film ya que *Apartado de Correos 1001* se acababa de estrenar. Salvador se quejaba y reconocía humildemente que Iquino había hecho una película mejor que la suya. Hoy en día habría, a buen seguro, opiniones en uno u otro sentido. Siempre en el terreno de las sensaciones y permitiéndome una cierta licencia debo decir que *Brigada criminal* me entretuvo y divirtió, y que *Apartado de Correos 1001* me sorprendió y en algunas secuencias me fascinó por ese aire misterioso que entronca sin duda con otros géneros.

### **SÉPTIMA PÁGINA (España, 1950)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Peninsular Films, S.L.

Dirección: Ladislao Vajda, Argumento y guión: Ángel Gamón, Adaptación y diálogos: José Santugini, Decoración: Francisco Canet, Fotografía: Guillermo Goldberger, Jefe de producción: Vicente Sempere, Montaje: Antonio Martínez, Música: Jesús Leoz. Asesor técnico policial: Arturo Rosselló, Ayudante de dirección: Jesús Palacios, Ayudante de producción: Juan Uzal, Segundos

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 162-163.

operadores: Mario Pacheco, Julián de la Flor, Secretario de rodaje: Joaquín Robles, Maquillaje: Antonio Florido, Realización de decorados: Francisco R. Asensio, Ayudante de montaje: Alfonso Santacana, Foto-fija: Manuel Novoa, Regidor: Federico del Toro, Muebles y atrezzo: Galerías Duque, Sastrería: Peris Hermanos, Orquesta: Cinema-Sinfónica, Ballet D'Orsay de París, Pareja de Cabaret Ébano: Mayra, Óscar López, Orquestas: Gea y Molina, Teatro de Marionetas del Retiro dirigido por Natalio Rodríguez, Estudios: CEA, Laboratorios: Arroyo, Sistema de sonido: Eurokor D "N", Técnico de sonido: Aurelio G. Tijeras.

### **Intérpretes**

Adriano Domínguez (Méndez), Raúl, Cancio (Diego), José María Roderó (Carlos), Rafael Arcos (Fernando), Luis Prendes (Manolo), Alfredo Mayo (Paco), Rafael Durán (inspector Fuentes), Maruja Asquerino (Maruja), Manolo Morán (vigilante), María Rosa Salgado (Isabel), José Isbert (vendedor), Paquita Cano, Carlota Bilbao, Anita Dayna, Rafael Romero-Marchent, José Sepúlveda, Jesús Tordesillas, Julia Caba Alba, Joaquín Roa (padre novio), Manuel Arbó, Teresita Arcos, Santiago Rivero, José Prada, Eloisa Muro, Carlos Díaz de Mendoza, Manuel Aguilera, Pilar Sirvent, Antonio López Izquierdo, Emilio Ruiz de Córdoba, Céar Guzmán, Francisco Arenzana.

Blanco y negro

Duración: 84 min.

### **Argumento**

«Las doce de la noche en la redacción de "La Jornada", diario matutino de una gran ciudad. El redactor de sucesos y el cronista de sociedad, intervienen en diversos sucesos que se publican en la séptima página del periódico, que apenas pueden tener relación entre sí para quien los lee; pero en estos hechos –cómicos, policiales, sentimentales, dramáticos y hasta trágicos– está la Vida, la Muerte y el Destino presidiéndolo todo a través de los diversos episodios que componen la película, que ofrece diversos aspectos de la vida en una gran ciudad.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1955, p. 183.

### **Comentario y crítica**

Rodada entre los meses de agosto y diciembre de 1950, el film se estrenó en octubre de 1951 en Barcelona y a finales de enero de 1952 en Madrid, permaneciendo 23 y 7 días respectivamente en cartel. *Séptima página* es, en mi opinión, otra pequeña obra maestra de nuestro cine negro comparable sólo a las



ya comentadas inauguradoras del ciclo en Barcelona de 1950 o a las primeras aportaciones de Nieves Conde entre 1950 y 1955.

Sin poder anular las referencias norteamericanas –pienso en *La ciudad desnuda* (1949) de Jules Dassin o en la muy posterior *Mientras la ciudad duerme* (Lang, 1956), lo cierto es que el narrador, a quien pone voz Fernando Rey y que en las primeras panorámicas de Madrid presenta “*una ciudad cualquiera*”, intenta extraer alguna conclusión al cierre de la película cuando su voz recapitula lo acontecido en el día, mientras contemplamos el bullicio del centro de la ciudad con la gente atravesando el semáforo para decir:

«La vida asoma tímidamente a estas columnas de la 4<sup>a</sup> Séptima página, sucesos, crónicas de sociedad [...] alguien se salva y alguien se pierde [...] La vida es demasiado difícil para el que la vive y demasiado sencilla para el que la contempla.»

Siguiendo una tradición que conocemos del cine norteamericano y que tal vez habríamos de indagar sumergiéndonos en las aportaciones del nuestro, especialmente durante el período del sonoro anterior a la Guerra Civil, el film intenta hacer desde *La Jornada*, un periódico de una gran ciudad que no se identifica especialmente con ninguna tendencia, una labor de investigación sobre el terreno que intenta medir la complejidad de las situaciones en las que un representativo grupo de personas se ven envueltas. Ese encadenado entre individuos de diferente extracción social, convierte el film en una auténtica radiografía que, pese a hablar de la rueda del destino, se alinea en una corriente ambientalista y hasta determinista que explicará incluso la pulsión criminal sin olvidar el entorno y a aquellos que impulsan a traspasar las normas. En ese sentido la negritud es notable puesto que se expande a lo largo del tejido social y porque no es el narrador ni la policía –que tiene su lugar y radio de acción limitado en esa densidad humana– los que desgranar los hechos sino los ojos de unos periodistas que invitan a acompañarles en su tarea.

Reporteros como Méndez o el refinado cronista de sociedad Diego, se reúnen a menudo en bares o en salas de fiesta como el *Ébano* e intentan ponerse al día de las cuestiones intrascendentes o acuciantes que llenarán los titulares y las diversas

secciones del diario. En el primer tercio del film podemos tener la pista de los escenarios entre los que una tupida red de personajes van a desfilan con una conexión y sincronización digna de los mejores guionistas del cine clásico de Hollywood. Se enlaza así a personas de diferentes entornos y con problemas bien distintos: algunos relacionados con lo delictivo y otros simplemente con la necesidad de salir adelante o de cerrar negocios y tratos de mayor entidad.

De las panorámicas de la ciudad, pasamos al interior de la redacción donde se debaten portadas y trabajos que han de salir: sabremos que también hay una sección política por lo que el modelo del periódico puede haber sido extraído de cualquier importante diario del momento. Saltamos a la sala de fiestas donde se baila, se celebra una despedida de solteros, adonde llegan algunos de los periodistas que poco a poco vamos conociendo. Sólo un pequeño apunte que tendrá importancia posteriormente: Paco, un individuo con aspecto de hombre importante (encarnado por Alfredo Mayo) dará 500 pesetas a Manolo, un camarero para que le esconda una pistola. Pasando por una escena de transición en la que un doctor se dirige en coche a atender lo que será una falsa alarma de parto, nos introducimos en la comisaría que presenta algunos detenidos para adentrarnos en el despacho del inspector Fuentes al que Rafael Durán dará vida. Éste tiene sobre la mesa el caso de un atraco perpetrado en una fábrica. Varios policías realizan diversos trabajos rutinarios. Nos introducimos en el laboratorio de balística, etc. Entre las dos secuencias dentro de la comisaría, conocemos una pensión humilde en la que Méndez, uno de los periodistas que se están introduciendo en el oficio, comparte habitación con su hermano que está estudiando probablemente en la Universidad. La crónica del film se traslada al hospital donde el inspector interroga a un sereno herido que le comenta –en un pequeño guiño a los antihéroes del *pulp* policiaco– que uno de los atracadores iba disfrazado de Fantomas. Esta primera parte introductoria acaba en una lujosa mansión en la que el nerviosismo está a flor de piel porque se ultiman los preparativos para la boda de una joven que frecuentemente discute con su novio y que estrechará lazos entre dos familias cuya posición social es privilegiada. Todo

ello sirve de contrapunto balsámico (sus problemas son de una banalidad casi insultante) a las tensiones enormes que otros seres sufrirán.

De este pequeño fragmento analizado se puede deducir que estamos ante una película de protagonismo coral con una estructura circular y que poco a poco va haciendo encajar algunos de los asuntos que se presentan. La línea policiaca será una de las predominantes: el inspector Durán recomendó a Manolo el camarero intentando reinsertarlo en el mundo laboral y en parte lo protege de cualquier asunto turbio. El problema es que la mujer de Manolo tuvo relaciones con Paco que parece estar metido en algún asunto turbio. La pistola que éste le confió acabará teniendo un poder casi maléfico. En un baile de máscaras del cabaret, el ya conocido Manolo ve bailar a su mujer con Paco, lo que provocará la tragedia: le disparará poco antes de que se le intente detener por otros cargos de entidad. Éste, al verse acorralado, disparará al inspector antes de ser capturado. La impotencia al no haber podido evitar el drama cierra este capítulo negro que nos vuelve a trasladar a la redacción, pasando antes por el teatro donde el médico que asistió a una falsa alarma habrá de reiniciar, esta vez sin falsas alarmas, el dispositivo del alumbramiento que aparecerá en los ecos de sociedad del día siguiente.

Si éstas son algunas de las subtramas de la película, cabe destacar que todos los aspectos técnicos y artísticos funcionan a la perfección. El relato fluye y pasamos de un ambiente a otro sin tener sensación de corte: las piezas se van encajando y el drama pasional del ex recluso pasa a ser importante aunque se amortigüe entre los ecos de sociedad. La crítica destacó ampliamente algunas de las claves del buen resultado filmico. Quedémonos con dos nombres importantes y que se repetirán en algunas otras producciones del género: Vicente Sempere en la producción y José Santugini en los diálogos y adaptación, colaborando con el argumentista Ángel Gamón aunque también el primero figure como guionista, provocando el habitual confusionismo de la época en cuanto a las autorías del texto puesto en imágenes. Se contó con la asesoría técnico-policia de Arturo Rosselló que aparecerá en otras películas del género y que probablemente ayudó a una más fidedigna descripción de los métodos de investigación policial que, sin ser

centrales en la película, tienen un peso específico aunque no determinante para que *Séptima página* pueda ser considerada también una película del subgrupo “Cine policiaco/Cine desde la ley”, aunque se la ha incluido en la categoría de “Cine psicológico-delictivo” que considera a todo ciudadano, especialmente sometido a tensiones y carencias, inducible al delito. La habilidad de Vajda reside en su capacidad de distanciamiento moral, que no anímico, de sus personajes a quienes no juzga e intenta comprender como de una manera más inquietante hará en *El cebo* (1958) aunque no tenga esa capacidad totalizadora de aprehender lo urbano para desplazarse a un territorio de frontera (una carretera) ubicado en un cantón suizo. La línea abierta en *Séptima página* tendrá, desafortunadamente, poca continuidad y si algún director decide hacer un corte en las capas de la estructura social lo hará con un laminado más fino: Forqué escogerá un cabaret para su retrato de tipos sin pretender tomar el pulso a la ciudad sobre el terreno en *De espaldas a la puerta* (1959), Julio Coll analizará el complejo mundo de los negocios en *Los cuervos* (1961) aunque su historia no posea ese cariz radiografiador y Josep Maria Forn lo hará de una forma más entrañable para un pequeño pueblo de la costa catalana en el que operarán más los temperamentos y los sentimientos que la acción social compleja en *La barca sin pescador* (1964). El esfuerzo de condensación de las imágenes en el film de Ladislao Vajda demuestra, una vez más, que un proyecto conjuntado entre producción guión y realización podía dar sus frutos de inmediato. Que la vía abierta, heredera de la tradición y el glamour de Hollywood –que en mi opinión sólo *Duda* (1951) y *Los ojos dejan huellas* (1952) de entre el material visionado, podrán recordar– no tuviese la continuidad deseada deberá ser explicada también por la tenue acogida que el film tuvo. La originalidad de retratar diferentes situaciones desde una unidad narrativa como el periódico y una sección especial refuerza la idea del paralelismo en el trabajo de periodistas y policías que velan y están alerta –mucho más estos últimos que actúan más que observan– cada uno a su manera, por los ciudadanos. Son las pequeñas historias de la ciudad, de ascenso y caída, de optimismo y fatalidad, de nacimiento y de muerte que tampoco se olvidan de sugerir algo de ese pequeño grupo social de arribistas que, al compás del

mercadeo y de los negocios sucios de los años cuarenta, se han encumbrado aunque aquí parezcan tener los pies de barro. Séptima página rozará –siempre en mi opinión– el buen género negro de todos los tiempos.

En cuanto a la crítica, Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* en octubre de 1951 intentaba buscar algunos orígenes de la técnica narrativa empleada:

«...Griffith como predecesor del género y aludíamos seguidamente a Duvivier, su más preclaro cultivador, en “Si yo tuviera un millón”, “Carnet de baile”, “Fin de jornada” y “Al margen de la vida”. [...] Sobre un argumento de Ángel Gamón, un poco influenciado acaso por el estilo nervioso y tenso de aquella gran película americana que se llamó “La ciudad desnuda”, el director Ladislao Vajda ha realizado un film de evidente originalidad...».

Analizando el tempo del film comentaba:

«la acción se ciñe a esta página periodística y nos va desvelando, con ritmo rápido –en ocasiones jadeante– varios sucesos en apariencia independientes pero que luego aparecen unidos por una línea temática común. Existencias tormentosas producto de las grandes urbes donde el materialismo de lo cotidiano ahoga todo trémulo espiritual...».

Méndez-Leite en su *Historia del cine español* (pp. 97-98) destacaba igualmente:

«...Y Vajda ha conseguido captar con admirable realismo los más variados tipos y las más opuestas psicologías dentro de un limitadísimo espacio de tiempo, y teniendo como decorados las calles y los edificios de una gran urbe. Los impecables fotogramas, que Guillermo Goldberger recoge en plena calle, en medio del incesante tráfico, revelan la alta capacitación de este gran técnico de la cámara...».

Sólo un comentario más: parece curioso que la película no tuviese prácticamente éxito en la capital según las cifras que se disponen, teniendo en cuenta que Madrid era la protagonista de la película y que posteriormente Ladislao Vajda conseguiría éxitos enormes de público, lo que le convertían en un valor seguro que ya aquí demuestra su capacidad de dignificar cualquier argumento o género que se le plantease. Sea por motivos de distribución en una cartelera y exhibición más abigarrada, sea por la mayor receptividad del público barcelonés hacia la temática del film, el caso es que la acogida de la crítica no cuadró demasiado con

las pocas referencias que tenemos respecto a la respuesta de público. En cualquier caso, repito, la película capta con mucha precisión los códigos impuestos por los grandes estudios en el lenguaje cinematográfico del sonoro, en las dos décadas anteriores a 1950.

## **SURCOS (España, 1951)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Atenea Films

Dirección: José Antonio Nieves Conde, Argumento: Eugenio Montes, Adaptación y diálogos: Natividad Zaro, Gonzalo Torrente Ballester, Guión técnico: José Antonio Nieves Conde, Decoración: Francisco Labrada, Fotografía: Sebastián Perera, Jefes de producción: Felipe Gerely, Francisco Madrid, Montaje: Margarita de Ochoa, Música: Jesús García Leoz.

Ayudante de dirección: Domingo Pruna, Segundos ayudantes de dirección: José María Ochoa, José Castedo, Ayudante de producción: Pablo Tallari, 2º Operador: Ángel Ampuero, Ayudante de operador: Manuel Gijón, Foto-fija: Antonio Ortas, Ayudante de montaje: Amalia Villalba, Maquillaje: Carmen Martín, Ayudante de maquillaje: Manuel F. Gaitán, Peluquera: Julita González, Regidor: Antonio Montoya, Figurinista: Juan Esplandiu, Muebles y atrezzo: Vázquez hnos., Mengíbar, Vestuario: Cornejo, Realización de decorados: Francisco Prósper, Canciones: Cantares de la luna de M. Mur Oti, Mantón verbenero de José Vega, – Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Madrid Films, S.A.E., Registro de sonido: Antonio Alonso, Sistema de sonido: RCA, Jefe de sonido: Jaime Torrens.

### **Intérpretes**

Luis Peña ("El Mellao"), Maruja Asquerino (Pili), Francisco Arenzana (Pepe), Marisa de Leza (Tonia), Ricardo Lucía (Manolo), José Prada (Manuel Pérez, el padre), Félix Dafaucé ( don Roque, "El Chamberlán"<sup>14</sup>), María Francés (la madre), Carmen Sánchez (Engracia), Montserrat Carulla (Rosario), Manuel de Juan, Mary Merche, Francisco Bernal, José María Martín, José Villasante, Félix Briones, Ramón Elías, Casimiro Hurtado, Chano Conde, José Guardiola, Ángel Córdoba, Rafael Calvo Revilla, José Sepúlveda, Pilar Sirvent, Pedro Peña, Mercedes Sillero, José Granizo, Juanito Gracia, Amparito Renkel, Luisita España, Justo Sans, Maruja Herrero, Pilar Ortega, Rosa Fuster, Aurora Hidalgo, María Esquerdo, Trinidad Ramírez, Isabel Requena, Marujita Díaz.

Blanco y negro

---

<sup>14</sup> «En algunos momentos parece que llega a nuestros oídos el nombre de Chamberlain que podría asociarse al Primer Ministro Británico y que, por el supuesto aire de distinción de don Roque y por manejar dinero con cierta copiosidad encajaría a la perfección con el político.

Duración: 99 min.

### **Argumento**

«Manuel, su mujer y sus tres hijos, Tonia, Pepe y Manolo, llegan a Madrid buscando trabajo y una vida mejor que la que llevaban en el campo. Se alojan en casa de unos parientes. Pili, la hija de éstos, vende tabaco en la calle y es novia de “El Mellao”, un rufián que trabaja para don Roque “El Chamberlán” que se dedica a negocios ilegales. Pepe, ayudado por Pili, acaba trabajando para don Roque. Todos los miembros de la familia fracasan en sus intentos de sobrevivir dignamente: el padre ya tiene demasiada edad, Tonia es seducida por don Roque y sólo Manolo consigue una ocupación marginal. Pepe se enfrenta a don Roque, que lo mata. Tras el entierro, la familia decide volver al pueblo.»

**Fuente:** Francisco Llinás, *José Antonio Nieves Conde (el oficio del cineasta)*, 40 Semana Internacional del Cine, Valladolid, 1995, p. 155.

### **Comentario y crítica**

Colocar *Surcos* en este catálogo del cine negro español (1950-1965) será para algunos críticos e historiadores del cine –si es que la polémica puede hacer surgir aún hoy voces discordantes– un error o cuanto menos una osadía. *Surcos*, en mi opinión, tiene muchas lecturas: la primera en clave de crítica política: contra la desatención del campesinado español forzado a emigrar en un contexto económico que nada tiene que ver con fenómenos de crecimiento y urbanización, la segunda en clave de drama (o docudrama): sobre una familia que sufre un proceso de desunión y deterioro, la tercera en clave neorrealista o costumbrista con dosis de picaresca ácida: la presentación los tipos humildes y desarraigados que sobreviven en la gran ciudad, incluso los parientes se aprovechan de la falta de trabajo y vivienda. Permítaseme aportar una cuarta clave de interpretación, la negra: una visión pesimista de la captación de los delincuentes por bandas de poca monta tras los que se hallan algunos personajes más siniestros que mueven los hilos y que están tras el estraperlo, el robo (no sabemos si a otros criminales) o en la compra-venta de objetos robados o empeñados que en época de posguerra y represión florecen con inusitada frecuencia porque las necesidades son acuciantes y las ventas se hacen al mejor postor. La cafetería, la tapadera del

pequeño empresario legal tiene, naturalmente, una trastienda. Las operaciones se realizan por la noche y allí emerge el delito (el asesinato, las operaciones en la carretera asaltando camiones...). El pesimismo y el desasosiego de los personajes es total: no hay Policía, no existe más que el conocimiento sobre el territorio urbano y sus transacciones de riqueza que sólo los mejor colocados adivinan. La capacidad de poner en imágenes ese submundo criminal, le otorga carta de negritud al film. Los tipos que giran alrededor de *El Mellao*, las disputas por el liderazgo de la banda y el desafío de Pepe son cruciales. Éste se decide a realizar operaciones por su cuenta recalando nuevas fidelidades, le “birla” materialmente la novia al anterior jefe del clan –hecho que provocará una venganza clara de éste (da el soplo a los camiones siendo herido) y finalmente será eliminado por *El Chamberlán* que rematará el trabajo con la ocultación del cadáver. La insignificancia de Pepe ante el criminal de altos vuelos es patente lo que hará más fácil su desaparición.

Otras subtramas llevan a una especie de prostitución encubierta que nace de la necesidad: la madre que permite y encubre la seducción: recibir favores que luego se quieren cobrar (*¡Pim, pam, pum... ¡Fuego!* de Pedro Olea, film de 1975 explicará a fondo lo que ya está apuntado aquí). La necesidad de protección de Pili en un mundo duro tiene mucho que ver con el sustento diario: el matón le suministra los cigarrillos que ha de vender y la defiende probablemente de otras amenazas. Muy de pasada aparece la peripecia del hijo menor de la familia de emigrantes que encuentra trabajo como aprendiz pero que es a la vez víctima, por su inocencia, del hurto que se presenta como frecuente en el escenario urbano. En la cola de pobres y en espera del rancho de un cuartel, sufrirá un nuevo robo (entre lo jocoso y lo pecuniario) por parte de unos chiquillos. El titiritero y su hija, como un oasis de calma y esperanza, pondrán la única nota positiva que apunta Surcos pero que rápidamente será ahogada con las tragedias que se avecinan. Es quizás en ese deambular de Manolo por la periferia de la ciudad donde confluyen neorrealismo y costumbrismo, si es que se quieren poner etiquetas a las imágenes que encierran una multiplicidad de sugerencias.



Sobre la posibilidad de enmarcarla en corrientes y opciones ideológicas dice Jesús Angulo en su capítulo *La realidad que nunca existió. La juventud en el cine de los años cincuenta*<sup>15</sup>:

«Fue precisamente *Surcos* el primer aldabonazo en este sentido. La terrible crudeza con la que el film muestra lo más sórdido de la sociedad española de la época fue un golpe bajo para el cine “nacional”. Más aún si se considera que fue asestado por un nutrido grupo de militares falangistas [...] Más entroncada con la tradición realista de la novela española (de *El Lazarillo de Tormes* a Pérez Galdós o Baroja) que con el propio neorrealismo italiano, [...] El Madrid de *Surcos* es una ciudad insolidaria, en la que reinan el estraperlo, una delincuencia de supervivencia, la prostitución, la delincuencia y la miseria.»

Y sobre los propósitos idealizadores del mundo rural frente al urbano el mismo autor (p. 24) dice:

«...se convierte en la ilustración del discurso conservador sobre el antagonismo entre la idealización incontaminada del mundo rural y la satanización materialista de la civilización urbana.»

Francisco Llinás<sup>16</sup> expone detalladamente el origen del proyecto tal como lo relata el director en una larga serie de entrevistas que se recogieron en el libro:

«Felipe Gerely –hebreo y emigrado húngaro y que había trabajado en Viena con Pressburger– me presentó un relato de unas veinte hojas de contenido sainetesco. La autora era Natividad Zaro, también figuraba Eugenio Montes. Me gustó la historia y las posibilidades que aportaba. Pedí absoluta libertad para poder desarrollarla con el guionista que yo designara. Y cuando le dije que sería Torrente Ballester, no se opuso y me dejó manos libres. Natividad fue muy correcta durante el rodaje, no intentó tocar nada, pero no me extraña que no siguiera colaborando conmigo, la comprendo.»

Analizando el duro trabajo de documentación (localizaciones, tipos, vestuario y atmósfera) el director me reiteró lo explicado a Llinás:

«Luis Peña, por ejemplo, es la imagen de un capitoste chuleta del barrio de Embajadores” [...] El bar de “El Chamberlán” es un bar de Legazpi. Compramos el vestuario en vivo y, tras desinfectarlo, vestimos con él a los actores de la película. Rodamos con sonido directo en los exteriores siempre

<sup>15</sup> CUETO, Roberto (coord.), op. cit., p. 23.

<sup>16</sup> Cap. IV, op. cit., pp. 79-87.

que fue posible [...] Se desenvuelve todo en Atocha, Lavapiés y Legazpi: nuestra obsesión era que todo resultara real. La familia llega en tren desde Salamanca a Madrid, a la Estación del Norte.»

La prohibición de la escena final (la nueva familia campesina que inicia el ciclo) tiene un correlato con lo que ocurrió en el estreno en el Palacio de la Prensa de Madrid y que expresa la controversia que Llinás recoge en la página 84 de su libro: parte del público; se indignó cuando *El Chamberlán* se deshace del cuerpo del joven campesino en la vía del tren aunque hubo una reacción de la mayoría y hasta gritos de “viva el cine valiente”. Nieves Conde reconoce que el film cayó mal en la Iglesia (se clasificó de 4 “gravemente peligrosa”) aunque recuerda la reacción positiva del obispo de Salamanca que conocía *Balarrasa* (1950), su anterior trabajo, y la calificó en su diócesis con un 3 (“para mayores”).

Cerrando la polémica sobre el aire y estilo de la película, el director dirá de ella: “En *Surcos* no se intentó hacer una película a lo neorrealista, nuestro punto de inspiración era el mundo cervantino”. Todo ello no elimina la presencia importante del movimiento: en claro homenaje el culto don Roque llevará a ver un film neorrealista (“psicológica”) a su amante. En *Los peces rojos* (1955) y en la entrevista entre el escritor frustrado y su editor se saca a colación el tema.

*Surcos* representó a España en el Festival de Cannes“ donde fue bien acogida. Nieves Conde explicará a Llinás: “Un crítico belga manifestó su asombro de que en España se hiciese un film “tan natural, tan amoral”, en el que “*El Chamberlán*”, habitual personaje transgresor de la ley, no fuese condenado cinematográficamente” (p. 85). La conclusión del director es clara: “No daba ninguna solución, no había en ella resquicio para su maniqueísta esperanza. Era un mundo donde imperaba la” dura ley de la ciudad”.

José María Caparrós en *El cine español bajo el régimen de Franco*<sup>17</sup> hace balance de la aportación del film y del director a nuestro cine ya que dará un “viraje social en el cine español” acabando con los géneros acomodaticios de las primeras fases de la Dictadura de Franco «sin que la vida cotidiana del país, con

---

<sup>17</sup> Op. cit., pp. 34-35.

*sus problemas y dificultades serias, se asomara casi nunca en sus “comerciales” films.»* Insertando el film en corrientes anteriores a la Guerra Civil destacará:

«...era la excepción: narra la tragedia de la adaptación campesina a la vida urbana. Con un tono realista, Nieves Conde brindaba por vez primera –salvo excepciones contadas en la República: *Aurora de esperanza*, *Barrios bajos*, el ambiente de los suburbios, con casas de corredor, con interiores mezquinos, un teatrillo de variedades, golfos, estraperlistas, mujeres de mala vida, etc. Este realismo venía condicionado no obstante, por los tópicos de cierta literatura costumbrista y picaresca, así como por una suavización que pretendía restar algo de su violencia al tema y que Bardem, en su momento, definió como “explicación virgiliana del éxodo a la ciudad”. [...] logró escandalizar en ciertos medios (por ejemplo, una escena que mostraba a Tonia, a medio vestir, fumando en la cama, fue objeto de acres comentarios)...».

Rodada entre el 21 de febrero y el 21 de julio de 1951, *Surcos* llamará a la puerta de un conflicto institucional importante puesto que García Escudero, Director General de de la D.G.C.T, se jugó literalmente su puesto al dar su apoyo para la clasificación de película de *Interés nacional*. En su libro *Cine social*<sup>18</sup> hablará del director, de su trayectoria y de *Surcos* dentro de las corrientes renovadoras del cine español de los años cincuenta:

«A primera vista, parece incluso posible componer ese triángulo de nuestro cine social de la siguiente manera: Nieves Conde: el proletariado (*Surcos*, *El inquilino*); Bardem: la burguesía (*Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor*), Berlanga: los pueblos (*Bienvenido míster Marshall*, *Calabuch*). Pero ¡Novio a la vista de Berlanga, es también la burguesía, y *La venganza*, de Bardem, es el campo! Esto demuestra qué cautela debemos tener para clasificar a jóvenes directores [...] Por otro lado, durante largo tiempo, Nieves Conde, que se adelantó a sus compañeros de terna con *Surcos*, había estado confinado a esa película. *Surcos* había sido la verdadera revelación de ese director; más aún que *Balarrasa*, su anterior producción: una película religiosa “de chaqueta”, metida en nuestro tiempo y que, por esto, representó en su género algo parecido a *Surcos* en lo social aunque su calidad fuese inferior a su extraordinario éxito. [...] Desgraciadamente, no se le ofrecieron o no encontró ocasiones de perseverar en él y, en cierto modo malgastó su capacidad al servicio de guiones sensibleros, como el de *Rebeldía*, o excelentes, pero que sólo podían dar lugar a cine psicológico o policíaco, como el de *Los peces rojos*, *Todos somos necesarios...*».

---

<sup>18</sup> Op. cit., pp. 273-275.

Haciéndose eco del revuelo levantado por *Surcos* por su amoralidad, García Escudero expresaba el absurdo de pretender que el bien triunfara siempre en la tierra ya que no era un aserto católico aunque prevenía ante la presentación naturalista (componente sin duda importante del cine negro):

«En aquel ambiente de golas, carabelas, perillas, barbas, mostachos, espadas de Toledo... grandeza y retórica, *Surcos* presentó el suburbio, las casas de corredor, los interiores mezquinos, el teatrillo de variedades, las chicas que se echan –o las echan– a la mala vida, los golfos, los estraperlistas, un mundo de negocios turbio, que todos sabíamos que existía, pero (y esto es lo trágico) que no nos gustaba ver, aunque debería hacernos reflexionar el que la película fuese mucho mejor acogida en los barrios proletarios que en los burgueses.»

Atacando a los que pretextaban la mala imagen que daba una chica española fumando en una cama revuelta y que apareció en algunas revistas francesas para cargarse *Surcos* exponía:

«Con el mayor respeto para otros juicios respetabilísimos, pero tratándose de materia opinable (con relación al valor de las clasificaciones de la Oficina Nacional dependiente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, consultara el lector con fruto la Declaración de los Metropolitanos del 8 de enero de 1958), permítaseme observar: Por lo que afecta al primer reproche, que no todo era en *Surcos* vicio y delincuencia una zona clara de bondad, y la presentación no pecaba en ningún momento de la morbosa delectación en lo sexual o en lo violento que he denunciado en el naturalismo. En cuanto al otro reproche, se censuró, efectivamente, que “El Chamberlain” quedase triunfante. Más todavía habría resaltado esto si se hubiera filmado la película según el proyecto primitivo, donde no existían los planos finales (la familia que decide volver a la aldea) y, tras la muerte del hijo mayor a manos del “Chamberlain”, que le arroja por un puente a la vía férrea, el humo del tren que pasa y envuelve al asesino enlazaba en el plano sucesivo con el propio tren del que descendía una nueva familia campesina, a repetir la triste historia. Pues bien: ni aun así habría estado justificada la censura de amoralismo, al menos desde el punto de vista de una moral como la católica, que no tiene por qué exigir la derrota temporal del mal en vista de la indefectibilidad de la sanción ultraterrena y se debe conformar con que sea presentado como tal, requisito que la película cumplía minuciosamente.»<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> En una nota a pie de las páginas 274-275. Probablemente se extrajo de alguna carta que el autor envió al organismo mencionado en el texto intentando que se reconsiderase la calificación censora eclesiástica.

Insertando nuevamente la polémica sobre la existencia de un cine negro español es interesante anotar aquí las características apuntadas por Francisco Llinás para el cine de Nieves Conde y que suscribo totalmente:

«Porque uno de los rasgos más evidentes de las obras de Nieves Conde es la ausencia total de sentido moral (clave negritud): *Surcos*, *Angustia*, *Los peces rojos* o *El diablo también llora* son películas en las que la actuación de los personajes no es nunca calificada desde un punto de vista moral. *Balarrasa*, despojada de barniz sacristanesco y de su monolítico protagonista, bien podría haber sido una película demoledora: los vencedores de la Guerra Civil se dedican al estraperlo, son parásitos que nada valioso aportan a la sociedad.»<sup>20</sup>

El mismo director me comentó que en *Surcos* salían personajes que de hecho existían. Además de lo dicho sobre el personaje de *El Mellao*, un juez le explicó que unos ladrones detenidos confesaron haber seguido métodos de la película en Los Altos del León. ¿Qué fue primero cabría preguntarse?

Tratando de definir su cine, Nieves Conde tenía algo así como un lema: “*el cine es documento e imaginación*”. Dos habían sido las líneas de su trabajo que a veces habían fructificado y a veces no: la primera la del cine policiaco, ya presente en la trilogía negra de los años cuarenta (*Senda ignorada*, *Llegada de noche* y *Angustia*) y la segunda centrada en el tema social (*Surcos*, *El inquilino...*) con la que tuvo más dificultades y habrá de abandonar. Si bien reconocía la trama delictiva presente en *Surcos* se resistía a reconocer la importancia de ésta en *Balarrasa*.

Creo interesante anotar algunos proyectos del realizador encuadrables en el cine negro español y que se quedaron por el camino. Nieves Conde colaboró con Mario Lacruz en Barcelona sobre un guión de *El inocente*. El director pensaba en otro final: el policía liquida al falso culpable pero no se atreve. Surge inmediatamente la pregunta: ¿Podía haberse filmado? Asimismo hizo un guión de una novela de Tomás Salvador cuyo argumento era más o menos éste: Un policía busca a un asesino que ha matado dos veces y con víctimas de características semejantes. La clave está en que el policía trata de identificar estas características para lo cual se ayuda de un psiquiatra. El propio Tomás Salvador le dijo al

---

<sup>20</sup> Op. cit., p. 24.

realizador que un caso igual había ocurrido. ¿Adónde hubiera conducido un tándem Lacruz-Nieves Conde o Tomás Salvador-Nieves Conde? También hay que anotar que Iquino entró en negociaciones con el director para incorporarse a IFI, aunque las condiciones económicas no quedaron suficientemente claras y éste desistió. Imagino que conexiones abiertas entre los profesionales del cine hubieron muchas. Proyectos que se quedaron por el camino, promesas no cumplidas y obstáculos insalvables. Una auténtica historia del cine español también debe anotar lo que pudo ser y no fue: un guión que no llegó a rodarse, al igual que un libro que no se publicó ha de ser valorado de alguna manera: no como objeto económico puesto que no entrará directamente en el mercado, sí al menos en cuanto a producción cultural (evidentemente sin acceder al texto visual y por descontado a la difusión). Ese problema se da también con aquellos films que no pudieron ser estrenados o lo fueron en condiciones marginales.

Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, octubre de 1951) aporta una visión interesante y alejada de polémicas exacerbadas:

«...cinta de ambiciosa tesis social [...] Latente problema no sólo español, sino mundial, aunque acaso sea en nuestra nación donde se presenta con mayor virulencia: el éxodo campesino a la ciudad [...] cegados por el fácil señuelo del dinero a la capital. Una vez en Madrid, desarraigados de su ambiente y lanzados al remolino de la ciudad moderna, van cayendo por la pendiente que fatalmente arrastra a los recién llegados [...] Nieves Conde ha sabido elegir concienzudamente sus personajes que son cada uno la síntesis de lo que desea expresar: la miseria moral, la ambición, el anhelo ingenuo, la esperanza, la reciedumbre y firmeza de las costumbres [...]

Unos cuantos planos sirven para dibujar un carácter, sin que necesite insistir. Unas medias de “nylon” y una frase sirven para dibujar reciamente el estado de ánimo de “Tonia” y el curso equívoco de su conducta posterior. La contera de un paraguas apoyado con fuerza en los hombros del “Mellao” darán la intensidad adecuada al personaje de “El Chamberlain”, verdadera figura clave de la cinta.

Tal sintetización ha permitido al realizador eludir el tono discursivo propio de tantas otras cintas de tesis toda la crudeza y crueldad en la exposición de este mundo de la picaresca de nuestros tiempos está justificada por el afán de mostrar las tristes consecuencias de la traición a sí mismos de tantos que se trasladan del campo a la ciudad [...] Nieve Conde ha conseguido, en resumen, una cinta excepcional, que viene a engrosar las excelentes realizaciones desde hace algún tiempo ofrecidas por nuestro cine. [...] En su aspecto moral, “Surcos” no es apta para todos los públicos. A pesar de la admonición final y

de la lección amarga que se desprende de sus imágenes, la crudeza expositiva de que hace gala la convierte en prohibitiva para espectadores poco formados.»

En una crítica posterior se describen ampliamente los temas expuestos en el film:

«...naturalismo feroz y el costumbrismo puntilloso, pero también pequeñas dosis de esperpento [...] jamás se había visto reflejado en el cine español y que tardaría mucho en volverse a ver descrito con tanta lucidez [...] no haya en la película buenos y malos, sino que las circunstancias inclinan al grupo hacia la ilegalidad, la prostitución o la marginación [...] A pesar de las escaramuzas con la censura, *Surcos* sigue siendo una película clara y dura, en la que se habla del problema agrario, del estraperlo a pequeña y gran escala [...] de las colas para obtener empleo, de las condiciones inhumanas del trabajo industrial, del problema del hacinamiento por las condiciones de la vivienda, de la explotación de los débiles e ignorantes por los poderosos y los advenedizos, de la compraventa de mujeres y de algunas otras cosas de similar interés social y humano.»<sup>21</sup>

Del director, José Antonio Nieves Conde (Segovia, 1915) dirá Antonio Castro<sup>22</sup>, antes de iniciar la entrevista que se inserta en ese libro que empezó como espectador para pasar luego a ser ayudante de Rafael Gil. Respecto a sus incursiones en el cine negro en los años cuarenta afirma el director (p. 263):

«*Senda ignorada* y *Angustia* responden a una constante temática que me ha interesado mucho mantener a lo largo de mi carrera: el film de intriga. En toda mi producción he intentado a toda costa ir por dos caminos: el film de intriga y el film social. Generalmente uniendo ambos, no haciendo un film de intrigas puro o un film social puro» .

Sobre *Surcos* comenta: “*Le falta a la película sostener una tesis económica y política y poseer una dialéctica más rigurosa*”. Como ejemplo de la hipocresía reinante y que se manifestaba incluso por la toma de partido ante el film, comentará la indignación de un hombre airado ante la película y que era conocido propietario de cuatro o cinco casas de citas de Madrid. El drama de la película fue: “*adelantarse a su tiempo. No gustó ni a la propia profesión aunque no fue un fracaso económico claro...*” (pp. 265- 266).

---

<sup>21</sup> En Fernando Méndez-Leite, *El cine español en 100 películas*, Ed. Guía del Ocio, Madrid (s.f.). Citado por Francisco Llinás, op. cit., p. 29.

<sup>22</sup> Op. cit., pp. 259-271.

## **JUZGADO PERMANENTE (ESPAÑA, 1952)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Atlante Films, S.A.

Dirección: Joaquín Romero Marchent, Guión: José Casajuana Llonch, Joaquín Romero Marchent, Decoración: Juan Alberto Soler, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: José Antonio Martínez de Arévalo, Director general de producción: Juan Creu Jordá, Montaje: Antonio Isasi-Isasmendi, Música: Ricardo Lamotte de Grignon.

Ayudante de dirección: Francisco Pérez Dolz, Ayudante de producción: Juan Zaro, 2º Operador: Mario Bistagne, Ayudante de cámara: Aurelio G. Larraya, Foto-fija: Jesús Teixidó, Ayudante de montaje: Emilio Rodríguez, Maquillaje: Rodrigo Gurucharri, Regidor: José Zaro, Secretaria de rodaje: Pepita Pruna, Realización de decorados: Enrique Bronchalo, Avisador: Juan Blaje, Muebles y atrezzo: Miró, Vestuario: Atlante, Estudios: Orphea Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto, Sonido: RCA Alta Fidelidad, Técnico de sonido: Enrique de la Riva.

### **Intérpretes**

Rafael Romero Marchent (Javier), Elvira Quintillá (Amparo), Julio Riscal (Germán), José María Roderó (Sanchís), Rafael Luis Calvo (Tomás), Marisa de Leza (Victoria), Ángel de Andrés, Antonio Almorós, Juan Capri, Luis Induni, Antonio Picazo, José Ortiz, José Rivelles, Juan Monfort, Ramón de Larrocha, José Marco, Antonio Parés, Fortunato García, José María Angelat, Irene Barroso, Antonio Díaz Castillo, José Santamaría, Juan Fornaguera, Marcelino Ibero, Delfín Mateu, Mateo Morell.

Blanco y negro

Duración: 93 min.

### **Argumento**

«En las afueras de Valencia, una madrugada son hallados los cadáveres de un paisano y un Guardia Civil en una solitaria carretera. Motivo de la muerte: atropello por desconocidos. Las actuaciones judiciales pasan a la Jurisdicción Militar por ser uno de los muertos pertenecientes a un Cuerpo Armado y se destinan al Juzgado Permanente de Plaza para su tramitación. En dicho Juzgado prestan servicio dos soldados, Javier y Germán, que impulsados por Amparo, hermana del primero y prometida del segundo, sospechan la posibilidad de un asesinato. Investigan por su cuenta. El paisano muerto resulta ser Rafael Sanchís, cajero de una importante fábrica. Días después, por la noche es robada la referida fábrica, por el propio Sanchís, que no ha muerto ya que el cadáver de la carretera



ha sido una sustitución. El robo lo comete en unión de un tipo llamado Tomás y tres compañeros suyos a los que después de traicionar, abandonan; refugiándose ellos en casa de Victoria, antigua novia de Sanchís, a la que el delito repugna pero que actúa bajo la influencia de su novio. Junto a la casa de Victoria hay un taller en el que construyen “ninots” de una de las fallas que serán quemadas al cabo de pocos días. Y el dinero está oculto en el interior de uno de ellos. Javier y Germán localizan a Victoria y Sanchís ordena a ésta que conduzca a Javier a la Albufera para matarle. Victoria obedece pero se enamora del joven y desiste cumplir la orden. Tomás intenta llevarse el dinero pero es detenido. También Victoria, pero es puesta en libertad para vigilarla en espera de que se reúna con Sanchís. Y así llega el día de San José. El bullicio y la animación de los festejos es enorme. Bandas de música desfilan por las calles entre el estrépito de las tracas. Victoria va hacia la Estación de Autobuses para reunirse con Sanchís, seguida de cerca por la policía y Sanchís logra huir, perseguido por los dos soldados. Llega a la Plaza donde la Falla empieza a arder, Sanchís desesperado salta sobre ella para recuperar el dinero. No está allí. Victoria lo ha retirado antes y lo ha entregado a la policía. La inmensa hoguera se derrumba sobre Sanchís matándolo.»

**Fuente:** *Press-Book* de la película.

### **Comentario y crítica**

De Atlante Films, S.A. /es esta producción que se localiza en Valencia y sus alrededores y que, una vez más, pareció tener una mala o discreta acogida del público puesto que distribuida y presentada en Barcelona y Madrid a principios de 1954 –el rodaje, iniciado el 9 de febrero de 1953 y finalizó hacia el 18 de marzo del mismo año–, no consiguió permanecer en cartel más de una semana y todo ello parece –desde mi punto de vista– una pequeña injusticia, porque debo decir que fue la sorpresa más grata de cuantas películas mecánicamente visioné pensando que ya había podido acceder a los títulos más sonados, hecho que recuerda a todo investigador que partiendo del material filmico, ha de ser revisado de primera mano incluso aquello que crítica y público dejen de lado. La carrera posterior del director Joaquín Luis Romero Marchent tocando los géneros más comerciales de los sesenta (se aventuró con la revisitación del personaje de

*El Coyote* en 1954) quizás ayudó a olvidar un tanto aportaciones como la de este film que se va a comentar.

Fina ironía, situaciones realmente atractivas y personajes bien dibujados entre los que destacan los tres investigadores aficionados pero con una capacidad detectivesca digna de los clásicos de la literatura negra de todos los tiempos. La curiosidad proviene de que en el trío de “olfateadores de rastros”, realmente la mente pensante y la que en todo momento marca la iniciativa es Amparo (Elvira Quintillá) que es novia de Germán y hermana de Javier. La curiosidad técnica demuestra el buen hacer de los guionistas: los dos jóvenes mencionados están cumpliendo el servicio militar en el Juzgado militar de Valencia que ha de investigar la muerte de un guardia civil junto a un paisano en la carretera. Las indagaciones de los tres protagonistas llevan a inspeccionar sobre el terreno el lugar del accidente para dilucidar si se trató de un crimen, reconstruyendo cómo pudo hacerse bajo la inquietante mirada de un sujeto del que sólo vemos parte de su cuerpo. El contacto con el expediente que ha pasado por la Auditoría militar llevará a la substracción de las llaves del apartamento de la víctima (lugar de partida para todo investigador privado). Tras entrar en él serán sorprendidos por la Policía que está realizando una investigación paralela y que les advierte, sin mucho éxito, de que dejen el caso a los expertos puesto que Amparo es capaz de pensar como Perry Mason cuando se trata de dar un paso hacia adelante.

En montaje paralelo, un fundido en negro abre una segunda parte de la película trasladando la atención hacia las actividades de la banda de atracadores de la fábrica Tolosa, S.A., y que, una vez más, parecen estar al servicio de algún grupo político en el exilio porque se citan instrucciones dadas desde Marsella. El fingido accidente que acabó con la muerte del guardia civil, intensifica el cerco a la banda cuyo cerebro, Rafael Sanchís (José María Roderó) dispone de la colaboración de una secretaria (Victoria) que conseguirá acercarse a Javier para que en un marco ideal como un paseo en barca por La Albufera sea liquidado por los asesinos a sueldo de la banda ya que los jóvenes aficionados se están acercando a la resolución del caso. En estas secuencias en exteriores se anticipa el tratamiento que Isasi-Isasmendi –aquí montador– hará del delta del Ebro cuando

se opone la quietud del lugar (con el ruido de fondo característico del estado de la copia unido al de viento que sopla) a la diabólica operación que va a tener lugar (un asesinato a sangre fría). Pero Victoria empieza a arrepentirse de ser utilizada por los auténticos asesinos y evita la trampa mortal lo que permite introducir una evolución en su personaje que, aunque estereotipado, tiene algunos matices.

Atrapado un miembro de la banda, la película desarrolla una fase de persecución que en una rigurosa planificación en exteriores y por la noche, coincidiendo con las fiestas falleras muestra la angustia del acorralado Sanchís que acabará enloquecido al contemplar un *ninot* con su misma cara disparando alocadamente y muriendo sepultado por el derrumbe de una falla ardiendo.

Aunque en el epílogo los tres jóvenes hacen promesa de no leer más novelas policiacas, lo cierto es que sólo el peligro puede ser un motivo para alejarlos de la tarea que han ejecutado, jugando esta vez incluso con los reglamentos y ordenanzas del Juzgado Militar que bienintencionadamente se saltan.

Una vez más queda clara la colaboración institucional en estos primeros años para la realización de este tipo de películas como queda expresado en los agradecimientos al Alcalde de Valencia, a las “Autoridades” de la III Región Militar e igualmente a asociaciones y entidades públicas entre las que destaca la Junta Central Fallera. De hecho acabaremos entendiendo por qué los fuegos artificiales forman el fondo de los créditos de la película.

Repasando los temas que encierra el film, lo cierto es que condensa, con un tono muy personal un buen paquete de éstos: la gradación en la maldad de los componentes de la banda, el proceso investigador múltiple, el juego de vigilancia a tres bandas (policía, investigadores, delincuentes...), la traición, el asesinato a sangre fría, la transgresión detectivesca que lleva a saltarse algunos reglamentos al uso (fotografiar documentos reservados, meter las narices en lugares acordonados por la policía, escudriñar el inmueble donde reside la víctima o el presunto asesino jugándose la piel, etc.) y hasta el humor característico de los detectives clásicos aunque en este caso con la ingenuidad y la temeridad de la juventud. Girando un tanto al costumbrismo por la dimensión de los personajes, lo cierto es que tanto el atraco de la fábrica, como los interrogatorios que llevan a

la delación o la regeneración de la mujer perversa –que en realidad está siendo más humillada que protegida– están bien articulados. Las tensiones que existen entre la investigación particular, la acción de la Brigada Criminal y los trámites y procedimientos bien descritos que permiten el paso del caso del Juzgado de Guardia a la Jurisdicción militar, establece uno de los pocos casos en que se describe, aunque de forma tangencial, cómo el aparato militar podía absorber con facilidad causas que pertenecían también a la justicia civil.

La idea del crimen encubierto por un accidente, la iluminación en las escenas nocturnas e incluso la trampa de los asesinos aguardando en una cabaña de los arrozales recuerda en mucho alguna de las escenas de *Enviado especial* (*Foreign Correspondant*, Alfred Hitchcock, 1940).

En suma, tanto los tipos utilizados como el ritmo del montaje que Isasi-Isasmendi evidenció en *Apartado de Correos 1001* (1950) y que no desdeña el uso de fundidos encadenados y rápidas transiciones que permiten saltar y avanzar en la acción combinándola perfectamente –y éste es para mí el gran acierto de la película–, constituyen un éxito. Tres personas unidas por relaciones de sangre, amor y amistad desentrañan con clarividencia y casi sin saberlo una red criminal importante de la que el atraco al que asistiremos no es más que una más de sus operaciones puesto que el tráfico de divisas e incluso la suplantación de personalidad son utilizadas para fines que vienen de lejos. La crueldad que demuestra el jefe de la banda con sus subordinados y cómplices contrasta nuevamente y sin desentonar con una narración más parecida a un juego deductivo. Ni los oponentes ni los escenarios de los enfrentamientos permiten hablar desde esa perspectiva. *Juzgado permanente* no es un film policiaco en el sentido estricto utilizando recursos que se acercan bastante al cine de detectives. Los investigadores aficionados y eventuales serán frenados por la presión de la policía que no tolerará intromisiones aunque en este caso adviertan de la peligrosidad de la banda (tema habitual en el cine clásico norteamericano). ¿Acaso no es ése uno de los conflictos habituales en en cine de los investigadores a sueldo?

Hay que subrayar la presencia de Pérez Dolz como ayudante de dirección o la comentada de Isasi-Isasmendi un año antes de dirigir *Relato policíaco* (1954), su primer largometraje como realizador.

Jesús Ruiz, el crítico de cine de *El Correo Catalán* se congratulaba ante el film:

«...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 policíaco. “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 [...] desde los primeros momentos descubre las cartas, con lo que suprime deliberadamente el fácil comodín de la intriga. A pesar de ello, el espectador se interesa por la trama, relatada de una manera ágil por la cámara y cuyo curso está salpicado de toques cordiales y humorísticos...».

Una vez más, se destacaba la labor de los operadores, en este caso la de Federico G. Larraya, el ritmo infundido por el director y la interpretación.

## **MARÍA DOLORES (España, 1952)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Universitas Cinematografía, Cinex

Dirección: José María Elorrieta, Guión: Ignacio Rived, Francisco Cossío (hijo), Decoración: Pina López, Ángel Vilches, Fotografía: Alfonso de Nieva, Jefe de producción: José María Téllez, Director general de producción: José Antonio Pores, Montaje: Petra de Nieva, Música: Fernando García Morcillo.

Ayudante de dirección: Fernando Melero, Ayudante de producción: Ángel Falquina, 2º Operador: Ricardo G. Navarrete, Foto-fija: Antonio Luengo, Ayudante de montaje: Patro G. Navarrete, Secretaria de rodaje: Josefina Monter, Regidor: Teodoro Herrero, Maquillaje: Lolita Merlo, Vestuario: Cornejo, Peris, Alfredo, Estudios: Cinearte, Laboratorios: Arroyo, Sonido: Fono España, S.A., Western Electric, Técnico de sonido: Paulino García.

### **Intérpretes**

Ana Esmeralda (María Dolores), Fernando Noguerras (Esteban), Fernando Sancho (Antonio), Francisco Cossío (jefe de la banda), Beni Deus, Rafael Cortés, Casimiro Hurtado, Mariano Alcón, Diana Salcedo, José Manuel Meana, Ignacio Coy, Miguel Mila, José María Martín, Alfredo Obarrio, Aurelio Lalasa, Maite Pardo, Walter y su orquesta, José Escanero (tenor). Blanco y negro

Duración: 83 min.

### **Argumento**

Un tipo (Esteban) desembarca de un barco cerca de la costa de Algeciras con un paquete que contiene un alijo de droga. Al llegar a la ciudad conecta con una bailarina llamada María Dolores a quien ha seguido en el muelle y a la que pide ayuda para hacer negocio con su mercancía. Por medio de un intermediario consigue colocar la cocaína y se gana la confianza de un importante contrabandista (Antonio) que le encarga el pilotar una de las naves que trafican de Tánger a Algeciras. Pronto se descubrirá que se trata de un miembro infiltrado de la Policía Secreta que intentará, por todos los medios, estirar de los hilos para desvelar la red del tráfico ilegal de tabaco y droga. En conexión con sus enlaces, comunica sus investigaciones a un agente encubierto –vendedor de pájaros– de Algeciras y a un comisario marroquí de Tánger. El enamoramiento entre la bailarina y Esteban, el policía, provoca el recelo de Antonio para el que María Dolores hace “recogidas”. Tras conocer las ramificaciones del grupo de contrabandistas y los contactos a ambos lados del estrecho, se organizará una

redada alterando previamente la clave por la cual se comunicaban los puntos de embarque y recepción de los envíos –un anuncio de las actuaciones de la sala de fiestas donde se variaban los horarios del espectáculo de baile–. Tras proceder a la detención de la lancha con el cargamento ilegal y la desarticulación del chalet que ocultaba a algunos miembros, Esteban llega a tiempo de salvar a María Dolores de la venganza de Antonio que ha visto moribundo a su jefe tras ser liquidado por la bailarina a quien intentaba forzar.

**Fuente:** Elaboración propia.

### **Comentario y crítica**

Con tres películas asignadas a nuestra selección genérica, realizadas todas antes de 1957 –*Horas inciertas* (1951), *María Dolores* (1952) y *Carretera general* (1956), José María Elorrieta no pasa por ser un director destacado. Curiosamente dos de las películas mencionadas, la primera y la tercera, fueron estrenadas entre tres y cuatro años después de su producción, lo que viene a significar que trabajó para productoras modestas (Eos Films, Universitas y Proas respectivamente).

*María Dolores* no fue sin duda un éxito, se rodó entre mayo y agosto de 1952 y permaneció en cartel en Madrid sólo una semana. Que hablemos de ella se debe quizás a valorar cómo una película modesta, de tema incierto revela en su uso de exteriores y en su puesta en escena un deseo (en lo visual) de situarse en los cánones del noir. Se apunta de hecho el tema del contrabando de estupefacientes y la infiltración de un policía para deshacer la compleja red que organiza los envíos entre Tánger y Algeciras. Las ciudades mencionadas, en un momento de presencia colonial en Marruecos, nos conducen al tema de la frontera y a cierto toque exótico. *María Dolores* es quizás uno de los pocos films que presenta una red organizada de traficantes, con negocios paralelos y que encubren sus actividades como propietarios de tierras en Andalucía o de salas de fiestas. Escenarios como el peñón de Gibraltar sirven como símbolo visual inconfundible de la zona y punto doloroso de los patriotas que apelaban a la total soberanía española (recuperando Gibraltar) y que quedó subrepticamente más mermada con los Acuerdos de Bases de 1953 firmados entre España y Estados Unidos. No hubiese sido de recibo situar en suelo británico algunas actividades delictivas –

aunque tuviese posibilidades propagandísticas— prefiriéndose que incluso los criminales fuesen “nuestros”.

El famoso tema musical de igual título que en el film acompaña buena parte de las secuencias, sirve como tarjeta de presentación a una elegante joven (María Dolores) que participa en los manejos y negocios sucios de los traficantes y que baila en la sala de fiestas de Algeciras que sirve como centro de operaciones de la banda. Éste será el contacto que establecerá Esteban, el policía, con el pretexto de colocar un alijo, para conocer las ramificaciones del grupo de contrabandistas, sus contactos en ambos lados del estrecho y especialmente las claves que utilizan (los horarios de los programas de actuaciones de la sala) para transmitir las fechas de salidas y los cargamentos. El agente interpretado por Fernando Noguera (con una cierto *look* joseantoniano habitual de la época) se enamorará de María Dolores (Ana Esmeralda) que acabará correspondiéndole provocando las iras de los gerifaltes que, además de utilizarla como mensajera y contacto, la pretenden sexualmente como quedará, sorprendentemente reflejado cuando el maduro jefe intente abusar de ella lo que provocará el asesinato de éste y el intento de venganza de uno de sus lugartenientes que Esteban conseguirá detener.

Como notas destacables, cabe comentar la rareza del planteamiento, al menos con poca conexión con la filmografía negra española desde este lado del estrecho aunque el tema de la redención de la delincuente a través del amor no es nuevo, ni mucho menos. Lo chocante viene quizás con el intercalado de algunos bailes de cierta sensualidad y encanto que especialmente en la playa y ante Esteban permiten cambiar de decorados para usar una ambientación entre fantástica y onírica donde la naturaleza parece cobrar vida y que muestra quizás que la chica está bailando sólo para su enamorado. Este escape cuesta de encajar en un determinado tipo de cine aunque es bien cierto que las actuaciones de las cantantes en las salas de fiestas son parte habitual del género pese a que no se difuminen y transformen los decorados como si de un musical se tratase.

Creo necesario destacar, frente a una música más en la línea del drama folclórico, el correcto uso de los espacios y exteriores portuarios, rodados especialmente de noche, los buenos encuadres y juegos de luz y sombras, la correcta acción sobre



todo en las redadas: una nocturna deteniendo las barcas cargadas de mercancías varias entre las que la heroína parece destacar y otra diurna con un asalto a golpe de ametralladoras en uno de los escondrijos de la banda y que precede en seis años una puesta en escena casi calcada que figura en *Los cobardes* (Thorry, 1958).

La elección de los secundarios en los bajos fondos de las ciudades es destacable igual como la aparición de una policía local marroquí o de un contacto de Esteban que dirige una pajarería y que así puede pasarle instrucciones al policía. La llegada del infiltrado, recordándonos el tema de la entrada de Esteban como ilegal, demuestra de pasada cómo algunos personajes se aprovechan de los favores prestados: le roban el dinero antes de desembarcar en la playa a donde llega a nado. La competencia como piloto le permitirá irse ganando la confianza de la banda para recibir encargos. Curiosamente el uso de droga decomisada para sobornar y mantener confidentes (que aquí no aparecen) o para preparar operaciones-trampa anticipa con cierta veracidad algunos métodos policiales hoy bastante frecuentes y por descontado explotadísimos en el cine policiaco estadounidense.

En el otro lado, en el negativo, cabe comentar los diálogos poco creíbles que a menudo transforman las escenas en auténticas parrafadas que recuerdan ensayos de compañía de teatro. El personaje de Ana Esmeralda, retrato de una mujer atrapada y que tiene difícil poder abandonar sin más, sus anteriores actividades, intenta marcar un aire de tragedia pero realmente no llega a emocionarnos. La persecución que Antonio (un lugarteniente encarnado por Fernando Sancho) realiza en la playa a caballo tratando de vengar a su jefe es realmente delirante y fuera de contexto y el disparo preciso de Esteban acabará con una carga con látigo del primero. Esta secuencia es más propia del cine de aventuras y por descontado desvirtúa la apuesta genérica dominante.

El film es una buena prueba de la connivencia de las autoridades para demostrar que España actuaba con severidad y eficacia ante el contrabando procedente del estrecho, lo que no concuerda demasiado con lo que sabemos de otros tráfico menos aparatosos y asimismo demuestra el recurso hoy en día extendidísimo de

aderezar cualquier tratamiento melodramático con unas gotas del universo criminal aunque aquí ocurra exactamente al revés. Como se dice en los créditos:

«Universitas Films y Cinex agradecen al Ministerio de Marina y al Ministerio del Ejército, la ayuda prestada a esta película, sin cuya colaboración, no hubiera sido posible el rodaje de sus escenarios en el Campo de Gibraltar.»

### **Guión**

Autores: no aparecen.

Número de páginas: 102

Número de planos: 379.

Fecha: s.f.

Leído el final cabe destacar que el del film es substancialmente diferente al insertado en el guión ya que la escena de la playa en la que el policía salva a María Dolores de la venganza del criminal no aparece. El nombre del cabaret que aparece en el guión es “El Peñón”.

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, núm. 9.714, Ext. 615.

Méndez-Leite (p. 126) elogia la productividad del director aunque sus realizaciones no parezcan tener el interés suficiente:

«José María Elorrieta no encuentra dificultad para llevar a la pantalla película tras película, convirtiéndose así en uno de los más prolíficos plasmadores de España. Sin embargo suele conformarse con asuntos de intrascendencia manifiesta. María Dolores, una nueva aportación, carece de importancia [...] Al frente del reparto brilla Ana Esmeralda como bailarina, y cumple en los momentos dramáticos...».

### **MERCADO PROHIBIDO (España, 1952)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI

Dirección: Xavier Setó, Guión: Julio Coll, José Germán Huici, Decoración: Miguel Llach, Asesor artístico: Julio Coll, Fotografía: Emilio Foriscot, Jefe de

producción: Manuel Bengoa, Director general de producción: Carlos Grande, Montaje: Antonio Cánovas, Música: Augusto Algueró.

Ayudantes de dirección: Luis García, José María Nunes, Ayudante de cámara: Clemente Martínez, Antonio García, Ayudante de montaje: Pilar Serrano, Secretaria de rodaje: Julia S. de la Fuente, Maquillaje: Manuel Manteca, Regidor: Amadeo Viñals, Muebles y atrezzo: “Isaac”, Complementos: J. Olivella, Vestuario: “Ojos negros”, Estudios: IFI, Ingeniero de sonido: Juan García.

Intérpretes

Manuel Monroy (Germán), Isabel de Castro (Lola), Silvia Morgan (Adela), Alfonso Estela (Miguel Ángel), Manuel Gas (inspector), Carlos Otero (Daniel), Miguel A. Valdivieso (Luis), Manuel de Moros (Adrián), Manuel Flores García, José Gayán, Modesto Cid, Manolita García, Manuel A. Deabela, Jesús Redondo.

Blanco y negro

Duración: 81 min.

### Argumento

«Contrabando y venta abusiva de antibióticos. El jefe de una banda de traficantes se ve obligado a implorar entre todos aquellos que engañó y traicionó muchas veces, unos gramos de la droga que salvará a su hijo. Es detenido por la policía, que le permite acudir al lecho de su hijo antes de ingresar en prisión.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 225.

### Comentario y crítica

De la productora IFI surgió esta película dirigida por Xavier Setó<sup>23</sup>, rodada, según el Anuario del S.N.E., entre el 18 de febrero y el 30 de marzo de 1952 y que fue estrenada en junio del mismo año en Barcelona y en marzo de 1953 en Madrid permaneciendo 10 días en cartel en ambas ciudades.

Utilizaremos en parte la buena síntesis que del film realiza Ramon Espelt –en el ya citado libro *Ficcio criminal a Barcelona, 1950-1963* (pp. 152-154)–, lo que no impide que destaquemos, nuevamente, la interconexión de algunas figuras relevantes de la producción catalana. Si se trata de un producto muy digno de la factoría de Ignacio F. Iquino, no parece en un principio que su contribución fuese determinante, a tenor del estilo del film que no coincide con los presupuestos de

---

<sup>23</sup> La aportación del director Xavier Setó al cine negro español no es demasiado amplia pese a su prometedor debut en *Mercado prohibido*. Fue ayudante de dirección en *Brigada criminal* (1950) e intervino posteriormente como director y guionista de dos películas sin especial relevancia como *Duelo de pasiones* (1954) y *El puente del diablo* (1955) desmarcado de la línea de la productora IFI que incorporó otros directores “en nómina”.

la acción como esencia, tan característicos de su sello. Cabe citar en cambio el papel relevante de Manuel Bengoa<sup>24</sup> en la producción, del tándem Coll y Huici en el guión, de la presencia de José María Nunes como ayudante de dirección y de la decoración a cargo de Miguel Lluch o de la fotografía de Emilio Foriscot. Como se puede observar, una vez más, el equipo técnico se repetía en gran medida de anteriores entregas de la productora lo que ayudó a conformar cierto estilo visual especialmente característico de la ficción negra barcelonesa.

En la tradición marcada ya en el cine negro norteamericano de la época del *New Deal* los créditos que aparecen sobrepresionados en un fondo de olas y que al final cambian, agrandándose, de tamaño, nos advierten del contenido de lo que el espectador va a contemplar:

«Una película cuya acción transcurre durante el reciente período de la postguerra europea, ya que pone en evidencia –por primera vez en nuestro cine– una de las formas más despiadadas del contrabando.

La Ciencia moderna con sus trascendentales descubrimientos médicos, ha creado, a la par que una esperanza para muchos enfermos considerados hasta ahora incurables, una angustia nueva que está conmocionando a la Humanidad: Saber que existe algo que puede curarlos y no hallarlo en el mercado.

Contra todos aquellos que se enriquecen a costa del dolor de los demás, va dirigida esta película.»

La inauguración en Aranjuez de la Compañía Española de Penicilina y Antibióticos en 1951 quedará reflejada, como recuerda Espelt, en la trama argumental puesto que significará el fin del contrabando y de los altos precios nacidos de la escasez y de la imperiosa necesidad. El tema ya fue tratado en *El tercer hombre* y en *Mercado de ladrones* (ambas de 1949) películas que se estrenaron en España en 1950 lo que confirma un cierto oportunismo en la elección que podía ser bien acogida por las autoridades censoras. El film por lo tanto parte de esa época a caballo entre la autarquía y las primeras ayudas norteamericanas. La primera operación descrita en la cinta es la llegada de

---

<sup>24</sup> Guionista de *Brigada criminal* (1950) y posteriormente de *Yo maté* (1955), José María Forn lo describe como un auténtico seguidor de una línea “ternurista” que intentaba buscar una perspectiva picaresca y emotiva en los episodios que relataba. Aunque en *Mercado prohibido* se dedica a la producción, es bien cierto que la necesidad de penicilina tanto del pobre hijo del ex convicto como posteriormente del hijo del contrabandista incide en esta temática moralista que cobra casi un carácter de fábula.

camiones a un punto de la costa para recoger cajas de la valiosa mercancía. Pronto sabremos que detrás de la operación se encuentra un tal Germán que cuenta con un almacén frigorífico como tapadera de sus negocios sucios y que vende la mercancía al mejor postor manteniendo la ficción de la plácida vida familiar de un empresario modélico. Descubriremos que en su banda actúan tipos mucho más duros que él mismo. Su socio Daniel (Carlos Otero) y uno de los sicarios están dispuestos a negociar incluso con penicilina caducada o adulterada. La historia derivará puramente en los enfrentamientos de la banda con la lucha por el poder, el freno ante métodos y prácticas despiadadas para enriquecerse, la venganza, la traición y la paralela investigación de la policía a cargo de un teniente encarnado nuevamente por Manuel Gas. Éste último comprenderá que Germán ha cambiado y podrá regenerarse al sufrir la misma desesperación de aquellos con los que comerciaba ventajosamente al necesitar su hijo el mismo tratamiento con antibióticos. La huida de Germán, perseguido por sus antiguos subordinados, le llevará a refugiarse en casa de Lola, una ambivalente “mujer fatal”, amante más que probable a quien curiosamente llaman la “Lucky” por su costumbre de fumar esa marca de cigarrillos nada fáciles de conseguir. El enfrentamiento final entre Daniel y Germán será seguido de cerca por el policía encargado del caso que como en las películas posteriores *Hay un camino a la derecha* (Rovira Beleta, 1953) o *Los cobardes* (Thorry, 1958) permitirá la rehabilitación del delincuente que ha demostrado cierta capacidad de hacer marcha atrás en esa “senda del crimen” aunque la tragedia arrastre a sus seres más queridos. En los tres casos mencionados –el optimismo se conjuga mal con el negro– las esposas esperarán la condena y la salida de los arrepentidos.

Me sorprendió especialmente de la película un buen número de planos rodados cámara en mano o que al menos provocaban esa sensación de balanceo e ingravidez insertándose en escenas de acción. La estética visual de la película sigue los patrones de los operadores norteamericanos: precisión en los detalles y objetos, contrastes entre luz y sombras, presencia de la ciudad y de la noche como protagonista, merodeo de policías y ladrones alrededor del negocio legal que oculta el contrabando y la capacidad de diferenciar tipos y arquetipos con

diferentes niveles de ambición dentro de la propia banda: el que quiere establecerse por su cuenta sin ni siquiera pensar en posibles víctimas de las ventas de productos adulterados o el segundo de a bordo que no puede permitir lo que considera la traición de su jefe. Xavier Setó no huye de explicitar las escenas de violencia que en este caso están tan bien facturadas como las que Miguel Iglesias nos ofrecerá en sus películas. El film es capaz además de combinar una situación vivida especialmente en los años cuarenta con unos personajes más o menos creíbles. Una vez más la Policía, siguiendo un modelo no explicitado pero habitual en el cine negro barcelonés, adoptará un prudente distanciamiento de la verdadera acción y será presentada más como un grupo de técnicos y especialistas que como los héroes que aparecerán en *Apartado de Correos 1001* o en *Brigada criminal* (ambas de 1950) o en las que Ricardo Gascón y Miguel Iglesias insistirán en sus films de 1954: *Los agentes del Quinto Grupo* y *El fugitivo de Amberes* respectivamente. Sólo unas gotas de metodología policial sin más estridencias propagandísticas cuando los agentes llegan a la playa para realizar las diligencias ante un individuo atropellado en una zona sobradamente conocida como de actividad contrabandista. Todo apunta a que el cerco se irá estrechando aún más.

La atmósfera, la decoración y la música de la película tienen una adecuada participación en un producto aceptable que pierde muchos enteros cuando pretende introducir el viraje del jefe de la banda de contrabandistas casi extorsionado por sus antiguos subordinados que quieren más beneficios al precio que sea. La contraposición esposa paciente recluida y ex amante activa que acepta algunos riesgos no acaba de funcionar al basarse en tipos encasillados que no se explican por sí mismos y cumplen sólo como figuras seriadas.

La delincuencia como práctica de pequeños grupos más o menos profesionalizados aparecerá, de una forma bastante habitual en la producción barcelonesa: *Persecución en Madrid*, *Retrato policíaco*, *El fugitivo de Amberes*, *Sitiados en la ciudad*, *Camino cortado*, *El cerco*, *El aventurero...* todas ellas entre 1951 y 1957 y de una forma más esporádica en la producción madrileña:

*Manchas de sangre en la luna, Surcos, Ha desaparecido un pasajero...* A partir de 1958 la presencia de bandas compuestas por súbditos de diferentes nacionalidades parece colocar el fenómeno en una dimensión diferente: *Armas contra la ley, Siete hombres de oro, La ruta de los narcóticos, La muerte silba un blue, Fuga desesperada, Tiempo de violencia, Secuestro bajo el sol...* El golpe espectacular y los tráficos ilegales se moverán en sintonía con intereses pecuniarios no nacidos directamente de la escasez (divisas, productos industriales, medicamentos, etc.) que son más frecuentes en la primera época. Las parodias sobre los atracos y el gangsterismo poblarán también las pantallas españolas en los sesenta: *La pandilla de los 11, Sabían demasiado, Somos dos fugitivos, Dos de la mafia, De cuerpo presente...*

No se ha de olvidar en este capítulo de la ficción criminal el material abundante que sitúa en Francia la procedencia e inspiración de los “malhechores” con lo que se pretende convertir la actividad del maquis en una mera actividad delictiva desvinculada de un posicionamiento político. Retrato policíaco ahondará especialmente en el estudio del espacio de frontera y *A tiro limpio* cerrando la serie político-delictiva tras *Occidente y sabotaje* focalizará su visión en la angustiosa relación entre unos pocos supervivientes que a finales de los cincuenta pasan a ser testimonio residual de una actividad que no cuenta ya ni siquiera con el apoyo de las organizaciones políticas en el exilio. No se puede negar que, pese a la presentación de la delincuencia como fenómeno marginal, el cine negro español incorporó tipos y actividades que tuvieron mucho que ver con la realidad de nuestro país entre 1945 y 1960 principalmente. Que esas bandas fuesen eliminadas en la pantalla con sorprendente facilidad no anula que se coloquen en el haber de un cine delictivo que, aun bebiendo de la acción, recordase a los espectadores que en España también existía el contrabando, el atraco y hasta el secuestro o el sabotaje aunque se apuntara su carácter residual.

### **Guión**

En el guión consultado se observan, como es habitual, algunas diferencias respecto a lo que fue rodado y montado posteriormente. Se describen algunas características de éste.

Título: Mercado prohibido/400.000 unidades

Autores: argumento, guión y diálogos de Julio Coll y José Germán Huici.

Número de páginas del guión: 189

Número de secuencias: no se detallan.

Número de planos: no se especifican.

Fecha: realizado entre el 12 de noviembre y el 1 de diciembre de 1951.

Guión detallando en dos columnas las escenas y la banda de sonido:

Se inicia la acción en la Playa de “Casa Antúnez” y en el puerto de Barcelona.

Otros escenarios: Comisaría del Distrito, farmacia francesa, zona y barracón de consumidores, almacén de Germán (calle, fachada, depósito de pescado fresco), cerería y Masía Figueras.<sup>25</sup>

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, 9.714, Ext. 613.

Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* de 20 de Junio de 1952 resaltaba que era:

«consolador ver afianzarse jóvenes valores que tras una previa labor filmica se alzan hasta el palenque de la dirección [...] cinta que incide una vez más – aunque por vez primera en la pantalla nacional– en el turbio tráfico de antibióticos, tan prodigado en los años de la postguerra. Sobre un guión original de Julio Coll y José Germán Huch (sic), Setó ha realizado una estimable cinta. Claro que tratándose de semejante tema y género, no podían faltar las reminiscencias más o menos claras de otros films de diversas procedencias...».

Igualmente se alababa la capacidad de cuidar lo visual y la puesta en escena aunque se criticaba el diferente ritmo impuesto especialmente por la ralentización de la segunda parte

«Hay que agradecer, sobre todo, a Xavier Setó que ninguna de estas influencias le haya privado de un concepto sumamente propio en el movimiento de la cámara, con el que logra– sobre todo en la primera parte de la cinta– inmejorables aciertos. Lástima que este empuje inicial, con sus espléndidas promesas, se remanse más adelante y las secuencias finales de la cinta delaten una lentitud bastante fuera de lugar [...] el interés del tema se alía a la sugestión visual de sus imágenes ...».

Méndez-Leite (pp. 118-119) insistía en el patrón importado que se había seguido:

---

<sup>25</sup> Este último escenario mencionado no se identifica como tal en el film.



«La influencia que los temas de “gangsters” ejercen sobre muchos realizadores españoles se verifica claramente en Mercado prohibido [...] ya que en esta plasmación, como en muchas de análogo género, subsiste el afán de llevar a la pantalla temas basados en las fechorías de los que viven al margen de la ley, es lógico que se respeten los rasgos y características esenciales de los seres que figuren después como personajes, lo que apenas se observa en este caso. Lo mejor de la película es la fotografía de Foriscot...».

## **LOS OJOS DEJAN HUELLAS (España, 1952)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Chapalo Films para Cifesa

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia, Guión: Carlos Blanco, Decoración: Ramiro Gómez, Fotografía: Manuel Berenguer, Jefe de producción: Eduardo Torre de la Fuente, Montaje: Julio Peña, Música: Manuel Parada.

Ayudante de dirección: Luis M. Delgado, Ayudante de producción: José María Rodríguez, 2º Operador: César Benítez, Foto-fija: Claudio G. Grau, Secretaria de dirección: Carmen Salas, Regidor: Antonio Montoya, Realización de decorados: Augusto Lega, Maquillaje: Carlos Nin, Ayudante de maquillaje: Gregorio Sánchez, Muebles y atrezzo: Jesús Mateos, Vestuario Srta. Varzi: Pedro Rodríguez, Estudios y Laboratorios: Ballesteros, S.A., Doblaje: Sevilla Films, S.A., Ingeniero de sonido: Jaime Torrens.

### **Intérpretes**

Raf Vallone (Martín Jordán), Elena Varzi (Berta Ayala), Julio Peña (Roberto Ayala), Fernando Fernán Gómez (agente Díaz), Emma Penella (Lola), Félix Dafauce (inspector Alzaya), Gaspar Campos, Aníbal Vela, Fernando Sancho, Carlos Díaz de Mendoza, Antonio Riquelme, Beny Deus, Julia Pacheco, Juanita Manso, Francisco Bernal, José Cuenca, Alberto Bove, Maite de la Guía.

Blanco y negro

Duración: 96 min.

### **Argumento**

«Un abogado fracasado, que se dedica a la venta de perfumes, comete un crimen perfecto en la persona de un antiguo compañero de estudios. La policía investiga con resultado nulo y acepta el hecho como un suicidio. Solamente la esposa de la víctima presiente al asesino y aparenta ceder a sus requerimientos de amor, para terminar arrancándole la confesión del crimen a costa de su propia vida.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 224.

### **Comentario y crítica**

A raíz de su estreno en Barcelona, Jesús Ruiz, en *El Correo Catalán* (12/9/52) apuntó algunos de los elementos esenciales con los que estoy totalmente de acuerdo –y que se anotarán un poco más abajo– y cuyo objetivo era valorar esta pequeña joya del cine negro español si es que esa categoría ha de otorgarse a algún film negro español.

Rodada entre el 25 de febrero y el 12 de mayo de 1952, se basa –según los títulos de crédito– en la comedia dramática de Carlos Blanco.

*Los ojos dejan huellas* es la historia de la terrible ambición de un sujeto fracasado pero increíblemente hábil como para actuar al margen de la ley deformando la realidad para conseguir sus objetivos: una extraña combinación de dinero, prestigio y amor. También es la historia de una venganza calculada que llega al sacrificio para conseguir que un culpable caiga en manos de la ley. El protagonismo del film pasa así de la policía, que solamente actúa como mera observadora y que cuando quiere actuar llegará tarde, a la protagonista femenina que, actuando con mayor astucia que el asesino cegado por el amor y el deseo de poseer, ha cerrado brillantemente su arriesgada investigación que concluye con una interesante y peligrosa estratagema que le lleva al sacrificio.

Ni un atisbo de exaltación de las Fuerzas de Orden Público que actúan en su cometido a través de un secundón, Fernando Fernán Gómez que entre el voyeurismo y lo cómico trabaja realmente como un “sabueso” que da parte de los desplazamientos y emociones visibles de la “extrañísima pareja” que le ha tocado seguir por una geografía castiza, de rigoristas monumentos donde el amor no puede más que apergaminarse. Ese policía que sigue el rastro sin intervenir, como si de un detective privado especializado en casos de adulterio se tratara, mantiene una curiosa comunicación con su jefe, el comisario trasladado a Barcelona: le envía cintas grabadas con el dictáfono que sirven para mantener puntualmente informado a su superior y para que la puesta en imágenes describa, a modo de peculiar *flashback* lo que hacen el sospechoso y su pareja. El tono jocoso y las deducciones de un avisado agente novato son un contrapunto a cuarenta minutos de proyección marcados por una dureza y negritud destacables que, en mi opinión, sólo los grandes del cine negro español pudieron acariciar en

algunas secuencias y fragmentos. No hay en este Sáenz de Heredia otra intención que recrear visualmente la amoralidad y la ambición de un tipo despreciable que por una mera casualidad (azar y destino son categorías en relación dialéctica presente en el género aunque venza normalmente la última) acaricia un universo social deseado aunque quizás no menos repugnante.

La ambigüedad preside la mayor parte del drama que plantea la película: sabemos que Martín Jordán, un comercial de perfumes que tiene un carácter agresivo y huraño, se muestra odioso con un antiguo conocido de la Facultad de Derecho (Robi) que, bien situado social y profesionalmente, recibe un trato casi sádico por parte de un resentido que por un lado quiere vengarse por su vida fracasada y por otro pretende apoderarse de la mujer de Robi que representa la elegancia y el status que nunca poseerá. Tal como nos descubre el jefe de la Policía, estuvo implicado en un adulterio que acabó con el supuesto suicidio de su marido. Es un tipo realmente indeseable y que ante la situación de apuro del pesado de su ex compañero intentará sacar tajada. No sabremos si por dinero, por resentimiento o porque realmente desea el objeto máspreciado a quien no hace caso: su refinada y reservada mujer, Jordán decidirá cuando Robi se encuentre apurado al herir a un tipo en una de sus correrías nocturnas, urdir su plan. Para ello ha de convencer a su ahora “protegido” de que realmente murió el tipo al que creyó matar para acrecentar previamente su desesperación. Para solucionar su problema le propone, cambiando las balas de fogueo por auténticas, fingir un suicidio y huir, tema que ya había sido introducido muy de pasada en aquella rareza entre el cine mudo y el sonoro que fue *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), aunque los motivos eran allí más bien artísticos que exclusivamente económicos. Tras el falso suicidio convertido en asesinato, la coartada perfecta de Jordán deberá ser descubierta de alguna manera. La sospecha de Berta, la alimenta una información suministrada por la ex amante del perfumista –así parece sugerirse– que permite que en la segunda parte del film se realice una investigación paralela: la viuda que intenta ser seducida por Martín Jordán quiere comprobar, no sólo a través de esos “ojos que dejan huellas” si hay culpabilidad en su dispuesto acompañante y la Policía en un tono un tanto cómico realiza el

seguimiento de las actividades de la pareja porque conoce el pasado dudoso de Martín.

La escena final se resuelve, al “estilo del cine clásico de Hollywood”, en una lujosa cabaña que bien podría situarse en el otro continente y no en la sierra madrileña. Berta ha fingido en todo momento su amor pero, extrayendo una carta falsa, trata de demostrar que conocía la maniobra de su marido para desaparecer del mapa lo que lleva a Martín a cometer el asesinato de Berta que se sacrifica así para que el impune asesino de su marido sea condenado al llegar la Policía instantes después.

Como película predominantemente de estudio e interiores, *Los ojos dejan huellas* se acerca a un cine policiaco más propio quizás de la década anterior – especialmente de *Angustia* (1947) de Nieves Conde– y se acerca también a *Séptima página* (Vajda, 1950), si no en el tratamiento sí en su capacidad de presentar y combinar individuos de la alta sociedad, atemporal y que no parecen ligados al régimen dictatorial predominante aunque también es capaz de presentarnos personajes casi al borde de la miseria y la desidia: la cabaña inmunda donde vive Martín es una buena prueba y la chica de éste, Lola, interpretada por Emma Penella, recuerda a una chica de pueblo de voz peculiar y rasgada, insegura ante los asuntos de aristócratas entre los que muy de pasada se verá envuelta. Roberto (Robi), el ex compañero de Facultad de Martín es casi un personaje abominable, dispone de todo, se autocompadece de sí mismo y además cree cometer un asesinato al propinar un empujón al que cree el amante de su mujer. El público, o sea nosotros, sin empatizar con el malvado, no podemos simpatizar con el asesinado. Sólo la viuda, pese a entrar en un juego mortal – descubrir al asesino su inocencia haciéndole creer que cae en sus brazos–, ofrece una integridad moral pese a encarnar los valores de un pequeño grupo social triunfante.

Martín Jordán hace una declaración de principios refiriéndose claramente a su disipado marido quejándose ante la viuda de que es “*indignante que la fortuna caiga siempre del lado de los inútiles*” a lo que ella responde preguntándole si es comunista. Como contrarréplica Martín dice “¿sabe usted lo que es eso?”. Todo

ello sin saber absolutamente nada del pasado de los personajes que a buen seguro pudieron vivir la contienda porque ya no son precisamente jóvenes y huelen a fracaso o éxito cimentado hace años.

Es quizás por esa ausencia de límites morales por las que sorprende que la película pudiese pasar la censura. Y de ahí sólo podemos deducir que ésta funcionaba de forma bien diferente para un considerado afecto que en todo caso sabía mucho mejor por donde tensar la cuerda (estudiar los mecanismos y contactos con los miembros de la Junta de Clasificación y Censura sobre el terreno es una tarea ardua pero poco a poco se van conociendo nexos y ejemplos de éstos). Con todo, Sáenz de Heredia –lo prueba su asistencia a las Conversaciones de Salamanca y su cargo en la I.I.E.C.– era un hombre de y para el cine. Su aireado parentesco con el líder de la Falange Española y sus simpatías con el régimen no pueden ser deméritos para observar cómo sus proyectos se materializaban con las menores trabas censoras para lo que se establecían contactos y consultas previas que marcaban donde había escenas, personajes y hasta comentarios polémicos.

La película no utiliza especialmente los recursos habituales del género: angulaciones, cortes en seco, claroscuros, *flashbacks* que aporten nuevos enfoques, acción, etc., pero es capaz de teñir la atmósfera de los interiores: especialmente del restaurante de la apertura o del cuartucho de Martín o de la carretera que conduce hacia la lujosa cabaña en la que Berta ha decidido ejecutar su plan maestro y de hacernos intuir el drama que se va a producir. Sin duda debieron contribuir el trabajo del operador Manuel Berenguer, el del decorador Ramiro Gómez y el del compositor de una partitura bien conducida, pese al inevitable número en directo de la Sala de Fiestas. El doblaje de los actores, tan habitual en el cine de la época, no acaba siendo un obstáculo como ocurre en multitud de películas porque el texto es recitado por personajes que juegan a lo artificioso encubriendo sus reacciones y no pretende ser un registro cuidado del hombre de la calle.

Cabe mencionar algunas citas (¿intertextuales?) que se ponen en boca de Berta frases como: “corte de censura” y que demuestran una aceptación cotidiana del

funcionamiento restrictivo del lápiz y las tijeras en los medios de comunicación de masas y en el Arte en general, aunque tal vez Sáenz de Heredia consiguió hacer pasar escenas y planos que hubieran chocado con un muro en manos de otro director de menor arraigo en el sistema.

La permanencia en cartel (42 días en Madrid y 35 días en Barcelona) revela, a todas luces, que fue un film de gran éxito de crítica y público. Al visionarla, he de reconocer que pese a mis resistencias contra el director, quedé fascinado de la primera parte donde se presenta a los personajes con su moral más indecorosa y donde se urde un plan maquiavélico que, si bien no es original, es realmente poco habitual en el cine negro. Las dos mujeres tienen fuerza representando cada una un medio social y el tratamiento de la Policía a distancia, no tiene nada que ver con los modelos que se pregonan del cine español además de establecer un juego de deducciones que sólo se interrumpe cuando el comisario (Félix Dafaúce) ha reunido suficientes elementos para creer que Berta se halla en peligro.

La neutralidad en la mirada del director es destacable: el espectador ha de valorar qué aprovecha de los valores de cada sujeto presentado. Cada uno de ellos se debate en el fracaso: Berta, altiva, soporta a un adúltero alcoholizado; Robi es un inmaduro e irresponsable triunfador; Lola aunque más inocente, soporta demasiadas humillaciones y acaba fomentando más odio aunque se acerque a la verdad y Martín amalgama un buen conjunto de perversidades a las que la abogada se presenta como una carta más de la falsedad. La Policía, que sigue una línea estandarizada (vigilancia del sospechoso, recogida de informes, etc.), se muestra bien alejada de las claves para resolver el caso.

La ciudad que aparece en pequeñas dosis en el film está construida de refugios y fortalezas (restaurante, mansión, etc.) y sólo en el momento en que Martín husmea sobre el accidente que ha provocado Robi o frente al famoso Café Gijón, donde se produce el fatídico simulacro, se intuye una urbe en la que se mueve riqueza pero que no integra a los perdedores que aparecen en el film. Anecdótica es la conexión entre Martín y los personajes que pueblan el restaurante. El primero congenia con un vigilante a quien le hace algún favor que

otro y que tal vez podía haber sido utilizado en alguna de las maquinaciones del protagonista de haber complicado aún más el guión.

José Luis Sáenz de Heredia (Madrid, 1911) tuvo sus inicios artísticos como escritor de comedias. A Antonio Castro le explicará que “*le cogió la guerra en la zona roja pero se pasó a la otra, “gracias a los auxilios de Luis Buñuel, que me sacó de la checa”*”.<sup>26</sup> Chapalo, el nombre de la productora que fundó en 1949 salió del mote que tenía el hermano mayor, militar de carrera, abatido en un avión durante la Guerra Civil porque era ancho y bajo. Cuando niño cambiaba la *r* doble por la *l* y decía “chapalo”. Del nacimiento del proyecto del film comentará algunas aspectos:

«Yo nunca he buscado la expansión industrial del cine, haciendo las películas para el extranjero, o utilizando actores extranjeros.

En realidad se hizo una coproducción por casualidad, porque mi hermano conectó con un productor italiano, y a ambas casas nos venía bien la coproducción, pero no por un intento de ampliar mercados a través de la coproducción.

En España la película fue muy bien, pero en Italia cambiaron el montaje y fue bastante mal».

Jefe de producción del Departamento Nacional de Cinematografía (organismo encargado de la realización de documentales y noticiarios y que daría lugar al NO-DO en 1941), director de la I.I.E.C. durante algunos años, su producción como realizador abarca desde *Patricio miró a una estrella* (1934) su primer largometraje hasta 1976 con *El último héroe*.

Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, septiembre de 1952), realizará, como se dijo al principio una certera alabanza que testimonia bastante bien cómo se acogió en su momento el film:

«“Los ojos dejan huella” (sic) es, precisamente, una de estas cintas. Su línea argumental participa por igual en lo psicológico y en lo policíaco, siguiendo precedentes extranjeros entre los que recordamos “Laura”. “Los ojos tienen huella” (sic) plantea el caso de un asesinato que materialmente no es tal, sino

---

<sup>26</sup> Op. cit., pp. 367-379.

un suicidio; describe un feroz duelo hombre-mujer que termina con la victoria de ésta sobre aquel; descubre desde un principio todas las cartas sin dejar por ello de encadenar al espectador al desarrollo de la acción. Su línea argumental puede resumirse así: encuentro de dos antiguos compañeros de estudios, uno triunfador, rico, mimado por la fortuna; otro fracasado, rencoroso, víctima de sus pasiones. Este odia a aquél, tanto más cuanto está casado con una mujer cuya belleza le impresiona desde el primer momento. El rico y frívolo hace servir al fracasado como pretexto para sus devaneos, que terminan por ponerle en un trance apurado: cree haber matado a un hombre. El amigo le indica un único camino de salvación, que es aparentar un suicidio. Le convence y le cambia el arma inofensiva por otra mortífera. Cae el amigo ante doce testigos: un claro suicidio y sin embargo, un asesinato.

Hasta aquí la cinta sigue un ritmo cortante, incisivo. Luego se remansa en un estilo narrativo más reposado para describirnos el pretendido idilio entre la viuda y el asesino para al final, en un epílogo jadeante, dar el adecuado desenlace. Desenlace lógico, pero en cierto modo inesperado que sorprende al espectador con su golpe de efecto, sin defraudarle, empero, con ningún detalle inverosímil. Hay un perfecto sincronismo psicológico en los personajes: “Berta” tipo de mujer de reacciones sordas, contenidas, que bajo una apariencia extática oculta una inquebrantable decisión; “Martín”, hombre resentido, que se cree víctima de la sociedad y que al fin y a la postre, no es sino víctima de sí mismo, está estudiado con cuidado detallismo. Sin olvidar a “Roby”, muñeco frívolo, vanidoso, cobarde, a quien el miedo hace confiar en el compañero de quien no ha recibido sino muestras de desprecio.

Sobre estos tres personajes ha operado José Luis Sáenz de Heredia, siguiendo el guión de su habitual colaborador Carlos Blanco [...] calificar, de primer realizador español, ha sabido plasmar todo su certero sentido cinematográfico en este film. El estudio detenido, el cuidado cálculo de todos los efectos saltan a la vista en cada una de las secuencias [...] intérpretes de primera calidad, cual son la pareja italiana Raf Vallone y Elena Varzi. El primero, calificable entre los galanes “duros” como un Burt Lancaster, por ejemplo, con quien guarda asimismo cierta semejanza física, hace gala de una interpretación perfecta en todos sus matices. Elena Varzi, por su parte, da certera vida al personaje de “Berta”, con toda esa difícil psicología y ese exterior un poco hierático y ensimismado que responden plenamente a las circunstancias y situaciones de la figura protagonista. Julio Peña, en el tercer papel y Fernando Fernán Gómez, Félix Dafauce y Emma Penella, en sus respectivas intervenciones. Por lo que respecta a su carácter moral; no cabe duda que la cinta trasluce en ocasiones una cierta dureza, sobre todo en la parte dialogal y en la exposición de algunos tipos secundarios. Por ello debe considerarse tan sólo visible por públicos adultos y formados.»



## **HAY UN CAMINO A LA DERECHA (España, 1953)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Titán Films/Producciones Bofarull

Dirección: Francisco Rovira Beleta, Guión: Manuel María Saló, Francisco Rovira Beleta, Decoración: Alfonso de Lucas, Fotografía: Salvador Torres Garriga, Jefe de producción: Aureliano Campa, Director general de producción: Antonio Bofarull, Montaje: Alberto Gasset, Música: Federico Martínez Tudó.

Ayudante de dirección: Francisco Pérez-Dolz Riba, Secretario de dirección: José María Forn, 2º Operador: Francisco Albiñana, Ayudante de cámara: Milton Stefan \i, Foto-fija: Emilio Godes, Secretaria de producción: Mari Bofarull, Regidor: Amadeo Viñals, Ayudante de montaje: Emilio Rodríguez, Maquillaje: Rodrigo Gurrucharri, Ayudante de maquillaje: Práxedes Martínez, Vestuario: Gallud, Muebles y atrezzo: Miró, Estudios: Kinefón, S.A., Laboratorios: Cinefoto, Sonido: Western Electric, Motivo musical: El pequeño vals de J. Heine.

#### **Intérpretes**

Francisco Rabal (Miguel), Julita Martínez (Inés), Carlos Otero (Goyo), Isabel de Castro (Maruja), Antonio Bofarull (Vicente), Manolito García (Víctor), Juan Manuel Soriano (inspector Tormo), José Ramón Giner ("El Chiva"), José Luis García ("Zurdo"), Ramón Hernández ("Chepa"), José Pinillo (Aldeano), Consuelo de Hera (Consta), Enrique Borrás (don Andrés), Salvador Muñoz (cirujano), Luz de Sevilla (bailarina).

Blanco y negro

Duración: 82 min.

#### **Argumento**

«El protagonista de esta película es un inadaptado, un hombre que no sabe sufrir una vida estrecha, precaria, enfrentado continuamente con la mediocridad y hasta, a veces, con la miseria.

Su espíritu no lo soporta, y se va haciendo un resentido, un amargado. Piensa que si la sociedad no le ofrece lo que él desea, debe ponerse enfrente de la sociedad.

En el momento de mayor desesperación, alguien le propone emprender el camino torcido, y acepta, porque la ocasión es propicia y fue buscada con habilidad. Pero no sabe que su mal paso costará la vida de su propio hijo.

Ahora este hombre es un vencido. Su dolor es demasiado grande para seguir luchando y, al fin se entrega. Expiará su culpa, y cuando de nuevo recobre la

libertad, no habrá para él más que un camino, el camino recto, del que nunca debió apartarse.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 2V43.

### **Comentario y crítica**

Hablar de esta producción de Titán Films-Producciones Bofarull, es referirse, ante todo, a uno de los grandes éxitos de público y crítica de los primeros años cincuenta. Rodada entre el 1 de agosto de 1952 y el 1 de enero de 1953, permaneció 60 días en cartel en Barcelona donde fue estrenada el 22 de febrero de 1954 y funcionó bastante bien en las pantallas de Madrid donde fue proyectada desde su estreno (7/5/1954) durante 28 días en dos salas, recibiendo un premio del S.N.E. en 1955 por ser la película más comercial exhibida el año anterior. He de reconocer mi debilidad ante el film pese a algunas formas de hacer típicas del cine español de la época. Me refiero especialmente a los excesivos diálogos explicativos de los dos personajes principales –especialmente de Miguel el marinero que ha decidido buscar sus oportunidades en tierra– y a la reiteración de un discurso moralizante. Todo ello no anula valores cinematográficos de primer orden que intentaré apuntar.

Cuenta en su equipo técnico con nombres ya consagrados y con otros que aportarían mucho a nuestro cine en los años posteriores. Aureliano Campa fue el jefe de producción compartiendo tareas con Antonio Bofarull que se reserva un papel encarnando a un personaje que vive de la coyuntura de desesperación de los demás (compra-venta de segunda mano, empeños, probablemente préstamos con usura, etc.); con Salvador Torres Garriga como operador jefe, con Alfonso de Lucas en la decoración y con Manuel M. Saló en el guión que ajustó Francisco Rovira Beleta en su planificación al figurar también en ese apartado. Entre los profesionales que posteriormente desarrollarían una carrera interesante, destacan el ayudante de dirección y el secretario de dirección, nada más y nada menos que Francisco Pérez Dolz y Josep Maria Forn respectivamente que iniciarían también carreras como realizadores. Ricardo Albiñana, posteriormente director de fotografía, figuraba aquí como segundo operador igual que el importante montador Emilio Rodríguez que aquí aún realizaba tareas de ayudante. La música

correrá a cargo de Federico Martínez Tudó que en todo momento conseguirá bandas sonoras dignas de los mejores títulos del cine negro norteamericano, aunque en *Hay un camino a la derecha* recree predominantemente motivos clásicos.

¿Cómo entrar en el análisis de la película sin dejarnos arrastrar exclusivamente por sus mensajes y su trama argumental? Sin que sea mi especialidad creo que en el tercer visionado del film he ido revisando y contraponiendo lecturas diferentes y encontrando algunos matices que son captados cuando la intensidad dramática del relato no llega a desbordarte.

Para empezar cabe señalar algunas sutiles lecciones que se extraen del guión: Inés la mujer de Miguel, amargado e impaciente, conoce la muerte de su hijo – provocada por el atropello alocado de los que han protagonizado un robo de neumáticos en un almacén del muelle–, media hora después de la escena en la que se describe el accidente, lo que de entrada constituye un ejercicio de dilatación y suspensión de una subtrama admirable. Esa es tal vez una de las esencias de la película: la oposición entre la cobardía del marido y el valor y empuje de una mujer que es capaz de trabajar un turno doble para llevar más dinero a casa, que atiende algunos encargos en el domicilio con una máquina de coser, que incluso envía una solicitud de trabajo para su marido en la Compañía Terrestre y Marítima y que no se rinde siendo capaz de comer poco para que a su hijo no le falten los mínimos necesarios para la subsistencia. El cuadro presentado hasta ahí encajaría en más de una novela realista del siglo XIX.

Los guionistas, mediante los planos de detalle, acentuaron el valor evocador, simbólico y de continuidad que algunos objetos alcanzan y que Onaindía destacaba como uno de los logros de Billy Wilder –citando un ejemplo ya trabajado en *El apartamento*. En el film de Rovira Beleta hay uno especialmente que cambia de destinatario y que tiene una carga importante: un reloj que pertenece a un pintor italiano que casi no habla castellano y que, viviendo como subarrendado en la casa de los protagonistas, debe el alquiler, decide regalar ese valioso objeto al niño para su cumpleaños. Las vicisitudes de éste serán un elemento de transición y continuidad: Miguel lo revenderá a Vicente, el

especulador e instigador de los robos de turno sacando cuatrocientas pesetas e Inés lo comprará nuevamente para regalárselo a su hijo junto al libro *El arte de la navegación* que comprará a un librero de ocasión y que empaqueta con cariño cuando el público sabe que ya ha pasado casi un día desde la muerte del niño. Los fajos de billetes arrugados y metidos: en los bolsillos son otro elemento visual que a veces hay que seguir con atención para no perdernos su situación y significación precisa. Desesperado por no poder comprar unos zapatos a su hijo, Miguel toma unos billetes de un cajón que en realidad son los ahorros de Inés para pagar la máquina de coser y decide dar un buen día a su familia: le compra los zapatos –escena que vemos desde el exterior de la tienda como si de un homenaje al cine mudo se tratara mientras una música popular y alegre nos envuelve–, compra una tela para un vestido a su mujer y lleva a su familia a una especie de café-espectáculo donde canta Maruja la hermana de Inés con quien se reconcilia tras haberla ofendido por dejar un vestido a su mujer. Otros billetes sacados del bolsillo confirman a Inés que su marido ha participado en el robo del puerto que el inspector Tormo le ha comentado con anterioridad, y unos billetes arrugados, que *El Zurdo* –un limpiabotas listo que sobrevive como puede en la calle– quitó a Víctor cuando lo envió al barrio de chabolas del Somorrostro, sirven para que compre unas flores que coloca en el coche funerario que acompaña al niño hacia el cementerio.

Otros objetos se cargan de significado y sirven para recordarnos otras situaciones: el vaso roto por Miguel incapaz de confesar lo sucedido, el billete de Iberia escondido y luego troceado por el protagonista (dando a entender que no huirá) y cuyos fragmentos, al final de la película, ayudarán a su mujer a comprender que Miguel acepta su castigo.

Otros elementos son constantes y están diseminados en la película: el tren que cruza el puerto –frontera entre la huida y la captura en la planificación del robo, entre la vida y la muerte al interrumpir el cortejo fúnebre y entre el castigo y el perdón–; el cuadro de la Virgen que el pintor italiano quería regalar a Inés y que al pie de la cabecera al principio y al final de la película (que vuelve al mismo punto) marca la santidad del matrimonio. Para alcanzarla tendrá que pasar toda la

tragedia contada en un largo *flashback* (técnicamente algunos autores dirían que la escena inicial es en realidad un *flashforward*) que se convierte en epílogo de una narración lineal tras la primera secuencia que abre el narrador. Ese hecho inicial (llegada del hijo que conoce Miguel tras un largo recorrido de éste desde la fábrica y que sirve para presentar prácticamente todos los escenarios del film) envuelve como una estructura cíclica al alcanzar todo el sentido al final de la cinta. De paso se tranquiliza al espectador puesto que se nos va a explicar una historia que acaba bien y en casa (el orden familiar, el hogar...). El organillo, que en las descripciones de la época era habitual en El Raval barcelonés, en los barrios populares de Madrid y en muchas otras ciudades, tiene aquí una carga añadida y un lenguaje propio: cuando suena la música significa que todo va bien y que simplemente su instrumentista (*El Chiva*) vigila. Cuando no se oye es porque alguna información del barrio se ha detectado. Así se comunica a la banda que Miguel ha sido detenido y puede “cantar”. Secundario curioso, *El Chiva* actúa como tal precisamente porque uno de los miembros de la banda le hirió en la cara dejándole una señal por ejercer ese papel contra los que luego serían sus compañeros.

En los desplazamientos de objetos también se encierran claves dramáticas. La máquina de coser, símbolo de la laboriosidad de Inés y de la esperanza en un futuro mejor, es transportada a la tienda de Vicente. Es bajada por las escaleras mientras una especie de música fúnebre (¿anticipa el cortejo mortuario?) le otorga una carga metafórica importante: la negación de muchos proyectos e ilusiones pero también el despilfarro de Miguel que provocó el no poder pagar un plazo por querer hacer vivir a su familia un día feliz. Este hecho precipitará a Miguel a colaborar con la banda en la que está metido su cuñado y a la que Vicente marca las consignas y las operaciones a realizar (de la que como el Chamberlán de Surcos se distancia de *El Mellao* y sus colaboradores para no ensuciarse las manos). La cámara dedicará algún plano al espacio que antes ocupaba la máquina de coser en una cena tensa repleta de silencios y reproches. De una forma más habitual aparecerá también la cama del niño que ha muerto y

que colinda con la amplia sala (comedor, cocina, etc.) que fue realizada en estudio tal como Rovira Beleta confirmó.

¿Qué decir de los espacios y localizaciones? Hay que referirse sin duda a *La calle sin sol* (R. Gil, 1948) como el más cercano referente para reconocer el tratamiento que el director dará al Barrio Viejo de Barcelona, utilizando una cámara oculta o situada a menudo desde un nivel superior en cualquier balcón. Así se captará la huida de Víctor, el niño, perseguido de cerca por Miguel. El propio Rafael Gil explicará a Antonio Castro el trabajo en exteriores que realizó en el film mencionado y que echa un poco por tierra aquella idea que se repite de que el documentalismo y la cámara al hombro fue un logro exclusivo de *Apartado de Correos 1001* o *de Brigada criminal* (ambas de 1950) aunque medie distancia entre recurso y planteamiento consciente:

«Después de haber hecho tanto cine histórico me dije a mi mismo que tenía que hacer una película muy de mi tiempo, y con Miguel Mihura comencé a trabajar en una idea mía, un hombre que huyendo de algo –la guerra, un crimen– desembarca en España, sin saber donde está. Está rodada en el 47 [...] y todos los exteriores están con cámara oculta en el Barrio Chino de Barcelona. La película tuvo una crítica muy buena, pero no funcionó y eso influye en mí.»<sup>27</sup>

Hay mucho de saber acumulado y de percepción social en ese Distrito Quinto barcelonés explorado y recreado por los periodistas de principios de siglo y que la misma Policía describirá como morada de sujetos de todo tipo que se moverán entre laboriosos menestrales y trabajadores, entre los puestos ambulantes de frutas o de mil y un objetos y que colindando con el puerto y el muelle ofrece una visión sesgada de la Barcelona de finales de los cuarenta o de los principios de los cincuenta. Ese escenario volverá a aparecer en *El fugitivo de Amberes* (Iglesias, 1954), en *Delincuentes* (Fortuny, 1956) esta vez con la aparición de marineros norteamericanos que han desembarcado ya con la Sexta Flota y, en fecha tardía, en *El precio de un asesino* (Lluch, 1963) aunque aquí obre la búsqueda: del cura redentor a su hermano, el asesino a sueldo. La vida retratada con una mirada, si se quiere neorrealista y documental, no revela más que gentes que trabajan a su manera y que en ningún momento testimonian un nido de delincuencia o

---

<sup>27</sup> Op. cit., p. 198.

prostitución como en otros momentos se querrá presentar. Los bares o kioscos donde se despachan bebidas son simplemente un mostrador adosado a la pared, las tiendas de pequeños comerciantes como la del vendedor de zapatos y telas sugieren un ritmo de vida cotidiano que nada tiene que ver con esos estereotipos rebuscados de la mala vida. El inspector Tormo con su brazalete negro característico, actúa como una especie de policía de barrio que parece estar al corriente de la vida de sus vecinos y que está interesado en desvelar el comercio ilegal de Vicente, el dueño de la tienda de compra-venta donde mayoritariamente aparecen colchones y a quien el policía llega a preguntar si le vendió una pistola al “Aldeano” otro de sus secuaces.

La maestría del director se ayuda de la estructura de las casas vecinales, con sus escaleras exteriores a las que se accede por patios interiores donde hay instalados talleres y hasta pequeñas industrias y almacenes y que destacan, en ausencia de las tomas desde las grúas, la verticalidad de las relaciones establecidas entre los personajes. Para acceder al piso de Inés y Miguel hay que subir por un sinfín de escaleras, hay un colegio cuyo patio podemos ver desde los diferentes pisos y esas escaleras permiten relacionar a los personajes: cruces entre enemigos, vecinos, bajadas y subidas aceleradas que llevan a la salvación de unos y que ocultan o desatan sentimientos de alegría y temor, etc. En una planta intermedia del inmueble se encuentra el piso de Maruja, hermana de Inés y novia de Goyo, el cuñado metido en negocios sucios que se mueve en una esfera simbólica de purgatorio: allí viven los que moralmente son ambiguos pero que evolucionarán hacia la compasión o hacia la venganza. Desde lo alto de las azoteas, Miguel ve llegar a la policía que viene a detenerle y a quien no se resistirá. Bajando las escaleras Inés encontrará al *Zurdo* que muy sutilmente le dice que el carabiniero sabe lo que le pasó a su hijo y bajando por esas mismas escaleras Goyo y Miguel se encontrarán para luchar mientras el segundo acusa al primero de atropellar a su hijo con lo que su delación parece tener justificación. A diferencia de los patios vecinales de *Surcos* (1951), esos accesos exteriores se cargan de significado porque coloca a los personajes en situaciones de superioridad o inferioridad. Esa verticalidad la acentúa Rovira Beleta cuando la madre de Víctor va a la comisaría

para preguntar por su marido y desde arriba un policía le dice que ha sido puesto en libertad o cuando ella misma pregunte al instructor del barco que iba a acoger al niño como “flecha naval” y un picado situará a la madre nuevamente en un nivel inferior al contramaestre. Por contra, el piso de la familia es un escenario de relaciones entre iguales: todo parece incluido en la misma pieza donde sólo unos escalones separan el estudio del pintor. Los encuadres son variados y la amplitud de la cocaina junto al comedor, donde se producen momentos de tensión, están retratados desde una puesta en escena impecable aunque, repito, el matrimonio dialoga de una forma poco habitual para dos trabajadores de la época pese a que la interpretación de Francisco Rabal y de Julia Martínez sea, a mi entender, excelente, comunicando mucho más con el gesto airado o compasivo que por las palabras.

La capacidad del director de exhibir retazos de la vida “oculta” de Barcelona se hace patente en las escenas de la Sala Price donde, ante un combate de lucha libre, los miembros del grupo se reúnen para anticipar operaciones que se planificarán siempre al margen de Vicente, el jefe, que sólo compra o vende sin ensuciarse las manos. El bar familiar donde canta la hermana de Inés (pagan 24 pesetas por las tres consumiciones) no tiene nada que ver con una sala de fiestas o un cabaret pese a que Miguel siempre la acuse de trabajar en algo casi indecente.

Llegados a este punto hemos de preguntarnos por la negritud de la película. En el homenaje que el 19º Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier dedicó al *polar* catalán en 1997 entre sus múltiples secciones, se reconocía esa combinación de retrato social y temática criminal. Allí se proyectaron tres películas de Rovira Beleta: *Expreso de Andalucía* (1956), *Los atracadores* (1961) y *Los Tarantos* (1963) junto a *A tiro limpio* (1963) de Pérez Dolz. En mi opinión, el cruce genérico entre drama, documentalismo social y negritud no se hace incompatible en la película. Como abogado, Rovira Beleta había confesado en otras ocasiones –así me lo confirmó– su preocupación por la pulsión hacia el delito que tenía esa capacidad de arrastrar a los desesperados o a los desilusionados. Josep Maria Forn, comentaba que el director tomaba un tema



sobre el crimen más bien desde el reto profesional puesto que, a diferencia de Julio Coll o de él mismo, sus preocupaciones personales no iban necesariamente por esa dirección que encajaba mejor con Manuel M. Saló.

Lo cierto es que por una u otra razón hay dos escenas claves:

La primera, diurna, en el relato del robo en un tinglado del puerto y que de forma maestra anticipa el director partiendo de la explicación que Goyo hace dibujando sobre la tierra con un palo o rama las líneas de la zona del puerto que serán el escenario de la operación y en un fantástico uso del *flashforward* pasa a ser narrador en *off* mientras contemplamos los espacios que centrarán el robo: el control de la Guardia Civil, el tren, el almacén, el muelle, etc. Situándose el relato en el momento del robo, asistimos al deambular de Víctor, el hijo, pieza clave del drama porque el destino le lleva, tras escaparse de su padre, a situarse en el camino del camión que marcha atropelladamente tras haberse descubierto el robo de neumáticos del que Miguel es cómplice. Éste es uno de los ejemplos que han de ser necesariamente visionados.

La segunda escena, con suficiente carga de negritud, es la de la persecución nocturna de la Policía que conoce, tras la declaración-delación de Miguel, dónde se reunirá la banda y que desde la mejor perspectiva del cine negro norteamericano presenta unas calles tomadas con una cámara angulada al máximo y que presenta el tiroteo, la salida del camión y los coches de la Policía que surcan las numerosas rectas de una carretera empedrada pero encerrados por paredes y muros casi infinitos que refuerzan la idea de la imposibilidad de la huida y la soledad de los vehículos ante un cielo negro que no admite más luz que la de los faros. Las llamas del camión tras el choque serán el colofón mientras Goyo huya malherido. La imagen de Carlos Otero huyendo o amenazado por un peligro parece congelarse y repetirse (Mercado prohibido, El presidio, Las manos sucias, etc.). Los gritos de sus compañeros en el vehículo, el acercamiento de la policía, la desaparición en la noche de Goyo es una buena muestra de la capacidad de usar el molde del claroscuro de la ciudad y la noche para una película más de tiempos diurnos: el robo y el intento de venganza de Goyo se

realizarán a plena luz del día. Esta escena habitual será filmada repetidamente según los cánones estadounidenses.

Cine aleccionador, excesivamente moralizante, con una propuesta de redención y arrepentimiento con el hijo sacrificado y el nacimiento del que también se llamará Víctor que conocerá Miguel tras salir de su nuevo empleo en la gran fábrica y que quiere ser ejemplo de los nuevos tiempos... ¡Cierto! Y todo ello tras una larga elipsis –suponemos que Miguel irá a prisión o será liberado del castigo por delatar a los verdaderos ladrones– que arranca desde el cortejo fúnebre entre el que la pareja se abraza en medio de un grupo de chiquillos dirigidos por El Zurdo, poniendo la nota folletinesca y naturalista con la clara moraleja de que un inocente había de pagar para que los seres adultos (incluido Goyo) se diesen cuenta de que habían ido demasiado lejos y de que el crimen acaba por dejar una estela de dolor y muerte.

Presencia de crucifijos, consejos moralizadores del policía-pastor: “*no por que sean malos tiempos hay que buscar malas compañías*” o “*el archivo de la policía se compone de una serie de impaciencias*” –cito casi textualmente–... ¡Cierto!

Pese a todo cabe subrayar otras posibles lecturas que pueden introducir la idea de que los barceloneses de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta vivían como casi todos los españoles tiempos difíciles: queda demostrado que la mayoría de los trabajos están mal pagados: el del vigilante de los *docks*, los largos turnos que acepta Inés y el trabajo a domicilio que realiza para cubrir sus necesidades. La inquietud y desesperación de Miguel, impaciencia dirán los mensajes oficiales, es una de las posibles causas de aceptar un solo encargo ilegal para intentar salir de un mal paso. Goyo que parece un personaje abominable, es en realidad un superviviente: él le hace ver a Miguel que su mujer pasa dificultades reales para dar a su hijo lo poco que tienen y en todo caso le ofrece una complicidad menor: avisar cuando llegue un envío de neumáticos, ofreciéndole su coartada: llamar a la central para solicitar permiso y volante para la recogida del camión. Goyo preguntará igualmente a Miguel si él les ha delatado. No es un individuo sin entrañas aunque lo parezca y detiene su pistola ante la imploración de su cuñada, permitiendo ser detenido por la Policía pese a

no haber querido escapar cuando en la camioneta de Vicente tenía aún alguna posibilidad. El delincuente ejemplificado aquí tiene matices al igual que su novia o amante que, en todo momento, vela por ayudar a su hermana y por recobrar la estima de su cuñado que la ve, injustamente, como una mujer fácil. No hay personajes planos: el mismo Vicente, el que está detrás de los manejos sucios, es capaz de revender el reloj a Inés por la misma cantidad que pagó a Miguel olvidando su habitual margen de beneficio y en el fondo no fomenta atracos o crímenes con sangre. Está muy bien narrada su detención: desesperado y herido Goyo llama por teléfono a la tienda que vemos vacía mientras que con profundidad de campo la cámara, situada tras el mostrador y a través de los vidrios del escaparate, muestra a Vicente que es introducido en un coche de policía. No se puede negar aquí esa economía de medios visuales para narrar sin pronunciar una palabra.

En suma, dejando probablemente en el tintero muchos detalles que me habrán pasado desapercibidos, creo que *Hay un camino a la derecha* recoge, de otra manera, la apertura temática de los films barceloneses de 1950 y se acerca un poco más a Nieves Conde de *Surcos* (1951) o a *La calle sin sol* (1948) sobre todo por el tratamiento de los exteriores (no entraré en el debate sobre las influencias neorrealistas en el cine español, que sigue abierto). Se parte de un drama de gentes sencillas que conectará con un público tal vez de otra clase social pero que pareció vivir con intensidad lo narrado. En este sentido, la trilogía negra de Rovira Beleta seleccionada en este trabajo demuestra la capacidad de presentar temas de forma bien diferente y con una capacidad de documentación previa admirable. Como decía el mismo Rovira Beleta, no rodaba ni un plano que no estuviese ya determinado: en este sentido su forma de trabajar era de un metodismo y rigor admirable que puede ser detectado todavía más en sus films de la década de los sesenta, culminando en 1963 con la fantástica película *Los tarantos*.

En la lejana fecha de 1974 Rovira Beleta<sup>28</sup> hablaba de cómo nació el proyecto de *Hay un camino a la derecha* y de algunas constantes presentes en parte de su filmografía:

«Fue la primera película en la que me sentí libre, y más suelto en el plano profesional. Elegí una historia de temática social centrada en el antagonismo entre el bien y el mal, con un personaje que va por un determinado camino y sólo puede salir de él gracias a la intervención de una mujer. Esto es una constante que se repite en “Expreso de Andalucía” y en “Los atracadores”. Se realizó en un momento en que, tras “Surcos” de Nieves Conde, parecía que el neorrealismo italiano estaba de moda en todo el mundo en cuanto a forma, y se suponía que en España íbamos a poder seguir por ese camino.»

Hablando directamente con el director sobre el film, surgió espontáneamente la presentación del Trofeo ESPECTACULAR (15/4/55) que el S.N.E. le concedió como película más comercial de 1954 (56 días en la cartelera de Madrid: cines Calatrava y Paz de Madrid y 61 días en Barcelona: cine Pelayo). También será la primera película importante de Francisco Rabal. La satisfacción por los decorados empleados en el film era total (el piso de la pareja Rabal-Martínez está hecho en estudio). Reconocía el realizador el homenaje a los Lumière en la escena inicial con la panorámica de la salida de la fábrica y su gusto por rodar en exteriores aunque tenía cierta dificultad por los tranvías que circulaban, el bullicio, la gente que pasaba, etc. Para el director la clave de la película estaba en que Miguel le ocultaba a su mujer la muerte del niño: *“la pérdida del hijo y el engaño a su mujer por la cobardía de no enfrentarse, la falta de sinceridad y el no asumir la responsabilidad y la culpa”*. Destacaba también el complejo montaje en la escena de la muerte del niño: el tren que pasa, el camión que arranca, los carabineros: *“evidentemente el niño no es atropellado y el tren no pasa por donde parece que pasa”*. Del guionista del film M.M. Saló comentará que era: *“bueno pero muy lento para el cine”* ya que incluso llegaba a necesitar hasta un año y medio para configurar un guión lo que chocaba con el tempo del cine: *“los proyectos se han de sacar según los plazos de la producción y el presupuesto”*. Tampoco se reconocía como un especial aficionado a la novela negra aunque su mujer tenía

---

<sup>28</sup> En Antonio Castro, op. cit., p. 355.

una serie de libros de Simenon y de Agatha Christie. Declarándose poco interesado por la política, reconocía que en el medio cinematográfico funcionaba la autocensura o censura previa: él sabía lo que no había que decir y se alejaba de temas relacionados con la religión, la política o el sexo. Me confirmó asimismo que ocho semanas era el tiempo de rodaje habitual en aquellos tiempos y que la película la tenía en la cabeza, escena por escena, puesto que de esta manera el rodaje era más sencillo preocupándose por la dirección de actores, tarea básica del director cuando se rodaba. El casting siempre que podía lo elegía él. Tener un buen equipo permitía no estar pendiente de cómo se tenía que rodar la escena: eso ya había de estar claro. Utilizaba el sonido mudo: se doblaba ya que el sonido directo en la calle no tenía suficiente calidad. A veces el productor exigía coger un sonido de referencia que él boicoteaba estropeando algunas tomas: errores, ruidos de objetos cayendo... Se había de preocupar de la cámara y de los actores en el rodaje y no de estas cuestiones técnicas. El montaje siempre se hacía en mudo en la moviola y después venía el doblaje (había una buena escuela de dobladores y siempre quedaba bien). Sobre la aplicación de presupuestos neorrealistas en el film afirmará que *“a las autoridades no le preocupaban las cuestiones técnicas como sacar la cámara a la calle”* y que la influencia de éste estará presente sobre todo cuando Francisco Rabal corre tras el niño a través de un mercadillo.

Sólo como un breve paréntesis cabe aprovechar la opinión del director sobre un supuesto bloque compacto de directores barceloneses. Lo cierto es que reconocía la amistad y coincidencia con muchos de ellos (Coll, Salvador, etc.) pero al margen de las coincidencias en gustos concretos eran independientes. Sin ir más lejos Rovira Beleta opinó en su día que Apartado de Correos 1001 de Julio Salvador era una película redonda lo que seguía manteniendo aunque reconocía los límites de un género negro en España:

*“los censores no toleraban que los protagonistas del cine negro, sus héroes, fueran los malos. De un proyecto que nunca me autorizaron rodar, llegué a redactar 16 guiones”.*

Jesús Ruiz desde *El Correo Catalán*, en febrero de 1954 recordaba que le fue concedido el Premio “Ciudad de Barcelona” de Cinematografía mientras elogiaba la interpretación de Francisco Rabal y el uso de elementos visuales:

«la intención: sea cual fuere el rumbo que sigue la existencia de cada individuo, “hay un camino a la derecha” que conduce al arrepentimiento, al bien [...] Esta idea, cuyo elogio repetimos, es servida en la cinta por una anécdota a la que sobran bastantes elementos accesorios [...] la influencia del realismo italiano ha pesado sobre su manera de hacer, pero tampoco debe regatearse por ello sus méritos, innegables, en cuanto la calidad intrínseca de muchas escenas con elementos visuales tan sencillos como la luz del sol a raudales y el aleteo de unas palomas...».

Méndez-Leite (pp. 157-158) veía así la esencia dramática y estética en la que también se anotaban influencias neorrealistas:

«...describe la lucha interna de un hombre humilde por mantenerse en la honradez, asediado por circunstancias adversas de toda índole. De la acción y la psicología de los personajes se desprende con toda naturalidad el fondo claramente moral [...] Rovira Beleta ha sabido fundir una fotografía de atrevidos encuadres (Torres Garriga), una planificación de verídico contenido y un conjunto de excelentes intérpretes...».

Miquel Porter<sup>29</sup> hablará del director en estos términos: “*resulta paternalista en su intención ética [...] apasionado por la técnica, sacrificaba sus ambiciones estéticas, si no las intencionales, a cambio de poder experimentar nuevas formas y posibilidades de trabajo...*”. Del film *Hay un camino a la derecha* destacará el gran trabajo del operador Torres Garriga y la presentación de una Barcelona diferente de las comedietas costumbristas, de la novela rosa o de “teléfonos blancos”.

Con el título *El polar barcelonés de los años 50-60*<sup>30</sup>, Henry Talvat introducía la carrera y la contribución del director que fue homenajeado en el Festival de Montpellier y que asistió a un Mesa Redonda en la que se habló de su

---

<sup>29</sup> Op. cit., pp. 266-268.

<sup>30</sup> TALVAT, Henry, *Retrospectiva: el cine barcelonés*, op. cit., p. 67.

contribución y a la que tuve el placer de asistir gracias a las gestiones y credenciales concedidas por la revista *Film-Historia*:

Francesc Rovira Beleta nació en Barcelona en 1912. Abandonando los estudios de arquitectura y de derecho se apasiona por el cine amateur. En los años cincuenta empieza a trabajar en la productora CIFESA cuyo objetivo era, pese a las inquietudes del régimen franquista, el de crear una industria cinematográfica española. Porque en los años negros, Barcelona, foco de resistencia a la Dictadura era la capital del cine. Para Rovira Beleta esto fue no sólo un aprendizaje de producción del cual se sirvió para las numerosas coproducciones que rueda después sino asimismo también una escuela de formación técnica y de coguionista. Esta formación sobre el terreno la perseguirá con tres films, entre ellos *Luna de sangre* donde ya aparece el tema “gitano”.

En esta época, el neorrealismo era un modelo para todos aquellos que querían salirse del cine oficial folklórico y pseudoreligioso como lo había mostrado Nieves Conde en *Surcos* (1951). Es pues naturalmente con esta inspiración que Rovira Beleta realiza su trilogía: *Hay un camino a la derecha* (1953), *El expreso de Andalucía* (1956) y *Los atracadores* (1961). A pesar de problemas con la censura que acarrearón algunos cortes conservan todavía hoy su fuerza. Rovira Beleta saca su cámara de los estudios para rodar en exteriores y en interiores naturales pero sobretodo enseña otra realidad del país o dicho de otra forma hace un cine social como en todo buen film negro. Rovira Beleta ama citar esta frase de Verdi: “La realidad es muy interesante pero vale más la pena inventarla”.

Es con sus dos films “musicales gitanos” que Rovira Beleta conoció el éxito internacional hasta las puertas del Óscar hollywoodiense. *Los tarantos* (1963) adaptado de la obra de Alfredo Mañas y *El amor brujo* (1967), de Martínez Sierra y Manuel de Falla, son dos obras mayores que combaten la tradición folklorista y presentan de forma espectacular y dramática, la suerte del pueblo gitano.

Aunque realizará cuatro películas que conocerán un éxito más restringido, Rovira Beleta se convertirá en un pionero de la apertura del cine español al resto del mundo. Todos sus films son diferentes porque ha intentado explorar diversos géneros para regenerarlos.

La forma es siempre moderna procurando innovar no tanto en los planos como en los movimientos de cámara. Le gusta afirmar que “un clásico es un contemporáneo permanente”.

*A tiro limpio* (1963) se añade naturalmente a este programa. Realizada por Pérez-Dolz que fue el asistente de Rovira Beleta, es por su ambición y sus temas plenamente representativa de este periodo.»

## Las escenas del film

### Créditos

Acuarelas sucesivas sobre el puerto con Montjuïc, los tinglados con las grúas, la Rambla de las Flores, la Plaza Palacio, la Rambla de Cataluña, la vía del tren del puerto...

Narrador en off sobre plano general del puerto. Chimeneas de la empresa hidroeléctrica FECSA en el Paralelo y obreros saliendo de la fábrica vistos desde arriba (homenaje a Lumière). La voz, descubriremos más adelante corresponde a la del inspector Tormo que también cerrará el film:

«Esta es una gran población semejante a todas las grandes poblaciones y como ellas la suma de una multitud de seres lanzados a la lucha, con sus alegrías y sus penas, sus triunfos y sus fracasos.

La mayoría de esos seres giran sometidos a su destino, conformes con el papel que les ha correspondido desempeñar. Hay otros, en cambio, que se rebelan contra su suerte, a ciegas, inútilmente porque ignoran a qué distancia de sus pesares está la dicha, porque no saben que la vida puede empezar de nuevo cuando todo ha terminado.

Quizás alguno de ustedes se halle en esta situación [...] es un hombre escogido al azar [...] en medio de cualquier calle [...] tiene más prisa que de costumbre [...] trabaja en una gran empresa (vemos el cartel de la Maquinaria Terrestre Marítima) [...] con un sueldo razonable [...] Te sientes afortunado. ¿No es así Miguel? [...]

No te impulsó la maldad sino la impaciencia [...] ¡Hombre de poca fe!

Bastaba esperar para que esta felicidad llegase de todos modos...».

Corre Miguel a través de calles animadas, atraviesa un callejón, sube unas escaleras de un patio de vecinos, vemos un cartel de un colegio mientras oímos gritos de niños jugando en el patio y entramos con Miguel en una amplia estancia, hasta llegar a la habitación donde en una cama, bajo un cuadro de la Virgen Maria, yace una mujer que ha acabado de dar a luz.

Acaba el narrador encadenando una misma frase que pronunciará también el protagonista: « ¡Es un chico!» (Miguel levanta el bebé). “El círculo de la familia es el estrecho cerco de la felicidad». (Fundido encadenado e inicio de la historia que concluirá en la repetición de la secuencia inicial).

### 1. Puerto

Marinero (Miguel) que baja del mercante María del Carmen, expulsado del barco. Se ha discutido con el contramaestre. Andando por el Muelle España le ofrecen trabajo como vigilante. No acepta. Pagan 30 pesetas. Sigue andando y encuentra a su hijo Víctor peleándose con El Zurdo que le ha hecho la zancadilla.



## **2. Calle popular (Arc del Teatre)**

Bullicioso lugar de paso. Música de organillo. Se saluda en un bar-kiosco con el inspector (el Señor Tormo). Hijo arrastrando el petate del padre. Griterío. Estiran de una cuerda para abrir la puerta de la escalera.

## **3. Interior vivienda**

Se oyen voces de un cantante de ópera: ø es un pintor italiano que acaba un cuadro (que ya ha aparecido en la cabecera del matrimonio tras el parto). La mujer sale corriendo a recibirlo. Habla Miguel del autodespido, de la dureza del mar. Sala con aire de casa-taller. Plano general de la sala (familia, muebles, grandes ventanales, pintor trabajando, etc.). Preocupación del niño por llegar a ser “flecha naval” en la Escuela de Navegación. Pintor que no paga pero que quiere compensarlo regalando el cuadro que le gusta a Inés. Reloj que regalará a Víctor cuando sea mayor. Llega un “amigo” –Goyo– que no parece ser bien recibido. Música que introduce cierta tensión. Es el novio de la hermana de Inés. Hablan del whisky escocés que Miguel trae en el petate. Le ofrece trabajo. ”No me interesan tus compañeros“ responde Miguel. Le hace reproches Goyo por el sufrimiento silencioso de la mujer (encadenado).

## **4. Puerto/Tinglado**

Encargado del tinglado en el Muelle España que ofrece a Miguel substituir a un trabajador a punto de jubilarse cubriéndole hasta el retiro (le descontarían 12 duros). Los turnos son de 12 horas, desde las 4 de la tarde a las 4 de la madrugada. (elipsis).

## **5. Ventanilla de cobros en el muelle**

Han pasado dos meses. Cobra la semanada. Da dinero al niño para el vigilante. Le confirma el encargado la jubilación del vigilante titular para septiembre. Pasea. Música de una corneta militar en *off*. Aduana. Montjuïc.

## **6. Calle. Mercado**

Mira a través del escaparate de una tienda, El Siglo Futuro (bello y complejo plano de objetos que seducen). Habla con Vicente, el dueño del bazar de compra-venta (prominente barriga, puro, camisa a cuadros, escaso pelo engominado), colchones, telas, relojes...). Goyo le ha hablado a Vicente de su situación. “Ven a verme, hablaremos de negocios“.

## **7. Vivienda de Inés y Miguel**

Inés cosiendo. Recorta un anuncio del diario donde hay una demanda de trabajo de la Maquinista Terrestre y Marítima. Llega Miguel que reprocha a Inés llevar un vestido impropio: “pueden confundirte con tu hermana”. Miguel reniega de la vida que llevan. En *off* canciones desde el patio de la escuela. Miguel coge dinero de un cajón.

## **8. Calle. Mercado**

Paradas de frutas, tienda de zapatos. Trasparencias y encadenados. Interior de una tienda. Música suave con sólo de clarinete. Niño probándose los zapatos. Compra una tela para un vestido.

## **9. Ramblas**

Paseo de Miguel y el hijo. Foto “típica”: el niño sobre un burro con un sombrero y el padre con una guitarra. Plano corto sobre la foto, desenfoque y alejamiento de la cámara que permite cambiar de secuencia.

## **10. Exteriores. Avenida**

Inés sale de un taller: trabaja en el turno de tarde y le ofrecen también el de noche (más adelante sabremos que lo acepta). Carta que introduce en un buzón de Correos dirigida al Jefe de la Maquinista Terrestre y Marítima. Se encuentra al niño y al padre. Paseo por el parque de la Ciudadela. Acercamiento cariñoso de Miguel al que responde ella “llamaremos la atención”.

## **11. Café-espectáculo**

Canta la hermana de Inés mientras la familia está en una mesa. Pequeño trío con violinista, saxo y trompeta. Miguel le da dinero a Víctor para comprar churros. Inés sufriendo porque es muy caro el bar. Le enseña el regalo del pintor para el cumpleaños del niño: el reloj. Le da la tela a la madre. Inés se lamenta: ese dinero serviría para el siguiente plazo de la máquina de coser. Miguel dice haberlo cogido de los ahorros y que se arreglarán. Inés confiesa que ya deben dos plazos (elipsis).

## **12. Escaleras/Patio**

Operarios bajando la máquina de coser. La colocan en la camioneta de Vicente. Contrapicado de la calle. Miguel va corriendo y sube las escaleras al verlo y le pide dinero prestado a la hermana de Inés: no tiene. Decide empeñar el reloj. Va a ver a Vicente y le pide que le devuelva la máquina. Le dice que ya tiene 10 compradores. El tendero le dice: “te sobran oportunidades.” Vicente le pide la factura del reloj porque no se fía de la procedencia de los objetos. Le da 400 pesetas. Aparece el inspector Tormo que ve el cierre del trato. Cuando sale Miguel, le recuerda a Vicente que se rumorea que “El Aldeano” le compró un arma.

## **13. Vivienda familiar**

Cena y tensión. Cámara acercándose a un rincón ya conocido: espacio vacío de la máquina de coser. Campanas del reloj. Ella llora. Miguel con un vñaso de vino. Recriminación del marido por depender de una máquina. Tira a la cama el dinero arrugado. Baja a ver a su cuñada y pregunta por el Goyo. que está en el Café de la Muralla.

#### **14. Kiosco-bar de Atarazanas**

Organillo. Miguel pregunta al “Chiva” por Vicente. Aparece el inspector Tormo: “¿Cómo van tus asuntos? Que los tiempos sean malos no quiere decir que tengas que ir con malas compañías.” Le responde Miguel: ”¡Ha equivocado la profesión Sr. Tormo! ¡Usted nació para cura!

#### **15. Price: ring de lucha libre**

Predominio de zonas sin iluminación y sombras. Griterío y exaltación violenta del público. Llega Miguel. Se ve alguna mujer. Presentaciones: “Aldeano”, “Chiva”. Vicente habla con Miguel tras salir a “l bar del pabellón. Toman dos coñacs. Se ofrece para un trabajo: Goyo le explicará lo que hay que hacer. Vicente sigue: “te procuraré empleo y pasaje”. Compro y vendo objetos de segunda mano“ [...] Miguel dice: “No habrá segunda vez“.

#### **16. Guarida de la banda en la calle Angli**

Descampado. Muro. Botijo. Plano de un coche con la matrícula rota. Le encargan a Miguel el “trabajo sucio“ que ha de hacer: informar de la llegada de una mercancía (neumáticos) al tinglado donde trabaja como vigilante. La banda irá a recogerla y él hablará con la compañía y al no tener el conforme y dará la alarma. Realiza Goyo un plano del muelle sobre la arena. *Flashforward* y voz en off de Goyo. Encadenado de planos siguiendo al narrador: el tinglado, el puesto de guardia, el tren de mercancías que aisla el muelle a su paso: los carabineros quedan aislados. Barco descargando la mercancía. Plano de los neumáticos en la dársena. Almacenes. Transición con la música del organillo que vuelve a conectar con la vecindad (36 min.).

#### **17. Patio y vivienda**

Inés con el niño vestido de marinero. Descubre la falta del reloj y el billete de avión. Reproches entre Miguel e Inés. Ha de llevar a Víctor al buque escuela Baleares. Aparece la hermana de Inés (Maruja) a quién pregunta si ha cogido el reloj de la cómoda. Miguel responde que ha sido él. Indignación de Inés. Miguel expone su nuevo código de acción: ”¡Cuentan los hechos! ¡Hay que hacer lo que sea, bueno o malo!” Forcejeo entre Miguel e Inés por el dinero. Abofetea a su mujer. Víctor sale corriendo mientras llora.

#### **18. Calle**

Aparecen guirrnaldas que engalanan la calle. Escena de la persecución del niño tomada desde varios balcones. Le alcanza Miguel. Le da el dinero para su madre pero el niño vuelve a huir. Multitud. Peluquería Tívoli. Limpiabotas en la plaza (“El Zurdo”). Miguel pregunta por su hijo. Víctor escondido tras un señor y una farola. El Zurdo cobra a su cliente: 2 pesetas y “la voluntad”. Tranvías que

pasan.<sup>31</sup> El Zurdo recomienda a Víctor que se esconda en el Somorrostro. Lleva dinero. Toma el tranvía.

### **19. Buque Baleares**

Miguel pregunta por su hijo que había de incorporarse al curso: revisan la lista de nuevos alumnos. Toma nota el instructor para dar aviso a su casa. 20. Barrio de chabolas del Somorrostro. Playa

Planos generales de barracas. Mar divisándose los depósitos del gas de Pueblo Nuevo. Víctor pasea por la playa con un traje de marinero seguido por un grupo de niños con aspecto desarrapado y sucio. Le rodean y le dan un empujón. Rueda por la pendiente de la playa. Llega El Zurdo que le quita la gente de encima pero que se queda el dinero que llevaba. Víctor coge su cartera.

### **21. Muelle**

Miguel pregunta por su hijo en el muelle, frente al Paseo Nacional. El vigilante que precede su turno se queja de llevar dos horas más de las que le corresponden. Se procede al relevo.

### **22. Almacén: el robo**

Aparece un camión con tres miembros de la banda encabezados por Goyo. Cargan los neumáticos. Entregan a Miguel la mitad de lo convenido. Éste llama a las oficinas para, aparentando seguir el trámite correcto, comprobar la identidad de los transportistas: “¡No se ha despachado ningún volante!”. Aparece una pareja de la Guardia Civil que ojea el almacén desde el quicio de la puerta. Aparece Víctor con signos de lucha en la cara y la ropa. Lo despide el padre hacia casa. Camión cargado con los neumáticos saliendo del almacén. Panorámica del Paseo Colón. Llega el encargado del almacén fumando una pipa. Miguel da el aviso y todos, incluso él, suben al camión. Víctor encaramado a una reja.<sup>32</sup> Trompetas intensificando el carácter dramático de la escena. Silbato del encargado. Víctor sale corriendo. Tren que está a punto de pasar. Camión que conduce Goyo. El niño se echa encima y es atropellado pese a que Miguel intenta desviar el volante. Plano del niño extendido en el suelo. Miguel baja del camión tras obligar a frenar. La multitud se agolpa. Llegan los guardias. Llevan al niño a la Casa de Socorro en un taxi. Policías denunciando el robo en el Muelle de España (min. 50).

### **23. Clínica**

Pasillos. Camilla llevando al niño hasta el quirófano. Monja. Diferentes salas. Agitación. Gente que espera con inquietud. Interior del quirófano. Llega Miguel.

---

<sup>31</sup> En el film, los tranvías y los trenes ejercen una función, distanciando y aislando personajes y acciones. Estamos en la ciudad fragmentada, de incomunicación y donde es difícil cruzar las barreras. Por lo pronto un tranvía lleva al hijo a un barrio aún más marginal que el que habita. Al mismo tiempo los personajes principales del film constantemente huyen, se persiguen y buscan, acrecentándose la tensión.

<sup>32</sup> Imagen recurrente llena de connotaciones: amenaza de prisión, personajes enjaulados, separación y aislamiento, etc.

Montaje alterno entre el interior del quirófano y los pasillos y salas exteriores. Monjas-enfermeras sin mascarilla. Aparece el doctor que le da la noticia de la muerte. Cámara moviéndose hacia arriba hasta detenerse en el crucifijo de la pared. Miguel baja a la planta inferior hasta llegar al depósito de cadáveres (¿bajada a los infiernos?). Lloro. Puerta que se abre al exterior tras subir las escaleras. Exterior de la clínica: palomas que vuelan (desolación). Llega un coche de la policía (contrasta el traje blanco de un inspector).

#### **24. Tienda de Vicente/Calle**

Inés recupera el reloj empeñado por Miguel echando mano de sus ahorros. Vicente le pide 500 pesetas pero le cobra 400, lo que pagó a Miguel. Compra a un vendedor ambulante un libro de ocasión para el cumpleaños de Víctor.

#### **25. Vivienda**

Aparece el inspector Tormo que pide información a Inés sobre su marido ya que ha habido un robo en el almacén en el que trabaja. Llamada telefónica: inspector y policía del hospital. Le informa de la muerte del niño y de que el vigilante del muelle (Miguel) llamó a la compañía.

#### **26. Calle**

Altavoces con música. Planos de las serpentinas. Escalera. Pintor italiano que está cantando ópera. Voces de los niños en el patio. Contrapicado de la cámara hacia el pintor en su última aparición. Sube Miguel. Pintor: “¿Le gustó el mío regalo?”.

#### **27. Vivienda**

Música de violines asociándose a una escena que describe la tristeza de los personajes. Alacena. Primeros planos y planos medios: de la cama del niño, de los juguetes, de la foto que se hicieron Miguel y Víctor en las Ramblas. Botella de vino. Llega Inés. Ve Miguel el reloj recuperado. Inés comenta que ha habido un robo en el muelle y que el inspector cree que él está complicado. Lo confirma Miguel. Inés estalla por primera vez: “¿Cómo has podido llegar a eso? ¡Tan bajo! [...] ¡Has robado! ¡Te condenarán! [...] ¡No serás tú sólo quien pague! [...] ¡él será el hijo de un ladrón!”. Miguel bebe vino.” ¡Víctor es lo único que me queda!“ dice Inés. Miguel rompe el vaso y se encierra en el dormitorio. Rompe el billete de Iberia. Ventana. Voces en off del patio de la escuela. Cámara en alto: tres policías se dirigen a las escaleras. Primer plano del vaso roto en la mesa (60 min.).

#### **28. Calle**

Contrapicado del inspector en la escalera. El cartero entrega una carta a Inés (plano de detalle revelándonos que es la respuesta de la Maquinista Terrestre y Marítima). Miguel sube al coche de la policía. Organillo que deja de sonar bruscamente. “El Chiva” que estaba vigilando sale corriendo para avisar de la detención (fundido).

#### **29. Comisaría**

Oficina llena de archivos imprimiendo un carácter “burocrático” a la dependencia. Miguel confesando/delatando: Goyo fue el que planeó todo. Le preguntan por el lugar en el que han escondido el género robado. Habla del solar de la calle Anglí y de la cita que tenían a las 10: 30 de la noche.

### **30. Solar de la calle Anglí (noche)**

Placa de la calle situándonos en la escena. Llega “El Chiva” avisando de que los agentes han detenido a Miguel y de que le habrán hecho “cantar”. Se acerca al coche de la policía desde otro ángulo de la calle. Sube la banda a un camión y se inicia una persecución. Disparos.

### **31. Calles/Persecución**

Persecución del camión de la banda por la policía. Largos muros. El camión se dirige contra una pared a gran velocidad y se estrella. Goyo, herido sale renqueante empuñando una pistola. Claxon sonando en *off* incrementando la tensión del accidente. Llamas elevándose desde el camión. Gritos.

### **32. Vivienda**

Suenan nuevamente las notas de una canción infantil. Planos de objetos con un valor dramático importante: libro El arte de la navegación, reloj envuelto en papel por Inés. Sube por las escaleras El Zurdo que devuelve la cartera que Víctor “perdió en el Somorrostro” tras escaparse.

### **33. Barco**

Escena de transición en la que Inés (picado de ella) pregunta al oficial si ha visto a Víctor.

### **34. Vestíbulo de la comisaría**

Funcionario que por teléfono habla con alguien explicando que el inspector Tormo ha ido al Hospital Clínico a un entierro. Nuevo picado de Inés: guardia explicándole desde las escaleras que su marido salió unas horas antes.

### **35. Bar**

Goyo llama a Vicente.

### **36. Tienda de Vicente**

Nadie contesta. A través del escaparate se observa la detención de Vicente que sube a un coche de la policía.

### **37. Piso de la hermana de Inés**

Conversación entre Miguel y su cuñada Maruja. Reconoce Miguel su falta de valor. Llega Inés. El Zurdo se entera por un carabinero de lo que ha pasado y avisa a la madre de Víctor que corre hacia el Clínico. Sale detrás de ella Miguel.

### **38. Patio/Escalera**

Encuentro de Goyo y Miguel en las escaleras. Le pregunta el primero si dio el soplo. Acusa Miguel a Goyo de matar a su hijo. Lucha: Goyo rompe una botella y

luchan a puñetazos. Goyo cae. Miguel escapa. Plano de la portería y la calle desde el interior (similar al que abre el film *Distrito Quinto* de Julio Coll).

### **39. Capilla del Hospital Clínico**

Inés entrando en el depósito de cadáveres con el inspector Tormo. Niños ya en el exterior del hospital acercándose a la madre de Víctor y rodeándola mientras llora. El cura reza (en off). Miguel grita a la salida de Inés pidiendo perdón mientras abraza al Zurdo que sale a comprar unas flores con el dinero que robó a Víctor. Palomas. Se prepara el cortejo fúnebre.

### **40. Vivienda**

Regresan las dos hermanas del hospital. Llega Goyo que no ha querido huir en la camioneta de Vicente. Finge interesarse por salvar a Miguel enterándose de que ha ido al entierro. Maruja convence a Inés de que ha de salvar a Miguel que ya ha recibido su castigo. Inés mira los objetos de la mesa: el billete de avión en pedazos, el vaso roto. Voz en *off* repitiendo lo que le dijo Miguel: “*Soy peor de lo que imaginas*”. Sale corriendo. Pasa por delante de un bar. Maruja avisa a la Policía.

### **41. Exteriores: Atarazanas**

Inés corre. Planos generales del Funicular, los tinglados... Goyo tiene a tiro a Miguel que va con el cortejo fúnebre. Inés suplica a Goyo que no mate a Miguel. Llega la policía: Goyo no ofrece resistencia.

### **42. Exteriores**

Trenes que pasan. Niños en comitiva tras el coche fúnebre. Coros angelicales (elipsis y cierre volviendo al inicio). Fundido y de nuevo voz del narrador. Se une Inés a Miguel en el funeral. “Comprendes que la familia es la más importante de las instituciones humanas [...] el estrecho círculo en que está encerrada la felicidad”.

### **43. Vivienda**

De nuevo imagen del cuadro de la virgen. Cámara introduciéndose de nuevo en las habitaciones llegando a la cama del matrimonio. Miguel levanta el bebé que acaba de nacer. Añadido sobre la escena inicial: le pondrán de nombre Víctor.

## **Guión**

Autores: Manuel Saló Vilanova y Francisco Rovira-Beleta.

Número de páginas del guión: 111.

Número de secuencias: sólo aparecen las localizaciones en número de 39.

Número de planos: No se especifican.

Fecha: no aparece.

En el guión inicial se anotan las localizaciones que no coinciden plenamente con el rodaje posterior. En este argumento presentado la lucha por vivir de Víctor en el hospital se alarga casi hasta el desenlace final. El nacimiento del segundo hijo que en la película da un carácter de enlace entre el principio y el final no aparece en el texto original. Parece que el tiempo representado en este proyecto de guión es de unas semanas, mientras que en el film resultante como mínimo han pasado más de nueve meses, incluso años porque no podemos saber a [ciencia cierta si Miguel pasará un tiempo en la cárcel antes de acceder al trabajo de la Maquinista Terrestre y Marítima y antes del embarazo de su mujer. De hecho una nota del director en la página 2 precisa:

«...que quede sobreentendida, en cada momento, entre líneas, la resolución técnica de las escenas. La película dará comienzo con un breve prólogo en el que utilizaremos simultáneamente la imagen y la voz de un narrador:

SIGUE LA VOZ...

Acaba de obtener un empleo. Lo hubiera obtenido de todos modos, pero no quiso creer que a menudo la Providencia nos enfrenta sucesivamente con la necesidad y con la tentación para seleccionar a los “Elegidos”. Si Miguel lo hubiese comprendido entonces, si hace unas semanas hubiese sabido esperar, hoy sería todo diferente: su pasado, su futuro, su propia alma.»

### **Localizaciones incorporadas en el primer guión**

- 1.- Muelle de España y Tinglado
- 2.- Calle del Arco del Teatro y adyacentes
- 3.- Fachada y escalera casa Miguel (con calle, zaguán y rellanos)
- 4.- Complejos de las casas de Miguel y de Maruja (con rellano y terraza, comunicación, combinados)
- 5.- Fachada Compañía Naviera
- 6.- Muelle Baleares
- 7.- Tienda de Vicente. Fachada calle
- 8.- Calle y fachada bazar
- 9.- Interior bazar
- 10.- Calles del Paralelo (con puesto fotógrafo, terraza, Parque de Atracciones y fachada “Molino”)
- 11.- Interior tienda de Vicente (con trastienda y calle al fondo)
- 12.- Calle y fachada “El Racimo de Oro”, combinadas con el 3
- 13.- Interior local lucha libre (sala y barra)
- 14.- Solar y barracón (y calle)



- 15.- Interior Tranvía (transparencia)
- 16.- Interior Mercado
- 17.- Somorrostro
- 18.- Plaza de Antonio López
- 19.- Fachada Casa de Socorro
- 20.- Paseo Nacional y Vía Layetana
- G21.- Interior ambulancia (sobre transparencia)
- 22.- Patio del Hospital Clínico
- 23.- Dependencias del Hospital Clínico
- 24.- Capilla Clínico
- 25.- Depósito Judicial: oficina y sótano
- 26.- Fachada Comisaría
- 27.- Calle céntrica (transparencia)
- 28.- Calles afueras (con transparencia)
- 29.- Estación del ferrocarril metropolitano de Sarriá
- 30.- Interior Metro (con transparencia)
- 31.- Avenida y fachada fábrica segunda
- 32.- Cubierta “Baleares”.
- 33.- Interior “Racimo de Oro”
- 34.- Cacharrería de “El Zurdo”
- 35.- Emisora Radio Barcelona (Interior)
- 36.- Interior Casa de Socorro
- 37.- Delegación Casa de Caridad
- 38.- Interior coche Vicente
- 39.- Paseo de Colón y cercanías

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, 9.714, Ext. 609.

Sin entrar en mayores detalles, salta a la vista inmediatamente el grado precario del guión que sufrió modificaciones importantes incluso en la utilización de los espacios: una lectura detallada de las notas de la película permite descubrir diferencias importantes. Es curiosa la supresión de las localizaciones números 10, 16, 21 (sólo se ve colocar la camilla del niño tras ser atropellado), 25, 27, 29, 30, 34, 35 y 37 que parecen obedecer a temas presupuestarios o de plazos de rodaje ya que no hubo substituciones de la mayoría de localizaciones suprimidas. En todo caso la película ganó en condensación estableciendo un montaje alternativo constante entre el espacio multifamiliar y el espacio industrial y portuario que en

la película pasa a ser el de la amenaza y el del drama. Sólo la sala en la que canta Maruja, la hermana de Inés y el paseo de Miguel y Víctor por las Ramblas son entornos positivos frente a una mayoría de exteriores “peligrosos”.

## **LOS AGENTES DEL QUINTO GRUPO (ESPAÑA, 1954)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI

Dirección: Ricardo Gascón, Argumento: José Casajuana, José Antonio de la Loma, Guión: Ricardo Gascón, Decoración: Andrés Vallvé, Fotografía: Pablo Ripoll, Jefe de producción: Jesús Castro-Blanco, Director general de producción: Valentín Sallent, Montaje: Ramón Quadreny, Música: R. Lamotte de Grignon, Augusto Algueró (hijo).

Asesor policial: Inspector jefe C. Ordóñez del Valle (Dirección General de Seguridad), Empresa Nacional de Autocamiones, S.A. "ENASA", Ayudante de dirección: Domingo Pruna, 2º Operador: Ricardo González, Ayudante de cámara: J. Pérez de Rozas, Foto-fija: Francisco Peso, Secretario de rodaje: Luis Linares, Secretario de producción: Manuel F. Luengo, Ayudante de montaje: Juan Oliver, Regidor: José Zaro, Maquillaje: Adrián Jaramillo, Ayudante de maquillaje: Teresa Plumed, Ayudante de regidor: Manuel iRubio, Muebles y decoración: "Isaac", Construcción de decorados: Antonio Liza, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinefoto, Director de sonido: Rafael Navarro, Ingeniero de sonido: Miguel Sitges.

Intérpretes

Armando Moreno (agente Durán), Manuel Gas (inspector Peña), Carolina Jiménez (María), Miguel Fleta (Martín), José Marco (Lozón), Barta Barry, (Barrière), Francisco Piquer (Manuel), "Saza" (periodista), Pablo Garsaball (editor), Carmen López Lagar (madre de Martín), Arsenio Freignac (asesino), Fernando Vallejo, José Ocón Eslava, María Dolores Gispert, Rosa Moragas, Jesús Colomer, Ramón Hernández, Salvador Garrido, Matis Ferret, Mario Gas.

Blanco y negro

Duración: 78 min.

### **Argumento**

«Los agentes del quinto grupo tienen encomendada la orden de capturar a una banda de forajidos. Uno de ellos, Lozón, al querer actuar solo contra los bandidos, es asesinado, no sin antes descubrir el próximo ataque que estos preparaban. El inspector Peña ordena a sus hombres que durante todo el día siguiente hagan su vida normal para poder coger sin riesgo a los bandidos. El agente Durán tiene miedo y quiere alejarse. Morales es amigo de uno de los de la banda y le emborracha para que no pueda ir al atraco ya que quiere salvarle. Martín, el más feliz, visita a su madre, y el inspector Peña, al mismo tiempo de atender los deberes de padre de familia, piensa en sus hombres. Cuando Morales

y Martín acuden a la cita, el inspector está seguro que Durán también irá y así es. Éste último se supera ante todos y Martín muere heroicamente.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 273.

### **Comentario y crítica**

Estrenada en Madrid y Barcelona con pocos días de diferencia en la primavera de 1955 –se rodó entre el 9 de agosto y el 30 de octubre del año anterior–, la película de la productora IFI, intentó, en la línea planteada por *Brigada criminal* (1950) describir las diferentes personalidades y la vida cotidiana de un pequeño grupo de agentes de la BIC. Atiende a los motivos por los que ingresaron en la Policía y sus aficiones intentando afinar el perfil de los personajes, intuyendo que podrían servir para más de un largometraje.

Con la ayuda del narrador –que se dirige al público en la presentación de los policías en el interior de la comisaría–, se habla de sus temperamentos y sus vínculos, exhibidos tanto en las dependencias policiales (aquí son funcionarios con sueños y preocupaciones) como en la calle (son o han de ser un equipo donde mezclen obediencia, coordinación, valor y eficacia).

La muerte de uno de los agentes, extremadamente valiente y actuando en solitario ofrece esa especie de *leitmotiv* para cohesionar al grupo: la venganza y el homenaje (según como se quiera ver). Pero para ello se ha de superar la presión de otro agente –que quiere abandonar la misión encomendada y el Cuerpo de Policía ante el estupor de su novia, hermana precisamente del agente muerto en acto de servicio–, o neutralizar las conexiones de otro de los agentes con un delincuente menor (un tanto perdido y que ha decidido colaborar con una peligrosa banda de atracadores como chófer). Martín, cuya carrera de escritor parece imparable (obtiene un premio por una narración sobre la vida de los policías, es entrevistado...) es el otro personaje bonachón sin más obstáculos para realzar su cometido. Y por fin la capacidad de cohesión del grupo vendrá por el inspector, bondadoso y severo al mismo tiempo, que coordina los movimientos de todos sus subordinados con una cierta precisión con la idea de formar un verdadero equipo.

El asesoramiento policial correspondiente (comandante Ordóñez del Valle), el trabajo de J.A. de la Loma junto a José Casajuana y Ricardo Gascón en el guión de la película y la presencia de Jesús Castro-Blanco y de Valentín Sallent en la producción, al igual que en otros films que también se han mencionado en esta sección, muestran que la línea marcada por Iquino tendrá una continuidad al menos en esta primera mitad de los años cincuenta.

En los créditos se agradece a la Empresa Nacional de Autocamiones, S.A. "ENASA" la colaboración prestada en el rodaje de esta película y a la Dirección General de Seguridad por la "eficaz ayuda prestada para la filmación de esta película".

La película no tuvo la exhibición y el éxito de público que podía augurarse (7 y 9 días en cartel en Barcelona y Madrid respectivamente). Tiene interés intentar desglosar la estructura narrativa de la película como se hará seguidamente. Cabe apuntar únicamente que la fotografía y la música seguirán los cánones del género con un relieve destacable que describe los tipos criminales de una forma estereotipada y simplificada pero clara (coches, vestuario, diálogos...), aunque se salve de esta esquematización el personaje encarnado por Francisco Piquer (Manuel) cuyos nexos con uno de los policías provocan algunas variantes en la resolución y captura de los malhechores porque su antiguo amigo intentará desvincularlo del golpe y de la ulterior condena. Una vez más el carácter heroico del grupo quedará patente: el joven que actuó en solitario y uno de los agentes (Martín) morirán. El segundo en el tiroteo por la mala preparación de uno de sus compañeros bebido. Las pérdidas quedarán equilibradas por la reincorporación de Pablo Durán, hijo de un policía muerto en acto de servicio y que volverá a ser aceptado para solucionar la última misión que tiene el carácter sobreañadido de atrapar a los que mataron a un compañero.

La utilización de un complejo industrial como el que aquí aparece permite colocar el atraco (al igual que se hará en *El cerco*) en un registro de espectáculo donde las grandes naves que albergan las cadenas de montaje servirán para el despliegue de los policías y para poder situar la cámara a diferentes distancias (sin huir de las panorámicas) y que no es tan habitual en el género puesto que el atraco es

cometido en un espacio casi claustrofóbico donde trabajadores, rehenes (los clientes también si es por ejemplo un banco) y atracadores, constituyen un amasijo humano donde la tensión estalla con mayor facilidad. No hay que olvidar que en el clásico film de Walsh *Al rojo vivo* (1949) un gran complejo fabril (una refinería) rubrica y permite construir una visión delictiva que se pretende sobrehumana poco antes de la caída a los infiernos.

### **Las fases y *plots* de la película:**

- 1) El primer atraco de la banda.
- 2) La presentación del Quinto Grupo de la BIC.
- 3) El policía introvertido que investiga por su cuenta y que pese a su muerte consigue herir a un miembro de la banda que en el hospital explica el golpe que se está preparando.
- 4) El diseño de la operación policial para detener a los atracadores que van a robar la empresa ENASA insistiéndose en el secreto de la operación: realizar la vida habitual de cada uno y concretar el punto de reunión y el plan de acción.
- 5) El miedo y la responsabilidad que asalta al hijo del policía heroico y la decepción de su novia, hermana del agente fallecido con su reincorporación para participar en la última operación.
- 6) El vínculo entre Morales y Manuel ("el comité") que le llevará a intentar salvarlo para que no entre en el último atraco y se entregue voluntariamente aceptando una pena menor.
- 7) La operación, detención, huida y enfrentamiento con la banda en un escenario emblemático que permite un despliegue de recursos que la planificación se encargará de resolver con la muerte del escritor de novelas Martín, sacrificándose por su compañero Morales.
- 8) El epílogo: el regreso del inspector a su casa para ejercer sus roles habituales sabiendo que otras misiones aguardarán al grupo y que abre una puerta para una posible nueva película con los mismos protagonistas...

## Escenas

### A) Atraco y presentación de la banda

1.- COCHES: planos de detalle (noche)

2.- CALLE

3.- GARAJE: exterior e interior: Reunión jefe banda y confidente. Vigilante. Atraco a tipo con cartera. Música de acción. Disparos. El vigilante llama a la Jefatura de Policía.

4.- CALLE: Policía que viene con asombrosa rapidez: dispara y da al confidente. Matan al policía. El jefe remata al confidente. Plano del coche huyendo con el jefe en el guardabarros. Narrador: ...”golpe brutal, cuatro víctimas [...] pero la policía, atenta siempre a su sublime misión, estaba ya sobre sus pasos”.

### B) Presentación de los agentes

El narrador describe a los policías:

5.- INTERIOR COMISARÍA: se nos presenta a los agentes del 5º Grupo de la Brigada Social (primeros planos): Peña, el inspector: desconocía el fracaso, tenaz; Pablo Durán: inteligente, inquieto...hijo de un policía que honraba, retraído; Martín: sencillo, humano, buenachón; Morales: frío, metódico, con dinero, vocación; Pedro Lozón: impulsivo, audaz (durante toda la película se intenta humanizar al máximo los componentes de la Brigada destacando sus rasgos que no deberían haberse descrito verbalmente).

6.- DESPACHO JEFE: se localiza con fichas la foto del conductor. Plano de Barcelona.

7.- PASILLOS COMISARÍA

8.- DESPACHO 5º GRUPO: bromean sobre el libro de Martín y el concurso al que se ha presentado. Tensiones. Un policía le pide dinero a otro. Un tercero (Lozón) se muestra huidizo y solitario.

9.- CALLE/COCHE: por radio siguen dos policías el concurso. literario.

10.-CASA PADRES MARTÍN

### C) De la muerte de un policía a la misión reparadora. La dimisión de un agente

11.-BAR-BOLERA: Juega el chófer de la banda (Manuel).

12.-ESCALERAS/BARRA/PARTIDA DE CARTAS: descubren al policía, le siguen y le disparan.

13.-SERRERÍA

14.-CASA DE MARTÍN: gana el premio. Entra un periodista. Rápida entrevista. Confiesa el ganador que en su libro pretende: “*interesar al público problemas*” y que es “*la historia sin importancia de unos agentes de policía*”.

15.-CALLE/AMBULANCIA.

16.-CASA INSPECTOR: mujer haciendo ganchillo, quejas sobre el sueldo, las comidas a deshoras, los plazos a pagar del piano. Teléfono que suena y comunicación de la muerte de un policía a sus órdenes (18 min.).

17.-TERRAZA-BAR: Durán y María, su novia. Hablan del malhumor hermano. Viene Morales a comunicar la muerte de Antón.

18.-INTERIOR BAR: María, hermana del agente Pedro Lozón llama a la comisaría.

19.-DEPÓSITO DE CADÁVERES

20.-PASILLOS CLÍNICO

21.-HABITACIÓN: dan la extremaunción a un herido de la banda.

22.-SALA DE ESPERA

23.-PASILLOS: espera la Prensa: nota del inspector a Durán: “¡Asesinato de un agente de policía!”, 2º titular: “*Consiguió matar a su agresor*”. (Voz en off).

24.-DESPACHO DEL COMISARIO

25.-DESPACHO DEL 5º GRUPO: miedo de Durán: “¡ha muerto y quién le seguirá!”.

26.-DESPACHO DEL COMISARIO: hablan de entregar una cantidad efectiva a la familia (buen encuadre jerárquico: tres policías frente a comisario y al lado el inspector como protegiéndolos). Comisario comunicando que el atracador que luego murió habló: estaba preparado el asalto a las oficinas ENASA. Quedan a las 10 de la noche en la confluencia de las calles Escocia y Concepción Arenal. Comisario insistiendo en que la misión es para el 5º grupo y en el próximo ascenso de Morales.



27.-SALA DE TIRO: Durán comunica al inspector su miedo a la misión. Hablan del padre. “¡Espero su baja mañana!” (32 min.).

28.-VESTÍBULO: Martín y Peña: hablan de ir a cobrar el premio.

29.-SALA DE ARCHIVOS: historial del chófer reconocido.

30.-CASA DE MARÍA: expone su miedo (*Las cuatro plumas* en versión policial).

31.-SALA DEL EDITOR: Martín y los periodistas. Dinamismo del editor: “¿no tiene escrito nada más?”. Bronca a su subordinado porque trajo la novela y se la devolvieron. El subordinado recuerda que fue decisión del director.

32.-BANCO: cobro del cheque del premio literario.

#### **D) Preparación de la misión: seguir la vida normal sin alteración**

33.-CASA DEL INSPECTOR: el hijo lee el tebeo Aventuras del FBI. Llega la hija mayor que traerá al futuro novio a tomar café. Inspector en batín, en el sofá, junto a la radio.

34.-GARAJE: mecánico con boina.

35.-CASA DEL INSPECTOR: llaman los agentes: “sin novedad”.

36.-TIENDA DE TABACOS.

37.-CASA INSPECTOR: llega novio

38.-GARAJE BROQUETAS: gángster que reconoce a Martín que va con un regalo.

39.-CALLE/TIENDAS: chivato. Atarazanas/Colón/Capitanía. Encuentro entre el policía y el chófer de la banda (cortinillas).

40.-CASA DE MORALES: encuentro con el chófer de la banda. “¿Qué te hizo el Comité cuando facilitaste mi huida?”. Hablan de negocios. Martín llega para pedir el coche. Lo despacha.

41.-PUEBLO: llega un taxi.

42.-CASA PUEBLO: Madre de Martín. Regalo de una mantilla.

43.-CASA DE LA HERMANA DE PEDRO LOZÓN: el inspector da el pésame (min. 53).

44.-CASA DE MORALES: borrachera.

45.-GARITO DE LA BANDA: mesas y juego. “Último golpe en esta ciudad. de madrugada pasaremos la frontera” (sugerencia de actividades políticas aunque el caso lo lleve la BIC).

46.-EXTERIOR GUARIDA: Interrogan a Manuel y le abofetean.

47.-PORTAL/COCHE: se reúnen los policías. Llega también Durán.

48.-COCHE DE LA BANDA: conduce el jefe.

49.-OFICINAS DE ENASA: 3 contables. Archivos, vidrios, billetes en la mesa. Tres policías suplantan a los contables.

50.-EXTERIOR: dos coches negros, ocho atracadores (picado suave).

51.-OFICINAS: sudor de los policías.

52.-EXTERIOR FÁBRICA

53.-ESCALERAS

54.-OFICINA: entran los ladrones. Inspector tras paragüero apaga las luces. Disparan. Matan a un atracador por detrás. Huyen los demás.

55.-EXTERIOR: llega un jeep de la policía.

56.-NAVES INDUSTRIALES: máquinas. Techos altos. Morales mareado. Martín le cubre y el jefe de la banda le dispara. Picados desde la escalera. Bombonas de oxígeno. Durán le mata en la escalera. Le vacía el cargador. Martín herido: últimas palabras al inspector: “*Prométame que será usted quien se lo diga a mi madre*” (panorámicas de la nave desde lo alto).

57.-COCHES/CAMILLEROS

E) Epílogo

58.-COCHE: Morales e inspector. Reprimenda por haber bebido antes de parar el atraco: ”¡falta grave!”.

59.-COMISARÍA: puerta del 5º grupo.

60.-CASA MORALES: le espera Piquer con una pistola. Descubrió el retrato del policía. Le recrimina ser un agente de la ley. Morales le dice que Barrier y sus hombres están muertos. Le obliga a entregarse tras reducirle y cogerle la pistola.

61.-CASA DEL INSPECTOR: le reciben la mujer y el hijo. Puro y café. Crucifijo en la habitación del matrimonio.

62.-PISO DE MORALES: libra al detenido: “Ese hombre se ha entregado voluntariamente”.

63.-CASA INSPECTOR: planos de la casa cerrándose la puerta de la habitación.

Narrador:

“Sí, por hoy se acabó inspector, debe sentirse satisfecho porque al fin y al cabo usted ha vuelto pero ¿hasta cuando? ¡Si lo supiera! Mañana puede ocurrirle lo mismo, y pasado... y el otro... o también pueden pasar 5 años... y seguir sonriendo la vida a un policía. ¿Acaso no es un ser humano como los demás?”.

64.-PARQUE DE ATRACCIONES: planos de Durán, la mujer y un niño.

Diversas atracciones del Tibidabo. Policía que sigue sudando y se encuentra mal (violines).

### Crítica

Jesús Ruiz, en *El Correo Catalán* (abril de 1955) recuerda el valor de:

«ajustarse al patrón de cintas de acción, tal como Hollywood ha venido prodigándose desde los lejanos tiempos de “Scarface” y “Contra el imperio del crimen” films que han tenido y siguen teniendo innumerables secuelas [...] objetivos que se proponía y que no eran otros que mostrar al público la actuación encomiable por todos los conceptos, de unos agentes policíacos en lucha contra la delincuencia y el crimen. Valiéndose para ello y sin demasiadas complicaciones, de unos tipos de dibujo y psicología simple, así como de unos cuantos elementos imprescindibles en esta clase de films, como es la persecución dentro de las paredes de una fábrica, la carrera de los autos en la noche y el acoso del personaje herido [...] –y también la lección de– heroísmo que estos anónimos policías día tras día con su constante vela por la seguridad pública...»

Méndez-Leite en su *Historia del cine español* (pp. 200-201) resumía la película:

«Un buen film policíaco de Ricardo Gascón: Los agentes del Quinto Grupo. El dinámico guión de José Antonio de la Loma y José Casajuana posee emoción e interés y relata en acertada síntesis los aspectos de la vida de los que se sacrifican continuamente por el bienestar de sus semejantes. [...] La afortunada realización no desmerece en absoluto de los mejores exponentes del género.»

## **CRIMEN IMPOSIBLE (España, 1954)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Ata, Clave Films para Cifesa

Dirección y guión: César Fernández Ardavín, Decoración: Enrique Alarcón

Fotografía: Manuel Berenguer, Jefe de producción: Enrique Balader, Montaje: Magdalena Pulido, Música: Charles Willians.

Ayudante de dirección: José Luis Merino, Segundo ayudante de dirección: Segundo Moreno, Ayudante de producción: Jesús García Gargoles, 2º Operador: Eduardo Noé, Ayudante de cámara: Francisco Arana, Foto-fija: Claudio Gómez Grau, Script: Fernando Merino, Ayudante de montaje: P. Navarrete, Maquillaje: Carlos Nin, Ayudante de maquillaje: Adolfo Ponte, Regidor: Gregorio Rodríguez, Realización de decorados: Francisco Prósper, Vestuario: Peris hnos., Registro orquesta: Mantovani (concesión de Columbia para registro de la grabación Decca nº 13.633), Adaptación solista de piano: Antonio Abad Ojuel, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Ballesteros, S.A., Registro de sonido: RCA Sound Recording, Jefe general de sonido: Jaime Torrens, Jefe de sonido: Antonio Alonso.

### **Intérpretes**

José Suárez (inspector Rafael), Nani Fernández (Isabel), Ángel Picazo (Escobedo), Gerard Tichy (Eugenio Certal), Francisco Arenzana (Manolo), Félix Fernández (Pascual), Silvia Morgan (María), Irene Caba Alba (mujer de la limpieza), Francisco Sánchez, Salvador Soler, Vicente Pérez, Manuel Arbó, Manuel Guitián, José Riesgo, Luis Moscatelli, Juan Chorot, Manuel Amado, José Rey.

Blanco y negro

Duración: 91 min.

### **Argumento**

«El famoso novelista Certal aparece asesinado en su cuarto, pero con el enigma de que puertas y ventanas están herméticamente cerradas por dentro. Hay indicios de lucha y no se puede suponer que hubo suicidio, ya que fue muerto por un tiro en la espalda. El inspector encargado del caso no encuentra motivos suficientes para acusar a ninguna de las personas que conocían al escritor. El asunto se aclara inesperadamente al descubrirse que fue Isabel –precisamente la novia del inspector– quien, despechada por abandonarla Certal, que había sido su amante, le mató de un disparo por las rendijas del ventanillo de la puerta.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 258.

### **Comentario y crítica**

Estrenada en septiembre de 1954 en Madrid, donde estuvo 14 días en cartel y en abril de 1955 en Barcelona (12 días en cartel), esta producción de ATA y Clave Films, escrita y dirigida por César Fernández Ardavín en 1954, consiguió el premio a la mejor dirección del Círculo de Escritores Cinematográficos, el premio a la mejor fotografía que tuvo su artífice en Manuel Berenguer y los correspondientes al actor y a la actriz principal, encarnados por José Suárez que aparece como Rafael, el inspector de la Brigada Criminal y a Nani Fernández que es Laura, unida sentimentalmente al policía y a la víctima. La Junta de Clasificación le otorgó la categoría de 1.<sup>a</sup> A.

La película, siempre a partir de las opiniones adquiridas en el visionado, pretende resolver el enigma de un escritor de vida compleja que ha aparecido muerto en su apartamento, en el que se han encontrado señales de lucha aunque la asistenta que encontró el cuerpo no percibió la cerradura forzada. A partir de este momento entran en acción varios policías, con el inspector Rafael Basarte al cargo de las operaciones rutinarias: búsqueda de huellas, fotografías, toma de declaraciones, etc. Por medio de varios *flashbacks*, los personajes que conocían al autor: escritores, editor, amiga, etc., se intenta comprender la trama que giraba alrededor de Eugenio Certal que a menudo tomaba rasgos de sus personajes y que a la vez asignaba a éstos algunas motivaciones de los que le rodeaban.

El reto de la película, resuelto con cierta habilidad, es el de componer los encuadres y trazar los movimientos de los personajes en los planos rodados en el apartamento del escritor cuyo aire misterioso y casi claustrofóbico contribuye a la negritud estética del film. Como contraste, la aparente claridad de la investigación que estudia el escenario del crimen como si fuese un santuario de la creación literaria y el espacio idóneo de relación entre la víctima y su círculo de amigos y amantes. La originalidad del film –sin descuidar los abundantes modelos nacidos de Fritz Lang, Alfred Hitchcock y muy en particular de Preminger– reside en la doble investigación, criminal y emocional, puesto que el inspector, un tanto colérico y ambivalente, ha de desgranar el pasado de Laura, la chica a quien ama

o ha amado y que había mantenido algún tipo de amistad con la víctima. Esa desviación en el cometido del policía, no demasiado habitual en nuestras pantallas, no deja de ser interesante teniendo en cuenta que se realiza en 1954. Ese inspector dubitativo, resentido y hasta temeroso encaja mal con el llamado cine policiaco español de perfilado agente obcecado y triunfante en su tarea.

Los policías están bastante bien dibujados: un colaborador deductivo y hasta comprensivo con la situación del inspector y otro secundario caracterizado por una ansiosa glotonería. Los espectadores ven al mismo tiempo que avanza la investigación qué posibles móviles podían tener los conocidos del escritor y cuáles fueron los últimos momentos que pasaron con él. La tensión entre los agentes y el juez encargado del sumario es un elemento presente que tiende a exacerbar especialmente la dificultad del inspector que actúa sobreimpresionado (ese elemento que presenta fisuras o polos entre los que están a este lado de la ley resulta también novedoso). El final de la cinta, un tanto confuso, demuestra que Laura, por despecho disparó a través de la rendija de la puerta a Certal que, minutos antes, había intentado reconstruir un crimen insertado en una novela policiaca en la que trabajaba. El cinismo de los que le rodeaban: envidiosos o simplemente conocedores de la complejidad casi neurótica del escritor contribuirá a reforzar ciertos aires de negritud: desasosiego, exploración de las “almas” de los implicados, cierto aire de sensualidad contenida ya que Laura es objeto compartido de deseo y a su vez puede odiar y matar por ser despreciada. En el delito (autoinmolación, castigo, desaire, envidia, etc.) todos, incluso la propia víctima, han tenido algo que ver. Es por eso que en la clasificación –flexible y de consulta– se ha colocado el film como una película de enigma-juego deductivo y de cine psicológico-delictivo obviando que la presencia y acción de la policía cumple, en mi opinión, un cometido secundario: lo que se descubre está en el terreno dramático y no tanto en el jurídico y criminal.

Dos años después, en 1956, José Luis Gamboa realizará un film, *Minutos antes* con ciertos paralelismos con la película de César F. Ardavín, cambiando un escritor por un pintor, interpretado también por Gerard Tichy, aunque el planteamiento derive hacia la comprobación de la falsedad de una coartada casi

perfecta y los escenarios sean más abiertos y cambiantes que en *¿Crimen imposible?*

Ejercicio complejo de estilo (uso del mismo espacio e inserción de instantes cercanos y diferentes a la vez reconstruyendo días, horas y minutos antes de la muerte), la película de César Fernández Ardavín es absolutamente estimable aunque hoy en día el apergaminamiento y contención de los personajes que, una vez más, parecen reservar sus deseos y pasiones nos distancie de sus planteamientos. La magia de Fritz Lang en las películas negras de los cuarenta, y no hablamos sólo de *Laura* (Preminger, 1944), planea al menos al intentar vincular al investigador con una de las sospechosas y al intentar introducir personajes de una cierta intelectualidad (aquí literatura y escultura van de la mano) que demuestra que las pasiones por el arte y las 'buenas maneras pueden ocultar deseos y actos de una barbarie evidente que ningún refinamiento verbal o decorativo pueden ocultar.

Ya de forma tangencial no hay que olvidar el casi estereotipado carácter tortuoso añadido a la personalidad de los artistas. Así, en *Minutos antes* (1956), *Culpables* (1958), *Hipnosis* (1962), *Ensayo general para la muerte* (1962) o *Rueda de sospechosos* (1964), entre otras, el mundo de la creación parece ser un campo abonado para despertar lo turbio y hasta lo criminal.

### **Guión**

Autores: guión cinematográfico original de César Fernández Ardavín.

Número de páginas del guión: 67

Número de secuencias: No se contabilizan

Número de planos: No se especifican

Fecha: noviembre de 1953.

Largos diálogos sin especificación de guión técnico: incluso se recuentan 27 réplicas dialogadas sin indicaciones de imágenes. Pormenorizada descripción del estudio del pintor en la página 31, que en definitiva encierra las claves de la trama y la investigación policial.

Se anotan espacios para escenas que posteriormente no se utilizarán (¿presupuesto?). Entre ellas: Interior del Museo de Reproducciones Artísticas, cubierta de un trasatlántico, con Certal y Escobedo entrando en Nueva York y con exteriores de la isla de Manhattan.

Las escenas finales no se corresponden plenamente con el film.

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, n. 9.746, ext. 768.

A raíz del estreno en Barcelona, la crítica de *El Correo Catalán* apuntaba la excesiva pretenciosidad de la trama, la dificultad de situar el espacio concreto de la acción y una intriga desarrollada en espiral sin demasiados avances:

«Un tema policíaco condimentado con elementos pseudo-pirandelianos y pseudo-unamunescos, sirve de base a esta película, que no nos dice nada importante dentro del cine español. Todo eso de la vida que se mezcla en el arte y el arte que se mezcla en la vida [...] el tema de un crimen que no se sabe si fue asesinato o suicidio. Como quiera que el interfecto es un escritor, se complica luego el morbus literario en el asunto, sin que falten las casualidades folletinescas, ya que el inspector de policía a quien toca en suerte el asunto, ha de renunciar a él, por no enfrentarse, en cumplimiento de su deber, con la persona a quien más quiere. [...] La película intenta sumirnos en la intriga que en un principio se pretende; el ritmo repetido con exceso, de las secuencias retrospectivas, altera la armonía de los ingredientes [...] La fotografía es buena.

Moralmente, aparte del ambiente en tensión de crimen de toda película policíaca, hay complicaciones de tipo sentimental no del todo claras.»

Méndez-Leite (pp. 170-171) alababa la aportación de la película, entre lo psicológico y lo delictivo, de una forma más decidida:

«...tema policíaco de corte moderno llevado a la pantalla con manifiesta habilidad. [...] Película difícil por la serie de complejos que encierra y los choques psicológicos que abundan, se desarrolla con emoción que perdura hasta el bien enfocado desenlace. Ardavín ha contado con la colaboración de técnicos y artistas de reconocida solvencia [...] El cine ha encontrado y encontrará siempre en las tramas de delito un filón de apreciable valor. Lo demuestra una vez más este logrado exponente del género policíaco.»



## **EL PRESIDIO (España, 1954)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI

Dirección: Antonio Santillán, Guión: José Antonio de la Loma, Decoración: José Pellicer (arquitecto), Fotografía: Emilio Foriscot, Jefe de producción: Valentín Sallent, Montaje: J. Pallejá, R. Quadreny, Música: R. Lamotte de Grignon.

Ayudante de dirección: Luis García, 2º Operador: Clemente Manzano, Secretario de rodaje: Ignacio Grau, Secretario de producción: Manuel F. Luengo, Regidor: Marcelino Riba, Construcción de decorados: Antonio Liza, Muebles y utillería: “Isaac”, Complementos: Olivella, Pieles: Rocafort, Laboratorios: Cinefoto.

### **Intérpretes**

Barta Barri (abogado Pedro Ramírez), Carlos Otero (Pablo), Isabel de Castro (Ana), Manuel Gas (padre Santiago), “Gila” (Casimiro), Luis Induni (Martín), Modesto Cid, Francisco M. de Bustos, Francisco Pigrau, Emilio Sancho, Ramón Hernández, Enrique García, Eulalia Montero, Julián Ugarte.

Blanco y negro

Duración: 83 min.

### **Argumento**

«Enamorado de Ana, su novia, Pablo, un muchacho de poca voluntad, se ve complicado por ella en un atraco realizado por la banda de ladrones a la que Ana pertenece. Una vez repartido el producto obtenido con su golpe, Ana denuncia a todos los elementos de su banda, pensando en liberarse así y poder huir con Pablo, pero una serie de incidentes hacen que sean encarcelados todos. En un intento de evasión los elementos de la banda caen acribillados a balazos. Ana estimula a Pablo y ambos se proponen rehacer juntos sus vidas cuando la libertad les sea concedida.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 263.

### **Comentario y crítica**

Rodada entre el 9 de septiembre de 1953 y el 16 de febrero del siguiente año, fue uno de los estrenos de 1954, con una discretísima permanencia en cartel (siete días tanto en Madrid como en Barcelona). Esta producción de sello y “estilo” IFI, es, junto a *Un hecho violento* (Forqué, 1958) y sólo en parte con *Compadece al delincuente* (Eusebio Fernández Ardavín, 1956) la única película que puede considerarse perteneciente al subgénero carcelario incorporando temas habituales

como la evasión, los conflictos con otros reclusos y la problemática reinserción. Se abandonará aquí cualquier atisbo de denuncia característica de la institución (error judicial, embrutecimiento del penado, violencia y corrupción de los funcionarios de prisiones, maldad intrínseca y ambición política y/o económica del director de la prisión y cualquier posible debate sobre la justificación de la institución. La visión que de ésta se ofrece es la positiva: benéfica, protectora, comprensiva y hasta solidaria. Nada recuerda la masificación, que fue una de las características más predominantes en el sistema carcelario español hasta los años cincuenta a tenor de las estadísticas oficiales examinadas dentro del bloque dedicado al contexto histórico. Con todo, los diligentes funcionarios de prisiones, no pueden evitar la brutalidad de aquellos componentes de la banda que quieren ajustar las cuentas a Pablo, el contable y cómplice que seducido por los encantos de Ana que más que su novia, como afirma el argumento del Anuario del S.NE., es el cebo que lo atrae hacia la operación. Posteriormente nacerán ciertos lazos afectivos y hasta un paralelo arrepentimiento y reinserción conjunta de la mano del padre Santiago. Pablo da información de cuándo y cómo llega el dinero a su antigua empresa y traicionará a sus aliados a instancias de Ana cuya mezcla de perversidad y revanchismo –tratando de escabullirse del dominio que el cínico y cruel jefe de la banda ejerce sobre ella– quedará amortiguada en la segunda parte de la trama al cobrar consciencia del daño hecho. La estructura dramática y narrativa que intentaré reconstruir más adelante demuestra un trabajo sistemático del guionista (José Antonio de la Loma) utilizando hasta tres *flashbacks*, uno de ellos compartido entre Ana y Pablo que parecen establecer un diálogo permitiendo subsanar las deficiencias de una información parcial, parece atar casi todos los cables y subtramas. Se puede así reconstruir lo que ha llevado a la fuga a Pablo y conocer y oponer a los delincuentes, sus motivos para intervenir en el atraco, sus fidelidades y hasta la forma en que la estancia en prisión les afectará. De esta manera se presentarán los redimibles: Ana con el arrepentimiento, Pablo y Martín exponiendo sus vidas para salvar al capellán de la prisión (más que el jefe de la prisión o de la policía es el auténtico representante del orden en versión redentorista) y a los que han actuado con maldad utilizando las armas para matar

un hombre o arrastrando por su ambición a los demás: Ramírez, el abogado expulsado, cerebro con ribetes sádicos y con una capacidad manipuladora intrínseca que es uno de los personajes mejor conseguidos del cine negro español si se habla de la famosa “galería de malvados” y sus fieles seguidores.

Las estupenda fotografía de Emilio Foriscot (escenas de las persecuciones, la atmósfera recogida de la prisión, etc.) se aúnan a una banda sonora realmente impecable que es fiel al género y a los vaivenes de tensión contenida y acción. La mano de Valentín Sallent y la de Iquino, por descontado, están también ahí, aunque la sensación que tenemos es que la película se hizo con una cierta contención (tal vez por el tono documental en la prisión Modelo de Barcelona) y nada indica cierta premura en su confección y diseño.

Es bien original la idea de ocultar el dinero de otros golpes envuelto en carretes de fotos y del que se quiere aprovechar Ana tras dar el chivatazo. La jugada de ésta saldrá mal porque el jefe desconfía de la chica (a la que llama su sobrina pero sobre la que parece ejercer un ascendiente incluso carnal). La venganza que diseña el ex abogado sobre Pablo (el intento de asesinato, la instigación al suicidio tras hostigarle constantemente, la traición, bien preparada y que pretende acercarle la opción de la fuga para que se le alargue su condena...) demuestra la capacidad de control y anticipación del cabecilla de la banda sobre los que le rodean.

El documentalismo en el tratamiento de la prisión (talleres, rebajas de condena, economato, hospital, actividades festivas y religiosas...) da un aire propagandístico y exaltador que no desdeña la presentación de cada miembro en el trabajo cotidiano en el presidio y en su anterior vida en libertad: el guitarrista frustrado que pasa a reventar cajas fuertes, el forzado marinero preocupado por su hijo –al estilo de Miguel en *Hay un camino a la derecha* (Rovira Beleta, 1953), el contable parado que se presta a pasar información y el abogado expulsado con conocimiento de leyes y de empresa y que es propietario de una tienda y almacén de fotos.

Algunos secundarios rellenan correctamente la ambientación humana de la prisión como los compañeros de celda de Pablo: Casimiro (personaje buenachón,

aficionado a remedios caseros que saca de un libro y remiso a casarse con una chica aunque el cura le convenza al final) y Matusalén (preso de larga duración y que, puesto en libertad, tendrá nostalgia por volver a la cárcel, su mundo, al no poder adaptarse a la vida de la calle). El taxista, el apacible inspector de policía, el recto director de la prisión aportan también cierta riqueza a ese conglomerado de personas relacionadas con la institución penitenciaria.

El triángulo bondad-ambivalencia-maldad está representado por, respectivamente, el infatigable padre Santiago (que dedica mucho tiempo a conseguir los parabienes de Patronato y Economato y a visitar a los enfermos), Ana, Pablo y Martín (que en contacto con el padre Santiago empezarán a vislumbrar salidas que atenúen el rencor y amargura que les acompaña en la primera parte de la película y que son inequívocas muestras de negritud) y en último lugar por Pedro Ramírez, maestro de la oratoria ya que conoce los cargos y alegaciones que operan en su caso y que se gana la confianza del director de la prisión al poder emplearse como educador e instructor deportivo lo que puede rebajarle la pena.

Como apunta F. Guerif<sup>33</sup> sobre *Big House* (El presidio, 1930) de George Hill y para establecer paralelismos y diferencias, la película perpetúa el género en la línea de denunciar las prisiones y presionar para votar reformas penitenciarias. Cualquier denuncia del sistema judicial y penitenciario provocará un desasosiego y pesimismo realmente negro ya que “*los gangsters se enriquecían, los inocentes eran enviados a la cárcel, y guardianes sádicos se ensañaban precisamente con éstos*”. ¿Qué negritud puede hallarse en una institución presentada como benefactora sabiendo el poder demoledor que ejerció especialmente en la década de los cuarenta? ¿Cómo fueron tratados aquellos delincuentes comunes (reincidentes o no) que tras quedar en libertad por su pasado republicano volvieron a desafiar la propiedad privada o cometer delitos de sangre? Aunque los tintes negros quedaron blanqueados en el film de Santillán, lo cierto es que asaltan algunas dudas sobre la impunidad que los malhechores detentan puertas adentro de la cárcel. Todo parece indicar que de no haber intentado huir en una acción desesperada que les lleva a tomar como rehén al propio párroco el mismo

---

<sup>33</sup> Op. cit., p. 62.

día de Reyes (fecha en que las familias y los hijos de los reclusos reciben regalos tras oír la misa, lo que multiplica exponencialmente el delito) hubieran podido proseguir con sus estrategias y prebendas y que impunemente exhiben en el desarrollo de la acción.

El director Antonio Santillán (Madrid, 1909-Barcelona, 1966) se inició en el campo cinematográfico como distribuidor en 1931, pasando al doblaje (de la MGM y desde 1945 en Fono Barcelona, Acústica Orphea y Parlo Films), y a presidente de la productora Cooperativa Constelación. La mayoría de sus films frecuentan el género negro (desde *Almas en peligro* de 1951 a *Senda torcida* en 1963). De los tres films visionados (*El ojo de cristal* de 1955 y *Trampa mortal* de 1962 son los otros dos) éste parece el más completo dentro de las premisas genéricas.

En las páginas 987-990 puede seguirse detalladamente la estructura dramática del film cuyo guión tiene una cierta complejidad dentro de los cánones habituales, como es característico de José Antonio de la Loma. Pueden observarse también los escenarios utilizados en cada una de las fases del film. Se citan algunas frases relevantes del film y entre paréntesis pueden aparecer algunos comentarios al igual que se ha hecho con anterioridad.

## ESCENARIOS Y FASES

### A) La fuga

- 1.- PRISIÓN (noche)
- 2.- INTERIOR CELDA
- 3.- CAMIÓN (exterior, noche)
- 4.- HOSPITAL
- 5.- PUESTO VIGILANCIA  
GUARDIA CIVIL
- 6.- CELDA
- 7.- ESCALERAS
- 8.- DESPACHO DIRECTOR  
PRISIÓN
- 9.- CELDA CURA
- 10.- SALA GRANDE
- 11.-CAMIÓN
- 12.-CAMPO: huida del preso. La  
Guardia Civil falla un disparo.
- 13.-SALIDA PRISIÓN
- 14.-COLINA
- 15.-PUENTE
- 16.-TREN
- 17.-CAMPO MAÍZ
- 18.-VAGÓN TREN
- 19.-TORRE ELÉCTRICA

Monólogo protagonista: *"es inútil  
buscar una salida"*.

### B) Primer flashback: la implicación con la banda

- 20.-TERRAZA CAFETERÍA (día)  
Pablo y Ana.
- 21.-COCHE/CALLE: empedrado.  
Interior-exterior coche. Fundido en  
negro (elipsis). Cita al día siguiente.

- 22.-COCHE: Pablo regala una caja  
de bombones a Ana.
- 23.-INTERIOR CASA/DESPACHO  
DEL "GÁNGSTER"
- 24.-ESCALERAS  
(Fundido negro, noche)
- 25.-BODEGUILLA-TABLAO:  
Presentación integrantes golpe.  
Información del contable para el  
robo.
- 26.-ALTILLO
- 27.-TIENDA DE FOTOGRAFÍA
- 28.-CALLE
- 29.-INTERIOR TAXI
- 30.-MUELLE/TINGLADO:  
Pareja (Martín y mujer) y dilema  
sobre el hijo. Llega el taxista.
- 31.-APARTAMENTO  
(Ana y Pablo).
- 32.-DESPACHO JEFE: la banda al  
completo. Más información robo.  
(22 min.).

### C) El golpe

- 33.-CUARTO TIENDA FOTOS:  
pistolas, cajas. *"Esa pistola sólo  
serviría para llevarte al garrote"*
- 34.-VENTANA: Ana y Pablo a la  
espera.

**D) La traición y el fracaso del golpe**

35.-CALLE (picado coche).

36.-EXTERIOR TIENDA: pelea. Llegada guardia y detención.

37.-COMISARÍA DE POLICÍA: dependencias, despacho comisario.

38.-TIENDA

39.-COCHE/CALLE

(secuencia de la persecución).

40.-DESPACHO POLICÍA:

despliegue conocimientos jurídicos de Pedro Ramírez, el jefe de la banda, expulsado del Colegio de abogados: *"sólo: asalto frustrado, sin armas y sin coacciones, con los únicos agravantes de nocturnidad y cuadrilla"*.

41.-BANQUILLO ACUSADOS

(plano juez con crucifijo detrás. Sentencia de el encartado Pablo Jiménez Roca: 6 años y un día).

**E) Vuelta a la torre: fin del primer flashback**

42.-ALTO TORRE

43.-CAMPO/COCHE: Intento de escapar. Perros, disparos, ruido claxon. Salto en el tiempo

44.-CLÍNICA: Entran Ana y el cura. Pablo explica la trampa y la fuga que le prepararon. Iris girando para iniciar *flashback*.

**F) Segundo flashback: ingreso en prisión. Aspectos**

**documentales de la cárcel**

45.-TIENDA FOTOS: inspector interrogando a Ana. Se encuentra la pistola. Ella en *off*: *"me horroriza pensar el camino que seguía junto a aquel hombre"*.

46.-CAMIONETA DE PRESOS

47.-PASILLO PRISIÓN

48.-GABINETE DE

IDENTIFICACIÓN: Fundido encadenado de los miembros de la banda. Pedro Ramírez: delante del juez comenta que dará clase a los analfabetos, aprobarán el 75 % de alumnos y tendrá una redención de 1 día por cuatro horas de clase, los beneficios del Patronato y que escribirá en el Semanario de la Redención y que observará si todo se ajusta al Reglamento.

49.-PLANO GENERAL PRISIÓN: presos limpiando el suelo. Voz en *off* de Pablo: guitarrista "camelándose" al padre Santiago.

50.-PUERTA PASILLO

51.-INTERIOR CELDA:

compañeros de celda: Casimiro (Gila) y Matusalén. Bromas: *"¡no me gusta salir por las noches!"*. Libro y disertación sobre el ajo y el limón.

52.-PATIO: tabla del gimnasio (día con el ex abogado. Martín hablándole de sus problemas de dinero. Le coge por la solapa a Ramírez. Cura omnipresente: le habla del Patronato de San Pablo y le da la hoja de solicitud. Altavoz: anuncio de visitas.

53.-SALA VISITAS: taxista le pone al corriente a Ramírez que Pablo se quería largar. Plano general locutorio con las visitas de pie. (fin del *flashback* dialogado).

54.-ENFERMERÍA: Ana: *"equivocamos el caminos pero estamos a tiempo de rectificar. Se puede ser feliz sin tanta ambición"*. (50 min.)

55.- PASILLO.

56.- ECONOMATO: Casimiro y cura que le pide un paquete de *Biscotes*. Exterior e interior. Presión del cura para legalizar su situación: casarse y a trabajar para pasar sueldo del Patronato.

57.-ENFERMERÍA: cura y Pablo. El primero le dice que tendría una mano poderosa para fugarse. Le confiesa: *"¡me volvieron loco!"*.

Ⓞ **Tercer *flashback*: la trampa y la venganza. La preparación de la fuga. Intentos de asesinar a Pablo**

58.-SALA DE REUNIONES:

golpean a Pablo. Otro sicario finge caída de la escalera.

59.-CELDA

60.-FACHADAPRISIÓN/  
ANDAMIOS PATIO: intento de asesinato de Pablo fingiendo accidente. Lucha y a la celda de castigo.

61.- TALLER TIPOGRÁFICO

62.- CELDA

63.- PATIO

64.- ENFERMERÍA: miembro de la banda y Pablo. Le habla del cadáver que se llevarán (huida según el modelo del *Conde de Montecristo* de Dumas). Entra monja. Se lleva medicamento para disimular.

65.-CARPINTERÍA: Pablo finge accidente: se hiere en el brazo.

66.-ENFERMERÍA: cura, hermana. Mareo fingido. Avisan al médico. (noche).

67.-GARITAS DE VIGILANTES

68.-RAMÍREZ Y GUARDA: le explica el caso de una fuga en furgoneta como el que va a haber. (fin del tercer *flashback*).

**H) El intento de huida de la banda. La redención de Martín, Pablo y Ana.**

69.-ENFERMERÍA

70.-PASILLO: cura felicitando a Ramírez por la delación que significará la reducción de la pena a



la mitad.

71.-SALA DE ACTOS: pelea entre Martín y Ramírez.

72.-PATIO CENTRAL: descripción procedimientos: corneta, bandera, misa en el patio (clara analogía cuartel).

73.-DESPACHO JEFE PRISIÓN: Careo. Interrogatorio sobre el atraco a la Cooperativa Textil. Retrato de Franco al fondo. Se intenta buscar al que asesinó al empleado. Se acusa al guitarrista. Reunión: el inspector, el cura y el director de la prisión.

74.-CAPILLA: coro presos y cura. Familiares de presos.

75.-LOCUTORIO: Martín y mujer. Preocupación por el chico: trabaja de aprendiz y no estudiará.

76.-ESCALERAS

77.-DESPACHO DEL CURA: formulario solicitud ayuda del Patronato.

78.-PATIO CELDAS: seis reclusos fregando.

79.-SACRISTÍA: se prepara la fiesta de los Reyes Magos.

80.-CAPILLA: boda de Casimiro y Rosita.

81.-PATIO: entrada de familiares, cola, entra Matusalén.

82.-PASILLO PRISIÓN: Matusalén y padre Santiago. El primero quiere volver a la prisión.

83.-SALA DE ACTOS: músicos, público, Reyes Magos y pajes. Bandera y estrella. Martín de rey (arreglado para ver a su hijo sin ser reconocido).

84.-SACRISTÍA: guitarrista y jefe con pistola: le toman de rehén.

85.-PATIO: entrada de guardias en formación.

86.-IGLESIA: disparo en *off*. Intervención de Pablo desmontando la huida.

87.-SACRISTÍA: guitarrista herido. Pelea entre Martín y Ramírez. El cura aclara lo sucedido. Se dirige al moribundo: "*Olvida las cosas de este mundo, hijo*". Muerte y absolución.

88.-DESPACHO DEL DIRECTOR DE LA PRISIÓN: firma de solicitud de indulto de Pablo y Martín.

89.-EXTERIOR PRISIÓN

90.-PUERTO: Martín y familia.  
*Fin.*

En la crítica de *El Correo Catalán* (mayo de 1954) se habla de la gran calidad plástica del film y de los perfilados tipos:

«Técnicamente, la película “El Presidio” resuelve arduos problemas con plena perfección. La mayor parte de la cinta se ha desarrollado en la Cárcel Modelo de Barcelona [...] se ha logrado captar el ambiente típico, propio del establecimiento penitenciario de la calle Entenza. Sus galerías, celdas, corredores y rincones tienen la tiesura, la frialdad y tono gris de aquella cárcel. Se descartan las luces violentas o contrastadas, y los focos, magistralmente repartidos, mantienen la uniformidad espacial de la Celular.

Los tipos quedan bien dibujados y la perversidad de cada uno no es exagerada, sino en forma muy humana y consecuente, pues cada cual obra según el carácter y situación que le son propios.»

Méndez-Leite por su parte (pp. 162-163) destaca también el buen perfil de los personajes, esencialmente del capellán, el “abogado” y de Casimiro, recalcando el carácter propagandístico de la película y anotando cierto mimetismo en el guión:

«una exaltación de nuestro régimen penitenciario que concede importancia primordial a la redención de penas por el trabajo, lo que se lleva a cabo en forma ejemplar a través del Patronato de San Pablo. Pese a la buena intención con que Santillán ha acometido su nada fácil labor, sobran toques hartos sensibleros copiados de similares relatos cultivados por el cine hollywoodense.»

### **EL CERCO (España, 1955)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Este Films

Dirección: Miguel Iglesias, Guión: Juan Bosch, Decoración: Alfonso de Lucas, Fotografía: Salvador Torres Garriga, Jefe de producción: Antonio Sau, Montaje: Teresa Alcocer, Música: Juan Durán Alemany.

Ayudantes de dirección: Francisco Pérez Dolz Riba, Pepita Pruna, Ayudante de producción: José Zaro, 2º Operador: Milton Stefani, Ayudante de operador: J. Godes, Foto-Fija: E. Godes, Administrador: Miguel López, Regidor: Enrique Sau, Ayudante de regidor: R. Palomo, Ayudante de montaje: A. Stefani, Maquillaje: R. Gurucharri, Ayudante de maquillaje: T. Plumet, Muebles y atrezzo: Miró, Vestuario: Llorens, Estudios: Orpheo Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto, Sonido: RCA Alta Fidelidad.

### **Intérpretes**

José Guardiola (Conrado), Isabel de Castro (Ana), Francisco Piquer (José), Ángel Jordán (Emilio), Carmen de Ronda (Teresa), Luis Induni (Martín), Carlos Ronda (Rodríguez), Miguel Fleta (Inspector Royán), Emilio Fábregas (médico), Rodríguez de Acosta (comisario), Eugenio Tesla (Javier), Consuelo de Nieva (señora María), Antonia Manau (Hortensia), Mario Beut.

Blanco y negro

Duración: 77 min.

### **Argumento**

« [...] La acción comienza en la Plaza España<sup>34</sup>, donde Emilio espera que le recoja un coche que ocupan el conductor, Martín y Conrado. Bajan por el Paralelo donde recogen a Rodríguez y en Atarazanas/Colón sube el último componente de la banda, José, hermano de Conrado. Los cinco se dirigen, pasando por el paseo de Colón, al muelle en donde atracan una factoría metalúrgica, haciéndose pasar por agentes del gobierno que quieren hacer una inspección.

Las cosas no salen como estaban planeadas y se producen muertos y heridos entre los empleados de la factoría y también José resulta gravemente herido al derramarse sobre él metal fundido mientras huía. Como resultado del caos, los atracadores toman tres caminos diferentes. Martín y Emilio, éste con el dinero, huyen en un coche sin esperar a Conrado y a José, que se escapan en una camioneta robada. Rodríguez, solo, toma un taxi. Lo ve un hombre con una motocicleta, que avisa a la policía y le sigue. Sube al tranvía en la plaza Palacio y a la altura de Triunfo/Paseo de San Juan entra en el portal de una casa donde es liquidado por la policía.

Conrado y José llegan al piso de Ana, la amante de Conrado, en Infanta Carlota/Viladomat, en un taxi. Mientras, la policía [...] ha identificado el muerto y pasan aviso a los médicos al enterarse de que uno de los atracadores está herido.

Conrado obliga a Ana a hacer venir a un médico para ocuparse de José. El médico pone como condición para operarlo el precio de 10.000 pesetas. Mientras, Emilio y Martín se separan. Emilio, después de saber por radio que Rodríguez ha muerto, va a casa de su novia. Martín vuelve a Barcelona: la policía le sigue la pista [...]

---

<sup>34</sup> Los lugares mencionados corresponden a la ciudad de Barcelona en donde transcurre la acción.

La policía llega al piso con el taxista. El médico intenta disculparse. Matan a José. Conrado lo escucha a través del teléfono desde el piso en el que espera a Martín y a Emilio con el botín. Conrado ordena a Martín seguir la pista de Emilio.

En la ronda Universidad, donde va a ver si han recogido en Tárrega a un joven en dirección a Barcelona, le informan a Martín de que se ha quedado en Igualada. Sube éste al tranvía, perseguido por la policía que acaba matándolo en el mismo vehículo antes de que pueda utilizar una granada que llevaba.

La policía habla del grupo atribuyéndoles raíces en Marsella.

Emilio se encuentra en casa de su novia Teresa. Ésta encuentra la cartera. Discuten en la playa. Emilio amenaza con matarla. Conrado y Ana encuentran en la pensión de Emilio la dirección de la novia. Van tras él. En un control en el que se utilizan los radiojeeps, la policía dispara. [...] Finalmente Conrado y Emilio acaban matándose entre ellos, después de que Conrado localice a Emilio en la casa.»

**Fuente:** Ramon Espelt, op. cit., pp. 178-179.

### **Comentario y crítica**

Se ha hablado ampliamente de Miguel Iglesias como uno de los grandes realizadores que supieron recrear el cine negro norteamericano adaptándolo a los escenarios barceloneses. En 1954 ya sorprendió con *El fugitivo de Amberes* capaz de desarrollar el tema de un ladrón de joyas perseguido por casi todo el mundo y que huía a Barcelona. Siguiendo el modelo de *Apartado de Correos 1001* (1950), utilizaba diversos escenarios bien aprovechados de la ciudad y en su resolución final un hábil policía que no era capaz de salvar al ladrón de guante blanco, sí lo era de desarticular una peligrosa banda que operaba entre unas atracciones de feria. Hasta seis películas están incluidas en el listado del cine policiaco o criminal del mismo realizador pero sin duda, es quizás *El cerco* la más lograda aunque no haya podido visionar *Los ojos en las manos* (1956). Lo cierto es que también se ha mencionado en el capítulo sobre las fuentes del cine negro español algún título del mismo realizador que podría encajar en el género. Sin ir más lejos, *Muerte en primavera* (1965), la última aportación de Iglesias al ciclo, está a

años luz de la estética negra importada de los Estados Unidos y se convierte en un mero juego de deducción y enigma, con un telón de fondo turístico.

*El cerco* fue estrenada a los pocos meses de su finalización, tanto en Madrid (1/9/1955) como en Barcelona (22/9/1955) permaneciendo respectivamente en cartel 7 y 13 días lo que es un balance pobre al menos para la calidad que la crítica le atribuyó en su momento. o

Producida por Este Films, la cinta contó con un plantel de artistas y técnicos habituales en el género: Pérez Dolz como ayudante dirección, Sau en la producción, Alcocer en el montaje, Torres Garriga en la fotografía, Durán Alemany en la música –componiendo una partitura magnífica que añadirá energía, dramatismo y tensión en todo momento– y Juan Bosch en el guión.

Los créditos iniciales advertían que hasta cinco sucesos reales habían inspirado los hechos narrados pese al cambio de las identidades e igualmente –muy al estilo del negro estadounidense que trataba de evitar el acechante código Hays–, colocaba la consabida moraleja de que “*el crimen siempre tiene castigo*”.

Los itinerarios y las localizaciones funcionaron con una precisión documental: los coches seguían los trazados de la ciudad especialmente en las persecuciones.

Si el robo en una fundición o industria metalúrgica cercana al puerto de Barcelona está narrado con una precisión milimétrica y el fracaso parcial de la operación (muertos y heridos por ambas partes: trabajadores y atracadores) arrastrará la persecución enconada de la Policía, creo que en el fondo es la propia ciudad de Barcelona y sus gentes la auténtica protagonista, permitiendo presentar sus diferentes barrios y personajes. Entre ellos hay que mencionar a la ex novia aparente sobre la que el jefe de la banda ejerce un influjo nacido del miedo y que conseguirá esconder a su hermano malherido; al ex doctor que es capaz de atender al herido por 10.000 pesetas; al repartidor capaz de seguir la pista a uno de los atracadores que se escapa en tranvía y que sigue un episodio real; a los obreros de la fábrica que se defienden dando hasta su vida como si se tratase de su propiedad y a la familia burguesa que en el refugio de la costa verá interrumpida su plácida vida cuando aparezca parte de la banda reclamando el

botín que el más novato de los atracadores, igualmente ambicioso, ha conseguido llevarse.

Es mérito del casting y del propio guionista la elección de los tipos de la banda, bien diferenciados incluso por su aspecto físico: el superduro y colérico, el nervioso y dependiente del hermano, el joven trepador con deseos de entroncarse con la burguesía, Rodríguez, tipo con boina y gabardina y el conductor, Martín, ex boxeador que como un famoso anarquista y guerrillero urbano, lleva siempre una granada en la mano.

Una vez más la colaboración de los abnegados ciudadanos queda demostrada: el repartidor persiguiendo en furgoneta al tranvía en el que viaja el atracador, abriendo camino a la pareja de policías a quien les avisa (se incautan de un taxi y se agarran a las portezuelas), dos o tres obreros muertos o heridos que intentan entrar en la oficina... Uno de los trabajadores vertirá hierro fundido en el brazo de José en una escena espectacular. Igualmente un taxista alertará a la Policía del herido que transportan.

*El cerco* es una película de huida desesperada: son cinco miembros: dos parejas toman direcciones diferentes y un quinto elemento, atenazado por el pánico, es el primero en ser cazado. Dos atracadores se separarán en las afueras de la ciudad y los dos hermanos se refugiarán en un piso de la avenida Infanta Carlota perteneciente a un barrio acomodado de la ciudad. La policía, en todo momento muestra una línea de acción automatizada con un sorprendente entendimiento y acuerdo entre el inspector encargado del caso y el comisario: las pesquisas vuelven a dar la idea de modernidad procedimental: incluso se pasan retratos de sospechosos por telefoto a Marsella, indicando que el grupo tiene conexiones políticas poco claras. Se avisa por la radio a médicos, hospitales y a personal sanitario en general para no atender a un herido con quemaduras graves obligando a comunicar inmediatamente su presencia (no hay que olvidar que era un delito atender a un delincuente). Persiste en toda la película un tono distante y cierta frialdad en el tratamiento de los representantes de la ley. Los controles de carretera están igualmente afinados y los interrogatorios en el gimnasio donde entrenan los boxeadores en la búsqueda de Martín –patrón que homenajea entre

otras películas a *La ciudad desnuda* (Dassin, 1949)– es característico de la narrativa negra americana. Saltarse un control a la desesperada significará la confirmación de que los atracadores están acorralados y realizan sus últimos movimientos. La diligencia es extrema al entrar y localizar el apartamento y recoger el cadáver del pistolero cuya muerte es escuchada por el jefe al otro lado del teléfono. Los camilleros, fotógrafos y policías hacen su trabajo aunque se nos advierte del problema al no ser los perseguidos delincuentes fichados.

Miguel Iglesias conseguirá equilibrar la herencia norteamericana (el cerco a uno de los atracadores desde la estación de autobuses Alsina Graells de la Ronda Universidad de Barcelona, la dureza de Conrado abofeteando a la encubridora, la radio dando boletines, la lucha final, etc.) con una perspectiva más personal que se aprecia en el despliegue de la policía en el acto captada desde la terraza (usado ya en *Brigada criminal* de 1950) o en los tensos remansos que conectan a Emilio con un bar de Igualada donde paran los autobuses o en la villa costera de Castelldefels, residencia burguesa a la que salpica la acción de la banda.

El tema del médico expulsado que curará por dinero al atracador y que quiere sacar tajada de la desesperación y el dolor del hermano del jefe “¿cuánto sacásteis del robo?” y que se presenta con cierto acento catalán y que con disimulo trata de salir por la puerta al llegar la policía está bien relatado. Vemos buenos primeros planos de los preparativos de la inyección y como no se contó quizás en ningún otro film se anticipa la agonía y el fin de José a quien el médico le dejará una pistola diciéndole algo así como: “¡a ver cómo te portas!”. De hecho Conrado escuchará por teléfono la muerte de su hermano cuya mano veremos deslizarse desde el auricular hacia el suelo con una economía narrativa admirable.

La traición de Emilio al jefe de la banda –le habla de la posibilidad de escapar en un yate– no deja resquicio a la maldad que todos los componentes han desarrollado. La escena de la lucha en la playa, el juego de amenazas con pistola, el ruido del tren cercano y la música atenúan el tableteo de las ametralladoras de la policía cuya puntería es hartamente sorprendente. La maleta que contiene el dinero, presente en los últimos planos del film actúa como auténtico y maldito *mcguffin*.

*El cerco* es un film de acción trepidante cuyas persecuciones presentan un tratamiento bien diferente: a Martín<sup>35</sup> en el autobús le vacían un cargador a quemarropa al amenazar con una granada, José será liquidado fuera de campo tras un espectacular despliegue y la larga persecución motorizada de Rodríguez al inicio es trepidante. Las peleas y golpes están bien ejecutados y los planos de los coches por la noche (negritud estética y documental) siguen un exitoso mimetismo. La huida en la fundición, los descensos por las escaleras metálicas y los planos picados o las panorámicas de las naves son realmente brillantes. El trabajo de los decoradores es asimismo correctísimo en el chalet de la costa, el moderno apartamento, la pensión modesta<sup>36</sup> de Emilio y la de Martín, el lujoso y barroco despacho del comisario de policía, etc.

Miguel Iglesias dirá del film<sup>36</sup> que es “*una visión de una delincuencia ciudadana inspirada en sucesos acaecidos en Barcelona, igual que en 1987 (32 años después) haría con el thriller Barcelona Connection*”.

Nacido en Barcelona en 1915, realizará hasta 33 largometrajes. Montó varias obras teatrales en Barcelona y fue autor de numerosos cortos dirigiendo su primera película en 1942. Fue el director que más películas rodó en Orphea (18) antes de su incendio en abril de 1962. Trabajaré para Atenea Films, Este Films, Pecsá, Cineprodex, Profilmes, S.A. y llegará a contar con productora propia. Conseguirá la Medalla de Plata y el Diploma del S.N.E. de 1966.

Ramon Espelt insiste en la mala acogida de la crítica madrileña que repetía una y otra vez el mimetismo respecto al cine estadounidense y a la excesiva carga violenta de las persecuciones olvidando que en este caso los hechos consignados eran reales y que hasta un equipo de rodaje –así se lo contó el director al autor–, fue detenido por la policía llevando armas y necesitando demasiado tiempo para explicar su cometido.

---

<sup>35</sup> El hecho real del que se extrajo el episodio es la muerte a quemarropa del guerrillero César Saborit a manos de la policía en un trolebús de la línea Santa Coloma-Meridiana el día 19 de julio de 1951.

<sup>36</sup> Miguel Iglesias a J. Torras, *Cuadernos de la Academia*, nº 3, op. cit., p. 186. Tiene escritas sus Memorias que, pendientes del editor, no están aún publicadas.



Méndez-Leite<sup>37</sup> destacará la dureza del film:

«La influencia del cine hollywoodense [...] Áspera y violenta cinta policíaca, posee cierta fuerza dramática que procede tanto de la acción dura como de las reacciones humanas de los tipos que actúan, todos ellos impulsados por el natural instinto de la propia defensa. Sin embargo, sobran truculencias y situaciones carentes de veracidad [...] Demasiados muertos, demasiados disparos, demasiadas escenas desagradables...».

### **Estructura argumental**

- 1) Encuentro de la banda en el coche.
- 2) Entrada en la oficina de la fábrica simulando una inspección fiscal.
- 3) Robo y tensión.
- 4) Huida: asesinatos, dificultades y heridos por ambas partes.
- 5) Separación de la banda: robo camioneta, coche huyendo.
- 6) Persecución de Rodríguez.
- 7) Astilleros: balance: ambulancias e indagaciones de la policía.
- 8) Contacto Conrado con Ana: colaboración obligada y búsqueda escondite.
- 9) Bosque: separación Martín y Emilio: coche de línea.
- 10) Depósito: identificación de Rodríguez. Conexiones con el boxeador.
- 11) Necesidad atención médica de José.
- 12) Interludio: cafetería de Igualada: parada del autobús. Flirteo en la barra de Emilio. Radio dando noticias. Miedo a la detención.
- 13) Gimnasio: pesquisas para localizar a Martín.
- 14) Eliminación de José.
- 15) Emilio llama a Castelldefels: remanso posterior en casa de la novia.
- 16) Intentos de localizar el botín.
- 17) Policía trabajando en el apartamento: fotos, contactos con Marsella.
- 18) Eliminación de Martín.
- 19) Cuadro costumbrista y hogareño: familia de la novia de Emilio.

---

<sup>37</sup> Op. cit., p. 208.

20) Localización de Emilio removiendo la habitación de la pensión. Trayecto nocturno en un coche robado. Salto de control en la carretera. Se estrecha el “cerco”. Venganza predominando por encima de la recuperación del botín.

21) Últimas maniobras de Emilio y lucha final. Intervención de la policía.

### **Guión**

Autores: Argumento, guión y diálogos de Juan Bosch y guión técnico de Miguel Iglesias.

Número de páginas del guión: 178

Número de secuencias: 159

Número de planos: 662

Fecha: no aparece.

El guión de Miguel Iglesias, prácticamente terminado, demuestra una concienzuda planificación antes de ser enviado a trámite. Las dos columnas, la de la izquierda correspondiendo a los aspectos visuales (planos, composición, etc.) y la de la derecha a la banda de sonido (voces en *off*, música, diálogos, ruidos y efectos sonoros, etc.) da una idea del tipo de trabajo realizado. A diferencia de otros guiones examinados queda claro que hay muy poco diálogo, lo que demuestra el decidido propósito de utilizar una caracterización “behaviorista” de los personajes en un género donde sin duda, ha de predominar el gesto y la acción por encima del diálogo y de la reflexión más o menos introspectiva.

Para acceder a la estructura de la película sólo cabe recordar que las páginas 4 a 39 del guión –secuencias 8 a 34, planos 13 a 177–, se dedican a la puesta en serie del atraco a la factoría metalúrgica y a la huida de los miembros de la banda. Es a partir de la página 35 cuando aparece el inspector Rollán, los equipos médicos y se pone en marcha el largo proceso de la encuesta e investigación: identificaciones, declaraciones de los obreros, etc. En la secuencia 63, página 74, plano 280: BARRA BAR CANALETAS. IGUALADA.-Int. Día, o en la secuencia 64, plano 281 de la misma página en el GIMNASIO PRICE, la acción ya se sitúa en espacios concretos que serán reproducidos con fidelidad en el rodaje y en este sentido de los 12 guiones previos examinados sólo éste y el de

Relato policíaco de Isasi-Isasmendi e Irlles coinciden fielmente con las imágenes que desfilarán meses después en las pantallas.

Elementos de puntuación (efectos sonoros, encadenado rápido, planos de detalle, etc.) y de transición o segmentación (cortinas, fundidos, etc.) están igualmente especificados.

Reproduciré por su carácter descriptivo el contenido de algunos planos iniciales y finales (que corresponden a la mutua destrucción de los dos últimos atracadores (Conrado y Emilio) descrita en las páginas 172 a la 178, secuencias 150 a 159 y planos 622 al 662 que transcurre en los acantilados y túneles de Garraf, al amanecer, aunque la última secuencia se rodó en la playa de Castelldefels si nos atenemos a las indicaciones del guión y que demuestran de forma clara que en el caso de Miguel Iglesias en El cerco el papel resolutivo y de cierre de la policía en la trama argumental está ausente. -

### **Apertura**

#### **PRIMERA PÁGINA**

----- ABRE -----

#### SEC.I.- PLAZA ESPAÑA. EXT.-DÍA

1. P.G. El reloj de la plaza
2. de España marca las...

SUENAN TRES O CUATRO CAMPANADAS. DESPUÉS, AL ENTRAR EN CUADRO EL PERSONAJE, LA ORQUESTA GLOSARÁ LAS CAMPANADAS EN DIVERSOS GOLPES MUSICALES, DISCORDANTES Y DE CARÁCTER DRAMÁTICO.

Emilio, un hombre de unos 30 años, se acerca a la cámara quedando en T.C. con gesto de preocupación, consulta el reloj-pulsera. Después con un movimiento rápido, se vuelve hacia su

izquierda, para alejarse  
después hacia el fondo.  
La cámara bascula hacia  
abajo y hace ligera  
PANORÁMICA hacia la  
derecha.  
Junto a la acera se detiene  
bruscamente un coche  
“Citroen” tipo “Stromberg”.  
Uno de los ocupantes  
abre la puerta y Emilio entra.  
Arranca el coche y pasa  
rozando la cámara.

LOS ACORDES MUSICALES SE  
ORDENAN Y AGRUPAN  
EMPEZANDO A COMPONER UNA  
LÍNEA MELÓDICA.

## SEC.2.- INTERIOR COCHE “STROMBERG”.- Transparencia día.

2.P.M. Emilio termina de  
acomodarse en el asiento  
trasero. A su lado va  
Conrado, un individuo que  
viste con extraordinaria  
pulcritud. Gesto adusto y  
autoritario. Mira a Emilio  
y, sin pronunciar una sola  
palabra, alarga la mano  
hacia él en acción de  
pedirle algo.

## PÁGINA DOS

Emilio que ha captado la intención del otro, extrae una pistola del bolsillo y se la entrega.

3.P.D.- De Conrado. Este abre el arma con mucha habilidad, y una vez ha examinado la recámara y el cargador, se la devuelve a Emilio, que se halla fuera de plano, con un gesto de aprobación.

SOBRE ESTE PLANO, LA MÚSICA, MÁS CONCRETA, DESARROLLA EL TEMA ELEGIDO SOBRE LAS PORTADAS.

Visiblemente preocupado, Conrado clava la mirada en un punto lejano, enfrente de sí. Sobre este plano, a corte seco, aparece sobreimpresionado el título. “EL CERCO” (Tanto éste, como el resto de los rótulos, desfilarán de abajo a arriba, y siempre en sobreimpresión. Los planos que servirán de fondo son

los siguientes:)

4.P.P.- De Martín, el chófer que conduce en silencio. Este individuo tiene unos 40 años y pico, y su rostro es característico de quien se ha dedicado al boxeo.

5.T.C.- Los tres ocupantes del coche. La cámara, ante el parabrisas. Al fondo, vemos a Conrado que consulta su reloj-pulsera.

### **Cierre**

"625.T.C.- De Conrado y Emilio, avanzando por la vía, en dirección a los túneles. La cámara les sigue en PANORÁMICA lateral.

640.P.P.- Flash. De golpe dado por Emilio a Conrado.

661.T.C.- Del cuerpo de Conrado, tumbado boca abajo. Las olas, en su ir y venir, se lo llevan y vuelven a rechazarlo.

Ligera PANORÁMICA presentando la cartera flotando en el agua.

662.P.G.- A contraluz las

siluetas de unos hombres  
en hilera que se acercan.  
Son los Agentes de la  
Policía. Aparece por  
ENCADENADO la  
palabra FIN, al tiempo  
que la música ataca fuerte.

**Fuente:** A.G.A., Sección de Cultura, 13.961, Ext. 857.

### **EL OJO DE CRISTAL (España, 1955)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI

Dirección: Antonio Santillán, Guión: José Antonio de la Loma, Ignacio F. Iquino, Joaquina Algars según la novela de William Irish A través del ojo de un hombre muerto, Decoración: Antonio Liza, Fotografía: Ricardo Albiñana, Jefe de producción: Valentín Sallent, Montaje: Juan Luifls Oliver, Música: Casas Augé. Asesor policial: Inspector jefe C. Ordóñez del Valle, Ayudante de dirección: José María Nunes, Ayudante de producción: María Riba Abizanda, 2º Operador: Ricardo Andreu, Secretario de rodaje: Ignacio Grau, Secretario de producción: Manuel F. Luengo, Maquillaje: Adrián Jaramillo, Muebles y decoración: "Isaac", Estudios: IFI, Laboratorios: Cinefoto, Ingeniero de sonido: Miguel Sitges, Dirección de sonido: M.A. Valdivieso.

#### **Intérpretes**

Carlos L. Moctezuma (Enrique), Armando Moreno (agente Pérez), Manolito Fernández (Pedro), Beatriz Aguirre (Clara), Miguel Fleta (policía), Carolina Jiménez (mujer del inspector), "Saza" (tintorero), Jesús Colomer (barman), María Luz de Reyes (doña Ernestina), Juanita Espín (portera), Francisco Alonso (Miguelito), Francisco Javier Dotú (Antonio), Fernando Murtra.

Blanco y negro

Duración: 91 min.

#### **Argumento**

«La casualidad pone en manos de Pedrito, el hijo de un inspector de Policía, un ojo de cristal. Fue hallado por un amigo suyo en los bajos de un pantalón que había de ser limpiado en la tintorería de su padre. Este sencillo y vulgar incidente se iba a convertir en el nudo de la trama de un suceso policíaco sin precedentes.

Primero fue el asesinato de un pobre lisiado para robarle el importe del Seguro que acababa de cobrar. Luego, el de una mujer, Clara, empleada en las oficinas de la Compañía de Seguros.

En los bolsillos de esta segunda víctima fue hallado un arrugado papel con la reproducción de la firma de uno de los asegurados de la citada Compañía, que resultó ser el lisiado primeramente asesinado.

Cuando el inspector de la Policía, siguiendo la pista, llega a los sótanos de la fábrica del gas se encuentra con que su hijo Pedrito se le había adelantado en la persecución del feroz asesino y en manos de éste corría un gravísimo riesgo. Después de una violenta lucha con el criminal puede dominarlo, y a la vez que salva «a su hijo logra un señalado éxito en su carrera policíaca.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1957, p. 20.

### **Comentario y crítica**

Producida por IFI en 1955, *El ojo de cristal*, dirigida por Antonio Santillán que ya había asumido ese papel el año anterior en la magnífica cinta *El presidio*, representa un intento de la productora de utilizar argumentos de probado corte negro como el cuento de William Irish que se adaptó al escenario barcelonés.

Una vez más volvemos a encontrar un equipo de habituales de la productora: Valentín Sallent en la producción, José Antonio de la Loma y Joaquina Algars en el guión (con diálogos y adaptación del propio Iquino), Ricardo Albiñana en la fotografía, Liza en la decoración, Casas Augé en la partitura y hasta José María Nunes como ayudante de dirección.

El objetivo temático no es otro que combinar la investigación de un doble crimen al que sólo un trabajo policial exhaustivo llegará a conectar y que se encarga a un policía novato cuya familia será retratada en su vida cotidiana. Una pequeña aventura infantil acabará teniendo igual importancia ya que correrá a cargo del hijo del inspector. Éste, en colaboración con el hijo de un tintorero de muy mal carácter que tiene, sin saberlo, el objeto clave que permite conectar los dos asesinatos, desencadena la arriesgada vigilancia de los niños que conduce al desenmascaramiento del asesino.



Enrique es un asesino despiadado, inteligente y frío que construye una coartada casi perfecta para matar a su cómplice, la chica que le ha facilitado los datos de la póliza de Francisco Ortiach, el hombre que había de percibir una indemnización al perder un ojo en un accidente laboral y que ha de recibir un cheque a su nombre. Clara, amante y cómplice de Enrique será eliminada cuando ya no le sirva para sus planes. La violencia que destila este doble asesinato supera con creces lo pensado por los censores puesto que nuestra imaginación reconstruye fuera de campo lo que se sugiere en la pantalla, igualándose sólo en *El cerco* (1955), *Expreso de Andalucía* (1956) y *Crimen* (1963).

Ni el interrogatorio ni la vigilancia permitirán descubrir indicios de su participación de Enrique en los dos despiadados crímenes aunque se conozca que realmente se falsificó una firma del accidentado. Sólo la pista de la gabardina que ha ido a la limpieza en la tintorería del malhumorado y orgulloso “tratante de paños” –como se autodefine– y ese ojo de cristal auténtico, centro del juego y de la diligente persecución del asesino, servirá para el descubrimiento del criminal que en la misma nave abandonada donde liquidó al viejo inválido intentará matar a Pedro, el niño investigador lo que no podrá conseguir ya que su padre y otros agentes llegarán en el último momento.

La música del film con motivos un tanto tradicionales y que se acerca a las melodías populares de principios de siglo, da la pista del diseño de producción de la película. Se trata de combinar personajes infantiles, situaciones costumbristas con algunos hechos delictivos presentados con cierta dureza expositiva. El amenazante retrato de un auténtico monstruo, manipulador y frío que elabora con precisión su coartada, se construye desde su capacidad de manipular la realidad. No duda en implicar a la buenachona Engracia, la portera del inmueble o al camarero de un bar para cubrir su maquiavélica salida y entrada del apartamento de su amante –curiosamente los escenarios del bar, del kiosco y del apartamento están muy distantes entre sí en la topografía barcelonesa–.

Como es habitual, se ensalzan las virtudes del trabajo policial: en este caso descubrimos en un curioso juego de sombras (el rótulo del cristal reflejado en la pared) que estamos en el Segundo Grupo de la BIC. Probablemente la fidedigna

descripción de las actividades de la comisaría se debe en parte a la colaboración y asesoramiento del inspector jefe C. Ordóñez del Valle que corrobora un vez más el interés del Cuerpo de Policía<sup>38</sup> por aparecer en los films que trataban de sus asuntos o al menos por preservar su imagen.

En un diálogo bastante significativo, el inspector protagonista, antes de ir a la escuela le contesta a su hijo cuando le pregunta si «ser policía es más importante que ser tintorero o marinero» en clara alusión a los oficios de los padres de sus amigos y éste le responde: «*Todo es importante si se ejerce bien pero lo nuestro es más duro y de más responsabilidad*».

Una vez más los espacios emblemáticos de una ciudad: torre de Sant Jaume, puerto y muelles, catedral, espacios fabriles en desuso, centro neurálgico, tranvías... son los escenarios elegidos para que transcurra la acción que en los momentos de persecuciones y vigilancias (de niños y policías) nos traslada a calles angostas y mal iluminadas donde las luces (como la tenue desde la ventana de la pensión del criminal) juegan como elementos de tensión.

El constante protagonismo de la pandilla de niños y del orgulloso y malcarado tintorero que gruñe constantemente a su atemorizado hijo a diferencia de la tierna familia del policía, permite combinar diferentes objetivos y temáticas. No en vano, en relato original de Irish (uno de los seudónimos del autor), es un cuento corto con un tratamiento diferente al de sus conocidas creaciones negras en las que las apariencias y el presagio de la muerte son algunas de sus constantes. Cine de delincuentes (aquí asesino calculador) que trabajan sin ayudantes ni socios, el personaje de Enrique se convierte con el protagonista de *El indulto* (1960) o incluso con el de *Los ojos dejan huellas* (1952) en los personajes más abyectos que aparecerán en nuestras pantallas. Las coproducciones aportarán, entrados ya

---

<sup>38</sup> Josep Maria Forn me comentó que algunos de los policías asistían a los rodajes, estaban encantados en aparecer como extras y, en algún caso, alguno de ellos casi llegó a hacerse actor profesional sin abandonar sus tareas funcionariales. Pérez-Dolz a este respecto comentaba también la presencia de policías auténticos en *Apartado de Correos 1001* (1950). Pese a que el cine negro o policiaco catalán intentaba seguir cánones al uso del cine norteamericano, lo cierto es que reprodujo con una cierta exactitud el  $\neq$ pulso del trabajo rutinario de los agentes y esta búsqueda de cierto documentalismo era imposible plasmarla sin la colaboración de éstos. Como decía el propio Forn, se intentaba que no tuviesen mucho protagonismo en las películas pero lo cierto es que, en los cinco primeros años de arranque de esta nueva orientación genérica, su presencia fue destacada aunque el tratamiento que se les dio fue realmente original y “técnico”.

los sesenta otros asesinos, tal vez metódicos pero sin la capacidad de producir escalofríos como en *El ojo de cristal*.

Estrenada en enero de 1956 en Madrid y en octubre en Barcelona, la película permaneció, respectivamente, 7 y 15 días en cartel .

### **Guión**

Autores: sólo aparece el sello de los estudios y la productora: IFI

Número de páginas del guión: 97

Número de secuencias: 90

Número de planos: no se especifican

Fecha: no aparece.

Existen algunos cambios entre este primer guión y el rodaje y montaje posterior. No se habla de la fábrica del gas derruida como el escenario en el que Enrique ha ocultado al viejo asesinado. Los escenarios y fragmentos a los que se hace referencia son los siguientes:

Cabaña de las afueras (Ext. Madrugada); calle de barrio medio (Ext. Madrugada); habitación del desconocido. Larguísima escena entre la páginas 2 y la 5 en la que llega Clara que discute con Enrique. Aparece el nombre de la empresa en la que trabajaba el asesinado: ANÓNIMA DE CONSTRUCCIONES. No recibió la indemnización. Tintorería, garaje Taller de Agencia de Automóviles (no sale en el film); despacho del director de la Sección Jurídica. Escenas 15 a 26: Enrique para asesinar a Clara monta la coartada con el bar, el quiosco y Engracia, la portera de la casa de su novia. Inspector apareciendo en la escena 27: tomando declaraciones.

Niños que tendrán protagonismo apareciendo en la escena 32 jugando en la plazuela donde se procede al trueque clave entre una armónica y el ojo de cristal perteneciente al asesinado. Ya se describe que leen una aventura del agente “X-9”. Escenas 34 a 40: se toman declaraciones a testigos próximos a la casa de Clara. Escenas 35 y 36 (páginas 41 a 49) centrándose en el interrogatorio de Enrique. En la escena 41, el hijo del tintorero, Miguel, explica a Pedro, el hijo del inspector como puede caer un objeto en el “doblez” de los pantalones, concepto

que no entiende. Escena 46 iniciando las pesquisas en el despacho del director de “Anónima de Construcciones”.

Escena 56 refiriéndose a los “Barrios Bajos”, por la noche, iniciándose la vigilancia de Enrique por los niños. Escena 76: cercanías del Gasómetro (Ext. Noche). Cabaña (no se rodó finalmente aquí). En un desván descubre Enrique al hijo del policía. Inspector llegando a tiempo de evitar el asesinato de Pedro. Inspector cogiendo a Pedro en sus brazos cuando éste está desmayado pronunciando la frase: “*¡Será un buen policía!*”. Aparece FIN (escena 90, página 95).

**Fuente:** A.G.A., Sección de CULTURA, 13.960, Ext. 852.

La crítica que se hizo a raíz de su estreno en Barcelona (*El Correo Catalán*, 10/56) apuntó la originalidad, el dinamismo y el entretenimiento que proporcionaba aunque no siempre consiguiese verosimilitud.

Méndez-Leite<sup>39</sup> veía en *El ojo de cristal* un film de temática universal dentro del género y criticaba los excesos del relato:

«...ambientado en escenarios barceloneses, nada de español hay en esa trama, que muy bien podría haber ocurrido en cualquier localidad del mundo anglosajón. Hay, como en tantas cintas extranjeras, demasiadas truculencias para promover efectismos sensacionalistas y asustar a los núcleos conformistas e ingenuos del público...».

### **LOS PECES ROJOS (España, 1955)**

Ficha técnico-artística

Productoras: Yago Films, Estela Films para Suevia Films/Cesáreo González

Dirección: José Antonio Nieves Conde, Guión: Carlos Blanco, Decoración: Gil Parrondo, Luis Pérez Espinosa, Fotografía: Francisco Sempere, Jefe de producción: Rafael Carrillo, Montaje: Margarita Ochoa, Música: Miguel Asins Arbó.

Ayudante de dirección: Domingo Pruna, Ayudantes de producción: Ramón Baillo, José María Miguel Herrero, 2º Operador: Miguel Agudo, Ayudante de cámara: Guillermo Peña, Foto-fija: José Calvo, Secretario de dirección: Luis Ligeró, Regidor: José Pernas, Letra de las canciones: Luis Ligeró, Coreografía: Monra,

---

<sup>39</sup> Op. cit., p. 225.

Ayudante de montaje: Alfonso Santacana, Maquillaje: José María Sánchez, Peluquera: Carmen Sánchez, Ayudante de maquillaje: Carmen Torres, Realización de decorados: Tomás Fernández, Juan García, Ayudante de decoración: José Algueró, Sastrería: Humberto Cornejo, G Mobiliario y atrezzo: J. Mateos, Peletería: Palatchi, Vestuario revista: Maribel y Arturo, Estudios: Chamartín, S.A., Laboratorios: Madrid Films, S.A., Sonido: RCA Sound Recording, Ingeniero de sonido: Alfonso Carvajal.

Intérpretes

Arturo de Córdova (Hugo Pascal), Emma Penella (Ivón), Félix Dafauce (comisario), Pilar Soler (Magda), Félix Acaso (inspector), Manuel de Juan (conserje del hotel), María de las Rivas (tía Ángela), Montserrat Blanco, Ángel Álvarez, Luis Roses, Julio Gorostegui, Manuel Guitián, Rafael Calvo Revilla, Antonio Moreno, María del Carmen Pastor, Juan Olaguibel, José G. Rey, Óscar Acebal, Joaquín Bergia, Mike Brendel, Tony Rubio, Martín Gómez, Rafael Cortés, Carlos Miguel, Sandy, Manuel Aguilar, Cristina Alcázar, Juan Cazalilla, María de los Ángeles Pérez.

Blanco y negro

Duración: 100 min.

### **Argumento**

«En una noche de galerna, Hugo e Ivón llegan a un hotel de Gijón, acompañados, dicen, de Carlos, hijo del primero. Salen a ver el mar embravecido y al cabo de un rato, Ivón regresa pidiendo auxilio porque el joven ha sido arrastrado al mar. El cuerpo no aparece. A través de los recuerdos de Hugo nos enteramos de los antecedentes de la historia: ella es bailarina de revista y él un escritor fracasado, a quien su único familiar, una anciana tía, ha desheredado en favor de Carlos. Ivón se siente atraída por el joven futuro millonario, a quien no conoce. Cuando la tía muere y es precisa la presencia del joven, Hugo confiesa que éste no existe, que es un invento para sacarle dinero a su tía. Ivón propone “matar” a Carlos y planean el accidente. Hugo, acosado por la policía, que sospecha, pretende suicidarse en el mismo lugar en que su hijo “murió”, pero ella le convence de que se enfrente a la realidad y cuente la verdad a la justicia.»

**Fuente:** Francisco Llinás, pp. 158-159.

### **Comentario y crítica**

Hablar de *Los peces rojos* significa retomar inmediatamente el pulso a una de las carreras más brillantes de nuestra cinematografía: la de Nieves Conde. Se inicia

en la década de los cuarenta y se prolonga hasta incluir los años setenta y en ella se puede apreciar, como en tantos otros directores, cómo van haciendo mella los obstáculos que tendrán algunos de sus mejores proyectos y que poco a poco le arrastrarán a un cine más pensado como una vía profesional de subsistencia. Nada mejor para comprobarlo que charlar con él de esos proyectos que no pudieron tener salida o que cuando eran factibles se encontraban en un contexto en el que no podrían tener tanta fuerza, llegada ya la Transición. Aficionado al cine negro norteamericano e influido especialmente por algunos directores alemanes del período de entreguerras, lo cierto es que a más de cincuenta años vista, el director considera que tal vez ésta fue su película más redonda en cuanto a conseguir los fines previstos y dotarla de una unidad estética y de una progresión dramática bien construida. *Los peces rojos*, al igual que *La herida luminosa* (Demicheli, 1956), demuestran que el género negro puede basarse simplemente en el crimen o en el delito que planea sobre los personajes pero que no llega a consumarse. En el argumento del siempre sugerente Carlos Blanco, que también intervino en la producción y que había nacido en Gijón según afirmó Nieves Conde, el único delito que realmente se comete es el de la falsificación del beneficiario del jugoso testamento de una tía rica. Más que falseamiento, la historia desvela que en realidad ha habido una invención de un hijo inexistente que sólo en caso de una muerte verificable podrá permitir acceder a la fortuna a su “padre”: Hugo Pascal, el escritor frustrado.

La estructura del film es, a mi entender tan brillante como la puesta en escena de los interiores y la utilización de la costa de Gijón para reforzar la tensión de los personajes al límite y para servir como elemento narrativo puesto que el mar embravecido matará al hijo nacido de una mente enferma pero que se debate entre una dualidad habitual: la prosecución del éxito y los modestos logros que conducen al fracaso más estrepitoso.

Tras un teletipo que advierte del mal tiempo reinante, la acción se sitúa en un hotel<sup>40</sup> al que llega una pareja con su hijo que, pese al mal tiempo decide pasear por el mirador cayendo al mar y ahogándose. Tras la llegada de la policía, ésta

---

<sup>40</sup> Existente en Gijón en esa época, se rodaron en exteriores los planos de la fachada pero se reprodujo el interior en los estudios Chamartín. Declaraciones de Nieves Conde al autor (23/10/98).

intentará reconstruir los hechos iniciando una rutinaria labor: visita al escenario de la tragedia, tomar declaración al conserje y a la asistente del hotel, etc., manejando la hipótesis de que Carlos Pascal, el hijo de Hugo llegó ya cadáver al hotel. Por en medio, dos larguísimos *flashbacks* ayudarán a conocer lo que precedió a esos hechos poco claros.

Un primer plano de un periódico local resume en los titulares la polémica creada y que leemos cuando un agente se lo enseña a otro:

**«¿Accidente o suicidio?»**

*Cae al mar en los acantilados un hijo del novelista Hugo Pascal.*

*Confusas declaraciones del conserje del hotel a los periodistas.»*

En el primer *flashback* conoceremos la relación que el escritor mantiene con Ivón, extra de un teatro de variedades, y su fracaso como novelista –en este sentido es interesante la actitud crítica que se pone en boca del editor al rechazar el trabajo y el estilo de Hugo: «*La gente no quiere fantasías, ocurre igual en el cine [...] ¡neorrealismo!, o sea: la vida misma.*» a lo que Hugo replica: «*...se refiere a exhibir lo podrido de las ciudades y de los hombres...*»<sup>41</sup> En el segundo *flashback*, iniciado a mitad del film, descubriremos la doble maquinación de Hugo: ha convencido durante muchos años a su tía de que tiene un hijo, arquitecto brillante a quien ella ha pagado los estudios en el extranjero y a quien nunca ha visto y, a la vez, decide investigar la fidelidad de su novia introduciendo morbosamente (notas, regalos y adulaciones que Hugo inventa) la imposible admiración de su hijo por Ivón a la que ella pronto corresponderá. La cercana muerte de la anciana hace que éste solicite la visita de su sobrino-nieto a quien nombrará heredero ya que considera a su padre un fracasado sin corazón. Hugo revelará a Ivón (hacia el tercer cuarto de la película) a quien ha perdonado y a quien ha demostrado su valor como fabulador que ese hijo no existe. En ese punto la negritud se hace completa porque ella se ha contaminado de la propia obsesión del escritor y con un pragmatismo sorprendente, busca un camino para cobrar esa

---

<sup>41</sup> Cabe recordar que *El Chamberlán en Surcos* (1951), en una secuencia magnífica lleva a su “querida” a ver una película que dice psicológica y que no es otra cosa que un film neorrealista. Nieves Conde pone en boca de sus personajes la polémica de directores y autores de la época.

fortuna que está tan cerca de sus manos. Ivón pronunciará el reto fatídico mientras la cámara que la encuadra se le va acercando: «*¡Mátale! ¿No eres novelista?*»

Es así como, emulando alguno de los mejores guiones que reconstruyen los hechos para dar la información que necesita el espectador –solucionar la intriga–, se vuelve a enlazar con las escenas de la llegada al hotel pero ahora se nos permite asistir a la auténtica función de teatro (maletas, ascensor, tocadiscos, baño, voces, etc.) que permiten hacer creer a los testigos del hotel que realmente eran tres las personas que llegaron esa noche (el trasvase artístico entre el autor fracasado y la corista de tercera fila se ha completado y ambos han trazado un plan perfecto aunque en la esfera de lo criminal, a caballo entre el arte y los intereses crematísticos). Las sospechas de la policía, y el arrepentimiento o el fracaso, acercarán a Hugo a la idea de la huida y quizás a la del suicidio cuando se dirigen al mirador en el que pusieron “fin” a su hijo. La censura dio los consejos pertinentes para que la pareja afrontase la verdad de sus actos, dirigiendo sus pasos al coche de la policía que se acerca.

El discurso de cierre de Hugo, entre reflexión metatextual de escritor de novela negra, de director teatral o cinematográfico y de alegato moral, recuerda que todos los elementos del crimen se hallan en su composición: la angustia, la pregunta inesperada de la policía, la puesta en escena, el cadáver por en medio, el hotel de provincias pronunciando frases como:

«*¡Soy el asesino!*» «*Los crímenes no sólo se cometen con las manos*» o señalando su cabeza: «*...tenemos a los peces rojos dentro, están aquí*».

Estrenada en septiembre de 1955 en Madrid (14 días en cartel) y a finales de noviembre en Barcelona (similar permanencia), Nieves Conde se refirió a un productor checo que, según le informó, distribuyó la película en circuitos de exhibición de los Estados Unidos. El punto de vista lineal de la historia en el guión fue contestado por Nieves Conde, que consiguió imponer el recurso a los *flashbacks* convenciendo a Carlos Blanco de que la lógica del relato conducía al suicidio. Parece ser que con un productor francés montaron la película de forma



lineal viendo que los resultados eran bastante peores. Fue el aparato censor el que no pudo ser convencido para que se respetase el final planeado. Entre las anécdotas que explicó Nieves Conde parece ser que el argumento, apoyado e introducido entre otros por Luis Miguel Dominguín, llegó a manos de Fred MacMurray que estaba dispuesto a interpretar una adaptación del film español.

A diferencia de Arturo de Córdova que aceptó con prontitud, el papel principal iba destinado a Aurora Bautista que, tras pasar las pruebas, se negó a tomar un papel en el que “*no se veía*”. En la elección de Emma Penella, dijo el director, jugó el papel secundario pero lucido de ésta en *Los ojos dejan huellas* (1952) de Sáenz de Heredia aunque –confesaba Nieves Conde– preocupado por la dicción y por los problemas técnicos de sonido, hubo de ser doblada.

Resumía el film el director como «*la historia de un fracaso de un tipo que va creando un mundo que controla porque el real no le funciona: aumenta la bola y ese mundo se le echa encima*».

Es por esta razón por la que, para él, el mar lo debía de engullir. Comentó igualmente el realizador el paralelismo del mar embravecido y de los sentimientos acordes de los personajes.

Toda la película se rodó en grandes angulares lo que se aprecia claramente en el plano de los vasos de cristal en primer término. Trajeron un objetivo 18 comprado en Francia. Admirador de la iluminación empleada por John Ford (con la peculiaridad de la luz lateral), tuvo fricciones con el operador que «quería poner un 50 ya que así siempre sale bien pero pasaron de un 35 a un 30 y luego a un 25. Entonces se tiene la luz a contraluz lo que es un reto difícil ya que obliga a llevar arcos.» También consiguió aplicar otra norma en *Los peces rojos*: «*que la luz no pase de los hombros*».

Comentó Nieves Conde con ironía que rodaron escenas de lluvia y tempestad cuando había restricciones de agua en Gijón y, en cambio, el equipo de rodaje hubo de utilizar mucha para lo que necesitaron la ayuda de los bomberos para filmar el mar salpicando y la lluvia. Pensaba el director que a la larga, como el disfrute de la película era colectivo, el film pasaba a ser un bien para la comunidad.

Entre otros muchos posibles análisis, cabe reseñar el toque surrealista que pone Nieves Conde en una de los números de las chicas del teatro de variedades haciendo aparecer y desaparecer una gallina y que, sólo intuyo, puede relacionarse con un pequeño “guiño surrealista” que homenajea, entre otros a Buñuel, de quien toma algún que otro dispositivo psíquico del personaje de Arturo de Córdova en *Él* (1952).

Nieves Conde reconocía también la dura tarea de una puesta en escena de vital importancia en las secuencias del hotel que son rodadas desde diversos ángulos para obtener en el segundo *flashback* la información en el plano diegético.

Nuevamente la policía en el cine de Nieves Conde se mantiene a distancia y simplemente acumula datos que incluso extrae de la Prensa. Parece intuir que el drama y la clave están situados en el interior del novelista dedicándose a menudo a sentarse en las butacas confortables (¡también son espectadores de excepción del drama!) mientras ordenan la cuestión crucial: los millones que se han de cobrar de la herencia y que están tras la curiosa coincidencia de la muerte del hijo. En este sentido la investigación no puede llegar tan lejos –no puede haber huellas ni indicios de alguien que no existe– si no incorpora una buena dosis de psicología criminal. Todo ello añadido a la tensión del novelista a la de su joven amante que madura de improviso al descubrir el sentido de la ficción. En ese momento se revela el genio de la actriz (parece responder Nieves Conde a Bardem cuya película *Cómicos* de 1954 gravita sobre las dudas de una prometedora estrella sobre su valía) y su personaje se convierte en una gran intérprete (consolida a Yvón y a Emma Penella) y a la vez añade una vuelta de tuerca a un argumento y a una puesta en escena elegante y definitivamente negra aunque no evite el propio discurso sobre la creación y la pasión artística.

Dicho sea de paso, la relación de la pareja se muestra con toda su carga de sensualidad (los celos, la ambición, la comunión en el plan maestro...) alejándose de cierta contención habitual en la presentación de lo amoroso y lo erótico en el cine negro español.

Según lo explicado por el director a Antonio Castro, en el extranjero se exhibió el film con un montaje más lineal que aclaraba las motivaciones morales del personaje, confirmando que:

«Por supuesto lo que más me interesaba de esa película era la lucha entre los dos personajes: la mujer interpretada por Emma Penella, y el hombre interpretado por Arturo de Córdova, que es un personaje muy español, que no quiere ver la realidad, y se construye en la mente su realidad, y esta realidad choca con la realidad de la mujer, que quiere vivir y gozar de la vida. Además de un problema jurídico muy importante, planteaba un problema de dialéctica mental muy cercano a cierta novela moderna que no fue apreciado en ese momento.»<sup>42</sup>

La distribución del film que corrió a cargo de Cesáreo González no fue, en opinión del director, muy buena y el público y la crítica parecieron no entender o aceptar lo propuesto, lo que no ha impedido que ganase prestigio al paso de los años. Cerrando la cuestión sobre el grado de negritud del film, Nieves Conde expresa en la línea de lo que se afirma en esta tesis:

«Tampoco la censura la entendió, porque era un film amoral, en el que no se condena nada, protagonizado por dos personajes que «tienen relaciones sin estar casados» sombrío y sin resquicios para la esperanza.»<sup>43</sup>

Francisco Llinás expone los valores del film de una forma brillante:

«**Los peces rojos** es una película alucinada, en la que los personajes se relacionan a través de la mentira y se creen sus propias mentiras  
[...] Película anómala y nada convencional, no sorprende que fuera un rotundo fracaso y que en su momento nadie la entendiera: ni siquiera la censura, que no debió caer en la cuenta de que se trata de un film estrictamente amoral, que juega las mismas cartas que sus personajes a través de una puesta en escena que comparte el aire febril de éstos al tiempo que evita el tremendismo. Hay pocos movimientos de cámara, tampoco los previsibles encuadres forzados, tan habituales en este tipo de películas. El clima se consigue sobre todo, a través de la fotografía nocturna, de la utilización sistemática de techos y de profundidad de campo, de la cuidada composición dentro del encuadre y, sobre todo, de unos intérpretes excelentes que asumen la complejidad de sus personajes y consiguen hacer verosímil la inverosimilitud de un guión demasiado artificioso. Conviene, igualmente subrayar cómo **Los peces rojos** juega con elementos

---

<sup>42</sup> Op. cit., pp. 266-267.

<sup>43</sup> Ibídem.

como la elipsis o las acciones fuera de campo, posibilidades que el cine español ha olvidado con demasiada frecuencia.»<sup>44</sup>

Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* (29/11/55) descubrirá los ingredientes de suspense presentes en el film y la contribución del guionista:

«...desarrolla un guión de Carlos Blanco que se caracteriza precisamente por el carácter de opuesto. Ya con “Los ojos dejan huellas”, Carlos Blanco dió medida de su capacidad para plantear anécdotas policíacas de una irrealidad completamente cerebral. En “Los peces rojos”, estas tendencias son llevadas al límite y el juego de ingenio alcanza a extremos de rara maestría. Al propio realizador de la cinta se debe la clasificación de su obra al declarar que lo policíaco es buen camino para llegar a lo real... perfecta ambientación conseguida por Nieves Conde, así como el dominio de la cámara y de los recursos a que obliga la constante utilización del “suspense”. Las calles de la ciudad provinciana, su hotel, la atmósfera del teatro de revistas insulsas; todo esto es perfecto. Como perfecta es la conjunción de los elementos técnicos tales, como fotografía, montaje y música. Asimismo es de destacar la sintetización a que el director ha llegado en ciertos momentos, buscando la máxima expresividad sin atentar a la continuidad del relato. Así por ejemplo, los saltos-contraste que sitúan al protagonista en un momento anterior a los hechos que acaban de explicarse y que encadena luego de manera suave y sin forzar con el hilo de la narración.

“Los peces rojos” es una buena película, aun contando con esta carencia de base real que podríamos también reprochar con idéntica razón a casi todas las cintas del maestro, Hitchcock.»

Méndez-Leite<sup>45</sup> alabará también el argumento de Carlos Blanco y la dirección de Nieves Conde:

«...llama la atención ante todo por su primorosa realización. Plantea la historia fílmica el eterno problema de la razón de ser de la mentira: tarde o temprano, la afirmación falsa se vuelve contra el que la ha concebido...».

### **PLEITO DE SANGRE (España, 1955)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Amílcar

Dirección: Ricardo Gascón, Argumento: Manuel R. Cabello, Guión: Ricardo Gascón, Manuel R. Cabello, Decoración: Alfonso de Lucas, Fotografía: Federico

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, pp. 210-211.

G. Larraya, Jefe de producción: Miguel F. Alonso, Montaje: Ramón Biadiu, Música: Ricardo Lamotte de Grignon.

Asesor jurídico: Ilmo. Sr. don Gabriel Brusola, Ayudantes de dirección: Luis Linares, Manuel Siro, Ayudante de producción: Luis García, 2º Operador: Aurelio G. Larraya, Ayudante de operador: J. Pérez de Rozas, Foto-fija: Juan Gelpí, Regidor: Carlos García, Números musicales de “Mujeres o diosas”: J. Dotras Vila, Creación “Desfile de diosas”: Isidro Molas, Ayudante de montaje: Emilio Rodríguez, Maquillaje: Adrián Jaramillo, Ayudante de maquillaje: Elisa Aspachs, Muebles: Miró, Vestuario: Peñalva, Estudios: Orphea Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto, Sistema de sonido: RCA Alta Fidelidad.

### **Intérpretes**

Jaime Avellán (A. Contreras), Carmen de Ronda (Laura), Manuel Monroy (Santiago), Julio Gallego (Perrini), Manuel Gas (comisario), Luis Induni (Rubio), Antonio de Armenteras (magistrado), Carmen López Lagar, Miguel Fleta, Ramón Martori, Francisca Ferrándiz, Ángela Velasco, Pedro Mascaró, Jesús Colomer, Juana Espín, Ramón Quadreny, Alfredo Herreros, Césafir Pombo, Carlos Ronda.

Blanco y negro

Duración: 80 min.

### **Argumento**

«Precisamente en el teatro Apolo transcurre una de las secuencias iniciales del film. Después de ver a Antonio Contreras pidiendo la pena máxima para un delincuente, lo encontramos en una fiesta, junto a sus recientes ex compañeros abogados, que se prolonga en el teatro. Allí le presentan a la vedette del espectáculo. Posteriormente ella le dice que se quiere casar con Santiago.

Éste, que no encuentra trabajo, se reúne en la estación con un hombre que le propone el robo de una joyería en la calle Fernando. Durante la acción el hombre mata al dependiente. Posteriormente, frente al hecho de que Santiago devuelve las joyas al tipo y no quiere saber nada, éste hace que la policía (Manuel Gas como “comisario del quinto grupo”) le detenga. Es reconocido en una rueda de identificación y acaba en prisión, pese a que explica su versión, según la cual fue Perrini quien proyectó el atraco. Después de una escena en la que la chica va a ver a Contreras –vive con su madre, una situación similar a la de la policía de *Los agentes del Quinto Grupo*, para que defienda a Santiago–, la película nos transporta al tribunal en el que se hace el juicio. El fiscal pide la pena de muerte.

Ya en prisión explica a su novia que el fiscal es su hermano y también que sus padres le odiaban: que con su padre fueron juntos a Inglaterra hasta que fue encarcelado; solo, vagó por ciudades europeas hasta llegar a España con nombre falso. La mujer le dice a Contreras: “ahora sabe que Santi vive y es su hermano”. Contreras, seguido por la policía, entra en contacto con Perrini -y se da cuenta de que su hermano no es el culpable. Contreras consigue del fiscal general la suspensión del juicio. Celebrado de nuevo, acaba con la pena de muerte para Perrini y 20 años para el hermano.»

**Fuente:** Ramón Espelt, pp. 188-189.

### **Comentario y crítica**

Poco después de *Los agentes del Quinto Grupo*, Ricardo Gascón, cambiando de productora y equipo técnico, dirigió esta película que desplaza el centro de interés de la policía y su arriesgado trabajo a la acción más racional y fría de la Justicia que, ya antes de los créditos, se nos aparece de una dureza y contundencia en la figura del protagonista. Éste, encuadrado dentro del escudo de la Ley desarrolla un impresionante resumen acusatorio presentando los cargos contra un presunto asesino con la petición de la pena de muerte. Abriendo la escena, hemos podido leer en la banda inferior del “blasón jurídico” lo siguiente: “*Delinquir es fácil, lo difícil es hacer justicia*”.

Basada en una popular serie radiofónica, *Pleito de sangre* es una extraña ficción jurídica, ya que se ha de emitir sentencia ante un caso de atraco de una joyería con el agravante del asesinato del joyero que intentó disparar la alarma. Los espectadores sabemos que no es el acusado sino el que planeó el robo (el aparentemente italiano Perrini) el que cometió el asesinato e inculpó al joven. Al quedarse con la pistola de Perrini y al ser identificado por la multitud de testigos que, en buena demostración de la colaboración ciudadana dieron caza al atracador, el acusado parece tener pocas posibilidades de salvarse. Si el juicio de este individuo es el centro por el que gravita la narración, cabe añadir unas variantes que tal vez desvirtúan la esencia negra del film: el acusado es el novio de una cantante de un espectáculo de “variedades” que interesará al que posteriormente será el fiscal. Entramos aquí en un terreno casi inverosímil o

folletinesco: el falso culpable de asesinato es hermano del fiscal a quien reconoce tras oír el nombre de labios de su novia. Nacido en ambientes refinados –como comprobamos al conocer la casa de la madre del fiscal–, parece ser que el padre abandonó la casa llevándose a su hijo de seis años para hacer a su esposa aún más desgraciada. Cuando esta información llega a los oídos del fiscal iniciará paulatinamente una auténtica investigación por los bajos fondos barceloneses puesto que empieza a creer que el tal Perrini existe. Para ello fingirá tener alguna cosa que pasar de contrabando ya que sabe que hay dos pruebas de la existencia del verdadero asesino: una caricatura que su hermano dibujó en la entrevista que le llevó a aceptar el participar en el atraco y un encendedor italiano de claro origen ilegal. En contacto con los bajos fondos –donde se puede reconocer un bastante descarado ejercicio de la prostitución encubierta– y tras una trampa preparada para liquidar al fiscal vigilado por el italiano y sus múltiples sicarios (masculinos y femeninos) la acción oportuna de la Policía, combinada con la capacidad de reacción del fiscal, permitirán que el que se siente en el banquillo de los acusados sea el auténtico asesino, súbdito sudamericano de múltiples caras y disfraces.

Elementos tangenciales, pese a querer ser importantes en la película son: el sufrimiento de la madre al reencontrar en pésimas circunstancias a su hijo, la poco explicitada relación entre la artista y el acusado y la pobre actuación de la Policía que se limita a los arrestos e interrogatorios pertinentes y que sólo demuestra cierta sagacidad cuando el comisario, de nuevo Manuel Gas del Quinto Grupo, envía a uno de sus hombres de confianza que disfrazado de vendedor ambulante (probablemente de objetos de contrabando) sigue los movimientos del fiscal. Otra subtrama se desarrolla con las dudas sobre la corrección en la acusación del fiscal al encontrarse en un “pleito de sangre”. Dudas que quedarán despejadas cuando el magistrado de superior jerarquía se haga cargo de la acusación, en el tramo final, para revelar los lazos de consanguinidad y la actuación intachable del fiscal.

Sin pretender hacer un análisis técnico para el que no se tienen las herramientas necesarias, sí cabe destacar, en el aspecto visual, la pobreza de encuadres en las

largas sesiones del juicio donde se busca una composición casi neoclásica de los numerosos miembros del tribunal y ayudantes (la cámara, estática, se sitúa detrás de los cinco altos cargos o tras el público y sólo algunos débiles alejamientos permiten reconocer que no estamos viendo una obra de teatro).

El predominio de las escenas nocturnas, la prostitución y el contrabando son constantes sugeridas y ambientadas en las tabernas del Raval barcelonés. El dominio ejercido por el ya maduro gángster –que parece diversificar sus fuentes de riqueza y que es capaz de mantener el apartamento lujoso de una de sus dos amantes viviendo en una pensión de aspecto no recomendable– hace aparición y contrasta con el orden burgués clarísimo de la familia del fiscal materializado por el despacho y las vetustas librerías y por ornamentos como un reloj y un caballo, de evidente valor, que marcan siempre las entradas a ese domicilio.

Si el atraco, tomado en parte desde el coche de los delincuentes, está bien resuelto, la pelea final delata una planificación confusa donde incluso hace falta pasar fotograma a fotograma para ver en qué momento pueden haber herido al fiscal, como así ocurre. Las entrevistas e interrogatorios en prisión (probablemente hechas en estudio) están realizadas de forma apresurada y no captan la atmósfera reinante.

El intento documental del juicio es en parte fallido: parece más bien un conjunto de graderías de un edificio de la Roma clásica aunque sí se capta la agitación de los pasillos y hasta incluso se pasa por delante de una auténtica sala de Prensa donde oímos una crónica de un corresponsal de *La Vanguardia* recordando lógicamente cualquiera de las versiones de *Luna nueva* (Milestone, Hawks...).

Quedará bien claro en la cinta que la pena de muerte se aplica en España con “generosidad”, ya que se invoca en el discurso de apertura que precede a los créditos y se traslada del falso culpable al extranjero que manipuló las pruebas y acusó a su colaborador sin que el espectador pueda dudar de la condena que se dictará. Algunos aspectos colindantes del juicio: frases al uso, actuación de los bedeles, explicaciones del empresario del espectáculo a la corista dirigiéndose también al público, tecnicismos empleados como el que lleva al superior del fiscal a desentrañar personalmente ese “pleito de sangre” que en ningún momento



ha llevado al fiscal a enturbiar su acción incurriendo en un grave delito, están, aparentemente, bien documentados.

Destaco asimismo el insólito desarrollo del film que transforma a un estático fiscal que, movido por intuiciones‘ poco claras, decide convertirse en un investigador sagaz y que con el dibujo del poco creíble Perrini llegará a estirar el hilo ya que ha estado implicado en el contrabando de encendedores desde Italia. La revelación de la protagonista de que el acusado de asesinato es el hermano de sangre del fiscal no hace más que añadir elementos melodramáticos a esa investigación. Ricardo Gascón y los productores de la película casi pretendieron insertar los rostros y el protagonismo policial del Quinto Grupo de la BIC de Barcelona, pero aparte de supervisar las peripecias e iniciativas del fiscal e intervenir en el set final, su papel es realmente secundario. Se salva, como dije la idea del policía que finge la venta ambulante e ilegal de sortijas por los bares y tabernas y que vigila de cerca las evoluciones del resuelto abogado.

La anciana de la buena sociedad que recupera a su hijo casi secuestrado por un padre desalmado y que se lo lleva nada más y nada menos que a la impía y “pérfida Albión” y que muere como un delincuente borracho se nos aparece como inverosímil.

El joyero que toca el timbre de alarma durante el atraco –lo que le cuesta la vida– y la colaboración ciudadana impresionante (persecución por varias calles en la noche) son otras tantas escenas manidas. La detención del acusado por un chivatazo sin que la policía intente verificar la identidad del denunciante y que cree, a pies juntillas, que la pistola encontrada es suficiente prueba para inculpar a un sospechoso de asesinato, muestra una cierta ingenuidad y atrevimiento en los métodos de los agentes. Sólo un fundido encadenado que describe la actuación policial (reconstrucción del atraco en el lugar de los hechos, diligencias, etc.) bajo la batuta del narrador roza el pulso habitual del género.

En lo tocante a aspectos puramente artísticos, en mi opinión, se advierte, a diferencia de otros films de la serie, el poco cuidado documentalista de la ciudad: hay pocos exteriores, no existen apenas contrastes y juegos de sombras y los apartamentos, especialmente el de la “querida” del gángster donde acontece la

trampa y el desenlace, están decorados de forma artificiosa. También existe una frialdad interpretativa que hace aún menos creíble el desenlace dramático en el que el narrador actúa en la posición habitual de “cierre ideológico”: vemos a la madre sola en la sala de Justicia y oímos: *«esta madre ha dictado ya sentencia absolutoria en el doloroso pleito de sangre que acaba de sostener»*.

Nuevamente, ya se hizo con mejores resultados en *Duda* (Salvador, 1951), el film persigue dar un toque de glamour hollywoodiense que contrasta con la presentación casi folclórica de los tipismos marginales: las tabernas del Distrito Quinto, el flamenco asociado a lo delictivo, las mujeres un tanto maduras que buscan compañía masculina sin detallar sus ofertas, la red de fidelidades en los individuos retratados con la retahíla de confidentes, chivatos y lugartenientes, etc. Las palabras del comisario (Manuel Gas) vuelven a confirmar la idea de una Barcelona punto de tránsito del contrabando internacional pese a la acción policial que desemboca en frecuentes apresamientos de yates y barcas que sólo frenan una avalancha delictiva. Que el contrabando sea internacional –desde el exterior– y que suceda en una ciudad poco adicta, no se contradice con la recurrente idea de España como una fortaleza resistente a los tráficis ilícitos propios de naciones y sistemas “más depravados”.

La amalgama de temas propuestos en el film acaba restando puntos a la película que, pese a todo, ofrece un ejemplo no demasiado habitual de un cine orientado hacia lo jurídico en un país acostumbrado (a la fuerza tras 1939) a la idea de una Justicia como coto privado de la Administración.

A modo de ejemplos, se seleccionan algunos textos significativos que transmiten el tono un tanto rancio de los discursos:

El narrador: *«Después de confesar su participación en el atraco, la policía procedió inmediatamente a instruir las diligencias [...] Santiago Cárter como autor [...] El juzgado instructor se personó en la prisión para tomar declaración al procesado que se ratificó...»*

El juez: *«El fiscal como hombre poco importa, es la ley la que cuenta en estos casos»*.

El fiscal: *”No eligió buena senda: no basta ser pobre para ser animal de presa [...] Por nuestra sociedad, por la seguridad de las personas honradas y para que el castigo sirva de ejemplo [...] aplicar sin piedad todo el peso de la ley...”, “...robo a mano armada con homicidio con los agravantes de premeditación y alevosía y de tenencia ilícita de armas comprendidos en los Artículos 406, 504 y 524 del Código Penal”.*

Narrador: *“Las frías paredes que enmarcan la justicia han vuelto a enmudecer y mientras el tribunal de los hombres juzga un caso más, esta madre ha dictado ya sentencia absolutoria en el doloroso pleito de sangre que acaba de sostener”.*

J.M.S. en *El Correo Catalán* (4/56) constataba la presencia en el film de hombres de los medios de comunicación y del espectáculo, analizando lo intrínseco del argumento:

Así, desde el crítico taurino de Radio Nacional de España, Julio Gallego Alonso, que interpreta un “gangster” internacional, hasta este buen amigo y compañero que es Antonio de Armenteras en un papel de magistrado, los conocidos poco o nada vinculados con el séptimo arte que desfilan por el blanco son numerosísimos [...] El argumento –entre policial y jurídico– tiene elementos más que suficientes para interesar al espectador...».

Méndez Leite (p. 229) criticaba el “*carácter folletinesco*” y la falta de “*calidad artística*” y los gazapos además de “*una deficiente descripción de los tipos*” aunque reconocía del director “*cierta pericia técnica*”.

## **COMPADECE AL DELINCUENTE (España, 1956)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Técnicos Asociados Producciones Cinematográficas

Dirección: Eusebio Fernández Ardavín, Argumento: Jorge Griñán, Guión: Jorge Griñán, José María Palacios, Diálogos: Luis Fernández Ardavín, Decoración: Teddy Villalba, Fotografía: Manuel Merino, Jefe de producción: Juan Solorzano, Productor ejecutivo: Jorge Griñán, Montaje: Lina Pulido, Música: Manuel L. Quiroga.

Ayudantes de dirección: Mateo Cano, José María Monís, Ayudante de producción: Alfredo Ruescas, Segundos operadores: Antonio Macasoli, Luis F. Ardavín, Secretario de dirección: Gonzalo P. Robles, Ayudante de montaje: G. Rodríguez, Regidor: Fernando Somoza, Ayudante de decoración: Arturo Villalba,

Maquillaje: Juana Culells, Vestuario: Cornejo, Atrezzo: Vázquez hnos., Jefe de eléctricos: Enrique de la Jara, Estudios: Roptence, Laboratorios: Cinefoto, Sonido: Cea, Sistema de sonido: Eurocord, Técnico de sonido: Aurelio García Tijeras.

### **Intérpretes**

Rafael Romero Marchent (Ramón Salas), María Martín (Mari), Rafael Luis Calvo ("El Italiano"), Antonio Riquelme (padre de Ramón), Conchita Bautista (cantante), Salvador Soler, Juan Antonio Riquelme, Josefina Bejarano, Angelita Caballero, José Prada, Carlos Díaz de Mendoza, Santiago Rivero, Francisco Bernal, Ángel A. Álvarez, Juan Vázquez, Tota Alba, Aníbal Vela, Rufino Inglés, Isabelita y Miguel (pareja de baile flamenco).

Blanco y negro

Duración: 70 min.

### **Argumento**

Ramón Salas ingresa en la prisión del Dueso. A lo largo de diferentes *flashbacks*, descubrimos que se trataba de un vividor con pocos recursos, al margen de los sablazos y préstamos sin devolución que sacaba de su familia o de alguna partida de cartas. Su personalidad se completa con su vocación de cantante folklórico. En su debut en el Teatro Molino, un rencoroso conocido que perdió dinero en el juego, se encargará de boicotearlo. El éxito que tiene con las mujeres le lleva a despistarse a menudo de sus compromisos con Carmen su paciente novia. Descubrimos paralelamente que posee una habilidad artesanal con la talla de esculturas que fomenta el capellán de la prisión que decide ayudarlo consiguiendo del Patronato de San Pablo la reducción por el trabajo de su condena. Pronto sabremos qué provocó su ingreso en prisión. Seducido y presionado por Mari, una mujer acostumbrada a vivir desahogadamente, le pondrá en contacto con un auténtico criminal. Éste pretende que colabore también su amigo "Garlopa" en un asunto teóricamente simple: han de extraer un paquete de droga de unos laboratorios fingiendo un robo puesto que parece ser que el vigilante y alguien más de la empresa les permitirá acceder sin complicaciones. Pronto quedará claro que "El Italiano", como así se llama el profesional, es un cruel asesino que no duda en matar por la espalda al vigilante que les dejó pasar. "El Garlopa" decide denunciar lo sucedido a la policía mientras Ramón va a buscar su parte en un bar. Allí se produce un tiroteo que se salda con la muerte de un policía. "El Italiano"

es abatido. Ramón conseguirá ir reduciendo su pena hasta poder salir mientras sus padres y Carmen le esperan a las puertas de la prisión cuya divisa inscrita en la fachada dice: ODIA el DELITO y COMPADECE al DELINCUENTE.

**Fuente:** Elaboración propia.

### **Comentario y crítica**

Esta película de 1956, pretende enlazar el título con el lema situado en la entrada de la prisión en la que el protagonista Ramón Salas pasa su condena. En los créditos del film aparece únicamente el título “Compadece al delincuente” ya que el pensado originariamente –“Volver a vivir”–, coincidía con una producción norteamericana de la R.K.O. de 1947, dirigida por Alfred Werker y que fue estrenada en Madrid el 20 de julio de 1954, aunque su título original era el de *Repeat Performance*. Cuatro líneas únicamente para destacar un argumento bastante manido y que se repite periódicamente en películas posteriores como en *Los cobardes* (Thorry, 1958) y en *A sangre fría* (Bosch, 1959) puesto que la base dramática presenta a un joven acostumbrado a buscarse la vida en otros campos (no precisamente la rutina y el esfuerzo del trabajo) para caer seducido por una mujer madura y acostumbrada a cierto tipo de lujos que a modo de cebo le consigue implicar en un delito cometido en este caso por un criminal sin escrúpulos. La película, narrada desde *flashbacks* sucesivos con el protagonista en prisión, insiste en el aspecto regenerativo de la institución penitenciaria vehiculada hábilmente por un capellán que no sólo actúa como el “capturador de malas vibraciones” de Ramón sino que consigue potenciar su habilidad artística pero no en el terreno de la canción sino en el de la talla de imágenes cristianas. En este rol, se había adelantado dos años antes, el capellán de *El presidio* siguiendo una tradición hollywoodiense del cura católico redentor aunque en este caso actúa en el interior de los espacios de castigo y no sobre el terreno, en las calles y los barrios marginales, conociendo de cerca los problemas de la delincuencia para prevenirlos desde su raíz como lo hará el sacerdote de *Cerca de la ciudad* (Lucia, 1952).

Destaca el carácter costumbrista de la cinta que incorpora la jerga y el lenguaje de un Madrid estereotipado y el retrato casi humorístico de la familia del

delincuente. El protagonista (Rafael Romero Marchent), un tipo cargado de deudas, con pretensiones por encima de sus posibilidades y habilidad innata para el enredo –del que no sabe salir–, no entenderá hasta su estancia en prisión que sus encantos no lo son todo para escalar en la jerarquía social.

La presentación de la prisión con una iluminación natural e intensa, sin contrastes ni sombras, tiene visos de un espacio angelical que se acerca más a una iglesia gótica, con sus enormes ventanales dejando entrar la luz, que a una penitenciaría. La resolución y fracaso del golpe está narrado con poco detenimiento, como si el tema criminal hubiese de estar presente pero sólo para situar el elemento redentorista que confluye con otros géneros como el religioso-confesional y el bélico-propagandístico-anticomunista tan característico de la filmografía española.

Cabe reseñar la dificultad de encontrar un argumento del film en la mayoría de los catálogos sobre el cine español. Curiosamente pese a permanecer dos semanas en las carteleras barcelonesas no pude descubrir ninguna crítica que hablará de ella en los tres diarios barceloneses consultados. Finalmente y en fecha tardía decidí visionar el film que se hallaba disponible en la Filmoteca Española para aclarar dudas (entre ellas la del título original). Queda claro que el film pertenece al grupo de las películas sobre delincuentes aunque se encasille mejor en el subgrupo de las instituciones correctoras (subgénero carcelario).

### **EXPRESO DE ANDALUCÍA (España-Italia, 1956)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Teide P.C., For-Lumia-Film Felice Zappulla

Dirección: Francisco Rovira Beleta, Argumento: Vicente Coello, Guión: Giuseppe Mangione, Vicente Coello, Manuel María Saló, Francisco Rovira Beleta, Decoración: Ramiro Gómez, Fotografía: Tino Santoni (A.I.C.), Jefe de producción: Augusto Boué, Montaje: Antonio Gimeno, Música: Isidro B. Maiztegui.

Ayudante de dirección: José Luis Merino, Ayudante de producción: José Herrera, 2º Operador: Enrico Gignitti, Secretario de producción: Carlos Boué, Adjunto de producción: Armando Grottini (A.D.C.), Ayudante de montaje: Mercedes Jimeno, Secretario de dirección: J.L. Barbero, Maquillaje: José María Sánchez,

Construcción de decorados: Tomás Fernández, Regidor: José Pernas, Ayudante de maquillaje: Carmen Sánchez, Muebles y atrezzo: Luna, Mateo, Vestuario: Peris hnos., Coreografía: Lajos Onodi, Fernando García Morcillo, Bailarines: Luis Moreno, Antonio González, Estudios: Sevilla Fims, S.A., Laboratorios: Madrid Films, S.A., Sonido: R.C.A. Alta Fidelidad, Técnicos de sonido: J. Torrens, G. Basagaña.

### **Intérpretes**

Jorge Mistral (Carlos Andrade), Vicente Parra (Miguel), Mara Berni (Silvia), Carlos Casaravilla (Salinas), Marisa de Leza (hermana de El Rubio), Antonio Casas (inspector), Ignazio Balsamo, Natale Cirino, Franco Sineri, Floria Marrone, José Calvo, Marcelino Ornat, Marcela Yurfa, Salvador Soler, Ramón Giner, Piero Signorelli, Ricardo Turia, José Castro, Manuel Aroca, María del Carmen Morales, José Luis López Vázquez, Saro Spadaro.

Blanco y negro

Duración: 91 min.

### **Argumento**

«El crimen puede tener su origen en una falta sin importancia. Andrade, con la ayuda de Hernández y el “Rubio”, quiere apoderarse de unas joyas robadas que viajan en tres paquetes de “muestras medicinales” en el expreso de Andalucía. Salinas, anticuario del Rastro, financia el asunto y después se encargará de la venta de las joyas. El atraco, que en un principio se planeó como un simple hurto, se convierte en el asesinato de los dos ambulantes del vagón-correo... La Policía logra cercar al “Rubio”, quien perseguido de cerca por los agentes, se precipita desde lo alto del Viaducto: es el primero en recibir el castigo. Hernández, que comprende la gravedad de su falta, acaba siendo eliminado por Andrade. A éste sólo le queda vender las joyas y huir. Para ello se sirve de Silvia Ríos, amante de Salinas. Pero éste les sorprende en el momento en que ella intenta apoderarse de las joyas. Andrade mata a Salinas y cuando cree burlar a la Justicia, la Policía, que le ha seguido el reguero de sangre de sus actos, impide su huida.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1957, p. 25.

### **Comentario y crítica**

Coproducción hispano-italiana (Teide y Lumia), presentada en Barcelona y Madrid entre septiembre y octubre de 1956, tuvo una respuesta discreta del

público aunque un tanto mejor en Barcelona atendiendo a la permanencia en cartel (14 y 7 días respectivamente).

La fuente de inspiración del film es un hecho ocurrido en abril de 1924 y que dio pie, once años después, a una primera recreación de Ignacio F. Iquino en *Al margen de la ley* (1935), de la productora Emisora, figurando como subtítulo *El crimen del expreso de Andalucía*. La imposibilidad de encontrar una copia de la película significa un grave obstáculo para valorar la aportación de Rovira Beleta quien confesó no haber visto la primera versión. Pude revisar algunas fotos de rodaje en el Archivo General de la Administración (A.G.A.) de Alcalá de Henares que demuestran que Iquino respetó el momento histórico del suceso, intentó una descripción de tipos muy en la línea de las películas sobre barrios bajos de los Estados Unidos de los años diez y también de elementos extraídos de la tosquedad del mundo rural, descrito en la tradición naturalista de la novela o el teatro español. Igualmente colocó en su adaptación el escenario del Tribunal Militar que juzgó los hechos acaecidos en abril de 1924.

El punto de vista adoptado por Rovira Beleta se acerca en algunos momentos a la presentación documental de los hechos focalizando la trama en los propios autores del crimen, dejando a la Policía y a la Guardia Civil un papel de investigación paralela que en ningún momento sobrepasa el protagonismo de los delincuentes. Una vez más destacó la capacidad de la puesta en serie del director cuya planificación estaba de antemano resuelta antes del rodaje y cuyo dominio, tanto en la utilización de exteriores –desde una perspectiva documental– y de interiores más en conexión con el mundo de los estudios y de la dirección artística es notable. Pese a que no estamos hablando de una película original lo cierto es que demostró una vez más que operadores (luces y sombras, angulaciones, etc.), músicos (partituras reforzando la tensión) y decoradores (mostrando diferentes niveles sociales y los objetos característicos de la época ya que la acción se sitúa en 1954), brillaban a suficiente nivel como para desarrollar un planteamiento desde el código estético y narrativo convenido como en este caso es el policiaco.



Rovira Beleta, a tenor de lo que recordaba sobre los sucesos de 1924, se planteó plasmar una trama un tanto diferente de lo realmente ocurrido puesto que para él había significado el robo de la nómina destinada a soldados que podían formar parte del dispositivo y la campaña para reconquistar los territorios perdidos del Rif en la operación conjunta hispano-francesa que pasó a denominarse el Desembarco de Alhucemas. Al margen de imprecisiones, debidas a la propia memoria o a lo publicado en los diarios de la época, el realizador dejó bien claro que, para evitar problemas de censura, decidió cambiar el argumento aunque igualmente se suscitaron quejas. En lugar del robo de dinero pensó en el contrabando de joyas, cuya interceptación por parte de dos atracadores y de un cómplice, podía dar más juego.

Igualmente describió la imposición del productor italiano Felice Zappulla<sup>46</sup> de la actriz italiana Mara Berni que describió como “muy mala actriz”, recordando algunas anécdotas que se atribuían al productor como la de que guardaba el abrigo de bisón de su protegida y amante en la nevera.

En los créditos iniciales leemos, sin autor, la siguiente admonición que bien podía haberse insertado en *Los atracadores* (1961), su siguiente película negra:

*«Con frecuencia el delito empieza por hechos de poca importancia  
y va creciendo, como un torrente, hasta arrollarlo todo.  
Por los caminos del mal no se puede andar despacio.»*

La originalidad del guión estriba en la estructuración temporal del relato que se inicia antes de los créditos, en una estación –Alcázar de San Juan– donde se descubren sacas con sangre pasándose a la cabina de la Guardia Civil que comunica las incidencias. Tras los créditos y hasta aproximadamente el minuto 36 de la película se reconstruye la preparación del golpe presentándonos, como es habitual, a los integrantes de la acción delictiva: un estudiante universitario hijo de un funcionario de Renfe; Andrade, un pelotari retirado por lesiones, rudo y despiadado que intentará enamorar a la mujer seductora e insatisfecha que

---

<sup>46</sup> Según Rovira Beleta, era un funcionario italiano, inspector de hacienda, que invirtió en el cine para ganar algo de dinero y colocarlo en otros apartados. Retratado como un “gánster” por el director, parece ser que con el dinero que ganó en la película se dedicó, entre otras actividades, a hacer de promotor de boxeo.

acompaña al anticuario, pero que a su vez protege a la hermana de *El Rubio* —el tercer miembro de la banda, poco perfilado salvo por su rasgo de cierta cobardía— y que tiene una puesto de venta de gafas en El Rastro. También conoceremos a Salinas el vendedor de antigüedades, personaje al más puro estilo de los enriquecidos en la primera posguerra y promotor del golpe. El objetivo será el de conseguir unas joyas a su vez robadas que se envían en el tren correo de Madrid a Sevilla como si fuesen medicinas y que saldrá a las 10 de la noche.

El mismo relato del atraco se planifica en un montaje alterno que narra lo que sucede antes y durante el robo y entre Salinas y su amante, artista del mundo de las “variedades”. La posible idea de que cinco fueron los participantes en el atraco real se completa con la huida en los primeros minutos de dos individuos que parecen haber mandado las joyas robadas. En la segunda parte del film aparecerá la investigación compleja que arranca del Grupo Cuarto de la Inspección de Guardia, mientras que Andrade se dedicará a presionar a Salinas para obtener su parte tras entregarle las joyas que se han de colocar a un intermediario, al tiempo en que planea largarse con Silvia, la cantante.

La desintegración progresiva de la banda será plasmada de forma impresionante y desgarrada: el asesinato a sangre fría del estudiante que colaboró al viajar como ambulante en el vagón-correo y que puede ser identificado; la persecución del tercer implicado que se suicida al tirarse desde el puente del Viaducto poco antes de ser atrapado por los policías y ante los ojos de Andrade y el ajuste de cuentas de Salinas poco antes del tiroteo que acaba con el rudo ex pelotari. En mi opinión, siempre dentro del material visionado, sólo Miguel Iglesias conseguirá presentar en las escenas de persecución y captura de *El cerco* (1955) un material de igual intensidad y de forma descarnada sin que, curiosamente, tuviese un freno censor, dada su crudeza expositiva.

Resumiendo, sólo la idea del cómplice que viaja como “ambulante” en el tren y que facilita la entrada de los atracadores y el propio escenario del robo: el tren a su paso por la provincia de Ciudad Real, rozó los hechos transcritos en la sección dedicada a las fuentes del cine español. Quizás el personaje de Andrade se acerque al despiadado criminal que realmente sobrepasó todo lo planeado en el

atraco al liquidar a los dos funcionarios cuando se delató uno de los asaltantes. En el desenlace real, no hubo ningún ajuste de cuentas posterior, pero sí que es cierto que uno de los participantes se suicidó poco después de enviar una carta autoacusatoria. Naturalmente se silenció en la película que la idea del atraco salió de un fracasado funcionario de Correos, hijo de un jefe militar (desconozco si también sucedió así en la adaptación de Iquino). Una vez más, aparece una joven que tiene la capacidad de despertar el lado bondadoso del delincuente. Este último le da dinero para que monte una tienda y deje la venta ambulante del mercadillo. Ella a su vez en plena persecución, pide a Andrade que se entregue. Igualmente que en los hechos de abril de 1924 la película muestra una captura rápida ya que hubo mucho de chapuza en la planificación del robo: incluso se alquiló un coche con chófer. El juicio, que hubiese podido dar otra dimensión a la película, se obvió, tal vez con acierto.

El personaje de Silvia está realmente metido con calzador y en este caso por clara imposición del productor italiano: las mujeres de los que planearon el atraco en 1924 no tuvieron conocimiento de lo ocurrido hasta que se las implicó, sin saberlo, al guardar un paquete con el fruto del reparto de uno de los autores.

Una vez más Rovira-Beleta es capaz de hacer un retrato casi naturalista, en este caso de Madrid, mostrándonos con detenimiento la atmósfera humana del Rastro, los patios de vecinos, la casa modesta de la familia del estudiante, la pensión cochambrosa, los solares prestos a acoger nuevas barriadas de inmigrantes y contraponerlo con cierto lujo arribista de un enriquecido a partir de negocios ilegales –personaje que también aparece en *Hay un camino a la derecha* (1953) por buscar un ejemplo del mismo realizador.

Todos los grados de la inquietud, la maldad, el desasosiego e incluso de la fatalidad se dan cita para acompañar a personajes insatisfechos y fracasados. La desesperanza de Miguel, el universitario, conecta con la que aparecerá más tarde en los personajes de *Los atracadores* (1961) aunque aquí sea, pese a su complicidad, una víctima más. En 1956, tal vez un hijo de un funcionario, insatisfecho en la Universidad se hubiese apuntado ante el desencanto al

movimiento de oposición que nació contra el régimen precisamente en ese momento crucial.

### **Guión**

Título: Expreso de Andalucía (”Andalucía Express”<sup>47</sup>)

Autores: argumento de Vicente Coello, guión de Vicente Coello, Peppino Mangione, Manuel Saló y F. Rovira-Beletla.

Número de páginas del guión: 167

Número de secuencias: 170

Número de planos: no se especifican

Fecha: no aparece.

Existen dos copias del guión (905 y 905 bis) con algunas correcciones del segundo entre las que destaca el cambio de título antes mencionado y el propio texto introductorio de la voz en off que está algo cambiado en el guión 905 bis que es el que se transcribe:

«EXTERIOR.- VÍA FÉRREA NOCHE.

El expreso de Andalucía, en marcha, camino de Sevilla. La locomotora lanza un desgarrado silbido...

Sobre el tren, y sobre su recorrido nocturno, los TÍTULOS DE CRÉDITO –lo más breve que sean posible– y como música de fondo, la canción de la película. Ésta, será un aire popular, un romance, que narrará de manera ingenua y patética la historia del crimen. Nos dirá que el expreso de Andalucía lleva la muerte dentro, que el delito empezó por una acción sin importancia, que fue creciendo y extendiéndose “igual que un torrente” hasta debastarlo todo, sembrando el luto y la ruina, que los tres hombres que lo perpetraron –uno bueno, otro malo, el otro cobarde –movidos por la ambición, fueron recibiendo luego su implacable castigo...

(NOTA: Las estrofas de esta canción se oirán de nuevo en los momentos correspondientes de la historia, para subrayar los hechos y los sentimientos de los personajes).

---

<sup>47</sup> Este nombre aparece tachado en color azul en el guión original.

Sobre el último de los titulares, veremos como al paso del tren cambia el disco de señales, indicando que queda la vía libre.

La imagen pierde foco, para entrarnos en la evocación.»

Escenarios anotados: Madrid, Manzanares, Alcázar de San Juan..., Teatro Latina, camerino de Silvia, hotel de Andrade, casa de Hernández, Jefatura y despacho de la Investigación Criminal (policías Jordán, Olmedo, Valdés...), iglesia, Rastro, Viaducto/calle Bailén (escena de la persecución de “El Rubio”), tren.

El atraco se narra en las escenas 58 a 62: los empleados del tren asesinados se llaman Cortezo y Alcaraz. El primero por accionar el timbre y el segundo al descubrir por la protesta de Hernández de que éste está implicado.

Existe una paliza final que Salinas propina a Silvia por lo que a culatazos, Andrade mata al primero. El sadismo de Salinas no aparecerá en el film. La escapada solitaria de Andrade viene precedida por lo que dice a Silvia: “*No soy un compañero de fuga cómodo: te lo he dicho*”. Andrade es capturado en este guión previo y no muere.

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, 13.971, Ext. 905 y 905 bis.

La valoración de la crítica coetánea no será unánime. Juan Cobos en *Film Ideal* de Madrid (núm. 2, p. 29, 11/56) hacía un balance negativo:

«...en el ambiente, ha logrado cosas dignas, pero en conjunto la película fracasa, aparte de por su guión fácil, copia de tanta cinta americana de “gansters”, por la falta de medida de Rovira-Beleta. Poco necesita la película de los números de revista, de bastante mal gusto y alguna escena cruda, y más de ahondarse en la psicología de su personaje central ese “pelotari ” retirado a causa de una lesión y convertido en delincuente. La fotografía realmente espléndida [...] Seguimos pensando en que en España hay una mala interpretación del neorrealismo...».

Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* (9/56) destacaba la precisa adaptación de un tema de gánsters al Rastro y al Cascorro y el planteamiento correcto del director:

«...el espectador sabe de antemano lo que va a ocurrir, puesto que no se trata de un relato-acertijo, sino de la narración de un hecho. Hecho por demás conocido, puesto que sucedió en la vida real allá por la segunda década de este siglo, teniendo gran trascendencia nacional. El suceso aquél ha servido de base,

pero nada más [...] Un tema tan vinculado con la tradición del cine como es el de la persecución, ha sido desarrollado de acuerdo con los mejores cánones [...] añadir una obra más al género entre policíaco y psicológico para el que parece especialmente dotado en algunas ocasiones el cine español...».

Méndez-Leite (pp. 245-246) alababa el mérito del film que definía como:

«...un relato de delincuencia y expiación. Una trama tan estudiada y tan bien construida sólo en contados casos se ha dado en nuestro cine. Toda la obra está tramitada con originalidad y sello propio y con expresividad de estilo realista que favorece la puesta en escena...».

Como nota anecdótica diré que Jesús Mora (en el programa Versión Española del martes 4 de julio de 2000), debutante en la realización de largometrajes con un *remake* de *A tiro limpio* (1996) destacó en general el cine policíaco catalán de los cincuenta pero también mencionó este título (de un director barcelonés aunque no de una productora de la ciudad) ya que le impresionó por su estupenda construcción. Las imágenes de la muerte de los dos funcionarios de Correos a manos de Andrade rubricaban ese comentario.

En las páginas 1036-1037 se reproducen las escenas y segmentos principales del film.

## ESCENARIOS Y FASES

### **A) Descubrimiento del delito**

- 1.- ESTACIÓN DE TREN
- 2.- CABINA ESTACIÓN (Guardia Civil).
- 3.- ANDÉN
- 4.- CORREOS (créditos)

### **B) Presentación de los miembros de la banda y preparación del golpe**

- 5.- EXTERIORES MADRID:  
PUERTA ALCALÁ/BAR/PLAZA
- 6.- DESCAMPADO/SUBURBIO
- 7.- CASA CERCANA NUDO TREN Y DESCAMPADO
- 8.- CASUCHA ARRABAL
- 9.- PATIO DE VECINOS
- 10.-INTERIOR DE UNA CASA LUJOSA: entrevista Salinas y Andrade.
- 11.-RASTRO
- 12.-ESCALERAS
- 13.-TIENDA DE ANTIGÜEDADES (planta baja)
- 14.-CASA LUJOSA: piso superior.
- 15.-FRONTÓN/APUESTAS
- 16.-TEATRO
- 17.-CAMERINOS
- 18.-TEATRO/CALLE
- 19.-TIENDA SALINAS
- 20.-PUENTE NOCHE

### **C) El atraco (montaje en paralelo)**

- 21.- AMANECER: coche
- 22.-ESTACIÓN ARANJUEZ
- 23.-INTERIOR TREN
- 24.-COCHE/ TELÉGRAFOS/ CORREO
- 25.-TEATRO (actuación de Silvia).
- 26.-VAGÓN-CORREO
- 27.-TREN
- 28.-COCHE

### **D) Segundo arranque: del crimen y la ocultación de los culpables a la encuesta y la investigación policial**

- 29.-DESPACHO ESTACIÓN, TELÉFONO GUARDIA CIVIL
- 30.-COCHE DE LA POLICÍA
- 31.-TIENDA DE ANTIGÜEDADES
- 32.-CUARTO ANDRADE
- 33.-PATIO VECINOS
- 34.-RASTRO
- 35.-HABITACIÓN ANDRADE (noticia en el periódico: muerte de dos empleados).
- 36.-HABITACIÓN ESTUDIANTE
- 37.-ENTIERRO (día, calle).
- 38.-CALLE ALCALÁ
- 39.-INTERIOR HOTEL
- 40.-CARRETERA/NOCHE
- 41.-CENTRAL DE TELÉFONOS (frontera de Cerbère).

- 42.-DIRECCIÓN GENERAL DE SEGURIDAD
- 43.-INTERIOR COMISARÍA
- E) Autodestrucción, captura y últimos enfrentamientos**
- 44.-RASTRO: buscan a *El Rubio*, preguntan a la chica del puesto de gafas.
- 45.-BAR
- 46.-FRONTÓN
- 47.-CALLE/SEGUIMIENTO
- 48.-PUENTE/PERSECUCIÓN (suicidio).
- 49.-DEPÓSITO DE CADÁVERES
- 50.-TIENDA ANDRADE
- 51.-HABITACIÓN SILVIA
- 52.-AULA FACULTAD
- 53.-EXTERIOR FACULTAD: (noticia de que *El Rubio* ha muerto)
- 54.-CASA ESTUDIANTE
- 55.-DESCAMPADO: Andrade asesina a Miguel.
- 56.-APARTAMENTO (Silvia y Andrade)
- 57.-RASTRO/PUESTO (anochecer)
- 58.-APARTAMENTO (Silvia y Andrade)
- 59.-ASCENSOR/ESCALERA
- 60.-VESTÍBULO HOTEL
- 61.-BAR/TELÉFONO (llamada a comisaría)
- 62.-CALLE (noche)
- 63.-CAMERINO
- 64.-TEATRO
- 65.-CALLE
- 66.-BAR
- 67.-TEATRO
- 68.-COCHE
- 69.-PISO DE SALINAS
- 70.-TEATRO: llegada de los policías
- 71.-CASA SALINAS: muerte de Salinas.
- 72.-CALLE (noche)
- 73.-PATIO VECINOS: muerte de Andrade. Sale la hermana de *El Rubio* que recoge las joyas.
- Fin*



## **MIEDO (España, 1956)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Hispamer Films

Dirección: León Klimovsky, Guión: Alfonso Paso, Jesús Franco, León Klimovsky, Decoración: Eduardo Torre de la Fuente, Fotografía: Godofredo Pacheco, Jefe de producción: Ángel Rossón, Director general técnico y productor ejecutivo: Sergio Newman, Montaje: Pepita Orduna, Música: Isidro B. Maiztegui. Ayudantes de dirección: Jesús Franco, Enrique Cabeza, Ayudante de producción: Julián Esteban, 2º Operador: Mario Pacheco, Ayudante de cámara: Ricardo Pobleta, Foto-fija: Julio Ortas, Ramón Fernández, Regidor: Miguel Asensio, Avisador: Joaquín Domínguez, Ayudante de montaje: Alicia Castillo, Maquillaje: Menchu Ruiz, Ayudante de maquillaje: Carlos Paradela, Peluquera: Pepita Rubio, Sastrería: Cornejo, Muebles y atrezzo: A. Luna, Realización de decorados: Augusto Lega, Ayudante de decoración: Horacio Rodríguez, Modelos Srta. Morgan: Juliette Correaux, Modelos Srta. Baarowa: G. Blanchetti, Juguetería: Adolfo Haendler, Estudios y laboratorios: Ballesteros, S.A. (Madrid), Sistema de sonido: RCA Ultra Violeta, Técnico de sonido: Plácido Colmenares, Ayudante de sonido: M. Mora, Números musicales: My slow, Miedo de Evaristo López y Sólo quiero Cha-cha-cha de Juan Rigo.

### **Intérpretes**

Antonio Vilar (Carlos), Silvia Morgan (Elena), Lida Baarova (Anita), Rolf Wanka (Arturo), Gérard Tichy (administrador presa), Pildrín Sanclemente, Rafael Bardem, Antonio G. Quijada, Ángel Álvarez, Lis Rogi, Fernando Delgado, Jesusito Baillo, José Casin, José María Rodríguez, Ángeles Bermejo, Emilio Rodríguez, Lolita Quesada, Amparo Renkel, Paco de Ronda, Vilma Valdés, Orquesta Pascual Campos-All Starts.

Blanco y negro

Duración: 78 min.

### **Argumento**

«Carlos, ingeniero que dirige las obras de una central eléctrica, en combinación con unos amigos del pasado, prepara el robo de la caja. Esta decisión se debe al fracaso en el matrimonio debido a inclinarse hacia las drogas. En el último instante su mujer y su hija le piden perdón. Apresada la niña por sus compañeros para asegurarse de su fidelidad, Carlos quiere efectuar el robo y después entregarse a la Policía. Los malhechores han preparado entre ellos una traición, por lo que las cosas no sucederán como estaban preparadas. Carlos, ante el dilema

de aceptar las nuevas condiciones o salvar a su hija, quiere dar la señal establecida, la llegada de la luz al pueblo vecino. A costa de su vida así lo consigue y su sacrificio sirve para que su mujer y su hija, ya libres, puedan regresar a su hogar limpio por el sacrificio final y la redención de Carlos que si bien las drogas le hicieron seguir unos pasos nunca soñados por él, también tuvo la suficiente entereza y dominio de sí mismo para morir y con su muerte dejar redimidas a su mujer e hija a las que de verdad amaba.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1957, p. 46.

### **Comentario y crítica**

Leon Klimovsky, realizador argentino desembarcado en nuestro país para dirigir un numeroso grupo de películas de todos los géneros y condiciones, construyó con el aún entonces poco conocido Jesús Franco –trabajando en el guión y como ayudante de dirección– una buena trama negra que se aparta de los patrones más puros y estandarizados del género al incidir en el drama de una familia dividida y al ubicarse en un escenario rural en fase de cambio más propio de un cine de acción y aventuras, ya que es un entorno pasivo que reacciona por la perturbación de las ambiciones urbanas con su mezcla de progreso, competencia, ambición y hasta maldad.

Klimovsky participó junto a Florián Rey y Fernando Fuentes en *Tres citas con el destino* (1953) y, tras *Miedo* volvió a la carga, dentro de la temática criminal con *...Y el cuerpo sigue aguantando* (1961) y con *Todos eran culpables* (1962).

Estrenada en Madrid y Barcelona poco tiempo después del final del rodaje, permaneció en cartel 7 y 14 días respectivamente.

*Miedo* es quizás la película que mejor responde a esos presupuestos negros que más o menos se han definido para la filmografía negra española. En este caso un personaje torturado, un ingeniero que intenta huir de su pasado, participa en un proyecto importante de electrificación de una zona rural. Habiendo vivido un trágico accidente que le hizo adicto a la morfina, tras perder a su hijo se separará de su acomodada familia. Carlos, el personaje que da vida un dubitativo Antonio Vilar, es chantajeado por los que le subministraban la droga. A instancias de Anita, bailarina y auténtica “mujer fatal”, entrará en el proyecto de un tipo sin

escrúpulos, mercenario al mejor postor –expulsado del ejercicio de la Medicina por suministrar sustancias no autorizadas a sus clientes– y se pliega a participar en el sabotaje de la presa que permitirá realizar un robo de importancia. La llegada de un asesino a sueldo que secuestra a su hija como garante de que cumplirá su parte en el trabajo y la conversión doble de Anita y de Carlos en héroes que serán capaces de redimirse con su muerte, acabando a su vez con los auténticos asesinos, rubricará la película. Con un argumento sólido y a través de diferentes *flashbacks* es capaz de reconstruir de forma más o menos creíble la evolución del personaje principal: la ascensión en la jerarquía social, la disgregación de su familia, la drogadicción, etc., utilizando claves dramáticas del cine clásico de Hollywood. La gradación de ambición y maldad de los delincuentes está bien trabajada en el guión: desde uno de los promotores de la Empresa Eléctrica que es el auténtico cerebro de la operación hasta tipos de una caladura moral nefasta como el mercenario o el asesino a sueldo.

Combinando las escenas de la alta sociedad (urbana) con las de un pueblo en fiestas ante la electrificación y el desarrollo que la presa traerá a la zona, el film es capaz de presentar un relato con matices aunque caiga en cierto manierismo al presentarnos el ambiente en el que Carlos acabará siendo adicto y dependiente del malvado Arturo.

El equipo técnico (Maiztegui en la música, Torre de la Fuente en la decoración, Godo Pacheco en la fotografía y el experto Ángel Rossón en la producción) convierten el argumento de Alfonso Paso en un producto bastante digno que es capaz de describir personajes más o menos cotidianos arrastrados al delito por razones y circunstancias que tiñen de pesimismo una vida familiar aparentemente destinada a ser feliz. No existe aquí ninguna acción de la policía, los ajustes de cuentas son de dos a dos, entre los miembros del grupo de saboteadores al servicio de intereses poco claros pero que han decidido destruir la central hidroeléctrica. Las secuencias en la turbina y en el panel de mandos de dicha central, con la lucha bien coreografiada, remite a tantos otros escenarios habituales del cine negro norteamericano. Quizás el moralismo de la redención de los protagonistas podía haberse ahorrado, pero el sacrificio parece una de las

señas de identidad de cualquier delincuente que intente salir del túnel. La muerte del asesino a sueldo que frente al río está dispuesto a acabar con la niña al contemplar que el ingeniero no ha cumplido su trato y al que disparan desde un pequeño montículo, es una buena muestra de la capacidad de planificación del film presentando la frialdad del que es capaz de jugar con una niña a quien va a liquidar instantes después si el asunto lo requiere. Los planos de detalle de las manos del asesino se conjugan a la perfección con los generales que no pierden de vista el puente y el río de poco caudal.

Todos esos elementos se combinan en una acertada película que muestra una vez más las posibilidades y sondeos de algunas productoras madrileñas sin demasiada solución de continuidad pero que fueron capaces de ofrecer productos aceptables aunque con altas dosis de mestizaje genérico. Tal vez por la presencia de Antonio Vilar, la atmósfera de degradación moral y el presagio de que no hay salida para los personajes de la trama, antecede al clima presentado en *La noche y el alba* (1958) que juega una vez más con la imposibilidad de reconstruir la vida cuando se ha perdido el norte y la esperanza. El pesimismo de ambos films es notable aunque Forqué haga intervenir lo sagrado como forma de enmendar el daño hecho. Con todo, la honestidad del planteamiento dramático de Forqué, más comprometido como su guionista Sastre con los personajes, se analiza en otra clave bien diferente a *Miedo*. Como puede deducirse, se ha clasificado la cinta en el grupo en el que el delito arraiga en la psicología de los individuos corrientes que arrastran sus problemas aunque la presencia de los delincuentes profesionales, que aquí giran sobre Carlos y su familia, puedan apuntar a un cine de delincuentes. Los conceptos y patrones morales presentados, alejados del escepticismo del género, recuerdan el alto grado de contaminación del género que bebe de lo melodramático. Que la drogadicción de Carlos, el protagonista, fuera presentada sin demasiadas cortapisas, hace reflexionar sobre la visión demasiado parcial que recuerda la dificultad de presentación de algunos temas y delitos a instancias de un aparato censor infranqueable. No fue en esta área de las adicciones donde fue más estricta –quizás por la infrecuencia con que se

presentó—. Me pregunto si el cine español fue tan permisivo con la presentación cruda y descarnada de otras toxicologías más habituales como el alcoholismo.

### **Guión**

Autores: Sólo aparece el sello de la productora: Hispamer Films. Se presenta como guión técnico.

Número de páginas del guión: 82

Número de secuencias: entre 100 y 112 aproximadamente (no se numeran)

Número de planos: 497

Fecha: no aparece.

En el guión técnico consultado en el Archivo General de la Administración, se comprueba el grado de precisión con la que la productora Hispamer especificó cada plano del film. Abundan las especificaciones sobre la banda sonora: campanadas; llanto de un niño, un órgano y campanas mezclándose, ruidos de motores, camiones echando cemento, música de charanga, un tema de jazz lejano, etc. Quizás por ello me sorprendió que en el desenlace de la cinta se construyese un montaje en paralelo –que existe pero con anterioridad– entre lo que pasaba en la plaza del pueblo y lo que acontecía en la barraca de electricidad de la central (la lucha entre Carlos y Arturo). Batlle, el jefe de la compañía eléctrica era detenido y Anita parecía morir en la caseta, lo que ciertamente no ocurre así en la versión definitiva de la película. ¿Cuál sería el proceso de transformación del guión?

### **PRIMERA PÁGINA. GUIÓN TÉCNICO**

#### PLAZA DE PUEBLO.- EXT. DÍA.

#### T.-1.-PP. a P.G. PAN. y TRAV. a MPL.

Una extraña cara de  
papel en movimiento.  
Se aleja de la CAM.  
hasta descubrir al  
hombre que la lleva.  
Es un farolillo que un

paleta coloca junto a una cadeneta, en una pequeña plaza de pueblo, dorada por el sol de la tarde...

ALCALDE (al comienzo en OFF)  
Y esta es la antorcha del progreso, que nunca como ahora nos llenará de luz. Al signo de la ciencia y de la técnica, el pueblo de Valdemosa, hoy a las seis de la tarde, verá encenderse sus bombillas.

T.-2. Rostros de dos paletos oyendo.  
P.M. Sin entender al ALCALDE que gesticula sudoroso:

ALCALDE  
...gracias a esa energía eléctrica que nos proveerá desde hoy la gran central del río Nalón. Y en su persona, señor Consejero de la Compañía eléctrica iberoamericana... (el final va en off sobre toma siguiente).

### VENTANA CASA CARLOS.- DECORADO. EFECTO EXTERIOR. DÍA.-

T.-3.- MPC y TRAV. a PP

En la ventana, mira sin ver CARLOS, la mirada perdida, la expresión de angustia.

T.-4.- MP y PAN. a MPG ...

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, 13.969, Ext. 896.

Manuel Castell en *Hoja del Lunes* (1/1957) apuntaba a raíz del estreno la corrección e interés del guión aunque sus pretensiones dramáticas quedasen sin una resolución convincente:

«...sin querer afirmar con ello que se trata de una película excepcional, es, sí, una cinta encomiable, al existir en su planeamiento, ante todo, el deseo de llevar a la pantalla un tema interesante.

Con un argumento denso, de recios perfiles dramáticos y psicológicos, director e intérpretes encontraron una tarea difícil, puesto que su plasmación fílmica no era labor simple [...] sin ahondar en las posibilidades emocionales que le brindaba el argumento, ha desvirtuado, en una continua duda entre el melodrama y la película de acción, lo que esencialmente era un tema de profundo estudio de caracteres humanos. [...]

Nos queda en “Miedo” una espléndida fotografía, que aprovecha los claros escenarios naturales donde se rodó en gran parte la acción y que constituye la clasificación más favorable...».

Méndez-Leite (p. 236) arremetió contra la película considerándola “*un serio percance*” del director.

## **DISTRITO QUINTO (España, 1957)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Juro Films (nº 1)

Dirección y producción: Julio Coll, Guión: Julio Coll, José Germán Huici, Luis Comerón, Jorge Illa, según una idea básica inspirada en la comedia *És perillós fer-se esperar* de José Maria Espinàs, Decoración: Juan Alberto, Fotografía: Salvador Torres Garriga, Jefe de producción: Jesús Castro-Blanco, Directora general de producción: Rosa Bargués de Coll, Montaje: Emilio Rodríguez, Música: Xavier Montsalvatge.

Ayudante de dirección: Luis García, Ayudante de producción: María Riba Abizanda, Cámara: Milton Stefani, Foto-fija: Jesús Teixidó, Secretaria de rodaje: Paquita Vilanova, Regidor: Enrique Sau, Ayudante de montaje: María Ángeles Pruna, Mobiliario y atrezzo: Miró, Maquillaje: Práxedes Martínez, Ayudante de maquillaje: Amparo Primo, Modista: Encarna Rodríguez, Estudios: Orpheia Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto, Sistema de sonido: RCA Alta Fidelidad, Técnico de sonido: Enrique de la Riva.

### **Intérpretes**

Alberto Closas (Juan), Arturo Fernández (Gerardo), Jesús Colomer (“Bobo”), Carlos Mendy (Andrés), Linda Chacón (Tina), Montserrat Salvador (Marta),

Pedro de Córdova (Miguel, el bailarín), Josefina Güell (Ana), Carlos Otero, José María Caffarel, Carmen Martín, Antoñita Barrera, Antoñita Castelló, Pedro Serrano, Santiago Sans, Eduardo Huici.

Blanco y negro

Duración: 92 min.

### **Argumento**

«El centro de reunión fijado por los atracadores es el local de una academia de Baile situado en el último piso de una casa del Distrito Quinto barcelonés. Gerardo, Andrés, Marta, Tina, David y Miguel llegan al citado punto de reunión poco después de cometido el robo. Pero no podrán repartirse el producto del atraco –varios millones de pesetas– hasta que no llegue Juan con el dinero. Pero Juan se retrasa y crece el recelo y la desconfianza entre ellos. ¿Quién es Juan? ¿Pueden confiar en su palabra? ¿Qué saben de su vida? Y mientras esperan, cada uno de ellos va evocando anécdotas, hechos en los que aparece el ausente. Y así vemos como conocieron a Juan: primero le tomaron por un policía, después por un conocido criminal, y más tarde, cuando supieron la verdad, por un hábil ladrón de quien nunca se sabía lo que pensaba. Nadie como él sabía mentir, engañar, incluso convencer con su refinada elocuencia. Hábil también en el amor, sabía conquistar a las mujeres haciéndolas creer en su siempre falso apasionado amor. Pero en el fondo, Juan tenía su punto flaco; su conciencia. Y cuando al fin llega, ante las dudas que sus camaradas han sembrado entre ellos, Juan recuerda los años de su juventud ambiciosa, cuando soñaba –como todos los hombres del mundo– en lograr un porvenir risueño y afortunado. Y dentro de una audaz situación, haciendo frente a la codicia de sus compañeros, decide entregarse a la Policía...».

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1958, p. 16.

### **Comentario y crítica**

Iniciando la trayectoria de Juro Films, productora a la que durante varios años estará vinculado el asimismo director Julio Coll, aparecerá esta adaptación en las carteleras españolas el 22 de enero de 1958 en Barcelona y el 16 de junio del mismo año en Madrid. Tuvo una aceptable acogida de público manteniéndose en ambas ciudades dos semanas en cartel.



Julio Coll (Camprodón, Gerona 1919-Barcelona, 1993) fue crítico teatral de la prestigiosa revista Destino, autor dramático y guionista de más de cincuenta películas inició su tarea como director en 1955 con *Nunca es demasiado tarde* y como productor en 1957, precisamente con Distrito quinto, su tercer film. En este caso, interesa sobremanera poner de manifiesto la cualidad de la adaptación de la obra teatral de Josep Maria Espinàs *És perillós fer-se esperar*, que ya fue comentada en la sección dedicada a las fuentes literarias y cuyo estreno en los escenarios barceloneses fue casi paralelo al del film.

La puesta en escena de Coll tiene, por descontado, ciertos vínculos con su formación teatral pero cabe mencionar su habilidad para recorrer con la cámara la pensión desde todos los ángulos e incluso desde el exterior reforzando la idea de una especie de jaula que permita radiografiar el “material humano” que allí convive. Estudio de baile, terraza de sueños y trasiego de vividores, timadores y marginados, en definitiva es el lugar de encuentro de los atracadores que mantienen espacios de convivencia pero que también tienen lugares propios, las habitaciones, donde intentan con todas sus fuerzas mantener cierta intimidad aunque a menudo se espíen, se escuchan tras la puerta o simplemente busquen la compañía, la complicidad o el enfrentamiento con los demás. Julio Coll trasladó la acción de un apartamento más o menos confortable, tal como aparece en una ilustración de su obra teatral, a un inmueble situado en pleno Distrito Quinto de Barcelona que, tradicionalmente, se consideraba una barriada con un espectro social que amalgamaba humildad e individuos que actuaban en la frontera o fuera de la ley.

El planteamiento dramático es similar en la adaptación cinematográfica: se ha cometido un atraco y los miembros de la banda se reencuentran en su refugio aunque la ausencia de Juan –el delincuente profesional, auténtico cerebro del golpe y que lleva el botín– provoca la tensión de los demás miembros que a través de varios *flashbacks*, especialmente destacables por ser colectivos con voces en *off* dialogantes, intentan reconstruir los elementos que expliquen su traición lo que les lleva a diseccionar a su jefe. En la pieza teatral el dinero llegaba ya en un principio pero el miedo a la delación llevaba a los personajes a

atar cabos sobre la forma de actuar de Juan (los nombres y tipos no están reproducidos con exactitud) y que en la resolución llevará a su asesinato más por celos que por haber confirmado la traición. Quedará clara la tesis de que si se escudriña en el pasado de un individuo misterioso y ambiguo que no está presente se acaba configurando una imagen repugnante que sólo merece el desprecio y que acabará salpicando incluso la integridad de los que le han criticado.

Como se dijo en *Hay un camino a la derecha* (1953), el plano inicial que desde el interior de la portería describe el ambiente modesto y hasta sórdido del lugar, con la visión de una calle de barriada, tiene mucha relación con uno de los planos finales de la película de Rovira Beleta y es que, compañeros en algunos momentos de sus respectivas carreras, procedentes de un medio social acomodado, ambos captan visualmente y de la misma manera la atmósfera de esa porción de Barcelona, entre populosa y marginal, aunque a Julio Coll le interese más el universo claustrofóbico de un espacio cerrado y a Rovira Beleta un entorno urbano más dinámico o que incorpora un gran número de desplazamientos aunque sus personajes estén perdidos y vaguen sin rumbo.

En los créditos aparece una sentencia que intenta preludiar el relato y el mensaje que la película quiere ofrecer:

«Las barreras más fuertes que colocó Dios entre el  
hombre y el crimen son la conciencia y la religión.»

En este sentido moral, las conclusiones de Espinàs y de Coll son diferentes: para Espinàs la ausencia del personaje que vertebra la banda lleva a analizar su debilidad aunque la desconfianza se extiende sobre todos los demás. El asesinato vengativo del final de la obra es entonces un signo de la autodestrucción: no hay marcha atrás cuando se ha generado el corrosivo acto de crítica a un miembro del grupo: llegar tarde –y aquí el robo no es más que un pretexto– permite desvelar lo que cada uno percibe del otro construyendo una imagen desvirtuada que pervierte los escasos valores cohesivos del grupo y saca a la luz sentimientos que llevan a la tragedia. El planteamiento de Coll incide mucho más en la cuestión delictiva propiamente: se llega a acusar a Juan de ser el asesino de El Marquesito, un

famoso ladrón, maestro en el oficio de lo delictivo. Se insiste más en que ha huido con lo obtenido en el robo con lo cual queda claro que los demás han sido estafados por un experto, que realiza un último golpe para poder pagar un pasaporte y salir del país –un Carlos Otero luciendo acento gallego es el que falsifica dicho documento-. Los *flashbacks* son más una reconstrucción de los hechos; la llegada, la imposición, su misoginia, su pasado oculto (llegó a vivir en la pensión) que un estudio psicosociológico del propio ausente y del grupo. Un pasado poco claro parece indicar que Juan fue embaucado en el delito por una mujer, exactamente igual que Andrés que, contable de una fábrica, es quien ha de ser atrapado por Marta que obedeciendo los designios de Gerardo, un delincuente menor con pretensiones de dureza, ha de ser convencido para preparar desde dentro el camino al atraco. Los otros compañeros del golpe son David “El Bobo”, limpiabotas, no muy lúcido, a quien Gerardo pisotea constantemente y Miguel, el bailarín fracasado en espera de su debut –nueva conexión del flamenco y el folclore–, que sobrevive dando clases y alquilando los cuartos libres a otros individuos, por la diligencia de Tina, la mujer honesta que sólo aceptará el robo por el amor que profesa a su marido.

Es destacable el encadenado de uno de los *flashbacks*, el que inicia en off David, acercándose la cámara a la puerta de la sala de baile mientras ésta se va abriendo. La voz seguirá relatando que Miguel bailaba alcanzando un estado de frenética inspiración. Esta estructura narrativa, que va ganando en complejidad y coherencia es tan apreciable como los intentos de observar a los personajes desde los exteriores de los ventanales como si de animales enjaulados se tratase. Acosado por la Policía como sospechoso, Juan no sale de la pensión y va entablando relaciones con lo que descubre es un avispero de pequeños maleantes (timos, prostitución encubierta, robos, etc.). Sólo la entrada del portal que permite ver la calle y los breves momentos en que los protagonistas se asoman por la azotea a mirar la calle por si llega Juan, permiten atrapar de pasada algún ángulo exterior del barrio. Como película de interiores, la resolución técnica es destacable y sólo las entradas e intrusiones en los cuartos de los otros, o los secretos escuchados detrás de la puerta, descubren pequeñas filtraciones entre un

espacio fragmentado sin aislamiento. También es curiosa la estratagemas de Gerardo que enviando a dos tipos que fingen ser policías, pretende sonsacar información a Juan que los descubre por su apariencia excesivamente tópica (gabardina, etc.).

El carácter de fábula de la película se manifiesta en que los ex compañeros, encabezados por Andrés, delatan a Juan como el presunto asesino de El Marquesito puesto que creen que ha huido con el dinero del atraco de la fábrica donde Andrés trabajó (sólo sabemos que el robo o el atraco se produce cuando se ha ingresado la nómina de 200 empleados). Pero el giro y la sorpresa final se producen cuando Juan regresa al nido con el dinero y descubre la desconfianza y la denuncia con lo que, pistola en mano, retiene al grupo y llama a la policía para que todos sin excepción sean atrapados, conclusión que va mucho más allá de lo expuesto por Josep Maria Espinàs que tras el asesinato de Juan ni tan solo se detiene a explicar qué pasará con los componentes de la banda tras descubrir que todos son enemigos de todos cuando una sombra de duda, haya o no delito de por medio, sobrevuele en la relación de los hombres y mujeres. El plano final de la película con un *travelling* frontal –la cámara se aleja por el pasillo mientras vemos la espalda de Juan que se acerca a sus ex compañeros hasta que aparece el título “FIN” es realmente destacable.

La interpretación es en algunos momentos amanerada y los recitados de los personajes se ajustan mejor a la obra teatral: hay demasiada reflexión y profundidad en los textos lo que no parece acorde con el medio delictivo en que se producen. Con todo, conforme avanza el film se gana en intensidad dramática. Sin duda el film de Coll tiene méritos innegables como han repetido críticos e historiadores del cine español. Pude comprobar que incluso en un intento de superproducción en color como fue *Jandro* (1964) el director mimaba también la composición escultural y la dinámica de los personajes aportando igualmente un vistoso tratamiento del entorno. El salto que realizó Julio Coll –guionista de *Apartado de Correos 1001*– hacia la dirección le avalará como un ilusionado experimentador del lenguaje de la cámara. Su capacidad de jugar con los objetos disponibles en la pensión: el reloj de péndulo, el ventilador, los armarios y maletas, las palomas en la terraza; la puesta en escena en general que considera el

estudio-pensión como una ratonera donde son diseccionados los personajes y que temen a cualquier elemento extraño que llame al timbre o que telefonee y que en algunos momentos miran desde la terraza a la calle, lejana y temida a la vez, es admirable. Los diferentes miembros de la banda, a los que se añaden Tina y Marta, muestran también sus sueños y deseos ante ese extraño que les ha sacado de su ensimismamiento, de sus rutinas de ladronzuelos o timadores de tercera categoría. Recorriendo cada una de las habitaciones –en una de ellas Marta, la chica que maneja según sus intereses Andrés, intenta seducir a Juan que responde con extrema dureza–, se accede al pasado y se confirma el fracaso del bailarín, del timador, etc., impregnando el ambiente.

La secuencia de la partida de cartas en la que se planea el atraco sirve para que cada cual hable de sus sueños: Tina piensa en un hogar, Andrés en casarse con Marta, Miguel en tener una escuela de baile y *El Bobo* en poseer algunos objetos sin valor. No se entra en detalles de cómo se realizará el robo. En este sentido la negritud de la película de Coll hay que buscarla en los fantasmas que asolan a los delincuentes –para Espinàs ellos son tipos corrientes que ejemplifican a cualquier ciudadano con problemas– aunque la conclusión del primero lleva al castigo y al autocastigo por la desconfianza ya que Juan sabe que ha quedado desmitificado como líder mientras que para Espinàs cualquier ausencia y resquicio de duda provoca esa morbosa investigación de la psicología humana que acaba destruyendo a todos al hacerse extensible la desconfianza que ha creado.

En realidad Coll plantea que en la esfera del delito todos son enemigos potenciales de todos: una de las chicas quiere arrebatarse una sortija a Juan, el propio Juan paga por un pasaporte falso que es utilizado como prueba de que planeaba huir y Andrés trata de robar con métodos de aficionado la cartera de Juan lo que pondrá a prueba la pericia del segundo que rápidamente demostrará su capacidad de liderazgo. Esta insistencia en el desmoronamiento y la presunción de la traición a raíz del robo y en especial del botín es una de las constantes del cine negro. Salvo en *Un vaso de whisky* (1958) el cine de Coll no es un cine donde la policía transmita mensajes y consignas ideológicas. En

Distrito quinto sólo aparece un ex agente (José María Caffarel) que genera una inquietud similar a la que introduce el personaje del casero en la pieza teatral de Espinàs.

Notas anecdóticas serán los primeros planos del titular de *El Caso* (número 254) donde se consigna su característica de *Semanario de Sucesos* y también el precio (dos pesetas) y, tal vez, el acento catalán de Marta y esa curiosa asociación del cine “negro” especialmente barcelonés entre el flamenco: guitarristas, bailarines, “tablaos” y la delincuencia (en *El Presidio* el experto en cajas fuertes es un guitarrista flamenco).

Finalmente cabe hablar de la difícil clasificación del film dentro de los subgéneros que se han establecido. Película sobre delincuentes, la ausencia de casi toda acción y el deseo del autor teatral y el cinematográfico de intentar profundizar en la esfera de las fidelidades, del autoconocimiento y de la dependencia y fragilidad del individuo frente al grupo, junto con un esfuerzo por comprender el alma que está detrás de cada transgresor, ha llevado a encuadrar el film tanto en el subgénero de delincuentes como en el de cine psicológico-delictivo. *Distrito quinto* es un drama sobre lo humano y unos ladrones no están exentos de esa perspectiva de análisis, sirviendo de pretexto para abordar problemas más universales.

En *El cine español ante el banquillo*<sup>48</sup> Julio Coll explicaba a Antonio Castro su autor:

«”Distrito ”Quinto” estaba basada en la novela de Espinàs “Es necesario saber esperar”, y era quizá un intento de cine,—creo que por entonces era mi estilo—de cómo contar en imágenes lentas y sofisticadas las cosas que se añoran. De cualquier manera, desde que había entrado en un “plató” había dejado de pensar que el cine era una cosa innoble. Tanto ”Distrito Quinto” como la película que le siguió “Un vaso de whisky”, fueron quizá las únicas películas que tenían un sentido liberalizador en aquellos momentos en que predominaba el cine de barbas, y con ellas, en cierto sentido, inauguré mi juego de poner en el guión secuencias, —a sabiendas de que iban a ser suprimidas en ese eterno forcejeo con la censura—, tratando de decir todo lo que quieres expresar.» Ì

---

<sup>48</sup> Op. cit., pp. 126-127.

Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, 1/1958) apuntaba el origen teatral del autor, las dificultades de la adaptación y los recursos utilizados, aplaudiendo la buena fotografía de Torres Garriga:

«...En “La cárcel de cristal”, no sólo el planteamiento y desarrollo de la anécdota resultaban plenamente escénicos, sino que el mismo ambiente en que la historia se desarrollaba era el de las tablas. En “Distrito Quinto” ha elegido una obra teatral hasta hace pocos días inédita [...] que las situaciones-límite que en la obra de José María Espinas (sic) se conseguían por efecto de la palabra, tienen aquí que lograrse con el aditamento de la imagen. Y ello constituye un problema que Julio Coll sólo ha conseguido resolver a medias, con todo y el entusiasmo y la perfecta técnica puesta al servicio de la tarea. [...] Julio Coll ha echado mano de los “saltos atrás” no excluye este recurso – por demás utilizado con habilidad– que pese en demasía el encierro entre cuatro paredes y que la cinta se deslice por cauces de excesiva lentitud. Y conste que en el aspecto técnico, el realizador no ha regateado medios para infundir vivacidad a la monotonía mediante la abundancia de planos, la diversidad de encuadres y el detallismo expositivo de la mejor ley...».

En *Los desarraigados en el cine español*, Antonio Llorens (p. 51) destaca *Distrito Quinto* como uno de los films más emblemáticos de la serie negra española:

«...la acción será el equivalente de notables modelos norteamericanos y franceses en torno a atracos y repartos de botín, con una interesante descripción de cada uno de los componentes de la banda y sus razones para convertirse en delincuentes. La buena factura y sobriedad del film de Coll a la hora de describir las tensiones no se corresponde con el dibujo y definición de los personajes, timadores de poca monta aspirantes al éxito...».

### **LAS MANOS SUCIAS (España-Italia, 1957)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productoras: As, Pecsá Films, Galatea s.p.a. (Roma)

Dirección: José Antonio de la Loma, Argumento, guión y diálogos: José Antonio de la Loma, Colaboración guión literario: Luis S. Poveda, Colaboración guión técnico: Francisco Pérez-Dolz Riba, Decoración: Alfonso de Lucas, Fotografía: Cecilio Paniagua, Mario Damiceli, Producción: José Carreras Planas, Jefe de producción: Marcelino Riba, Director general de producción: Antonio Sau,

Productor asociado: Francisco Fernández de Rojas, Montaje: Teresa Alcocer, ¡Música: Juan Dotras Vila, Marcello Baldi.<sup>49</sup>

Ayudante de dirección: Francisco Pérez-Dolz Riba, Ayudante de producción: Enrique Sau, 2º Operador: Mario Bistagne, Ayudante de operador: José Poblete, Foto-fija: Francisco Peso, Regidor: Juan Blaje, Secretario de dirección: Emilio Martos, Ayudante de montaje: María Ángeles Pruna, Maquillaje: R. Gurucharri, Ayudante de maquillaje: Teresa Plumet, Peinadora: Vicente Salvador, Costurera: Pilar Puell, Sastrería: Peñalva, Modelos Srta. Loritz: Jeanette, Muebles y atrezzo: Miró, Estudios: Orphea, S.A. (Barcelona), Laboratorios: Cinefoto, Sonido: RCA Alta Fidelidad, Técnico de sonido: Enrique de la Riva, Música de fondo: Roberto Nicolosi, Director de orquesta: Carlos Savina, Solista guitarra: Mario Gangi, Sonorización: Estudios Fonorama (sistema “Westrex”), Técnico de sonido: Mario Amari, Transparencias: Estudios Cinecitta (Roma).

### **Intérpretes**

Amedeo Nazzari (Miguel), Katia Loritz (Teresa), Francisco Piquer (Andrés), Umberto Spadaro (Valero), Lidia Alfonsi (Pilar), Carlos Lloret (Juan), Jesús Colomer (Paco), Carlos Ronda, Francisco Alonso, María Puchol, Enrique Borrás, Gianni Rossi-Loti, María Alcaína, Jesús Puche, María Martín.

Blanco y negro

Duración: 95 min.

### **Argumento**

«La Agencia de Transportes Valero sufre la competencia de otra empresa por medio de un camión frigorífico. Miguel es chófer de camión de la casa Valero. Quiere comprarse una Estación de Servicio. Para lograr el dinero necesario, despeña el frigorífico de la casa rival, provocando un accidente en el que muere un chófer, y la casa le gratifica encubiertamente. Ya puede comprar la Estación. Teresa es una moza de mesón que sirve en un parador de la carretera. Miguel, por ciertos indicios, piensa que ella ha podido ser la única persona que le ha visto fraguar su crimen. Y por si acaso, no para, hasta casarse con ella. Sin embargo, ella parece no saber nada del crimen. Mejor para Miguel. Y así transcurre el tiempo hasta que ella se cansa de la vida solitaria y penosa de la Estación, que está enclavada en un páramo. Teresa es frívola y ambiciosa y sueña con la ciudad. Traiciona a su marido con un ingeniero de caminos que está haciendo unas obras.

---

<sup>49</sup> Ramon Espelt (p. 288) le asigna la dirección (probablemente de la versión italiana) pero en los títulos de crédito aparecía como coautor de la banda musical.



El marido, al darse cuenta, pretende matarla, pero ella le lanza al rostro la terrible e inesperada palabra: ¡Asesino! El ánimo de Miguel se derrumba. La casa es ya un infierno. Teresa le traiciona a la descarada y decide al fin marcharse con el ingeniero. Miguel, coaccionado por el miedo, aguanta. Hasta que no pudiendo más y prefiriendo el castigo de la Justicia a la traición de su mujer, la mata, entregándose después a la Guardia Civil.»<sup>50</sup>

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1957, p. 47.

### **Comentario y crítica**

Coproducción hispano-italiana, pero de factura mayoritariamente española revisando el equipo técnico de la película, *Las manos sucias* es a mi modo de ver, un acercamiento directísimo a la esencia dramática y estética del cine negro norteamericano. Nada, salvo el acento catalán del jefe de una de las dos empresas rivales de transporte (Valero y Mateu & Mateu) indica que estamos en territorio español. No es una película de delincuentes natos, sino más bien una historia de ambiciones que por la temática de la carretera y la estación de gasolina remite a *They drive by night* (R. Walsh, 1940), pero también a *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947) y no sólo por recrear un espacio que bien podría ser un estado norteamericano próximo a la frontera mejicana y que puede recordar las zonas áridas de cualquier punto de nuestra geografía sino por trazar y sugerir personajes de una frontera abierta en una tierra de oportunidades y de posibilidades para volver a empezar que el cine negro, al igual que los escritores de la *Lost Generation*, se encargarán de tirar por tierra.

Es la ambición la que lleva a Miguel, un camionero que quiere establecerse por su cuenta, a aflojar los tornillos de sujeción de una rueda de un camión frigorífico que está haciendo la competencia a su empresa. Su jefe, el señor Valero no promueve el atentado pero parece apoyar cualquier iniciativa que no le comprometa. El problema que surge es doble: el accidente provoca una muerte y una invalidez y además planea en todo momento la duda de si Teresa, una camarera de un restaurante de carretera, ha visto lo que Miguel ha hecho. Un

---

<sup>50</sup> El sentimiento de culpa de Miguel le lleva a contratar a Andrés, uno de los dos conductores que sobrevivió al accidente en la gasolinera. Por su invalidez (una lesión grave en una pierna) no ha podido encontrar trabajo por lo que el miedo a la revelación de su mujer es aún mayor.

despido con indemnización: un pacto de silencio en definitiva y el regreso de Miguel para buscar a Teresa a quien le ofrece su proyecto de vida, originan el cambio de perspectiva del film. Ahora no hay movimiento en la carretera y todo es quietud y monotonía. El homicida, con su culpa a rastras, asume el rol del vagabundo de *El cartero siempre llama dos veces* según la novela de James M. Cain (1934), pero pasando a ser el pobre griego que confía ciegamente en su atractiva mujer. La ambigüedad en el personaje de Teresa es total y la duda corrosiva sobre si conoce lo que pasó (por lo que pasaría a ser cómplice) o simplemente no lo vio (por lo que operaría únicamente un obsesivo complejo de culpa) se traslada de Miguel a los propios espectadores creando una tensión que la quietud del enclave de la carretera tiende a incrementar.

Como se dijo, la culpa llevará a Miguel a contratar a Andrés (Francisco Piquer), quien se quedó medio inmovilizado por el accidente del camión frigorífico y que siempre defenderá a su patrón ante la indiferencia de Teresa que se ahoga en su nueva vida. La resolución de la película avanza hacia el drama de forma clara: Teresa llega a llamar asesino a su marido, sin resolver nuestra duda (¿recompone las piezas de su sospecha o lo vio realmente?) explicándole así que vio la manipulación del camión frigorífico, a lo que responderá Miguel con una explícita violencia, inusual en las pantallas españolas. Lo cierto es que al no denunciarlo, Teresa también cayó en el delito y confesará a Andrés por qué Miguel le contrató, más bien movida por la venganza que por su culpa cuando finalmente decide abandonar a su marido para irse con un ingeniero que ya conocía anteriormente. Los celos crecientes de Miguel, rechazado y puesto al descubierto, llevan a estrangular a Teresa cuando pasaba a buscar sus maletas pensando en que el chantaje emocional la hacía inmune. Tal vez para contentar a la censura, la película acaba con la llamada telefónica de Miguel a la Guardia Civil comunicando que ha asesinado a su mujer.

Como se ha comentado a propósito de otros films, parece como si las coproducciones garantizaran en parte la posibilidad de tocar ese mundo de sentimientos ambiguos y descarnados con mayor afinamiento que en las

producciones exclusivamente nacionales.<sup>51</sup> La atmósfera de complicidad de la pareja protagonista, a quien secunda indirectamente un empresario encantado de acabar con la competencia diciendo simplemente a su mano ejecutora que “*es un bestia*”, sorprende. El personaje de Teresa, mujer atractiva, deseada por todos los camioneros que son servidos en su restaurante y que acepta a Miguel quizás sólo por cambiar de aires y que decide qué hacer de su vida, es también un personaje excepcionalmente negro que añade el chantaje emocional e incluso la humillación constante hacia el que “la liberó” de un trabajo no muy agradable. No se sabe qué razones asisten a sus decisiones pero la descripción de caracteres por los actos y por las miradas (seductoras o de desprecio) son parte de la composición de los personajes del cine negro.

No hay ninguna investigación sobre el accidente. Habitual pero bien construida es la escena nocturna en la que la policía indica que los vehículos no se detengan y que permite a Miguel ver desde su camión que el vehículo de la competencia está en la cuneta y que por lo tanto ya tiene las manos realmente “sucias”. Sólo la llamada a la policía recuerda a los agentes de la ley: en el fondo es la ambición, la venganza y el autocastigo lo que da visos de negritud al film.

Ni que decir tiene que la dirección, localizaciones, montaje y actuación es especialmente precisa y la carretera, desolada, quieta pero encubriendo un pasado oculto que regresa a cada momento, es de una gran calidad. Sólo una pequeña duda asalta: las transparencias utilizadas en algunas tomas desde la moto con sidecar cuando circula por la carretera empañan una dirección que se ha de colocar (según lo expresado por él mismo) en el haber de Francisco Pérez Dolz, que figuró como ayudante del director pero también como autor del guión técnico. Su maestría y buen hacer queda bien patente. Queda claro que, ubicándose dentro del cine negro de la primera etapa, según se ha apuntado en la cronología utilizada, los modelos importados de los Estados Unidos están más presentes y no es una casualidad que José Antonio de la Loma fuese un guionista

---

<sup>51</sup> Queda pendiente una enorme tarea que es la de visionar las versiones italianas, francesas, etc., para establecer los márgenes entre los que se movieron los films y las variaciones incorporadas que estrictamente tuviesen que ver con la eliminación de los controles censores. Ese trabajo, sin duda, se ha de hacer desde todos los géneros, especialmente de aquellos en lo que la carga ideológica, política, erótica o donde la explicitación de la violencia fuese mayor.

activo sin el que el cine negro español hubiese tenido menor entidad. Así está presente ya en los años anteriores a su carrera de director en *Los agentes del Quinto Grupo*, *El presidio*, *Sitiados en la ciudad* (1954), *El ojo de cristal*, *Sin la sonrisa de Dios* (1955), *Los ojos en las manos* (1956) o en *Cuatro en la frontera* (1957).

La permanencia en cartel de la película (13 días en Barcelona y 10 en Madrid) permite hablar de una acogida discreta que no se corresponde con la calidad del film aunque, probablemente, esa facturación tan próxima a los modelos importados norteamericanos, la haría competir directamente con las cintas que llegaban de los Estados Unidos. El actor italiano escogido, probablemente sirvió como mayor reclamo en su país, hecho que habría de ser corroborado.

A raíz de su estreno, Jesús Ruiz desde *El Correo Catalán* (20/11/57) destacaba el tema central sin olvidar los aspectos formales y morales<sup>52</sup> de la cinta:

«José Antonio de la Loma nos cuenta la historia de un hombre que comete un crimen por ambición, que cree haber tenido un testigo de su delito y que trata de asegurarse un eventual silencio por todos los medios. Como el testigo es femenino y atractivo, las cosas se ven bastante facilitadas. Pero resulta que también la mujer obra por ambición al casarse con él y como es natural, el matrimonio no dura mucho tiempo [...] desemboca en un final completamente alejado de la característica y estereotipado desenlace de tantas cintas [...] buena parte de la cinta se desarrolla en exteriores –por cierto entre paisajes desérticos y de por sí dramáticos en su aspereza– y en tal sentido es bueno señalar la perfección plástica que el realizador ha conseguido y la belleza formal de las panorámicas que con una reiteración que obra a manera de contrapunto de la anécdota [...] La película aborda en su segunda parte el tema delicado del adulterio. A veces se nos antoja que, así como el tipo que encarna Amadeo Nazzari tiene una gran humanidad, pues el delito inicial cometido no excluye la ulterior exposición de su cambiante conciencia, magníficamente evidenciada en la interpretación, no ocurre así con el de Teresa, al que da vida Katia Loritz. Es ésta una “mala mujer” de una sola pieza, con lo que lo que se consigue en efectos dramáticos, se pierde en humanidad de la protagonista.»

---

<sup>52</sup> Curiosamente otra crítica de T. Marton (*Diario de Barcelona*) recogida por Ramon Espelt (pp. 194-195) insistía también en la maldad de Teresa (“su maldad va en aumento [...] signo antisocial e inmoral...”) lo que desde la perspectiva actual no es más que un síntoma de misoginia ya que el papel femenino es hasta cierto punto defendible y sólo se la puede criticar por dejarse arrastrar por los intereses de Miguel. El mismo Espelt (p. 194) recuerda que De la Loma ya había publicado en 1951 una novela titulada *Estación de servicio* que: “mostrava les possibilitats narratives d’aquests espais de pas”.

## **EL CEBO (España-Suiza, 1958)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Chamartín, Praesens Film (L. Wechsler)

Dirección: Ladislao Vajda, Argumento: Friedrich Dürrenmatt, Guión: Friedrich Dürrenmatt, Ladislao Vajda, H. Jakoby, Diálogos españoles: Miguel Pérez Ferrero, José Santugini, Fotografía: Enrique Guerner, Jefes de producción: F. Von Planta, Vicente Sempere, Montaje: H. Haller, Julio Peña, Música: Bruno Canfora. Estudios: Chamartín, S.A., Sonido: RCA, Ingeniero de sonido: Alfonso Carvajal.

### **Intérpretes**

Heinz Rühmann (comisario Mattei), María Rosa Salgado (señora Heller), Michel Simon (buhonero), Gert Fröbe (Schrott), Ewald Balsler, Berta Drews, S. Steiner, Siegfried Lowitz, Heinrich Gretter, Anita Von Ow.

Blanco y negro

Duración: 82 min.

### **Argumento**

«Un buhonero encuentra en un bosque el cadáver de una niña. Avisa al comisario Mattei, conocido suyo. El pueblo cree que el buhonero es el asesino, es encarcelado y muere en la prisión.

El comisario alquila una estación de gasolina cuya ama de llaves es la señora Heller. Mattei decide que la niña de la señora Heller sirva de cebo para el asesino. La niña ya ha visto al hombre y ha hablado con él sin que nadie lo sepa, ya que el “mago” –así le llama ella–, le hace prometer que no dirá a nadie que le conoce.

Una vez, regresando el comisario a casa, ve el coche negro de Schrott poco después que la niña sale del bosque. La interroga, y aunque la niña no le dice nada del encuentro, termina descubriendo sus citas con el “mago”. Avisa a la madre del peligro que corre su hijita, y decide vestir una muñeca con las ropas de la niña. Mientras tanto, la niña escapa de su casa para ir al bosque.

El asesino acude al encuentro de la niña. Surge del bosque el policía y Schrott, al verse descubierto, se precipita sobre él con la navaja que tenía dispuesta para la niña. La policía dispara capturándole.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1959, p. 31.

### **Comentario y crítica**

Estrenada tres meses antes en Barcelona (14/11/1958) que 3en Madrid (12/2/1959) y permaneciendo tres semanas en cartel en ambas ciudades, esta

coproducción hispano-suiza dirigida por el realizador húngaro Ladislao Vajda, nacerá de un argumento del dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt que colaboró con el propio director en el guión del film que ha pasado a ser –y no es sólo mi opinión–, una pequeña joya del cine europeo de los años cincuenta.

*El cebo* destaca por su terrible sencillez y, contra lo que algunos críticos como Juan Miguel Lamet afirman, tiene un guión que funciona como una auténtica pieza de relojería pero que nace, en mi opinión, de una estructura adaptable a un cuento o relato corto y que plantea una línea de acción bien simple que implica un cambio de vida, con un cebo (una niña) que, descuidando los sentimientos de la madre, provocará la caída en la trampa del ogro o psicópata asesino (según se quiera leer el argumento).

La película huya de posibles juegos laberínticos o explicaciones psicoanalíticas más allá de presentarnos un personaje dominado por el sexo opuesto –la mujer o la madre son aquí roles intercambiables cuando la estructura psíquica está dañada– pero sin eliminar ese carácter casi mágico y poético que lleva al comisario Mattei a interpretar lo que le pasó a la última niña víctima del asesino. Es por ello que acaba metiéndose en el punto de vista infantil analizando el famoso episodio del dibujo de la niña asesinada que dejó dos pistas valiosas: la cabra identificativa de un cantón suizo al que pertenecía el coche del asesino y el tamaño y forma de ganarse la confianza del asesino, ofreciendo una marca y tipo, de bombones determinados, por lo que habrá de buscar asesoramiento en los propios niños que interpretarán a la perfección el dibujo. Ese protagonismo infantil (víctimas, testigos y participantes de un juego deductivo) está a años luz de la peripecia infantil del protagonista de *El ojo de cristal* (1955), de la melodramática de *Sin la sonrisa de Dios* (1955) o de *Los dos golfillos* (1960). En clave de fábula o cuento, el universo infantil no juega a hacer de mayores sino a presentar algunos resquicios de su psicología, con sus ilusiones y temores.

Es bien cierto que el pobre buhonero interpretado, como siempre, por un magnífico Michel Simon, es quizás el personaje que más veremos sufrir directamente porque pasa de ser un voluntarioso colaborador de la justicia a ser

un sospechoso únicamente por su forma de vida. La omisión y el error de la policía es aquí doble y probablemente de haber sido ambientada la película en España no hubiese podido aparecer puesto que para el espectador ese suicidio nace de la desesperación y de la incomprensión de la Justicia y por tanto duele más.

Con todo, el film transcurre con una cierta placidez: sólo quiere inquietar y no se llega a temer más de lo necesario por la niña elegida para tender la trampa al asesino aunque no sea una casualidad que falte el padre permitiendo, en un esquema patriarcal clásico, mayor libertad de acción del policía (padre que se ofrece alternativo y destructor del rival asesino).

La gasolinera en la carretera, espacio de circulación y aquí de frontera cantonal, es un observatorio natural pero a la vez es un interrogante lanzado hacia los apacibles ciudadanos que transitan en nuestra vida cotidiana. Tal vez la mayor crueldad proceda del inspector que, con el pretexto de salvar a posibles nuevas víctimas, utiliza a una madre y a una hija a quienes tal vez está empezando a querer. Revierte directamente este punto a aquel dilema del agente de la ley que traspassa las fronteras legales o morales porque quiere atrapar al criminal.

Rodada con la precisión habitual de su director, esta rareza, de difícil continuación, tiene la virtud de meterse en la piel de un policía de a pie, que ha de descender a lo cotidiano (la escuela, la gasolinera, el pueblo, el bosque, la carretera...) para conocer al asesino que opera de una forma determinada y por ello se acerca mucho más a un cine policiaco europeo (pienso en las historias de Simenon o en diferentes trabajos de Chabrol o Tavernier). No hay grandes sobresaltos y el método supera al descubrimiento sorpresivo. El asesino en serie se convierte en un estereotipo capaz de asustar, dentro y fuera de la pantalla, por lo que roza más de un género a la vez. Los lugares forman parte de la narración por lo que se gana enteros en la recreación de lo cotidiano. Todo ello, de la mano de Vajda son apuntes y esquemas que aunque no llegan a desarrollarse totalmente están presentes como gérmenes de un cine que se pretende narrativo y reflexivo a la vez.

Se ha colocado *El cebo* en una doble entrada: en primer lugar en el subgénero de asesinos dentro del cine de delincuentes y en segundo lugar dentro del “cine policiaco/cine desde la ley” puesto que la encuesta y el método policial aparece con claridad aunque se insiste una vez más que Mattei, bajo su máscara de eficiencia funcional, es demasiado ambicioso para trabajar en equipo, y su discreción corre paralela con riesgos desmedidos que tal vez no sean necesarios.

Lo cierto es que es difícil apuntar los méritos al cine negro español salvo en la capacidad de acoger a su director y, sin duda, a la fotografía de Enrique Guerner o a la producción de Vicente Sempere, hombre clave en el cine negro, español que participó en *Hombre acosado* (1950), *Séptima página* (1950), *De espaldas a la puerta* (1959) y en *A hierro muere* (1961).

En *El cebo* existe, como se apuntó más arriba, una cierta proximidad con la literatura negra más cercana al personaje Maigret de George Simenon: los crímenes se suceden, pero los datos se ordenan pausadamente hasta que el rompecabezas cobra sentido siguiendo las pistas a disposición. El cruce de indicios que permiten hablar de un asesino en serie que elige unos determinados espacios (el bosque cercano a la carretera) y unas formas de acercamiento a los niños (el uso del guiñol, las golosinas...) permiten recomponer los pasos de ese inquietante personaje, enorme y elegante, encarnado por Gert Fröbe que años más tarde Claude Chabrol supo recuperar para su peculiar visión del cine criminal en *Profecía de un delito* (1976).

Repetir lo ya conocido sobre el director que supo realizar algunas obras importantes en casi todos los géneros y temas que tocó en España y que pudo contar con algunos actores de renombre internacional sería banal. Queda el debate pendiente sobre si *El cebo* es una película sobre un muy particular método policial o sobre un desequilibrado que ha de ser capturado o un simple cuento con monstruos o animales feroces que los hábiles cazadores saben atrapar. Sobre la utilización de la señora Heller (personaje interpretado por el dulce rostro de Rosa María Salgado) y de las connotaciones morales se podría decir mucho.

Sin alardes estilísticos y una puesta en escena sencilla (en la escuela, en el bar, en la comisaría y en la estación de servicio rural reconvertida) se encuentran algunos



de los valores de una narración que entra por la vía de los sentimientos y que, puedo asegurar, me impactó como amenazante y truculenta cuando pude verla al final de mi infancia.

Jesús Ruiz a propósito del estreno y en su crítica en *El Correo Catalán* redundaba en el deseo del film de alejarse del cine de terror:

«Se trata de la persecución y captura de un peligroso criminal, o más bien de un desequilibrado mental que ha cometido varios asesinatos de niñas y a quien un complejo impulsa al crimen [...] nada hay de morboso en esta cinta, que sólo a medias entra en la calificación de policíaca. No se dan “tremendismos” de forma ni se busca el impacto sobre el espectador. Todo está relatado en imágenes sencillas, de una difícil sencillez, pero precisas y suaves. Todo tiene, además, un halo tierno, en momentos poético, tanto más difícil de conseguir cuanto había que luchar con las tentaciones de “suspense” efectista que ofrecía el propio argumento.

Ladislao Vajda ha narrado la historia como si de un cuento se tratara: el cuento del hombre corpulento que se aparece en el bosque y a quien subconscientemente identificamos con “el hombre del saco” de nuestras pesadillas infantiles...».

Juan Miguel Lamet<sup>53</sup> por su parte, anotaba fallos en el guión criticando también la falta de unidad narrativa, la discutible dirección de los actores, la personalidad poco cuidada del asesino y la música efectista aunque anotaba como positivas la originalidad de la idea central, la emoción que se desprendía de las propias imágenes, el buen uso del suspense y la buena fotografía de Guerner:

«Vajda ha realizado una película mecánicamente inteligente [...] la mayoría de los fallos que pueden achacársele son del guión escrito por Friedrich Durrnmatt, célebre dramaturgo suizo, en colaboración con Hans Jakob y el propio Vajda...»

Méndez-Leite<sup>54</sup> hace del film una lectura casi sociológica destacando igualmente la maestría del director:

«...tema sombrío [...] pero de indudable actualidad: el grave problema que se presenta a muchos niños que se fían de desconocidos que los atraen a lugares

---

<sup>53</sup> *Film Ideal*, núm. 3, marzo de 1959, p. 21.

<sup>54</sup> Op. cit., p. 339.

solitarios con turbias intenciones [...] En la puesta en escena encuentra Vajda oportunidad para demostrar una vez más sus profundos conocimientos cinematográficos. Tanto los detalles técnicos como los artísticos han sido tratados con ejemplar finura, sin cuyo requisito difícilmente hubiera podido llegar al gran público un tema de peligrosas derivaciones. La descripción del criminal –un asesino incitado a la perversidad por un supuesto complejo en sus relaciones matrimoniales– está tan bien hecha que impresiona profundamente al que va siguiendo la emocionante trama...».

Más de un crítico, tal como era habitual en la época, recordará que hechos delictivos como el presentado en el film no sucedían en nuestro país.

## **UN HECHO VIOLENTO (España, 1958)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Nervión Films

Dirección: José María Forqué, Guión: Alfonso Sastre, J. M. Forqué según un argumento de P.B. Mercur, Decoración: Eduardo Torre de la Fuente, Fotografía: José L. Ballesteros, Director general de producción: José Jerez, Productores asociados: Margarita Alexandre, Rafael María Torrecilla, Montaje: José Antonio Rojo, Música: M. Asins Arbó.

Ayudantes de dirección: Sinesio Isla, Luis Méndez, Ayudante de producción: Gustavo Quintana, Auxiliar de producción: José Salcedo, 2º Operador: Eduardo Noé, Foto-fija: Simón López, Foquista: Luis Peña, Secretaria de rodaje: Lucía Martín, 2º ayudante de dirección: Jaime d'Ors, Maquillaje: Julián Ruiz, Ayudante de maquillaje: Carlos Paradela, Peluquera: Mercedes Paradela, Regidor: Adolfo Fernández, Ayudante de montaje: Conchita Pino, Ayudante de decoración: H. Rodríguez, Construcción de decorados: F. Prósper, Vestuario: Peris, Atrezzo: Mateos, Material electro-doméstico: "Electrofil", Estudios: CEA, Laboratorios: Cinefoto, Música de jazz: Franco All Starts, Solistas: Napoleón, José Moro, Arevalillo, Sonido: Klangfilm, Ingeniero de sonido: A. Alonso.

### **Intérpretes**

Richard Morse (Clint Hall), Mabel Karr (Kathy), Adolfo Marsillach (capitán Clark), Alfonso Vidal (Sharpe), Carlos Ballesteros ("Desgarbado"), Luis Morris (Martin), Carlos Mendy (padre Mason), Fred Goddard (Anderson), Manuel Díaz González (Kinkaid), Anastasio Alemán (John), Rafael Luis Calvo (Harris), Marc Goyanes, Nora Samsó, Patrick Laurence, Maurice Marshall, Jacinto Martín, Antonio Jiménez Escribano, Héctor Bianchotti, Mike Brendel, Enrique Ávila, Luis Meira, Loubroth.

Blanco y negro

Duración: 92 min.

### **Argumento**

«Dos jóvenes, recién casados, ven interrumpida su luna de miel por la repentina enfermedad de ella. Cuando él se encamina en busca de un médico, es víctima de un atraco. Sin dinero, finge a su vez atracar al farmacéutico que se niega a facilitarle la medicina. La toma entonces, por la violencia, haciendo promesa de resarcir su importe al día siguiente, pero no puede llegar a hacerlo porque es capturado por la policía. Acusado de atraco a mano armada es condenado a nueve años de trabajos forzados, que cumple en una cantera, donde es objeto de toda clase de penalidades y malos tratos. Desesperado por su situación, intenta la fuga, pero es capturado y sometido a crueles castigos y cuando está a punto de perecer llega un inspector de Prisiones que, a causa de una delación, trae consigo el reconocimiento de su inocencia y la concesión de la libertad. Al fin, los jóvenes esposos pueden reanudar su interrumpida luna de miel.»

**Fuente:** Pascual Cebollada, p. 74.

### **Comentario y crítica**

Producción de Nervión Films, de 1958, y con guión literario de Alfonso Sastre, Un hecho violento introduce en los créditos un alegato para que el espectador sepa a qué atenerse:

«Esta es una historia basada en un hecho real, su denuncia conmovió a millones de lectores y se produjo, ante la locura sádica de un hombre, un clamor de indignación y protesta. Se relata, en fin, la historia de un muchacho americano que fue la víctima de estas excepcionales circunstancias.»

A partir de los créditos se conocerá que el hecho fue recogido en una novela por el periodista P.B. Mercur. fiNo era la primera vez que en nuestras pantallas algún director intentaba reconstruir el ambiente judicial de los Estados Unidos. Nieves Conde ya lo hizo unos diez años atrás, aprovechando incluso panorámicas de otras películas. Forqué utilizará escenarios de la Costa del Sol (Málaga, Marbella, Villaviciosa de Odón y Colonia Mirasierra según los créditos) para intentar reproducir los entornos originales de la costa de Florida, trabajo de puesta en

escena y de localizaciones ya encomiable. El hecho de que lo acontecido pase en un pueblo pequeño y que el juicio y el mismo penal pertenezcan al mismo condado quizás facilitó las cosas.

Cuatro fases marcarían el desarrollo del film: en una primera, expositiva, se narra la llegada de unos recién casados que al pasar por la población que centrará luego el drama denotan la hostilidad del *sheriff* local. La llegada a la playa, el alojamiento en un bungalow y la normalidad de la pareja inicia esos diez primeros minutos.

En la segunda fase la narración plantea el drama y los sucesivos actos delictivos que marcarán los acontecimientos posteriores. Kathy, la joven esposa se encuentra mal, ha bebido de unas aguas poco fiables y Clint decide ir a buscar al médico del pueblo dejando a su esposa al cuidado del encargado de la zona de bungalows. Nuevamente en la carretera se ve obligado a detenerse porque, – estereotipos aparte– una pareja baila *rock & roll* en el centro de la carretera. La estratagema de parar y solicitar que el conductor les lleve al pueblo acaba en un robo bien planificado del coche y del dinero. Tras un salto en el tiempo... es de noche, Clint, el personaje central se halla en la pequeña ciudad. No piensa más que en encontrar al médico a quien no halla y decide pedir algún producto al farmacéutico (*drugstore* no especializado). Al ir a pagar recuerda que no lleva dinero encima y trata de explicar que le han robado. Desesperado ante la negativa del vendedor finge llevar una pistola y pese a ser visto por una clienta consigue salir con el medicamento. La testigo denuncia el hecho y pronto una persecución acaba con Clint en la cárcel.

La tercera fase alude a un juicio rápido en el que la aportación convencida de los dos testigos y la imposibilidad de demostrar que realmente fue robado poco antes, junto a la presencia de un juez duro, llevan a una condena excesiva: nueve años en la prisión del condado que no es más que un campo de trabajos forzados. La defensa correcta no puede conseguir nada salvo intentar apelar a partir de la buena conducta del condenado. Mientras, Kathy recibe información de los hechos, aún convaleciente en una clínica, donde recibe la visita del encargado de la zona recreo donde se hospedó con su marido. En montaje alterno, como a lo

largo de toda la película, podemos seguir las gestiones de la esposa mientras el marido prosigue su confinamiento.

La cuarta fase, la más larga, “recrea” la vida en la prisión, recurriendo a los tópicos conocidos del subgénero que en esta película recuerdan más al western que al cine negro propiamente. Hay que recordar que la experiencia de Forqué en este tipo de escenas había sido cultivada ampliamente en *Embajadores en el infierno* (1956) donde debía reproducir los innumerables campos de concentración que los ex divisionarios españoles tuvieron que sufrir en la Unión Soviética ante unos comisarios políticos presentados como engendros diabólicos.

La pérdida de identidad, las reacciones variadas de los reclusos, desde las muestras de comprensión hasta la provocación violenta con paliza posterior, la severidad del jefe de la prisión y la obligación de mantener el trabajo en la cantera en las pésimas condiciones, no son elementos que sorprendan al espectador. En escenas intercaladas, vamos siguiendo los pasos de la esposa de Clint: reincorporación a la vida laboral, contactos con el abogado defensor y finalmente consultas con un cura católico que da con la clave para proceder a la revisión de la condena que necesita de nuevas pruebas: los testigos reconocerán que no vieron ninguna pistola pese a haberlo declarado así en el juicio. Mientras esto ocurre –no queda claro el tiempo que lleva ya en prisión el condenado, aunque sí parece ser bastante–, se pone en marcha una investigación del inspector Anderson que, en colaboración con el Gobernador del Estado, ha decidido vigilar y acosar al capitán Clark, el alcaide de la prisión, tras recibir cartas denunciando malos tratos de algunos presos. La confesión de quien escribió la última comunicación demuestra que los latigazos y las celdas de castigo son parte cotidiana de la vida de los prisioneros. Clint tratará de huir dos veces lo que comportará un empeoramiento de sus circunstancias: colgado por una cadena que casi le mata y encerrado en una especie de tonel en el aislamiento de un cuarto especial. Incluso será arrastrado por la carretera al ser preso por los guardias aunque a su vuelta al campo de trabajo encontrará que su caso ha sido sobreseído y quedará en libertad. Se procederá además a la destitución del jefe del campo, a quien Clint propina una bofetada de despedida. El emotivo adiós de los

compañeros de prisión y el alejamiento del coche en la carretera ponen punto final al periplo.

No se llega a saber qué consecuencias podrían tener los dos intentos de evasión para un recluso, por muy inocente que éste fuese, ni tampoco se adivina qué conduce a esa especie de odio exacerbado del capitán Clark hacia Clint: no se puede dejar de pensar en el modelo narrativo que Herman Melville marcó en la maravillosa narración *Billy Budd* donde un pobre grumete, por su inocencia, soporta toda la violencia del oficial de la fragata británica tras ser enrolado a la fuerza, como era habitual en la Marina Británica, cuando necesitaba de marineros para su enorme flota de guerra. La historia corta fue llevada al cine en 1962 con el título castellano de *La fragata infernal* y fue dirigida por Peter Ustinov.

Como aparece en la crítica posterior, parece ser que la productora debió ver demasiadas dificultades para superar la censura si presentaba los hechos, crueles y duros –la muerte por los castigos administrados del injustamente condenado– como sucedió en realidad.

Pueden apuntarse observaciones desde diferentes ópticas, pero me limitaré a repasar aquello que tiene más relación con el objeto de la tesis: a lo largo de las películas analizadas, se ha visto que la rigidez censora podía “despistarse” alejando los hechos de nuestro país como aquí ocurre o bien acogiendo a una manga más ancha de permisividad siempre que existiese una coproducción. El caso de *El magistrado* (1959) es un buen ejemplo que ensancha los límites de lo presentable en nuestras pantallas.

Probablemente los espectadores de finales de los cincuenta podrían sorprenderse diciendo, por ejemplo: “*¡qué injusticias se cometen en los Estados Unidos que tanto presumen de los valores de sus derechos!*”. Esa probablemente era la intención de los productores. Los espectadores de los años sesenta y de las décadas posteriores creo que más bien pensaríamos así: “*¡si en un país con garantías constitucionales ocurre lo que vemos, qué no pasará en un sistema dictatorial como el nuestro!*”.

El estereotipo del alcaide duro, no funciona o al menos no brilla, tal vez porque en los noventa estamos acostumbrados a ver maquinaciones mucho más

terroríficas (prevaricación, asesinato...). La denuncia que el film hará será simplemente de brutalidad sin apelar a la corrupción. Tampoco aparece el funcionamiento de los *gangs* y redes en el interior de la prisión por lo que lo que amenaza a Clint tiene prácticamente un único frente.

Una panorámica del campo de trabajo en la cantera y los barracones rodeados de alambradas son los elementos que se repiten. No es aquí, tal vez donde la película ofrezca el análisis más exhaustivo de una prisión que sí realizó, con una manipulación de la cámara encomiable, Antonio Santillán en *El presidio* (1954). De todas formas, Forqué prefiere insistir en la dialéctica exterior-interior tratando de acercarnos con rapidez a la resolución del caso.

Más reales aparecen los pasos legales que la comisión de investigación de la prisión y la acción del abogado defensor, en colaboración con la serena esposa del detenido, bien acompañada por personajes secundarios de cierta consistencia como el del cura optimista o el encargado de las instalaciones veraniegas.

La luz y el sol que preside la estación estival contrasta con el pueblo norteamericano en el que se siente Clint como un extraño buscando ayuda para su mujer mientras que en el una de las casas vemos sombras que se mueven a ritmo de *rock & roll* que más que tranquilizar remiten a la radio que sonaba antes del robo en la carretera.

Es destacable la puesta en escena del juicio y sobre todo la partitura de Asíns Arbó que consigue ambientar las escenas de la penitenciaria con unos ritmos casi electrónicos de una gran modernidad, utilizando también el recurso de presentar la música que emana en el plano de lo diegético (radios, tocadiscos...). Como es habitual en la época las melodías con vibráfono son adecuadas aunque tal vez nuestra sensibilidad actual las rechace.

Como conclusión, una vez más, el tema del falso culpable que en este caso es a la vez víctima de unas circunstancias realmente demenciales sirve para homenajear en parte al cine penitenciario norteamericano y a algunos de sus escenarios codificados<sup>55</sup>, un reto que José María Forqué, director de encuadres precisos

---

<sup>55</sup> El mismo director en *El secreto de Mónica* (1961), melodrama con un ligero trasfondo policíaco ya que hay una muerte accidental coloreada de asesinato, demostró la capacidad de reproducir espacios bien diferentes –en este caso una población argentina–, con una cierta ambientación de *western* muy similar a la de *Un hecho violento*.

supera sin que se profundice especialmente en ningún aspecto que sorprenda. La película se mueve en las coordenadas que se han identificado para el cine negro español del segundo subperiodo, capaz de oxigenarse con nuevos temas y de un tratamiento menos reiterativo de la cotidianidad de nuestras ciudades: esa expansión revierte en cambios pero aleja de la pureza, dirigiéndose al manierismo.

J.M.S., en la crítica del 16 de febrero de 1959 de *El Correo Catalán* destacaba el origen del proyecto, el duro retrato de la penitenciaría y las discordancias entre el film y lo realmente sucedido:

«Un hecho real, un verídico suceso ocurrido en 1942, en los Estados Unidos, que levantó considerable polvareda política y llegó a apasionar tremendamente a la opinión pública de la gran democracia americana, es este hecho violento que en imágenes cinematográficas relata la producción nacional [ ...] en este campo de penados que con cuidada fidelidad reproduce el film, asistimos a las crudas y realistas escenas de la vida de los condenados a trabajos forzados: a las torturas físicas y morales a las que les somete un capitán de campo, obsesivamente impuesto en su condición de guardián de los que él cree criminalmente natos y en lo principal, a la estancia en dicho campo de un delincuente ocasional, condenado a nueve años de trabajos forzados, gracias a la sentencia de un riguroso juez y a la interpretación rigorista de la prueba practicada en un juicio [...] “Un hecho violento” ha dulcificado el final de la triste historia. En la realidad el injustamente condenado murió a consecuencia de los malos tratos recibidos en el campo de trabajo. En la película alcanza la revisión de la causa y la libertad...».

Méndez-Leite (pp. 366-367) reincidía en la base real del tema del film y resaltaba el trabajo de José María Forqué:

«...La obra ha sido realizada totalmente en España [...] Hay en la realización de Forqué un profundo sentimiento cinematográfico. Ha conseguido una obra sobrecogedora, perfilando su fondo dramático con verdadera maestría. Ha narrado bien la historia mostrándola con toda su descarnada realidad...».

El propio director hará balance y autocrítica del film en el libro de Florentino Soria<sup>56</sup>:

---

<sup>56</sup> SORIA, Florentino, José María Forqué, Festival de Cine de Huesca 1992/Dirección General de Aragón, Huesca, 1992, pp. 46-47.



«...La planteé como un docudrama y para que la apariencia documental fuera más convincente, pensé que los actores debían ser poco o nada conocidos. [...] La película tuvo un éxito increíble. Gustó mucho al público y le dieron el premio de los críticos y fue solicitada por varios países. Con este éxito llevaba ya un camino ascendente.»

"

El propio Florentino Soria (p. 48), recoge una interesante crítica de Félix Martialay (*Film Ideal*, nº 36) de octubre de 1959:

«Forqué ha hecho un buen trabajo como director. Quizá un poco frío precisamente en las secuencias más falsas, como si hasta él mismo lo hiciera sin calor, sin convencimiento. El juicio, bien resuelto plásticamente, no tiene emoción y los actores tampoco se la dan. Las gestiones de la esposa con el sacerdote son de lo más desangelado... Justamente los grandes fallos del guión. El arranque es bueno. Y la luna de miel en la playa, también. La persecución tiene altura. Y las secuencias del penal, siempre que hay acción, son también de calidad. Pero en todas ellas, en cuanto la acción pasa del exterior al interior, vuelve a pesar el guión y a sonar a falso, a literario...».

El mismo autor mencionado<sup>57</sup> resumirá las características básicas del poliédrico director:

«Personalidad con mayor afinación en la Comedia en todas sus variantes: sainete, humor negro, esperpento, farsa, vodevil [...] Se mueve bien en ámbitos dispares: costumbristas, sofisticados [...] Dominador de todos los medios técnicos: gran capacidad de visualización, crítico y autocrítico [...] ~Otra nota distintiva del cine de Forqué es la atmósfera sugerente que envuelve la actitud de los personajes, el discurrir de los sucesos y que trasciende la veracidad de una historia. Tiene una mirada privilegiada para seleccionar el escenario más acorde con la situación dramática y, cuando hace falta, consigue con objetos aparentemente intrascendentes o mínimos detalles que adquieren una significación subliminal.»

Tras mencionar su capacidad para la dirección de actores, Florentino Soria incide en las constantes temáticas del director:

«...moralista que toma partido, que fustiga comportamientos y costumbres, intolerancias y represiones, fariseísmos e hipocresías [...] militante activo frente a los convencionalismos sociales y a favor de los humildes, de los desposeídos, y en hostil enfrentamiento a los poderosos, a los opresores [...]

---

<sup>57</sup> Op. cit., pp. 6-7.

Pero las pobres gentes, esos antihéroes que pueblan las historias de Forqué, no siempre se repliegan en su dignidad, en actitud pasiva, sino que, a veces, ante la opresión y la injusticia se rebelan y responden con la misma moneda, ojo por ojo y diente por diente. Y en este censo de “humillados y ofendidos”, la mujer ocupa un lugar preferente [...] en las películas de Forqué, que es el director más feminista del cine español, la mujer es fuerte, inteligente, sensible, no acepta la sumisión...».<sup>58</sup>

## **LLEGARON DOS HOMBRES (España-Suecia, 1958)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Molino P.C. (Madrid), Terrafilms (Estocolmo)

Dirección: Eusebio F. Ardavín, Supervisión: Arne Mattson, Argumento: Volodja Semitjov, Guión: Enrique Alarcón, José Luis Rubio, Decoración: Enrique Alarcón, Fotografía: Alfredo Fraile, Jefe de producción: Juan Uzal, Montaje: José Antonio Rojo, Música: Cristóbal Halffter.

Asesor militar: comandante don Salvador Bujanda, Ayudantes de dirección: José Luis Robles, José Luis Barbero, 2º Operador: Mariano García Ruiz-Capillas, Ayudante de cámara: Miguel Barquero, Secretario de producción: Andrés Velasco, Regidor: Ángel Quintana, Ayudante de decoración: José Antonio Guerra, Ayudante de montaje: Concepción Pino, Maquillaje: Julián Ruiz, Script: María Luisa Sarry, Administrador: Luis Garrido, Peluquería: Mercedes Paradela, Construcción de decorados: Francisco R. Asensio, Muebles y atrezzo: Luna, Mateos, Mengíbar, Vestuario: Cornejo, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Madrid Films, S.A., Sonido: FonoEspaña Westrex Recording System.

### **Intérpretes**

Francisco Rabal (capitán de la Guardia Civil), Ulla Jacobsson (Laura), Christian Marquand (Pablo Morales), Moulodji (Ángel García), Fernando Sancho (dueño del bar), Félix Dafauce (teniente de la Guardia Civil), Ana Esmeralda, Miguel Ángel Gil, Roberto Camardiel, Lola Lemos, Francisco Bernal, Manuel Peiró, J.M. Martín Pérez, Mario Berriatúa, José Cuenca, Josefina Serratosa, Goyo Cebrero, Manuel Aguilera, Matilde Artero.

Blanco y negro

Duración: 82 min.

### **Argumento**

«En las inmediaciones de un pueblo en fiestas, se estrella un coche celular que transporta dos criminales alienados peligrosos, que logran escapar. Se suspende la

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

feria y el capitán de la Guardia Civil, con sus fuerzas, pasa la noche haciendo pesquisas. Encuentra la huella de los criminales por el robo de dinamita efectuado en unas canteras, lo que aumenta el peligro. Laura, la maestra de párvulos, debe marchar destinada a otro lugar, y cuando al día siguiente ha reunido a los niños en la escuela para despedirse de ellos, descubre a los dos criminales, que se han refugiado en el local. Trata de hacer salir a los niños, pero un accidente hace que sean descubiertos desde el exterior, cundiendo la alarma y haciendo imposible la huida. Los niños y la maestra están encerrados en la escuela con los criminales. El capitán de la Guardia Civil procede con la máxima cautela. Los locos amenazan con volar el edificio si alguien intenta acercarse, y piden una fuerte suma de dinero, además de la promesa de dejarles escapar. Laura se comporta con abnegación, mientras el capitán acecha la oportunidad de atraparlos. El pueblo entero, con los familiares de los niños, vive horas de angustia, hasta que gracias a un ardid del capitán, y con riesgo de su vida, logra la captura de los criminales, a los que la misma Guardia Civil tiene que proteger de las iras del pueblo. Más tarde, cuando Laura va a marchar, todos, en reacción humana, se presentan a aclamarla y a rogarla que continúe en el lugar.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1959.

### **Comentario y crítica**

Dirigida por Eusebio Fernández Ardavín y con supervisión de Arne Mattson, esta insólita coproducción (Molino P.C. por parte española y Terrafilm por la parte sueca) entre dos países bien alejados que no frecuentaron conjuntamente ese régimen de financiación como sí hicieron Francia, Italia o Alemania especialmente, se estrenó con pocos días de diferencia y por ese orden, en Barcelona y Madrid (junio de 1959) permaneciendo dos y una semanas respectivamente en cartel.

Según se desprende de la crítica de *El Correo Catalán* de Barcelona, el film se inspiró en «un suceso ocurrido en Italia (que) 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.»*

La acción se traslada a un pueblo del interior de la península que no se explicita aunque por los créditos que aparecen el rodaje se hizo en Campo Real (provincia de Madrid) a cuya “Dirección General del Benemérito Cuerpo de la Guardia Civil” van dirigidos también los agradecimientos.

A diferencia de otras coproducciones, la participación artística y técnica española es primordial.

La estructura y planteamiento del film recuerda en gran medida al de un western que centra su acción en la amplia Plaza Mayor del pueblo donde Ayuntamiento y Escuela configuran, entre otros edificios importantes, la vida social de las gentes de la población.

Cuatro serían las fases detectadas de la película:

1) el accidente que permite la huida de los dos criminales considerados peligrosos y que funciona prácticamente como introducción y exposición del clima de tensión.

2) la presentación del pueblo y de sus habitantes en plena Fiesta Mayor que ha de ser suspendida cuando se conocen las noticias de la fuga.

3) el refugio y la toma como rehenes de los niños de la escuela primaria del pueblo con su maestra.

4) el dispositivo complejo de la Guardia Civil que negocia la salida de los convictos proporcionándoles dinero y un vehículo pero que permite acabar con los desesperados prófugos.

La tensión que se vive en el pueblo es creciente e incluso un destacado comerciante aprovecha el desconcierto para fingir un robo que cubra sus dificultades económicas pretendiéndoselo endosar a los asesinos aunque pronto se descubrirá el montaje. Las acusaciones llegan hasta a recaer sobre la maestra y la pretensión de reunir el dinero solicitado por los secuestradores –hasta un millón de pesetas– provoca los desacuerdos y hasta la insolidaridad de uno de los

notables que llega a pagar una fuerte cantidad sólo por la libertad de su hijo. El papel del alcalde, dueño de un bar, en medio de los acontecimientos es realmente desafortunada e interesada. Si el escenario elegido es el rural, nada hay de aquellos famosos valores de solidaridad en el duro retrato de la desesperación de las familias de los niños encerrados y que parece alentado por cierta ideología falangista radical que critica especialmente a los poderosos, sin tocar, por descontado, a las fuerzas de la Benemérita.

En otro orden de cosas cabe comentar el mencionado despliegue de las fuerzas del orden al que, según los créditos, debió ayudar el asesoramiento militar del comandante Salvador Bujanda. Ante el fracaso de las maniobras intentadas por el capitán de la Comandancia, encarnado por Francisco Rabal, éste se verá obligado a solicitar refuerzos, que llegarán con varios vehículos repletos de otros guardias civiles especialistas de los que los francotiradores ocuparán las ventanas y lugares estratégicos para poder disparar con precisión a los evadidos. Evadidos que disponen de dinamita y que amenazan constantemente con volar la escuela y que en algunos momentos llegan a acosar sexualmente (al menos uno de ellos) a la profesora que les provoca una reacción ambigua: de respeto y de temor pero también de odio porque puede orquestar alguna maniobra como así hará a lo largo del encierro.

El *set* final de la película, con el incendio de uno de los vehículos de la Guardia Civil y el tiroteo correspondiente, va seguido de la salida del más inteligente de los presos que lleva en brazos a su compañero, infantil, desequilibrado pero necesitado de su protección y decisión y que, malherido, es conducido hasta una ambulancia lo que provoca un intento de linchamiento por parte de los vecinos evitado por el cordón defensivo que establecen los guardias.

Una breve subtrama apunta a la llegada al pueblo de una amiga de uno de los presos y que seguirá como observadora la evolución del cerco, dialogando con uno de los jóvenes francotiradores que disparará certeramente sobre uno de los reclusos.

Creo que los valores de la película están más en la capacidad del realizador y del operador por captar los rostros de inquietud y de desazón expectante de los

hombres y mujeres del campo que viven el drama, presentando en la misma Fiesta Mayor esas notas documentales y esos encuadres tan característicos de un competente equipo técnico. El efusivo reencuentro de los niños con sus padres, descrito en un montón de planos bien ensamblados es una buena prueba de ello. La dirección de actores, la puesta en serie de los diferentes segmentos del encierro no acaban de funcionar –siempre en mi opinión– y el desequilibrio patente de los dos reclusos se muestra a veces más en los diálogos y en los movimientos que en la gestualidad. La acción, en cambio, se hace intensa y hasta apresurada cuando la lucha cuerpo a cuerpo se intensifica con el vehículo ardiendo antes de la intervención del guardia civil apostado en la habitación de la “chica que espera el desenlace.”

La combinación de la música de organillo con la percusión de los tambores en lo que parece el duelo final remite, como se dijo, a una estética próxima al *western*. Nada además de la angustia colectiva, ni siquiera la actitud de la maestra, transmite lo que en un principio es característico de esta temática criminal: la claustrofóbica presión del encierro que ataca y merma a los rehenes, en este caso niños y que complica la angustiada decisión de los agentes de la ley guiados por un dubitativo capitán de la Guardia Civil, sólo resolutivo en los últimos compases de la película.

En el epílogo puede detectarse algo más que una simple amistad entre Laura y el capitán que en el fondo se siente avergonzado por el comportamiento de sus convecinos que, antes de la marcha de la primera, demuestran bien poco esos valores atribuidos a las comunidades rurales. No podemos saber si las reacciones expuestas se deben al guionista o recogen algunas de las actitudes mostradas en lo suceso original. Con todo, las tintas se cargan contra las autoridades municipales y por tanto políticas del pueblo, que parecen más preocupadas por sus intereses particulares que por la gravedad de la situación. El oficial de la Guardia Civil y la maestra se encargarán de salvar ese papel.

El Festival Internacional del Cine de San Sebastián en su XIII edición dedicó un pequeño librito en junio de 1965 titulado *Recuerdo y presencia de Eusebio*

*Fernández Ardavín*<sup>59</sup> prologado por el propio director del Festival y escrito en sus principales páginas por Rafael Gil, uno de sus más estrechos colaboradores (guionista, ayudante de dirección y amigo) ya que en enero de ese mismo año fallecía en un accidente de automóvil a los 67 años de edad.

Lo recuerda Gil como un representante de una generación que luchó por hacer “*ese cine auténtico, sincero, en el que ya casi nadie confiaba*” y que con Florián Rey, Benito Perojo o Fernando Delgado intentaban incorporar un matiz internacional a una temática y conflictos propiamente españolas. Trabajando en los estudios de doblaje de la Paramount en Joinville, se incorporó a los estudios CEA que serían los más famosos de España. La Guerra Civil le cogió en Madrid aunque no se identificó con el bando en el que le tocó estar. Comenta también Gil su pasión por la literatura, la plástica y la fotografía lo que le llevaría a desarrollar composiciones esmeradas en los encuadres, un estudio profundo de los personajes y a su facilidad para tocar todo tipo de temas y ambientes. En 1949, con *Neutralidad* realizará, en palabras de Rafael Gil: “*la sencilla historia de un barco español recorriendo los mares durante la guerra mundial. No había gestos heroicos ni patrioterros*” pero, y ésta es una gran incógnita, se fue apartando poco a poco del cine al que llegó en la temprana fecha de 1917. *Compadece al delincuente* (1956) y *Llegaron dos hombres* (1958) serán sus dos últimas aportaciones curiosamente en un género que no cultivó anteriormente aunque algunos de sus rasgos y estilo sigan apareciendo.

### **Guión**

Autores: argumento de W. Semitjov, adaptación de E. Alarcón y diálogos de J. López Rubio.

Número de páginas del guión: 173

Número de secuencias: No se detallan

Número de planos: No se especifican

Fecha: Expediente 1164/58

Nota de la productora:

---

<sup>59</sup> GIL, Rafael, *Recuerdo y presencia de Eusebio Fernández Ardavín*, XIII Festival Internacional del Cine de San Sebastián/Dirección General de Información, San Sebastián, 1965.

«En relación con el guión titulado “LLEGARON DOS HOMBRES” que le ha sido remitido a Vd. para su lectura y dictamen, al dorso se relacionará el equipo artístico que intervendrá en la citada película con indicación de la nacionalidad del actor que interpretará el personaje correspondiente, rogándole que al emitir el dictamen de referencia informe también sobre la importancia de la participación española y extranjera en el desarrollo argumental de la película.

| PERSONAJE | NACIONALIDAD ACTOR  |
|-----------|---------------------|
| Laura     | sueca               |
| Capitán   | española            |
| Juan      | francesa            |
| Ángel     | española o francesa |
| José      | española            |
| Gregorio  | española            |
| Román     | española            |
| etc.»     |                     |

Examinado el poco desarrollado guión, anoto la ausencia de un personaje, el de la ex novia de Juan que sí aparece en el film y que alquila una habitación en una pensión desde donde el francotirador (soldado en el guión y guardia civil en la película) disparará a Ángel, matándolo. Igualmente el guión concluye que la maestra, Laura, se casará con el capitán<sup>60</sup>, lo que no queda nada claro en el film como tampoco se desarrolla especialmente su relación, frecuente en la primera parte del guión. Finalmente los periodistas aparecen con mayor protagonismo en el proyecto examinado.

Quedan bien especificadas las escenas del secuestro de los niños, el desenlace final y la procedencia de los presos que estaban en la enfermería de la prisión de Toledo, aunque se dice que mataron a su guardián asaltando la camioneta lo que contrasta con el accidente y evasión posterior en el film.

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, caja 5.696.

---

<sup>60</sup> Aparece la respuesta que el alcalde da a la nueva maestra acerca del destino de su predecesora: “*se casará y vivirá en la Casa-Cuartel de la Guardia Civil*”



Méndez-Leite (pp. 363-364) insistirá en su crítica en la fuente real de la historia, ya adaptada por la cinematografía inglesa y en los fallos de adecuación a la realidad rural española:

«...El argumento [...] está extraído de aquel suceso que dio cuenta la prensa internacional, que provocaron unos perturbados que en una localidad italiana, se atrincheraron en una escuela amenazando matar a los niños si intentaban detenerlos. El cine inglés ya había recogido la historia en Barrio peligroso, obra magníficamente realizada. Los ingleses habían conseguido sacar buen partido de la idea; pero ni el guionista sueco antes citado, ni los adaptadores se mostraron tan afortunados al localizar la acción en una aldea española. [...] La puesta en escena es, sin embargo, correcta. Pero como valor fundamental tiene esta película la estupenda fotografía en blanco y negro de Alfredo Fraile, digna de certamen...».

### **UN VASO DE WHISKY (España, 1958)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Este Films, Pefsa

Dirección: Julio Coll, Guión: Julio Coll, José Germán Huici, Decoración: Juan Alberto Soler, Fotografía: Salvador Torres Garriga, Jefe de producción: Jesús Castro Blanco, Productor ejecutivo: Germán Lorente, Montaje: Emilio Rodríguez, Música: Xavier Montsalvatge.

Ayudante de dirección: Luis García, Ayudante de producción: M. Riba Abizanda, Auxiliar de producción: Mario Estartus, Cámara: Milton Stefani, Ayudante de cámara: Juan Gelpí, Foto-fija: Manuel Gausa, Números musicales: José Solá (Rock films, Coñac o whisky, Carnaval ante la luz, Miniaturas, Mambele, Puesta de sol, Un vaso de whisky), Maquillaje: Práxedes Martínez, Construcción de decorados: Enrique Bronchalo, Administrador: Miguel López, Secretaria de rodaje: Paquita Vilanova, Regidor: José Román, Ayudante de montaje: Juan Pallejá Ortiz, Ayudante de maquillaje: Amparo Primo, Encargada de vestuario: Paquita Rubio, Muebles y atrezzo: Miró, Vestuario: Carmen Mir, Bassols, Gales, Estudios: Orpheo Films, Laboratorios: Cinefoto, Sonido: Westrex-Voz de España, Técnico de sonido: Jorge Sangenís.

#### **Intérpretes**

Rossana Podestá (María), Arturo Fernández (Víctor), Carlos Larrañaga (Carlos), Yelena Samarina (Laura), Carlos Mendi (Raúl), Armando Moreno (Pedro), Jorge Rigaud (inspector), Maruja Bustos, Gisia Paradís, María Amparo Soto, María Teresa Bey, María Camino Delgado, Antonio Castelló, Liria Cuffi, María Rosa Flotats, Manuel Cano, Milo Quesada, Salvador Muñoz, Juan Aymerich, Juan

Torres, José de la Ossa, José de la Casa, José Subirana, José Cases, José Solá y su orquesta, Marta Flores.

Blanco y negro

Duración: 88 min.

### Argumento

«Víctor Landis es un muchacho que ama la vida y sus placeres. Nunca se ha detenido a pensar que con su modo de ser va desatando una ininterrumpida cadena de dramas y dolor. Como es el caso de Laura, que creyó en su amor y que desilusionada, se ha dado a la bebida.

Víctor despierta en un hotelito de la Costa Brava a la mañana siguiente de una borrachera. La propietaria del hotel, María, es joven y guapa. Víctor supone que, además tiene dinero, y recurre a todas sus mañas para conquistar su amor. Pero cuando lo ha conseguido, descubre que el hotel está hipotecado. Su reacción inmediata es desengañar a María y marcharse a la ciudad. Ignora, sin embargo, que Laura, atontada por la bebida, ha muerto atropellada por un camión y que Raúl Chaco, el boxeador, le hace responsable de la desgracia.

Víctor va a casa de Laura, cayendo en la trampa que Raúl le ha tendido. Este le destroza la cara a puñetazos. Cuando Víctor vuelve en sí, sale a la calle en demanda de ayuda, y cae sin fuerzas en la acera. Alguien se acerca: es María, que, al reconocer a Víctor”, obedece a un movimiento de rencor y sigue su camino. Pero cuando deja de oír a su espalda la voz de Víctor, reacciona con toda la fuerza de su amor y corre hacia él.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1959, p. 133.

### Comentario y crítica

La repetida idea de que podemos ser culpables de arrastrar a la perdición o a la muerte de los demás con la irresponsabilidad de nuestros actos parece guardar relación con una fábula negra, que en definitiva y en mi opinión es, *Un vaso de whisky*. Ya en los títulos de crédito se refuerza con dos objetos metafóricos que pueden tener su dinámica propia. El vaso de whisky, licor nuevo en nuestros contornos con marcas de identidad propias: cosmopolitismo, elitismo, vida urbana y nocturna y que se llena y vacía alterando emociones y relaciones con los demás y las fichas de dominó que simbolizan –hasta el inspector de la película,

vocero de las ideas de los guionistas Huici y Coll lo ilustra— esa cadena que liga a todas las personas que establecen relaciones afectivas o de proximidad. En diferentes fondos encadenados o en planos superpuestos (incluso al final de la película se refuerza y cierran visualmente los mensajes sin dar oportunidad al espectador para elucubrar o decidir sobre lo que le ha sido presentado) esas fichas de dominó inexorablemente van derrumbándose con lo que se recuerda el daño hecho a los demás y la responsabilidad de cada uno de nosotros respecto a las personas que nos quieren.

Aparece también al inicio del film el siguiente comentario que sirve de apertura a la historia y que con una visión panteísta y casi corporativista hace relacionar a todos los seres humanos no como trabajadores, vecinos o amigos sino como entes individuales y morales que podemos hacer daño y ser dañados:

«Es preocupación de la moderna filosofía cristiana investigar las insospechadas repercusiones de los actos humanos. El daño que causamos a una persona, se prolonga más allá de la persona dañada y sus efectos alcanzan a los demás, incluso a desconocidos. Estamos tan estrechamente unidos entre sí por lazos invisibles que cuanto hacemos — bien o mal— repercute y afecta a toda la humanidad. Esta película es una modesta aportación visual a tan profundo problema.»

Producida conjuntamente por Este Films y P.E.F.S.A., el film repite en parte el equipo técnico de Distrito Quinto (1957), el anterior trabajo de Julio Coll: Juan Alberto Soler en la decoración, Xavier Montsalvage en la música y Salvador Torres Garriga en la fotografía con una mayor presencia en el guión de José Germán Huici. La película se estrenó en marzo de 1959 en Barcelona y en septiembre del mismo año en Madrid alcanzando casi tres semanas en la cartelera barcelonesa y una en las pantallas madrileñas.

Tema polémico es, sin duda, el del grado de negritud del film. Rafael un boxeador rudo y veterano, carne de cañón y protector de Laura decide vengarse tras la muerte accidental de ésta liquidando o apalizando a Víctor que, probablemente anterior amante, le saca dinero aprovechando su ascendiente. Ese personaje sin

escrúpulos –en el cine negro norteamericano tal vez se le hubiese provisto de otras fuentes económicas: juego, estafa, etc.<sup>61</sup>– y que aquí sólo actúa en contra de la ética y no en contra de la ley. El inspector de policía, auténtico “voyeurista” de las pasiones humanas, al reflexionar sobre el papel de los Cuerpos de Seguridad sin incorporar los aspectos preventivos, que hoy consideraríamos imprescindibles dice “*no se puede anticipar a los hechos: de ser así, impediría al ladrón que cometiese su robo y al homicida que cometiera su crimen*”. Este personaje está encarnado por un habitual: Jorge Rigaud y tal vez por su voz característica funciona muy a menudo de *alter ego* del director en la pantalla. Vigilará y observará los movimientos del chulo de turno que, fruto del contacto con María, una chica que regenta un hotel de la Costa Brava aún en temporada baja, será capaz de mezclar interés económico y enamoramiento. El resultado acabará siendo el de subvertir la vida ordenada y pausada que llevaba María mostrando en parte esa idea negra que insiste en cómo lo urbano contagia y contamina un mundo teóricamente puro, en este caso una cala pronta a ser explotada a su vez por un turismo masivo.

Como la crítica apuntaba en su día, los impedimentos censores hicieron que el personaje fuese casi puritano en su relación con las turistas extranjeras y que ni siquiera se sugiriese que podía ser un proxeneta o un chulo corriente.

Al igual que María, Carlos, un interno que trabaja en el hospital y compañero de juergas de Víctor cambia poco a poco su manera de relacionarse con los demás lo que queda bien reflejado tras la autopsia pública que se realiza delante de los estudiantes y que descubre en el cuerpo de Laura, la chica atropellada, las modificaciones que el alcohol había hecho sobre su hígado (¿se sugiere la idea de la muerte por una bebida no autóctona?). La charla entre el policía y Carlos parece corroborar la separación de caminos respecto al empedernido vividor que, en un momento de sinceridad (o de teatralidad) en el hotel Ampurias apela a sus

---

<sup>61</sup> Como mínimo Ricardo Blasco en *Autopsia de un criminal* (1962), presenta a un vividor que intenta moverse en el juego para obtener dinero y que tiene un código ético desarrollado, al menos por lo que respecta a su relación con el otro sexo.

recuerdos infantiles<sup>62</sup> explicando que a su padre lo mataron en la guerra por la noche y que hubo de ganarse la vida yendo tras los taxis en alusión a actividades relacionadas con turistas en lo que hoy llamamos “terciario primitivo” y que tan habitual fue en España hasta bien entrada la Transición.

Concluyendo, *Un vaso de whisky* es capaz de recoger escenas desde una perspectiva de negritud (obscuridad, persecución final, vida de los cabarets, sordidez del *ring*, etc.) pero que en todo caso no la definen exclusivamente como película ni siquiera de psicología criminal. Sólo el daño moral se equipara casi al delito con la intranquilidad de los personajes aunque se enseñen pequeños apuntes delictivos: Víctor bucea en el bolso de las turistas, el boxeador está implicado en un pasado turbio que le ha provocado su miedo a pegar fuera del *ring*, la presencia del policía e incluso el propio alcohol que simboliza la autodestrucción pero que no se presenta directamente como la sustancia adictiva que puede llegar a ser.

José María Caparrós<sup>63</sup> haciendo balance de la década de los cincuenta y tras repasar las grandes aportaciones de los Bardem, Berlanga, Ferreri, Saura, etc., la sitúa como otra cinta “renovadora” de finales de los cincuenta “*que está a la altura del cine europeo del momento*”.

El propio director analizará su película contestando a la amplia encuesta hecha por Antonio Castro a bastantes directores españoles en 1974<sup>64</sup>:

«“**Un vaso de whisky**” era una película moralizadora que trataba de un “maquero”, un “gigolo”, un hombre que vive de su facilidad para poder explotar su atractivo con las mujeres. Fue una película adelantada a su tiempo y que trataba un tema de plena actualidad en el cine que se hace hoy día. En esos momentos he llegado a la conclusión de que para hacer buen cine, a mi entender, hay que conseguir disimular la cámara para que no se note, de la misma manera que en un cuadro el pintor tiene que procurar que no se descubra la pincelada...».

---

<sup>62</sup> Algunos aspectos biográficos del propio actor parecen aparecer aunque algo deformados. Su padre, líder obrero, hubo de emprender el camino del exilio y él hubo de realizar todo tipo de trabajos (incluso se introdujo en el boxeo) para mantener a su madre. Así lo declaró el actor en el programa *La noche abierta* de TV2 donde fue entrevistado por Pedro Ruiz.

<sup>63</sup> En *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, op., cit., p. 40.

<sup>64</sup> Op. cit., pp. 126-127.

Repasando su carrera como director sin dejar de lado los condicionantes específicos de nuestro país tras la Guerra Civil dirá:

«...Así que no había más solución que ser el productor de mis propias películas. ¿Que cuál es mi mejor época? La de “Distrito quinto”, la de “**Los Cuervos**”, películas con menos limitaciones y que cubrieron gastos. Sin embargo en “Los Cuervos” tuve algunos inconvenientes, como es el de no poder rodar en la Bolsa en una película que trataba del fenómeno de la especulación[...] Como soy fatalista, pienso que pesa sobre nosotros un condicionamiento biológico y por ello no conseguimos hacer buen cine. Quizás son los americanos los que pueden renovarse constantemente, y hacer un cine combativo y contar con un mercado universal y no sólo porque se hayan educado en un mundo de imágenes, sino porque se encuentran con veinte siglos de publicidad hecha. Frente a ellos, el director español se hunde cuando tiene que criticar, o cuando quiere hacerlo [...] Nosotros no hemos conseguido todavía la gran película franquista. Pero, sin embargo, de las dificultades parecían no darse cuenta los escritores que eran muchas veces los que te juzgaban, y que tantas veces padecían en propia carne limitaciones parecidas. Junto a ellos teníamos que eludir una serie mayor de problemas, como los tocantes a las profesiones y su extremado celo, para conseguir que todo militar que apareciese fuese siempre heroico, todo funcionario probo, todo policía no venal, todo médico incapaz de equivocarse...». <sup>65</sup>

Para Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* (6/3/59) el film tenía claras connotaciones sociales y éticas presentadas brillantemente:

«Las acciones humanas pueden ser de consecuencias imprevisibles y como unas fichas de dominó colocadas en hilera [...] derribar a otros seres, provocar tragedias cuya responsabilidad no se puede establecer pero que tienen un claro responsable. Esta es la tesis fundamental de “Un vaso de whisky” [...] Su figura principal es un “homme a femmes” o si se quiere, un donjuan –aunque el calificativo no es aquí exacto– ya que frecuenta los locales nocturnos, vive de las mujeres y termina por enamorarse y ser luego víctima del vengador de una de sus anteriores víctimas [...] esperar que encuentre un guión capaz de dar la exacta medida de sus cualidades [...] lección técnica indudable, así como una dirección inteligente y cuidada de los intérpretes.»

A.M. Torres<sup>66</sup> en *El cine español en 119 películas* hace balance de la aportación de Coll al cine español:

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 128-129.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, pp. 168-171.

«Colaboró en cuarenta guiones, destacando el de *Apartado de Correos 1001* [...] Como realizador introduce temas de “clara problemática social, lo que en su momento se denomina películas de mensaje, en su mayoría policíacos con una subrayada moraleja [...] Con todo obtuvo un cierto éxito y ayudó a la carrera de Arturo Fernández...».

## **A SANGRE FRÍA/TRAMPA AL AMANECER (España, 1959)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Este Films, Urania Films

Dirección: Juan Bosch, Argumento, guión y diálogos: Juan Bosch, Germán Lorente, Decoración: Juan Alberto Soler, Fotografía: Sebastián Perera, Jefe de producción: Jesús Castro-Blanco, Director general de producción: Germán Lorente, Montaje: María Rosa Ester, Música: José Solá.

Ayudante de dirección: Ángel Gauna, Ayudante de producción: Francisco Tejón, 2º Operador: Milton Stefani, Ayudante de cámara: José García, Foto-fija: Juan Suriñach, Ayudante de montaje: Ana Stefani, Maquillaje: Práxedes Martínez, Ayudante de maquillaje: Amparo Primo, Regidor: Manuel Rubio, Ayudante de regidor: Simeón Avances, Administrador: Miguel López, Muebles: Miró, Vestuario: Paquita Rubio, Carmen Mir, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinefoto, Sonido: Voz de España, S.A., Técnico de sonido: Jorge Sangenis.

### **Intérpretes**

Arturo Fernández (Manuel), Gisia Paradís (Isabel), Carlos Larrañaga (Carlos), Fernando Sancho (Enrique), María Mahor (María), Miguel Ángel Gil (Antonio), Linda Chacón, Aurelio Pardo, Manuel Cano, José Dacosta, Ángela Ros, Estanis González, José Rivelles, Camino Delgado, Antonio Fernández, Juan Campoy, Alfonso Flotats.

Blanco y negro

Duración: 82 min.

### **Argumento**

«Carlos, un joven que habita en los extremos de la gran ciudad, tiene ambiciones y desea cambiar de vida. Influenciado por amigos de escasos principios morales, se habitúa a frecuentar ambientes nocivos. Poco a poco se ve envuelto en unas relaciones que rozan el delito, y un día abandona a su novia, María. Está dispuesto a empezar una nueva vida, aunque la base sea el delito.

Isabel, una mujer atractiva e inteligente, juega con Carlos y lo arrastra hacia donde ella quiere. Cuando Carlos, una vez cometido el atraco, se da cuenta de la

baja condición moral de Isabel y sus amigos, y de que nunca conseguirá ser feliz en aquel ambiente, intenta volver a atrás, pero la violencia de los hechos lo arrastra a un desenlace sanginario.

En el último momento, Carlos, herido, consigue llegar a su hogar, donde María lo perdona mientras dos policías le aguardan.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1960, p. 5.

Comentario y crítica

Estrenada a finales de 1959 en Barcelona (18 días en cartel) y en junio del año siguiente en Madrid (8 días en cartel) esta producción de Este Films y Urania Films con guión del propio director, Juan Bosch y del también productor Germán Lorente, ofrece un ejemplo de transición entre fórmulas ya utilizadas en el género negro español (el joven seducido y arrastrado al crimen, la composición de la banda con algunos fracasados, la huida hacia la frontera, la lucha por el botín, etc.) y algunas incorporaciones más o menos tardías y novedosas como lo son cierta explicitación de la violencia –que en *Crimen* [Miguel Lluch, 1963] alcanzará una cota insuperable)– el tránsito por un territorio abierto fuera del perímetro urbano, libre de amenazas y neutro, que es tratado, como lo hará J.M. Forn en *Muerte al amanecer/El inocente* el mismo año, y la presentación de un barrio periférico sin las marcas de la marginalidad habituales, todo ello con una fotografía donde el día y la luz es captada sin contrastes. Igualmente la descripción visual de la habitación del boxeador fracasado con la incorporación del sonido del público en *off* anticipa la magistral ambientación que en un tono más intimista hará José Luis Borau al presentarnos el hogar del músico protagonista de *Crimen de doble filo* (1964). El juego de traiciones entre los miembros de la banda que es un tema clásico del cine negro, se ve aderezado con la maldad de la protagonista femenina aunque sucumba ante el jefe en una, en mi opinión, resolución poco trabajada.

A mi entender, siete segmentos o fases describirían la narración de *A sangre fría*:

1) La presentación de los personajes: especialmente de Carlos, el joven inquieto y con sensación de desarraigo en un escenario barcelonés teóricamente marginal:



Sant Martí de Provençals, antes de la edificación del complejo de bloques que se conocería como La Verneda, allá por los años sesenta.

2) La constitución de la banda recurriendo a los estereotipos: el jefe con un *look* que demuestra su éxito, el boxeador enfermo y fracasado, el sicario sin muchos escrúpulos, etc.

3) El proyecto para realizar el golpe: robar en una fábrica textil aprovechando el momento en que los contables distribuyen hasta un millón y medio para pagar los salarios a final de mes.

4) La huida en coche hacia la frontera: que acaba siendo múltiple porque incluso el joven delincuente será herido al tratar de escaparse del jefe de la banda. El asesinato del boxeador, la traición y las mutuas sospechas que acabarán con el secuestro de Carlos y de Isabel, la amante del púgil por la que Carlos siente una enorme fascinación, hasta conocer que fue ella la que mató a su compañero.

5) La espiral de violencia desde el atraco: dos camioneros, uno muerto y otro herido, un mecánico que casualmente les reconoce por los periódicos, las múltiples eliminaciones de los miembros de la banda.

6) La detención de Carlos, herido y capturado en las vías del tren.

7) La aniquilación de los últimos miembros de la banda: el asesinato de la chica y la muerte del jefe por un guardia civil que al mismo tiempo es herido mortalmente.

Quedarán bien delimitados los espacios del film. El de los novios que luego no lo son: las escaleras del edificio en el barrio, el muelle y la visión del mar llevando a un futuro incierto; el del jefe de la banda experto: el apartamento de lujo; el del boxeador fracasado: una habitación llena de fotos, que comparte con una *vamp* insatisfecha que irá a remolque de cualquier alternativa que le ofrezca mejorar su vida pero que decidirá asesinar a Enrique, quedarse con el dinero y, por último, los espacios de transición y de espiral: carretera, estación, puerto; zonas de huida y de falsas esperanzas en una nueva vida edificada con el sello del delito.

Los objetos poseen una cuidada carga simbólica: el anillo de compromiso devuelto, el traje del gángster contrapuesto con la ropa teenager de Carlos, las

fotos del boxeador (la cámara recorre la casa de Enrique e Isabel mientras oímos en off aplausos de una pelea anterior).

El buen uso de la música jazz durante toda la cinta –incluso entrevista en directo en una cava que bien podría ser la famosa Cova del Drac de Barcelona– apoyará el recorrido del coche por la costa lo que denota otro síntoma de aparente modernidad marcando en tempo fast el ritmo de las imágenes y de los desplazamientos, ya telón de fondo de los créditos y que enlaza con la última parte de la película.

La mala resolución, una vez más, de las escenas de acción es una nota negativa: existe cierta confusión en el engarce de los planos y un montaje que trata de salvar lo que tal vez no se rodó con el adecuado ritmo pensando en una amplia gama de *raccords* y que se añade a algunos defectos en la coreografía de los movimientos y en los mismos encuadres empleados.

La buena iluminación, que utiliza una gama de tonos blanquecinos –la fotografía es de Sebastián Perera–, no desdeña en las escenas nocturnas o en los interiores (apartamentos, coches...), jugar con contraluces, contrastes en los tonos de la ropa, o con los focos dirigidos a Carlos en un bar en contraposición con los amigos de la pandilla (alejados del delito), los interiores de los coches, etc.

La clásica oposición de la chica buena: la del barrio (espacio familiar que incorpora el rellano y las escaleras del inmueble) y la mala (seductora y experta) que traiciona al boxeador y al mismo Carlos y que acaba mal intentando seducir al jefe de la banda que resulta mucho más duro que ella, es tratado de forma poco creíble.

El secuestro de los dos jóvenes que quieren huir y la sorpresiva traición del sicario que parecía fiel no introducen nuevos desarrollos sino más bien una evolución en la acción que no parece avanzar.

Por contra, está bien narrado el atraco, lleno de silencios e imágenes a través de la ventana de la oficina o el paso por túneles desde la vía del tren. Hacia el final del film, el jefe de la banda tiene un contacto, un doctor que vive en un pueblo apacible y que parece tener las precisas claves para que la banda atravesase la frontera pero el reguero de sangre vertido en la operación ha hecho inviable la

posibilidad de escaparse por el incremento de vigilancia entre España y Francia. Unos supuestos socios al otro lado de la frontera son, indirectamente, promotores de la operación del atraco al que Manuel, que parece actuar de forma independiente, se ha prestado. Al llegar en un carruaje a la pensión donde se han ocultado los atracadores y tras la visita, el doctor se desentiende de intervenir.

No estamos ante un cine policiaco clásico puesto que el protagonismo de los agentes es casi nulo. Siguen el rastro de forma metódica: identificación de cadáveres, registros, dispositivo policial en las carreteras, pero pasan desapercibidos –característica del cine negro español de los sesenta–, al igual que en *A tiro limpio* (1963) puesto que el interés dramático de la narración está en la senda mal elegida de Carlos que, entre personajes de vidas complejas, no hace más que sufrir la descomposición y hasta el mal trato de sus aliados. El cerco policial no es asfixiante y flota en el ambiente la idea de que entre ellos se autodestruirán y de que incluso hará falta moverse con rapidez para salvar al joven de los manejos de los auténticos pistoleros. Tanto los parientes de Carlos como su ex novia dan pistas a la policía tratando de salvarlo de un final peor, asegurando que el joven no es malo.

En la composición de Manuel, el jefe de la banda, cabe destacar que se cree suficientemente listo como para no tener que asesinar aunque eliminará a su lugarteniente cuando éste le traicione.

Quedará una esperanza de regeneración: la novia está presente en el hospital cuando llega la ambulancia al Clínico de Barcelona. El policía encargado de la detención dirá a la joven como si solicitase su intervención: “*¡Venga usted conmigo!*”.

El director Juan Bosch (Valls, 1926)<sup>67</sup> trabajó para las productoras IFI y Este Films. Con anterioridad estuvo vinculado al mundo del teatro, a la Biblioteca Delmiro de Caralt y al grupo “Amics del Cinema”. En 1951 colaborará con Antonio del Amo en *Día tras día* (1951) y en 1953 conocerá a Miguel Iglesias y a Enrique Esteban. Se encargará de la distribución de películas francesas y de serie

---

<sup>67</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, E., (coord.), *Cuadernos de la Academia*, nº 3, op. cit., pp. 15-16.

B de los Estados Unidos desde Mundial Films. Guionista de *El fugitivo de Amberes* (1954) y *El cerco* (1955), dirigió su primera película, *Sendas marcadas* (película en episodios de 1957 realizados por diferentes autores). De Bosch será el sketch del taxista. En la época de la apertura de Fraga Iribarne hará comedias de playa y trabajará también en el *spaghetti-western* como J.L. Romero Marchent.

Destacaba Jesús Ruiz en el *El Correo Catalán* (14/12/59) dos partes bien diferenciadas del film y aquellos elementos que denotaban un tratamiento simplificador de lo que se había planteado según los cánones al uso del género:

«...si en su primera mitad se desliza la cinta por cauces lógicos, no puede decirse igual de la segunda, donde abundan los tópicos y donde ha incurrido en bastantes convencionalismos y alguna ingenuidad también.

Ingenuidad es la sospecha que tiene el encargado de un surtidor de gasolina de hallarse ante los autores de un atraco y asesinato con sólo leer los titulares en primera página –afortunadamente no existen en nuestra Prensa titulares en primera página de sucesos– y aún de una manera fugaz y furtiva. Ingenuidad ‘también la sucesiva “eliminación”, unos por otros de los componentes de la banda, excesivamente forzada, aunque justificada por el propósito de dar un final aleccionador a la cinta. Claro que hubiera podido buscarse cualquier otro más de acuerdo con la verosimilitud.»

Méndez-Leite (p. 405) tampoco apuntaba en el haber del film nada reseñable:

«El argumento de *A sangre fría*, debido a la pluma de Juan Bosch, carece de interés, ya que recurre al consabido tópico de la infalibilidad de los cineístas norteamericanos en materia de asuntos policíacos. Lo malo es que la imitación se realiza en forma desafortunada. Falta un auténtico “suspense” y sobran muertos. El espectador acaba cansándose de tanto crimen inútil...».

## **EL MAGISTRADO (España-Italia, 1959)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Hispamex Films (España), Titanus (Italia)

Dirección: Luigi Zampa, Guión: Pasquale Festa Campani, Massimo Franciosa, Luigi Zampa, Antonio Navarro Linares, Decoración: Sigfrido Burmann, Flavio Mogherini, Fotografía: Manuel Merino, Gabor Pogany, Jefe de producción: Francisco Pineda, Director general de producción: José Luis González Álvarez, Montaje: Antonio Gimeno, Música: Renzo Rossellini.

Ayudante de dirección: Antonio Navarro Linares, Ayudantes de producción: José Villafranca, Antonio Montoya, 2º Operador: Ángel Ampuero, Ayudante de cámara: Hans Burmann, Foto-fija: Miguel Guzmán, G.B. Poletto, Regidor: Valentín Panero, Script: Carmen Robledo, µAyudante de decoración: Wolfgang Burmann, Maquillaje: Fernando Florido, Muebles y atrezzo: Mateos, Vestuario: Cornejo, Estudios: Ballesteros, S.A., Titanus, Laboratorios: Technostampa, Cinematiraje Riera, S.A., Sonorización: Sonograma Films, Dirección musical: Carlos Savina, Técnico de sonido: Paulino G. Velázquez.

### **Intérpretes**

José Suárez (Andrea Morandi), Jacqueline Sassard (Carla Bonelli), Ana Mariscal (señora Bonelli), François Perier (Luigi Bonelli), Massimo Serato (Ugo), Jerónimo Meynier (Pierino Lucchi), Julia Caba Alba, Manuel Guitián, Louis Signer, Ana María Custodio, Francesco Cassaretti, Jesús Puente, Arno Genovese, Antonio G. Escribano, Ventura Oller, José María Tasso, Luis San Martín, Emilio Santiago, Ana de Leiva, Salvatore Cecere, Maurizio Arena, Claudia Cardinale.

Blanco y negro

Duración: 87 min.

### **Argumento**

Se inicia el film cuando el juez de instrucción Andrea Morandi presenta la dimisión a su superior alegando haber estado sometido a terribles presiones. Explicará el por qué de su cese a partir de dos casos, uno de investigación y otro personal. Narrará, respetando el entrecruzamiento de los hechos, cómo en el primero todo comenzó con una paliza propinada por un trabajador portuario a un contratista del puerto, sin que ninguno de sus compañeros aclarase las posibles actividades del agredido. El juez descubrirá que el tipo que posteriormente fallecerá, cobraba primas por dar trabajo quedándose con una parte del sueldo de aquellos a los que permitía la contratación. Nadie declarará este hecho, por miedo a represalias, para atenuar los cargos contra Orlando, el joven agresor.

La otra línea narrativa conduce al caso de la familia que le hospeda. Un empleado de una aseguradora ha sido despedido pero ante el carácter de su exigente y pretenciosa mujer, obsesionada por las apariencias y por el matrimonio de su joven hija a la que un pretendiente adinerado deja de lado, permite que salga con Ugo, uno de los jefes mafiosos del puerto. El padre de la familia aceptará ocultar las operaciones ilegales de éste con vistas a pasar una inspección de Hacienda. Descubierta el juego, no se atreve a pasar por el escándalo y prefiere optar por un “suicidio colectivo” de la familia (uno de los hijos por fortuna se ha marchado a estudiar a otra ciudad) abriendo la espita del gas. Andrea Morandi que de alguna manera se había encariñado con la familia siente que hubiese podido evitar el drama.

Tras obtener un tiempo para la reflexión, el dilema del juez se resuelve cuando se contagia de la energía de la novia del estibador enjuiciado. La chica ha decidido casarse con su novio y esperarlo hasta su salida de prisión. Éste hecho le dará ánimos para romper su carta de dimisión y proseguir con su trabajo. Andrea Morandi decidirá también defender al señor Bonelli, único superviviente de la tragedia.

**Fuente:** elaboración propia.

### **Comentario y crítica**

Coproducción hispano-italiana (Hispanmex Films y Titanus respectivamente), esta película ejemplifica por un lado la amplitud de temas introducidos en el segundo subperiodo establecido del cine negro español, y por otro, la mayor permisividad censora que permitía el mero hecho de la coproducción sobre todo porque los acontecimientos relatados se ubican en una ciudad portuaria italiana.

El protagonista colectivo de la historia, es, a mi entender, la familia Bonelli: Luigi el padre, contable despedido de su trabajo intenta mantener el ritmo de vida marcado por su mujer (Ana Mariscal) que intenta promocionar a sus hijos en ambientes sociales más adinerados. El punto de vista adoptado en el guión por – siempre según los créditos– Pasquale Festa Campani, Massimo Franciosa,

Antonio Navarro Linares<sup>68</sup> y el propio Luigi Zampa es el de un juez, Andrea Morandi que explica a su superior su decisión de dimitir ante el fracaso doble que representa, en lo personal, la muerte de tres de los cuatro miembros de la familia Bonelli, que le acogía como huésped al cambiar de destino y, en lo profesional, el silencio de los trabajadores del puerto viendo como un compañero puede ser condenado.

El largo *flashback* que sirve para tomar el pulso de la vida en la ciudad italiana, permite darnos información del último caso que instruí: un contratista del puerto morirá víctima de una paliza propinada por un trabajador sin ningún antecedente penal. La precisión documental de las gestiones del juez, acompañado por el inspector de Policía, nos remite a un procedimiento más característico de una auténtica democracia que se diferencia en el tono de las gestiones –más rígidas y autoritarias– que se desprenden de los mismos pasos cuando son puestos en imágenes en el cine de producción nacional. La negativa de los compañeros del agresor a declarar, confirmará que estamos ante un caso de actividad delictiva más conectada con los *rackets* o con prácticas mafiosas que operan en el muelle aunque no se explicita de la forma en que Elia Kazan lo hará en *La ley del silencio* (1954). La fidelidad y sencillez de la novia del acusado le llevará poco a poco a intentar desvelar el entramado y el monopolio de ese mercado laboral intervenido que cede parte del sueldo a unos anónimos patronos que cobran por la contratación.

Paralelamente, el juez Morandi relata su introducción paulatina en la vida de sus acogedores caseros lo que le lleva a detectar el mundo de aspiraciones vanas de la madre que intenta conseguir un matrimonio provechoso para su hija Carla que vive en un mundo de fiestas y actividades inocentes desconociendo el sufrimiento de su padre que cuando se ve con la soga al cuello, intentará convertirse en representante comercial de zapatería y finalmente caerá en la red de Pierino Lucchi que con su coche deportivo y sus modales refinados está detrás de una red de negocios ilegales –entre los que se encuentra el contrabando– y que acabará

---

<sup>68</sup> También aparece como supervisor del guión de *Serán hombres*, otra coproducción hispano-italiana de 1956 dirigida por Silvio Siano y que parece apuntar más bien a un trámite legal, también en el terreno argumental, que a un trabajo real tal como explicaban Esteve Riambau y Casimiro Torreiro en el libro *Guionistas en el cine español*, anteriormente citado.

contratando al señor Bonelli para que le sirva como testafarro en algunas operaciones bancarias poco claras. La incapacidad del padre, atrapado porque las actividades de su avalador han sido descubiertas, le llevará a una decisión terrorífica.

Una vez más la temática criminal se mezcla con el drama familiar e incluso con el retrato de una juventud de clase alta que ya aparecía, en clave de humor, en *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950) pero el valor del film, bien realizado y con una dirección de actores más que notable, estriba en presentar algo más que la delincuencia o el delito como hechos aislados. El puerto y los trabajadores pasan a ser no ya un fondo casi asociado al contrabando o a la cercanía de los barrios bajos como se repitió en el cine negro barcelonés de la década de los cincuenta sino un centro de actividades industriales donde todo un conglomerado de relaciones laborales pueden ser descubiertas. El testimonio de la pelea y la venganza del acusado muestra con simpatía ese carácter de rebeldía que el juez finalmente asumirá como denuncia obligada.

La corrección de la fotografía en el film corre paralela al buen uso de los escenarios portuarios (sobre todo en las escenas diurnas aunque el auto judicial se realiza por la noche) y de las calles del centro de la ciudad (con un ambiente mediterráneo caracterizado por avenidas llenas de grupos de jóvenes). En contraste, la casa de los Bonelli es un escenario recargado, barroco y lleno de objetos antiguos que revelan cierto estancamiento. El juez Morandi, bien perfilado por Carlos Suárez, es un hombre íntegro pero con gran capacidad para empatizar y hacerse eco de los problemas esenciales de su profesión. Estamos lejos de la visión endurecida de los jueces: lo profesional y lo ético caminan de la mano y la necesidad de mejorar el mundo pasa por comprenderlo, desenredando los entresijos de un delito que parece instalado en la estructura social. Que el hombre de éxito, contrabandista que frecuenta los ambientes selectos, sea capaz de arrastrar a un buen hombre indica que las fronteras de lo criminal están poco definidas. Sin abandonar lo sugerido y sin ahondar en cada una de las cuestiones que se plantean, la vía abierta en esta película sobre lo judicial es, cuanto menos, novedosa y honesta.



El film tuvo poco éxito en las pantallas españolas (10 días en Barcelona y 7 en Madrid) y fue estrenada con cierto retraso (en septiembre de 1960 en Madrid y en junio de 1961 en Barcelona). Pueden esgrimirse como razones para su modesta acogida desde cierta inmadurez del público; medio para apreciar un drama sólido –tal vez sobrecargado de desgracias, pero que podía aproximarse a los problemas cotidianos con un aire más bien sincero y documental y que venía precedido con rostros del cine español e italiano bien conocidos–, hasta una deficiente política distribuidora o exhibidora a tenor de que el director podía contar con cierto aval de la crítica.

Cabe mencionar, finalmente, que la producción (jefe y director general) corrió a cargo de hombres de nuestro cine, igualmente que la fotografía y el montaje según los créditos a disposición.

Para Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, junio de 1961) los méritos tienen que ver con lo cinematográfico y no con los discursos:

«...trata de ser un cuadro de costumbres de la sociedad actual y se queda en simple alegato panfletario sin excesivo valor. Valor de fondo, puesto que en el estricto enfoque cinematográfico, “El magistrado” sigue evidenciando la maestría de Zampa para hacer un cine propio, cargado de tremenda expresividad...».

Méndez-Leite (pp. 412-413) se muestra más receptivo con la temática planteada aplaudiendo en este caso la fórmula coproductora:

«...El argumento aborda varios de los aspectos de la tragedia que aflige a la sociedad actual en su núcleo fundamental de la familia. La escasez económica, el paro, la boda de conveniencia, la incompreensión, los negocios turbios, son los motivos que suelen explicar ese malestar social que impera en todas partes. La trama se desarrolla normalmente y adquiere interés sin necesidad de tener que cargar las situaciones. 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.»

## **MUERTE AL AMANECER/EL INOCENTE (España, 1959)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Teide P.C.

Dirección: José María Forn, Guión: Mario Lacruz, José María Forn, adaptación de la novela *El inocente* de Mario Lacruz, Decoración: Luis Pérez Espinosa, Fotografía: Antonio Macasoli, Sebastián Perera, Jefes de producción: Carlos Boué, Augusto Boué, Director general de producción: Eduardo Sancho, Montaje: Juan Oliver, Música: Federico Martínez Tudó.

Maquillaje: Gabriel Comella, Estudios: Ballesteros, S.A., Laboratorios: Cinefoto, IFI, Sonido y mezclas: Parlo Films, S.A. (Supersonido magnético Klangfilm), Técnico de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Antonio Vilar (Virgilio Denise), José María Rodero (Doria), Pedro Porcel (inspector), Rafael Navarro (Sala), Jose María Caffarel (Costa), Sun de Sanders (Lina), Nadia Gray (Victoria), Vicente Soñler (Santos), Félix de Pomés (Montevidei), Eduardo Sancho (Cano), José María Angelat, Antonio Almorós.

Blanco y negro

Duración: 92 min.

### **Argumento**

«En su casa de Tarragona es encontrado muerto un hombre llamado Montevidei, viudo, que vivía solo desde hacía años. Al efectuar las comprobaciones rutinarias, Doria, inspector en Tarragona de la Compañía de Seguros con la que Montevidei tenía concertada una póliza de vida, sospecha que pudo morir asesinado. Después de algunas investigaciones, Doria acude a la Policía. Las sospechas recaen sobre Delise, hijastro del muerto.

La Policía detiene a Delise y le conduce a la Jefatura de Barcelona para interrogarle. Delise es un tipo de una rara complejidad mental. Su infancia ha estado dominada por un odio desmesurado hacia su padrastro, y como consecuencia de una fuerte impresión recibida durante la guerra, padece en circunstancias de fuerte tensión “shoks mentales” (sic), que le impiden luego recordar exactamente lo ocurrido durante un determinado espacio de tiempo.

Delise se escapa de la Policía. Y asistimos a una lucha impresionante entre Delise, fugitivo, atormentado por sus dudas, con un sentimiento de culpabilidad, no obstante luchar por demostrar su inocencia, y Doria, frío, calculador y

ambicioso, que acumula pruebas contra Delise. Doria averigua que Delise es inocente, pero no retrocede, y fabrica pruebas falsas que remachan la culpabilidad de Delise.

Finalmente la Policía averigua la verdad y detiene a Doria, pero Delise muere en el puerto de Tarragona, cuando intentaba huir de España.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1961, p. 76.

### **Comentario y crítica**

La complejidad del análisis de esta película es evidente puesto que la novela que intenta ser adaptada es una de las mejores, si no la mejor novela negra española de la posguerra. Aunque el trabajo de ponerla en imágenes se realizó conjuntamente entre Josep Maria Forn y Mario Lacruz –ambos firman el guión–, chocaba con obstáculos iniciales casi insalvables. La ambición de un inspector marginado en un destino provinciano de poco valor que aprovecha un extraño caso de improbable asesinato para, intentando hacer encajar las pruebas y los testigos, inculpar a un extraño personaje, no podía ser un tema grato a las instancias censoras. El escritor en su novela ambientaba los hechos en un escenario mediterráneo poco definido (Fonte Lidia, Escala...) que situaríamos en un punto cercano a la frontera franco-italiana. Los nombres de Delise, Selbi, Doria, Breschi, Fioreya (Victoria en el film), Muoli o Costa abren interrogantes sobre la posibilidad de que la familia clave del drama con el padrastro, la madre muerta, Delise y Victoria, los hijos, pudiesen adaptarse a la realidad o a la ficción española de finales de los cincuenta.

Comentar a fondo la novela es tarea ardua y de especialistas: estructurada en cuatro movimientos musicales de creciente intensidad y tempo donde realmente se entrecruzan los diferentes personajes como si de instrumentos o secciones de una orquesta se tratase, lo cierto es que *El inocente* sabe mantener, como toda gran obra, los interrogantes necesarios para hablar exclusivamente de una novela negra. No niega la capacidad de introspección de los personajes, especialmente de la víctima, Virgilio Delise, cuyos vínculos con la madre muerta, con la hermana y con su carrera profesional constituyen una nebulosa de deseos y sueños insatisfechos, de fracasos y de recuerdos que le atormentan. Es un falso culpable

pero que se siente cómplice de todo lo que le pasa y que odia a su padrastro y a su cuñado Costa que rompió lo que él cree un vínculo especial con su hermana.

Junto a esta sección de la orquesta dialogan los aparatos policiales en los que se perfilan caracteres e intereses diversos: el inspector Doria que busca un ascenso o salir de un destino fruto de una carrera mediocre y que frenará las conclusiones del forense y hará coincidir las declaraciones de los testigos que verifiquen y encajen con el recorrido del coche del sospechoso; el policía experto y en cierta manera honesto, que cumple su trabajo sin el apasionamiento de su jefe y el policía novato, anteriormente deportista y que lesionado en una rodilla no podrá alcanzar a Delise en su primera huida ni se atreverá a disparar y que por miedo a un segundo fracaso acabará siendo el brazo ejecutor ya no de la ley sino del destino.

En un tercer plano, tal vez el de la percusión lejana y tocando piano, el mundo de las apariencias se ve sobrepasado por el de las evidencias, la realidad oculta de un pasado turbio del padrastro de Virgilio que se casó con su rica madre, viuda de un médico prestigioso y que viene a alterar su mundo, volviendo lo remoto para rendirle cuentas.

En esa red se moverá Delise que debe huir, debe escaparse para hacerse cada vez más sospechoso o simplemente buscando un castigo por sus sentimientos de odio y su propio fracaso. No se puede precisar si hay o no una clave psicoanalítica o sociológica para explicar la culpa de Virgilio que sufre pasajes de amnesia, recuerdos borrosos de su infancia –acaso como síntoma de una incurable enfermedad contraída en la guerra –ni si siente deseos de autodestrucción por sus sentimientos incestuosos o simplemente porque pese a vivir de rentas, no tiene ningún futuro.

La prosa de Mario Lacruz es portentosa, llena de lirismo, descriptiva, casi impresionista y fluye, como la acción, a un ritmo pausado que es más de una huida o evasión interior que de una auténtica persecución y cerco. No hay personajes limpios en la novela, todos encierran deseos, ambiciones y frustraciones y están dispuestos a proyectar y transferir sus emociones hacia otros culpables. Esa es la negritud de la novela que nos hace flotar en un espacio poco

definido, nada urbano pero tampoco rural. En el film, la costa fuera de temporada –los exteriores fueron rodados en Barcelona, Tarragona, Sitges, Garraf, Caldetas y Castelldefels– es el lugar idóneo para ver pulular a los sujetos perdidos como también mostrará José María Zabalza en *Yo no soy un asesino* (1962).

La novela introducía además una organización política que antes actuó en la guerrilla –y que no se mezcla en delitos comunes– sugiriendo actividades de maquis operando desde Francia y que tras localizar a Loreto Montevidei –cuyo nombre e identidad es falsa–, por medio de un farmacéutico llamado Félix Marcelu a quien Delise enseñó una foto, en contacto con su jefe Octavio, le hace una especie de chantaje para pasarle factura por su marcha. La sobredosis del atrapado Montevidei llevará a sus antiguos compañeros a trasladar el cadáver para no verse mezclados en el asunto.

Si el tema ya era espinoso de por sí y sortear la censura implicaba un sinfín de problemas –como explicó el director–, se añadieron las complicaciones que acarrió el protagonista, Antonio Vilar, que decepcionado porque quería ser un policía heroico o en todo caso un gángster perseguido, acorralado y tiroteado en un final apoteósico, acabó dejando la película (faltaba por ejemplo la escena de la muerte del protagonista) sin acabar su intervención mientras que un proceso de pleitos paralizó el rodaje. El film se acabó en Madrid y con ayuda de extras se suplieron algunas secuencias en las que debía aparecer Vilar.

El estreno tardío y sólo en Barcelona (23/5/1961) y el dilatado rodaje que en algunas fichas aparece enmarcado en el bienio 1959-1960 comportó la presencia en las carteleras de una sola semana.

La película producida por Teide y con los hermanos Boué como jefes de producción contó con un equipo técnico y actoral de primera fila. La música de Martínez Tudó marcando un tempo fast a las persecuciones y a los momentos en que la víctima está pensando en saltar del coche mientras se juega con planos de la carretera ondulante, el mar, la manecilla de la puerta y las miradas y pensamientos ausentes de Delise, es un ejercicio de estilo admirable. El juego que se establece a raíz de la discusión entre Delise y su cuñado Costa que le insta a entregarse y que presentimos a través de un cristal granulado e impreciso

demuestra cierta capacidad estética y visual del realizador (se sentía muy satisfecho de algunos logros del film como el mencionado) y de los dos operadores Antonio Macasoli y Sebastián Perera.

La sequedad en los cortes de los planos y la sensación de flotar en un paisaje costero irreal (luminoso y frío a la vez) capta, en mi opinión, mucho de lo intranscribible de la novela que es capaz de utilizar casi el monólogo interior paâra hacer entrever sentimientos que están ocultos a los propios personajes. Como contrapartida a este atmosférico desasosiego, Josep Maria Forn alteró el personaje del inspector Doria, convirtiéndolo en una especie de sabueso de una compañía de Seguros perseverante, que sigue un curso por correo de francés y que quiere a toda costa demostrar que hubo asesinato y que la póliza de vida suscrita por el viejo Montevidei no ha de ser pagada. La perversidad que emana de sus tareas de trabajador diligente está bien delimitada: influyendo en el inspector, hablando con los trabajadores del garaje donde estaba el coche de Denise, alterando pruebas, simulando cierta familiaridad con el policía de servicio en la torre de la playa donde fue hallado el cadáver y presionando para realizar una autopsia. Todo ello son muestras de una desmedida ambición: su objetivo es ascender y llegar a la central de Ginebra (de ahí el curso de francés). El problema es que su culpable está desorientado y confunde lo deseado y lo vivido aunque, siguiendo las constantes del género, su huida alocada le conectará con algunos buenos amigos como un periodista; como Ferri, un antiguo amigo de su padre, o como un equívoco personaje: el abogado Sala. Éste tendrá la clave del asunto puesto que ayudará a trasladar el cadáver de Montevidei a su casa de la playa tras discutir con su padrastro que, habiendo recibido un chantaje al ser descubierta su falsa identidad, intenta pedir dinero a su hijastro que se negará. Sala pertenece de hecho a una organización delictiva cuyos objetivos tampoco quedan muy claros. Al margen de las alteraciones del texto original, Forn reproduce ese atolondramiento victimista de Delise que coincidirá además con el estado del actor. La adaptación de la trama a las costas catalanas, utilizando Barcelona en algunos momentos de la acción o las costas de Garraf no es un reto insalvable pero sí difícil por delimitar unos paisajes literarios poco definidos al menos para

el lector. Como Forn reconoció, su interés por captar el entorno situando a los personajes en su medio, será una constante en sus películas a excepción de *La ruta de los narcóticos* (1962), film de encargo. La visión pausada de la trama negra le acerca más al comisario Maigret que a la de la novela negra norteamericana. Así quedará reflejado también en *¿Pena de muerte?* (1962) donde tendrá más libertad de acción, en *Los culpables* (1962) y muy especialmente en *La barca sin pescador* (1964) donde se descubren algunas constantes de su carrera: un acercamiento con la cámara al hombre en su paisaje y la necesidad de explicar las emociones no recurriendo sólo a los diálogos sino utilizando una vía expresionista.

José Antonio Nieves Conde dijo haber estado interesado en la novela de Mario Lacruz, pero Forn volvió a partir de cero al desconocer ese texto. y Sólo como opinión pienso que la novela se adaptaba mejor al estilo potencial de Forn que demostraría un claro dominio de la inserción de planos y que intentaría hacer avanzar la acción en *crescendo* pero que no pudo completar coherentemente el film al tener que añadir y omitir escenas en las que el protagonista había de intervenir.

En este caso concreto sí podemos afirmar que la Censura pesó con fuerza, aunque trasladando la acción a otro país hubiesen habido menos presiones.

Lo cierto es que el titubeo del policía joven, la presentación del encumbrado Costa y la desmesura obsesiva del inspector de seguros Doria reflejan, pese a todo, la esencia argumental. Cuando la Policía, por medio de un inspector honesto —encarnado una vez más por Pedro Porcel—, reúna las pruebas que desmontan la acusación de Doria y liberan a Virgilio Delise de toda sospecha y en compañía de Costa y Victoria, la hermana, intenten evitar la tragedia, el destino habrá ya actuado. El efecto será multiplicador y la negritud alcanzará a todos: Delise se sentía culpable pero ahora ese sentimiento será compartido por todos. Un huidizo Doria que ha asistido en el muelle del puerto a la caza de su víctima, se esconde avergonzado sin necesidad de que nos expliquen todo lo que le puede caer encima cuando pese a descubrir la inocencia de Delise, siguió actuando para inculparlo.

Queda sobradamente claro que se adscribe este film al subgénero psicológico-delictivo: perseguidos y perseguidores están manchados igualmente por su pasado y el falso culpable tendrá una carga añadida de chivo expiatorio.

Nacido en Barcelona, el director Josep Maria Forn iniciará su actividad cinematográfica en 1948. Secretario de rodaje y ayudante de dirección, colaborará en diversos guiones y dirigirá un corto sobre Gaudí. Su primer largometraje será *Yo maté* (1955). Se separará del engranaje industrial con un cine de creación en *La piel quemada* (1966) y en *La respuesta* (1969) que pertenecen a su período independiente. Es propietario de la productora Teide Films desde 1952. En conversación con Antonio Castro<sup>69</sup>, Forn apuntaba su particular “crack” por los obstáculos censores a propósito de *La respuesta* y decía, haciendo balance de su carrera profesional: «*me he limitado a sobrevivir haciendo uso de todos mis conocimientos –que son muchos– de equilibrista en la cuerda floja.*» En este mismo sentido cabe anotar las mil y una dificultades que tuvo el rodaje de *¿Pena de muerte?* (1962) que según el propio J.M. Forn recibió una probable denuncia a la Dirección General de Cinematografía al tocar un tema judicial, lo que provocó un largo trámite con el Tribunal Supremo puesto que se partía de una sentencia errónea. Al parecer había cierto malestar por un desacertado fallo que fue verificado en Sevilla al que siguió el suicidio de un magistrado. De hecho en el guión original de Clarasó y Dibildos un tal Marc Martí era ejecutado a garrote vil. Arrancaban los títulos y salía un fraile que llevaba una carta que el condenado enviaba al Presidente del Tribunal explicando que era inocente lo que provocaba una investigación que llevaba a demostrar el error. No cabe duda que los traspies con el aparato censor en el caso del director fueron realmente importantes.

### **Guión**

Autores: guión literario de Mario Lacruz, adaptación de la novela “EL INOCENTE” del mismo autor.

Número de páginas del guión: 83

Número de secuencias: No se detallan

---

<sup>69</sup> Op. cit., pp. 107-108.



Número de planos: No se especifican

Fecha: fue tramitado el 17 de noviembre de 1958 por el Jefe de la Sección de Cinematografía, M.A. Zabala a Manuel Noya, lector de guiones.

En este guión presentado para su revisión (N.º 2669/58) y que sin duda pasó por múltiples modificaciones destacan algunas novedades significativas que no aparecerán en la película:

1.- El personaje de Doria, es igual que en la novela de Mario Lacruz: el comisario que posteriormente será convertido en un agente de Seguros, ambicioso y manipulador de pruebas, decidido a inculpar a Virgilio Delise, el sospechoso de asesinato.

2.- Las escenas iniciales presentan el cadáver de la víctima, Montevidei, la investigación e interrogatorios iniciales y pormenoriza la relación entre Montevidei y su hijastro Virgilio Delise. En el film sólo asistiremos, desde un *flashback* introducido por otro personaje, a la supuesta discusión de ambos que precederá al accidente y al posterior traslado del cadáver de Montevidei.

3.- La vinculación de Montevidei con su pasado, elemento que permite el chantaje de sus antiguos compañeros y que le relaciona con actividades en una destilería clandestina y con una banda de irlandeses, es diferente en la novela –en la que se habla de un incierto pasado como guerrillero– y en la película –en la que una difusa actividad política relaciona a la víctima con los que le han descubierto.

4.- La estructura temporal del film, precedida como en la novela de la huida del sospechoso Delise, es situada casi de forma lineal en el guión, que avanza con la investigación hasta la detención del sospechoso. En este sentido, el espíritu de la novela se mantiene mejor en el guión definitivo que intentó plasmar la desorientación de Virgilio Delise y que permite especular sobre la posibilidad de que sea realmente el culpable, de hecho así se siente y parece que de una u otra manera busca el castigo por una vida vacía, truncada al perder el contacto con su madre y fracasar como profesional.

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, caja 5.684.

En las páginas 1104-1107 se aportan algunos datos sobre el film: escenas, fases, apariciones de personajes, planos que resultaron especialmente interesantes durante el visionado.

Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* (6/61) ya alude a cierta confusión e indefinición pese a reconocer el trabajo de planificación:

«...a esas películas seudopolicíacas, casi siempre acompañadas por una música estridente y falsamente expresiva y para cuya comprensión necesitarían los espectadores algo así como una guía de los personajes que en la misma aparecen. [...] demuestran, por lo menos, la mano de un conocedor del cine [...] Antonio Vilar, no demasiado afortunado en esta profesión...».

En la *Hoja del Lunes* y por las mismas fechas, Manuel Castell arremetía contra el film:

«...sorprendente desenlace que sin duda ha de absolver a la cinta de tanto pecado argumental. Porque también, otra vez, el esfuerzo de director e intérpretes no ha tenido la debida colaboración en la trama elegida, carente, casi de verosimilitud, con muchos lugares comunes y situaciones y tipos archiconocidos...».

## UN DESGLOSE DEL FILM

**A) La detención. La evasión con el fracaso del policía joven. Las reflexiones y recuerdos de Virgilio Delise**

- 1.- PLAYA
- 2.- HABITACIÓN HOTEL (monólogo de Denise)
- 3.- HALL HOTEL (2 policías)
- 4.- ENTRADA HOTEL (picado de coche y salida detenido) (Créditos)
- 5.- CARRETERA
- 6.- INTERIOR COCHE (primeros planos manecilla puerta: percusión, mojones carretera y ritmo, espuma olas, carretera serpenteante...).
- 7.- CAMIÓN (que se cruza)
- 8.- CEMENTERIO (primer plano de la lápida de Félix Montevidei. Salida abogado Costa y Victoria, hermana de Denise, del cementerio. Luto.
- 9.- COCHE/HUIDA (montaje en paralelo y persecución)
- 10.- CIUDAD (exteriores, noche)
- 11.- CALLES
- 12.- BAR
- 13.- CALLEJÓN
- 14.- REJAS Y PAREJA
- 15.- VERJA PORTAL

**B) Investigaciones y gestiones de Doria, inspector de seguros de Tarragona. ¡Ha soltado la liebre! Denise se esconde**

- 16.- COMISARÍA
- 17.- INTERIOR COCHE
- 18.- SALIDA MOTO DORIA
- 19.- INTERIOR COMISARÍA (bronca a los dos policías que permitieron la huida)
- 20.- DESPACHO JEFE SEGUROS
- 21.- CASA COSTA: Denise y Costa. Escena a través del vidrio granulado de la puerta.
- 22.- DESPACHO COSTA (llamada a la policía).
- 23.- DORIA EN ALMACÉN (Montaje alterno de la llamada)
- 24.- BAR (Denise)
- 25.- DESPACHO PERIÓDICO
- 26.- ESCALERAS BAR
- 27.- GARAJE LUJOSO
- 28.- DESPACHO GARAJE
- 29.- REDACCIÓN PERIÓDICO
- 30.- CABARET (encuentro con periodista)
- 31.- EXTERIOR (noche)
- 32.- RESERVADO CABARET
- 33.- CASA DELISE

- 14.-CABARET
- 15.-GASOLINERA (moto de Doria)
- 16.-EXTERIOR CABARET (periodista y Denise)
- 17.-TERRAZA DESIERTA

**C) Flashback: intentos de reconstrucción hechos. Doria busca pruebas del asesinato de Delise**

- 18.-CASA VIRGILIO: imagen del muerto (plano que vuelve a salir cuando la confesión del propio Sala a través de la ventana exterior).
- 19.-EXTERIOR/COCHE (de Sala).
- 20.-BAR (Doria busca testimonio sobre el coche de Virgilio).
- 21.-CASA LINA (apartamento lujoso)
- 22.-HOSPITAL: Doria y doctor: solicita autopsia al forense.
- 23.-APARTAMENTO LUCÍA
- 24.-CASA CRIADA
- 25.-PENSIÓN DORIA (habitación)
- 26.-COMISARÍA: se analiza el desequilibrio de Delise.
- 27.-PENSIÓN DORIA: habitación.
- 28.-CINE AVENIDA (exterior/interior) sesión golfa: Proyectan Veracruz. Llega en el pasaje previo de cine cómico: risas de la gente.
- 29.-CALLES PUEBLO: Victoria y Delise durante el día en escaleras de iglesia (44 min.)

- Recomendación ir a ver a Ferri: antiguo amigo de su padre.
- 50.-DESPACHO DORIA: Reconstruyendo hechos y ruidos que no cuadran.

**D) Paralelo deambular de Delise que se esconde y decisiva manipulación inculpatoria de Doria**

- 51.-BAR DE TRABAJADORES: se confirma el error de Doria. Se le desmonta la acusación.
- 52.-PORTERÍA/VESTÍBULO CASA SALA: policía tras la pista.
- 53.-ESTACIÓN TARRAGONA: investigación de la salida de Montevideo.
- 54.-ESTACIÓN FRANCIA: chico compra billete a Delise.
- 55.-EXTERIOR TORRE DELISE: Doria y su ayudante reconstruyen los hechos y el estado de las pesquisas.
- 56.-TREN: Delise. Le sigue un policía: le piden documentación.
- 57.-DESPACHO DORIA
- 58.-ESTACIÓN TREN
- 59.-HOSPITAL: Doria y forense: murió de ataque al corazón. Lo tenía delicado. Medicación especial.
- 60.-TORRE FERRI
- 61.-DESPACHO DORIA: nueva maquinación.
- 62.-TIENDA ZONA TURISMO

- 63.-HOTEL BONET
- 64.-FARMACIA: Doria compra medicamento habitual de Montevidei.
- 65.-CASA FERRI
- 66.-HOTEL DELISE
- 67.-BAR: Doria prepara el fármaco.
- 68.-HOTEL DELISE.
- 69.-CASA MONTEVEIDEI: Doria husmea. Policía joven. Introduce sustancia en una botella de coñac.
- 70.-CASA FERRI: conversación en *off*. Le da una pistola a Delise.
- 71.-COMISARÍA: Doria y comisario. Teoría: sobredosis en botella.
- 72.-HOTEL: llamada de Delise a Barcelona ("*¡sin demora!*"). Llama a Sala: ¿señales de violencia en el cadáver? Conserje y chica hotel espíandolo. Llamam a la Guardia Civil.
- 73.-COMISARÍA: interrogatorio criada de Delise.
- E) Resolución caso. Llega tarde la exculpación. Persecución y muerte.**
- 74.-EXTERIOR: Guardia Civil va a casa de Ferri (día).
- 75.-PATRULLA POLICÍAS
- 76.-CASA FERRI (Llega la Guardia Civil)
- 77.-COMISARÍA
- 78.-ANDÉN (Guardia Civil).
- 79.-PUERTO DE TARRAGONA (día) Cerco en el Club Náutico. Doria llega al muelle para ver la caza de Denise.
- 80.-COCHE DEL ABOGADO COSTA
- 81.-DESPACHO COMISARÍA: confesión de Sala: Segundo *flashback*. Sala pasa a ser narrador.
- 82.-BAR: Chantaje de Sala a Montevidei: 48 horas de plazo.
- 83.-ESTACIÓN: Montevidei.
- 84.-TREN: ataque del padrastro.
- 85.-CASA DE DELISE EN BARCELONA (noche, juego interior/exterior, Sala espía). Reconstrucciones: planos en silencio de la casa desde el exterior. Sólo voz de Sala en *off*. Montevidei muerto por ataque: a través de la ventana. Preguntas del comisario también en *off* al narrador. Sala entra y Delise conmocionado: le propone librarse del cadáver. Traslado en coche la noche siguiente a su casa y fingir accidente.
- 86.-CASA MONTEVEIDEI (noche, echan el cadáver por la escalera).
- 87.-COMISARÍA: firma la declaración Sala. Se envenenó el propio Montevidei: doble dosis de medicamento.
- 88.-COMISARIA DE TARRAGONA
- 89.-PUERTO (mal estado de Delise).

Pasa tren. Sale el policía joven. Le falla la rodilla. Saca la pistola.

● Música de *jazz* como en la primera detención). Primer disparo: Delise herido. Nuevos disparos y muerte.

91.-COCHE: Llega Costa y Victoria. Plano final del cadáver de Delise y aparición de los policías: se ven sus pies. Costa concluye cuando Victoria se queja de que se ha matado a un inocente: "*se sentía culpable*". Culpabilidad extensible a todos según la hermana.

92.-COMISARÍA: hablan del envenenamiento: hacerle pasar factura a las gestiones de Doria.

Créditos: "FIN" agrandándose.

Orquestación.

## **091, POLICÍA AL HABLA (España, 1960)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: As Films, S.A.

Dirección: José María Forqué, Guión: Pedro Masó, Antonio Vich, Vicente Coello, José María Forqué, Decoración: José Algueró, Fotografía: Juan Mariné, Jefes de producción: Pedro Masó, Tibor Reves, Productores asociados: Pedro Masó, José María Forqué, Montaje: Antonio Ramírez, Música: Augusto Algueró.

Asesores de la Dirección General de Seguridad: Joaquín Esteban Perruca, Fernando Lillo (comisario del Cuerpo General de Policía), Ayudante de dirección: José Puyol, Ayudante de producción: José Alteo, Auxiliar de producción: Eusebio Carmena, 2º Operador: Ricardo G. Navarrete, Ayudante de cámara: Fernando Guillot, Foto-fija: Miguel Guzmán, e Secretaria de rodaje: María Teresa Garrido, Auxiliar de rodaje: Ignacio Arilla, Regidor: Ricardo Bonilla, Maquillaje: Adolfo Ponte, Ayudante de maquillaje: Juanita Colell, Construcción de decorados: Francisco Asensio, Ayudante de decoración: Jaime Pérez Cubero, Muebles y atrezzo: Mateos, Vestuario: Cornejo, Vestuario de la Policía: Ibáñez, Vestuario femenino: Modas Paquita, Ayudante de montaje: Florinda Cáceres, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sonido: Klangfilm, Jefe general de sonido: Jaime Torrens, Jefe de sonido: Gabriel Basagañas.

### **Intérpretes**

Adolfo Marsillach (inspector Andrés Martín), Tony Leblanc (Charles), Susana Campos (Julia), José Luis López Vázquez (Barea), Manolo Gómez Bur ("Bicho"), María Luisa Merlo (Teresa), Francisco Cornet (Rafa), Javier Fleta (Enrique), Pilar Cano (Pilar), Luis Peña (Julio), Manuel Alexandre (Luciano), Mara Laso (Charo), Ana Castor (Sole), Ángel de Andrés (Manolo), Julia Gutiérrez Caba (Matilde), Francisco Arenzana (Juan), Héctor Bianciotti, Gracita Morales, Antonio Casas, Asunción Balaguer, Mary Paz Pondal, Jesús Guzmán, María Luisa Colominas, Irene Gutiérrez Caba, José Orjas, Mercedes Barranco, Agustín González, Pedro Rodríguez de Quevedo, Ana María Ventura, Diego Hurtado, Lola del Pino, Antonio Queipo, Ángel Álvarez, Joaquín Pamplona, Pablo Sanz, Juan Cortés, Luis Morris, Fernando Delgado, Antonio Armet, Antonio Ferrandis, los boxeadores Fred Galiana y Manolo García.

Blanco y negro

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Historia de un coche patrulla Z-10, de la policía española, durante una noche cualquiera de servicio atendiendo a varias llamadas urgentes. Una es la

desaparición de una menor que, acompañada de una amiga, creen que dos muchachos de *buena familia* las van a colocar como bailarinas en un ballet; pero ellos, después de intentar abusar de ellas, las golpean brutalmente y las abandonan. Posteriormente el coche Z-10 ha de intervenir con ocasión de un accidente automovilístico, en el que perecen dos de sus ocupantes; se trata de la aventura de tres hombres casados, cuyas esposas se encuentran de veraneo. Otro de los servicios que se prestan es el auxilio a un niño que se encuentra en grave estado; el niño vive en un descampado, en las afueras de la población, y los policías consiguen llevarle a tiempo la botella de oxígeno que precisaba para salvarse. Un coche que había atropellado a la hija del inspector es localizado y éste se enfrenta violentamente con el culpable. A lo largo de la noche asistimos también a la aventura de dos infelices maleantes que todos los sábados roban un coche para marchar de excursión el domingo y devolverlo el lunes. Finalmente, al tiempo que el inspector busca angustiosamente a su mujer, en el aeropuerto de Barajas, se produce la persecución de unos atracadores. El inspector resulta herido levemente pero reencontrará a su esposa.»

**Fuente:** Pascual Cebollada, *op. cit.*, p. 80.

### **Comentario y crítica**

Producida por As Films, dirigida por José María Forqué y con un guión en el que éste colabora junto a sus habituales, Antonio Vich y Vicente Coello, a los que se añade el prolífico Pedro Masó, esta película es casi el canto del cisne del cine policiaco del periodo elegido en el estricto sentido de exaltación de la renovada Policía española.

Estrenada al poco tiempo de finalizar su rodaje (en noviembre y en diciembre de 1960 en Barcelona y Madrid respectivamente) y con una buena acogida de público (19 días en la capital y 20 en la Ciudad Condal), el film consiguió ser considerada y clasificada de “Interés Nacional” obteniendo el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor guión y el del Círculo de Escritores Cinematográficos por la interpretación de José Luis López Vázquez.

Bajo una perspectiva actual, la película sigue una estructura muy habitual de la comedia y del drama que, centrándose en un medio (la radio) o en una ciudad o



espacio (Madrid, el aeropuerto), narra sucesivas historias entrecruzadas con un nexo concreto. En este caso el eje se centra en los coches-patrulla modelos Z-10, Z-20 y Z-40 –tal como se nos explica en los créditos– aunque se escoja uno de ellos como hilo conductor. Antes del arranque de los rótulos asistimos a una escena que marca el estado anímico del inspector Martín que está al mando de una unidad móvil. Su hija es atropellada a la salida del Instituto María Molina de Madrid y el conductor se da a la fuga, lo que constituye un doble delito de extrema gravedad tal como aparece aún hoy en el Código Penal. El deseo de encontrar a los culpables del suceso se superpone con las diferentes misiones que aparecen a lo largo de las horas y también desintegran un tanto la relación con su esposa (Susana Campos) a quien finalmente encontrará en el aeropuerto de Barajas cerrando así el paralelo o la antítesis entre los servicios que van cumpliéndose y el retorno a la cohesión familiar que se ha roto.

La película de Forqué es una pequeña crónica de la vida nocturna de Madrid con algunos dramas cotidianos: conseguir una botella de oxígeno a un niño que vive en un suburbio<sup>70</sup>; presentar las diligencias que acompañan a un accidente de coche que acaba con muertos y heridos en una conducción temeraria; narrar los encuentros con timadores o ladrones de poca monta o atrapar a dos jóvenes de “buena familia” que han intentado violar a dos chicas y que, afortunadamente, son salvadas en el momento de la comisión del crimen presentándose la denuncia pertinente.

En el *set* final de la película la acción nos llevará, al igual que “clásicos” del género negro español como *Brigada criminal* (1950), a un escenario, en este caso en el aeropuerto y a su aduana, que sirve para desarrollar una planificación precisa de la acción centrada en la persecución de los auténticos profesionales del crimen. Por en medio, las pesquisas de las distintas unidades policiales conseguirán localizar y detener al joven que atropelló a la hija del inspector que no se reprime en golpearlo lo que parece justificado desde la situación anímica del policía presentada al espectador. Esta pérdida de los nervios del inspector,

---

<sup>70</sup> Sorprendentemente el interior es algo más que confortable, evitando presentar algo parecido a una chabola y que Berlanga en *Plácido* (1960) no tendrá reparos en mostrar con toda su crudeza en un escenario similar. Algunas noticias extraídas de la Prensa refrendan acciones similares –¿habituales o aisladas y magnificadas?– como asistencia a partos, etc.

justificada a todas luces, hubo de ser negociada con algunas autoridades, para que no empañase el buen hacer oficial de los agentes.

Si el teléfono y las conexiones con la central, los cigarrillos y los desplazamientos por la ciudad y el propio coche-patrulla con sus numerosos ocupantes constituyen los objetos centrales de la película, el guión juega un tanto a presentar esa cara documental de la vida de los policías, alternándola con cierto retrato más popular e incluso humorístico del ambiente de la capital: bailes, terrazas, paradas de frutas abiertas por la noche, coches, jardines, etc.

Es ésta una aportación tardía a ese cine de procedimiento policiaco o jurídico, donde los atestados, la encuesta y los trámites en comisaría o en la calle quedan bien retratados. Con todo, algo hay de trasnochado –la visión aún tradicional de la vida de Madrid que, por otro lado Luis Carandell tan bien retrata en *Vivir en Madrid*, libro que se ha comentado en una anterior sección– en este último intento que, en mi opinión, está un tanto fuera de lugar aunque la música de Augusto Algueró, incorporando el jazz como particular sello distintivo de los desplazamientos –al igual que Waitzman hace en otras películas del mismo realizador– y las escenas en la aduana nos sitúan ya en los años sesenta y en una óptica un tanto más avanzada.

La relación entre los miembros de la patrulla, especialmente entre el personaje de López Vázquez que ya hace de subordinado para Forqué en *De espaldas a la puerta* (1959) y Martín, es interesante. Su misión, nada fácil, es la de ayudar al hombre que sufre y que ha de cumplir su cometido sin llegar a la compasión y colaborando calladamente, absorbiendo los estallidos de ira. La vida familiar del inspector Martín que se quiere introducir, y que es también una constante del cine de protagonismo policial, no se acaba de desarrollar al sumar tantas y tan diferentes subtramas.

Por descontado la cámara manejada por Mariné capta desde todos los ángulos posibles el interior del vehículo y muestra una ciudad que se aleja poco a poco de una visión de Madrid estrictamente negra y que hace pensar, salvando las

distancias, en films que subrayan los tiempos muertos de las ciudades como *Las amigas* (*Le amiche*, Michelangelo Antonioni, 1955).

El aeropuerto, una vez más tendrá su protagonismo en un cine próximo al de acción, actuando como escenario privilegiado donde la huida y la persecución permiten incorporar planos realizados en las pistas de vuelo, donde se utilizan los propios coches y autobuses y que en las colas previas al embarque o en los mostradores aceleran la tensión y la impaciencia. Nieves Conde en *Balarrasa* (1950), Miguel Iglesias en *El fugitivo de Amberes* (1954) en la primera época y de una forma más trepidante J.M. Forn en *La ruta de los narcóticos* (1962) o Jacques Deray en *Secuestro bajo el sol* (1965) le harán ganar enteros como escenario para la acción ya en el segundo periodo consignado (1958-1965).

La crítica consultada destacó en general la película. Jesús Ruiz en *El Correo Catalán*, poco después del estreno en Barcelona, exponía la larga carrera del realizador y como Méndez Leite insistía en las fuentes reales del film y comentaba, en mi opinión con acertado criterio, que:

«...el dramatismo un poco folletinesco que los guionistas han querido conseguir con el drama personal de este comisario, así como el consabido conflicto entre el deber y el sentimiento, resulta uno de los elementos sobrantes de la película...».

Méndez-Leite<sup>71</sup> se mostraba mucho más entusiasmado ante la cinta:

«...La trama interesa desde el principio al fin. se centra la historia en las actividades de un coche-patrulla durante una noche cualquiera de servicio. El guión, en cuya confección ha intervenido también el propio realizador, resulta magnífico en su entramado y en los detalles que llenan tipos y escenas. Esa variedad de historias, al contrastar en sus respectivas características, crean el clima apropiado y justo de la película en la que el ritmo se mantiene con creciente interés. Forqué ha imprimido a la obra un auténtico dinamismo y logra uno de los mejores trabajos de su trayectoria artística...».

Félix Martialay<sup>72</sup> alababa también en *Film Ideal* los logros del director:

---

<sup>71</sup> Op. cit., p. 423.

<sup>72</sup> *Film Ideal*, nº 63, 1961. En F. Soria, *Ibidem*, pp. 66-67.

«El nuevo y brillante film de José María Forqué nos ilustra con rica documentación sobre la moderna actividad, eficacísima, de esos coches policíacos que durante las veinticuatro horas del día recorren las calles de Madrid (y también de otras capitales de la nación) cumpliendo las órdenes que por radio reciben de la oficina central a la que se llama telefónicamente marcando el número 091. [...] Humor, ternura y dramatismo presiden el film, realizado con segura pericia [...] Al público le interesa el cine de Forqué. A Forqué le interesa el público [...] **091, Policía al habla** es una película de público, porque tiene garbo, tiene drama y comicidad, tiene viveza e interés. Pero a la vez tiene calidad cinematográfica...».

El propio director hará autocrítica<sup>73</sup> sobre el film desarrollando algunas cuestiones apuntadas unas líneas más arriba:

«No podía tener ningún tratamiento agresivo ya que la Dirección General de Seguridad no lo hubiera permitido. De todos modos hubo ciertas concesiones que, en aquellos tiempos eran insospechables. Por ejemplo, el que un policía diese una bofetada a un detenido no era de ningún modo admisible. Y expliqué a Arias Navarro, que entonces era Director General de Seguridad, que si el tema no se trataba dramáticamente con cierta dureza, según el contexto de las situaciones, resultaría superfalso: la Policía iba a parecerse a los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Me dio la razón y, en la misma tesitura, defendió el mantenimiento de algunas situaciones a las que había puesto reparos el propio representante, en la Censura del Ministerio de Gobernación. Fue otro gran éxito. Me sirvió profesionalmente para poder seguir trabajando pero, en otro orden de cosas, hizo que me pusieran la etiqueta de director muy comercial. Para mí aquello era muy halagador, pues pienso que si una película no es comercial, no es nada, pero a partir de entonces, la crítica no fue demasiado generosa conmigo, en muchas ocasiones.»

“Para completar en parte el comentario sobre este director, creo oportuno situar aquí la autocrítica que sobre dos películas anteriores catalogadas como negras (con reparos) en este trabajo. Se trata respectivamente de *La noche y el alba* (1958) y *De espaldas a la puerta* (1959). De ellas dirá:

«...Había en ella una intención muy clara de reencuentro de las dos Españas. Un hombre, perteneciente a una clase social elevada, y un fotógrafo de bodas y bautizos, que habían luchado en bandos distintos durante nuestra guerra, representaban ambos mundos. Los dos se veían implicados, juntos, en un presunto hecho criminal, y al final, se dan cuenta que, aún siendo inocentes, la única forma de salvarse era marchar unidos. [...] En la búsqueda de la

---

<sup>73</sup> SORIA, F., op. cit., pp. 64-65.

atmósfera adecuada introduje elementos subliminales, de cierta sutileza. Por ejemplo, para significar la importancia que la Iglesia tenía en la sociedad española, hice aparecer un símbolo histórico reiteradamente: motivos ornamentales, con el signo del pez, en la iglesia, juego de peces en la casa de la chica muerta; el fotógrafo desprecia los peces y les echa whisky en la pecera...».<sup>74</sup>

«Tras aquella caída en picado que fue “La noche y el alba” y que supuso para mí una gran frustración, pasé por unos malos momentos. Menos mal que la productora Chamartín, por indicación de Ladislao Vajda que, no sé por qué razones no podía hacerla él mismo, me ofreció el proyecto de **De espaldas a la puerta**. Era un argumento policíaco de Luis de los Santos, que había intentado, primero, realizarlo por su cuenta. Llamé a mi amigo Alfonso Paso para escribir el guión [...] Creo que la película tiene una buena estructura de género; yo era un asiduo lector de novela policíaca. Hay buenas resoluciones mecánicas como la utilización del baile de la Chunga para determinar la inocencia del personaje representado por Emma Penella.»<sup>75</sup>

En la macroencuesta realizada por Antonio Castro<sup>76</sup> entrevistando a algunos directores del cine español, Forqué (Zaragoza, 1923) declarará ser consciente de pertenecer a la misma generación que César Ardavín, Luis Berlanga o Fernando Fernán Gómez: por su preocupación temática y por estar condicionados igualmente “*de manera violenta*”, lo que le llevará a moverse, como afirma Castro, en una doble vía: la de hacer películas industriales y otra, de mayor ambición, que generará *Amanecer en Puerta Oscura* que obtendrá el Oso de Plata en el Festival de Berlín o a *La noche y el alba* (1958). De ésta dirá el director que su tema –el de la incomunicación– lo tocó antes que Antonioni. La película fue apreciada y se compró en Alemania donde obtuvo un buen éxito. En *Amanecer en Puerta Oscura* tocó otro asunto que tuvo problemas con la censura. Poco a poco optó por una de las soluciones del cine español: “*hacer algo no descaradamente cómico que se ejemplificaría con Atraco a las tres: historias patéticas que hacen reír, con temas insólitos que derriban tabús como por ejemplo el tema de las relaciones hombre y mujer...*» añadiendo el cuidado y la corrección técnica. Los estudios de arquitectura, incompletos le sirvieron para «*obtener pronto un cierto*

---

<sup>74</sup> Soria, F., op. cit., pp. 50-52.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 55-56.

<sup>76</sup> Op. cit., pp. 175-185.

*sentido del plano, del encuadre, de la situación y movimiento de los personajes dentro del encuadre»* (p. 180). Hablando sobre su forma de hacer dirá: «*Mis reglas para hacer bien el cine es contar la historia clarita. Yo nunca he hecho un guión técnico, pero los puntos agudos de la historia me dan una planificación y según voy rodando me surge un montaje instintivo.*»

## **EL INDULTO (España, 1960)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Suevia Films/Cesáreo González.

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia, Guión: José Luis Sáenz de Heredia, basado en el cuento *El indulto* de Emilia Pardo Bazán, Decoración: Sigfredo Burmann, Fotografía: Cecilio Paniagua, Jefe de producción: Rafael Vázquez, Director general de producción: Camilo Alcalá, Montaje: Sara Ontañón, Música: Salvador Ruiz de Luna.

Asesoría literaria: Manuel Augusto García Viñolas, Ayudante de dirección: José Puyol, Ayudante de producción: Ramón Baillo, 2º Operador: Miguel Agudo, Foto-fija: Felipe López, Emilio Godes, Foquista: Saturnino Pita, Ayudante de montaje: Encarna Díaz, Maquillaje: Carmen Martín, Ayudante de decoración: Adolfo Cofiño, Construcción de decorados: E. Bronchalo, Secretaria de rodaje: Carmen Salas, Regidores: Julio Parra, José Zaro, Peluquería: Carmen Sánchez, Muebles y atrezzo: Luna, Mateos, Mengíbar, Vestuario: Cornejo, Peris hnos., Estudios: Orpheia (Barcelona), Cea (Madrid), Laboratorios: Cinefoto, Sonido: Exa.

### **Intérpretes**

Pedro Armendáriz (Lucas), Conchita Velasco (Antonia), Manuel Monroy (Pedro), Eulalia del Pino (Basilia), Antonio Garisa (Pepe, el abogado), Guadalupe Muñoz Sampedro (doña Benita), Fernando Sancho (preso), Luis Induni (médico), Rafael de Penagos, José María Seoane, Pedro Porcel, Mercedes Muñoz Sampedro, Adriano Domínguez, José María Caffarel, Narciso Ojeda, Erasmo Pascual, Rafaela Aparicio, Ricardo Canales, María Isbert, Xan das Bolas, Manuel Guitián, Alfonso Rojas, Jesús Puente, Luis Rivera, Rafael Bardem, Ángel del Pozo, Paula Martel, José Calvo, José Riesgo, Francisco Bernal.

Blanco y negro

Duración: 100 min.

### **Argumento**

«Una boda. Lucas, el esposo burlón y despectivo, se comporta ásperamente. La madre de Antonia, la novia, entrega a Lucas un dinero. Es el precio por el que ha comprado la boda y, al mismo tiempo, la libertad de su hija. Los esposos no volverán a verse.

Al pueblo llega Pedro, el hermano de Lucas, en su busca. Viene a reprocharle la incalificable acción cometida con Antonia, y a la que Lucas hizo víctima de su preconcebida infamia. Lucas acude nuevamente a la madre de Antonia pidiendo más dinero, y al negarse aquella, reclama legalmente, ante la Justicia, a su mujer para que viva con él. Pero Antonia ha huido y busca amparo cerca de Pedro. Este convence a Antonia para que regrese al pueblo. Al volver, sorprende a su marido, que acaba de cometer un asesinato, cegado por la codicia, en la persona de doña Laura, madre de Antonia. Detienen a Lucas y es condenado a catorce años de prisión.

La situación de Antonia es angustiada. Ama a Pedro, pero al mismo tiempo no puede desligarse de su compromiso matrimonial con el que ahora está en presidio. Y teme su regreso.

Surgen entonces dos noticias inesperadas que cambian la situación en poco tiempo y de modo bien distinto, por cierto. Lucas ha sido indultado por ayudar decisivamente a los guardianes de la cárcel a reducir un peligroso motín de los presos. Y casi inmediatamente, la segunda noticia: a Lucas le han matado sus compañeros de cárcel, como venganza por la traición.

Y cuando Antonia sonrío feliz por primera vez desde hace muchos años, aparece Lucas, violenta e inesperadamente. Su muerte ha sido un engaño para martirizar de manera cruel a la que va a ser víctima inmediata: Antonia.

Vencida por el sufrimiento y por este espantoso golpe de la aparición de Lucas, Antonia muere aterrada, a los pies del hombre sin apenas pronunciar palabra. Un miedo insuperable le ha paralizado el corazón.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1961, p. 72.

### **Comentario y crítica**

Estrenada a finales de diciembre de 1960 en Barcelona y en agosto de 1961 en Madrid, permaneciendo sólo una semana en cartelera en ambas ciudades, la

película *El indulto* de José Luis Sáenz de Heredia, producida por Suevia Films, es una adaptación del propio director de un cuento corto de igual título de Emilia Pardo Bazán, publicado en la serie *Cuentos de Marineda* en 1892. En una anterior novela, *La gota de sangre*, la escritora ya había tocado el tema criminal a fondo. A diferencia de otros films dramáticos ambientados en el mundo rural como *Condenados* (Mur Oti, 1953) o *La venganza* (Bardem, 1957), nos encontramos aquí con algo más que una historia de pasiones y venganzas. Pardo Bazán se interesó repetidamente por la literatura policiaca y detectivesca que le permitía estudiar la naturaleza humana y la psicología criminal. Tres cambios importantes destacaría en el guión respecto al cuento original: el primero, la aparición del personaje positivo de Pedro, hermano de Lucas (el maléfico asesino), jefe de estación de un pueblo próximo al escenario inicial que intenta proteger a Antonia de la venganza de su hermano para pasar de la protección a enamorarse de su protegida. Pedro será quien acompañará a Madrid a Antonia para buscar asesoramiento jurídico y alejarla de la amenaza del violento y rencoroso marido que fue encerrado gracias al testimonio de su mujer, sometida incluso a un doloroso careo. El segundo cambio reside en la forma en que Lucas consigue avanzar su salida del penal: si en la novela su condena se ve reducida por las sucesivas rebajas de condena debida a la boda de Alfonso XIII (1906) y a la del nacimiento del heredero, Sáenz de Heredia elabora, fiel a las constantes del género negro, un intento de evasión organizado por Lucas y preparado por varios reclusos del penal y que él mismo conseguirá hacer abortar colaborando con los guardias y disparando cruelmente sobre algunos de sus ex compañeros reclusos, exacerbándose al máximo su personalidad decididamente propia de un peligroso psicópata.

De menor importancia, tal vez, y en último lugar, Antonia en el cuento tiene un hijo de Lucas que no llega a nacer en la película precisamente ante el trauma que significa contemplar a su madre asesinada y enfrentarse a la tarea de inculpar a su marido. En el cuento, Antonia ha de proteger a su hijo al llegar su padre inmovilizando aún más la poca capacidad de respuesta de la... inocente víctima.



Sólo hay en el argumento de Pardo Bazán y en la adaptación de Sáenz de Heredia un apartado igualmente oscuro: no sabemos por qué motivos Lucas llega a casarse con Antonia pese a que queda claro que fue violada o seducida de forma que quedó embarazada de éste. La maldad del personaje central, le lleva a chantajear a la madre de Antonia, cobrando dinero por alejarse de su mujer el mismo día en que se celebra la boda que consolida la infamia. La madre de Antonia es una propietaria y arrendadora mientras que en el cuento de Pardo Bazán, el mismo personaje, pese a dedicarse a la usura, no evita que la hija realice cualquier trabajo como asistenta, por lo que queda claro que su posición no es desahogada.

La violencia que genera Lucas, se suma a la capacidad de manipular a los que le rodean: por ejemplo a un pobre mulero para que le haga favores que encubran su plan y a quien pide la navaja con la que comete el asesinato de su suegra tras el fracaso de su plan de extorsión; o también a un ex convicto, antiguo compañero de celda a quien envía a localizar a Antonia a Madrid para comunicarle que ha muerto cuando simplemente está preparando la venganza.

El careo a que se ve obligada Antonia, la descripción de la vida de los reclusos y la planificación de la evasión unida a un conato de motín que el mismo perverso Lucas desarbolará o el mismo proceso judicial constituyen elementos de una negritud patente, sin negar la presencia de matices folletinescos y melodramáticos, aunque raramente se sitúe la acción a principios de siglo lo que sólo ocurre en *Carlota* (1958).

Pedro y Antonia huyen a la capital buscando el anonimato, pensando incluso en marchar a América por lo que consultan con un abogado (Antonio Garisa), personaje bien dibujado que alterna el sentido del humor con su pericia como hombre de leyes. Por fin, el regreso del indultado, que pretende volver a convivir maritalmente con su mujer en el cuento y que parece querer vengarse en la película hará que Antonia fallezca, en ambos textos, puramente de miedo. Sáenz de Heredia añade una nueva lucha entre hermanos que acaba con la muerte de Lucas aunque Pedro está también malherido y se arrastra por la habitación buscando la mano de Antonia.

El realizador puso en imágenes una pequeña muestra de esos relatos que tanto apasionaban a los lectores de finales del siglo XIX y principios del XX, puesto que muchos cuentos salían en los periódicos, basándose en hechos o en habladurías más o menos ciertas. Si el público era mayoritariamente culto y urbano, en este caso la historia remite a un drama casi primitivo, esbozado en breves apuntes que en Pardo Bazán da un peso importante a las vecinas que en el lavadero aconsejan y tranquilizan a Antonia que encarna un modelo de inocencia que resalta los rasgos criminales de su marido (ambición, falsedad, violencia extrema...). El pesimismo que rodea el texto literario queda bien reflejado en el texto cinematográfico que constituye un buen desarrollo de personajes y que en la puesta en escena del motín o en la descripción de ambientes populares como la taberna del pueblo o de un Madrid en fiestas consigue siempre en mi opinión, una buena coreografía de movimientos y diálogos. La transcripción, correcta de todos modos, no evita cierta rigidez (¿respeto a los clásicos?) como en las escenas de la boda o en la relación de Pedro y Antonia o en el aire contenido con el que se presentan los tipos y las actividades del pueblo.

Intercala el director una escena pomposa, quizás innecesaria, que plasma la boda de Alfonso XIII. Sólo una pequeña anécdota es significativa de la situación económica de principios de siglo: Lucas necesita dinero y va a comprar maquinaria para reparar un molino harinero a Barcelona —¿acaso se pretende establecer un hilo conductor entre el pérfido Lucas y la ciudad industrial en ciernes?—, que describe como una fantástica urbe donde se pueden obtener todos los placeres y realizar cualquier diversión. Aunque tiene encandilada a la mujer de la taberna todo hace suponer que sus idas a las grandes ciudades tienen mucho que ver con el dilapidar el dinero que le dio su suegra (un auténtico chantaje de honor) para comprar la libertad de su hija. Los detalles de esa relación sexual no se especifican, pero ciertamente el carácter bondadoso de la chica y el violento de Lucas hacen pensar en una canallada como así se lo recuerdan los que le conocen. En el fondo, *El indulto* es una película sobre la soledad y el miedo que ésta produce cuando además existe una amenaza tangible de un criminal sin escrúpulos. Pedro aislado en una pequeña estación, Antonia en su casa o en la

pensión cuando se desarrolla la tragedia final. La ley envía al marido que ha asesinado a su suegra a prisión pero no puede desligar los lazos matrimoniales y por tanto la posibilidad que ejerza tanta o más amenaza desde la propia legalidad. Si la indefensión jurídica de la mujer es un motivo presente en el cuento de Pardo Bazán, no sabríamos decir si aparece en la película más allá de ese estado de desasosiego constante y de temor que es una de las fuentes de la literatura y el cine negro de todos los tiempos. La recreación de la atmósfera y el ambiente de la época está bastante conseguido. Algunos apuntes denotan una situación compleja del campesinado a finales de siglo. En este sentido quizás el director, equivocadamente, creía que todos esos problemas estaban solucionados y que hablar del periodo de la Restauración alfonsina era hablar de algo muy lejano e incluso arcaico. Estamos lejos de *Los ojos dejan huellas* (1952) pero hay que reconocer el mérito de una película a tener en cuenta simplemente por conectar con Emilia Pardo Bazán, escritora que entre otros méritos dignificó la literatura que giraba sobre el hecho criminal.

La crítica de *El Correo Catalán* anotó que Sáenz de Heredia había aportado su experiencia y artesanía sin destacar poco más que el tipo recreado por Pedro Armendáriz:

«...ha añadido un aderezo sainetesco a lo que era puro drama rural: la combinación no resulta todo lo afortunada que habría sido de desear: hay drama y sainete, pero no demasiado cine. Cine en cuanto a calidades expresivas se refiere, puesto que en sus calidades plásticas sí puede hablarse de una preocupación del director, que ha tratado en todo momento de mantener esta nota cualitativa que con la interpretación son los dos valores del film [...] Pedro Armendáriz, actor mejicano a quien se debieron los mejores personajes de las películas de Emilio Fernández, compone aquí un tipo recio que es sin duda el mejor de cuantos personifican la película [...] no añade, ciertamente, un laurel más a la obra de José Luis Sáenz de Heredia.»

Méndez-Leite (pp. 460-461) arremete contra la adaptación y parece desconocer que no nace de una novela sino de un cuento que da mucha más libertad al guionista:

«...La elección de semejante tema no debe ser considerado como afortunada por no aparecer justificada ni por el sentido humano, ni por un problemático

afán de lograr resultados tendentes a una plástica admirable. Como motivo filmico más valía que nadie se hubiese acordado de la novela de la insigne escritora galaica. [...] No obstante, la narración no llega a convencer del todo. Se trueca en folletín que se desarrolla de modo frío, con unos personajes que muestran a las claras la ficción...».

## **A HIERRO MUERE (España-Argentina, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Halcón Producciones Cinematográficas (Madrid),

Argentina Sono Films (Buenos Aires)

Dirección: Manuel Mur Oti, Argumento: a partir de la novela *A sangre fría* de Luis Saslavsky, Guión: Enrique Llovet, Decoración: Antonio Simont, Julio Molina, Fotografía: Manuel Berenguer, Jefe de producción: Rafael Carrillo, Productor ejecutivo: Vicente Sempere, Montaje: Juan Serra, Música: Miguel Asins Arbó, Isidro B. Maiztegui.

Ayudante de dirección: José Luis de la Serna, Ayudante de producción: Tadeo Villalba, 2º Operador: Félix Mirón, Foto-fija: Claudio Gómez Grau, Foquista: Luciano Carreño, Secretaria de rodaje: María Mercedes Otero, Regidor: Diego Gómez, Realización de decorados: Francisco F. Asensio, Ayudante de decoración: Pedro Surribas, Ayudante de sonido: Félix Álvaro, Microfonista: Fernando S. Jorquera, Ayudante de montaje: María Luisa Pina, Maquillaje: José María Sánchez, Peluquera: M. Sánchez, Muebles y atrezzo: Luna, Mengíbar, Mateos, Vestuario Olga Zubbarri: “Monic“, Sastrería: Humberto Cornejo, Efectos especiales: Pablo Pérez, Estudios: Chamartín, S.A., Laboratorios: Madrid Films, S.A., Canción: “Soledad “ intepretada por María Dolores Pradera, Sonido: RCA Ultra Violeta, Ingeniero de sonido: Alfonso Carvajal.

### **Intérpretes**

Olga Zubbarri (Elisa), Alberto de Mendoza (Fernando), Luis Prendes (comisario), Luis Peña (chófer), Félix Dafaue (forense), Manuel Dicenta (doctor Alonso), Katia Loritz, José Nieto, Jorge Vico, Jesús Tordesillas, Ana María Noé, José Marco Davó, Porfiria Sánchez, Tota Alba, Pilar Gómez Ferrer, Rafael Cores, Antonio Moreno, Margarita Torino, Margot Sicilia, Alfonso Rojas, Maruja Vico, Carlos Jurado, Pilar Sirvent, Victorico Fuentes, Julia Trujillo, Antonio Cobos, Eugenio Zuffoli, José Bódalo.

Blanco y negro

Duración: 99 min.

### **Argumento**

«Al salir de la cárcel, donde ha cumplido condena, Elisa entra a trabajar como enfermera en la casa de una antigua cantante, doña Sabina. Esta, enferma del corazón, ha de tomar periódicamente, la medicación oportuna, que le es dada por la enfermera.

Fernando, un sobrino de doña Sabina, al negarle ésta una cantidad de dinero pedida, propone a Elisa la eliminación de su tía, cambiando la digitalina por un estimulante para el corazón. Realizado el cambio, un inesperado regreso por parte del doctor, impide el crimen.

El médico sospecha de la enfermera, y en este sentido habla a Fernando. Este, al ver las sospechas del médico, le asesina con un hierro de la chimenea y, luego, él y Elisa dejan el cadáver del doctor en un automóvil de éste, en un lugar apartado.

Fernando y Elisa se amenazan mutuamente, llegando a la conclusión de que están ambos comprometidos. Elisa es despedida de su empleo, y al marcharse hace un cambio de los frascos de digitalina y estriquinina, y la nueva enfermera, sin saberlo, administra a la enferma el estimulante, lo que provoca su muerte.

Elisa y Fernando salen de Madrid en el expreso de Barcelona, y en el tren tiene lugar la última etapa de su plan, frustrándose entre el fragor de la marcha, el viento, el humo y los silbidos que se funden en la noche.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963, p. 6.

### **Comentario y crítica**

Esta coproducción hispano-argentina dirigida por Manuel Mur Oti es quizás una de las muestras más puras del cine negro español, es una historia de traición que no juzga a sus personajes buscando simplemente un tono expositivo, pese a que se le puedan imputar algunos defectos. Estrenada con pocos días de diferencia en Barcelona (16 días en cartel) y Madrid (14 días) en mayo de 1962, consiguió una correcta respuesta de público por lo que se refiere a la distribución española, al margen de su posterior explotación en Argentina y tal vez en otros países de habla hispana a la que sin duda contribuyó la presencia de algunos actores del otro lado del Atlántico.

El tema es novedoso en la adaptación del género negro en España porque la protagonista es una mujer y el punto de vista narrativo nos vincula con sus

decisiones o incluso con sus errores. Y esta perspectiva ya fue característica de dos pequeñas joyas del cine español del propio director (melodramatismo y barroquismo aparte) como fueron *Cielo negro* (1951) y *Condenados* (1953), por citar dos películas que conozco de primera mano, aunque la carrera posterior del realizador no permitiese logros superiores como ocurrió con algunos de los directores de su generación –pienso especialmente en Nieves Conde–. Con claras referencias al cine carcelario dedicado especialmente a mujeres, puesto que se mantiene la tesis de que la institución no sólo no reinserta sino que acrecienta y hasta crea los impulsos hacia la transgresión, el punto de arranque del film presenta a una mujer orgullosa que sale de prisión e intenta readaptarse ejerciendo la profesión que conoce relacionada con la enfermería. El proceso de seducción, un tanto maquiavélica, corre a cargo del sobrino de una adinerada anciana que detecta esa especie de amoralidad que tan bien expresa Elisa que interpreta Olga Zubbari. Sin entrar en detalles argumentales, más o menos explicados, lo cierto es que el proceso sigue una lógica característica del cine negro: las cosas empeoran, la traición acecha y el amor difícilmente puede ser cimentado en un crimen. El hilo conductor pasa de la pasión fingida (primera traición) al plan para enriquecerse y así del intento de envenenamiento a la eliminación del testigo, en este caso del doctor; de la ocultación del cadáver fingiendo un accidente; a la encuesta, la investigación policial y la vigilancia de los dos sospechosos, a la traición de Fernando que utilizó a Elisa y a quien asesinará en el tren antes de ser abatido por la Policía en una escena bien resuelta visualmente pero que el guión no acaba de precisar. El descubrimiento o la sospecha de la joven de que Fernando tiene una amante, inicia una espiral de mutuas sospechas y actitudes fingidas que hacen prever que la Policía sólo ha de esperar hasta que llegue un desenlace marcado por la autodestrucción o mutua eliminación, aunque en este caso y en la lógica pasional, Elisa es honesta y víctima de su propia credulidad. El tren como metáfora de la huida claustrofóbica e imposible y que en el género dedicado al crimen crea intriga y acción (pasillos, compartimentos, movimiento...), acoge el desenlace en el que Fernando se revela como un asesino despiadado que, a su vez, será neutralizado por un bien definido comisario.

Recuerdo aquí unas imágenes casi antológicas de *Surcos* (1951), cuando El Chamberlain deja caer sobre el cuerpo del pobre delincuente la vía desde un puente de tren entre los vapores de la máquina de carbón.

La negritud de *A hierro muere*, remite a la angustia asfixiante de un hogar en el que dos cómplices deciden unir, casi por un reconocimiento mutuo, sus destinos pese a que el fracaso parece precederles. La casa de la futura víctima, al igual que en *La herida luminosa* (1956) encierra una paciente y por lo tanto una posibilidad de envenenamiento, con un pretendido error en las dosis, una posible muerte natural de la que todos sospechen; en definitiva es el territorio adecuado para trazar planes sin la libertad que sólo en algunos momentos ofrecen los fugaces encuentros de la pareja en el bosquecillo próximo. Para complicar aún más las cosas, la madre de Elisa es una empleada de la mansión y el doctor realiza un seguimiento metódico del tratamiento de doña Sabina, la tía de Fernando, el inútil que sólo sabe tocar el piano y que quizás quiera más el dinero por venganza que porque tenga planes propios.

La investigación del sabueso de turno, en este caso un habitual, Luis Prendes y la declaración del hijo del doctor empieza a hacer encajar las piezas para descubrir el complot. No he leído la novela original pero sin duda el título de ésta refuerza la idea del crimen sin atenuantes y del castigo del culpable respectivamente, más acorde con las normas censoras aunque el tratamiento de Mur Oti, deje sombras, al empatizar un tanto con Elisa.

Las escenas rodadas por la noche, especialmente la de la eliminación del cadáver, tienen un formato que, sin ser original, marcan una estética muy característica. El mundo de las apariencias sobreviene al día siguiente pero los complejos de culpa y los celos son acompañados por el alejamiento y la presión de la policía. A partir de un argumento nada nuevo en el cine negro norteamericano, Vicente Sempere y Rafael Carrillo desde la producción, Enrique Llovet desde el guión adaptado, Manuel Berenguer elaborando una excelente fotografía y la mano experta del realizador, consiguieron una película que casi llega a eliminar todo estigma de moralidad en los personajes principales aunque, repito, el punto de vista de la película nos haga ver a Elisa como una víctima que, en otras

circunstancias, podía haberse reinsertado o haber tenido otra oportunidad. El parásito de buena familia se encargará, sin demasiada dificultad, de cortar ese camino, esa senda, palabra tan usual en el vocabulario negro y que habla de huida arriesgada hacia delante y de cierto fatalismo que planea en los personajes radiografiados en el género.

Jesús Ruiz, desde la crítica de *El Correo Catalán* (5/62) de Barcelona apuntaba pocos días después del estreno sobre el director que:

«...ha sabido igualmente dar el adecuado ritmo a cada una de la secuencias del film, según sea su característica. Esto contando con el hecho de que poca novedad ofrece el argumento dentro del género, es de tener en cuenta en el haber de Mur Oti aunque en esta ocasión el artesano se haya impuesto al artista...».

Méndez-Leite por su parte (p. 507), valoraba positivamente el film pese a algunos inconvenientes y resumía la obra centrada en:

«...la preparación fría y meticulosa de un crimen para conseguir una herencia y poder legalizar unas relaciones ilícitas con otro crimen, que se produce incidentalmente al ser descubierto el primero. Junto a esa acción de los protagonistas transcurre la de la Policía, con acumulación de sucesos y personajes que tratan de explicar los puntos que parecen complicar la trama, que en algunos puntos no resulta del todo convincente, pues recurre a convencionalismos que la perjudican.»

### **LOS ATRACADORES (España, 1961)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Pefsa Films

Dirección: Francisco Rovira Beleta, Guión: Francisco Rovira Beleta, Manuel M. Saló Vilans, adaptación de la novela *Los atracadores* de Tomás Salvador, Decoración: Juan Alberto, Fotografía: Aurelio G. Larraya, Jefe de producción: Miguel Grau, Director general de producción: Juan Mur Mencerreg, Montaje: J.L. Oliver, Música: Federico Martínez Tudó.

Asesor Técnico-Jurídico: Antonio Sánchez Bustamante, Ayudante de dirección: Francisco Pérez Dolz, Ayudante de producción: A. Díaz del Castillo, Cámara: Jaime Deu Casas, Ayudante de cámara: Pascual L. García, Foto-fija: Rafael Pérez



de Rozas, Secretario de dirección: José Corbalán, Regidor: Ricardo Rodrigo, Ayudante de montaje: Josefina Guillén, Maquillaje: Adrián Jaramillo, Asunción Hernández, Peluquera: Hipólita López, Vestuario: Paquita Rubio, Avisador: Simeón Avances, Mobiliario: Ramón Miró, Estudios: Orphea Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: RCA Alta Fidelidad, Ingeniero de Sonido: Carlos de la Riva.

### **Intérpretes**

Pierre Brice (Vidal), Manuel Gil (Ramón), Julián Mateos ("Compare Cachas"), Agnes Spaak (Isabel), Antonia Oyamburu, Rosa Fuster, Carlos Ibarzábal, Alejo del Peral, Mariano Martín, Carmen Pradillo, Carlos Miguel Sola, María Camino Delgado, J. Algarra Díaz, Ana Morera, Gustavo Re, Joaquín Ferré, Enrique Guitart, María Asquerino.

Blanco y negro

Duración: 109 min.

### **Argumento**

«Los protagonistas de la película son tres muchachos –Ramón, Carmelo, Vidal– descontentos, inquietos, íntimamente opuestos, cada cual por un motivo, a una Sociedad a la cual no quieren o no saben someterse. Conducidos por Vidal, empiezan a cometer pequeños actos de gamberrismo, que son como un adiestramiento para algo “más serio”. Hasta que en una de sus fechorías obtienen una pistola. Armados con ella asaltan varias farmacias, pequeños comercios indefensos. Luego, envalentonados por su impunidad, piensan en un golpe importante: la taquilla de un cine. El Gerente del local intenta defenderse con un arma y Carmelo no tiene más remedio que dispararle un tiro a la cabeza. La pistola del Gerente será para Ramón.

Antes les unía la inquietud, un simple deseo de aventura; ahora los liga un asesinato. Vidal se apodera de una pistola de su padre. En esta ocasión irán armados los tres.

Todo ha salido bien. Es decir, relativamente bien, porque también aquí se ha tenido que disparar contra un hombre. Ha sido una fatalidad, pero si se puede olvidar a uno, también se puede olvidar a dos. Y ahora, cada cual por su lado, cada cual a su vida, como antes.

Pero sus crímenes pronto serán descubiertos. Vidal muere acribillado a balazos, mientras Carmelo y Ramón son conducidos a la cárcel para pagar su culpa.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 19.

### **Comentario y crítica**

Producida por PEFSA Films, adaptación de la novela homónima de Tomás Salvador que se ha comentado en la sección dedicada a las fuentes literarias del cine negro español, *Los atracadores* se estrenó casi simultáneamente en Madrid y Barcelona (26/2/62 y 27/2/62 respectivamente) permaneciendo 14 días en la cartelera de la capital y 24 en la de la Ciudad Condal. A diferencia de otras películas del momento, tuvo cierto impacto en los mercados europeos siendo exhibida en países como Francia y Alemania.

De las raíces del proyecto, habla una breve noticia de 1958, encontrada casualmente y demostrativa de cómo la crítica especializada seguía los proyectos de Rovira Beleta y que transcribo íntegramente:

«¡Manos arriba!

Rovira Beleta acaba de leer “Los atracadores”, novela de Tomás Salvador; y está tan entusiasmado con el tema que nada nos extrañaría que se convirtiera en una película. Buen director y buen tema hacen siempre una buena película.»<sup>77</sup>

*Los atracadores* será el décimo largometraje que dirigirá un director considerado como un “formalista”, preocupado ante todo por los aspectos técnicos y estéticos de la película, por encima del contenido de la misma lo que se deja notar inequívocamente en la adaptación de “Los atracadores” donde, haciendo uso de recursos innovadores (encuadres, sequedad en los cortes, interiores como el de la farmacia tratados con una luz casi cegadora), conseguirá un análisis “moderno” de un tema clásico como el de la delincuencia juvenil, asunto lleno de posibilidades y que se desdobra en dos problemas básicos: el de la variada personalidad del delincuente y el de la amenaza inquietante de la pena de muerte. Lo más flojo de la adaptación –opinión bastante generalizada– son los diálogos, muy literarios y rebuscados. El film será presentado en el Festival Internacional de Berlín de 1961. Ese mismo año consiguió el Tercer Premio del Sindicato

---

<sup>77</sup> *Primer Plano*, nº 923 (22/6/58).

Nacional del Espectáculo que, asimismo, premió la labor interpretativa de Julián Mateos. A ocho años de distancia de su primer film policiaco-social o *polar* (Hay un camino a la derecha) y a cinco del *Expreso de Andalucía* (1956) película que sigue más ajustadamente los patrones del cine de género, Rovira Beleta siguió evolucionando en su capacidad de llevar a las imágenes guiones más o menos convencionales y supo entroncar su puesta en escena y su estilo con algunas de las corrientes más innovadoras del cine europeo, lo que conseguiría plenamente en *Los Tarantos* (1963), que le llevaría a ser nominada para optar como mejor película extranjera en los Oscars de Hollywood.

Una vez más y como intentaré sintetizar en las conclusiones, nos hallamos ante una apuesta situada en su tiempo –los años sesenta– pero que mantiene, tal vez con el pretexto de la propia novela de Tomás Salvador, ese carácter de cierre discursivo retrógrado que se pone en boca del abogado, padre de uno de los tres delincuentes y que carga las culpas en la generación de los mayores –la de los vencedores de la guerra– por no haber sabido transmitir unos valores sólidos a sus hijos. Aquí se agudizan esas culpas con el componente dramático de un padre ocupado en su trabajo y en la relación con su amante y que no ha dado el cariño suficiente a su hijo que, en definitiva, se convierte en el auténtico cerebro de una pequeña banda de atracadores, pura y simplemente para llenar ese vacío y esa inquietud que siente. Los discursos de ambos, sus recriminaciones y la asunción de la defensa del “Compare Cachas” por el padre que se siente culpable, muestran ese carácter un tanto moralista de la película.

Afortunadamente, la puesta en escena y la puesta en serie del film ofrece suficientes atractivos para poder decir con su director que el film ha soportado el paso de los años como demuestra que, junto a *Expreso de Andalucía* (1956) y *Los Tarantos* (1963), la 19ª edición del Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier de 1997 dedicase un homenaje a Rovira Beleta presentando también *Les Malfaiteurs* (*Los atracadores*, 1961), película que nos ocupa.

La escena del atraco a la farmacia, en los primeros compases de la carrera delictiva del trío protagonista, contrastando las gafas negras de los jóvenes con una luminosidad resplandeciente en un aséptico y moderno espacio o la cámara

que se eleva al cielo mientras gira enseñándonos algunos edificios emblemáticos de Barcelona, intentando poner en imágenes ese vértigo eufórico, casi psicodélico de los tres jóvenes pletóricos porque desafían el orden establecido —estamos en la famosa etapa del ascenso—, son ejemplos de que el director está plenamente dispuesto a incorporar elementos estéticos nuevos. Frente a éste y otros momentos, la película recoge también la herencia formal de los cincuenta: cuando atracan a un vigilante para quitarle la pistola, en las escenas de los muelles, en el juicio que capta un ambiente rancio y estático en el que las palabras se anteponen a las imágenes y que remite a *Pleito de sangre* (1955), entre otras.

Otro elemento de modernidad y que casi coincide con evoluciones similares en el cine negro norteamericano, es la descripción casi pormenorizada de la crueldad, especialmente cuando se describe la venganza del matrimonio de la tintorería que, con el pretexto de proporcionar con técnicas adivinatorias filtros de amor, conectan a la víctima con un cliente adinerado que pretende violar a la chica que sufre el impacto de algún narcótico suministrado y que ha provocado el estado de postración de la hermana de Ramón. Tan sólo recuerdo *Crimen* (1963) de Miguel Lluçh que describe con bastante crudeza la violación, el asesinato y la eliminación de un testigo ahogado a quien se le asfixia además colocándole una bota en el rostro. Al margen de la compleja trama delictiva y volviendo a *Los atracadores*, la exposición sádica del asesinato a sangre fría es mucho más dura que la controvertida escena de la ejecución a garrote vil que, utilizando el patio de la Biblioteca de Catalunya reconstruye, con una meritoria economía de medios, un acto de violencia institucionalizada y ritual que no enfatiza el sufrimiento y que se ocupa más de mostrar el procedimiento y la composición de los personajes en la escena. Sin ser el espacio desolador de dimensiones gigantescas que empequeñecen al pobre funcionario en *El verdugo* (Berlanga, 1963), la lejanía de los asistentes del dúo formado por víctima y ejecutor y algunos acercamientos en ligero zoom permiten acercarnos al drama sin demasiada morborsidad.

El film *Los atracadores* conserva elementos clásicos de esa mezcla de drama, cine de delincuentes y del cine policiaco de la década anterior: el obrero insatisfecho, Ramón, futbolista y de familia humilde recuerda un tanto a los personajes de *Hay*

*un camino a la derecha* o al joven hijo del ferroviario en *Expreso de Andalucía*. Las miradas de una compañera de su fábrica parecen no ser captadas por este joven que simplemente se ve atraído por la capacidad de iniciativa de *El Señorito*. Las escenas en las que le vemos en su ambiente familiar no parecen justificar esa inclusión, ese salto al vacío que sólo explica el ambiguo título de *Inquietud* y que Tomás Salvador describe en la novela con un inicial y largo diálogo introspectivo. Ramón corre hacia el muelle sin saber por qué, sin ningún destino preconcebido, antes de “tropezar” con los que serán sus dos compañeros futuros.

El personaje del desequilibrado, el *Compare Cachas*, que utiliza esa segunda palabra aplicándolo a todo como síntoma de un registro verbal empobrecido, sí parece tener motivos para sentirse desarraigado y falto de amor: su relación con la dueña de la pensión muestra que sus sentimientos son positivos y que tal vez una dureza extrema por parte de su familia le ha llevado al aislamiento y a caer en el proyecto fascinador de *El Señorito*. Su pasión por las pistolas, por los gánsters y su necesidad de movimiento nervioso, sí encaja con un prototipo de desequilibrado que es incapaz de medir el alcance de su propia violencia.

Clasicismo heredado de los cincuenta es sin duda el planteado por las tres fases de la novela que vienen a mostrar cómo se sugería la famosa peripecia de los delincuentes: ascenso –aquí sin tener que luchar territorialmente como los gánsters norteamericanos con las bandas rivales; apogeo: el disfrute del esplendor, la seducción de la buena vida y la caída: último golpe frustrado, persecución de la policía, aniquilación por ésta o entre ellos mismos, etc. Tal vez la variación temática la marca el universitario, el cerebro que impone la austeridad a sus compañeros, que parece seguir el manual del delincuente que no quiere ser cogido por la justicia pero que comete un grave error al utilizar la pistola que guarda su padre con lo que, tal vez, su subconsciente le está pidiendo un autocastigo y en definitiva implicar a su padre a quien parece culpar de todo lo que le está pasando.

La puesta en escena del robo en el cine con su compleja ubicación de personajes moviéndose por sus entresijos, tras la pantalla y con el sonido de lo que se está proyectando, está resuelta con gran habilidad de la misma manera que el atraco al

hotel o *meublé* encubierto que parece anticipar la escena que Pérez Dolz, aquí nuevamente ayudante de dirección, desarrollará dos años después y de forma peculiar en *A tiro limpio*.

La utilización del mar como elemento perturbador y siniestro en la escena en la que el hombre adinerado que no ha podido violar a la hermana de Ramón, la arroja hacia la playa, engarza a la perfección con las destiladas imágenes del cine negro norteamericano que tan bien describe Miguel Iglesias en la lucha final de *El cerco* (1955). Los planos de la salida de la fábrica que de otra— manera ya había usado Rovira Beleta en *Hay un camino a la derecha* (1953); esta vez sin el uso del narrador omnisciente remiten, como el propio director confesaba, a la cita característica del nacimiento del cine, añadiendo los planos del interior de la fábrica donde al igual que Nieves Conde en *Surcos* (1951) o mucho antes en *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) de Francisco Elías, se observa la actividad de los hornos y de las máquinas con admiración pero sin olvidar el desquiciante ritmo alienante que influirá en Ramón para intentar salir de ahí aunque, esa misma fábrica, significa también la paz familiar y la estabilidad en *Hay un camino a la derecha*.

Rovira Beleta creyó oportuno tratar de responder al fenómeno de la delincuencia juvenil intentando describir ese camino y ese *crescendo* inevitable que lleva de los delitos menores a una auténtica escalada que acaba con el asesinato, lo que recuerda algunas consignas reaccionarias que olvidan que la violencia, a veces, puede ser también respuesta y defensa o rebeldía de un orden impuesto también violento. El director se acerca a ese periplo juvenil presentando tres personajes de orígenes sociales bien diferentes y que provocan dudas por funcionar como excepción a la regla. Curiosamente, en 1997 la película *La carnaza* de Bertrand Tavernier también presentaba la colaboración de tres sujetos de extracción social diferente y hasta opuesta pero el juego era diferente: un chico y una chica de buena familia y el descerebrado que funcionaba como ejecutor: aquí no existía ese estadio intermedio del joven obrero insatisfecho y, basándose en un caso real, también intentaba demostrar como en general cualquier plan acaba convirtiéndose en una chapuza por lo que el asesinato es una solución despiadada a un cúmulo de

errores que no permiten la vuelta atrás. Esa mirada documental que en algunos momentos utiliza Rovira Beleta se desvirtúa cuando la Justicia se hace cargo del caso y transmite una larga perorata, extensísima en el libro y más reducida en la película.<sup>78</sup> El padre de *El Señorito*, además, adoptará el carácter de “mercedario” cuando decida acompañar las últimas horas al reo de muerte, todo ello poco después de ver morir a su hijo en las escaleras de la casa de su amante en un tiroteo bien planificado que no alcanza la simplicidad del cerco y la persecución de Ramón y del *Compare Cachas* en un escenario tan poco habitual como un campo de fútbol de categoría y dimensiones modestas.

Sólo unas notas finales: recordar que la película contó con el asesoramiento técnico-jurídico de Antonio Sánchez Bustamante y que todo parece sugerir que en el juicio se incorporan sentencias relacionadas con el Decreto Ley del 18 de Abril de 1947 sobre Represión de los delitos de Bandidaje y Terrorismo aunque los componentes del Tribunal, el fiscal y el defensor, forman parte de una vista civil que se añade a la presentación de las gestiones que se realizan desde el Palacio de Justicia donde se investiga la coincidencia o no de las características de otra banda que parece actuar con rasgos similares a nuestros tres protagonistas. La intervención desde la Jefatura Superior de Policía es, en la película, bastante posterior –aparecen en el último cuarto del film– pero permite recordar algunas constantes del cine de método policial: informes de Balística, registro policial, cerco, interrogatorio, etc., con lo que nuevamente se cierra ese punto de vista, aparentemente documental, que se pretendía dar en la primera mitad de la cinta como si el mundo fabricado por el trío de delincuentes fuese un mundo cerrado y casi misógino. En esta línea se introduce una pequeña subtrama que no acaba de tener fuerza en la que El Señorito parece flirtear y enamorarse de la hermana de Ramón que no ve con buenos ojos que se relacionen, aunque en realidad ella empieza a tener ese carácter de “mujer-nodriza” que quedará sin fuerza porque aparece tarde aunque sea la venganza por su enfermedad lo que arrastre definitivamente al grupo al asesinato sádico.

---

<sup>78</sup> La comparación del film con *Llamad a cualquier puerta* (N. Ray, 1949) parece obligada: el punto de vista de ésta es el de la reconstrucción de la vida de un delincuente juvenil durante el proceso judicial, pero el alegato de la defensa tiene carácter de autocrítica social y no personalista como el del abogado defensor en *Los atracadores*.

En una entrevista a Carlos Nolla y Alberto de Lama, ambos de Movie Club, recordaba Rovira Beleta a principios de los setenta que era el único director español que tenía una película prohibida (*Los atracadores*) en Francia:

«No se saben exactamente los motivos, pero unos decían porque era demasiado violenta, otros porque la traducción era mala, lo cual es bastante ingenuo porque no hay más que hacer una buena traducción. Pero quizás había algo de represalia contra esta censura española que se cargaba lo francés. Y segunda, en el Festival de Cine de Berlín, cuando llegué con “Los Atracadores” para representar a España, me encontré que habían cortado el final. Entonces, naturalmente me enfadé mucho y tuve con ellos una violenta discusión. Reconstruí la película, recorté el último planito para que estuvieran contentos y entonces, hice leer al público en alemán (me lo tradujeron, naturalmente) una alocución en la que yo decía que por respeto a la hipersensibilidad del pueblo alemán después de la guerra, se había cortado el final, con lo que recibí una estupenda bronca.

Diez años después del estreno consideraba que se aguantaba, que conservaba toda la intención y las problemática de la novela de Tomás Salvador: pese a la crítica de algunos moralistas, la película presentaba según su director que: “...*los individuos hablan con una ligereza y una despreocupación que les hace decir: «¿Qué nos puede ocurrir? Todo lo más la muerte...*” Pues aquí no tan sólo se ve lo que perjudica a todo lo que tocan, todo lo que está a su alrededor, sino además, lo horrible, la crueldad auténtica, de esta actitud que parece casi deportiva y que es auténticamente suicida...».

Reconocerá Rovira Beleta no haber tenido dificultades con la censura al mostrar la ejecución por garrote vil. Sobre la polémica suscitada explicará:

«Cuando yo estudiaba abogado (sic), me preocupaba mucho la pena de muerte y yo no era partidario de la pena de muerte, tema que fue objeto de muchas discusiones. Consideraba igualmente que si había alguna cosa, no que la justificase, pero sí que la hiciese comprensible, era la fuerza intimidativa. Luego si existe la pena de muerte, es mucho más grave y más absurdo no mostrarla. Si existe la pena de muerte hay obligación de enseñarla, no tiene sentido esconderla. Partiendo de una novela de Tomás Salvador sobre un hecho real sucedido en Barcelona, volví a uno de los géneros que prefiero, y me encontré a mí mismo.

Traté de entrar a fondo en la pena de muerte, no tratarla superficialmente. Aunque no he visto –ni pienso ver nunca– una ejecución, porque me parece



una monstruosidad, los que la han presenciado me han asegurado que conseguí exactamente el clima adecuado.»<sup>79</sup>

Rovira Beleta se pronunció a propósito de esa polémica escena en el coloquio organizado en el 19º Festival Internacional de Cine Mediterráneo de Montpellier, intentando resumir el juego social de oposiciones que encarnan los personajes. Reproduzco las preguntas de Henry Talvat (H.T.) y las respuestas del director (R.B.):

**H.T.** *En la película Los Atracadores, hay una ejecución a garrote vil y un momento importante cuando de un largo travelling se pasa a observar la última visión del reo antes de que se le coloque el trapo negro.*

**R.B.** Intenté conseguir el máximo de objetividad sin añadir ningún juicio de valor: curiosamente no fue prohibida en España pero sí fue cortada en cuanto a duración en un festival alemán donde fue proyectada.

**H.T.** *Pero allí se plantea como una cosa cruel: travelling, descripción de los objetos, se ve como algo terrible: hay un auténtico posicionamiento frente a la sociedad.*

**R.B.** Procuré no situarme ni a favor ni en contra buscando sólo la objetividad. Tenía la obligación de enseñarlo aunque no he sido testigo directo pero me lo habían explicado. Hay un personaje interpretado por un actor francés, Pierre Brice, que representa la sociedad en general mientras que los otros dos son víctimas inocentes. La gente es la víctima de la sociedad. Hay algo de heroicidad en esta víctima aunque cueste aceptarlo.

En una entrevista realizada al director (15/12/97) pude constatar que creía que la mejor película de su trilogía negra era *Los Atracadores* por ser la más moderna en su facturación, resistiendo mejor el paso del tiempo y quizás la que tenía más mensaje de cara al público (debate por la ejecución legal de la pena de muerte, tema de la juventud, etc.). Preocupado por la dirección de actores, siempre que le era permitido se encargaba del casting. Se sentía especialmente satisfecho de la contribución de Julián Mateos, actor teatral de gran capacidad para meterse en su

---

<sup>79</sup> En Antonio Castro, op. cit., pp. 358-359.

papel. A título anecdótico, explicaba el caso del joven que se le acercó un día por la calle y le agradeció el haber hecho una película que le había disuadido de progresar en algunas actividades delictivas que había iniciado. Por esas fechas, el también director Carles Benpar está confeccionando un libro sobre el director que está preparado para salir a la luz y que ampliará algunas de las cuestiones tratadas.

### **Guión**

Autores: La carta de presentación la firma su director: Francisco Rovira-Beleta.

Número de páginas del guión: 26 (es tan sólo un texto argumental)

Número de secuencias: Sólo aparecen las 13 localizaciones planeadas

Número de planos: No se especifican

Fecha: no aparece.

Transcribo íntegramente la presentación del guión que hace el director que, a pesar de basarse en una novela ya publicada, ha de convencer a los censores de su españolismo y de la vigencia de su problemática apelando también a la idea de hacer un cine puesto al día, incorporando especialmente las últimas corrientes europeas y que, sin descuidar el papel de la Policía, presente otro ángulo y tratamiento de la delincuencia juvenil. Las citas eruditas de un licenciado en Derecho y el interés en que la fórmula financiera –que no llegó a buen puerto– fuese la de coproducción, caracterizan también el escrito que demuestra su amplio conocimiento de las posibilidades de un cine policiaco marcado por las limitaciones censoras. Rovira Beleta insistía aún en 1998 en el carácter preventivo y hasta pedagógico de su película aunque es difícil de asegurar si los jóvenes potencialmente metidos en una espiral similar a la descrita en el film se sentirían atraídos ante ella. Con todo, es un auténtico ejercicio de habilidad para salvar las posibles objeciones censoras.

*«Al lector del argumento de la película “LOS ATRACADORES:*

*Es ésta una película de objetivo intencionadamente, digamos, social. Una aportación nuestra a ese cine europeo actual violento y valiente, realista y auténtico. Una película española sobre sucesos verídicos vividos en nuestras calles por personajes nuestros.*

*No pretende ser una obra de tesis, ni siquiera una apología de los policías españoles. Éstos se limitarán en ella a cumplir estrictamente –aunque irreprochablemente– su difícil misión. Nada más y nada menos, que lo que vienen haciendo todos los días en la realidad, lo que les han reconocido –no siempre de muy buen grado– la policía y la delincuencia de todo el mundo.*

*No es tampoco una película de gánsters, sino sencillamente, la película de los atracadores. De “esa tremenda desgarradura social”; según define en su dedicatoria el autor de la novela –galardonada con el premio Ciudad de Barcelona– Don Tomás Salvador.*

*Es sólo la película de la vida de los jóvenes que empiezan siendo gamberros para acabar –“por los caminos del mal no se puede andar despacio”– delinquiendo criminalmente.*

*De su vida y de su muerte.*

*La muerte como consecuencia necesaria e inapelable: como última pena.*

*A ella les llevará fatalmente la desesperación, la cobardía, la lucha con la justicia o la sentencia del juez.*

*Porque también es ésta la película de la pena capital. Por cuanto esta pena se aplica para la represión del “robo con violencia o intimidación en las personas efectuado por dos o más malhechores cuando alguno de ellos llevase armas y de hecho resultase homicidio o lesiones...”.*

*No vamos a argumentar nosotros, en imágenes, la legitimidad o la eficacia de su aplicación. Durante siglos nadie dudó de la justicia social de la pena de muerte. Y al convertirse en motivo de controversia universal, voces más autorizadas que la nuestra han demostrado su licitud. Nuestros filósofos y teólogos Vitoria Molina y especialmente Alfonso de Castro, reproduciendo las ideas de Santo Tomás, lo han hecho ya por nosotros.*

*No pretendemos tampoco hacernos pedagogos de sus teorías. Nos basta que en España, como en la mayoría de los países, se aplique hoy la pena de muerte, como única que posee eficacia intimidativa para luchar contra la gran criminalidad, según opinan sus defensores y prueban las estadísticas mundiales de asesinatos y homicidios, para creernos en el deber de fomentar el*

*conocimiento y la divulgación de su aplicación legal, con el fin de contribuir a aquella eficacia intimidativa.*

*Éste es nuestro propósito: cubrir la apremiante necesidad de un film que muestre a los muchachos inadaptados socialmente el final inexorable de su conducta.*

*No será apto para menores de diez y seis años. Sinó, precisamente, una película dirigida a los jóvenes de diez y seis a los veintitantos.*

*Una película española (realizada en coproducción para obtener la difusión conveniente) en provecho de las juventudes del mundo.»*

ROVIRA BELETA

**Fuente:** A.G.A., Sección Cultura, caja 5693.

En las páginas 1139-1140 se apuntan los escenarios de la película que permiten reconstruir cuanto menos el trabajo de las localizaciones exteriores de Barcelona y que en la novela original quedan más difuminados a excepción del espacio portuario.

Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, 27 de febrero de 1962) apuntaba algunos de los comentarios que se han expresado:

«...Tema bronco y violento [...] Las escenas de la ejecución, con todo su tremendo patetismo, son acaso de las más logradas del film [...] cierto engolamiento en la expresión que no responde muchas veces a sus actos, pero quizás haya que achacarlo al diálogo que en ocasiones –y este es uno de los escasos lunares de la película– resulta demasiado profuso [...] puede afirmarse que Rovira-Beleta ha conseguido con ella su obra más madura. La tremenda expresividad de las imágenes; los movimientos de la cámara, que no son mero virtuosismo, sino que están justificados por la acción; la interpretación misma de los tres personajes; todo esto son demostraciones de un excelente pulso directriz...».

Méndez-Leite<sup>80</sup> buscaba paralelismos en el tratamiento del tema en otras filmografías, destacando la fotografía de Aurelio G. Larraya con sus encuadres, la inspirada partitura de Martínez Tudó y la buena interpretación, especialmente del galardonado Julián Mateos:

---

<sup>80</sup> Op. cit., pp. 497-498.

«...aborda un tema que ha sido tratado por todas las cinematografías: el panorama desconsolador que ofrece esa juventud a la deriva en estos últimos tiempos. Nuestro cine ya se había enfrentado con esta temática en Siempre es domingo, y por cierto con notable acierto. Ahora es Rovira Beleta el que, siguiendo la mencionada novela de Tomás Salvador, y en sus tres episodios, Inquietud, Violencia y Muerte, presenta las andanzas de una banda de malhechores [...] En el hábil guión de Rovira Beleta y Manuel Saló queda de manifiesto que con su trabajo han perseguido un propósito aleccionador. Para perfilar ese alegato contra la criminalidad han trazado el relato sin paliativos y han expuesto con crudo realismo la conducta de los protagonistas hasta llegar a las escenas impresionantes del desenlace, en el que no se escatima al espectador la muerte por garrote vil de uno de los criminales descrita con tanto detalle [...] Lo que más le ha preocupado ha sido el problema de la ambientación adecuada, que le permitiese mantener a lo largo de la obra ese clima desagradable y sombrío que caracteriza la excelente realización...».

## ESCENARIOS

- 1.- BIBLIOTECA DE CATALUÑA
- 2.- FÁBRICA

### *Intertítulo: INQUIETUD*

- 3.- ASTILLEROS
- 4.- BARCA/MAR
- 5.- CALLE
- 6.- CASA (Ramón)
- 7.- FÁBRICA
- 8.- PLAYA
- 9.- KIOSCO
- 10.-CAMPO FÚTBOL
- 11.-CALLE (noche)
- 12.-SAGRADA FAMILIA
- 13.-FARMACIA (atracó)
- 14.-CALLE
- 15.-PARQUE SAGRADA FAMILIA
- 16.-CASA ("Señorito")
- 17.-FIESTA MANSIÓN LUJOSA

### *Intertítulo: VIOLENCIA*

- 18.-TERRAZA
- 19.-IGLESIA
- 20.-CASA (Ramón)
- 21.-PENSIÓN PLAZA REAL
- 22.-CAMPO FÚTBOL/  
VESTUARIO
- 23.-ESTUDIO/BIBLIOTECA
- 24.-TAQUILLA/CINE
- 25.-ESTUDIO
- 26.-PENSIÓN ("Compare Cachas")

- 27.-ESTUDIO/GUARIDA
- 28.-CALLE
- 29.-FÁBRICA
- 30.-CASA (Ramón)
- 31.-KIOSCO
- 32.-PLAZA
- 33.-PASEO COLÓN
- 34.-BAR RAMBLAS
- 35.-CASA (Ramón)
- 36.-CALLE
- 37.-BARCAS DE RECREO  
("golondrinas")
- 38.-CALLE (noche)
- 39.-HABITACIÓN
- 40.-FARMACIA
- 41.-FACULTAD DE DERECHO
- 42.-HABITACIÓN  
(hermana de Ramón)
- 43.-CALLE
- 44.-CASA ADIVINO
- 45.-CAMPO/CARRETERA
- 46.-ESTUDIO
- 47.-CALLE
- 48.-TIENDA
- 49.-ESCALERAS (casa Ramón)
- 50.-ESTUDIO (lectura periódico)
- 51.-CALLE
- 52.-CASA ("Señorito")
- 53.-AVENIDA PARALELO (noche)
- 54.-COCHE
- 55.-HOTEL
- 56.-ESCALERAS FACULTAD
- 57.-BAR

- 58.-BARCAS (narrador: planos del agua)
- 59.-LABORATORIO BALÍSTICA
- 60.-EXTERIORES PALACIO DE JUSTICIA
- 61.-IGLESIA
- 62.-RAMBLAS
- 63.-FÚTBOL
- 64.-CALLE
- 65.-INTERIOR COCHE POLICÍA
- 66.-JEFATURA SUPERIOR DE POLICÍA  
(Vía Layetana: exteriores)
- 67.-PLAZA REAL
- 68.-CALLE FERNANDO
- 69.-COMISARÍA
- 70.-CASA (Ramón)
- 71.-CASA ASUNCIÓN  
(amante del padre de *El Señorito*)
- 72.-ESCALERAS (tiroteo)
- 73.-GOBIERNO MILITAR  
(encadenado)
- 74.-PALOMAS/CELDA
- 75.-FÁBRICA
- 73.-CELDA
- 76.-PATIO PRISIÓN  
(Biblioteca de Cataluña)
- 77.-CELDA
- 78.-COCHE
- 79.-TREN
- 80.-CÁRCEL/PATIO  
(Escena de la ejecución a garrote vil)
- Fin*

## **LOS CUERVOS (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Juro Films (nº 2)

Producción y dirección: Julio Coll, Argumento: Gabriel Moreno Burgos, Guión: Julio Coll, José Germán Huici, Decoración: Juan Alberto, Fotografía: Francisco Marín, Jefe de producción: Miguel Grau, Montaje: Emilio Rodríguez, Música: José Solá.

Ayudante de dirección: Luis García, Ayudantes de producción: Marcelino Riba, A. Díaz del Castillo, Auxiliar de producción: Mario Estartús, Cámara: Juan Gelpí, Ayudante de cámara: Toni Sala, Foto-fija: Jesús Teixidó, Francisco Peso, Secretaria de dirección: Paquita Vilanova, Ayudante de montaje: Juan Pallejá, Maquillaje: Práxedes Martínez, Ayudante de maquillaje: Amparo Primo, Realización de decorados: Enrique Bronchalo, Vestuario: Paquita Rubio, Mobiliario: Ramón Miró, Asesores: Pedro López Moreno, Ramón Ventín, Pedro Roca, Material e instalaciones médicas: Suministros Médicos Mauricio Agi (Barcelona), Empresas colaboradoras: Lámparas Z, Clínica Teknon, Garaje Turó Park, Estudios: Orpheo Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: RCA Alta Fidelidad, Ingeniero de sonido: Carlos de la Riva.

### **Intérpretes**

Arturo Fernández (César), George Rigaud (Carlos), Rosenda Monteros (Laura), Ana María Noé (Berta), Rafael Durán (Sr. Andrés), Francisco Morán (Kranik), José María Caffarel (consejero), Rafael Navarro (doctor Gil), Santiago Rivero, Beny Deus, Vicente Soler, María Amparo Soto, Víctor Bayo, P. Rodríguez de Quevedo, Leandro Vizcaíno, José Dacosta, Alicia Tomás, María Julia Díaz, Ventura Oller, Julio Ortega, Salvador Muñoz, Gonzalo Medel, Alejo del Peral, Manuel de Melero, Marta Novar, Carlos Romaní, Francisco Aliot, Roberto Rizo, Juan Torres, José Subirana, José María Armán, Iván Tubau, Eduardo Huici, Ángel Lombarte, Antonio Dolera, Milo Quesada, alDummos del Estudio de Actores de Fernando Espona y Julio Coll.

Blanco y negro

Duración: 92 min.

### **Argumento**

«A don Carlos, ilustre magnate de la industria, le quedan tres meses de vida. Una grave lesión del corazón, al parecer incurable, le ha condenado a muerte.

A partir de este momento los Bancos le negarán sus créditos y sus más allegados colaboradores y consejeros iniciarán una codiciosa jugada de Bolsa para apoderarse de todas sus Empresas.



César, el secretario de don Carlos, enterado de estos propósitos, propone un procedimiento para curarle. Existe un médico alemán que durante la pasada guerra experimentó con seres humanos el llamado trasplante del corazón. Pero para ello un hombre joven, sano y fuerte tiene que morir.

Nadie deberá saberlo, ni la propia hija de don Carlos, a quien César, quiere con apasionado y vehemente amor. Nadie, ni sus más íntimos amigos. Y don Carlos se dispone a gastar toda su fortuna con el fin de organizar un quirófano clandestino, en donde se realizará la operación quirúrgica más asombrosa de todos los tiempos.

Días más tarde, don Carlos ya repuesto de la operación, descubrirá que ha sido engañado vilmente por César, quien aprovechándose de su convalecencia, y a través de una hábil jugada, se ha apoderado del corazón de su hija y del ochenta por ciento de las acciones de la Empresa.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 43.

### **Comentario y crítica**

Julio Coll, es uno de los nombres emblemáticos del cine negro español que no esconde en sus films su procedencia desde el mundo de la crítica y del teatro y que en la mayoría de sus películas intenta aportar alguna tesis o crítica social, un discurso, que mueva el engranaje de las tramas y subtramas narradas en las diferentes secuencias. A cargo también de la productora Juro Films, detrás de esta realización, no tuvo demasiado éxito de público (10 y 7 días en cartel en Barcelona y Madrid –donde llegó un año más tarde–respectivamente).

Drama empresarial, lucha por el poder, maniobras desesperadas del empresario enfermo (don Carlos) que quiere sobrevivir y que es capaz de sacrificar la vida de un trabajador con tal de que un trasplante pueda alargar su tiempo en el mundo de los vivos, anticipando sin querer un tema tan terrorífico como el tráfico de órganos. Como contraste, la progresiva evolución y toma de conciencia de César, el gestor fiel y hombre de confianza del empresario que, finalmente, descubre que nada hay de limpio en ese mundo de los negocios en el que se mueve.

El narrador da la medida de lo que vamos a ver advirtiendo que la mayoría de los empresarios y trabajadores no actúan como los personajes que se verán en la

pantalla. Probablemente ese inserto aligeró una posible presión o protesta ante el ente censor de cualquier entidad patronal u organismo ministerial:

“Dedicamos esta película a todos los hombres honrados  
que aún quedan en el mundo, a todos aquellos que trabajan,  
aman y sufren en las grandes ciudades y creen en  
la honestidad de sus semejantes”.

El tema de la Bolsa con las especulaciones y complejas operaciones aparecerá más detalladamente en *La barca sin pescador* (Forn, 1964) y el de los problemas financieros de las empresas o la lucha por el poder ya había sido incorporado en *Misión extravagante* (Gascón, 1953), en *Los culpables* (1962) o en *Trampa mortal* (Santillán, 1962).

La reiteración del hombre hecho a sí mismo, frente a una burguesía industrial que se pretende nacida en el inicio de los tiempos –un tópico que aquí no desgrana Coll– y que le impide tratar de igual a igual a la hija de su jefe, de quien está enamorado, es un aspecto también relevante.

La industria moderna como telón de fondo ya aparecía en el caso del sector textil en *Un mundo para mí* (De la Loma, 1959) y tenía una escenificación bien diferente, una industria más estatal característica de la autarquía, en *La noche y el alba* (Forqué, 1958) donde el proyecto tiene un interés militar, o en la central eléctrica de *Miedo* (Klimovsky, 1956). En *Los cuervos*, el escenario fabril y la presentación de las instalaciones o de las reuniones del Consejo de Administración y de los exteriores –cabe destacar la larga fila de coches negros que se dirige a la fábrica al inicio y que contrasta visualmente con un cielo claro y los espacios abiertos y cristaleras de la recepción que recuerda en otra clave Jacques Tati en su inolvidable *Play time* (1967)–, demuestra, una vez más, la habilidad de Coll para la composición de objetos y personajes en planos medios o de su capacidad simbólica en los grandes planos generales como en los de los exteriores de la fábrica ZETUZENO, S.A.

La metáfora de los cuervos que aparecen en las imágenes iniciales es, por otro lado, demasiado evidente. Rafael Durán, actor clásico de nuestro cine es aquí, uno

de ellos, como lo es sin duda, Carlos (Jorge Rigaud) de quien a lo largo del film podemos conocer su ascenso hasta la cúspide pisoteando a personajes como al padre de Berta (Ana María Noé) a quien pide ayuda en su desesperación recordando que “*siempre hubo un tiempo en que todos fuimos seres humanos.*”

La música de José Solá con su capacidad de marcar un rápido *swing*, ejecutada por una poderosa banda, abriendo el film y cerrándolo cuando padre e hija salen de la fábrica con aire triunfante tras el último consejo de Administración, contrasta con las notas de órgano y guitarra eléctrica, tan en boga en esa época, y que hoy resultan cuanto menos chocantes.

La frase condenatoria de César hacia su ex jefe es clara: “*Usted me dio dinero por la vida de un hombre*”. Aquí queda resumida la amoralidad del grupo retratado en la película. Hoy en día hablaríamos de chanchullos desarrollistas, tráfico de influencias, cohecho, patentes y licencias de importación, sobornos, balances anuales falseados, especulaciones bursátiles, etc. (sólo cabe pensar en el famoso caso Matesa) pero en *Los cuervos* todo parece estar causado por una ralea especial de algunos tipos y no por en el enriquecimiento acelerado a costa de la explotación de los trabajadores.

Dos escenas brillantes son, en primer lugar, la puesta en imágenes de la operación –montaje interesante porque en realidad no se procede a ella– para la que se habilita un quirófano en una nave semiderruida que permite un juego de picados y contrapicados, acercamientos y alejamientos de la cámara que penetra a través de pequeñas oberturas en los muros y que perturba al espectador que quiere contemplar todo lo que pasa y, en segundo lugar, el último Consejo de Administración, donde los elegantes miembros planean eliminar a Carlos, siendo todos desplazados por una brillante operación de César que en una de sus frases describe algo de lo que ocurre en la actualidad y con mayor virulencia: “*la fábrica vale hoy menos que ayer y quizás la gente hoy haya trabajado más*”.

Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* (22/9/61) anotaba sobre el director:

«...aspira en todos los casos a dar a su cine un aspecto trascendente [...] el ímpetu creador que Julio Coll ha puesto al servicio de este menguado

argumento [...] Como en anteriores películas tuyas, la planificación está medida y calculada en función de la cinta. Los personajes, complejos y de honda psicología, han sido analizados mediante una técnica visual que en ciertos momentos adquiere un sello muy personal...».

Méndez-Leite<sup>81</sup> veía su carácter crítico contra los especuladores y, sorprendentemente, contra el retrato de los hijos de los empresarios:

«...una crítica audaz y despiadada contra los hombres de negocios sin escrúpulos que atropellan a quien sea para su provecho y medro personal y viven al margen de la ley en materia fiscal, faltando en todo momento a la más elemental caridad, convivencia humana y justicia social. Pueblan además el relato varios representantes de esa juventud vacía y carente de ideales que constituye un grave problema de nuestro tiempo...».

Entrevistado por Antonio Castro<sup>82</sup> cuando éste era alumno de Dirección de la Escuela de Cine donde Julio Coll hacía de subdirector, el realizador afirmaba ser consciente de las cortapisas de la censura y explicaba a un alumno que en uno de sus guiones se incurría hasta en cuatro delitos tipificados en el Código Penal. Reconociendo previamente su preocupación por la literatura que le llevó a asistir a reuniones del mundo artístico en el Café de las Ramblas, colaboró en *Destino* 16 años como crítica teatral, fue guionista y tuvo en la productora de los Balcázar la ocasión de dirigir su primera película (en color) aunque no se atrevieron a hacerla. Posteriormente le ofrecieron dos películas que sí llegaron a término: *Nunca es demasiado tarde* (1955)<sup>83</sup> y *La cárcel de cristal* (1956). Desde 1958 inició su carrera como productor con Juro Films. Esa evolución queda patente en estas declaraciones:

«..lo que siempre he tratado de hacer es literatura. Aunque evidentemente el cine trata de expresarse por medio de imágenes, característica que le hace distinto no por ello dejan de verse en cualquier narración literaria que suponen un parentesco con el cine y que tienen su fácil traslado a la pantalla. Pero yo, en principio, al cine lo despreciaba, pues pertenezco a una escuela de cultura catalana que encabeza Josep Pla, que mantiene esa actitud de desprecio

---

<sup>81</sup> Op. cit., pp. 512-513.

<sup>82</sup> Op. cit., pp. 123-130.

<sup>83</sup> J.M. Forn dejó claro que, tras los resultados aceptables de *Yo maté* (1955), los hermanos Balcázar le prometieron la dirección de *Nunca es demasiado tarde* que realizaría finalmente Julio Coll.

hacia el cine [...] Sí, yo soy un producto de esa voluntad de Renacimiento de la cultura catalana, aunque luego ha habido momentos en que he llegado prácticamente a odiar a mis paisanos. En “Destino”, y quizá porque yo soy en cierto modo un fisonomista-determinista, me interesé y comencé a realizar el género de entrevistas que para mí tiene un fascinante interés humano por cada interlocutor y su personal verbalidad. Años después hice también la crítica teatral [...] Fueron en total dieciséis años de crítica furibunda que hacen de la columna que escribía en “Destino” lo más honesto, el fragmento más honrado de lo que llevo de vida, y que hoy no es sino una serie de recortes guardados en una estantería». <sup>84</sup>

Debido a mi actividad de escritor, tengo mi primer contacto con el cine, tras publicar una de mis obras: “Algo se ha perdido en el infinito”, por lo visto, gustó y me la compraron, y por supuesto, me la cambiaron toda. Así es que decidí hacerme guionista yo mismo para poder adaptar mis propias obras si llegaba la ocasión, y evitar de ese modo que me las cambiaran. Voy así aprendiendo el oficio y conociendo lo que es una secuencia y los rudimentos de lo que es un guión técnico, hasta que me ofrecen hacer el guión de la narración de Juan Lladó “El Ángel Gris” que iba a ser la primera película en color que se hizo en España. La producía y la iba a dirigir Alfonso Balcázar [...] Parece que la cosa no fue mal, e hice mis dos siguientes películas “Nunca es demasiado tarde” y “La cárcel de cristal” con Josefina Güell y Adolfo Marsillach. De ese modo entré en este camino por ese alambre que es una vez terminado el “film”, estar pendiente de la clasificación y decirse a uno mismo “yo creo que me la clasificarán bien, pues por la temática, los católicos tienen que ayudarme...». <sup>85</sup>

En las páginas 1147-1148 se reproducen las escenas principales del film. Se puede comprobar que predomina un territorio asignable a la alta burguesía industrial (en este caso la barcelonesa). Como contrapartida, la semiderruida zona donde un supuesto médico ex nazi practicará una operación ilegal es el único que permite visualizar una atmósfera negra.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 123-125.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 126.

## ESCENAS

- |                                   |                                      |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| 1.- FÁBRICA AUTOS (día)           | 7 jóvenes representando en la        |
| 2.- INTERIOR OFICINAS             | oscuridad una escena de Julio        |
| 3.- PLANTA FÁBRICA                | César)                               |
| 4.- PASILLOS                      | 27.-EXTERIORES                       |
| 5.- OFICINAS                      | APARTAMENTO CARLOS                   |
| 6.- SALA DE JUNTAS                | 28.-VESTÍBULO (criada)               |
| 7.- CONSULTA CARDIÓLOGO           | 29.-HABITACIÓN LAURA                 |
| 8.- CALLE/COCHE (trasparencia,    | 30.-COCHE CARLOS (noche)             |
| Carlos y César, exteriores Avda.  | 31.-APARTAMENTO                      |
| Francia/Estación de Francia)      | (música en <i>off</i> de la fiesta)  |
| 9.- CASA DE BERTA                 | 32.-ENTRADA SALÓN                    |
| 10.- DESPACHO                     | 33.-CONSULTA (doctor Gil)            |
| 11.- EXTERIOR FÁBRICA             | 34.-OTRO DESPACHO                    |
| 12.- ASCENSOR FÁBRICA             | 35.-CASA/FIESTA                      |
| Modernidad de las instalaciones   | 36.-PASILLOS CASA                    |
| (industriales)                    | 37.-HABITACIÓN LAURA                 |
| 13.- DESPACHO CONSEJO DE          | 38.-CASA BERTA                       |
| ADMINISTRACIÓN.                   | 39.-TALLER (noche)                   |
| 14.- OTRO DESPACHO                | 40.-CABARET (ensayo baile)           |
| 15.- DESPACHO (Carlos)            | 41.-EXTERIORES/CALLE                 |
| 16.- PASILLOS                     | 42.-CASA DE CARLOS                   |
| 17.- PLANTA FÁBRICA               | 43.-EXTERIOR BOLSA                   |
| 18.- INSTALACIONES FÁBRICA        | 44.-INTERIOR PARQUÉ BOLSA            |
| (cerámica, <i>travelling</i> ...) | (Zetuteno, S.A. en acciones: planos  |
| 19.- ESCALERAS                    | pizarra)                             |
| 20.- EXTERIORES                   | 45.-DESPACHOS ( <i>off</i> máquinas) |
| 21.- MANSIÓN ABANDONADA           | 46.-DESPACHO CARLOS                  |
| 22.- VESTÍBULO                    | 47.-NAVE SEMIDERRUIDA                |
| 23.- INTERIOR CASA                | 48.-AERÓDROMO                        |
| 24.- LABORATORIOS                 | 49.-COCHE                            |
| 25.- DESPACHO                     | 50.-DESPACHO CASA CARLOS             |
| 26.- SALÓN LUJOSO CON             | 51.-PARQUÉ BOLSA                     |
| SEMINEA (fiesta:                  | 52.-FÁBRICA                          |

- 53.-SALA DE REVISIONES  
MÉDICAS DE LA EMPRESA
  - 54.- PASILLOS
  - 55.-DESPACHO DE CARLOS
  - 56.- BOLSA (exterior, coche Berta)
  - 57.- BOLSA (interior)
  - 58.-CALLE
  - 59.-GARAJE
  - 60.-CASA CARLOS
  - 61.-COCHE/EXTERIORES  
(Cruz de Pedralbes...)
  - 62.-LABORATORIO
  - 63.-SALA QUIRÓFANO  
(picados y contrapicados)
  - 64.-FÁBRICA
  - 65.-BOLSA
  - 66.-CASA DE WALDER
  - 67.-COCHE CHÓFER
  - 68.-EXTERIORES (fundido  
encadenado)
  - 69.-DESPACHOS
  - 70.-SALA DE JUNTAS  
(escena del desenlace: 6 minutos)
  - 71.-EXTERIOR FÁBRICA
- Fin*

## **JUVENTUD A LA INTEMPERIE (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI

Dirección: Ignacio F. Iquino, Guión: Federico de Urrutia, Decoración: Manuel Infiesta, Fotografía: Ricardo Albiñana, Jefe de producción: Julia S. de la Fuente, Director general de producción: Ramón Comas, Montaje: Juan Luis Oliver, Música: Enrique Escobar.

Ayudante de dirección: Ignacio Grau, Ayudante de producción: Antonio Liza, Cámara: Juan Gelpí, Ayudante de cámara: Santiago Rodríguez, Foto-fija: Juanita Biarnés, Secretario de rodaje: Federico Canudas, Regidor: Rafael Barasona, Maquillaje: Manuel Manteca, Construcción de decorados: José Rovira, Vestuario y atrezzo: Julián Olivella, Muebles y atrezzo: Isaac, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Intérpretes canciones: Rita Cadillac, Kroner's Duo, Gloria Stewart (Ediciones Musicales IFI)±, Sonido y mezclas: Parlo Films, S.A. (Supersonido magnético Klangfilm), Ingeniero de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Manuel Gil (Alberto), Rita Cadillac (Hilda), María del Sol Arce (Elena), Adriano Rimoldi (comisario Torres), Luis Induni (Carlos), Juan Capri (Mauricio), Julián Mateos (Toni), Colette Descombes (Susana), Ángela Tamayo (Loreta), José Thelman (fotógrafo), Marisol Ayuso, Armonía Montez, "Alady", José Montez, Fernando León, Gustavo Re, La Chunguita, Florencio Calpe, Iván Tubau, Francisco Nieto, Gloria Fernán.

Blanco y negro

Duración: 95 min.

### **Argumento**

«...En una calle del Barrio Chino, Tony ve por la ventana como un banquero viejo viene a buscar a su hermana Ild'a. Queda claro cómo obtiene ella el dinero y que Tony también vive parasitariamente de ello. Susana discute por dinero con la dueña de la pensión. La llama Alberto, que la persigue insistentemente, pero ella está enamorada de Fernando. Tony espera a la chica con la que sale delante de su casa, con disgusto de ella que no quiere que sus padres se enteren. Unos y otros se encuentran al principio de la noche en un club donde hay actuaciones en directo. [...] Susana se ve acosada por un joven del grupo que frecuenta y que la amenaza para que no diga a Fernando el motivo por el que pierde siempre que juega en casa de Mauricio y le recuerda lo mucho que debe a éste. Poco después, cuando



llama desde el interior de una cabina, Alberto intenta hablar con ella pero discuten y Alberto rompe el vidrio y se hiere la mano. Instantes después, una chica grita diciendo que han apuñalado a Susana.

En la comisaría del distrito quinto, en el despacho del nuevo comisario Alberto Torres, llega la noticia del apuñalamiento y los detenidos en relación con el tema: todo apunta a Alberto como principal implicado, precisamente el hijo del comisario. Éste se desespera viendo que su hijo puede ser un asesino y que lleva droga encima, pese a que éste lo niegue todo.

Las indagaciones del comisario le llevan a hablar con la compañera de Susana, Elena, aparentemente una buena chica que trabaja en Telefónica. Posteriores interrogatorios y las últimas palabras de Susana (según el médico que la atiende en el hospital) conducen hacia Mario.

El comisario se encuentra por la calle con Carlos, capitán durante la Guerra Civil cuando él era teniente. Desde este momento seguirán juntos el curso de los acontecimientos, lo que permitirá que Carlos participe en algunas peleas a puñetazos y que ambos mantengan una conversación con la juventud del momento. [...] En una finca cerca de la autopista en las afueras de Barcelona, Mauricio tiene su base de operaciones. Organiza partidas de póker y es allí donde confluyen la mayoría de los personajes y se va desvelando todo: Tony fue el autor material de los hechos y Elena, con el consentimiento de su amante Mauricio, su instigadora, pero no por proteger a Mauricio sino en realidad porque está enamorada de Fernando y no podía soportar que éste prefiriese a Susana. Fernando llega más tarde para jugar y se da cuenta de que le hacen trampas. Elena le propone huir de allí. Mientras tanto llegan el comisario con Carlos y Alberto, a los que sus propias investigaciones también los ha conducido a la finca de Mauricio. Alberto hará confesar a Tony y lo arrastrará por el suelo hasta la sala en la que el comisario y Carlos han podido interrumpir la pelea entre Fernando y Mauricio. Allí Alberto entrega a Tony herido a su padre. El último plano del film nos muestra al padre pasando la mano por la espalda del hijo, reconciliados en los exteriores de la finca.»

**Fuente:** Ramón Espelt, op. cit., pp. 232-233.

## Comentario y crítica

Producto habitual de IFI y con argumento del falangista Federico de Urrutia, más bien utilizado que propulsado en su pretendido alegato por la maquinaria narrativa y estilística del “sello IFI”, Ignacio F. Iquino volvió a tomar directamente las riendas de la realización aunque bien hubiese podido adjudicar el proyecto a alguno de sus habituales colaboradores porque las fórmulas: acción y peleas, ritmo trepidante, exteriores, música, utilización de la cámara y planificación concisa estaban bien modeladas, como mínimo desde *Brigada criminal* (1950).

Estrenada en Madrid y en Barcelona el mismo año de producción y sin una acogida especialmente positiva del público, el producto pretende ponerse al día en cuanto a la denuncia de una juventud ya algo acomodada, de los hijos de los que lucharon en la guerra, un tanto faltos de ideales y en definitiva prefiriendo los clubs nocturnos donde el *jazz* marcará más la pauta que el encuadramiento en las organizaciones juveniles falangistas que no tenían demasiada acogida a principios de los sesenta.

Las reflexiones del comisario de policía interpretado por el habitual Adriano Rimoldi junto a su amigo Carlos –con el que recuerdan sus tiempos de legionarios–, en pos de una red y una organización de juego clandestino y de prostitución (no explicitado pero sí perceptible), serán envueltas por la imperiosa necesidad de liberar al hijo del primero de las sospechas de asesinato que sobre él recaen.

Como parte de su discurso y poco habitual en el cine negro español, se habla de la Guerra Civil como de la piedra fundacional del nuevo orden. Dialogan buscando comprender a las nuevas generaciones y apuntan a algún culpable posible que se reviste de capitalismo avanzado y que parece un ataque directo a los modernizadores del régimen:

*«...No somos culpables. Luchamos para que todo fuese de otra manera [...] ellos sólo piensan en el dinero y en divertirse [...] es un problema de la humanidad en manos de cuatro científicos paranoicos...».*

Si éste es el nudo del conflicto, la verdad es que el film se convierte en la simple exhibición de grupos de jóvenes no sólo en la vida nocturna: aparecen enamorados, trabajan y viven en apartamentos (en algún caso de varias chicas), bares y lugares de reunión de una normalidad total que el conservador y perspicaz historiador y crítico Méndez-Leite no acaba de percibir, escandalizado tal vez por esos rimbombantes títulos iniciales que tras presentar imágenes de grandes ciudades del mundo comentadas por un narrador omnisciente habla de *«aglomeraciones urbanas núcleos de una juventud sin ideales [...] tentada bajo solicitudes de una corrupción espiritual [...] arropar el desangelamiento moral de las nuevas generaciones sin amor al pasado ni fe en el futuro [...] angustia nacida de la última contienda mundial [...] una juventud que se prepara animosa [...] otra que vive a la intemperie...»* para que finalmente leamos el texto de José Antonio Primo de Rivera y que transcribo:

«A los pueblos no los han movido nunca más que  
los poetas y ¡ay del que no sepa levantar frente  
a la poesía que destruye la poesía que promete!»

No pasa por alto que la rara habilidad de Iquino para moverse entre la Administración le permitió presentar un producto de denuncia que llamaba a cerrar filas desde la juventud fiel al Movimiento pero que en realidad servía como pretexto para una película de ficción criminal que, ya en los créditos, exhibía algunos fotogramas de posteriores secuencias: baile, música a ritmo de *twist* o de *swing*, jóvenes, escenas de lucha, etc.

La cámara desciende finalmente a un barrio de chabolas donde empezamos a conocer a algunos de los sicarios de Mauricio (Joan Capri), un vividor que utiliza una especie de castillo para albergar negocios y juegos ilegales: Ilda que capta y tal vez atiende clientes; y Toni, un matón a sueldo, hermanos que pronto aparecerán implicados en la trama.

A lo largo de la película conoceremos a toda una “fauna” de jóvenes presentados con mayor o menor simpatía: universitarios influenciados por las corrientes europeas, aprovechados como el fotógrafo que vende desnudos y algunas chicas y jóvenes que se mueven por estos ambientes pero que son en realidad adolescentes

sanos. El tratamiento de los exteriores y de los locales de moda está retratado con cierta modernidad: la Plaza Real de Barcelona, un local típicamente universitario, una sala ("antro") con música en directo y un ambiente cargado conviviendo cierta marginalidad con estudiantes: el "Bongos Club", algún otro local de peor reputación como "La barra roja", especie de cabaret con chicas de alterne, música y bebidas alcohólicas caras y un tablao con músicos en fiestas particulares que no sabemos por qué extraña razón, siempre queda asociado en el cine negro a lo delictivo (*El fugitivo de Amberes, Delincuentes, De espaldas a la puerta, etc.* – ¿será una especie de estereotipo racista que el cine transmitió asociado al flamenco o una simple coincidencia?–).

Ya fuera de la ciudad nos encontramos con el auténtico garito: *La Cabaña* donde se fuma grifa, se venden fotos de desnudos femeninos, se presenta una prostitución encubierta y se invita a personas con dinero a ser desplumadas en las mesas de juego.

Todo apuntará a que el asesinato de la joven Susana, que inculpará al hijo descarriado del comisario, tiene que ver con la información que poseía sobre cómo se captaban los clientes del club, lo que queda un tanto difuminado en la propia investigación. Al final de la película descubriremos que todo ha obedecido a una venganza particular de la *vamp* de Mauricio. Una vez más Julián Mateos da el tipo de desarraigado y violento hasta que se le inviertan los papeles en El precio de un asesino o en parte en *Young Sánchez* (ambas de 1963) para ser un cura redimidor o un boxeador que no olvida su prurito de moralidad.

Estamos de nuevo ante el tema del falso culpable: el hijo del comisario, quien no es presentado con ninguna simpatía, está enamorado de Susana a quien casi acosa y amenaza desesperado porque ésta no le hace caso y va con un tal Fernando que es un simple jugador habitual de *La Cabaña*.

Tema incorporado es el de los dos ex combatientes que se reencuentran para ejercer, además de un discurso moral, de "justicieros de la noche" apaleando a dos bandas de jóvenes: unos van en coche y maltratan a varias chicas (cigarros encendidos en la espalda, etc.), y presionan a un bailarín que maltrata a su vez a su compañera de espectáculo.

El personaje de Ilda (Rita Cadillac) y que protagonizó en una doble versión (a veces simplemente rodar las mismas escenas pero con menos ropa), realizada por el propio Iquino, un papel bastante más pormenorizado en cuanto a sus actividades sexuales, ilustra con cierta claridad actividades teóricamente condenadas por el sistema y que, pienso, no hubiesen sido permitidas, al menos hasta 1963 a otro productor de menor peso (de hecho lo sugerido es bastante evidente). La censura, en cambio, tal como se expuso, cortó gran parte de las alusiones de un individuo que incorporaba toda una burda estereotipia de la homosexualidad.

El uso del *zoom*, la profundidad de campo y el uso del *scope* permite describir con detalle y en planos generales las amplias salas del hospital o de la comisaría o incluso algunos ambientes lujosos. Igualmente la música estridente y en el plano diegético, el bullicio de los jóvenes y las frases expuestas en las paredes con un claro rechazo de los valores predominantes: especialmente en contra de la autoridad y de la disciplina del trabajo, recrean un tanto artificialmente una situación que era aislada y sólo característica de pequeños grupos de jóvenes de las grandes ciudades. El reencuentro del padre y del hijo perdido es sólo un nudo aparente de la película: en realidad es un universitario enamorado y rechazado pero cuya vida discurre según los cánones del momento. Las conexiones con el delito son realmente forzadas y poco creíbles. Alberto, el hijo del comisario, pasará la supuesta prueba de valor (como si eso eliminase algunos rasgos negativos que permanecen inalterados) y llegará a resolver por sí solo su enfrentamiento particular con el asesino de Susana en una dura pelea donde Toni sacará el puñal para liquidarlo en una coreografía no muy bien resuelta. La captura de Mauricio, un improbable jefe del casino ilegal que incluso hace trampas cuando juega a las cartas y el reencuentro del hijo, ahora héroe, y el padre que ha borrado cualquier duda, al amanecer, son el epílogo de esta movida pero entretenida historia.

Cabe destacar en la puesta en escena y en el uso de secundarios el amplio espectro de tipos presentados: la compañeras de trabajo de la víctima (una de ellas telefonista), el cosmopolitismo entrevisto en los bares de Barcelona:

marineros americanos, cantante de color, una chica oriental, un modisto homosexual, jóvenes con tupés y jerséis de cuello de cisne, chicas con gafas de montura de pasta (tan habituales en nuestra época y tan familiares en algunas películas independientes de la primera época de Roger Corman). Frente a esa dinámica trepidante, también hay momentos que enlazan con el cine negro de la primera época del periodo (1950-1957) como los diálogos entre las amigas de Susana y su propia muerte en el hospital (espacio de salud, muerte, reproches y arrepentimiento), que deja paso a una atmósfera de quietud, sin palabras y con la presencia de una enfermera, una monja y del propio Alberto.

Méndez-Leite<sup>86</sup> en su crítica al film parece haber caído en la trampa del productor (de hecho Antonio Llorens habla de “*pataleta típica*” cuando comenta el argumento<sup>87</sup> y también saca a relucir las autoinculpaciones que el film apunta sobre esa generación extraviada) atendiendo más al empaquetado que al propósito real de Iquino y sentencia:

«La falta de sentido trascendente de la vida y el vacío espiritual suelen ser las causas que transforman en delincuentes a muchos jóvenes, que la sociedad no ha sabido abstraer a las siempre nocivas prácticas del gamberrismo. Puede que la idea de la exposición del mal, del vicio, del crimen y de todas las lacras sociales, resulte conveniente y aleccionadora, y no cabe duda de que es apropiado el cine como vehículo para despertar conciencias o prevenir a otras contra los efectos del mal. [...] La única persona de esta historia que obra con rectitud es un policía. Todos los demás son seres despreciables, verdaderos guiñapos humanos. [...] Todos esos antros de existencialistas no se dan por fortuna en nuestra patria, y hay que buscarlos más allá de nuestras fronteras. Todo eso hace perder fuerza al interés de la intriga, que, sin embargo se mantiene hasta el final...».

### **NO DISPARES CONTRA MÍ (España, 1961)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Este Films

Dirección: José María Nunes, Guión: Juan Gallardo (Donald Curtis), Germán Lorente, José María Nunes, Decoración: Manuel Infiesta, Fotografía: Aurelio G.

---

<sup>86</sup> Op. cit., pp. 469-470.

<sup>87</sup> En *Desarraigados en el cine español*, op. cit., p. 67.

Larraya, Jefes de producción: Enrique Esteban, Germán Lorente, Francisco Pineda, Montaje: Juan Oliver, Música: José Solá, Estudios: IFI.

### **Intérpretes**

Ángel Aranda (David), Lucile Saint-Simon (Lucile), Jorge Rigaud (comisario Martín), Antonio Molino Rojo (Kroback), Federico Fontenova (Carlo), Julián Mateos (Luigi), Ángela Bravo, Marta Flores, Ramón Durán, Fernando Cebrián, Federico de la Vega.

Blanco y negro

Duración: 78 min.

### **Argumento**

«David es un joven de veinticinco años que estudia la carrera de Derecho. Siente desgana por cuanto le rodea, y de un modo estéril se encierra en sí mismo hasta dejar de interesarse por cuanto ocurre a su alrededor.

Un día David se verá envuelto en una partida de cartas, y la Policía irrumpirá por vez primera en su vida. El Comisario que acude a la partida de cartas para retirar el pasaporte a un peligroso súbdito extranjero, resulta ser un viejo amigo del padre de David. Este huye antes de que el Comisario le descubra en aquel enrarecido ambiente. Golpea brutalmente a un agente para lograr su propósito. Y a partir de este momento, cada acto que David realiza se va complicando de un modo extraño. David descubrirá el cadáver del marido de Lucile, una sugestiva muchacha francesa con la que había mantenido relaciones, y en su fuga es acompañado por ella. A través de esa agobiante huida, David y Lucile se van aproximando instintivamente hasta estallar entre ellos un apasionante amor.

La gran pasión de David y Lucile se hará angustiosa en los momentos que preceden a la salida de España. David, herido, se aferrará febrilmente al amor de la muchacha. Cree que ha conseguido llenar con el amor de Lucile el obsesionante vacío de su vida, pero cuando la luz empieza a alumbrar en su camino, todo cambia en una fracción de segundo, desencadenándose un sorprendente final.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 92.

### **Comentario y crítica**

La película de José María Nunes es característica de la segunda fase del cine negro español, especialmente del realizado en los estudios barceloneses. No es la

noche sino el día el protagonista de la mayoría de las secuencias y también lo es esa naturaleza que envuelve persecuciones que más bien son circunvalaciones en los mismos entornos, entre rurales y forestales, con enclaves aislados que apelan al mundo urbano e industrial (aeródromo, estación, gasolinera...) pero también al mundo del turismo (mar, restaurantes, hoteles...) y que empiezan en el amanecer de un nuevo día que generalmente no ha despejado los problemas anteriores. La negritud de la película no está en el descubrimiento del autor de un asesinato en la persona de un posible hombre de negocios del que como mínimo sabemos que posee algún hotel en una zona costera. El hecho de que el cuerpo de la víctima sea descubierto en el momento en que David, el joven desorientado, asustado y huidizo va a poner gasolina en el vehículo fingidamente robado a una de sus amigas —ésta a su vez es la viuda del asesinado—, no es más que una anécdota que no pretende añadir nada nuevo. Mientras la cámara se sitúa con acierto en el asiento trasero que nos sumerge a los espectadores en la huida, vemos cómo el cuerpo surge del capó para acabar rodando por la carretera yendo a parar a las ruedas de las motos de los agentes, casi anónimos, que realizan la persecución. La chapuza como elemento del crimen que ya había anticipado Hitchcock y que reformulará posteriormente está presente.

Lo importante del film es el reflejo del desasosiego de un joven (bien encarnado por Ángel Aranda) que se mueve sin rumbo fijo, que salta de fiestas legales o ilegales y al que la Policía le sigue los pasos igual que dos grupos rivales: uno de ellos parece obedecer órdenes de un empresario en Francia y el otro es un antiguo vendedor de información en la Segunda Guerra Mundial (a los dos bandos), que actúa en colaboración con la viuda del asesinado y que confesará todo lo que sabe tras una escena en que todos los perseguidores fuera de la ley quedan eliminados. El problema es que Lucile, la chica en quien confía David para escapar, es en realidad su posible amante pero también la que le utilizará y liquidará cuando éste la conduzca a un insólito Club de Natación en cuya taquilla ha guardado el joven ese botín que parece mover a todos los personajes sin demasiada capacidad de persuasión.



El inspector, bien conformado por un relajado y sistemático Jorge Rigaud, se mueve más que teoriza sobre el delito y sus causas como hacía en otras películas barcelonesas y se siente comprometido ante la influyente familia de David para intentar salvar al muchacho de un delito de asesinato que se le imputa. Sabe que no lo ha cometido y sigue los pasos de la pareja: en un restaurante de pescadores, en casa de un amigo influyente que consigue curar la herida que en un tiroteo le ha sido propinada a David, en unas ruinas donde una vez más los guardias civiles que les persiguen son más bien sombras sin poder atrapar a unos personajes que huyen más de sí mismos que de una Ley que en esta película no es más que un sistema, una regla de juego no peor que la que ha enfrentado al joven David ante profesionales que tampoco resuelven sus enfrentamientos: Lucille mata a uno de ellos y otro de los sicarios ayuda a David a rescatar a la muchacha de un tren que se dirige a la frontera con la chica anestesiada, lo que sirve para que uno de los matones recuerde que nadie pregunta demasiado sobre los turistas en la frontera. El rescate de la chica del tren y la huida entre un campo de maíz remiten más al western que al cine negro pero, en todo caso, se trata de que los perseguidos puedan desplazarse con total libertad de movimientos... como en un sueño, en el que sólo los propios complejos personales estiran de nuestros pies sin que podamos apelar a causas exógenas.

El asesinato frío de David cometido por Lucile –auténtica condensación de maldades y apariencias del género– ante la taquilla del Club de Natación no hace más que destacar que la huida no conduce a nada aunque el inspector le diga al moribundo que le llevará a casa.

El *jazz* con una partitura magnífica de José Solá marca y sigue a su vez el ritmo de las imágenes que sólo en algunos momentos se detienen para que los jóvenes hagan alguna reflexión incluso aportándonos información sobre el paso de David por la Universidad.

Los interiores, con primeros planos de objetos de consumo al uso: tocadiscos, botellas de whisky, cartas de póker; presentados con angulaciones forzadas de la cámara, no hacen más que transmitirnos esa especie de vértigo que desde el primer momento quiere hacérsenos compartir. Los enfrentamientos a puñetazos

deshaciéndose de los posibles obstáculos, siempre dejan un tanto dubitativo sobre si esa teatralidad ha sido provocada o simplemente no conseguida. Con todo, cabe situar en el ciclo negro a *No dispares contra mí*, título que puede recordar un triple ruego: a la Policía porque en esencia estamos ante un no culpable, ante los profesionales que quieren recuperar el dinero del marido asesinado probablemente por su propia mujer y sobre todo ante la chica francesa, la única y falsa esperanza de que la huida tenga una conexión emocional y que en el fondo ha tramado todas las jugadas aunque nada en ella indique la maldad que se atribuye en la resolución de la película salvo una escena en la que es acariciada por Krovack, el sicario o colaborador que permite su huida para recuperar el botín. Las influencias ya explicitadas por los críticos del momento de Godard, entre otros, no hacen olvidar que en todo caso se hace un pequeño discurso del propio género pero en ningún caso un metadiscurso de lo cinematográfico: la confusión de espacios no rompe nunca una cadena más o menos clara que unifica y secuencia tiempos y espacios y en todo caso los recorridos de los fugitivos son siempre corroborados por la Policía. Más que nunca se asocia la acción a un vehículo, a una comprobación testimonial y a un seguimiento de hechos que no pueden ser evitados porque los conflictos nacen de la propia inseguridad juvenil de David (a cierta distancia del Virgilio Delise de *El inocente*) y no de la comisión del crimen. La acción policiaca se convierte en puramente testimonial y sociológica: estamos lejos del cine negro español de los primeros cincuenta y José María Nunes se acerca rápidamente al estilo visual que conformará la llamada Escuela de Barcelona, con méritos propios.

Como ejemplo de la organización espacial del film, se puede comprobar en las páginas 1161-1162 la sucesión de entornos y ambientes con un predominio de los espacios rurales y de transición.

Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* (8/5/61) diferencia lo contado del cómo se ha contado visualmente:

«...de carácter más comercial, tan comercial como suele ser toda anécdota policiaca. Pero en este caso, a la anécdota en cuestión –intrascendente en grado sumo–, se le ha querido dar un tono que en algunos momentos y sobre todo en

los diálogos, respira aires metafísicos. La desigualdad entre trama e intención es patente; tanta como la que existe entre intención, trama y realización [...] cinta de gran valor didáctico en cuanto al lenguaje visual, que aquí no hay que confundir –ni mucho menos–, con lo que el lenguaje expresa, ni mucho menos con lo que se pretendió que expresara.

“No dispaes contra mí” viene a ser así una cinta de desigual valoración; si hay que valorarla como ejercicio cinematográfico, indudablemente la puntuación resulta alta. No así en el caso de que deba estimarse como conjunto, es decir, abarcar críticamente anécdota, interpretación y realización.»

A.M. Torres subrayará en *El cine español en 119 películas*<sup>88</sup> la habilidad de Nunes para plegarse a todas las tendencias del cine catalán de los cincuenta y de los sesenta. De ésta, su película más conocida y quizás la mejor aunque no alcanzase el éxito de público que merecía, afirma:

«Sin olvidar que por centrarse en una larga huida, encerrar cierto tono existencialista en los diálogos y morir al final el protagonista, mucho más que por su eficaz, pero convencional realización, muestra una clara influencia de *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1959) de Jean-Luc Godard, una de las películas que más y peores influencias tiene en aquellos años, y también mucho después, sobre los nuevos realizadores.»

Antonio Llorens<sup>89</sup> también capta las influencias europeas en la cinta y destaca la confianza de Germán Lorente en el director y en el argumentista para:

«...elaborar un honesto producto de género criminal, rodado con su habitual buen gusto por la composición del encuadre, de ritmo vivo y en el que, es norma en la época, la policía aún salía mejor parada que en cualquier film estadounidense de glorificación de la institución...».

---

<sup>88</sup> Op. cit., pp. 195-196.

<sup>89</sup> *Desarraigados en el cine español*, op. cit., p. 65.

## ESCENAS

- |                                    |                           |
|------------------------------------|---------------------------|
| 1.- CASINO-BAR                     | 27.-APARTAMENTO LUJOSO    |
| 2.- CARRETERA                      | 28.-AERÓDROMO (amanecer)  |
| 3.- BAR (partida de cartas)        | 29.- HANGAR               |
| 4.- ESCALERA                       | 30.-CAVA DE JAZZ/BAR      |
| (cómico con armónica)              | 31.-BODEGA                |
| 5.- CARRETERA Y COCHE              | 32.-ALMACÉN               |
| POLICÍA (día)                      | 33.-CALLE (noche)         |
| 6.- ESCALERA                       | 34.-PORTERÍA              |
| 7.- PLAYA/CARRETERA                | 35.-FERIA                 |
| (persecución)                      | 36.-INTERIOR CAMIONETA    |
| 8.- AVENIDA/URBANIZACIÓN           | 37.-CAMPO                 |
| 9.- CHALET (exterior)              | 38.-CARRETERA             |
| 10.- INTERIOR CASA (Lucile)        | 39.-RUINAS CASTILLO       |
| 11.- BAR (interior)                | 40.-CARRETERA             |
| 12.- COCHE (bolsa, pasaporte)      | (coche de la Policía)     |
| 13.- GASOLINERA                    | 41.-ESCALINATA RUINAS     |
| (aparecen los créditos, minuto 10) | 42.-BAR                   |
| 14.- CARRETERA                     | 43.-GRANJA/CASA COMIDAS   |
| (huida cadaver desde el capó)      | 44.-ESTACIÓN TREN         |
| 15.- PERSECUCIÓN CARRETERA         | 45.-APARTAMENTO           |
| (motoristas de la Guardia Civil)   | 46.-EXTERIOR CHALET       |
| 16.- BOSQUE                        | 47.-BAR DE PESCADORES     |
| 17.- CLUB NATACIÓN                 | 48.-HOTEL LUJOSO DE COSTA |
| (interior, día)                    | 49.-BAR                   |
| 18.- PISCINA                       | 50.-TREN                  |
| 19.- ESTUARIOS/TAQUILLAS           | 51.-CASA                  |
| 20.- CALLES PUEBLO                 | 52.-TREN                  |
| 21.- INTERIOR COCHE POLICÍA        | 53.-JARDÍN CHALET         |
| 22.- CASA (padres de David)        | 54.-PASO A NIVEL/TREN     |
| 23.- INTERIOR/ESCALERAS            | 55.-COMISARÍA             |
| 24.- CARRETERA/CAMIÓN              | 56.-TREN                  |
| 25.- CASA (Lucile)                 | (corredor, compartimento) |
| 26.- GARAJE                        | 57.-CAMPO MAIZ (huida)    |

- 58.-PUENTE DE CUERDA
  - 59.-ESTACIÓN
  - 60.-RÍO
  - 61.- MANSIÓN (fiesta)
  - 62.- SALA/BAÑO
  - 63.- GARAJE
  - 64.-CARRETERA (noche)
  - 65.- CASA JUEZ (exterior)
  - 66.-CASA (Jorge)
  - 67.-HABITACIÓN HOTEL
  - 68.-RECEPCIÓN
  - 69.-CASA JUEZ
  - 70.- ASCENSOR/ESCALERA  
HOTEL
  - 71.-CAMILLA/AMBULANCIA
  - 72.-CLUB NATACIÓN
  - 73.-VESTUARIO/TAQUILLAS
- Fin*

## **REGRESA UN DESCONOCIDO (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Este Films (Enrique Esteban, Germán Lorente)

Dirección: Juan Bosch, Guión: Juan Bosch, Ángel G. Gauna a partir de un argumento del primero, Decoración: Manuel Infiesta, Fotografía: Aurelio G. Larraya, Jefe de producción: Carlos Boué, Director general de producción: Jaime Garrido, Montaje: María Rosa Ester, Música: José Solá.

Ayudante de dirección: Ángel G. Gauna, Ayudante de producción: José Román, Cámara: Jaime Deu Casas, Ayudante de cámara: Pascual García, Foto-fija: Antonio Baños, Secretario de rodaje: Alberto Giralt, Regidor: Ricardo Rodrigo, Avisador: Simeón Avances, Ayudante de montaje: Ana Stefani, Maquillaje: Elisa Aspachs, Peluquería: Antonio Vilella, Sastra: Ilga Penesín, Muebles: Miró, Atrezzo: Agustín Fernández, Estudios: IFI, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Impresión de sonido: Parlo Films, Técnico de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Arturo Fernández (Juan Valdés), Edith Elmay (Laura), Jorge Rigaud (Ignacio), Luis Induni (Andrés), Pedro Osinaga (Pardo), Rafael Navarro (Mario), Adriano Domínguez (Emilio), Gaspar González (Luis), María Amparo Soto (Lucy), Gloria Fernán Osuna (Laura), Diana Lorys, María Mayer, José Sancho Sterling, María Francés, Carmen Pradillo, Juan Manuel de Paz, Carmen Correa, Rafa González, Gonzalo Medel, Pepita Ferrer, Juan Pineda, Luis Tarrau.

Blanco y negro

Duración: 88 min.

### **Argumento**

«Juan conoce en un cabaret a un grupo de gente muy animada. Destaca Laura, una muchacha muy bella. Ignacio, un individuo maduro y elegante parece dirigir la reunión.

Abandonan el cabaret y van a la costa, a la torre de Laura. Bailan, y luego se juega una partida de cartas. Juan advierte que Pardo, un joven de aspecto innoble, hace trampas. Discute con él y llegan a las manos. En la pelea, Pardo cae violentamente sobre la chimenea. Ignacio, que es médico, lo examina y anuncia que ha muerto.

Juan queda aterrado. Ignacio sin perder la serenidad, busca una solución y telefona a Mario, un individuo que hará desaparecer el cadáver de Pardo, librando al grupo del escándalo y a Juan de la cárcel.

Mario recibirá una fuerte suma por hacer desaparecer el cadáver de Pardo. Juan se ve precisado a cometer un desfalco en la empresa en la que es gerente, a fin de atender al pago de Mario. Excitado por las fuertes emociones, sufre un accidente con su coche y se descubre el desfalco. Juan se va a la cárcel, y a los cuatro años abandona la prisión con una mentalidad distinta. Su vida ha quedado destrozada. Una noche tiene la impresión de que alguien le sigue. Aguarda en una esquina y sorprende a un individuo que se precipita sobre él. Luchan, y al entrar en una zona de luz, descubre que aquel hombre es Pardo a quien él creía haber matado varios años atrás. Desde este instante, Juan, que ha sido víctima de una cruel estafa, buscará uno a uno a quienes le arruinaron su vida.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 115.

### **Comentario y crítica**

*Regresa un desconocido* posee todos los defectos y aciertos del cine negro español del segundo periodo establecido. A una buena base argumental se le da una resolución visual y una puesta en serie mediocre.

Se parte de un ciudadano cuya vida profesional es privilegiada: bien situado en una empresa y novio de la hija del dueño pero –no se nos facilita como llega hasta allí– se ve metido en una fiesta y en una encerrona destinada a sacarle dinero puesto que se provoca una pelea, se finge una muerte fruto de un golpe fortuito y se contrata a un supuesto delincuente que consigue eliminar el cadáver. Un accidente y la estancia en la clínica sirven para acabar desmoronando el mundo de Juan, ya que es acusado de desfalco al cubrir la operación con un desvío de dinero de la empresa perdiendo también a su novia.

Las fases posteriores del film siguen el esquema con una cierta complicación: estancia en la cárcel, modélica, aseada y de una corrección destacable; la salida tras tres años fruto de las gestiones de una mano en la sombra y el descubrimiento del montaje a la que sigue la venganza y el ajuste de cuentas. Esta fase se complica porque la banda que operó inicialmente tiene también tensiones internas e intentan convencer al protagonista de que hace falta que colabore para recuperar su dinero cortando una operación de compra ilegal de joyas procedentes de Francia.

El plan no será un éxito completo y en el set final –homenajando el cine negro en estado puro–, la banda se autodestruirá, mientras que el protagonista recuerda que la chica que le metió en el lío inicial ya ha decidido contárselo todo a la policía.

Argumento interesante, refrito de otros tantos planteamientos tiene a mi entender algunos defectos importantes. Los diálogos se eternizan y nada es más contrario al “behaviorismo negro” que los propios delincuentes expliquen sus sentimientos, móviles y jugadas (Mario sobre todo pero también Juan). La coreografía de las escenas de acción también deja mucho que desear con planos no siempre estructurados con corrección como en la escena de la huida del hotel tras cometer el “robo a los delincuentes”. La música de Solá es notable en cuanto a la implementación del *jazz*, pero acompaña con arpegios de guitarra española momentos melancólicos que provocan, décadas después, un fuerte contraste. El uso discreto pero frecuente del zoom no ayuda a seguir los patrones del género. Destaco, por encima de otras cosas, las panorámicas de una ciudad nocturna, llena de luminosos y de autos mientras el protagonista vaga perdido y que recuerda el maravilloso ambiente que Kubrick captó en *Killer's Kiss* (1955) y que en *No temas a la ley* (Merenda, 1961) también se intuye.

El desenfreno de las fiestas de los sesenta, con abundante whisky y escasa bebida de la tierra, la presencia de modernos apartamentos o de despachos renovados con las persianas de *gradulux* imperantes, la sala en la que se pasan modelos e incluso el moderno hospital, nos colocan en un aparente mundo de consumo y desarrollo, no acorde aún con lo que pasaba en las calles y los hogares de la mayoría de las ciudades españolas. Incluso aparecen unos grandes almacenes donde Pardo, el tipo que se prestó a simular el accidente y muerte y a hacer trampas en el póker, busca a su novia mientras vemos algunas carátulas de discos (uno de Ella Fitzgerald). Las pensiones incluso tienen ascensor.

Sin duda es una película característica de la segunda época que se ha definido pero, con un buen guión, la capacidad de Juan Bosch como realizador no acaba de sacar todo el partido. La presencia de algunos matones es poco creíble y los diálogos extenuantes de unos cerebros maléficos insisten en hablar en términos



morales como: “arrastrarse por el lodo”, “aceptar las cartas repartidas”, “la jungla del delito” etc., y cosas parecidas. El abogado que hace el doble juego e informa de las actividades del jefe de la banda se desplomará ensangrentado en el apartamento recordando otras tantas escenas clásicas.

Queda por aclarar si la casa donde se practica el juego ilegal está situada en el extranjero –como dice el protagonista a un amigo de la prisión– o en la costa. De hecho Juan vuelve a ella. Recuerda curiosamente la torre en la que transcurre la fiesta de *No dispaes contra mí* (1961).

La chica “mala” que se hace “buena” explica algo de su vida y de cómo se dejó embaucar en el grupo pero poco nos puede interesar.

Buen guionista, ¡de lo mejor!, insisto, Juan Bosch me gustó más en las otras dos películas visionadas (*Sendas marcadas* de 1957 y *A sangre fría* de 1959) aunque hay que reconocer que este argumento poseía más posibilidades. La claridad en la fotografía y las escenas diurnas predominan en general como si siguiesen el siguiente aserto: “ponerlo todo clarito y destacar lo turístico”.

El *mcguffin* queda claro que es la maleta con el dinero substraído de la operación de joyas y que da vueltas por la estación. La decisión de retornar a la cabaña de pescadores para protagonizar el asedio final conecta con los lugares habituales del género. Jesús Franco hará algo parecido en *Labios rojos* (1960).

Destacaba Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* (8/62), la diferencia en los resultados de las dos partes que se definían en la película:

«...tiene una primera parte aceptable, siempre dentro de esas premisas del cine policíaco autóctono. El engaño de que es víctima ”Juan”, la tela de araña en que queda prendido y sus reacciones inmediatas; todo esto queda suficientemente claro y está narrado correctamente. Lo malo es que a partir de la mitad la cinta se complica, sobre todo por causa de las implicaciones a que lleva la venganza de ese mismo “Juan” y del barroquismo –muchas veces gratuito– por el que se ha dejado arrastrar el realizador.»

Méndez-Leite (p. 477) critica el seguir los patrones importados en el desarrollo argumental y la inverosimilitud de algunos tipos y situaciones aunque valora el trabajo de realización del director:

«El argumento de *Regresa un desconocido* está cortado todo él por moldes extranjeros, desde la idea original y el desarrollo de la misma al convencional desenlace. Posee, sin embargo cierta emoción y resulta sugestivo en su planificación, debida a Juan Bosch y Aurelio Gauna. Pone en juego fuertes pasiones y especialmente la venganza que impulsa al final al protagonista, deseoso de eliminar a los que le hicieron ir a la cárcel por un crimen que no había cometido. [...] Las reacciones de ciertos tipos del hampa, en el último momento, no pueden ser tan improcedentes y peregrinas al lanzarse prácticamente a un suicidio colectivo.

Juan Bosch ha dirigido la obra con un buen sentido fílmico, velando por una buena autenticidad ambiental. Demuestra pericia narrativa y afán de lograr una convincente expresividad a través de todas las secuencias de la película...».

## **CERRADO POR ASESINATO (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Alfyega para Saturno Films, S.A.

Dirección: José Luis Gamboa, Guión: José Luis Gamboa, Pío Ballesteros, según la novela del mismo título de César Torre, Decoración: Eduardo Torre de la Fuente, Fotografía: Miguel F. Mila, Jefe de producción: Felipe Mayo, Montaje: Juan Pisón, Música: Francisco Pérez Devesa.

Ayudante de dirección: Manuel San Román, Administrador general de producción: Franco Huesca, 2º Operador: Julio Pérez de Rozas, Foto-fija: Francisco Frutos, Atrezzo: Vázquez hermanos, Vestuario: Cornejo, Maquillaje: Ricardo Vázquez, Títulos: SF Story Film, S.A., Pablo Núñez, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: Klangfilm, Jefe general de sonido: J. Torrens, Jefe de sonido: Antonio Alonso.

### **Intérpretes**

Rafael Alonso (Manuel Menéndez), Mara Cruz (Elena), Félix Dafauce (comisario), Alfredo Mayo (escritor), María Arias, Vicente Haro, Manuel Guitián, Juan Cazalilla, Concepción Orjas, Pilar Gómez Ferrer, Elsa Zabala, Gonzalo Zamora, Pedro Oliver, Rodolfo del Campo, Joaquín Bergia.

Blanco y negro

Duración: 88 min.

### **Argumento**

Manolo Menéndez y Elena son una pareja que se encuentra de vacaciones en el lujoso Parador Don Nuño, en la sierra de Albarracín. El marido es funcionario y de la mujer descubrimos su gran interés por las novelas policiacas que pone en práctica analizando uno tras otro, los personajes que va conociendo en el hotel. Tras visitar el pueblo conocen a un famoso escritor, residente intermitente de la población.

Manolo, pese a poseer recursos económicos limitados, ambiciona comprar un terreno en la zona para edificar una casa y en parte como un desafío personal a su mujer, espía la habitación de unas enigmáticas inglesas, se atreve a entrar en ella cuando cree que no hay nadie tras aflojar los plomos del Parador y roba un bolso sorprendentemente repleto de dinero. En el instante en que iba a salir del cuarto, es sorprendido por una de las turistas que salía de la bañera y Manolo la empuja cayendo ésta y golpeándose. Poco después se descubrirá que ha aparecido muerta.

El gerente del hotel pretende hacer pasar la muerte por un simple accidente para evitar el posible “cierre por asesinato”.

Obsesionado por los delitos cometidos y con la sospecha de haber sido visto por un trabajador del hotel –Ducho, el de mantenimiento, algo retrasado que sospecha de la manipulación de las luces–, Manolo le dará dinero. El trabajador se llevará después la maceta en la que el autor del robo ha ocultado el dinero.

Elena pondrá a prueba sus dotes deductivas sin saber que está estrechando el cerco a su propio marido y hallará la réplica adecuada en un ávido escritor.

Con la llegada del comisario de policía, se desvelan los antecedentes de la inglesa fallecida. Entretanto, llegará un periodista argentino que visitará las ruinas de un monasterio y que identificará a Florence, la otra turista británica. Ducho morirá posteriormente en extrañas circunstancias. Elena ayudada por Manolo escenificará la reconstrucción de la muerte de la inglesa lo que provocará la tensión en el marido que está a punto de matarla. La compañera de la muerta, ayudada por el periodista argentino, intentará recuperar, a punta de pistola, el dinero que cree se encuentra en manos del matrimonio. El juego ha quedado aclarado: al descubrir a su compañera de habitación herida en el accidente, decidió acabar con su vida. La entrada de la policía conseguirá que la impostora y asesina sea reducida. El matrimonio descansará al final tras reponer el dinero substraído por Manolo.

**Fuente:** Elaboración propia.

### **Comentario y crítica**

De la productora Alfyega en la que también participará directamente José Luis Gamboa, es esta película que fue estrenada en tres cines de Barcelona en 1964 y, según los datos disponibles, en 1970 en Madrid. Consiguió estar 13 días en cartel en la Ciudad Condal. En todo caso sirve para comentar una de esas vías muertas que se dieron en el cine español a caballo entre lo policiaco, lo humorístico y, en este caso, todo un filón que intentará la promoción turística puertas adentro, pensando probablemente en unas clases medias que se iban conformando poco a poco. Gamboa realizará otras dos películas incorporadas en la serie desde esta misma productora: *Minutos antes* (1956) que dibuja el asesinato de un pintor

ahondando en el tema de la coartada perfecta y *Honorables sinvergüenzas* (1961), película en color que presentaba a una banda organizada de elegantes estafadores comandados por una inteligente mujer y que, con cierta habilidad en el guión y en la puesta en escena, desarrollará el tema del ambicioso y tosco campesino rico que se cree más listo que los habitantes de la ciudad.

En el caso de *Cerrado por asesinato*, nos encontramos de lleno con un registro ambiguo, entre lo cómico y lo dramático, que sólo la encuesta de la policía en las fases finales permite desequilibrar. El tema de la asesina y suplantadora que se delata junto a un colaborador –que pretende hacerse pasar por un periodista sudamericano–, acaba superando, en el tramo final de la película, la insistencia en el desliz delictivo de un sujeto anodino que tal vez desea poner en práctica los recursos repetidos una y otra vez por su mujer y que caracterizan la novela de enigma que parece ser su afición. Incluso en ese fragmento del film la realización pretende convencernos del atractivo turístico de la sierra de Albarracín donde se presentan paradores y monumentos y donde conviven ya el turismo interior y el foráneo.

Tres temas pueden interesar aunque estén narrados huyendo de cualquier código estético del negro habitual: la tentación del ciudadano medio, en este caso de Manolo (personaje encarnado por Rafael Alonso), un funcionario modesto que sueña con tener su segunda vivienda en esa zona interior presentada como paradisíaca y que no duda en robar a una ciudadana inglesa. El segundo tema, tampoco original y que con cierta maestría ya aparecía en *Juzgado permanente* (Romero-Marchent, 1952), es el de la afición a las novelas detectivescas como entrenamiento básico para procesar cualquier indicio de la vida real que pueda formar parte de una auténtica historia criminal. Aquí Elena, la mujer del funcionario, es capaz de reconstruir los hechos y elaborar constantemente hipótesis que llevan a la conclusión de que el supuesto accidente fue un crimen sin saber que sus pesquisas pueden llevar a la detención de su marido. El tercer tema remite al complejo de culpa por el robo y la muerte accidental y a la amenaza de enajenación mental que puede dirigirse contra su esposa, aunque presentado un tanto de forma sorpresiva y hasta poco convincente, hace creer en

que ese delito puede ser cometido por cualquiera si se dan las circunstancias. La investigación del policía que construye, una vez más, Félix Dafauce y que es amigo del escritor que veranea en la zona y que departe asiduamente con la mujer que “juega a los detectives”, centra un tanto la trama haciendo pasar al falso culpable –que lo es pero sólo de una parte– a un rol secundario porque el asunto es mucho más complejo y grave: en este sentido la segunda muerte hace presagiar que están ocultos otros elementos criminales.

Inspirada en la novela homónima de César Torre, la película es un ejemplo de una producción no infrecuente en los sesenta, que intentaba combinar las “fantásticas” imágenes de los paisajes de la España interior con un argumento que podía haber tenido un desarrollo más propio del género y que sólo toca el juego deductivo y el enigma como piezas de una intriga que el espectador no puede asumir por esas medias tintas comentadas. También es significativo que la auténtica asesina de la súbdita británica aprovechase el golpe fortuito de su compañera de habitación para liquidarla. La investigación más seria de la policía española, siempre en colaboración con Scotland Yard, hará seguir la pista de una auténtica profesional del crimen que hace pasar a menor escala el robo de nuestro funcionario.

Pese a que la narración parece centrarse en el comportamiento de un sujeto aparentemente normal, la clasificación del film en el subgrupo de las películas de enigma-juego deductivo parece francamente más adecuada puesto que la profundidad del estudio psicológico-criminal está realmente ausente. En ese mismo tono de ambigüedad se moverá también *Muere una mujer* (1964) e incluso *El rostro del asesino* (1965), películas ambas que incorporan el color y que no acaban de seguir patrones genéricos claros.

En esta línea se expresaba Jesús Ruiz en su crítica de *El Correo Catalán*, a raíz del estreno en Barcelona en febrero de 1964:

«...Hay crímenes, en un grupo de turistas en “Cerrado por asesinato”, con la que José Luis Gamboa vuelve al cine policíaco. Cinta modestita en sus propósitos... y en sus logros, hay demasiado enredo en la madeja que se intenta devanar en beneficio del espectador [...] sin demasiada habilidad para que éste llegue a interesarse...».

## **LOS CULPABLES/BAJO LA LLUVIA (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: P.C. Teide para Mundial Films

Dirección: José María Forn, Guión: Jaime Salom, José María Forn a partir de la obra teatral *Culpables* de J. Salom, Decoración: Manuel Infiesta, Fotografía: Ricardo Albiñana, Jefe de producción: José Manuel Dorrell, Director general de producción: J.L. Infiesta, Montaje: Juan Luis Oliver, Música: Federico Martínez Tudó.

Ayudante de dirección: Luis García, Ayudante de producción: Antonio Jover, Cámara: Jaime Deu, Maquillaje: Gabriel Comella, Construcción de decorados: José Rovira, Estudios: IFI, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: Parlo Films, S.A., Técnico de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Susana Campos (Arlette), Yves Massard (Andrés), Tomás Blanco (Pablo), Gerard Tichy (Salvador), Félix Fernández (policía), Luis Induni (Juan), Ana María Noé, Carmen Mejías, Ena Sedeño, Joaquín Navales, Roberto Samsó, Consuelo de Nieva, Salvador Muñoz, Florencio Calpe, Juan Fernández, Gonzalo Medel.

Blanco y negro

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Pablo Ibáñez está al borde de la quiebra por los manejos fraudulentos de su hombre de confianza: Salvador García.

La esposa, Arlette, tiene relaciones con Andrés Laplaza, médico de la localidad. Pablo los somete a un “chantaje sentimental”. Como su quiebra significaría para él la cárcel, induce al doctor a que simule su muerte, firmando un falso certificado de defunción. Pablo huirá a Suiza; Arlette le enviará cinco millones de un seguro de vida.

Pasa un año, Arlette y Andrés van a contraer matrimonio. En la Compañía de Seguros se reciben unos anónimos diciendo que Pablo fue envenenado. Se exhuma el cadáver, y en el interior del féretro está Pablo Ibáñez. Andrés sospecha de Arlette. Investiga y se entera de que Arlette envió los cinco millones a Salvador García. Se controla la entrada de García a España. Arlette recibe una llamada, citándola en la finca de su marido. Y el doctor Laplaza se dirige a su vez a la finca. Allí descubre la verdad, que tiene un trágico desenlace.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963, p. 108.

### **Comentario y crítica**

Sólo unas breves notas para subrayar la correctísima adaptación que Josep Maria Forn realizó en 1962 de la pieza teatral *Culpables* de Jaime Salom que tuvo un amplio éxito en Europa. Probablemente la existencia de la película de Arturo Ruiz Castillo obligó a colocarle el artículo, cambiando así el título original de la obra.

Colaborando en el guión el realizador y el propio autor, lo cierto es que las variaciones entre el texto original y la película no son considerables. Naturalmente y como nota característica del director, Forn intenta enmarcar la acción en los escenarios naturales y ya en la secuencia inicial que precede a los créditos –en la que Arlette (Susana Campos) atraviesa el puente del río Ter en la ciudad de Girona en un día lluvioso– el entorno envuelve a unos personajes que intentan rehacer su vida pero sin romper del todo con su *status* anterior. El encuentro frustrado con el amante en un altillo de una tienda de tejidos, puesto que aparentemente nos encontramos con una historia de triángulo amoroso en la que cada parte juega sus cartas escondiendo sus intenciones reales, preludia el estado de duda y hasta de sospecha de todos los integrantes del drama.

La pieza teatral de Salom mostraba a un marido en estado de paroxismo, que era capaz de liquidar a la anciana que permitía los encuentros de los amantes y que antes de conseguir recuperar a su mujer es disparado por ésta, evitando que se salga con la suya en el propósito de recuperar y huir con su esposa. La película coloca en el centro del huracán la metódica actitud de Arlette que ya tenía relaciones sexuales con el socio de su marido, Salvador García, y que preferirá huir con su marido. Éste liquidará a Andrés, el médico dubitativo y amante que pretendía denunciar a Pablo y a Arlette que planearon realmente el asesinato y la adopción de la identidad del socio.

Al margen de la complejidad argumental, la película nos muestra cómo se realizaron las operaciones de sustitución y preparación del ataúd con la colaboración de Juan el criado de la finca (Luis Induni). Se recrea en las escenas de la exhumación del cadáver a instancias de la compañía de Seguros que tiene dudas sobre si el firmante de la póliza fue asesinado o no añadiendo una cierta



intriga y describiendo el proceso realizado en el laboratorio del forense. Lo que en la pieza teatral no deja de ser un juego deductivo, que no se detiene en esos detalles atmosféricos ni en la creación de intriga, pasa a ser en el film un desarrollo visual de ese desasosiego de los personajes que dudan y sospechan de la actitud de los otros.

Tres personajes intervienen por igual en ambos textos, el literario y el filmico: la dueña de la casa de tejidos que percibe dinero por guardar silencio y que como se ha dicho será liquidada en la pieza teatral; la enfermera de la consulta de Andrés que, celosa del interés del doctor por su amante, intenta obstaculizar su relación y su boda enviando anónimos a la compañía aseguradora a fin de que investiguen si el empresario murió de forma violenta y, finalmente, el comisario, amigo del padre de Andrés y que aunque parece meter la nariz en los manejos de la pareja de amantes, en realidad neutralizará todos los movimientos de Pablo Ibáñez el empresario arruinado. Félix Fernández recreará con esa especial viveza, instinto y sentido del humor un personaje que acompaña y dirige la inquietud del público puesto que confiamos en que es la única opción para proteger a la pareja, caso de que sea inocente.

Gerard Tichy dará presencia física al socio de Pablo que en la novela sólo es un hombre utilizado que en todo caso realizaba negocios y manejos ilícitos. En el film la venganza del marido es más bien pasional.

Poco más cabe añadir a lo dicho: José Maria Forn realizó una adaptación muy correcta de una pieza teatral pensada para los golpes de efecto escénicos: la aparición del marido en la consulta del doctor diciendo estar al corriente de su relación y su nueva entrada cuando todos le creen muerto; etc.

El juego que permite hacer verosímil la muerte del marido, dedicado de salud (¿dolencia cardíaca?) y que necesita la administración de una medicina que pudo haberse alterado marcando la diferencia entre muerte natural y asesinato, remite, basándonos en el propio cine español, a *Duda* (1951), al drama presente en *La herida luminosa* (1956) y, más adelante, al frío intento de asesinato de *A hierro muere* (1961). El juego se complica en la obra de Salom que combina el golpe de efecto: el empresario en quiebra cede su mujer al amante a cambio de un

certificado falseado de defunción pero no acaba ahí la complicada operación. Cabe recuperar a la mujer fomentando la sospecha del amante y poniendo fuera de combate al futuro nuevo marido.

*Los culpables* es una película pensada para un público culto, de clase media, aficionado a los desafíos deductivos y que no se mueve con los patrones de la acción sino más bien con jugadas de estrategia propias del ajedrez, que permite el disfrute y la anticipación, la creación de un juego de sospechas y la resolución final con un ligero toque amoral: la mujer, Arlette, en realidad volverá con el más inteligente, aunque luego será detenida, pero en la pieza teatral es capaz de demostrar que puede eliminar al marido para salvar a su amante que, decepcionado, no podrá confiar más en la que ya es su esposa.

Repito nuevamente que el mérito de Forn, dentro de los límites de lo discreto, es conseguir desarrollar las escenas de exteriores (mayoritariamente diurnas) y una labor interpretativa muy correcta donde Susana Campos, dos años antes de un papel de corte semejante al de *Crimen de doble filo* (Borau, 1964) que también usa la lluvia y unos exteriores en un sentido parecido y Tomás Blanco, ya un clásico del cine negro (malvado en *Apartado de Correos 1001* o juez implacable en *Pacto de silencio* en 1963) por poner dos ejemplos extremos, da cuerpo a esa ambición desmesurada que el empresario parece utilizar para salvar su quiebra como así ocurre también en *Trampa mortal* (Santillán, 1962) aunque aquí el empresario que pretendía fingir el accidente acabe liquidado de verdad. El fenómeno de adaptación de obras teatrales exitosas fue relativamente frecuente en nuestro país y es una buena muestra de que el cine como medio de comunicación de masas, se hallaba en contacto con los otros canales artísticos dirigidos al público reforzando una idea de sistema de producción cultural más o menos compacto.

La película de Forn tuvo una acogida discreta: dos semanas en cartel en Madrid y una semana en Barcelona donde se estrenó mucho más tarde que en la capital.

## **LA RUTA DE LOS NARCÓTICOS (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI (nº 68)

Dirección: José María Forn, Guión: José Antonio de la Loma, Decoración: Andrés Vallvé, Fotografía: Ricardo Albiñana, Jefe de producción: Antonio Liza, Directora general de producción: Julia S. de la Fuente, Montaje: Juan Luis Oliver, Música: Enrique Escobar (Ediciones musicales IFI).

Ayudante de dirección: Juan G. Tharrats, Ayudante de producción: Rafael Barasona, Cámara: Juan Pérez de Rozas, Ayudante de cámara: Santiago Rodríguez, Ayudante de montaje: Maricel Bautista, Maquillaje: Manuel Manteca, Secretario de rodaje: Jaime Jesús Balcázar, Regidor: Ginés Rodríguez, Muebles y atrezzo: Miró, Construcción de decorados: José Rovira, Modelos: Mallerich, S.A., Estudios: IFI, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sonido y mezclas: Parlo Films, S.A., Ingeniero de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Víctor Valverde (comisario Andrés Bellido), José María Ovies á(comisario Mendoza), Patricia Luján (Monique), Fernando León (Mario), Antoñita Oyamburu (Gisèle), Ángel Lombarte, Luis del Pueblo, Fernando Rubio, Miguel Granevi, Florencio Calpe, Camino Delgado, Gaspar González, Gonzalo Medel, Montserrat Porta, Francisco Tuset, Juan Aymerich, Juan Monfort, Matías Ferret.

Blanco y negro

Duración: 95 min.

### **Argumento**

«Barcelona y los principales puertos españoles han sido tomados como etapa en la ruta de los estupefacientes hacia los grandes centros de consumo. El Comisario Sr. Mendoza, de la Brigada Especial de Narcóticos, inicia una investigación.

El asesinato de un joven emigrante, primero, y el consiguiente hallazgo del cadáver de su asesino, después, así como los atentados de que es objeto Monique, una joven modelo de alta costura, ponen, después de diversos incidentes, al Comisario Mendoza sobre la pista de una banda de traficantes de drogas, “La banda de las muñecas”, que es desarticulada y detenidos sus componentes. Sin embargo, el Comisario no se da por satisfecho; sospecha que existe una organización internacional operando en la sombra. En consecuencia ordena seguir las investigaciones.

Cuando todos los esfuerzos parecen haber fracasado en el momento en que Monique, protegida por la Policía, tomaba el avión, fuera del alcance de sus agresores, la intervención de Mendoza aclara definitivamente el asunto. La actuación en la sombra de Gisèle, aparentemente compañera del trabajo de Monique, pero en realidad colaboradora del Narcotic Bureau, ha sido decisiva. Y una importante organización internacional, dirigida desde Roma por un famoso gángster, es descubierta. En el mismo avión en que viajaba Monique, se enviaba a Venezuela, un importante cargamento secreto de heroína. Los enlaces del famoso Lucky Luciano en España son detenidos por la Policía.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963, p. 103.

### **Comentario y crítica**

Película con el característico sello IFI, contó con un experto equipo, habitual por otra parte de la casa (De la Loma en el guión, Albiñana en la fotografía, Forn, que ya había dirigido el mismo año *¿Pena de muerte?* para Iquino, etc.). Estrenada en Barcelona (14/3/63) permaneció dos semanas en cartel. A Madrid llegaría en noviembre del mismo año.

El planteamiento de la película, dirigido a una breve exposición que da pie a las “vertiginosas” escenas de acción, se acoge al grupo del “cine policiaco” propiamente dicho aunque ahora, el comisario Mendoza (un José María Ovies que arrastra con su energía a sus compañeros), actúa en un marco internacional: dirigiendo la Brigada de Narcóticos en Madrid. Se trasladará a Barcelona para seguir la pista de dos bandas enfrentadas por el tráfico de cocaína. En todo momento trabajará en colaboración con agentes de Italia (uno de ellos llega a Barcelona), solicita informes de París o Bruselas, envía y recibe cables de Estados Unidos y reúne a psiquiatras, inspectores y expertos en la apasionante reunión a alto nivel en Madrid en la que el espectador va recibiendo un informe exhaustivo más cercano a las películas de espionaje y acción, características de la segunda mitad de los sesenta, sobre el consumo de estupefacientes y su recorrido desde Extremo Oriente a Estados Unidos pasando por redes situadas en Italia, Holanda y, eso es lo más preocupante, llegando los envíos a los puertos españoles: Palma de Mallorca, Barcelona, Sevilla, Vigo, Cádiz, Bilbao, etc. Nos enteramos así de

las rutas utilizadas, cuadros estadísticos, conocimiento de los intermediarios de la droga: laboratorios, almacenistas, emigrantes que pasan paquetes sin saberlo y que son auténticas víctimas por su inocencia, etc. Interviene el psiquiatra que en la línea más reaccionaria presentará fotos de los enfermos mientras describe cuadros toxicológicos, efectos diferenciados de las drogas y la progresión del síndrome de abstinencia que no menciona con ese término. Una información suministrada tranquiliza de pasada a censores y público: en el último Informe mundial (no se define la fuente), España ocupa el último lugar del consumo de estupefacientes aunque, se notifica, han aumentado las actividades delictivas con intereses en el tráfico y tránsito de la droga hacia América.

La acción se traslada seguidamente a Barcelona mientras el narrador comunica que a un marinero (Juan) “*le faltan siete minutos para morir*”. Bien descrito el uso de los dialectos españoles: andaluz, castellano con acento gallego, probablemente debido a la influencia del director, sabremos que la utilización de los emigrantes estriba en que por 20 dólares pasan paquetes conteniendo muñecas que una desconocida les pasa diciendo que van destinadas a parientes del otro lado del Atlántico.

La planificación del film es compleja: hay una multitud de exteriores utilizados, sobre todo aquellos que presentan movimiento y circulación: aduanas, almacenes, tiendas de moda, hoteles captados desde una gran diversidad de ángulos y con un acelerado ritmo en el montaje. La negritud del film está también definida en la presentación de un submundo oculto: habitaciones modestas, el puerto, los sicarios, las estaciones, las tapaderas de los traficantes, los tipos retratados, etc. Existe una buena coreografía y planificación en las abundantes peleas y persecuciones: reales y con sonido ambiental bien captado y con el *jazz* como fondo sonoro. Seis años después Antonio Isasi-Isasmendi conseguirá aunar algunas de las tendencias experimentadas en el cine barcelonés para conseguir un film impactante como será *Las Vegas 500 millones* (1968) donde el montaje marcará la acción mientras la cámara simplemente se coloca en el lugar adecuado y ambientando la acción en el propio suelo norteamericano aunque ruede en Almería.

*La ruta de los narcóticos* es, ante todo, un film de procedimiento policial exhibiendo la modernidad de los métodos empleados: fotografías, cámara oculta filmando a los sospechosos, huellas, pistas e informes internacionales, seguimiento de redes de bandas con informes de los delitos cometidos en otros países, identidades falsas adoptadas y policías infiltrados, protección de testigos, vigilancia de los aeropuertos, etc. Es característica la idea de llenar los apartamentos cuando se trata de descubrir las pistas que ha dejado un asesino o de analizar un cadáver: el forense, el fotógrafo, el policía que toma huellas, los testigos interrogados, el juez, los diversos cuerpos de policía en colaboración estrecha, etc.

Un pequeño guiño al cine: la cámara que graba la escena del coche desde donde se finge un intento de asesinar a Monique –una modelo, hija de un mafioso “arrepentido” que utiliza el que su hija sea protegida como testigo para intentar pasar un alijo de droga, tocando el tema de la falsa regeneración–, no ejecuta correctamente su cometido. Cuando pasan lo filmado en un proyector para intentar saber lo ocurrido en el atentado, un policía comenta: “*¡No es un profesional!*”.

En lo negativo del guión, cabe mencionar el delicado encaje del policía barcelonés: novato y poco definido que queda anulado por Mendoza que tiene una mejor réplica en el policía italiano que bromea sobre su dureza y su instinto.

La resolución del caso se plantea como interesante: la “Banda de las muñecas” es desarticulada, entre otras cuestiones, porque alguien ha facilitado pruebas de sus actividades y ha dejado en una caja de seguridad fotos y documentación comprometedoras. Detrás se encuentra Monique, la hija del gánster que colabora en su treta de mafioso veterano ya que se hace pasar por confidente aunque Mendoza metido en su psicología y en su misma piel da con la clave: “*nunca se hubiese dejado humillar.*”

Es interesante el personaje del doctor (¿belga?) implicado en el tráfico de drogas. Asiste a congresos sobre el cáncer y con la excusa de llevar muestras y cultivos, consigue pasar con rapidez en la aduana cuando realmente introduce cocaína preparada en laboratorios donde él mismo actúa. Vigilado por diferentes policías

internacionales, en un interesante fundido encadenado se narra la redada a gran escala efectuada en varios países, describiéndose la detención del doctor implicado y de otros colaboradores dentro de un dispositivo mundial que nos sitúa en una dimensión de frontera entre el cine negro y otros parientes próximos pretendiendo incorporar las actividades de nuestra policía en un campo casi universal.

El tema de la competencia y la violencia entre las bandas de traficantes por el control del mercado –con algunos asesinatos por en medio–, nos introduce cronológicamente en esa etapa manierista del cine negro que ahonda en una presentación de organizaciones criminales que en nuestro país aun parecen de poca entidad, aunque no sean menos sanguinarios, en comparación con otros grupos más profesionales. Se nos explican sus tapaderas: la fábrica de muñecas, la tintorería, la tienda de modas Arlequín donde, Gisèle, una policía infiltrada licenciada en farmacia, demuestra el alto nivel de preparación de la Brigada de Narcóticos.

La persecución habitual en la estación de Francia no está demasiado bien resuelta pero sí intercala planos con un ritmo adecuado. Las aduanas y su extensión en aeropuertos, estaciones marítimas, etc., se utilizan con frecuencia aquí, aunque no es un recurso innovador que sólo se intensifica.

Hay que destacar finalmente la impagable actuación del también doblador profesional José María Ovies (la voz de Spencer Tracy, Groucho Marx...) en su personaje, marcando el ritmo de la investigación y casi del guión, teniendo tiempo para disfrutar de momentos de relax en una especie de baño turco e incluso de relacionarse con su hija residente en Barcelona. Su afición por las antigüedades le permitirá descubrir el montaje de la chica que finge ser objeto de un intento de asesinato pero que en el enfrentamiento no rompe un valioso jarrón chino. El comisario Mendoza es, sin duda, el policía más listo y eficaz de la pantalla que responde a una buena composición del personaje: buen *gourmet*, teatralmente irascible, es capaz de poner a trabajar a todo el mundo y con su olfato será capaz de ir al aeropuerto para remover el equipaje de Monique descubriendo así que la protección de una testigo a quien la Policía intentaba

sacar del país, ha estado a punto de hacer colaboradora a ésta en la propia salida de un alijo.

En la crítica de Manuel Castell (*Hoja del Lunes*, 7/63) y a raíz del estreno del film en Barcelona, se apuntaba su buena factura pero también el excesivo grado de condensación de temas y situaciones, reconociendo el papel organizador de J.M. Forn, demostrando ser un eficaz director en películas de encargo:

«...su inicial pretensión documental se desvirtúa después de una trama asaz complicada y que parece determinada por la pretensión de reunir en una sola película todos los tipos, todas las frases y todas las situaciones que han ido jalonando la estela de éxitos de las películas de “gansters” y las novelas de detectives. Afortunadamente, José María Forn le ha dado un tratamiento aceptable y tenemos así momentos gráficamente logrados...».

### **TODOS ERAN CULPABLES (España,1962)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Leda Films

Dirección: León Klimovsky, Guión: Luis G. de Blain, Decoración: Ramón Calatayud, Fotografía: Juan Jurado, Jefe de producción: Francisco Tejón, Montaje: Antonio Gimeno, Música: Quiroga y Cobián.

Ayudante de dirección: Jaime Beyarri, Ayudante de producción: Ángel Quintana, Auxiliar de producción: E. del Río, Segundos operadores: Ricardo Andreu, Javier Pérez, Ayudante de cámara: José García Galisteo, Auxiliar de cámara: Manuel Mateos, Foto-fija: José Salvador, Ayudante de montaje: Basilisa Soriano, Títulos: Padial, Secretaria de rodaje: Erika Szel, Regidor: Guillermo Alcázar, Peluquería: Mercedes Parrondo, Maquillaje: Fernando Florido, Atrezzo: Vázquez hnos., Canción Todos éramos culpables compuesta por: G. Padilla, M. Clavero, Quiroga y Cobián, Vestuario: Izquierdo, Estudios y sonorización: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Equipos de sonido: Klang Film, Ingenieros de sonido: Jaime Torrens, Antonio Alonso.

#### **Intérpretes**

Ángel Aranda (Alberto), María Mahor (Marisa), Luis Prendes (don Ernesto, el juez), Manuel Gil (Carlos), José Marco Davó (Sr. Costa), José Thelman (Rafael), Marisol Ayuso (Pilar), Silvana Velasco (Adela), Mara Laso (Carmen), Vicente Ros (Sebastián), Francisco Cornet (Jorge), Ángel Menéndez (don Alejandro), José Riesgo (comandante), Juan García Tiendas (“El Baberas”), Luis Marín



(pescador), Gonzalo Linares, Marcela Sola, Mario Moreno, María Victoria Lussón, Gregorio Díaz, Olga Caballero, Mary Carmen Díaz, Manuel Alberdi.

Blanco y negro

Duración: 80 min.

### Argumento

«El mar ha arrojado a la playa el cuerpo de una joven. No ha muerto ahogada y todo induce a suponer que hubo crimen.

El Juzgado de la cercana población se hace cargo del caso. El juez, hombre íntegro y con un gran sentido del deber, inicia las diligencias. No tarda en comprender que la muchacha murió durante una fiesta en casa del hombre más rico e influyente de la localidad. Pero éste no tiene nada que ver con lo sucedido. Se hallaba ausente y la fiesta la organizó su hijo Carlos, con unos amigos.

Por falta de pruebas, el juez no puede proceder contra ninguno de los sospechosos, pero está decidido a llevar adelante la investigación, aunque el padre de Carlos haya tomado cartas en el asunto y esté dispuesto a todo para evitar el escándalo. Tiene de su parte a los padres de otros sospechosos, todas personas influyentes. El juez se enfrenta con toda clase de coacciones, intentos de soborno y de amenazas encubiertas pero él prosigue impávido su labor.

Uno de los sospechosos, Alberto, se confiesa culpable por imprudencia, pero su declaración no satisface al juez. Sabe que hay algo más profundo y sutil en la muerte de la muchacha. Poco a poco, comprende que el crimen es consecuencia del ambiente provinciano, de esos ojos que espían detrás de las ventanas ávidos de sorprender el germen del escándalo. Sintiéndose vigilados, los jóvenes de la localidad se aburren y quizá por eso cometen imprudencias... que pueden acabar en tragedia.

Analizando y comprendiendo a los jóvenes sospechosos y el ambiente en que viven, el juez descubre al culpable. Y al propio tiempo se da cuenta de que la muerte la destiló el miedo al escándalo y el temor a la crítica.»<sup>90</sup>

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963.

---

<sup>90</sup> Es bastante habitual en los argumentos de Uniespaña no explicar la conclusión del film, reservándose alguna que otra sorpresa. La clave no explicada de la cinta es el envenenamiento de Carmen por Esteban, un joven del grupo bajo sospecha, que, al saber que ella está embarazada un vividora, aprovecha la confusión de la fiesta para, desde la ventana, suministrar una substancia mortífera. La caída de la chica que bailaba con Alberto hace creer a éste que ha muerto por el golpe.

## Comentario y crítica

Estrenada en Madrid en febrero de 1963 y en Barcelona en mayo del mismo año (12 días en cartel) esta producción aislada de Leda Films fue dirigida por León Klimovsky. El guión es de Luis G. de Blain, especialista en las ficciones criminales en diferentes medios como el cine y el teatro (creador del personaje de *Taxi Key*). La película ofrece, otra vez, esa idea presente en otros films, de la pérdida de rumbo de la generación que llega a la juventud a principios de los sesenta.

Los exteriores utilizados fueron los de una zona turística (especialmente de veraneantes de la propia península) a caballo entre las provincias de Tarragona y Castellón (Vinaroz, San Carlos de la Rápita y Peñísñola).

La desaparición de una camarera que trabajaba en un bar de la costa plantea la investigación del juez de instrucción don Ernesto, hombre íntegro que elabora un expediente que resume lo conocido sobre el caso. La estructura narrativa no es lineal: Alberto, un joven de origen modesto, miembro de un pequeño grupo en el que predominan hijos de familias acomodadas se declara culpable de los hechos. El juez le esgrime el expediente que posee en sus manos con las declaraciones y el fruto de sus investigaciones intentando presionar al joven para que confiese las implicaciones de sus amigos. Se inicia así una especie de reconstrucción de los hechos servido por el diálogo entre el juez (que resume lo investigado) y Alberto (que describe lo que ocurrió en la fiesta, sus relaciones con los otros jóvenes y la progresiva vinculación con Marisa de la que se enamora y que sabe que algo le remuerde la conciencia). De esta manera, se va desgranando lo que de verdad y de mentira existe en la autoinculpación de Alberto. Conocemos la vida de unos adolescentes ociosos que, con sus desplazamientos y guateques intentan pasar un verano, a veces con ciertos toques de transgresión y descaro. Aparentemente, Carmen (Mara Laso), la camarera atraída por la actividad turística y bien dispuesta a flirtear con los jóvenes “señoritos”, fue invitada a una fiesta y tras beber demasiado cayó desmayada hiriéndose mortalmente en la cabeza. El deseo de evitar el escándalo lleva a Alberto, que bailaba con ella en el momento de la tragedia, y a Carlos (Manuel Gil) que ha organizado la fiesta en casa de sus

ausentes padres, a eliminar el cuerpo Δdejando que el mar lo engulla tras llevarlo en la barca de su familia. El secreto compartido más o menos por todos los amigos se desvelará cuando la marea devuelva a su víctima y empiece la reconstrucción de los hechos.

Una vez más, la combinación de elementos románticos como el amor que nace entre Alberto y Marisa (María Mahor) que no entiende el desasosiego del primero y que se debate por confesar lo ocurrido tapando la responsabilidad de los demás, es parte de la trama de la película. A ritmo de una música estival, de las radios y de los *chiringuitos* de playa más o menos secretos, el deseo de los propios padres de los implicados por tapar lo ocurrido (incluso ofreciendo un soborno), reforzará la idea del juez de resolver el caso, descargando del peso de la culpabilidad del único capaz de confesar su implicación. No ha sido la ocultación del cadáver el delito cometido sino el envenenamiento que sufrió la joven víctima que además se hallaba embarazada. Habilmente el juez deja en libertad a Alberto que quiere descubrir quién mató a la chica. Encuentra a sus antiguos camaradas en una bolera siguiendo su vida normal y uno de ellos se delata, huye y es atropellado por un camión. La reflexión moral de que realmente todos los miembros de la pandilla fueron culpables de lo ocurrido (como insiste una demencial balada que abandera el film apareciendo en diversas ocasiones, una de ellas interpretada en directo) cierra la película puesto que todos, en un momento u otro, intentaron relacionarse con una chica a quien en realidad menospreciaban.

Salvo las escenas nocturnas que tras la fiesta llevan a arrojar al mar el cuerpo inerte de Carmen y el juego de interrogatorios e informaciones suministradas por el juez, no hay mucho de negritud en el film que, en todo caso, pretende denunciar el casi criminal deseo de preservar la respetabilidad. Intentando incluso el soborno como medio de tirar tierra sobre el asunto, como probará el padre de uno de los sospechosos. Un pescador y un deficiente mental, a quien trata de hacer callar Carlos dándole tabaco, son dos testigos que demuestran que la “noche de autos” dos de los jóvenes se movieron por la costa. Las barras de los bares del pueblo de veraneo sirven para que los cuatro jóvenes implicados

intercambien información del proceso de investigación iniciado y de las gestiones de sus influyentes padres.

Si bien Alberto introduce varias declaraciones que el director narra en forma de *flashback*, lo cierto es que en algún momento lo que cuenta el juez sobre lo que conoce del caso en algún momento está fuera de los límites de lo investigado con lo que el director rompe el enfoque narrativo que funcionaba de forma más o menos coherente.

La crónica de la vida de un pueblo de veraneo a principios de los sesenta y el seguimiento de las actividades del grupo de jóvenes, lleva a la presentación de algunos lugares recónditos como *La Cabaña* donde un joven, probablemente guineano, organiza una fiesta que provoca un comentario, digno de reseñar, que Alberto hace a Marisa a propósito de su deseo de diversión: “*no hay como pertenecer a un país subdesarrollado para pasárselo en grande*”. Siguiendo esa premisa, España ya no es un país subdesarrollado porque los jóvenes que aparecen se muestran hastiados y recurren incluso a molestar a las parejas con sus vespas en desplazamientos y planes constantes sin demasiado sentido.

El aspecto documental en algunos momentos es interesante: las pesquisas de los policías llamados por la dueña del negocio en el que trabajaba Carmen, pese a las reticencias del marido, o el descubrimiento del cuerpo en la playa por unos camioneros y la posterior autopsia.

El cuerpo de la chica ahogada recuerda un tanto a dos referencias literarias, una de ellas causando la confusión del crítico de *El Correo Catalán*. Por un lado se nos ocurre pensar en la fantástica descripción y vivisección que Rafael Sánchez Ferlosio en *El Jarama* (1955) hace del procedimiento judicial al perecer una muchacha ahogada en el río y por otro de la narración presente en la novela *Tormenta de verano* (1962) de García Hortelano, que nada tiene que ver en sus personajes y situaciones con *Todos eran culpables*. En 1976, Bigas Luna llevará a las pantallas un tema parecido en *Tatuaje*, recuperando y componiendo para nuestro cine la figura de un detective capaz de meter las narices en todos los ambientes, como será característico del cine negro realizado durante la Transición. ¡Pero eso es otra historia! La novela *Nuevas amistades* de García

Hortelano sí fue llevada a las pantallas con el mismo título con dirección de Ramón Comas el mismo año y ciertamente planteaba una situación de cierta negritud cuando otro grupo de jóvenes, hijos de familias adineradas, tratando de ocultar un aborto llevaban a una joven a una residencia de montaña, planeando fingir un accidente de coche en el caso de que la chica falleciera. En este caso será el doctor quien denunciará que nunca existió tal embarazo y que la falsa abortista, pagada por otra víctima propiciatoria que ha hecho de intermediario, lo único que hizo fue provocar diversas heridas para fingir la operación no llevada a cabo. La coincidencias en la denuncia social son éstas pero Ramón Comas ahonda más en el retrato de esa juventud privilegiada, ya asentada profesionalmente, y que sin ningún tipo de escrúpulos ocultarán a la enferma incluso prefiriendo su muerte antes que el escándalo. La película de Klimovsky sólo plantea un falso accidente que en realidad es un asesinato en toda regla tomando las diferentes familias como a secundarios sin otro propósito que resaltar la abnegada y sincera labor del juez instructor.

En la clasificación que se ha ofrecido sobre el cine negro español, la película de Klimovsky figura en una doble entrada que me parece necesario justificar: el delito es cometido por un grupo de jóvenes no implicados anteriormente en ninguna actividad criminal (cine psicológico-delictivo) pero lo que provoca las diferentes transgresiones de la ley (asesinato, ocultación del cadáver, inculpación, intento de soborno...) acaba culpabilizando más a un grupo social determinado sin emanar de un problema que se relacione con la delincuencia juvenil. Ese horror al escándalo es el que añade más incursiones en lo penal. El protagonismo del juez instructor (interrogatorios, declaraciones de testigos, autopsia, etc.) focaliza la trama por lo que *Todos eran culpables* se adscribe también al cine hecho desde la ley (subgénero judicial). Hay que anotar aquí que don Ernesto (Luis Prendes) incorpora diferentes roles (policía, juez instructor, detective, etc.) moviendo un tanto una apagada crónica juvenil, estática y contenida. Algún crítico coetáneo estableció algún paralelismo entre la película de Klimovsky y el film *Les tricheurs* (M. Carné, 1958), que no fue estrenado en España aunque fuese muy comentado por la crítica especializada.

Jesús Ruiz en el *El Correo Catalán* (5/63) resaltaba equivocadamente, y en estos términos, la fuente literaria de la película:

«Al parecer, la novela “Tormenta de verano”, de García Hortelano, ha sido el fundamento argumental de esta película, titulada mucho más melodramáticamente “Todos eran culpables”. Y digo al parecer, porque la fortuna no ha acompañado demasiado a sus adaptadores, 'y cuanto en la novela era denuncia implícita de una realidad social, se convierte en la película en fácil moraleja final, con argumentación más que desvaída y exposición confusa...».

También se detectaba la confusión entre los objetivos de un cine que se pretendía, a la vez, negro, de denuncia social y de promoción turística:

«Despojada de toda su intención, orientada hacia otra intencionalidad y realizada por el argentino Klimowski (sic) con más preocupación por los escenarios naturales de la costa levantina que por los personajes, “Todos eran culpables” se ha convertido en un documental de bellezas turísticas más que otra cosa.

Quiere esto decir que el aliento dramático se ha evaporado en su mayor parte y que la anécdota ha quedado reducida a un ir y venir de “gamberros” a la moda, es decir, en la pura superficie...».

Por su parte Méndez-Leite<sup>91</sup> apuntaba una conexión con un caso real, quejándose de ese protagonista colectivo –la juventud de la época en general– que, sin un tratamiento más original, no aportaba demasiado (guión ingenuo, inconsistencia en la interpretación salvo la de Ángel Aranda...):

«...tema inspirado en el tristemente célebre caso de Vilma Montes para dar forma filmica a *Todos eran culpables* [...] La obra pasa sin pena ni gloria. Ya son demasiadas elucubraciones en torno al tema de la juventud irresponsable y descarriada, que tanto ha interesado en los últimos tiempos a los productores cinematográficos».

---

<sup>91</sup> Op. cit., p. 558.

## **YO NO SOY UN ASESINO/EL RUIDO DEL SILENCIO (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Prodisa S.L.

Dirección: J.M. Zabalza, Guión: J.M. Zabalza, Ignacio Rubio, Fotografía: Emilio Foriscot, Jefe de producción: Aureliano Campa, Director general de producción: Florencio Campos, Montaje: Pedro del Rey.

Auxiliar de producción: Adolfo Fernández, Foco: Miguel L. Garrido, Foto-fija: Joaquín Frutos, Ayudante de montaje: Blanca Rodríguez, Script: Cesáreo Torrado, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonorización: Estudios EXA.

### **Intérpretes**

José Campos (Andrés), Malila Sandoval (Blanca), Juan Torres (doctor), Luis Induni (cliente del bar), María de las Rivas (dueña del hotel), Ernesto Arróniz, M. Escalante.

Blanco y negro

Duración: 76 min.

### **Argumento**

Unas confusas imágenes documentales en una estación de tren y una aglomeración de autobuses y viajeros abren el film mientras en intertítulos se explica que 200 trabajadores españoles han sido repatriados desde Holanda por mala alimentación.

Andrés, uno de ellos, vaga con algo de frío, buscando trabajo sin conseguirlo. Ya de noche, sin dinero, entra en un bar y tras reducir y amordazar al camarero, coge el contenido de la caja y finge ser éste frente ante un cliente que llega instantes después.

A la mañana siguiente, encontramos a Andrés en un pueblo de la costa cantábrica. En un hostel casi cerrado ya que no es temporada turística, conoce a Blanca, la camarera que le informa de la situación del establecimiento perteneciente a una anciana aficionada a la ópera y atendida por un doctor que la vigila constantemente. Pronto se establecerá una relación entre los dos que transcurre en los solitarios escenarios del pueblo: la playa, el mirador, las callejuelas empinadas...

Por las noticias de la radio, sabremos que el camarero amordazado por Andrés falleció por asfixia lo que ocasionará el problema moral del protagonista que se

debate entre entregarse o huir con Blanca para reiniciar una nueva vida. Andrés que se confiesa a Blanca insiste en que él no es un asesino y que fue la desesperación lo que le llevó al robo. La mediación del doctor hará que Andrés decida entregarse a la policía justo en el momento en que Blanca, con la maleta preparada, había decidido abandonar el hotel acompañándole.

**Fuente:** Elaboración propia.

### **Comentario y crítica**

*Yo no soy un asesino* dirigida por José María Zabalza que, procedente del teatro, inició sus tareas de realizador en 1955, cuenta con la fotografía en blanco y negro de Emilio Foriscot y tiene como jefe de producción al destacado Aureliano Campa, presente también en dos títulos tan importantes para el cine negro español como *Brigada criminal* (1950) o en *Hay un camino a la derecha* (1953) y también en *Buen viaje, Pablo* y en *Llama un tal Esteban* (ambas de 1959). Esta película de 1962 de la que no he conseguido obtener datos de su exhibición –salvo de la tardía fecha de estreno en Madrid (a principios de 1968)–, puede ser adscrita a la serie *B* aunque curiosamente fuera editada en VHS ya en la década de los ochenta.

Sin repetir el argumento, el film reúne desde el simple drama con pareja de protagonistas enamorados –Andrés y Blanca interpretados por José Campos y Malila Sandoval– atraídos tal vez por su propia soledad, hasta un arranque policial simple pero eficaz: un robo en la caja de un bar, casi sin premeditación y que, por un terrible accidente, acaba con el estrangulamiento del camarero, amordazado de forma burda y nerviosa. La cinta introduce un extraño punto de vista documental al inicio y también rozando la promoción turística, en unas buenas escenas que captan bailes probablemente asturianos. Nos hallamos fuera de temporada por lo que la desolación y la quietud (tal vez ese ruido del silencio que acompaña al subtítulo) que procede de la playa y de los propios personajes les lleva a aceptar pasivamente sus destinos. La huida de ambos no es más que un recurso casi poético sin que se transforme en una acción coordinada. El pesimismo y la tristeza son una constante.



Es reseñable el intento de contextualizar la situación marginal de Andrés (los emigrantes de los que se habla se encontraron desamparados e incluso mal alimentados a su llegada dándose una falsa idea paternalista de la emigración). El tema, que bien podría haberse emparentado con la época de la depresión norteamericana y que tan buenas tramas negras dio o incluso con los sugeridos en *Surcos* (1951) simplemente proporciona una coartada moral para que el personaje cometa un delito menor (de fatales consecuencias). El hotel cerrado (al igual que el Hotel Ampurias en *Un vaso de whisky* en 1958 o incluso el de *Muerte al amanecer/El inocente* de 1959) y la escasez de clientes en la cafetería acrecienta el desarraigo y permite a Blanca deambular también con Andrés.

El establecimiento hotelero (tal vez un hostel simplemente) pertenece a una huraña anciana inmovilizada en una silla de ruedas encarnada por María de las Rivas a quien Blanca atiende y a quien constantemente le reprocha darle poca comida y que es atendida por Juan Torres, un comprensivo doctor. De habernos encontrado ante un criminal sin duda la trama hubiera utilizado ese otro personaje pero la honestidad de Andrés quedará clara cuando se entregue a la policía (que no participa en el film) por la mediación del médico, evitando todo elemento de violencia añadida. Simplemente un coche le espera en la puerta trasera del establecimiento en el que se está hospedando.

Subrayo como valores positivos de la película el respeto al acento del sur del protagonista, más realista que la mayoría de recreaciones sobre trabajadores de origen rural y la originalidad del planteamiento delictivo que remite a una bola que se agranda.

Igualmente bien presentados están los medios de comunicación: la televisión emite un informe sobre la emigración que, afirma, cuesta al Gobierno 20.000 millones de pesetas al año. La radio y los periódicos recuerdan las justificaciones de este fenómeno: sacrificio, crecimiento natural con imposibilidad de absorción de nuestro país e incluso los mensajes del Papa Juan XXIII pidiendo mayor tolerancia y acogida a los necesitados.

El personaje de Blanca, bien dibujado como una emigrante del interior rural de la península y apasionada por las tiendas y bailes de la ciudad habla algo de la vida del terciario estival.

Destaco también el documentalismo de las escenas de bailes regionales y de un bautizo y un banquete familiar (tengo que pensar en Fellini o en Kusturika como imágenes posteriores de cierta similitud) con el paisaje como fondo y con la huida al bar con la inoportuna lluvia, que habla de la labor experta del director de fotografía que trabaja con diferentes angulaciones y puntos de vista de la cámara, casi siempre marcadas con la luz de ese cielo plomizo.

Cabe mencionar el buen uso de la música clásica que combina un tema repetido de la guitarra española y la quizás desquiciante ópera que la dureza de oído de la propietaria del hotel hace omnipresente y que sirve de refuerzo a la intranquilidad de los jóvenes y de contrapunto a la quietud de la cafetería.

Me parece bien facturada la secuencia de la detención donde sin diálogos podemos verlo todo, comprendiendo incluso los sentimientos de la joven que poco antes hacía ilusionada su maleta sin saber que la suerte está echada ya que el doctor, que adopta un cierto pragmatismo, aconseja a Andrés, sin ningún tono acusatorio, sobre la solución menos perjudicial.

El irascible personaje de la dueña del hotel es también interesante tal vez por la cantidad de subtramas que sugiere (asesinato, etc.) sin que intervenga más que como un elemento distorsionador del ambiente.

Creo igualmente que hay algunos errores y cierta precipitación en la planificación con ciertas incoherencias en los ejes establecidos en los juegos de plano-contraplano así como algunos cambios de espacios poco estructurados y alguna aplicación injustificable del uso del *zoom* tan habitual ya en esos años.

La escena clave del robo es la única de una estética y planificación realmente negra que juega con el exterior y el interior del bar, ayudándonos con una enorme vidriera frontal que permite ver desde fuera lo que ocurre. Se muestra a Andrés suplantando al camarero y fingiendo estar al cargo de la barra ante un cliente inoportuno (Luis Induni). No está muy bien resuelto el intento de transcribir el

nerviosismo creciente ni tampoco la planificación de la escena, con entradas y salidas forzadas por habitaciones y almacenes que desconocemos.

En resumen, Yo no soy un asesino vuelve a ahondar en el tema del falso culpable aunque ahora haya que calibrar el grado de responsabilidades ante unas circunstancias que sí son planteadas. La comprensión de los guionistas hacia los personajes, pese a su indefinición, nos remite a una década bien diferente y que nuestro cine no ha relatado tan bien como nuestra literatura.

Antonio Llorens tampoco le pasa desapercibida la película que radiografía en *Desarraigados en el cine español* (pp. 52-53) con precisión:

«Los paseos por la playa, la utilización de una casa elegante, cuyos propietarios están ausentes, los planes para marcharse juntos en busca de otros horizontes, la tristeza que se respira en ese mórbido ambiente, la preocupación del protagonista por el crimen cometido (mostrado exageradamente y con la consiguiente carga moralista), etc., contribuyen a imaginar una línea que no encontrará desarrollo alguno: los jóvenes que no encuentran razón ni defensa de la realidad que les ha tocado vivir, sin propiedades ni domicilio, condenados a cometer algún delito que les lleve a presidio, que les obligue a vivir al margen de la ley...

En el film de Zabalza todo ello se puede intuir, pero las soluciones estéticas, narrativas, o de la simple relación entre los protagonistas, resultan difíciles de tragar.»

## **A TIRO LIMPIO (España,1963)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Balcázar Producciones Cinematográficas

Dirección: Francisco Pérez-Dolz, Argumento: José María Ricarte, Guión: José María Ricarte, Miguel Cussó, Decoración: Juan Alberto, Fotografía: Francisco Marín, Francisco Pérez-Dolz, Jefe de producción: Valentín Sallent, Director general de producción: Francisco Balcázar, Montaje: Teresa Alcocer, Música: Federico Martínez Tudó.

Ayudante de dirección: Emilio Martos, Ayudante de producción: Luis Marín, Cámara: Juan Gelpí, Ayudante de cámara: Tomás Moya, Foto-fija: Antonio Baños, Maquillaje: Adrián Jaramillo, Ayudante de montaje: María Ángeles Pruna, Ayudante de maquillaje: Ascensión Hernández, Mobiliario y atrezzo: Miró, Peluquera: Hipólita López, Aviosa: Santo Alonso, Regidor: Enrique Beltrán,

Secretaria de rodaje: María Teresa Font, Estudios: Buch-San Juan, Laboratorios: Fotofilm, S.A.E., Sonido: Idangfilm-Parlofilm, Portada: Estudios Macián.

### **Intérpretes**

José Suárez (Román Avelino), Luis Peña (Martín), Carlos Otero (Jordi Abad, "El Picas"), María Asquerino (Marisa), Joaquín Navales (Antoine), Rafael Moya (comisario), Gustavo Re (señor del garaje), María Francés (madre de "El Picas"), Carolina Jiménez, María Julia Díaz, Juan Velilla, Pedro Gil, Victoriano Fuentes, Emilio Sancho, Carlos Ibarzábal.

Blanco y negro

Duración: 82 min.

### **Argumento**

«Martín y Antoine organizan una banda de atracadores. Para ello se ponen en contacto con Román, para que busque armas y un cuarto elemento. Román encuentra a Picas, antiguo atracador, pero que ahora se dedica al trabajo en una masía que tiene alquilada.

Después de cometer varios atracos, a bancos, hoteles y Delegación de Apuestas Mutuas, la Policía, poco a poco, les va cercando hasta llegar al puerto, donde por haber reconocido un policía al Picas, descubren a la banda. En un tiroteo, el Picas es herido, y Martín, por temor a que caiga en poder de la Policía y pueda descubrirlos, lo ahoga en la huída por el puerto.

Al enterarse Román de lo que ha hecho Martín con el Picas, toma venganza en la persona de Antoine, pegándole brutalmente y terminando por ahorcarlo. Después se dedica a buscar a Martín. Se encuentran en una de las guaridas que tiene la banda, y delante del cadáver de Antoine, ahorcado, sostienen un terrible tiroteo que termina con la muerte de Martín. Román, herido, se ve acosado por la Policía, que ha acudido al tener noticias del tiroteo. Se escapa por la parte trasera de la casa pero es perseguido y acorralado en un andén del metro, donde es muerto a tiros por la Policía.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1964.

### **Comentario y crítica**

Dos minutos de rótulos con pistolas y ametralladoras dibujadas y líneas semejando disparos introduciendo los títulos de crédito anuncian que el film que se presenta en las pantallas tiene cuanto menos una vocación estética y gráfica,

algo diferente de la mayoría de films que se han integrado en es amplio conjunto que se ha convenido en llamar cine negro español. Junto con los primeros planos de un grupo que interpreta un ritmo latin y que abre el film *Rififi en la ciudad*, del mismo año, cabe hablar de una presentación impactante aunque, lógicamente Preminger o Hitchcock, entre otros, nos tenían familiarizados a esa animación en los rótulos.

Nuria Vidal en un artículo sin fecha, encontrado en la Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya, resumió algunos aspectos del film: se rodó en 37 días (entre enero y febrero de 1963)<sup>92</sup>, tuvo un presupuesto limitado y una planificación minuciosa antes de empezar a rodar. Los exteriores fueron rodados en Barcelona: puerto, catedral, carretera de Vallvidrera, mercado del Borne, metro de Lesseps donde se rodó la última escena en una sola noche cuando la estación estaba cerrada. Se utilizó un solo decorado variándose los muebles, el papel de las paredes, etc., convirtiéndose a su vez en apartamento de Marisa, oficinas de las quinielas (P.A.D.M.B.), el garaje y el hotel del último robo. El director diseñó una grúa portátil y manual –"la grúa Pérez"– que construyó el ayudante de cámara Juan Gelpí con "*dos trozos de madera, unos clavos y uno hierros de contrapeso*". Nuria Vidal anota como interesante la presencia de un personaje, la madre de uno de los atracadores, que siempre habla en catalán, lo que demuestra una no muy frecuente preocupación por mantener los registros habituales de los personajes que se pretendía encarnar. Hubo dos pequeños cortes de censura: una escena erótica y una de violencia.

Admirador del cine negro americano, Pérez Dolz no mostró en su formación un interés especial por la novela negra y en la intención del film, cuyo título original era *La senda roja* ya que se pretendía dar pistas para comprender el pasado político de los protagonistas. Más tarde, la autocensura y los consejos hicieron conveniente cambiar el título que antes del definitivo fue *Encuentro con la muerte*. En una entrevista de la que no tengo referencias, reconoce la cercanía de su cine con el de Rovira Beleta en *Los atracadores* (1961) puntualizando que,

---

<sup>92</sup> Pérez Dolz tenía las fechas apuntadas en un diario: del 17 de enero al 28 de febrero de 1963, 43 días sin interrupciones.

autores como Tomás Salvador, Rovira Beleta, Ricarte y él mismo bebían de las mismas fuentes al inspirarse en hechos reales.

En *Documentos Cinematográficos* (nº 18-19, junio-julio 1963, pp. 56-58), Juan Ripoll anotaba como logros del film la naturalidad de los exteriores (el partido de baloncesto, la audición de sardanas, los alrededores del mercado central...) usando la cámara de mano desde un balcón, desde dentro de un coche o en plena calle; el uso forzoso de la elipsis en la escena íntima de Román y Marisa, la coincidencia extravagante de la misma víctima en dos atracos, el “*montaje de carácter bardemiano en la proyección de la comisaría y los planos montados en seco*”, la buena elección y ejecución de los actores y la preocupación por la banda sonora ya que la música salía de una fuente incorporada al plano mezclándose con los diálogos.

Se estrenó en Barcelona en un programa doble en verano (con una película austríaca) y en Madrid dos años después. Se recuperó en un pase de la Filmoteca Nacional en 1979, se proyectó en la Semana de Cine de Barcelona de 1984, por iniciativa de José Luis Guarnier y también fue proyectada en 1996 durante un homenaje que se le hizo al director en l’Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya. En 1996 se realizó un *remake* de Jesús Mora, trasladando los escenarios a Canarias y alterándose el contexto de los personajes (el doble atraco combinado se realiza en un estadio donde se realiza un concierto y en un restaurante de lujo). Cabría añadir que la película fue proyectada en el ciclo sobre el *polar* barcelonés en el 19º Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier de 1997 junto a tres films de Rovira Beleta.

Entrevistado por Esteve Riambau<sup>93</sup>, Pérez Dolz expresaba que no era ninguna osadía llevar a la pantalla el tema de los guerrilleros anarquistas Quico Sabaté y Facerías, puesto que él mismo seguía las informaciones que aparecían en diarios como *La Vanguardia* o *El Caso*. Y continúa:

«Esto dio el trasfondo de la película, añadido a la importancia que Ricarte daba al tema de la amistad y la fidelidad. También dimos una nota de una cierta homosexualidad en el personaje que representa el Facerías porque se decía que

---

<sup>93</sup> RIAMBAU, Esteve, diario *Avui*, 15 de julio de 1996.

lo era. [...] Por otro lado conocía a Tomás Gil Llamas, jefe de la Brigada de Investigación Criminal de Barcelona que también vino al plató de *A tiro limpio* para dar un cierto realismo a algunas escenas...».

A.M. Torres<sup>94</sup> analizaba a fondo la película que seleccionaba entre otros títulos destacados del cine español y que encuadraba en la tradición del cine policiaco catalán aunque incorporase ciertas influencias de la *Nouvelle Vague*:

«...Es un interesante policiaco, lleno de pesimismo, pero donde no es difícil adivinar un trasfondo político que prácticamente ha desaparecido a manos de la censura del general Franco. En un determinado momento se habla de Toulouse, uno de los protagonistas es francés y otro ha pasado cuatro años en la cárcel por un robo y tiene escondidas unas ametralladoras...».

Jesús Ruiz (*El Correo Catalán*, 2/9/63) ya apuntó, a raíz del estreno, las virtudes del film:

«...toque de atención de un nuevo director, Francisco Pérez Dolz que a juzgar por su trabajo en “A tiro limpio”, haciendo una cinta interesante, bien realizada, de ritmo adecuado, magnífica ambientación y entonada interpretación, de lo que no era más que vulgar y exagerada historia de tiros, y por tanto, no daba más de sí, puede ser nombre digno de realce en futuras realizaciones...».

Hablar con Pérez Dolz sobre su película es, de entrada, reconocer su dominio técnico en la mayor parte de los aspectos de la configuración de una película: sonido, fotografía (trabajó inicialmente de cámara), montaje, diseño de una grúa – como la llamada Pérez y de la que conserva una reproducción en maqueta y que, a falta de presupuesto, sirvió para rodar la escena final en la que aparece el cuerpo de Román por las escaleras mecánicas–, diseño publicitario (de ahí la apuesta por los créditos de Francisco Macián), etc. Ya en 1956 coordinó diversas experiencias docentes –realizando la primera película didáctica del cine español<sup>95</sup>–, área que aún hoy en día no ha abandonado.

---

<sup>94</sup> En *El cine español en 119 películas*, op. cit., pp. 220-224.

<sup>95</sup> *Lecciones de cinematografía. Para el Cine-Club Monterols*. Cfr. CAPARRÓS LERA, J.M., *Cinema y vanguardismo. “Documentos cinematográficos” y Cine-Club Monterols (1951-1966)*, Flor del Viento Ediciones, Barcelona, 2000.

Ayudante de dirección de Miguel Iglesias, de Julio Salvador, de J.A. de la Loma y de Francisco Rovira Beleta, reconoce que en el ambiente que se vivía en el cine barcelonés había un interés de comentar las películas que hacían otros directores puesto que todos se conocían. En algunos casos existían algunas tensiones que podían ser puramente profesionales (como poseer o no en un determinado momento una sala de visionado en un estudio).

El capítulo dedicado a la vida de Josep Lluís Facerías y de Quico Sabaté da fe de que algunos de los atracos que aparecen en el film (el del garaje, el del *meublé*, etc.) están descritos con bastante fidelidad, aunque alguna que otra humillación, que aparece en la película, no ocurrió realmente<sup>96</sup>. Por otro lado los rasgos de El Face no pueden concentrarse en un personaje tan abominable como Martín y más bien se fragmentaron entre los protagonistas.

El proyecto nació de la amistad con el abogado y escritor José María Ricarte con el que tenía contactos en el Cine-Club Monterols. El objetivo lo resumía así el autor: «*hacer una película de acción, con variedad de ambientes, que tuviese comercialidad y que nada tuviese que ver con una película “de tesis”, que captase miméticamente un género y que permitiese el control del presupuesto*». La película debía decantarse por las evoluciones de la banda sin centrarse en la policía. Reconocerá que cuando se hablaba de comercialidad se utilizaba mucho el olfato sin que estuviese garantizado su funcionamiento.

El título definitivo surgió de una charla con Francisco Balcázar. Tras comentarse que habrían muchos tiros en la película se encendió la luz: *¡A tiro limpio!*

La inspiración histórica se relacionará con el *maquis*, puesto que habían impactado las noticias del cerco y la muerte de Quico Sabaté pero también la de Facerías. Como dirá el director se trataba en realidad de un mosaico de diferentes hechos que inspiraban algunos personajes: principalmente Martín sería Facerías que tenía fama de ser homosexual como se deja entrever en su control sobre

---

<sup>96</sup> El 5 de agosto de 1949 tendrá lugar el atraco de Facerías al *Meublé* de Pedralbes. Seis días después (11/8) atracará el *Meublé* Augusta, en el nº 6 de la calle Regàs tras quitarle el revólver de calibre 38 al sereno Enrique Terés Costa. El 21 de octubre de 1951 tendrá lugar una nueva visita al *Meublé* Pedralbes. El 19 de marzo de 1956, *Face* y un compañero entrarán en el garaje El Escorial, de la calle Padua, nº 12, en el barrio de Sarriá de Barcelona y desvalijarán a algunos clientes.



Antoine. Éste ha sido entrenado en Toulouse, centro de actividades y grupos anarquistas en el exilio.

No hubo ningún tipo de asesoramiento policial pero sí era habitual (explica el caso de participación de agentes en *Apartado de Correos 1001* de 1950) y el asesoramiento de Gil de Llamas. En la película, éstos quedarán deliberadamente desdibujados: no eran el centro del film y ya se había trabajado bastante en esa línea. La escena de la Sala de Proyecciones donde se trata de hacer identificaciones se la inventó y se realizó en un decorado. Algunas de las fichas de detenidos y fichados son de personal técnico de la película. La foto que sale al revés es la de Pérez-Dolz y también sale la de Ricarte el guionista.

En el guión quedó claro que se trataba de hacer una película sobre la amistad (de Román y de *El Picas*). Pérez Dolz se mostró de acuerdo sobre mi observación de que también *A tiro limpio* era una historia de amor real y turbulento entre Marisa y Román. Cuando salen las noticias de la televisión afloran los sentimientos puros y no los reproches y la sequedad que caracteriza a la pareja. El juego de oposiciones entre los amigos es clara. El tándem negativo (Martín y Antoine), y el positivo, el de Román y El Picas que viene de la Guerra Civil aunque sólo se mencione que estuvieron juntos en la cárcel .

Pérez Dolz pretendió en cuanto a la decoración del film enseñar las novedades de la década (cosas no frecuentes como los electrodomésticos, la cocina moderna, la televisión, los sofás estampados, las bebidas, los armarios empotrados...) pensando en el tipo de comedias de “teléfono blanco” y también en usar un decorado cambiante para abaratar costos puesto que una de sus preocupaciones era, en todo momento, no salirse ni del presupuesto ni del tiempo de rodaje previsto: su experiencia y rigor habían de pesar para conseguir la credibilidad cara a los productores. Se trataba también de no generar demasiados problemas de iluminación. Por otro lado las oficinas provinciales de Escrutinio de Quinielas estaban cerca de la Caixa de Vía Layetana, por lo que las localizó en el film cerca de la Catedral. Ejerciendo cierta autocrítica confesará que la escena del W.C. era inverosímil: guardar las ametralladoras en una cisterna obturaría el depósito y la gente miraría, pero decidió con mucho atrevimiento tirarla adelante. Igualmente

reconocía un fallo en la escena de la sala de autopsias: el jefe de policía tenía que decir: “*a mí nadie me mata impunemente dos hombres*” dirigiéndose a dos policías quedándose en el film solo diciéndolo como soliloquio. Curiosamente esa es la única escena de protagonismo policial. Sobre el tema de las localizaciones apuntó que curiosamente, la escena de Román con la madre de *El Picas* en la estación de autobuses se rodó en un bar en el vestíbulo de la estación de trenes de Sant Cugat, cercana a la ubicación de la masía en la que trabajaba el atracador asesinado. Las imágenes del partido de baloncesto se corresponden con las que veía desde su casa cada domingo: era la pista del equipo Ausonia. La casa abandonada se encontraba detrás de la actual clínica Corachán y el mirador en la carretera de la *Rabassada* aunque se reconstruyó en decorado la balaustrada de la terraza.

Algunas escenas (una planeada en un puente de Hospitalet) tuvieron que dejarse de lado por necesidades presupuestarias y otras se adaptaban dependiendo de los permisos de rodaje que los tramitaba la producción al igual que buscaba asesores, localizaciones, entidades, etc.

Destacará de su film la dosificación del zoom y los cuidados movimientos de cámara. Tal como se venía haciendo desde 1945, Pérez Dolz no captó el sonido en directo salvo el de ambiente. El montaje lo iba realizando al mismo tiempo que el rodaje para ir ganando tiempo puesto que era vital tener la película clara para no retrasarse.

El *casting* se realizó sin dificultad. Todos los actores aportaban sugerencias. Luis Peña, pese a su fama de ser conflictivo, se portó estupendamente bien. Incorporar a José Suárez con su fama y a Maruja Asquerino, con su experiencia teatral, fueron grandes aciertos.

Confirmará lo dicho por Nuria Vidal sobre las escenas censuradas. De la institución censora dirá el director que era “*sinuosa y caprichosa [...] en una película de Sáenz de Heredia sale un adulterio y pasó. Dependía de la figura que dirigía y la influencia que tuviese. ¿Por qué a uno sí y a otro no?*”.

Le cortarán una panorámica del cuerpo de Antoine y una caída de la combinación en la cama. La exposición del cuerpo de Antoine muerto no será de un plano

medio o general. La relación homosexual de Martín y éste último se podía detectar porque “el primero gritaba más de lo debido”.

Entre los proyectos que se quedaron por el camino, Pérez Dolz<sup>o</sup> pensaba en el tema del asesinato de Carmen Broto: la historia explicada por un “gigolo” que queda libre y se marcha a Mallorca y que sería la única información que recibiría la policía.

En lo anecdótico pero de gran valor desde el punto de vista de un experto cabe destacar su admiración por el director Nieves Conde (*Surcos* y *Los peces rojos*) y el reconocimiento de películas como *Séptima página* de Vajda y de *Los ojos dejan huellas* de Sáenz de Heredia y, asimismo, la admiración por el trabajo de Antonio Isasi-Isasmedi.

Película de gran sequedad y modernidad, de acción imparable, de amistad y venganza (que incluso antepone ésta a la autodestrucción), intenta un retrato ajustado de una ciudad que empieza a tomar el pulso a la sociedad de consumo (garajes y autos, televisión y publicidad, etc.), tiene el valor de la condensación de un montón de tendencias del género negro español, emanando un pesimismo y una amargura notables y, sin otras barreras que las censoras, expresa claramente tanto las relaciones sexuales como los estallidos de violencia o maldad. De pasada visión sesgada de los últimos guerrilleros urbanos, supo añadir unas buenas dosis de humanidad a personajes que luchaban aisladamente sin temer el cercano fracaso y el fin. Algunos planos del film incorporan algunas de las novedades del cine europeo de principios de los sesenta. Para Ramon Espelt es casi el colofón de un ciclo. Pérez Dolz, como tantos otros directores con experiencia, estaba preparado para realizar muchas otras cosas interesantes. Los productores, los Balcázar quedaron satisfechos y prometieron (como a J.M. Forn) más encargos, pero no le dieron nada más. Sólo tres películas en su haber rodadas entre 1963 y 1964. ¿Cómo hubiese sido un film negro de Pérez Dolz en los albores de la Transición?

En las páginas 1201-1202 se indican las escenas principales del film intentando analizar las fases y desarrollos de éste.

## ESCENAS Y FASES

### A) Primer atraco

1.- CALLE/TAXI

(Martín y Antoine)

2.- GARAJE

3.- SÓTANOS GARAJE

Escena de la ducha y humillación de varios clientes).

4.- COMISARÍA/SALA DE

PROYECCIONES: identificaciones.

### B) Reconstrucción de la banda:

5.- LAVADEROS (Román)

6.- TALLER

7.- LAVADERO

8.- EXTERIORES (coche y Marisa)

9.- APARTAMENTO

10.- REFUGIO MUELLE

11.- MASÍA PICAS

12.- HABITACIÓN

Picas y mujer embarazada).

### C) Plan y ejecución del atraco al Banco

13.- LAVADERO

14.- CAMIONETA (exteriores

Construcciones E.R.S.A.)

15.- BAR (flamenco)

16.- SUCURSAL BANCARIA

17.- CASA MARISA

18.- noticia sobre Sofía Loren y

19.- Carlo Ponti, ministro en Ávila, etc.).

20.- COCINA

21.- SALA

21.-BAR (barra y sala)

22.-CASA MARISA

23.-APARTAMENTO MARTÍN

(campo de baloncesto)

24.-REFUGIO BANDA

(matorrales, balaustrada y mirador divisando Barcelona).

### D) Plan del golpe combinado (meublé & P.A.M.D.B.)

(Montaje en paralelo en toda el fragmento)

25.-CATEDRAL (sardanas)

26.-OFICINAS RECAUDACIÓN

27.-LAVABOS (metralletas)

28.-CAMPO FÚTBOL (exteriores y multitud en domingo)

29.-COCHE/APARCAMIENTO

30.-MEUBLÉ/RECEPCIÓN

31.-HABITACIONES/PASILLO

32.-PASILLO OFICINA P.A.M.D.B.

33.-TERRAZA

34.-MEUBLÉ

35.-OFICINAS

36.-HABITACIÓN

37.-OFICINA (atracó)

38.-MEUBLÉ/VESTÍBULO

39.-AZOTEAS

40.-PASILLO OFICINA

41.-COCHE/EXTERIORES

(Vía Layetana/Avda. Catedral)

**E) Cerco de la policía y venganza de Román**

(asesinato de dos policías, de *El Picas* herido, cerco a la mansión abandonada tras la venganza de Román y lucha entre éste y Antoine)

42.-BAR DEL PUERTO

43.-BARCA/MUELLE

44.-REFUGIO (noche)

45.-SALA DEL FORENSE:

46.-MUELLE DEL RELOJ

47.-REFUGIO

48.-CASA MARISA

49.-DEPÓSITO DE CADÁVERES/  
HOSPITAL CLÍNICO

50.-ESCALERAS REFUGIO

51.-DESPACHO COMISARIO

52.-FOTO-FIJA DIARIO

(sección "Por qué". Titulares:

*"La criminal agresión de unos bandoleros, cuesta la vida a dos inspectores de la B.I.C."*

53.-ESTACIÓN AUTOBUSES

(Román y madre de *El Picas*)

54.-EXTERIOR APARTAMENTO

55.-REFUGIO (exteriores)

56.-LAVADERO

57.-REFUGIO (noche)

Enfrentamiento y lucha.

58.-REFUGIO (exteriores, llegada coches de la Policía Armada, focos)

59.-ENTRADA METRO

60.-INTERIOR METRO (rótulo estación Lesseps, disparos)

61.-ESCALERA MECÁNICA

(sube cadáver de Román. Trompeta con sordina. Buen plano con pies de policías: cuerpo en escorzo de Román sobre escalones que se esconden a ritmo para volver a girar).

*Fin*

## **PACTO DE SILENCIO (España, 1963)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Castilla Cooperativa Cinematográfica

Dirección: Antonio Román, Argumento y guión: Manuel Tamayo, Julio Coll, sobre una idea de Alfonso Sánchez, Decoración: José Alguero, Fotografía: Manuel Rojas, Montaje: Antonio Gimeno, Música: Adolfo Waitzman.

Ayudante de dirección: Manuel San Román, Ayudante de producción: Ricardo Bueno Arévalo, 2º Operador: Hans Burmann, Ayudante de cámara: Salvador Gómez, Foto-fija: Manuel Martínez, Ayudante de montaje: Basilisa Soriano, Secretario de rodaje: Félix Fernández, Regidor: Augusto Pérez, Maquillaje: Paloma Fernández, Muebles y atrezzo: Vázquez hnos., Vestuario: Cornejo, Estudios: Ballesteros, S.A., Laboratorios: Madrid Films, S.A., Sonido: Exa.

### **Intérpretes**

Ivonne Bastien (Isabel), Pierre Brice (Clausel), Carlos Estrada (Carlos), Carlos Casaravilla (Merci), Ángel Álvarez (Matías), Matilde Muñoz Sampedro (doña Matilde), Tomás Blanco (fiscal), Manuel Gas (inspector), Laly Soldevila (telefonista), Angelines Macua, José María Caffarel, Fernando Hilbeck, Horacio Priani, Xan das Bolas, Antonio Giménez Escribano, Pilar Cano, María Luisa Arias, Tomás Martín, Francisco Serrano, Manuel Guitián, Joaquín Bergia, Lorenzo Robledo, José Truchado, Julio Monje, Álvaro de Luna.

Blanco y negro

Duración: 96 min.

### **Argumento**

«Jean Claudel, oficial del Ejército francés en Argelia, se ve obligado a fingirse muerto en un atentado al comenzar sus actividades en la O.A.S. Su muerte ha de parecer cierta hasta para su propia mujer, Isabel, que abandona Argelia, creyéndose viuda, regresa a España, su patria.

Una misión secreta que lleva a Jean a Francia, le obliga a pasar por España, y al saberse tan cerca de su mujer, no puede resistir la tentación de encontrarse con ella, quebrantando así su juramento de no revelar a nadie su existencia.

Isabel se reúne con su marido, en el momento en que estaba a punto de entregarse a otro hombre, Carlos Salazar, corresponsal periodístico en Argelia, y antiguo amigo del matrimonio.

Isabel y Jean se han refugiado en un solitario balneario, cerca de la frontera francesa, hasta el que llega un agente argelino del F.L.N. que persigue a Jean, el cual se ve obligado a matarle en legítima defensa.

La Policía descubre el crimen, y la investigación acaba por dar con Isabel, que es procesada como cómplice de asesinato. Se encarga de su defensa Carlos Salazar, pero Isabel se niega a darle ningún dato que pueda ayudarle en su labor, ya que entre ella y su marido hay un pacto de silencio sobre la existencia de éste, el cual, ya de nuevo en Argelia, cae prisionero del F.L.N., precisamente cuando acaba de enterarse de que su mujer está acusada de cómplice en el homicidio cometido por él. Tras esto, el Tribunal ha de dictar veredicto.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1964, p. 161.

### **Comentario y crítica**

El veterano director Antonio Román, seudónimo de Antonio Fernández García de Quevedo, crítico de la revista *Radiocinema* entre 1939 y 1941, guionista (colaboró en *Raza* de 1941), director de algunos títulos propagandísticos del régimen (*Escuadrilla* de 1941, *Los últimos de Filipinas* de 1945...), fichado por Emisora Films a finales de los años cuarenta donde realizó películas alrededor de lo criminal como *Pacto de silencio* (1949), *El pasado amenaza* (1950) o *La forastera* (1951), dirigió este film para la productora Castilla Cooperativa Cinematográfica de la que fue su presidente. Con guión de Manuel Tamayo y Julio Coll, una vez más se ofrece un ejemplo de mixtura y cruce entre géneros combinando esta vez el cine de corte político, el melodrama y el cine negro.

En esta nueva versión de la película de mismo título de 1949 tomará la guerra de independencia de Argelia como telón de fondo. Los protagonistas son: el oficial Clausel, que finge su muerte aprovechando un accidente para realizar una labor de contacto con activistas de la O.A.S. en suelo francés y que se ve obligado a atravesar España y su mujer, Isabel, española, en Argel hasta la muerte ficticia de su marido y que regresa a una imprecisa zona del Cantábrico (¿San Sebastián?) cercana a la frontera francesa. El intento de Carlos, abogado y periodista por cortejar a la viuda que ha vuelto a residir en la mansión de su familia en la costa, se ve truncada cuando, desafiando las órdenes de la O.A.S., Clausel se entrevista

su mujer en un apartado hostal aunque es seguido por un agente argelino que morirá al enfrentarse al oficial francés en una de las habitaciones del inmueble. La película deriva finalmente hacia el subgénero judicial puesto que Isabel está implicada en ese asesinato cometido y será juzgada lo que llevará a su silencio para preservar la identidad y la misión de su marido, hecho que se apunta con el título del film. La historia de amor y fidelidad, la de espionaje y guerra (sorprendente el asalto del F.L.N. a la guarida de la O.A.S. cuando todo parece perdido para estos últimos) e intriga policiaca (investigación sobre el asesinato y juicio para establecer autoría y complicidad) se mezclan con una cierta capacidad para deslizarnos por escenarios diferentes: Argel en pleno conflicto descolonizador –la película se rodó probablemente poco después de la independencia argelina– y con la actividad fanática de la O.A.S.; la quietud de la costa cantábrica, una vez más apoyando la idea de España como remanso entre la inestabilidad global del mundo democrático y que tanto será reforzada en el género de propaganda anticomunista y el País Vasco francés adonde Isabel y su pretendiente Carlos irán de compras y habrán de alargar su estancia al cerrarse provisionalmente la frontera francesa. Cuando el oficial Clausel regrese a Argelia y decida abandonar la lucha fratricida de la organización terrorista, será considerado un traidor y sólo la toma del reducto militar de la O.A.S. por los independentistas argelinos y su posterior huida y llegada a España permitirán desvelar la inocencia de su mujer. Todo parece apuntar que, al ser la víctima un súbdito argelino fallecido en defensa propia quedará sobreeséido el caso de Jean y por descontado el de Isabel que como esposa realizó ese “pacto de silencio” para no inculpar a su marido permitiéndole llegar a su destino, relacionado con la promoción de acciones terroristas en el interior de Francia.

Dos líneas temáticas “personalizadas” se abren también en el relato acogiendo tipos ya familiares en el cine negro español: en la primera, Tomás Blanco ejerce de fiscal y utiliza, esta vez del lado de la ley, un alegato contundente –muy similar al que aparecía por ejemplo en *Pleito de sangre* (Gascón, 1955), película en la que también el silencio de uno de los implicados estaba presente en el juicio– contra las maquinaciones de Isabel que es defendida por Carlos que,



rechazado como prometido, decide adoptar el papel de amigo que inicialmente tenía. La segunda línea temática, un tanto complementaria, la ofrece la aparición de un relajado inspector, construido una vez más por Manuel Gas, que parece tranquilizar al espectador para llevar la luz al confuso caso y que tiene en su interrogatorio con una locuaz y *chafardera* telefonista (Laly Soldevila) un diálogo ágil y simpático sin solución de continuidad en un film marcadamente melodramático. La identificación de la víctima hace que el experto inspector intuya que hay mucho más que un asesinato detrás de ese cadáver. La neutralidad española y la capacidad de acoger a Isabel y a Clausel, una vez demostrada la causa de la muerte del agente argelino en una defensa justa, operan como elementos propagandísticos en un concierto internacional bastante revuelto en cuanto a la descolonización se refiere. Si el problema del territorio hispano-marroquí soltó lastre en 1956, es bien cierto que aún quedaban asuntos pendientes como el del Sahara o el de Guinea como para creer que España se encontraba al margen de estos conflictos.

Película estrenada en Madrid (11 días en cartel), fue bien acogida por la crítica que reconocía la labor de un director experto aunque su carrera, en mi opinión y al menos en cuanto al género que nos concierne, nunca dio obras de una calidad y pureza remarcables.

La inclusión de imágenes documentales y el intento de reproducir alguna que otra escena bélica en territorio argelino, no acaba de conjugar, en cuanto a la dinámica y el ritmo del film, con el conflicto amoroso que vive Isabel, un tanto asediada por su pretendiente. Tras volver a ver a su marido en el refugio costero (fuera de la temporada estival), el drama político vuelve a tomar las riendas de la narración para desembocar en el juicio, que se intercalará en montaje alterno, con la liberación y huida de Clausel en Argel. La peripecia le llevará a presentarse como testigo in extremis, desligará a su mujer de ese “pacto de silencio” símbolo de la fidelidad conyugal y en este caso política, porque no hay que olvidar que la misión inicial de Clausel es llegar a París para llevar una lista de posibles objetivos y atentados que trasladen la Guerra Civil no declarada desde la Argelia colonial a la metrópoli.

Una vez más la música de Adolfo Waitzman servirá, al igual que la fotografía o el montaje, para enriquecer una película bastante correcta que trataba de adaptarse, siempre desde una visión partidista y a marchas forzadas, a la compleja situación internacional.

Méndez-Leite<sup>97</sup> comentaba así el film:

«...El experto plasmador había ya llevado un tema similar a la pantalla en 1949 que tenía idéntico título. Al hacer ahora la repetición de esta plasmación, se dio cuenta que convenía actualizar la acción, dándole un nuevo cuño [...] Los conflictos de toda índole que se plantean entre los miembros de las O. A. S. y los fanáticos seguidores de los que a cualquier precio pretendían liberarse de la tutela francesa, sirven de nexos a un tema dramático muy complejo, pero bien urdido, en el que el honor militar y el amor de un matrimonio feliz son sus principales protagonistas. Toda la trama de la película desprende verosimilitud [...] La cámara de Manuel Rojas ha captado fielmente las emocionantes escenas en una conjugación muy bien conseguida de cuanto se realizara ex profeso, y lo que se había tenido que acoplar procedente de documentales y noticiarios de aquel sangriento y casi interminable conflicto bélico...».

### **RIFIFÍ EN LA CIUDAD (España, 1963)**

#### **Ficha técnico-artística**

Producción: Albatros (José López Brea)

Dirección: Jesús Franco, Guión: Jesús Franco, G. S. de Erice, Juan Cobos, adaptación cinematográfica de la novela *Vous souvenez-vous de Paco?* de Charles Exbrayat (Premio a la mejor novela de acción 1958, París), Decoración: Teddy Villalba, Fotografía: Godofredo Pacheco, Jefe de producción: José Pedro Villanueva, Productor ejecutivo: Pío Ballesteros, Productor asociado: Jesús Franco, Montaje: Ángel Serrano, Música: Daniel J. White.

Ayudante de dirección: Gonzalo S. de Erice, Ayudante de producción: José Salcedo, 2º Operador:... Jorge Herrero, Foto-fija: Miguel Guzmán, Script: Lucía Martín, Maquillaje: Emilio Puyol, Coreografía: Héctor Zaraspe, Iluminación: Yate, Estudios: Ballesteros, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonorización: Exa (Westrex), Técnico de sonido: Felipe Fernández.

#### **Intérpretes**

Fernando Fernán Gómez (Miguel), Jean Servais (Leprince), Marie Vincent ("Nina"), Antonio Prieto (comisario), Manuel Gas (gángster), Laura Granados, Robert Manuel, Dina Loys, Agustín González, Luis Martín, Ángel Menéndez,

---

<sup>97</sup> Op. cit., p. 602.

Serafín García Vázquez, Jacinto San Emeterio, Joaquín Pamplona, Davidson Hepburn, Greta Marcos, Tomás de Molina.

Blanco y negro

Duración: 99 min.

### Argumento

«La acción se desarrolla en un país centroamericano.

Un confidente de la policía, Juan, joven “barman” del “Stardust”, muere asesinado por los hombres de Leprince, poderoso político que controla el tráfico de drogas no sólo del país, sino de toda Sudamérica, y que esconde sus actividades bajo la capa de una gran honorabilidad, llegando en su ambición a presentar su candidatura a la Presidencia del Senado. Juan estaba a punto de obtener las pruebas para condenar a Leprince.

Todos aquellos que intervinieron en el asesinato de Juan, van siendo a su vez eliminados, uno tras otro. Hay diferentes sospechosos, y uno al que los indicios acusan con mayor claridad, es el policía Miguel Mora, protector de Juan.

Se descubre –con gran sorpresa final– a la persona que cometió estos asesinatos, y sus motivos para llevarlos a cabo.

Leprince es elegido presidente, pero sólo vive unas hora después de su victoria.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1964.

### Comentario y crítica

Nacido en Madrid en 1930, Jesús Franco, a quien se le atribuyen<sup>98</sup> hasta 150 películas encabezadas por toda una críptica serie de seudónimos, trabajó entre 1954 y 1958 como ayudante de dirección, guionista, músico –su pasión por el jazz le llevó también a componer solo o junto a Daniel J. White–, actor y jefe de producción. Hizo su primera incursión en el género negro español trabajando como guionista y ayudante de dirección en *Miedo* (Klimovsky, 1956), dirigiendo su primer largometraje, *Tenemos 18 años*, en 1959.

*Labios rojos* (1960) es la primera película de una trilogía que cabe encuadrar, siempre con algunas reservas, dentro del género negro pero que innovaba temáticamente al presentar, en clave de humor, a dos muchachas que actuaban como dos eficientes detectives privados que buceaban en la prensa casos

---

<sup>98</sup> BORAU, J.L. (dtor.), *Diccionario del cine español*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 376-377.

criminales por resolver y que colaboraban secretamente con la policía aunque buscasen algunos beneficios económicos por ello. Ante un caso de envergadura con asesinos y gánsters internacionales, las dos Lolas (mismo nombre y muchos rasgos compartidos), deberán colaborar con el comisario que incluso las sacará de una muerte más que probable. *La muerte silba un blue* (1961) será la segunda de sus películas en esa línea a la que seguirá, antes de introducirse por los derroteros del fantástico, el film *Rififi en la ciudad*.

Autor prolífico –hasta 10 películas saliendo de su “factoría” en 1973–, en el *Diccionario del Cine Español* de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España se destaca entre sus propuestas:

«un cine, hinchado de citas y referencias, vuelve una y otra vez sobre idénticos temas y mensajes [...] singular galería de personajes entre lo siniestro y lo cómico cuyo punto de encuentro es la estupidez ». En 1961 con *Gritos en la noche* y *L'horrible docteur Orloff* el mismo libro decide anunciar la fecha de nacimiento del cine fantástico español.

Con intervención directa en la producción y en la adaptación cinematográfica de la novela de Charles Exbrayat *Vous souvenez-vous de Paco?* y en colaboración con G.S. de Erice y, el también crítico Juan Cobos, dirigirá *Rififi en la ciudad* cuya fotografía (Godo Pacheco) conseguirá varios premios (del S.N.E. y del C.E.C.).

La película funcionó medianamente bien en Barcelona, estrenándose en cinco cines en agosto de 1965, llegando a permanecer 14 días en cartel. En Madrid se estrenó con anterioridad (7/12/64) pero sólo estuvo una semana en las pantallas.

Los primeros planos de la película, registrando con precisión la actuación de una orquesta y un grupo de baile de claro sabor latino nos colocan, de entrada, en una atmósfera donde lo visual va a predominar sobre cualquier otro componente. Tras los créditos, el ambiente caribeño de un país imaginario nos transporta a una obsesiva campaña política de un tal Leprince (cuyo *affiche* electoral se multiplica hasta el infinito) contrastando con la soledad de unas avenidas llenas de palmeras. En mi opinión, la película es un pequeño homenaje al género negro estadounidense... y también al español, aunque envuelto en un formato peculiar.

Predomina sobre todo la acción pero, por primera vez en una producción hispana, se sitúa la conexión clara entre un millonario refugiado en su mansión inexpugnable, dueño de negocios poco claros entre los que figuran la posesión de una impresionante sala de fiestas, y el entramado político que apesta a corrupción más que a un sistema electoral democrático. De hecho no vemos en las imágenes ni un solo cartel de otro opositor.

Éste será el punto de partida de la investigación del policía Miguel, encarnado por Fernando Fernán Gómez puesto que un amigo suyo, un joven camarero introducido en el club que intentaba reunir datos de las actividades poco legales del local, ha sido liquidado aunque conste como desaparecido. La idea del policía que desafía a un atezado superior (Antonio Prieto) que sólo al final consiente en destapar el montaje del poderoso, es realmente novedosa en España y quizás pasó desapercibida a algunos críticos en su momento. La banda de gánsters y matones que operan en el club y que ha liquidado al colaborador de Miguel sufrirá una terrible venganza a manos de un/una desconocida, elemento no esencial del código noir. La chica que amaba al joven asesinado y que ya ayudó a Miguel –salvándole la vida cuando una paliza y un intento de ahogarlo en el mar iban a ser definitivos– juega el papel del aliado sobrenatural de las narraciones de aventuras que equilibra el dominio sobre el terreno que tienen los malvados.

El policía “sólo ante el peligro” que descuida su vida matrimonial desvelará la auténtica identidad de Leprince en Nun enfrentamiento final –eliminados sus principales colaboradores– en la soledad de su lujosa mansión preparando una trampa que recuerda a *Los ojos dejan huellas* (1952) –en ese film el mismo actor ejercía de policía con vocación voyeurística y Ricardo Franco lo convierte ahora en discípulo avanzado que siente en sus carnes lo aprendido once años atrás–, inculcando al mafioso y provocando su propio asesinato. La llegada del comisario que precisamente había apartado a Miguel del caso, es un adecuado final aunque el oficial es consciente de que no ha actuado a tiempo dejando a su valeroso subordinado solo. Como en tantas películas norteamericanas actuales le colocará su placa y sus credenciales como reconocimiento a su valor antes de liquidar a

Leprince que esta vez no ha podido preparar su coartada para encubrir su estela delictiva.

Jesús Franco utiliza los esquemas narrativos con una personalidad que le ha llevado a ser dilapidado o adorado por los que han seguido su amplia carrera en el cine de acción o de terror. En este film juega con los cambios de ritmo, fragmentando y alargando al máximo algunos momentos, incorporando insertos de todo tipo: publicidad, música, televisión, etc. y sorprendiéndonos con escenas trepidantes y diálogos acelerados que funcionan más como citas y homenajes que como auténtico texto puesto que la fuerza arranca de las imágenes.

Hay mucho de subversión en el tratamiento del realizador: incluso incorpora el rostro de Manuel Gas entre los matones para acabar con ese tipo recurrente del cine negro catalán. La corrupción, la política y los negocios puestos en entredicho y conjugados como un todo, se ambientan en un escenario ya utilizado en *Palmer ha muerto* (1961), el de un país centroamericano, aunque prácticamente todo el rodaje se hiciese en interiores.

La planificación trabaja a fondo los escenarios exóticos seleccionados: cabañas, escaleras y pasillos del club que bordean la playa, el hall de la mansión del candidato e incluso del propio hogar del policía honesto que se rebela ante la situación injusta, tema que en el cine negro norteamericano es más propio de la década de los sesenta. Subvertir los mensajes aparentes de la propaganda y de la política, disfrutar con la acción, colocar algunos héroes que operan en un ambiente exótico parecen algunos de los logros más notables del film que no olvida el carácter de espectáculo y diversión. Todo ello está bien aderezado: una fotografía de primera, una música absolutamente reflejo de su tiempo y un montaje ágil que no desdeña insertar algunos planos largos y sosegados que contrastan con la sequedad de los cortes en las escenas de acción, siempre bien coreografiada y que no prescinde de mostrar una violencia física y directa –por ejemplo cuando Miguel es arrojado por las escaleras y golpeado con dureza por los matones de Leprince, antes de ser conducido a la playa donde pretenden ahogarlo–. *Crimen* (M. Lluç, 1963) y del mismo año *A tiro limpio* (Pérez Dolz) retrataron ese mismo matiz sádico aunque siguiendo una tradición más nacida de

instintos y pasiones (la violación y la eliminación de las dos mujeres y de un testigo de cargo o la venganza que sigue a un asesinato terrible) y no ese aire de profesionalidad (en el fondo codificada) de matones y gánsters que Franco describe y a la que añade unas gotas de parodia aunque con una precisión digna de un director de avanzados planteamientos. Sé positivamente que la carrera posterior del realizador, volcada hacia la serie *B* y muy particular ha tenido detractores y defensores.

Alguna crítica localizada (sin referencia) cargaba así contra la película:

«...nos ha dado la medida [...] de lo que no debe hacerse. Tan mal anda la cosa que a no conocer la calidad de actor que tiene Fernando Fernán Gómez, diríamos de él que más le valiera retirarse del cine...»

Méndez Leite (p. 684) apuntaba también las escenas crueles y de mal gusto, criticaba a Fernán Gómez y hasta la fotografía sombría de G. Pacheco y calificaba así el film en su *Historia del cine español*:

»Tema de bajos fondos, localizado en algún país centroamericano [...] obra parsimoniosa y confusa en su ingenuo y convencional desarrollo. Abundan los clásicos tópicos del género...».

### **CRIMEN DE DOBLE FILO (España, 1964)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Eco Films, S.A.

Dirección: José Luis Borau, Guión: Juan Miguel Lamet, Rodrigo Rivero sobre una historia del primero, Decoración: Antonio Simont, Ambientación: Carlos Viudes, Fotografía: Luis Enrique Torán, Jefe de producción: Francisco Lara, Montaje: Pedro del Rey, Música: Luis de Pablo.

Ayudante de dirección: Juan J. Arambillet, Ayudante de producción: José Pernas, Auxiliar de producción: José Romero, Administración general de producción: José Luis Ruiz Marcos, José Antonio Zaplana, Productor ejecutivo: Ramiro Bermúdez de Castro, 2º Operador: Luis Cuadrado, Ayudante de cámara: Teo Escamilla, Secretaria d]e rodaje: Flora Álvarez del Valle, Ayudante de rodaje: Eva del Castillo, Ayudante de montaje: José Luis Peláez, Maquillaje: Manolita García Fraile, Peluquera: Inés González, Ayudante de maquillaje: Pepita del Barco, Regidor: Augusto Pérez, Títulos: Cruz Novillo, Asesoramiento en grabación:

Hispavox, Solista en *Un die musik* de Schubert: María Lalanne, Piano: Miguel Zanetti, Dirección de la Orquesta de Conciertos de Madrid: Pablo Sorozábal, Vocalistas: Teresa Tourne, Ana María Higuera, Segundo García, Luis Gómez, Estudios: Vallehermoso, S.A., Laboratorios: Madrid Films, S.A., Estudios de Doblaje: Exa, S.A., Ingeniero de sonido: Felipe Fernández.

### **Intérpretes**

Susana Campos (Laura), Carlos Estrada (Andrés), Antonio Casas (comisario Ruiz), José María Prada (Sixto), Paul Eshelman (Klaus), Alfonso Rojas, José Marco, Emilio Rodríguez, Paloma Pagés, Juan L. Galiardo, Héctor Quiroga, Wifredo Casado, Ángel Calero, Luis Marín, Ángel Cuinamo, Teresa Dressel, Erasmo Pascual, Pilar Vela, Chiro Bermejo, Antonio A. Vidal, Óscar Ulloa, Manuel Ayuso, Manuel Guitián, Rosa Zumárraga, Alfredo Ulecia, Sergio Mendizábal, Elena Santonja, Julián Marcos, Manuel Granada, José María Labernie, Cristina Marco, Esteban R. Hernández.

Blanco y negro

Duración: 94 min.

### **Argumento**

«Andrés es hijo de un famoso pianista, ya fallecido, que había puesto en él unas esperanzas de continuidad en el arte, que, desgraciadamente, no se han visto cumplidas, y Andrés lleva una vida más de profesional de la música que de artista.

Una tarde en primavera, en el bajo de la casa, se comete un crimen, y Andrés no sólo descubre el cadáver, sino que ve salir a un hombre de la tienda del afinador, la víctima. Andrés ante el temor de posibles represalias, silencia este hecho a la Policía. Más tarde se lo cuenta a Laura, su mujer, que le reprocha su carácter indeciso y le aconseja que, para evitar complicaciones ya no se vuelva atrás de su declaración.

A partir de este momento la vida de Andrés pierde su apacible tranquilidad. Recibe llamadas telefónicas anónimas. Le persiguen una noche. Y finalmente vuelve a ver al hombre en cuestión, que le sigue hasta el mismo rellano de la casa, donde Andrés aterrorizado, le mata.

La Policía entra de nuevo en acción, y el comisario acusa a Andrés, que confiesa entonces la razón de su silencio. Pero el comisario no le cree. ¿Por qué? ¿Qué ha ocurrido en realidad?»



**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1965, p. 23.

### **Comentario y crítica**

Nacido en Zaragoza en 1929, graduado en la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), José Luis Borau combinó su dedicación al cine con un empleo en el Ministerio de la Vivienda. Declarará a Antonio Castro que rodó con más libertad *Brandy* (1963), que su siguiente película *Crimen de doble filo* con la que concluyó que «por ese camino no iba a llegar a ningún lado, porque no habría nadie que me ofreciese el tipo de cine que a mí me interesaba». Sobre su estilo y su opinión sobre los géneros apuntaba el director:

«A mí me gustan las películas de género. Prefiero que el cine tenga sabor a cine [...] pero me gusta que haya algo de convencional en el cine. Pienso que hay un pacto inicial entre el autor y el espectador [...] El realismo o la realidad de una película no se establece por su semejanza con la realidad exterior, sino por su respeto del pacto [...] yo pretendo quintaesenciar lo que yo pienso que es el lenguaje cinematográfico, sencillez, claridad, plano y contraplano, no mover la cámara, etc.»<sup>99</sup>

Creo interesante utilizar el importante libro de Carlos F. Heredero<sup>100</sup> sobre el director para comentar detalladamente esta película de 1964. Para dicho autor, *Crimen de doble filo* representa un punto intermedio entre el cine de personajes y el cine de género:

«Borau considera que al contar la historia de un crimen vulgar, la intriga por sí sola no será suficiente para mantener el interés del relato, por lo que se hace necesario otorgar mayor consistencia y espesor a los personajes [...] Frente al planteamiento del guionista, Borau estaba convencido de que el mecanismo de la intriga funcionaría mejor cuanto más pudiera interesarse el espectador por los personajes y no sólo por las circunstancias físicas en que se encontraran o por la precisión del puzzle en la construcción del misterio...».<sup>101</sup>

La mediocridad del ambiente y la vulgaridad de las gentes, según Heredero (p. 311) se captan con precisión, lo que no era mufly habitual en el cine español. Sobre el título, explica el director (p. 312):

---

<sup>99</sup> Op. cit., pp. 99-100.

<sup>100</sup> HEREDERO, C.F., *José Luis Borau, teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Valenciana, Valencia, 1986, pp. 311-323.

<sup>101</sup> Op. cit., p. 311.

«*El crimen del afinador* era demasiado impersonal, más propio de una novela policíaca de Agatha Christie y de una historia donde la intriga tuviera mayor importancia. Crimen de doble filo, en cambio, hace alusión a la ambigüedad moral y a la ambivalencia de las circunstancias ya que importaba más el drama personal de antes y después del crimen que este último propiamente dicho. Además se trataba de dos crímenes, y no conducían solamente a la muerte del afinador, sino también a la muerte moral del protagonista.»

La película se rodará mayoritariamente en estudio (la única en todo el cine de Borau) y los exteriores se filmaron con lluvia artificial durante la primavera de 1964. Interesantes datos sobre el rodaje y el equipo son, según Borau que convergiesen hasta tres generaciones en el equipo de fotografía: el operador Enrique Torán, el cámara Luis Cuadrado y el joven y prometedor Teo Escamilla como focuista. Hubo quejas de la producción por utilizar 20.000 metros de celuloide (frente a los 30.000 utilizados por media antes de 1990).

La cinta, dice Heredero (p. 314), constituirá un nuevo film de género pero en ese periodo el cine negro se hallaba deslegitimado como valor artístico por lo que la oferta de Borau estará entre el drama psicológico y el cine negro cuyos reducidos antecedentes serían *Los ojos dejan huellas* (1952), *Los peces rojos* (1955) o *Los culpables* (Forn, 1962).

Completando el argumento presentado en la introducción dice Carlos F. Heredero:

«**Crimen de doble filo** es la historia de dos asesinatos a través del proceso que lleva a Andrés a sentirse inculcado por el primero, y a cometer personalmente el segundo en la figura del amante de su mujer. La investigación policial conduce a la resolución del caso, mientras el desarrollo de la narración insiste sobre las relaciones entre los esposos y muestra una serie de personajes secundarios (el afinador, el sastre) que completan la galería propia del género.»<sup>102</sup>

El personaje de Andrés, se empieza a definir en los rótulos por las fotos que aparecen en un cuarto lleno de recuerdos (condición monárquica, profesión idéntica del padre y del hijo...), representándose el ambiente de trabajo de los

---

<sup>102</sup> *Ibidem*. Cabe anotar la compleja relación entre el conserje y Laura ya que el primero está al corriente de los tejemanejes de la segunda, lo que provocará que quiera forzarla y que sea liquidado por ella.

músicos en una mediocre compañía de zarzuela. La debilidad, el aislamiento y la búsqueda evasiva de Andrés, dice el mismo autor, es característica de los personajes de Borau: “...*abrumado por la personalidad de su padre [...] protegido y dominado por una mujer a la que no satisface sexualmente pero que le sigue queriendo, más quizás por su debilidad y por la rutina de la convivencia que por otras razones. Andrés arrastra su indecisión dubitativa a lo largo de todo el relato.*” (p. 316).

Del personaje de Laura se dice: “...*muy alejado del tópico de la asesina perversa, intrigante y sin escrúpulos. Su crimen se muestra casi como un acto de defensa propia, primero ante la agresión y luego ante el chantaje de un personaje siniestro y libidinoso, obsesionado por el sexo (las revistas que lee) de turbio pasado político...*” (p. 317).

De acuerdo con Heredero, la presencia de la Policía, aun apareciendo bastantes minutos, es casi marginal<sup>8</sup>, salvo en el personaje del comisario (Antonio Casas). Las influencias genéricas y los homenajes son visibles: la referencia a *Falso culpable* de Hitchcock: un músico inocente, la sombra de los policías hablando tras el cristal ante los ojos de Sixto, el *mcguffin* con la pulsera de Klaus, etc. (p. 319).

En la película se producen dos *flashbacks* explicativos en la segunda parte de la narración acusándose una leve ralentización de la acción. El propio director ejercerá autocrítica al hablar de la rigidez en los movimientos de la secuencia del levantamiento del cadáver (p. 322).

La planificación es concisa y austera: encierra a los personajes en límites muy precisos: “procurando evitar todo desplazamiento gratuito de la cámara” (p. 322).

Haciendo balance, Heredero comenta:

«Obligado a jugar de nuevo en terreno ajeno y constreñido por los cánones de un género (cuyas formalizadas estructuras –de éste y de cualquier otro– suponen una grave rémora para su peculiar expresión personal), Borau termina haciendo de **Crimen de doble filo**, como ya ocurriera antes con **Brandy**, más una reconsideración sobre las películas del cine negro que una aportación específica y original al mismo. [...] y no por casualidad, parece haber un impulso tendente a borrar las fronteras del género hasta confundir sus imágenes

y su desarrollo narrativo con los de un drama psicológico con crimen incorporado.»<sup>103</sup>

La película se estrenó en Madrid en el verano de 1965 (12/8/65), sin apenas éxito de público. En mi opinión creo que la atmósfera de inseguridad que destila el personaje principal se contrapone con un crimen que parece desenterrarlo de su desencanto sin saber que lo que está llamando a la puerta (y nunca mejor dicho porque el escenario, salvo algunas salidas por motivos de trabajo es una casa llena de objetos) es el derrumbe de su propia sensación de estabilidad. Fracasado como Virgilio Delise en *El inocente*, del que extrae más de un rasgo, hay una pulsión de muerte que le acerca o bien al suicidio o bien al asesinato. Ese morboso voyeurismo que le lleva a guardar lo visto como testigo (equivocado en realidad) contribuye a desarrollar la sospecha al límite. El intento de violación del conserje del inmueble a su mujer está incidiendo en un mundo delictivo mucho más real que no las elucubraciones del músico sobre el culpable que cree haber visto. Hay muchas lecturas encerradas en el film. La desangelada presencia de esos ciudadanos de clase media aferrados al pasado, a la rutina o a un amante, parecen transmitir, en clave compleja, cierto desánimo en un país sin esperanza política, sin alegría de vivir y con un complejo de culpa (individual y de clase) presente.

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 323.

## **ARMAS PARA EL CARIBE/UN YATE PARA JAMAICA**

**(España-Francia-Italia, 1965)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Ágata Films (Madrid), Intermondial Films (París),

Vides Címatográfica (Roma)

Dirección: Claude Sautet, Adaptación y diálogos: Claude Sautet, Fouli Elia, Charles Williams, Michel Levine, José Luis Dibildos a partir de la novela *Aground* de Charles Williams, Decoración: René Renoux, Adolfo Cofiño, Fotografía: Walter Wottitz, Montaje: Jacqueline Thiedot, Música: Eddie Barclay, Michel Colombier.

Ayudantes de dirección: Fernando Merino, Yves Boisset, Philippe Monnier, Organizador de producción: André Cultet, Segundos operadores: Clemente Manzano, Henri Tiquet, Foto-fija: Enrique Montoya, Maquillaje: Paloma Fernández, Técnico de navegación: Antonio Vázquez, Versión española: Iberson, Sonido: Westrex-Alta Fidelidad (Madrid), Efectos especiales: Vaquero.

### **Intérpretes**

Lino Ventura (Capitán Cournot), Sylva Koscina (Sra. Osborn), Alberto de Mendoza (Hugo Hendrix), Léo Gordon (Morrison), Antonio Casas (teniente Celaya), Antonio Martín, Ángel del Pozo, José Jaspe, Ángel Menéndez, Jean Claude de Berq, Jack Leonard.

Blanco y negro

Duración: 83 min.

### **Argumento**

«Jacques Cournot, marino muy conocido en el Caribe, es contratado para la preparación de un yate de recreo. Dos días más tarde, es detenido como sospechoso de desaparición del barco. La Policía llega a la conclusión de que el yate fue robado para realizar contrabando de armas. Cournot queda en libertad.

La propietaria del yate, joven viuda norteamericana, llega y convence a Cournot para que le ayude en la búsqueda del barco. Lo encuentran encallado en un banco de arena. Allí, en el interior, les espera una sorpresa: los contrabandistas están aguardando, pistola en mano.

Morrison, el jefe de los contrabandistas, expone su plan: como con el peso del cargamento de armas no será posible desencallar la embarcación, las cajas serán desembarcadas y, una vez el barco a flote, las volverán a cargar. Cournot medita la forma de zafarse de la situación en que se encuentran. Rae Osborne, la

propietaria del yate, colabora con él. Aprovechando un descuido de Ruiz, otro contrabandista, Cournot le desarma. Ruiz huye a nado y trata de ganar tierra firme, dejando a Morrison solo, pero éste dispara contra él, matándole.

Tras un día y una noche de esfuerzos, el barco es puesto a flote. En este momento, Morrison gana, a nado, la embarcación. Se entabla una feroz lucha. Cournot, logra poner fuera de combate a Morrison, que es aplastado por la quilla del barco en movimiento.

Hombre y mujer se miran y en sus ojos podemos leer el inicio de una nueva vida para ambos.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, p. 19.

### **Comentario y crítica**

Estrenada en septiembre de 1966 en Madrid (2 semanas en cartel), esta coproducción, en la que participan tres países, tiene el mérito de escoger una buena novela negra, *Aground*, de un autor renombrado como Charles Williams que la escribió en 1960. Dirigida por Claude Sautet y con fotografía en blanco y negro, el film se sitúa a medio camino del cine negro y el de aventuras aunque no era ésta la intención original, como puede comprobarse en la sección dedicada a las fuentes literarias.

Al margen de cuestionar la participación artística y financiera de la productora Ágata en el proyecto, sí cabe mencionar que a mitad de la década, el cine criminal que veíamos en nuestras pantallas –siguiendo quizás la pauta estadounidense–, sin olvidarse de las líneas trazadas con anterioridad, intentaba por todos los medios mostrarnos unos escenarios mucho más abiertos que saliesen de la tupida red de la ciudad acercándonos, según la moda al uso a los aeropuertos, aeródromos, puertos náuticos o ciudades exóticas apuntando tráfico indeterminados (aquí las armas), escenarios diferentes (un yate encallado en los *keys*, una isla, un hidroavión, una ciudad del Caribe, etc.) con la participación, o bien de organizaciones criminales de alcance más amplio o de gánsters solitarios actuando por su cuenta. En último extremo se presentaban especialistas valorados por sus capacidades precisas y por su trabajo en equipo. *Armas contra la ley* (Blasco, 1961) será quizás uno de los modelos a seguir. Acabará el periodo

seleccionado con la irónica coproducción *Siete hombres de oro* (Marco Vicario, 1965) donde el robo de un banco suizo requiere un despliegue de medios que harían palidecer al mismísimo Servicio Secreto Británico. No es en este film el robo milimetrado sino quizás las jugarretas que se ponen en funcionamiento tras obtener el botín lo que alude un tanto a temas anteriores.

La obertura de *Armas para el Caribe* es la fase de mayor negritud del guión. En ella se produce un interrogatorio realizado por dos policías fríos y duros, bien caracterizados, a un patrón de barco que se interesó por un yate pocas horas antes de desaparecer. Que la señora Osborn, la dueña del barco, encargue al sospechoso su recuperación es una variación interesante colindando con el territorio de la acción y la aventura. De la localización del yate, se pasa rápidamente al secuestro a manos de una fauna de traficantes desalmados: un duro gángster, un ex médico vividor' divorciado de la dueña del barco y algún que otro sicario sin escrúpulos. La operación de descarga de las armas en el islote cercano y las maniobras del capitán Cournot para recuperarlo, son el punto final del film que concluye con la aniquilación de los bandidos. También conoceremos que, descubiertos al cargar las armas –destinadas a un gobierno o guerrilla poco definida que bien podría corresponder a los cubanos exiliados de Batista–, eliminaron a un policía que se les opuso.

Charles Williams es un escritor que en varias ocasiones ha combinado la intriga negra y las “artes náuticas” o los escenarios marítimos. Aunque la cinta no mantiene la tensión que podría derivarse del secuestro ni ofrece en las escenas de acción más que tiroteos sin mucho sentido, transcribe con cierta fidelidad la ubicación geográfica de la acción.

La viuda Osborn, personaje un tanto soso y decorativo en el film, contrasta con el interpretado por Lino Ventura que infunde una cierta fuerza al personaje heroico que recupera el yate y que en la novela tiene un pasado mucho más tortuoso. Entre sus oponentes tiene a un vividor sin escrúpulos, Hendrix, que es a su vez devorado por Morrison, el más peligroso, auténtico gángster primitivo, crepuscular y acorralado.

Destaco el uso del yate El Dragón como auténtico *mcguffin* y como trampa a la vez que se agradecen las tomas aéreas de los arrecifes que no eran muy frecuentes en nuestras pantallas salvo en las películas del cine bélico que reflejaban el frente del Pacífico. Igualmente destaca la atmósfera captada por Sautet del enclave centroamericano donde una maraña de turistas, nativos, hombres de negocios y aventureros parecen destinados a convivir con patrones de vida bien diferentes. Asimismo, es interesante la escena en la que en una playa se descubren los cadáveres de los hermanos Benavides, ladrones o contrabandistas de poca monta, que han intentado enfrentarse osadamente con los auténticos gánsters de la película.

También recuerdo como excelente la banda musical a cargo de Eddie Barclay y Michel Colombier que en los años ochenta realizó un gran disco del llamado por aquel entonces jazz-rock y que tiene sin ninguna duda un montón de antecedentes en el cine de Hollywood.

Pese a la limitada presencia española en el proyecto sí cabe considerar *Armas para el Caribe* como un ejemplo más de película en el límite cronológico escogido: de hecho éste puede ser fijado, con buenas razones a favor, entre 1963 y 1966. Se ha dinamitado ya el predominio de la urbe, aunque la incorporación de otros paisajes y temas –que tiene mucho que ver con la readaptación del crimen organizado internacionalmente y que de pasada ya presentó *La ruta de los narcóticos* en 1962– acaba desdibujando definitivamente las propuestas del cine negro español o en régimen de coproducción lo que es un síntoma, tal vez, de que el país se ha incorporado, no sólo geopolíticamente, a uno de los bloques comandados por las superpotencias de los sesenta. Sería interesante poder comprobar el tratamiento que de la navegación se hace en *El misterioso Sr. Van Eyck* (1964) de Agustín Navarro. Un tanto de pasada, el yate (elemento importante en el cine negro) también es refugio de delincuentes en *Fuga desesperada* (De la Loma, 1960) y lugar del crimen en *Muerte en primavera* (Iglesias, 1965).



## **EL ASESINO DE DÜSSELDORF (España-Francia-Italia, 1965)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Producciones Benito Perojo (Madrid), Roma Paris Films-G. de Beauregard (París), Maga Films Malenotti (Roma)

Dirección: Robert Hossein, Adaptación cinematográfica y diálogos: Robert Hossein, Claude Desailly, G. y A. Tabet, Adaptación española: Arturo Rigel, Decoración: François de Lamothe, Enrique Alarcón, Fotografía: Alain Levent, Jefe de producción: Rafael Carrillo, Director general de producción: Miguel Tudela, Montaje: Marie-Sophie Dubus, Antonio Ramírez, Música: André Hossein.

Ayudantes de dirección: Pierre Cosson, Philippe Monnier, J. Atienza, 2º Operador: Clemente Manzanos, Foto-fija: Felipe López, Secretaria de dirección: Suzanne Gurrenberger, Maquillaje: Aida Carance, Manuel Martín, Peluquería: Josefa Rubio, Muebles y atrezzo: Antonio Luna, Vestuario: Cornejo, Estudios: Samuel Bronston, S.A.E. (Madrid), Jenner (París), Realización de decorados: Francisco R. Asensio, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Fotofilm Madrid, S.A.E.

### **Intérpretes**

Robert Hossein (Peter Kuerten), Marie-France Pisier (Anna), Paloma Valdés (Rosa), Annie Andersson (Paula), Roger Dutoit (comisario Momberg), Toni Soler, Roberto Camardiel, Danick Patissen, Michel Dacquin, Paul Pavel, Robert Le Beal, Rodríguez de Quevedo, Norma Dugo, A. Carrere, Dina Loys.

Blanco y negro-Scope

Duración: 82 min.

### **Argumento**

«En 1930 la población de Düsseldorf se ve aterrorizada por los crímenes de un asesino que ataca a las mujeres durante la noche. Nadie sospecha de Peter Kurten, obrero taciturno, tranquilo e inquilino modelo, cuya presencia, por el contrario, tranquiliza a su patrona. Cada noche, sin embargo, sale elegantemente vestido con el único fin de ir a aplaudir en una sala de fiestas de la periferia a una joven cantante llamada Anna, a quien ni siquiera se atreve a acercarse. Cuando vuelve a casa es cuando asesina a sus víctimas presas de pánico.

El comisario Monberg, encargado de la investigación, esperaba detenerle después del asesinato de una joven provinciana, Paula, cuya amiga Rosa, aportaba un precioso testimonio.

Convertido en el amante de Anna –la única mujer que no le inspira sentimientos criminales– apuñala a uno de sus admiradores. Una prostituta le sorprende y él la suprime de igual manera. Pero Anna descubre su secreto.

Sabiéndose perdido, prende fuego al cabaret donde le esperaban los policías, y en el tumulto se apodera de Anna, la levanta e inanimada se la lleva como a todas sus precedentes víctimas.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, p. 53.

### **Comentario y crítica**

Producida en 1965 pero estrenada –tanto en Barcelona como en Madrid– en 1966, el también actor Robert Hossein asumió el proyecto de dirigir y readaptar a su manera la figura del asesino en serie que esta vez elige a chicas jóvenes para aplacar su pulsión criminal. En los créditos finales se hace referencia a que los hechos en los que se basa el film fueron reales pero ciertamente sólo el contexto histórico: la República de Weimar en sus estertores de muerte ante el avance del nazismo, parece relacionarse con la gran obra maestra de Fritz Lang.

Coproducida por Benito Perojo (Madrid), Roma Paris Films-G. de Beauregard (París) y Maga Films Maltona (Roma), obtuvo un éxito aceptable si tenemos en cuenta que se mantuvo tres semanas en cartelera en Madrid y Barcelona donde fue estrenada en tres salas. El blanco y negro combinado con el formato *Scope* dará buenos resultados en la ambientación de los largos muros de las calles solitarias, en los locales atestados de bebedores de cerveza y en la utilización de material documental precediendo a los créditos<sup>104</sup> introduciendo imágenes de militares condecorados y de desfiles, noticias sobre la supuesta corrupción de los partidos y algunas notas indicativas de la crisis económica de la posguerra alemana, exacerbada tras 1929. Se presentan imágenes de colas de gente hambrienta y se ven proliferar los atentados de los incipientes grupos de las camisas brunas (SA). Todo ello permite tener la sensación de hallarnos ante una película de presupuesto superior a la media. La utilización de los estudios Samuel

---

<sup>104</sup> Igual uso hará Antonio Román en su segunda versión de *Pacto de silencio* (1963), un año después de la independencia de Argelia, al presentar una combinación de imágenes congeladas y de fragmentos documentales de París y Argel que nos introducen en la problemática guerra, en las manifestaciones en favor y en contra del proceso descolonizador y en la campaña terrorista de la O.A.S.

Bronston, S.A.E. de Madrid y los Jenner de París, junto a la ambientación en exteriores (París y Madrid) recrean, cuanto menos, escenarios novedosos.

El punto de vista narrativo centra el relato en las propias andanzas de Peter Kuerten, un personaje tímido y complejo que trabaja en una explotación minera y que en su pensión, situada en un enorme espacio abierto entre varios bloques de pisos, demuestra un comportamiento intachable pero que adopta un aire distinguido y burgués por la noche lo que ya remite a dualidades y a desdoblamientos de personalidad que conducen, ¡cómo no! al *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson aunque no exista en el film bebedizo ni interés humanitario que permita transitar del hombre civilizado al monstruo presa de los instintos más destructores.

En algunas escenas podemos observar una nueva perspectiva del caso. En un bien recreado clima de confusión (cuanto menos democrática), el comisario Momberg, otros policías, los periodistas y los representantes de las organizaciones civiles intentan obtener respuestas y soluciones ante la ola de crímenes que conmociona la ciudad. Al igual que *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), una de las obras maestras de Fritz Lang, la Policía se muestra impotente para resolver el caso y quedará tremendamente malparada. Ante sus narices será liquidada una pobre testigo que conoce la identidad del asesino de su amiga, no podrá presionar a una prostituta que, en una identificación en comisaría negará que Kuerten sea el hombre que la persiguió para intentar matarla, o que pueda escapar a la redada que precede el final del film.

Pronto veremos en acción al asesino que es capaz de cortejar educadamente a señoritas que frecuentan los numerosos cabarets y salas de fiesta de la ciudad y asesinarlas a cuchilladas tras pretextar acompañarlas a casa para su mayor seguridad.

Sólo existirá un punto débil del asesino, prepotente y capaz, por otro lado de contemplar a distancia cómo la policía encuentra a una de sus víctimas tras enviarles anónimos: se ha enamorado locamente de Anna, cantante de un cabaret con quien conseguirá tener relaciones sexuales que en ningún momento son elididas pero que le despertará el fantasma de los celos, motivo por el que

también matará y que le llevará más bien a la autodestrucción permitiendo ser detenido (suponemos) cuando queda inmóvil en unas escaleras con el cuerpo inerte de su amada a quien su última acción le ha provocado la muerte.

Centrada en la patética y ritual vida afectiva y en los hábitos del criminal que guarda recortes de sus “hazañas”, el director intenta realizar un buen trabajo como actor: componiendo un personaje de gesto preciso que se maquilla y mueve casi como un mimo a quien su vestuario convierte en otro personaje, que borra el hollín de su cuerpo al acabar su trabajo antes de ser despedido, que observa atentamente a la vendedora a quien compra un perfume para regalar o que rodea cariñosamente a una niña para poder pasar por la portería que un agente vigila. La realización no se detiene en la truculencia de los asesinatos aunque sí ponga énfasis en las persecuciones acompañadas por un tema alegre y repetido que contrasta con la desolación de la ciudad alemana o con las puñaladas que a veces resultan más perturbadoras al ser contempladas por la cámara desde un plano general.

Sorprendiendo un tanto en nuestro país, el film enseña, sin ningún tipo de tapujos, algunas operaciones de miembros nazis que ofrecen dinero para reventar huelgas (cobrando a cambio de “reventarla”) o cuando persiguen en vehículos a un probable demócrata o líder obrero en una plaza ante la indiferencia de Kuerten. Es sintomático que el asesino entable relación con dos chicas en un bar simplemente presumiendo de poseer contactos suficientes para que una de ellas consiga trabajo.

Anna, la cantante francesa que ha conseguido casi paralizar su pulsión criminal, descubre uno de los anónimos preparados para ser enviado a la policía junto a diversos recortes de los asesinatos aunque Kuerten que lo verá no reaccione.

En resumen, *El asesino de Düsseldorf* es otro buen ejemplo de cierre del periodo seleccionado: combinación de referentes y tramas bien diferenciadas, ensayos por caminos poco claros siempre por la línea marcada por las coproducciones y una permisividad mayor en la presentación de los temas que pretenden salir de su propio país y hasta de su propio tiempo. El papel de los técnicos españoles es aquí menor pero sin duda la industria ha adoptado nuevos criterios ya mencionados:

promocionar un cine de calidad sin salida, permitir un cine comercial de fácil colocación en el mercado y mantener e incrementar el régimen de las coproducciones sobre todo en los nuevos géneros triunfantes de la segunda mitad de los sesenta (*western, peplum, espionaje...*). Cine de asesinos con algunas notas poéticas y hasta románticas, esta rareza merece ser tenida en consideración. Significativo es también el hecho de que algunos films de Robert Hossein fuesen prohibidos por la censura anteriormente.

Jesús Ruiz en *El Correo Catalán* en julio de 1966 resumía así el film:

«...“El asesino de Düsseldorf” es, de todas ellas, la de mayor entidad. Robert Hossein, como director e intérprete, ha buscado ahondar en la psicología del famoso “vampiro” alemán y lo ha logrado en buena parte, ofreciéndonos una película digna de atención.»

### **DE CUERPO PRESENTE (España, 1965)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Elías Querejeta P.C.

Dirección: Antonio Eceiza, Guión: Antonio Eceiza, Elías Querejeta, Francisco Regueiro basado en la novela del mismo título original d0e Gonzalo Suárez, Decoración: Sigfredo Burmann, Fotografía: Luis Cuadrado, Jefe de producción: Enrique Rivas, Montaje: José Luis Matesanz, Música: Luis de Pablo.

Ayudantes de dirección: José Luis Ruiz Marcos, Luis S. Enciso, Ayudante de producción: Primitivo Álvaro, 2º Operador: Teodoro Escamilla, Ayudante de cámara: José A. Hoya Corral, Foto-fija: Luis R. Ibáñez, Auxiliar de producción: Pablo Martínez, Regidor: Salvador Ginés, Ayudante de montaje: Enrique Agullo, Sastra: Angelines Castro, Efectos sonoros: Luis Castro, Atrezzo: J. Mateos, Maquillaje: Julia Fortea, Ayudante de maquillaje: Marisa del Campo, Script: Gloria Arqueta, Ayudante de decoración: Wolfgang Burmann, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Ambientación: Juan Ballesta, Canción Shake y Twist: “Los Centauros”, Sonorización: Iberson, Ingeniero de sonido: Jesús Jiménez.

#### **Intérpretes**

Carlos Larrañaga (Nelson Braine), Françoise Brion (Edna), Lina Canalejas (Mairin), Alfredo Landa (Joe), Daniel Martín (Rod), José María Prada (Barlow), María Asquerino, Luis S. Polack, José Luis Coll, Agustín González, María José Alfonso, María Luisa Merlo, Alberto Closas, Kety de la Cámara, Fernando S.

Polack, Lydia Cortés, Sergio Mendizábal, Rafael Vaquero, Julio Chaparro, Silvya Winner, Gale Lisback, Carlos Sánchez, Santiago Ontañón, Héctor Quiroga, Luis Tejada, Álvaro Varela, Manuel G. Urtiaga, Leandro San José, Manuel Andrés.

Blanco y negro y color

Duración: 89 min.

### **Argumento**

«Nelson Braine está muerto. Besó a Mairin, la amante de Barlow, y Barlow se enfadó. Nelson no tuvo más remedio que beber una coca-cola previamente envenenada.

Pero Mairin se había enamorado de Nelson. El veneno no era suficiente. En plena calle, entre los gritos de la gente, Nelson resucita.

Desde este momento la persecución de Barlow es implacable. Y a medida que ésta crece, crece la fama de Nelson. Su pijama a rayas –así querían enterrarle– se convierte casi en un símbolo de amor. Ya no es sólo Barlow: es la ciudad entera, que necesita la muerte de Nelson si quiere mantener su orden moral.

A Nelson sólo le resta huir. Importa poco que, una tras otra, las mujeres que encuentra quieran protegerle. Al final Edna, que ya en una ocasión le salvó de Barlow, le exigirá convertirse en héroe si quiere conservar su extraño amor.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, p. 37.

### **Comentario y crítica**

La película de Antón (Antxon) Eceiza incorpora muchos de los elementos de cierre, –siempre desde una visión general que se intenta configurar con los ejemplos más adecuados a nuestro alcance y a falta de otros que no nos hagan estallar en las propias narices lo teorizado– al término escogido para el periodo: el año de 1965. Es bien cierto que unas cuantas producciones asociadas al llamado *Nuevo Cine Español* ya han visto la luz pero un pequeño repaso a los nombres que aparecen en el film mencionado darán algunas pistas más: el argumento se extrae de una novela de mismo título original de Gonzalo Suárez; el guión corre a cargo del trío Regueiro, Eceiza y Querejeta y este último es a su vez el productor. La preocupación de Suárez por dinamitar la esencia de los géneros conecta directamente con los llamados “Nuevos Cines” de Francia, Inglaterra, la República Federal Alemana y hasta de los Estados Unidos, que incorporan la

reflexión sobre el propio lenguaje cinematográfico y sobre el papel que los medios de comunicación de masas tienen en la cultura de los sesenta.

Estrenada tardíamente, en agosto de 1967, quedará demostrado que, pese a obtener el reconocimiento como película de Interés especial, encajaba mal con el sistema de distribución y exhibición imperante que, andando el tiempo, llevará al director a un proceso de enfrentamiento político, profesional y personal que acabará en el autoexilio.

El hecho de incorporar *De cuerpo presente* dentro del cine negro español es casi un pretexto, el mismo que el autor utiliza: un falso culpable, en este caso que desconoce su culpabilidad, se sumerge en una horrible pesadilla –de corte kafkiano dirían algunos–, que le arrastra por todos los espacios urbanos característicos de una fase en que el mundo de la información y comunicación seduce con fuerza. Por lo tanto el “culpable”, es a la vez un héroe, y un enemigo público (como los gánsters primitivos) que perturba a todos los ciudadanos que, en mayor o menor medida tienen algo que ver con él, dado que conocen su caso y quieren intervenir en los hechos. Las andanzas de Nelson Braine, un ciudadano de a pie, están magnificadas y su entorno social adquiere el carácter de público. Que una auténtica banda de gánsters, con sus marcas visuales características salga en pos del protagonista y que la supuesta confusión de identidades haga que éste quiera ser eliminado por el jefe de la banda celoso de que “sus chicas” estén fascinadas por el que huye, es ya motivo de atención.

Estamos ante una película de homenaje, de citas intertextuales al más puro estilo Godard, con mucho de parodia del cine negro pero también de denuncia de los fantasmas de la vida cotidiana en las grandes ciudades europeas, en las que el individuo anónimo se siente perdido entre la masa pero que pasa a ser objeto y foco de atención evanescente en tanto en cuanto su captura está próxima.

El narrador, inicialmente muerto y en unos planos de homenaje a Buñuel que nos acerca un cadáver en pijama de rayas nos dice: “*estoy perfectamente muerto*” para abrir instantes después los ojos. Igualmente se cita al Welles de *La dama de Shanghai* (1948) en los disparos frente a los espejos. Todo es estratagema habitual del cine negro: el falso muerto que desea desaparecer de la circulación: Nelson no

lo puede soportar y en medio del tráfico rodado abandona la caja mortuoria y huye con su identificativo a camino entre lo carcelario y la máscara o disfraz del sueño y de la pesadilla (el pijama). El film pasa a ser itinerante atravesando lugares de la sociedad industrial y hasta casi posindustrial: los desguaces de coches, los nuevos edificios, terrazas donde se contemplan despliegues policiales y redadas, espacios de los media como el plató televisivo donde se desarrollan concursos o se hace propaganda sobre los imprescindibles refugios atómicos.

En *De cuerpo presente* sí hay una auténtica fragmentación de la unidad espacio-temporal: persecuciones, interrogatorios en lugares insólitos como un W.C., pasillos enormes de hoteles deshumanizados. Todo es un escenario e incluso el personaje puede encontrarse en el rodaje de una película de western donde se interroga nuevamente por su papel.

Se juega también con el recogimiento, el dentro (decorados, vida privada o familiar...) y la implosión hacia fuera (la calle y los tráfico, el extrañamiento en un lugar desconocido...). En el máximo de tensión, el muerto que finge estarlo ni tan sólo quiere seguir vivo, sólo oculto: de la policía, de los gángsters y de redimidoras intrigantes.

Otro elemento característico de un cine de ruptura es el papel asignado a las mujeres que aparecen: igualmente ambivalentes, seductoras, histéricas e intrigantes, insatisfechas sexualmente, pero con planes y objetivos propios que llevan ahora a instrumentalizar a los jefes de los *gangs* y que se acercan al héroe simplemente porque es famoso.

Como en el caso de Jesús Franco en *Rifi en la ciudad* (1963), Eceiza incorporar rostros asociados al cine de épocas anteriores subvirtiendo sus roles habituales en la pantalla (Maruja Asquerino, Alberto Closas...) permitiéndose, de alguna manera, un pequeño tributo al cine negro español en particular.

Los diálogos ejecutados como contrapunto de las imágenes, la música experimental o simplemente de enérgico *swing*, la aparición de carteles y *slogans* del tipo: “¡Yo ya no creo en el amor, necesito mujeres fáciles!” y los altavoces que alertan de la peligrosidad del asesino del pijama a rayas que se ha convertido en un *serial killer*, porque han aparecido imitadores, así como la insistencia en



productos de consumo como la coca-cola, precede o acompaña lo que el cine experimental de la Escuela de Barcelona estaba a punto de aportar. Picados y contrapicados, movimientos de cámara y grúa y nexos bruscos en el montaje son, entre otros, elementos expresivos abundantes.

La policía aparece en clave de dislocación: incluso el protagonista se atreve a decir al ser detenido: “*me van a torturar, ¿verdad?*” y el comisario Tomás, encarnado por un Closas que más bien parece un jefe de ventas pretende ser también un psicoterapeuta que le dice a Nelson: “*¡Hábleme de sus problemas!*” e introduce reflexiones sobre el sistema capitalista cuando resume su situación: “*Ha pulverizado esas tonterías de la falta de oportunidades*” o le recuerda simplemente: “*sabe por las películas que el criminal nunca gana*” con lo que el metadiscurso genérico adquiere incluso voz.

Desde el fetichismo hasta los rituales obsesivos de la vida cotidiana, Eceiza construyó lo que para algunos sería su pequeña obra maestra y que ha de entenderse como puesta en imágenes de ese mundo que Gonzalo Suárez irá construyendo en la literatura y el cine. Puedo decir como espectador que realmente disfruté ante una puesta en escena visualmente delirante –los contrastes y efectos conseguidos por las secuencias o insertos de color no los pude percibir al no existir en la copia visionada–, llena de sugerencias sobre un mundo cambiante en el que quizás se pensaba que los géneros ya no tenían sitio.

Es evidente que clasificar el film en una categoría u otra era bien complicado. He preferido colocarlo como una película sobre lo psicológico-delictivo aunque también como cita se reproduce la iconografía del cine de gánsters.

## **MUERTE EN PRIMAVERA (España, 1965)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Urania Films

Dirección: Miguel Iglesias, Argumento y guión: Miguel Iglesias, Alejandro Martí, Diálogos: Jaime Salom, Fotografía: Jaime Deu Casas, Jefe de producción: Carlos Boué, Montaje: Luis Puigvert Gabriel, Música: Juan Durán Alemany.

Ayudante de dirección: Eusebio García, Ayudante de producción: Juan Zaro, 2º Operador: Luis Martínez, Ayudante de cámara: Ramón Perdiguero, Foto-fija: Antonio Baños, Ayudante de montaje: Carmen Fábregas, Maquillaje: Gabriel Comella, Ayudante de maquillaje: María Amor, Secretario de rodaje: José Rifé, Regidor: José Zaro, Peluquería: Emilia Fernández, Atrezzo: Novedades Martí, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Equipo de iluminación y rodaje: Kinolux. S.A.E., Sonido: Voz de España, S.A., Técnico de sonido: Jorge Sangenis.

### **Intérpretes**

Francisco Morán (Miguel), Monica Randall (Isabel), Yelena Samarina (Sandra), Óscar Pellicer (Carlos), Luis Induni (Juan), Patricia Durán (María), Carlos Lemos (teniente de la Comandancia), Carlos Miguel Solá (comisario), Joaquín Navales (Piero), Antonio Vila, Ramón Vaccaro, Fernando Ulloa, Manuel Lluent, Jesús Losa, Pepita Trench.

Blanco y negro

Duración: 79 min.

### **Argumento**

«Carlos, joven de vida disipada es asesinado en su yate fondeado en un pintoresco puerto de la Costa Brava. Miguel, rico terrateniente y amigo íntimo, se presenta a las autoridades y se declara culpable, explicando los motivos que le han inducido al hecho: los celos, por sospecha de relaciones amorosas entre Carlos y su esposa Isabel. Poco después se presenta Isabel y también se declara culpable de la misma muerte, asegurando que la falsa confesión de su marido ha sido hecha con el propósito de encubrirla a ella. Cuenta la misma historia que su marido, pero en una faceta distinta. Los motivos que la han inducido a matar a Carlos, a través de la narración de Isabel, cobran un nuevo sentido.

Al no haber perfecta concordancia entre ambas declaraciones y subsistir algunos puntos oscuros, se procede a una investigación descubriéndose finalmente el verdadero culpable.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, pp. 194-195

## Comentario y crítica

Historia de suspense para su director<sup>105</sup>, rodada en Palamós, Arenys de Mar, San Pol de Mar y Barcelona, fue estrenada al menos en Madrid en el lejano año de 1968. La elección de *Muerte en primavera* como película significativa del cierre del ciclo estudiado no es ni evidente ni necesaria. Bien es cierto que patentiza un aire híbrido que se aleja de los presupuestos genéricos que exhibía con gran autenticidad y fidelidad a los modelos clásicos *El cerco*, que su director Miguel Iglesias ofreció diez años atrás. En esta producción de 1965 aún se pueden detectar rastros de la negritud que no en vano caracterizan más la apertura del film con la descripción en imágenes y desde un plano distante de un asesinato en el caladero en el que se balancean algunas barcas y yates. Las escenas rodadas de noche son casi mínimas y curiosamente se mueven al entorno del lujoso yate que nos remite nuevamente a esa idea de un espacio turístico y no a la inquietante atmósfera de la costa Oeste o incluso al territorio del contrabando. No es tan poco casual que incluso la figura del comisario de Policía aparezca sólo al final de la película para ejercer con habilidad su oficio. Las declaraciones serán realizadas ante un teniente de la Comandancia de Marina puesto que el asesinato ha sido cometido, presuntamente, en el puerto de Arenys de Mar.

La mayor parte del film se construye alrededor de los *flashbacks* que los componentes de un matrimonio dispar (por edad y aficiones) proponen, reconstruyendo sus últimos cinco días, presentándonos la relación con la víctima. Miguel Iglesias prefiere trabajar aquí a la luz del día, tomando una preciosa finca de la Costa Brava (nuevamente ese mejunje de imagen turística) como lugar de la peripecia. Los personajes turbios son: Carlos, una especie de *gigolo* en crisis y Sandra, esposa de un millonario italiano que consciente sus aventuras –tal vez esté apartado de ella a causa de su adicción enfermiza al alcohol. Ambos se introducen en las vidas de un matrimonio de la burguesía industrial catalana (que no terratenientes como afirmaba el argumento presentado un poco más arriba), aunque el pasado les haya vinculado a los dos de forma no conocida por el otro. El clima de tensión psicológica, algo corrosiva, provocada

---

<sup>105</sup> En *Cuadernos de la Academia*, nº 3, op. cit., p. 186.

por Carlos (que se acerca al chantaje al pretender conseguir dinero a cambio de desaparecer del mapa), más que de pulsión e incitación hacia el crimen, conectará, en mi opinión con argumentos más al corte de Patricia Higsmitth aunque muy lejano de ella en el retrato de los personajes, de sus sentimientos y pasiones. La película de Miguel Iglesias retoma el asesinato desde el punto de vista del enigma-deducción basado en la confesión de los presuntos autores más que en el interrogatorio lo que anula la acción de la policía. El inspector Suárez pondrá a prueba una estratagema para descubrir al verdadero asesino aunque la clarificación del móvil, el robo de unas joyas de Sandra, no haga más que superponerse y emborronar la auténtica razón del delito: la venganza del administrador de la finca que trata de evitar el enamoramiento de su hija con la víctima. La persecución del coche de Juan, el administrador y el accidente de coche, cayendo por el acantilado tras ser perseguido por la Guardia Civil, sirve, como el principio del film, para cerrar simbólicamente este ciclo que, como se ha comentado, se encuentra a mediados de los años sesenta sumergido ante nuevos valores estéticos y temáticos, ante nuevas modas y búsquedas que los realizadores y autores habituales del género no podrán, a mi entender, asumir salvo en el caso de Josep Maria Forn.

El uso reiterativo; del *flashback*, los planos generales y medios en espacios abiertos y luminosos, anulan los juegos de luces y sombras característicos del género y la incorporación de la música efectista de los 60 (órganos, guitarras...), hace palidecer cualquier referencia a lo anterior. Incluso el tratamiento expresionista del mar presente en *El cerco*, se suaviza en esta película sin permitir desplegar su capacidad metafórica (huida, sacrificio y expiación, culpa, tormenta de instintos, etc.).

## **LA MUERTE VIAJA DEMASIADO (España-Francia-Italia, 1965)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Época Films (Madrid), Lux Compagnie C. de  
France (París), Sagitario Films (Roma)

Dirección: José María Forqué, Claude Autant-Lara, Giancarlo Zagni, Guión: Jaime de Armiñán, Vicente Coello, J. M. Forqué, Marcelo Fondato (episodio español); Claude Autant-Lara (episodio francés); Tito Carpi, Giancarlo Zagni (episodio italiano), Decoración: Ramiro Gómez, Max Douy, Gastone Carsetti, Fotografía: Juan Mariné, Gilbert Chain, Mario Fioretti, Jefes de producción: Manuel Pérez, Yves Laplanche, Giancarlo Sambucini, Montaje: Petra R. Nieva, Madeleine Gug, Luciano Cavalieri, Música: Adolfo Waitzman, Maestro Gori. Ayudantes de dirección: Ricardo Muñoz Suay, Ghislaine Auboin, F. Crescimone, Operador: Fernando Guillot, Secretarios de producción: Jacques Natteau, Luciano Lulli, "Maquillaje: Piero Mecacci, Peluquería: Nieves Calleja, Galileo Mandini, Sonido: Georges Brisseau, Pietro Ortolani.

### **Intérpretes**

Emma Penella (Miss Wilma), José Luis López Vázquez (Jacinto), Leo Anchóriz (Gayton), Pierre Brasseur (Chambrelan), Madame Sylvie (Marie Belhomme), Alida Valli (la viuda), Folco Lulli (conde Altiero Ripoli), María Cuadra (María), Jean Richard, Pauline Carton, Agustín González, José Orjas, Madame Parlow.

Blanco y negro

Duración: 99 min.

### **Argumento**

«Miss Wilma<sup>106</sup>. –Un circo, en el que es contratado un hombre como *partenaire* de la tiradora de arco, quien enamora premeditadamente al pobre diablo. Se comete un crimen y el hombre es acusado. Finalmente se descubrirá el enredo.

El ciempiés. –Una campesina cree que se le ha metido un ciempiés en el oído. Cree que va a morir. Sus familiares desean esta rápida muerte, para heredarla. Pero la campesina no muere, cuando todo parecía demostrarlo, rodeada de los preparativos fúnebres. La codicia se ve castigada con el enorme susto de su resurrección.

La corneja. –Una viuda enlutada acude al anuncio puesto por un terrateniente a fin de contraer matrimonio. La viuda es la Muerte. Despierta el terrateniente. Ha

---

<sup>106</sup> En la cinta ésta es la segunda historia ya que *El ciempiés* la precede.

sido un sueño. Pero cuando, despierto, se asoma a la ventana, ve llegar en un coche negro a la misma dama, que acude por lo de su anuncio.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, p. 143.

### **Comentario y crítica**

Formando parte de un proyecto triple, el relato Miss Wilma de José María Forqué se constituye en una interesante muestra del camino tomado por algunos de nuestros directores que, sin olvidar ciertas referencias a la negritud, son capaces de reflexionar sobre las constantes del género que se tensa hasta extremos poco habituales. La muerte deseada que no llega, la muerte como figura atrayente y temida a la vez y la muerte simulada como pesadilla se aúnan en este film al que Autant-Lara, Zagni y Forqué dotan de un carácter experimental y hasta metacinematográfico.

El escenario elegido por Forqué para hacer mover a sus personajes es el de un circo, tratado aquí desde el punto de vista de un ingenuo que busca trabajo y que se ha de mover entre las caras maquilladas –máscaras– que ocultan y deforman sus propósitos. La pesadilla del hombre corriente cobra vida en un juego de espejos deformantes. La lanzadora de flechas –no hay que olvidar que *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, J.H. Lewis, 1949) parte de un entorno parecido– o el payaso cuyas muecas inquietan más que otra cosa, se constituyen en personajes que intranquilizan. Seducido por la artista, Jacinto que ve reprimidos una y otra vez sus deseos sexuales, se ve implicado en un auténtico asesinato precedido por otros dos crímenes inconclusos que sirven para familiarizar al pobre infeliz con la tragedia y con la muerte que ronda (unidad temática del film de episodios). Aunque moviéndose en el terreno de lo grotesco y de la falsa apariencia, lo cierto es que finalmente el crimen se realiza y el problema de deshacerse del cuerpo se convierte en real aunque Jacinto no acaba de entender que esta vez no se trata de una broma pesada. En las escenas finales del relato cobra vida la sospecha inicial de que Miss Wilma y su auténtico amante lo están utilizando para fines inconfesables. El falso culpable acaba siendo cómplice sin saberlo y la verdad no acaba de ver la luz.

Una vez más la muerte violenta con su capacidad de atemorizar en clave negra sirve para un auténtico juego experimental en el que Forqué utiliza tonos bien contrastados, primeros planos de rostros desencajados y objetos que refuerzan la inquietud de una historia que se resiste a ser asimilada. Homenaje a algunas constantes del género, lo cierto es que la amalgama del film es harto notable: lo desagradable, lo perturbador y lo tragicómico se dan cita en un film que tiene muchas lecturas pero que no puede ser analizado según los códigos genéricos al uso. La coproducción hispano-franco-italiana tiene, por fin, un carácter de colaboración entre profesionales de planteamientos estéticos atrevidos y no sólo un carácter financiero y de distribución.

**6.5 LOS OTROS SESENTA  
FILMS ESTUDIADOS:  
fichas técnico-artísticas  
y argumentos**



## **ABAJO ESPERA LA MUERTE (España-Italia, 1964)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Producciones Cinematográficas MD, S.A. España),

Titanic Films, S.A. (Italia)

Dirección: Juan de Orduña, Argumento: José Luis Madrid, Guión: Manuel Tamayo, Juan de Orduña, Decoración: José Antonio de la Guerra, Alberto Boccianti, Ennio Michettoni, Fotografía: Massimo Dallamano (A.I.C.), Clemente Santoni (A.I.C.), Jefe de producción: Jesús García Gargoles, Director general de producción: Jesús María López Patiño, Montaje: José Antonio Rojo Paredes, Música: Carlos Savina (Orquesta Filarmónica de Roma).

Ayudantes de dirección: Arturo González, Giuseppe Rosati, Marcello Pandolfi, Inspector de producción: Luciano Pesciaroli, Ayudante de producción: Gonzalo Asensio, Auxiliar de producción: Manuel Rincón, Ayudante de cámara: José García de la Cruz, Ayudante de decoración: Manuel Frías, Construcción de decorados: Manzano Erdoiza, T. Fernández, Ayudantes de montaje: Umberto Grassia, Conchita Pino, Maquillaje: José Luis Ruiz, Nilo Jacopon, Foto-fija: Alejandro Diges, Regidor: Germán Quejido, Script: Lucía Martín, Anita Borgiotti, Muebles y atrezzo: Mateos, Luna, Mengíbar, Tacoponi, Ditta, Vestuario: Tere Velázquez, "Mitzori", Sastrería: Cornejo, Altamode, Ferroni, Pompei, Estudios: Sevilla Films, S.A., Incir-De Paolis (Roma), Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A., Sonido: Doblaje EXA, S.A. (Madrid), International Recording (Roma), Técnicos de sonido: Felipe Fernández, Bruno Brunacci.

Color-Technicolor-Techniscope.

Duración: 105 min.

### **Intérpretes**

Espartaco Santoni (Johnny: "Johnny"), Amedeo Nazzari (François), Teresa Velázquez (Lucía), José Moreno, Valeria Fabrizi, Roberto Rey, Dominique Boschero, Andrea Scotti, Antonio Durán, Annie Gorassini, Mario Morales, Juan Cortés, R. Ghini, Luis Ricó, Francisco Quesada, William Bonos. Color-Technicolor-Techniscope. Duración: 105 min.

### **Argumento**

«En un Circo Internacional. Aquí se centra la historia del trapequista calavera, conquistador y violento, Johnny Derroux, y de una mujer que le amó hasta la muerte: Lucía Barini. Johnny no puede alejarse de una vida de aventuras, llena de

mujeres, lances, celos y odio, en la que destroza la vida de las personas que le rodean. Lidia, su compañera de trabajo, a quien despide por una falta que él mismo comete sin ningún reparo. Cristina, una mujer madura, que le desea por su juventud. Jorge, un fracasado trapeceista, enamorado de Lucía, cuyo amor le llevó hasta el crimen. François –padre de Johny–, que contempla en su hijo la obra que él mismo forjó por su cobardía y odio hacia una mujer. Barini, el hombre honesto, íntegro, padre de Lucía, que sufre al ver cómo su hija cae irremediabilmente bajo el atractivo de Johny. Y por último, Lucía, la mujer que supo captar el verdadero estado psíquico de Johny, que le amó tal cual era. Realizó los mayores sacrificios para conseguir su amor, abandonó a su padre y se lanzó en una loca carrera que la llevó al triunfo artístico, pero no al que ella ambicionaba: poseer a Johny en cuerpo y alma.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, p. 9

## **ALTA COSTURA/LAS MÁSCARAS DE LA MODA (España, 1954)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Cinesol, S.A., Ata

Dirección: Luis Marquina, Guión: Darío Fernández Flores, Luis Marquina, Decoración: Luis Pérez Espinosa, Gil Parrondo, Fotografía: Enrique Guerner, Jefe de producción: J. Cuquerella, Montaje: Magdalena Pulido, Música: Muñoz Molleda.

Ayudante de dirección: Julio Buchs, Ayudante de producción: G. Asensio, 2º Operador: Salvador Gil, Secretaria de rodaje: Lucía Martín, Secretario de producción: José Luis Román, Foto-fija: Rafael Pacheco, Técnico de sonido: Jaime Torrens, Sistema de sonido: RCA, Atrezzo: Antonio Luna, Vestuario: Cornejo, Modelos: Tamara, Colección de modelos Amado López: Balenciaga, Realización de decorados: Francisco Prósper, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Madrid Films.

### **Intérpretes**

Laura Valenzuela (Sole), Margarita Lozano (Lina), María Martín (Kiki), Dina Stein (Marta), Lylia Rocco (Tona), Alfredo Mayo (Ramón), Manuel Díaz González (don Amaro), Mónica Pastrana (Pituca), Francisco Arenzana (inspector

de policía), Mario Berriatúa, Mercedes Serrano, Pedro Arizola, Adriano Domínguez, Charito García.

Blanco y negro.

Duración: 88 min.

### **Argumento**

Modelos y empleadas salen de una importante firma de modas. Algunas se van a comer mientras que una de ellas espera a su novio. A la tarde les espera otro duro pase para empresarios y gente adinerada de España y de otros lugares del mundo. El nerviosismo ante el estreno de la colección es expuesto igual que los celos y envidias entre los trabajadores. Una sustituta es convocada por temor a cualquier contratiempo. Los comentarios de las chicas giran sobre las ventajas de tener novio, estraperlista o amante de turno o simple acompañante. Tonia, una de las modelos recuerda cómo había ido a visitar a su ex novio al hostel donde residía encontrándolo muerto y cómo salió huyendo en dirección al salón de alta costura. Un policía que conoce los —vínculos del muerto con el mundo de la moda entra en el salón y aguarda el final del pase para interrogar a las chicas lo que pone nerviosos a Don Amaro el encargado de la tienda y a Tona que ha explicado a una de sus amigas lo ocurrido. Todo se aclarará tras la llegada de Ramón, el pretendiente rico de Tona: fue él el asesino puesto que hubo un testigo, enamorado de la chica que recogió una pitillera incriminatoria del lugar del crimen y vio todo lo ocurrido.

**Fuente:** Elaboración propia.

## **ARMAS CONTRA LA LEY/ARMI CONTRO LA LEGGE**

**(España-Italia, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Hispamer Films, Artec, Italia P. Films

Dirección: Ricardo Blasco, Guión: Daniel Ribera, J. A. Valdivieso, R. Blasco según una idea de Agustín Valdivieso de Ceballos y Jaime Jimeno, Decoración: E. Torre de la Fuente, Fotografía: Mario Pacheco, Jefe de producción: Ángel Rossón, Director general de producción: Gerardo Mendiburu, Productor

ejecutivo: Sergio Newman, Montaje: José Antonio Rojo, Música: José Pagán, A. Ramírez Ángel.

Ayudante de dirección: Manuel Iglesias, Ayudante de producción: Miguel Asensio, Segundos operadores: Roberto Reale, R. Pacheco, Ayudante de cámara: Ramón Prestamero, Foto-fija: Miguel Guzmán, Ayudante de montaje: Concepción Pino, Maquillaje: Manolita G. Ponte, Regidor: M. García, Muebles y atrezzo: Luna, Vestuario: Izquierdo, Sastrería: Manolita García, Estudios: Ballesteros, S.A., Laboratorios: Madrid Films, Sonido: Westrex Record Sistem, Fono-España, Sistema: Panorvision.

### **Intérpretes**

Renato Baldini (Raul Marini), María Luisa Merlo (Lina), Ricardo Valle (Juan Montesinos), Manuel Zarzo (Boni), Fernando C. Montez (Jaime), Moira Orfei (Norma), Alfredo Mayo (comisario Manuel Herrera), Santiago Rivero, Félix Dafauce, Elena María Tejeiro, Antonio Garisa, Antonio J. Escribano, Juan A. Riquelme, Juan Cortés, Luis Marín, Alfonso Rojas, Ángel Álvarez, Julio Infiesta, José Riesgo.

Blanco y negro.

Duración: 105 min.

### **Agradecimientos**

Ayuntamiento de Madrid, Cuerpo General de Policía.

### **Argumento**

«Raúl, aventurero internacional, es expulsado de Italia por indeseable. A la salida de la Comisaría se encuentra a Jaime, otro aventurero amigo suyo que le propone ir a Madrid para un “negocio” interesante. Raúl acepta y es presentado por Jaime a “El Patrón” que proyecta el atraco a una joyería de Madrid. Raúl acepta y sale con Jaime para España. Ya en Madrid, se ponen en contacto con Juan, joven estudiante de buen fondo, pero que está en manos de “El Patrón” porque éste le ha prestado dinero y con “El Boni”, un descuidero que también está en manos de “El Patrón”. El atraco se realiza con bastante fortuna, pues el botín es considerable, pero el joyero logra herir a Juan y las cosas se complican para los atracadores ya que no pueden regresar a su escondite en pleno día con el herido. La actuación de la policía, será decisiva, deteniendo a todos los culpables.»

«Un grupo de atracadores, comandado por un tipo de dudosa nacionalidad e increíble inteligencia y cautela, organiza meticulosamente y lleva a cabo con relativo éxito el atraco a una céntrica joyería madrileña. Sin embargo, uno de los atracadores resulta herido accidentalmente y ello altera y retrasa los planes de reparto y fuga de la banda, al tiempo que las pesquisas de la policía, fundamentalmente a cargo del eficaz comisario Herrera van estrechando el cerco. En el atraco han utilizado un automóvil que abandonaron en la fuga y que será la causa directa de su localización por las fuerzas del orden, que culminará la operación con un tiroteo contra los supervivientes de la banda.»

**Fuente:** Antonio Llorens, *El cine negro español, op. cit.*, p. 50.

## **ATRACO A LAS TRES (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Hesperia Films, Pedro Masó P.C.

Dirección: José María Forqué, Argumento y guión: Pedro Masó, Vicente Coello, Decoración: Antonio Simont, Fotografía: Alejandro Ulloa, Jefe de producción: José Alted, Director general de producción: Luis Laso, Montaje: Pedro del Rey, Música: Adolfo Waitzman.

Ayudante de dirección: Sinesio Isla, Ayudante de producción: Ricardo Bonilla, 2º Operador: Clemente Manzano, Foto-fija: Víctor Benítez, Maquillaje: Carlos Nin, Secretarios de rodaje: Andrés Vich, José Luis Tristán, Regidores: Eusebio Carmona, Ángel Masó, Vestuario: Humberto Cornejo, Realización( de decorados: Tomás Fernández, Mobiliario y atrezzo: Mateos, Coreografía: Sandra le Brocq, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Arroyo, S.A.

### **Intérpretes**

José Luis López Vázquez (Galindo), Casto Sendra “Cassen” (conserje Martínez), Gracita Morales (Enriqueta), Katia Loritz (Matilde/Katia Durán), Manuel Alexandre (Benítez), Agustín González (Cordero), Manuel Díaz González (don Prudencio), José Orjas (don Felipe), Alfredo Landa (Castrillo), Paula Martel (Lolita), Rafaela Aparicio (doña Vicenta), José María Caffarel (director general), José Álvarez “Lepe” (encargado), Luis Heredia (vendedor de automóviles), Alberto Berco (Tony), Lola Gaos (Asunción), Montserrat Noé (Luisa), Ángel

Terrón (doctor), Pedro María Sánchez (Quique), Concha Sánchez (vecina), José Guzmán (cobrador).

Blanco y negro.

Duración: 89 min.

### **Argumento**

«Galindo, un tipejo soñador de grandes ideas, presta sus servicios como cajero en la agencia urbana de un Banco. Un buen día reúne a todos los empleados y les comunica que ha pensado dar un atraco en el Banco. Todos le toman a broma pero Galindo les hace saber que el atraco se puede dar, naturalmente entre todos los empleados; nadie sabrá nada. Comienzan los preparativos y se ensayan todos los movimientos para que nadie falle. Por fin llega el día señalado. Todo está previsto para dar el atraco. Galindo, en la ventanilla, tiene armado un alboroto porque se niega a pagar los talones, alegando diversas excusas. Las tres de la tarde. Unos atracadores, pistola en mano, entran en el Banco y obligan a los empleados a ponerse de cara a la pared y levantar los brazos en alto. La sorpresa es grande al comprobar que los atracadores son de verdad y se van a llevar el dinero, ¿pero dónde están los atracadores de ellos? En este momento irrumpen los improvisados atracadores y se arma un lío tremendo. Por fin, los empleados se hacen con los atracadores de verdad y avisan a la policía. El Presidente del Banco les anuncia que el Consejo de Administración ha acordado entregarles una paga extraordinaria en premio a su heroico comportamiento. De ahora en adelante, les aguarda a cada uno de ellos un porvenir brillante.»

Fuente: Pascual Cebollada, *José María Forqué: un director de cine*, Royal Books, Barcelona, 1993, p. 88, extraído de Catálogo Uniespaña 1963, p. 16.

## **AUTOPSIA DE UN CRIMINAL (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: P.C. Hispamer Films

Dirección: Ricardo Blasco, Guión: Francisco Javier Bueno, José María Castaño, Daniel Ribera, Decoración: E. Torre de la Fuente, Fotografía: Antonio Macasoli, Jefe de producción: Ángel Rossón, Director general de producción: Gerardo

Mendiburu, Montaje: José Antonio Rojo, Música: José Pagán, Antonio Ramírez Ángel.

Ayudante de dirección: José Puyol, Ayudante de producción: Miguel Asensio, 2º Operador: Julio Ortas, Ayudante de cámara: Fernando Perrote, Foto-fija: José Salvador, Maquillaje: Manolita G. Ponte, Vestuario: Izquierdo, Ayudante de montaje: Ana María R. Marchent, Ayudante de decoración: Horacio Rodríguez, Script: Isabel Castro, Atrezzo y muebles: Luna, Estudios: CEA, Ballesteros, S.A., Laboratorios: Madrid Films, Sonorización: Estudios EXA, Sonido: Wextrex, Sistema: Panorvisión.

### **Intérpretes**

Francisco Rabal (Carlos), Danielle Godet (Nelsy), Félix Dafaucé (Germán Gonzalvo), Howard Vernon (Villar), Sun de Sanders (Marta), Nita López (Raquel, la cantante), Gisia Paradís (Laura), Santiago Rivero (comisario), Rafael Cores, Ángel Calero, Antonio Martínez, Ketty de la Cámara, Conchita Sarabia, Alfonso Rojas, Mercedes Borque, Manuel G. Luque, Laly Vicent, Amy Marques, Manuel D. Velasco.

Blanco y negro.

Duración: 95 min.

### **Argumento**

«Carlos Martín, hombre de mundo y muy aficionado al juego, que mantiene amistad con Nelsy, antigua novia suya, recibe una notificación de ésta, exigiéndole la inmediata devolución de un collar, que le entregó para que pudiera salir de un grave apuro. Dicho collar es un regalo hecho a Nelsy por su actual prometido, el diplomático extranjero Mr. James Bradley, el cual ha anunciado su llegada inmediata a Madrid. Carlos acude a recuperar el collar y se entrevista con los dos prestamistas –Germán Gonzalvo y Luis Villar–. Se dispone a entregarles la cantidad convenida, pero los usureros le exigen una cantidad mucho mayor. Carlos Martín busca el dinero necesario, lo consigue y acude al domicilio de Germán Gonzalvo, pero en el living del piso, Carlos halla a Marta, la esposa de Gonzalvo, muerta. Pasa al despacho y ve al prestamista moribundo y a poco expira en sus brazos. Quiere salir del piso, pero las dos puertas se cierran. Llama a Nelsy y esta acude para encontrar la joya, logrando Carlos franquearle la

entrada. Cuando intentan abandonar la casa, una serie de circunstancias se lo impide y, en el curso de la noche, obtienen demasiadas pruebas de que Luis Villar engañaba a su socio, llegando a la conclusión de que ese Villar es el asesino. Se dirigen al despacho de Villar, donde ya ha acudido la Policía –avisada por Villar– y en ese momento es cuando las cosas se ponen en claro: Villar demuestra su inocencia, y Nelsy confiesa plenamente: había planeado todo para recuperar el collar y, al mismo tiempo, deshacerse de Carlos, que se oponía a su matrimonio con Mr. Bradley.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963, p. 19.

## **AVENIDA ROMA 66 (España, 1956)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: ICE

Dirección: Juan Xiol, Guión: Juan Xiol Marchal basado en una obra escrita para el cine de J. Marqués Castellanos, Decoración: Ramón Matheu, Fotografía: Ricardo Albiñana, Gerente de producción: J. Vallverdú Santugini, Jefe de producción: Fernando Mourelle, Productor asociado: M. Domínguez Suñol, Montaje: Ramón Quadreny, Música: J. Martínez Tudó.

Ayudante de dirección: Ángel C. Gauna, Ayudante de producción: Carlos García, 2º Operador: Ricardo Andreu, Foto-fija: Juan Suriñach, Ayudante de cámara: Carlos Franco, Secretaria de rodaje: Pepita Pruna, Efectos especiales: Juan Frexe, Maquillaje: Antonio Turell, Vestuario: María Bayón, Regidor: Antonio Samsó, Letra de las canciones: Fernando Mourelle, Sastrería militar: Alamillo, Estudios: Trilla, Laboratorios: Cinefoto, Sonido magnético: Klangfilm, Ingeniero de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Anna Amendola (María Rosales), Juan Capri (Víctor), Ángel Jordán (teniente Jorge Martín), F. Gómez Delgado (Mario), Luis Induni (Ramos), Ramón Vaccaro, Sánchez Frías, José María Carcasona, Ramón Cazorla, Ivette Printems, Michelle Codey, Águeda Ruiz, José Comas, Salvador Garrido.

Blanco y negro.

Duración: 78 min.



## Argumento

«Mario escucha la retransmisión por la radio de la actuación de su mujer, María. En un montaje paralelo, la interpretación de María presentada por Víctor alterna con el resumen de los hechos que a partir del álbum de fotos rememora a Mario: su carrera de bailarín, los viajes, la boda, las giras por París, Broadway, el regreso a España y... el accidente en las costas de Garraf por donde Mario conducía temerariamente y que truncó la carrera de Mario. Cuando María llega a casa, acompañada por Víctor, discute con Mario, que le recrimina que es la culpable de su desgracia y le prohíbe continuar trabajando. Después de ducharse, María encuentra a Mario muerto en la habitación. Avisa a Víctor, que le promete ayuda, aunque previniéndola de que todo el mundo pensará que es ella la asesina. Una serie de detalles hacen que María empiece a dudar de Víctor. Llama al teniente Jorge Martín –en un *flashback* vemos como se conocieron–. Le explica que sospecha que Víctor ha asesinado a su marido. Jorge le pide que espere hasta que llegue con la policía. Mientras, Víctor le propone escapar juntos. Poco antes de marchar, Víctor descubre la tarjeta de Jorge, se da cuenta de la trampa que le están preparando, la golpea y le confiesa que ha matado a su marido por el amor que siente por ella. Llega la policía con Jorge. Víctor, armado, pregunta sobre quién es Jorge Martín y cuando éste se identifica le obliga, con María, a subir a un coche como rehenes. El inspector les sigue. El coche patina y se sale de la carretera. Jorge aprovecha que Víctor baja del coche para intentar reducirlo: se pelean. María coge la pistola del suelo y cuando ve que Víctor avanza sobre Jorge le mata.»

**Fuente:** Ramon Espelt, *op. cit.*, p. 203.

## **BALARRASA (España, 1950)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Aspa Films

Dirección: José Antonio Nieves Conde, Guión: Vicente Escrivá, Decoración: Pierre Schild, Fotografía: Manuel Berenguer, Jefe de producción: Tomás de la Plaza, Montaje: Juan Serra, Música: Jesús Leoz.

Ayudantes de dirección: Domingo Pruna, Castedo, Operador en el Seminario de Salamanca: José Aguayo, Asesores religiosos: Mons, Sargaminaga y reverendo padre Javier Echenique, Maquillaje: Rodrigo Gurrucharri, Sonido: Antonio Alonso, Estudios: Sevilla Films, S.A.

### **Intérpretes**

Fernando Fernán Gómez (Balarrasa), María Rosa Salgado (Mayte), Dina Stein (Lina), Luis Prendes (Fernando), Eduardo Fajardo (Mario), Jesús Tordesillas (don Carlos), Maruchi Fresno (Elena), José María Roderó (Octaviño), Manolo Morán (Desiderio), Mario Berriatúa (teniente Hernández), Julia Caba Alba (Faustina), Gary Land (Juanjo), Domingo Rivas (comandante), Gerard Tichy (Zanders), Manuel de Juan (rector), Miguel Pastor Mata (capellán), Fernando Aguirre (don Valentín), Francisco Bernal (Emiliano), Chano Conde (teniente).

Blanco y negro.

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Javier Mendoza, apodado "Balarrasa" durante la Guerra Civil, por su carácter valiente y juerguista, se juega el puesto de guardia en una avanzadilla. El compañero que le sustituye muere de un disparo, lo que provoca una crisis de conciencia en Javier, que decide ingresar en un seminario. Antes de ordenarse sacerdote, sus superiores le aconsejan pasar una temporada con la familia. Allí descubre que su padre y sus tres hermanos llevan una vida frívola y, en algún caso, al margen de la ley. Intenta devolverlos al buen camino y, salvo en el caso de Lina, que muere en un accidente de automóvil cuando escapa con su amante, lo consigue. La familia se siente unida cuando "Balarrasa" se ordena sacerdote para irse como misionero a Alaska, donde muere perdido en una tormenta de nieve.»

**Fuente:** LLINÁS, Francisco, *José Antonio Nieves Conde (el oficio del cineasta)*, 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1195, p. 154.

## **LA BARCA SIN PESCADOR (España, 1964)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Teide P.C. para Mundial Films, S.A.

Dirección: José María Forn, Guión: José María Forn, José Luis Alcofar, adaptación de la obra teatral homónima de Alejandro Casona, Decoración: Manuel Infiesta, Fotografía: Ricardo Albiñana, Jaime Deu Casas, Jefe de producción: Antonio Jover, Montaje: Alberto González Nicolau, Música: Eduardo Sáinz de la Maza.

Ayudante de dirección: Juan G. Tharrats, Ayudante de producción: Rafael Barasona, Segundos operadores: Pascual García, Ricardo Albiñana, Ayudante de montaje: María Teresa Bronchalo, Auxiliar de montaje: Mamen Gay, Ayudante de decoración: José Rovira, Foto-fija: Enrique Puig, Colita, Secretario de rodaje: Jorge Bringue, Regidor: Eusebio García, Maquillaje: Francisco Manteca, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sonido: Voz de España, Técnicos de sonido: Jorge Sangenís, Juan Cerdá.

### **Intérpretes**

Gerard Landry (Ricardo Morton), Amparo Soler Leal (Estela), Mabel Karr (Margaret), Julián Ugarte (el diablo), Lucía Prado (Carmen), Ángel Lombarte (Luis), Joaquín Novales (Pedro), Jesús Puche, Paloma Uriarte, Mario de Bustos, Rafael Calvo, Luis del Pueblo, Luis Pinillo, Florencio Calpe, Ramón E. Goicoechea, Emilio Menéndez, Miguel Graneri, Ventura Oller, Jesús Losa, Carmen Correa, Manuel Bronchud, José María Cases, Guillermo Hidalgo.

Blanco y negro.

Duración: 80 min.

### **Argumento**

«En la Bolsa se registra un movimiento de pánico alrededor de los valores “Jordán”, uno de los complejos navieros más importantes del mundo. Ricardo Jordán, el propietario, lucha con ahínco para detener la baja de sus acciones, que está siendo provocada por Mendel, un financiero rival. El golpe final se lo proporciona Margaret, su amiga íntima, al poner a disposición de Mendel las acciones de “Jordán, S.A.”, que él mismo le ha regalado. Todo se derrumba alrededor de Jordán cuando recibe una visita inesperada...: el Diablo en persona. El demonio le propone un trato: le devolverá el dinero perdido, hará que sus acciones recobren su antiguo valor, su empresa volverá a ser la más importante, arruinará a Mendel... a cambio de que Jordán mate a un hombre, sin que para ello

haga falta que se manche de sangre, ni que lo asesine con sus manos: basta con que tenga “voluntad de matar”. Jordán acepta el trato, y el asesinato se comete a distancia y en la persona de un desconocido pescador español: Pedro Avilés. El Diablo cumple su palabra y Jordán recupera su fortuna. Jordán, en el que se van haciendo paso los remordimientos, viene a España a visitar “el lugar del crimen”, la pequeña aldea de pescadores en la que vivía Pedro Avilés. Allí conoce a Estela, la viuda de Pedro, que vive agobiada por la pobreza. Lentamente, Jordán va enamorándose de Estela y, a medida que ese amor crece, le va siendo más difícil confesarle su crimen. Estela, por su parte, también se siente atraída por Jordán, pero vive atormentada por la sospecha de que su marido fue asesinado por Luis, su cuñado, marido de Carmen, la única hermana de Estela. Finalmente, después de que el Diablo se vea obligado a aparecerse de nuevo a Jordán para finalizar la operación que concertaron, se aclara todo.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1965, p. 99

## **CARLOTA (España, 1958)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Bosco Films/Ana Mariscal

Dirección: Enrique Cahen Salaberry, Argumento y guión: Miguel Mihura, Decoración: Pedro Schild, Fotografía: Valentín Javier, Jefe de producción: Augusto Boué, Montaje: Pedro del Rey, Música: Isidro B. Maiztegui.

Ayudante de dirección: Luis Ligeró Poza, Ayudantes de producción: Teodoro Herrero, José Herrera, Cámara: Pablo Ripoll, Ayudante de cámara: José G. de la Cruz, Foto-fija: Víctor Benítez, Secretario de rodaje: Juan G. Atienza, Auxiliar de rodaje: Maximiliano Peñín, Ayudante de montaje: María Carmen Ortiz, Regidor: Miguel Arévalo, Mobiliario: J. Mateo, Construcción de decorados: Augusto Lega, Ayudante de decoración: Fernando Guillot, Figurines: Víctor María Cortezo, Vestuario: Marbel, Vargas-Ochagavía, Peris Hermanos, Maquillaje: Juan Farsac, Peluquera: Carmen Sánchez, Estudios y laboratorios: Ballesteros, S.A., Sonorización: Estudios EXA, Sonido: Western Recording System, Técnico de sonido: Felipe Fernández, Intérpretes musicales: grupo de cámara de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

## **Intérpretes**

Ana Mariscal (Carlota), Jorge Rigaud (inspector), Juanjo Menéndez (Mr. Barrington), María Dolores Pradera, Adriano Domínguez, Julia Caba Alba, Pastor Serrador, Lola Bremon, Enrique Ferpi, Adela Carbone, Mariano Azaña, Alejandro del Rey, María Vico, Guillermo Hidalgo, F. Gómez Delgado, María Sánchez Aroca.

Blanco y negro.

Duración: 100 min.

## **Argumento**

«LONDRES, 1900... Han asesinado a Carlota, precisamente la noche en que Charlie, su esposo, ha invitado a cenar a Douglas Hilton, famoso detective de Scotland Yard. Charlie avisó al detective porque sentía miedo del comportamiento de su esposa, y se ve obligado a relatarle ahora ante la misteriosa muerte de su mujer, cómo la conoció y cómo la misma noche de bodas Carlota le confesó que había envenenado a su padrino porque aquél se oponía a la boda. No había dificultades para Carlota en la administración y uso de los venenos por regentar una farmacia de su propiedad, y Charlie desde aquella noche empieza a tener un lógico miedo a Carlota; miedo que aumenta al saber las circunstancias en que murió el primer marido de ellas y al comprobar que van muriendo otras personas de la casa; John, el criado, a quien Carlota preparó una medicina, y el propio médico de cabecera, a quien también Carlota dio una taza de té. Douglas en sus pesquisas encuentra el diario íntimo de Carlota, en que ella anotaba todo cuanto hacía y por él trata de averiguar la verdad sobre un crimen que parece perfecto. Como presuntos autores están: Velda Manning, la antigua ama de llaves, que quedó sin la herencia del padrino de Carlota al morir éste antes de poder testar nuevamente. Fred Sullivan, el mancebo de la farmacia, que siente odio por Carlota, ya que esperaba ser su esposo a la muerte del primer marido y después culpaba a Carlota de que se opusiera a sus amores con su amiga Margaret. Margaret, amiga de Carlota, que sufre continuos ataques de histerismo y que también sentía miedo y tal vez odio hacia Carlota al sospechar que ella fue la causante de la muerte de su padre, el médico de la casa. Harry, un sargento de la

Policía, que hace su servicio en los alrededores de la casa de Carlota y que es el prometido en secreto de Margaret. También forman parte de la historia las amigas de Carlota, Cristhie (sic) y Lilian, un par de solteronas típicamente londinenses que sueñan sólo con crímenes y no hacen más que leer la sección de sucesos de todos los periódicos. Douglas, en un tono de humor y sátira muy inglesa, da al fin con la persona que cometió el asesinato, llegando a la detención del criminal y a la conclusión de que Carlota fue víctima de su propio proceder.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1958.

## **CARTA A UNA MUJER (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Cineprodex

Dirección y producción: Miguel Iglesias, Guión: Miguel Iglesias, Jaime Salom según la obra del segundo *El mensaje*, Decoración: Juan Alberto Soler, Dirección artística: Filalicio Flaquer, Fotografía: Salvador Torres Garriga, Jefe de producción: Tomás de la Plaza, Montaje: Teresa Alcocer, Música: Juan Durán Alemany (obras de Wagner, Beethoven, Mendelssohn y Handel).

Ayudante de dirección: Joaquín Vera, Cámara: Milton Stefani, Foto-fija: Emilio Godes, Foco: Antonio Millán, Realización de decorados: Enrique Bronchalo, Secretario de producción: Luis Fernández, Ayudante de montaje: Carmen Fábregas, Maquillaje: Gabriel Comellas, Regidor: Enrique Barres, Estudios: Orpheia Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: RCA Alta Fidelidad, Técnico de sonido: Carlos de la Riva.

### **Intérpretes**

Emma Penella (Flora), Luis Prendes (Augusto Briz), José Guardiola (Germán Hernández, El Asturias), Rafael Durán (comisario Ruiz), José Moreno (Javier), Luis Induni (jefe de la banda), Miguel Fleta (Miguel), José María Caffarel (Rafael), Joaquín Navales, Alicia Tomás, Luis Parellada, Antonio de Armenteras, Jorge Bofill, Estanis González.

Blanco y negro.

Duración: 74 min.

## Argumento

Un sujeto sigue a Flora, una mujer que convive con Augusto Briz, exitoso director de orquesta que pronto va a iniciar una gira por el extranjero y tras introducirse en su casa, le comunica que trae un mensaje de Carlos, su marido, prisionero en Rusia tras luchar en la División Azul y con quien convivió –pese a pertenecer a bandos diferentes–, al ser considerado un disidente. Flora transmite sus inquietudes a la policía y a su prometido aunque decide no identificar a *El Asturias* que fue obrero en la fundición en la que trabajó también su marido. Pese a que a Flora le asaltan dudas respecto a la legitimidad del desconocido, le facilita un billete que no hará servir. *El Asturias*, vigilado, conectará con un grupo disidente llegado de Francia cuyo objetivo es atracar la empresa en la que trabajaban Carlos y El Asturias. Entretanto, la policía ratifica la muerte del marido de Flora. En los periódicos, se anuncia la llegada barco Semíramis con prisioneros liberados de la Unión Soviética. Se acelera el atraco planeado por el temor ante las nuevas pesquisas de la policía que fracasará porque un ex compañero de El Asturias le identifica y charla con él en la fábrica donde otro atracador se hace pasar por inspector de la luz. Agreden al empleado y *El Asturias* sale huyendo tras obstaculizar la operación. Es perseguido y liquidado por el jefe de la banda que le encontrará en los túneles de acceso al metro. Flora, casi convencida por un discípulo aventajado de Augusto, decide rechazar la oferta de acompañarle en la gira tras confesar El Asturias la verdad: que el odio a su marido le llevó a enamorarse idílicamente de ella y que planeó un pretexto para acercársele pese a que Carlos le ayudó a evadirse antes de ser trasladado a un batallón disciplinario. Recobrando todo el amor por un marido a quien ahora conoce y admira de verdad, se decide a esperar su vuelta que será recompensada en última instancia.

**Fuente:** Elaboración propia.

**CASI UN CABALLERO (España, 1964)**

**Ficha técnico-artística**

Productora: Hesperia Films, Pedro Masó, P.C.

Dirección: José María Forqué, Guión: Pedro Masó, Vicente Coello, Rafael J. Salvia según la comedia *¿De acuerdo Susana?* de Carlos Llopis, Decoración: Antonio Simont, Fotografía: Juan Mariné, Jefe de producción: José Alted, Director general de producción: Luis Laso, Montaje: Pedro del Rey, Música: Adolfo Waitzman.

Ayudante de dirección: Sinesio Isla, Ayudante de producción: Ricardo Bonilla, Cámara: Ricardo G. Navarrete, Ayudantes de cámara: José C. Cobos, Domingo Solano, Foto fija: Víctor Benítez, Ayudante de montaje: José Luis Peláez, Secretario de rodaje: Félix Míiron, Regidor: Ángel Masó, Ayudante de decoración: Carlos Viudes, Realización de decorados: Tomás Fernández, Atrezzo: J. Mateos, Vestuario: Pertegaz, Adriana, Cornejo, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Arroyo, S.A., Sonido: Klangfilm-Eurocord, Técnico de sonido: Jaime Torrens.

### **Intérpretes**

Alberto Closas (Alberto), Conchita Velasco (Susana), José Luis López Vázquez (Agustín), Alfredo Landa (Gabriel), Gracita Morales (guía), Alfredo Mayo (policía), Antonio Ferrandis (joyero), Agustín González (chófer), Hugo Pimentel, Miguel Armario, Luis Barbero, Juan Casalilla, José Villasante, Vicente Santiovani, Jaime Redón, Francisco Vilches, Fernando Santamaría.

Blanco y negro-Panorámica.

Duración: 98 min.

### **Agradecimientos**

Hotel Felipe II, Joyería Bulevar y Hotel Plaza.

### **Argumento**

«Susana es una ladrona inexperta y, en el fondo ingenua. Diversos azares le han llevado a asociarse con otros dos ladrones: Gabriel y Agustín. Alberto es, en cambio, un ladrón habilísimo. Por dos veces, Alberto desvalija a los otros tres del producto de sus robos. Una, en casa de un marqués, donde finge ser el dueño y se muestra magnánimo con ellos, dejándose sobornar por un beso de Susana. Otra, en un gran hotel, donde se lleva un brazaletes que a Susana y a sus “socios” les ha costado grandes esfuerzos robar.

Desesperados, Susana, Gabriel y Agustín, asaltan la casa de Alberto con el fin de recuperar “lo suyo”. Pero Alberto, una vez más, domina la situación y les propone



asociarse a él. En realidad lo único que desea es unirse a la muchacha de la que se ha prendado. Los cuatro juntos perpetran un robo de gran importancia. Se llevan de un museo uno de los más valiosos cuadros del mundo. Pero en el último momento aparece la Policía, que se dispone a detener a Susana como presunta autora de todos los robos. Y entonces Alberto se entrega para salvarla a ella. El amor ha hecho de él casi un caballero.»<sup>107</sup>

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1965, p. 21.

## **LOS COBARDES (España, 1958)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI

Dirección: Juan Carlos Thorry, Argumento: Carlos Gorostiza, Guión: Felipe Peña, Decoración: Antonio Liza, Fotografía: Miguel F. Milá, Jefe de producción: Valentín Sallent, Montaje: Juan Luis Oliver, Música: Lamotte de Grignon, J. Casas Augé.

Ayudante de dirección: Augusto Fenollar, Ayudante de producción: Rafael Barasona, 2º Operador: Ricardo González, Maquillaje: Práxedes Martínez, Muebles: Isaac, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sistema de sonido: Supersonido magnético Klangfilm registrado en Parlo Films, S.A., Técnico de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Vicente Parra (Juan), Nadine Tallier (María), Yves Massard (jefe de la banda), Eugenio Domingo (Pepe), María Martín (Irene), Manuel Gas (policía), Estanis González (miembro de la banda), Salvador Font, Ramón Quadreny, José Dacosta, Jorge Morales, Gonzalo Medel, Salvador Muñoz.

Blanco y negro.

Duración: 71 min.

### **Argumento**

«Es la historia de un muchacho que al perder a sus padres, siendo niño, los malos tratos de su padrastro le llevan a juntarse con una pandilla de pequeños delincuentes. En una de sus correrías es detenido por los agentes de la autoridad e

---

<sup>107</sup> En la última jugada de Alberto consigue incriminar a Gabriel y Agustín con lo que podrá seguir con Susana.

internado en un reformatorio de menores, del que sale, al ser mayor de edad, con un oficio y ganas de rehacer su vida. Y parece que así va a suceder cuando conoce a una chica hija de un propietario de una zapatería, y de la cual se enamora, pero la fatalidad, en forma de una cantante de cabaret, se cruza en su camino y le arrastra a formar parte de una banda, con la que comete varios atracos. En el último de ellos muere un amigo suyo de la infancia, y esto, unido al amor que siente por su ya mujer y la momentánea desaparición de la banda, le induce a emprender definitivamente el camino del bien. Quiere romper con todo su pasado, y parece que va a lograrlo cuando al regresar otra vez la banda e intentar mezclarle en un atraco de una fábrica donde está trabajando, se niega rotundamente y por ello se ve perseguido y acosado el mismo día en que espera su primer hijo. La oportuna intervención de la Policía pone fin a su angustia y deteniendo a los componentes de la banda, permitiéndole a él que antes de pagar sus cuentas con la sociedad vea al hijo que acaba de nacer.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1959.

## **CONTRABANDO/CONTRABAND SPAIN**

**(España-Gran Bretaña, 1954)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Balcázar, Diadem Films

Dirección versión inglesa: L. Huntington, Dirección versión española: Julio Salvador, Argumento y guión: Lawrence Huntington, Adaptación diálogos al español: Luis Trias de Bes, Decoración: Cedric Dawe, Enrique Bronchalo, Fotografía: Harry Waxman, Federico G. Larraya, Jefes de producción: Sidney Streeter, José A. M. Arévalo, Montaje: Tom Simpson, Ramón Biadiu, Música Edwin Astley.

Ayudantes de dirección: Denis Johnson, José María Forn, Vestuario Sra. Anouk: Pertegaz, Sonido: RCA (G.B.), Western Electric (España), Laboratorios: Denham.

### **Intérpretes**

Richard Greene (Lee Scott), Michael Denison (Ricky Metcalfe), José Nieto (Pierre), Anouk Aimée (Elena Vargas), John Warwick (Bryan), Philip Saville

(Martin), George Mulcaster (coronel Ingleby), Alfonso Estela (Marcos), Conrado Sanmartín (Juan), Antonio Almorós (Lucien).

Color-Eastmant.

Duración: 85 min.

### **Argumento**

«El título hace referencia a las actividades de una banda internacional de contrabandistas encabezada por Pierre. Al principio de la película, en la que se utiliza la voz en *off*, asistimos al robo de una fábrica de relojes de oro en una población fronteriza entre España y Francia. Uno de los elementos de la banda resulta herido y es rematado por sus propios compañeros. Resulta que las actividades de la banda incluyen el contrabando de divisas y por ese motivo un agente del tesoro americano, Lee Scott, es enviado para desarticularla: el agente tiene motivos personales para cumplir su misión, ya que es hermano del delincuente asesinado. La acción se traslada a Barcelona, donde interviene Elena, cantante de *night-club* y amiga del hermano de Lee a quien acabará ayudando y con quien se casará.»

Fuente: Ramon Espelt, *op. cit.*, p. 174.

## **CRIMEN (España, 1963)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI (nº 72)

Dirección: Miguel Lluch, Argumento y guión: José Luis Luca, José Gallardo,

Decoración: Andrés Vallvé, Fotografía: Víctor Monreal (A.T.C.), Jefe de

producción: Julia S. de la Fuente, Director general de producción: Antonio Liza,

Montaje: J.L. Oliver, Música: Enrique Escobar.

Ayudante de dirección: Federico Canudas, Ayudante de producción: Ginés

Rodríguez, Cámara: Julio Pérez de Rozas, Ayudantes de montaje: Maribel

Bautista, María Ángeles Pruna, Script: Josefa Pruna, Foco: Santiago Rodríguez,

Foto-fija: Rafael Pérez de Rozas, Regidor: José Manrique, Maquillaje: Manuel

Manteca, Construcción de decorados: José Rovira, Muebles y atrezzo: Miró,

Vestuario: Llorens, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A.,

Ingeniero de sonido: Miguel Sitges, Sonido y mezclas: Parlo Films, S.A.Ê.,

Ediciones Musicales: IFI.

## **Intérpretes**

Julián Mateos (Carlos), Víctor Valverde (César), Fernando Sancho (juez instructor), Margarita Lozano (Emilia), Sonia Bruno (Inés), Luis Induni (don Antonio), Sergio Doré (Ramón), Luis del Pueblo (Pedro), María Martín (Pura), Julia Caba Alba (viuda), Mario de Bustos (Relo), José Montez, Carlos Ronda, José Manuel Pinillos, Camino Delgado, Miguel Graneri, Gina Montes, Montserrat Porta, Eduardo Lizarza, Francisco Tuset.

Blanco y negro.

Duración: 84 min.

## **Argumento**

«Carlos, un auténtico señorito de pueblo de los que están acostumbrados a satisfacer siempre sus caprichos, apoyado en su tío, don Antonio, quien manda en aquellos alrededores, ha puesto sus ojos en Inés, la chica más bonita del pueblo. Pero Inés resulta inaccesible. Su madre no la deja ni a sol ni a sombra. Viven solas ambas mujeres en la casa donde el médico, don César, pasa la consulta los días que viene al pueblo. Carlos, ayudado por Ramón, su fiel amigote y guardaespaldas, traza sus planes.

El sereno les facilita la entrada en casa de Inés durante la noche. Mientras Ramón se hace cargo de la madre, Carlos atropella brutalmente a la hija. Después, para evitar ser descubierto, las mata a las dos. Carlos y Ramón preparan su coartada haciendo recaer las sospechas sobre el médico. No faltan testigos que declaren en contra de don César, que es detenido bajo la acusación de doble asesinato con violación de una menor. Sin embargo, el juez que instruye el sumario, ante sus continuas manifestaciones, cree con sinceridad en su inocencia!. Descubre que el miedo mantiene atadas las lenguas de las gentes. Hay un muchacho, Tomás, que en cierta ocasión parecía querer hablar. Arriesgándolo todo, pese a las amenazas del cacique, el juez hace la reconstrucción del crimen de acuerdo con una hipótesis bastante certera. El miedo a don Antonio le hace fracasar una vez más. Los testigos permanecen mudos. Pero Carlos y Ramón cometen un error. Para evitar que Tomás hable, lo matan. Este nuevo crimen va a ponerlos en manos de

la justicia. De nada servirá ya el poder de don Antonio. El pueblo vence su miedo y don César recupera la libertad.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1964, p. 25.

## **LA CUARTA VENTANA (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Juro Films (nº 3)

Dirección: Julio Coll, Guión: Julio Coll, José Germán Huici, Decoración: Juan Alberto Soler, Fotografía: Salvador Torres Garriga, Jefe de producción: Teodoro Herrero, Director general de producción: Mario Estartús, Montaje: Emilio Rodríguez, Música: José Solá.

Ayudante de dirección: Luis García, Ayudante de producción: Antonio Jover, 2º Operador: Milton Stefani, Foto-fija: Manuel Gausa, Foquista: Antonio Millán, Ayudante de montaje: Juan Pallejá, Maquillaje: Práxedes Martínez, Secretaria de rodaje: Paquita Primo, Regidor: Enrique Barrés, Estudios: Orphea Films, S.A., Realización de decorados: E. Bronchalo, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: RCA Alta fidelidad, Técnico de sonido: Carlos de la Riva, Danzas: The Marley, Browne Dancers.

### **Intérpretes**

Emma Penella (Dora), Elisa Montes (Luisa), Teresa Pávez (Linda), Ángel del Pozo (David), Luis Induni (comisario), Gloria Osuna (María), Leo Anchóriz (Carlos), Carlos Ibarzábal, Alejo del Peral, Joaquín Navales, Manuel Bronchut, Carolina Jiménez, Pilar de Molina, Camino Delgado, Francisco Aguilera, Eduardo Huici, alumnos del Estudio de actores Coll-Espona.

Blanco y negro.

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Tres muchachas impulsivas, de vida belicosa y explosiva, arman una batalla campal en un “jazz-club”. Acude el “091” y son llevadas a la Comisaría más cercana, en donde se les lee en voz alta la larga lista de sus antecedentes. Dora, Luisa y Linda, son tres modistas, cuya diversión consiste en salir de noche y practicar lo que ellas llaman el deporte de “disfrutar de la vida”. Disfrute que, como podremos ver, consiste en beber, bailar y armar zapatistas en donde quiera

que vayan. Amenazadas por la autoridad son soltadas a la calle. Y en su casa, encontrarán motivos para arrepentirse de su pasado. Allí, incomprensiblemente, hay una muchacha herida de muerte, chorreando sangre por todas partes, inerte en el suelo del cuarto de baño. La socorren, la cuidan y la sanan, temerosas de la Policía. Dar cuenta de tal asunto, significa para ellas caer en sospechas. Y se convierten en policías a su modo y manera. A partir de este momento, se dedican a investigar el caso de la chica herida. Después de mil aventuras, descubrirán al culpable y decidirán cambiar de vida para siempre.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963, p. 88.

## **LA CULPA FUE DE EVA (España-Francia-Italia, 1959)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Hesperia Films (Madrid),  
Gray Films (París), Jolly Films (Roma)

Dirección: Stefano Vanzina (Steno), Guión: Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Diálogos españoles: Eduardo Haro, Decoración: Luis Pérez Espinosa, Piero Filipponi, Fotografía: Manuel Berenguer, Jefe de producción: Manuel Iglesias, Director general de producción: Luis Laso, Montaje: Magdalena Pulido, Giuliana Attenni, Música: Gorni Kramer.

Operador: Juan Ruiz Romero, Ayudantes de montaje: Mariano Laurent, Luis María Lasalle, Maquillaje: Carlos Nin, Mobiliario: Mateos, Luigi Gervasi, Vestuario: Cornejo, Adriana Bersei, Ballet: José Alonso, Laboratorios: Staco Films (Roma), Arroyo, S.A. (Madrid), Estudios de sonido: Fono España, Dirección artística: Félix Acaso, Sonido: Westrex.

### **Intérpretes**

Abbe Lane (Eva), Totó (Scorcelletti), José Guardiola (José), Ricardo Valle (Vargas), Mario Carotenutto (Raúl), Louis de Funes (profesor), Pilar Gómez (Gloria), Giacomo Furia (Tobia), Enzo Garinci, Guido Martufi, Francisco Mula, Ana María Marcha, Anna Maestri, Juan Pastrana, ballet de José Alonso.

Blanco y negro.

Duración: 77 min.

## **Argumento**

«Raúl, un aventurero especializado en el robo y falsificación de cuadros célebres, está en la cárcel, donde se encuentra condenado, preparando la falsificación de la “Maja Vestida”, de Goya. Juntamente con él, sale de la cárcel José, un vulgar y basto ladrón, el cual ha de servir de compinche a Raúl en sus “negocios”. De acuerdo con su antigua cómplice, Eva, consiguen mediante un engaño la colaboración de un infeliz copista de cuadros, Totó, el cual se presta a hacer la copia de la “Maja Vestida”, cediendo más que nada a la belleza de Eva. Una vez conseguida la copia y para corroborar su autenticidad es preciso conseguir la colaboración del profesor Francisco Manuel, conocida autoridad de la pintura de Goya. Gracias a la intervención de Eva, consiguen engañar al profesor, que atestigua la autenticidad del cuadro. Todo marcha bien para la pandilla, y cuando el cuadro está a punto de ser vendido a una millonaria, se descubre todo al presentarse Totó con otras copias que ha realizado de la “Maja Vestida” y que intenta vender al mismo precio que la anterior. Raúl no ve más solución que hacerle el amor a la millonaria consiguiendo ser creído, y de esta forma arreglar la situación. Mientras tanto, Eva ha conocido a Pedro Vargas, célebre bailarín que se enamora perdidamente de ella, y ante el cual también se siente inclinada Eva, la que, cediendo a sus súplicas, promete casarse y emprender una nueva vida, abandonando de esta forma a sus antiguos cómplices de fechorías.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1961, p. 120.

## **CUPIDO CONTRABANDISTA (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Leda Films, S.L.

Dirección: Esteban Madruga, Argumento, guión y diálogos: Esteban Madruga, Manuel Fernández de Lienches, José María Iglesias, Decoración: Ramón Calatayud, Fotografía: Juan Jurado, Jefe de producción: Francisco Tejón, Montaje: Mercedes Alonso, Música: Manuel L. Quiroga y Cobián.

Ayudante de dirección: Jaime Bayarri, Ayudante de producción: José Salcedo, Secretaria de dirección: Rosario Crespo, Regidor: Guillermo Alcázar, Maquillaje: José Echevarría, Atrezzo: Vázquez hermanos, Vestuario: Sastrería Izquierdo,

Intérprete canciones: Ana María Parra, Ballet acuático: Vda. de Granados, Especialista en judo: Francisco Soriano, Estudios: Cinearte, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonorización: EXA, Ingeniero de sonido: F. Molinero.

### **Intérpretes**

Mariano Ozores (Juan), María Mahor (María), Tomás Blanco (jefe de la banda), José Manuel Martín, Mara Laso, Francisco Pierrá, José Sepúlveda, Rufino Inglés, Antonio Molino Rojo, Carmen Rodríguez, José Riesgo, Lorenzo Robledo, Julia Pacheco, Juan Cazalilla, Ángel Álvarez, José Villasante, Francisco Arenzana, José Isbert, Julia Caba Alba, Manuel Zarzo.

Color-Eastmancolor.

Duración: 85 min.

### **Argumento**

Juan es un joven tímido que viaja de Ceuta a Madrid para conocer a la chica con la que se cartea. Un amigo le pasa un paquete con –según dice– medicamentos para una tía enferma que reside en un pueblo de Córdoba. María con quien más de una vez ha tropezado Juan, es una alumna aventajada de canto que también se dirige a Madrid para proseguir sus estudios. Ya en el barco, dos contrabandistas le colocan a Juan un paquete en la gabardina que contiene diamantes y que recogerán tras pasar la aduana pero con su habitual torpeza, se le cae el paquete a Juan y en la confusión creerá que son los medicamentos los que entrega a Tomás el jefe de estación de Córdoba cuando son los diamantes. El robo de la maleta de Juan por un ratero comportará el asesinato del segundo por el contrabandista que le ha seguido y gran parte de los equívocos posteriores ya que Juan denunciará la sustracción a la policía. Tras alojarse en un hotel de Madrid, será visitado por el jefe de los contrabandistas acompañado por un sicario y una especie de *vamp* que le interrogarán sobre la localización de los diamantes. Al descubrir en Córdoba que ha habido una confusión, le envían el paquete por correo. La policía, que sigue de cerca el envío, sospecha también de Juan que atolondrado y sin saber qué está pasando, es de nuevo interrogado. Tras diversos lances y el encuentro de Juan con María, ésta ayudará a corroborar ante la policía que esos mafiosos existen. Cuando Juan va a recoger el paquete a la central de Correos será capturado por los contrabandistas aunque en un complejo de piscinas y recreo en



el que María canta conseguirá escaparse con la ayuda de la chica. La policía llegará a tiempo para salvar a Mario y encerrar a la banda ayudando a unir los destinos de la creada pareja feliz.

**Fuente:** Elaboración propia.

**DE ESPALDAS A LA PUERTA/CRIMEN**  
**EN “LA RATONERA DE ORO” (España, 1959)**

**Ficha técnico-artística**

Productora: Halcón Films

Dirección: José María Forqué, Guión: Alfonso Paso, J. M. Forqué, Luis de los Arcos, Decoración: Antonio Simont, Julio Molina, Fotografía: Enrique Guerner, Jefe de producción: Vicente Sempere, Montaje: Julio Peña, Música: Ramón Vives.

Ayudante de dirección: Manuel G. de la Rasilla, Ayudantes de producción: Enrique Cabezas, José M. Miguel Herrero, 2º Operador: Julio Ortas, Realización de decorados: Francisco R. Asensio, Regidor: Juan Aguilar, Ayudante de montaje: J. Luis Matesanz, Vestuario: Pertegaz, Raffrau, Sastrería: Peris hermanos, Mobiliario y atrezzo: Luna, Mengíbar, Ingeniero de sonido: Alfonso Carvajal, Estudios: Chamartín, Laboratorios: Cinefoto, Sonido: RCA Ultravioleta.

**Intérpretes**

Emma Penella (Lola), Amelia Bence (Lidia), Luis Prendes (inspector Enrique Simón), Elisa Loti (Patricia), Luis Peña (Luis), Irene López Heredia (Luisa), José Marco Davó (Barea), José María Vilches (Tonio), José Luis López Vázquez (agente Arévalo), Félix Dafauce (doctor Ponce), Carlos Mendi (Perico), María Luisa Merlo (Lucky), María del Valle (Amanda), Ágata Lys (princesa), La Chunga y su conjunto, Adriano Domínguez, Carmen Bernardos, Marisa Núñez, Enrique Cerro, Ángela Tamayo, Pilar Muñoz, María Belén, Antonio Burgos, Maruja Vico.

Blanco y negro.

Duración: 90 min.

## Argumento

«Patricia va a Madrid para abrirse camino. Huye de su hogar, deshecho por las desavenencias entre sus padres. En Madrid actúa como bailarina de conjunto en un cabaret. Tonio, su antiguo amor, trabaja allí como pianista. Un día aparece Patricia en su camerino, gravemente herida por una agresión cometida por no se sabe quién. El inspector Enrique Simón, dirige las investigaciones. Patricia va a ser operada en el mismo camerino, pues por su grave estado no puede ser trasladada a una clínica. Varios son los sospechosos entre ellos, Lola, otra bailarina, que había agredido anteriormente a Patricia amenazándola de muerte; Tonio, que había tenido relaciones amorosas con ella; y Ramón, “El Fantasía”, un sujeto de malos antecedentes. Al final, gracias a un truco del inspector Simón, se descubrirá el culpable y, por otra parte, Patricia será operada satisfactoriamente.»

**Fuente:** Pascual Cebollada, *op. cit.*, p. 76.

## DELINCUENTES (España, 1956)

### Ficha técnico-artística

Productoras: Mezquíriz, Tándem Films

Dirección: Joan Fortuny, Guión: Ángel G. Gauna, Decoración: Ramón Matheu, Fotografía: Juan Fortuny, Aurelio G. Larraya, Jefe de producción: Fernando Royo, Director general de producción: Antonio Jover, Productor asociado: Juan Fortuny, Montaje: Alberto González Nicolau, Música: Serramont.

Ayudante de dirección: Arturo Buendía, Secretario de dirección: Ángel G. Gauna, Secretario de producción: José Zaro, Cámara: Julio Pérez de Rozas, Foto-fija: Juan Gelpí, Ayudante de montaje: Ángeles Pruna, Maquillaje: Rodrigo Gurucharri, Regidor: Antonio Samsó, Aviosa: Jenny Roviroza, Atrezzo: Miró, Estudios: Trilla, Laboratorios: Cinefoto, Técnico de sonido: Jorge Sangenís, Grabación de diálogos: Juan Cerdá.

### Intérpretes

Ginette Leclerc (Anita), Mario Beut (Andrés), Christine Carrère (Irene), Raymond Bussières (Caid), Manuel Monroy, Miguel Ángel Valdivieso, Robert Berri, César Ojinaga, Juanito Vargas, Consuelo Vives, Mercedes Monterrey, Jesús Puche, Salvador Muñoz, Ramón Cazorla, Maestro Serramont, Manuel Salmerón,

Jesús Redondo, Manuel de Bustos, Cheo Morejón, Antonio Berlinches, Mery Alda, “Caballero Godia”, “¡Oh, Gran Gilbert!”.

Blanco y negro.

Duración: 80 min.

### **Argumento**

«”Delincuentes” quiere hacer una seria advertencia sobre la desviación de ciertos hombres que, moviéndose en un ambiente equivocado, están cada día más propensos a delinquir, faltos de una guía espiritual. El “Caid” personifica la tesis moralista del film; su muerte es la mejor reflexión al hijo descarriado que quería emular las pasadas hazañas de su progenitor. “Delincuentes” quiere además demostrar las consecuencias disgregadoras que para la familia y la educación tiene el situarse fuera de la Ley y de la sociedad; y asimismo la grave responsabilidad que incumbe a los padres en la moralización cristiana de la familia.»<sup>108</sup>

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1957, p. 12.

## **DESPUÉS DEL GRAN ROBO (España, 1964)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Isasi P.C.

Dirección: Miguel Iglesias, Argumento y guión: Miguel Iglesias, Noel Clarasó, M. Cussó, Decoración: Juan Alberto, Fotografía: Juan Gelpí, Jefe de producción: Miguel Grau, Director general de producción: Antonio Irles, Montaje: María Rosa Esther, Música: J. Durán Alemany.

Ayudante de dirección: Luis García, Ayudante de producción: Marcelino Riba, Cámaras: Fernando Aleo, Santiago Rodríguez, Foto-fija: Manuel Gausa, Secretaria de dirección: Paquita Vilanova, Maquillaje: Práxedes Martínez, Ayudantes de montaje: Carmen Fábregas, Celestino Marbá, Equipo: Baltasar Poncela, Prólogo y títulos: Pablo Núñez, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Doblaje: Voz de España, S.A..

---

<sup>108</sup> El argumento, probablemente extraído del *Press-book* del film parece dirigirse mucho más a la Administración que a un potencial público. La insistencia en los aspectos moralizadores de la película, encubren sin duda una temática que tiene más que ver con la gramática casi lúdica del género que con cualquier tipo de reflexión sobre la delincuencia juvenil o sobre los “valores cristianos”.

## **Intérpretes**

Rafael Alonso (Ricardo Salazar), Elena Duque (Elvira), Antonio Durán (Julio), Carlos Lemos (Juan), Jacqueline Mills (turista), Margarita Lozano (Ms. Mills), María José Nadal (Anita), Carlos Miguel Sola, Manuel Gallardo, Luis Torner, Albert Simono, Francisco Oliveras, Manuel Bronchud, Víctor Israel, Walter Maestro, Alberto Gadea.

Blanco y negro.

Duración: 77 min.

## **Argumento**

«La familia Salazar, compuesta por Ricardo, Elvira y su hijo Nito, acompañados de Anita –hermana de Elvira–, van a gozar de unas vacaciones invernales a orillas del lago, al que llegan en su “600” cargado de maletas y dispuestos a pasar unos tranquilos días disfrutando del paisaje y de la pesca, a la que es gran aficionado Ricardo. Pero en aquel tranquilo paraje coinciden con varios extranjeros que han intervenido en el famoso atraco al tren correo Glasgow-Londres y han ido huyendo de Scotland Yard a refugiarse allí. Entre los delincuentes existe una verdadera pugna por quedarse con el botín, lo que les lleva a liquidarse entre ellos de manera despiadada. Apercebida la Policía, logra desbaratar los planes de los criminales y restablecer la paz entre la familia, que, pasados los sustos, puede por fin disfrutar de las vacaciones.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1965, p. 35.

## **EL DIABLO TAMBIÉN LLORA (España-Italia, 1963)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Arturo González (Madrid), Apo Films s. p. a. (Roma).

Dirección: José Antonio Nieves Conde, Argumento: S. Fernández Nicolás, Guión: S. Fernández Nicolás, Mario Lacruz, J. A. Nieves Conde, Giorgio Prosperi, Decoración: Enrique Alarcón, Fotografía: Miguel Barquero, M. Sbrenna, Director general de producción: Andrés Velasco (versión española), Attilio Tosato (versión italiana), Jefe de producción: Enrique Balader, Productor ejecutivo: Alfredo Fraile, Montaje: Antonio Ramírez, Música: Riz Ortolani.

Ayudante de dirección: Luis Ligeró, Ayudantes de producción: F. del Toro, M. Sánchez, 2º ~Operador: F. Perrote, Foto-fija: J. Salvador, Ambientación: Martín Zerdo, Maquillaje: A. Florido, Vestuario: Luna, Mateos, Menjíbar, Herrera, Ollero, Sonorización: Fonoespaña, Registro musical: Hispavox, Técnico de sonido: Jesús Jiménez, Títulos: Pablo Núñez, Estudios: CEA, Laboratorios: Madrid Films.

### **Intérpretes**

Eleonora Rossi-Drágo (Ana), Francisco Rabal (Tomás), Alberto Closas (Ramón), Graziella Galvani (Mari), Fernando Rey (Fernando), Paola Bárbara, Paola Bárbara, Mabel Karr, Félix de Pomés, Ana María Custodio, Alicia Altabella, Montserrat Julio, Luis García Ortega, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Margot Cottens, José Orjas, Adolfo Torrado.

Blanco y negro-Super Scope.

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Ana, mujer atractiva, está casada con el doctor Quiroga. Viven en Gijón. Este matrimonio no marcha bien. Ana hace frecuentes viajes a Madrid. Quiroga, en uno de ellos, sigue a Ana. Pretende deshacerse de ella; está convencido de que tiene un amante. Irrumpe en casa de Tomás y dispara, hiriéndole. Ana es testigo de esta lucha, coge la pistola y mata a su marido. Quiroga había cometido un error. Tomás no era el amante de su mujer, sino un inocente muchacho a quien Ana había conocido en el tren durante su viaje. A pesar de esto el juez se niega a conceder a Ana la libertad provisional. Pero Tomás, que no puede olvidar a su atractiva compañera de viaje, no permanece inactivo. Le pide a su amiga Mary que se haga cargo de su defensa y al mismo tiempo investiga el pasado de Quiroga. Descubre que el muerto tiene un hijo con otra mujer, Carmen, con la que deseaba casarse, y Ana era el único obstáculo que lo impedía.

Basándose en estos hechos, Ana obtiene la libertad provisional, y su primera reacción es ir al encuentro de su verdadero amor: Fernando, hermano de su difunto marido. Ana es feliz, pero no así Fernando, que ve en ella un obstáculo para conseguir sus propósitos de casarse con Luisa, joven hija de un banquero. Por presiones de la familia, Fernando actúa de acusador privado contra Ana, y en

el juicio la ataca duramente, hasta el punto de casi hacerla confesar que tiene un amante. Ana es absuelta y pretende seguir las relaciones con Fernando. Al querer éste deshacerse de ella, descubre Ana que le está engañando. Comprende su error y ella misma se entrega a la Policía.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1964, p. 46.

## **LOS DINAMITEROS (España-Italia, 1963)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Ágata Films (Madrid), Film Columbus (Roma)

Dirección: Juan Atienza, Argumento: Rodrigo Rivero, Guión: Luis Ligeró, Juan Atienza, Decoración: Santiago Ontañón, Fotografía: Juan Mariné, Directores de producción: Ricardo Sanz, Roberto Palaggi, Productor ejecutivo: José Luis Dibildos, Montaje: Alfonso Santacana, Música: Piero Umilisti.

Ayudantes de dirección: Fernando Merino, Michelangelo Paviaro, Ayudante de producción: Fernando Somoza, Segundos operadores: Félix Mirón, Giovanni Antinori, Ayudante de cámara: Fernando Perrote, Foto-fija: Felipe López, Secretaria de rodaje: Isabel Ruiz-Capillas, Ayudante de decoración: Wolfgang Burman, Regidor: Ángel Parrondo, Maquillaje: Emilio Puyol, Vestuario: Cornejo, Atrezzo: Luna, Mateos, Mengíbar, Estudios: Sevilla Films (Madrid), Incir de Paolis (Roma), Laboratorios: Madrid Films, Spes Catalucci (Roma), Sonorización: EXA (Madrid).

### **Intérpretes**

José Isbert (don Benito), Sara García (doña Pura), Carlo Pisacani (don Augusto), Lola Gaos (nuera de Benito), Paolo Ferrara, Xan das Bolas, María José Alfonso, Vicky Ludovisi, Eugenio Galadini, Manuel Torremocha, Ricardo Tundidor, J.A. González Rojas, Juan Cazalilla.

Blanco y negro.

Duración: 88 min.

### **Argumento**

«Don Benito, don Augusto y doña Pura, los tres viejos y jubilados, se habían conservado puros y honrados, durante los 230 años que sumaban sus existencias, pero un día de golpe, dejaron de practicar esas virtudes y juntos cometieron el robo más ingenioso, sorprendente e ingenuo de cuantos recuerda la historia del

cine. ¿Para qué querían el dinero a sus años? Verán: Don Benito estaba obsesionado con la muerte: vivía para ella. Necesitaba un panteón majestuoso, digno y confortable para poder descansar en paz... y no tenía dinero. A don Augusto se le había parado el reloj de su corazón a los 20 años. Le gustaban los viajes, el champagne, las piernas bonitas, la criada de su pensión... y todo eso costaba dinero. Doña Pura... bueno, doña Pura era un ser delicioso. Vivía en su mundo particular de Santos Amigos y Santos Enemigos; de pobres pobres y de damas ricas, de niños y de pájaros... y también para esto se precisaba dinero. Para llevar a buen término su “justificado” robo, tuvieron que someterse a duro entrenamiento: Técnica y práctica de explosivos, carreras a campo a través, navegación a remo, ejercicios de escalada, tráfico ferroviario, cronometraje, etc. Sí, tuvieron éxito, pero... pero es mejor que ustedes vean esta deliciosa película para enterarse del inesperado desenlace del “golpe” de don Benito, don Augusto y doña Pura.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1964.

## **¿DÓNDE PONGO ESTE MUERTO? (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI (nº 65)

Dirección: Pedro L. Ramírez, Guión: José Luis Colina, Manuel Ruiz Castillo, Pedro L. Ramírez, Decoración: Andrés Vallvé, Fotografía: Ricardo Albiñana, Jefe de producción: Antonio Liza, Directora general de producción: Julia S. de la Fuente, Montaje: Juan Luis Oliver, Música: Enrique Escobar.

Ayudante de dirección: Ignacio Grau, Ayudante de producción: Rafael Barasona, Cámara: Juan Gelpí, Ayudante de cámara: Juan Prous, Foto-fija: Juanita Biarnés, Secretario de rodaje: Federico Canudas, Regidor: Ginés Rodríguez, Maquillaje: Carmen Mendiaca, Constructor de decorados: José Rovira, Estudios: IFI, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido y mezclas: Parlo Films, S.A. (Supersonido magnético Klangfilm), Técnico de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Fernando Fernán Gómez (Manolo), Miguel Gila (Ramón), Claude Arnold (Elisa), Gustavo Re (policía), Julia Caba Alba (dueña del hotel), José Thelman (gángster), Ángel Lombarte (policía), Gloria Osuna, Florencio Calpe, Salvador Font, Luis

Casañas, José Campos, Eulalia Mendoza, Mari Carmen Orero, Manuel Bronchard.

Blanco y negro.

Duración: 80 min.

### **Argumento**

«Elisa y Ramón, la pareja “Espumín”, el detergente que da espuma de felicidad, acaban de casarse. Alguien ha escondido en el baúl de la novia el cadáver de don Aquiles Papillón, un sabio así de importante. Don Aquiles ha resultado completamente muerto a consecuencia de los disparos de Tito, aventurero internacional que, juntamente con Basil y Eva, perseguía a don Aquiles para escamotearle el invento. Ramón, que buscaba en el baúl unos calcetines, se encuentra con el difunto llevándose un susto morrocotudo. Más o menos como el que se lleva Manolo, el Jefe de Publicidad del “Espumín” ese, que acompaña a los recién casados en su viaje, con una misión propia de su especialidad. Entre ambos tratan por todos los medios de deshacerse de los restos mortales del sabio, pero el dichoso cadáver siempre regresa, y en el baúl, llega con los novios hasta el hotel de la costa, donde Elisa y Ramón pretendían la soledad que buscan todos aquellos a quienes acaban de leerles la Epístola de san Pablo. Al fin los buenos dominan la situación, a la noche le quedan aún algunas horas. Ramón y Elisa tienen que aprovecharlas.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963, p. 41.

## **LOS DOS GOLFILLOS (España, 1960)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Suevia Films/Cesáreo González

Dirección: Antonio del Amo, Guión: Emilio Canda, Decoración: Sigfrido Burmann, Fotografía: Juan Mariné, Jefe de producción: Rafael Vázquez, Director general de producción: Antonio Cuevas, Montaje: Petra de Nieva, Música: Manuel Parada.

Ayudante de dirección: Arturo González, Ayudante de producción: José Zaro, Segundos operadores: Fernando Guillot, Julio Pérez de Rozas, Foto-fija: Antonio Ortas, Ayudante de montaje: Carmen Frías, Ayudante de decoración: Adolfo



Cofino, Construcción de decorados: Bronchalo (Orphea), Secretario de rodaje: Mariano Canoles, Administrador: Francisco Puyol, Regidor: Enrique Barrés, Vestuario: Peris hnos., Muebles y atrezzo: Miró, Estudios: Orphea Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Estudios de doblaje: EXA (Madrid).

### **Intérpretes**

Joselito (Joselito), María Piazzai, Luz Márquez, José Marco, Pablito Alonso, Antonio Prieto, Ismael Elma, Porfiria Sánchez, Rosa Fuster, Manuel Rojas, Rufino Inglés, Emilio González, Mario Bustos, José Palomo, Agustín Fisac, José A. Maldonado, Salvador Muñoz, María Camino.

Blanco y negro.

Duración: 80 min.

### **Argumento**

«Un condenado a muerte está preso en la Cárcel General de Barcelona, en espera de ser ejecutado. Su hermano, unido a otros delincuentes, rapta a un hijo del Director de la cárcel, para hacer a éste víctima de un chantaje: o facilita la huida del condenado, o no verá más al pequeño. Firme en el cumplimiento de su deber, el Director no acepta el chantaje (*sic*), y los delincuentes, se disponen a deshacerse del niño. Uno de los bandidos –Ricardo– se encuentra con una pareja de vagabundos maleantes, quienes le roban y se apoderan del niño. Transcurren siete años. Joselito, que así se llama el pequeño raptado, vive tristemente con los vagabundos en unión de otro niño llamado Ramón. Entretanto Ricardo ha identificado casualmente al vagabundo y se entera de que el niño vive, exigiendo le devuelva a sus verdaderos padres. Pero a quien entrega el vagabundo es a Ramón, el otro golfillo que vivía con Joselito. Por otra parte, los antiguos delincuentes han conseguido, a su vez, identificar a Ricardo –su compañero de fechorías en otra época– y aliados con el vagabundo, le hacen objeto de un sucio chantaje, exigiéndole dinero a cambio de no denunciar sus pasadas andanzas, ya que Ricardo es hoy una persona honorable. En una violenta escena, entre Ricardo que no se somete al chantaje y los bandidos, es herido de muerte el pequeño Ramón. Entretanto, aclarado todo, Joselito ha vuelto al lado de su angustiada madre».

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 52.

## **DUDA (España, 1951)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Emisora Films

Dirección: Julio Salvador, Guión: Manuel Tamayo, Julio Coll, basado en la comedia homónima de E. Hernández Pino, Decoración: Juan Alberto, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: Miguel Grau, Montaje: Antonio Isasi-Isasmendi, Música: Ramón Ferrés.

Ayudantes de dirección: Francisco Pérez Dolz, Jesús Castro-Blanco, Ayudante de producción: Luis García, Ayudantes de cámara: Mario Bistagne, Aurelio G. Larraya, Foto-fija: Carlos Pérez de Rozas, Secretario de dirección: José María Forn, Regidor: Juan Zaro, Ayudante de montaje: Pascual Brian, Maquillaje: Antonio Turell, Muebles y atrezzo: Miró, Vestuario: Carmen Armengol, Estudios: Trilla, Emisora, Laboratorios: Cinefoto, Sonido: Acústica.

### **Intérpretes**

Conrado San Martín (Enrique Vallar), Elena Espejo (Ana María), Francisco Rabal (Rafael), Mary Lamar (enfermera), Carlo Tamberlani (comisario), Rosita Valero (farmacéutica)&, Maria Bru (doña Teresa), Luis Pérez de León, Rafael Navarro, Eugenio Testa, Ramón Giner, José Goula, Luis Induni, Juan Monfort, Modesto Cid, Francisco Linares.

Blanco y negro.

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Un rico anticuario muere. Al cabo de dos años aparece en el armario de su esposa, Ana María, un frasco de “hipnotal”. Todas las dudas caen sobre ella, y al regresar del viaje de novios con su nuevo marido, Enrique Vilar, es detenida. Enrique logra su libertad, pero le queda la duda de si será inocente; como abogado, realiza pesquisas. Todo se aclara, finalmente, pues los criminales resultaron ser la enfermera de don Anselmo, el muerto, en colaboración con el administrador y el ex-secretario del mismo, quienes, además, asesinan al nuevo administrador, que había llegado a descubrirlos.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 194.

## **ENSAYO GENERAL PARA LA MUERTE (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: As Films, S.A., Eco Films

Dirección: Julio Coll, Guión: Pedro M. Herrero, Decoración: Gil Parrondo, Luis Pérez Espinosa, Fotografía: José Fernández Aguayo, Jefe de producción: Jesús García Gárgoles, Director general de producción: R. Llidó Vicente, Gerente de producción: Alejandro Ortega Bueno, Productor ejecutivo: José López Moreno, Montaje: José Antonio Rojo, Música: José Solá.

Ayudante de dirección: Luis García Rodríguez, Ayudante de producción: Pedro Coll, 2º Operador: Ricardo González, Ayudante de cámara: Francisco González Conde, Foto-fija: Alejandro Diges, Constructores de decorados: Tomás Fernández, Juan García, Ayudante de decoración: Jaime Pérez Cubero, Ayudante de montaje: Javier Morán, Script: Isabel Ruiz-Capillas, Regidor: Joaquín Palomares, Maquillaje: Fernando Martínez, Mobiliario: Mateos, Luna, Mengíbar, Sastrería: H. Cornejo, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Técnico de sonido: Jaime Torrens, Sistema de sonido: Magnetocord-Klangfilm.

### **Intérpretes**

Susana Campos (Arlette), Carlos Estrada (Jean), Roberto Camardiel (comisario Dupont), José Bódalo (Víctor), Ángel Picazo (Henry), Irán Eory (Franka), Carlos Ballesteros (inspector Jules), José María Caffarel (director de teatro), María Luisa Ponte (presunta ladrona), Erasmo Pascual, María José Alfonso, Manuel Peiró, Rufino Inglés, Alfonso de Córdoba, Elena Balduque, Mary Saavedra, José Martín, Charito Baeza.

Blanco y negro.

Duración: 80 min.

### **Argumento**

«Jean, autor teatral, se entera de la infidelidad de su mujer, Arlette. Entonces, en el teatro, ante unos amigos y el Comisario de Policía, dice que va a cometer un crimen perfecto en el que no se conocerá el móvil ni aparecerá el cadáver. Aquella misma noche, en el chalet de Jean, un misterioso asaltante intenta estrangular a Franka, la doncella. El Comisario, tras las investigaciones, decide enviar a Jules, Inspector de Policía, para que vigile la casa, mientras Jean asiste a

una fiesta. Cuando éste vuelve a casa, descubre que su mujer ha desaparecido, ante el asombro de Jules, que asegura que Arlette no pudo salir del chalet, puesto que apagó la luz hace un momento. En el cuarto de Arlette se descubre que el vaso tiene cianuro, y en el jardín del chalet aparece una fosa de cal, cavada recientemente. Jean había preguntado en el teatro la mejor fórmula para hacer desaparecer un cadáver y para asesinar a una persona, y Víctor, el doctor, habló de cal viva y de cianuro, por lo que todas las sospechas recaen sobre Jean. Días más tarde, el Comisario explica el misterio, Arlette se había ido de la casa aprovechando un momento en que Jules y Jean estaban en la habitación de la doncella, y Jean fingió el crimen por causas que no conoce. Estrechado a preguntas, Jean confiesa que pensó asesinar a su mujer porque le engañaba, pero al fin no tuvo valor. Después abandonan la casa. Es cuando vuelve Arlette del viaje, y entonces Jean la mata. Una gardenia que Franka entrega a Jules, pone sobre la pista al Comisario, porque siempre que hay gardenias en el chalet de Jean es que Arlette está en la casa. Entonces el Comisario llega a la casa y descubre lo sucedido.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963.

## **FUGA DESESPERADA/LE BOURREAU ATTENDRA**

**(España-Francia, 1960)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Java P.C., Atac Eurociné

Dirección versión española: José Antonio de la Loma, Dirección versión francesa: Robert Vernay, Guión: José Antonio de la Loma según una idea de Frédéric Dard, Decoración: Jean Paul Coutant, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: Valentín Sallent, Montaje: Teresa Alcocer, Música: Federico Martínez Tudó, Daniel J. White.

Director de doblaje: Antonio Santillán, Ayudante de dirección: Ramón Quadreny, Ayudante de producción: Juan Blage, Segundos operadores: Mario Bistagne, Milton Stefani, Ayudante de cámara: Jesús Teixidó, Foto-fija: Gausa, Ayudante de montaje: Fermín Rubio, Maquillaje: Margarita Martínez, Secretario de rodaje: Federico Canuda, Regidores: R. M. Pérez, Manuel Rubio, Estudios: La Victorine

(Niza), Orphea Films, S.A. (Barcelona), Laboratorios: Cinefoto, Sonido: RCA Alta fidelidad, Transparencias: Estudios Billancourt (París).

### **Intérpretes**

Arturo Fernández (Pierre Morlaix), Claire Maurier (Marina), Milo Quesada (don Ramón), Marujita Bustos (Inés), Paul Guers (Larsen), Robert Berri, María Camino Delgado, Charles Rene Mauprès, Manuel de Melero, Bernard Fontaine, Francisco Adriá, Manuel Trigueros, Carlos Ronda. Exteriores: París, Niza, Costa Azul, Marsella, Costa Brava, Barcelona.

Blanco y negro.

Duración: 82 min.

### **Exteriores**

París, Niza, Costa Azul, Marsella, Costa Brava, Barcelona.

### **Argumento**

«Pierre Morlaix, un delincuente habitual, se fuga de la prisión de Marsella. Le ayudan Larsen y Marina, dos jóvenes asociados en negocios ilícitos de contrabando. Lo embarcan con ellos y lo introducen en España, donde se esconden en la finca de D. Ramón, viejo paralítico, tío de Marina. Larsen debe abonar una fuerte cantidad a Ricardo, compañero de negocios, y trata de que se la preste D. Ramón, a lo que éste se niega. Entonces Larsen urde un plan. Pierre, enamorado de Marina, es convencido por ésta para que se deshaga de Larsen. Siguiendo sus instrucciones, le mata en las proximidades del muelle y regresa a la casa. Le despierta la llegada de la policía. La casa está sola, y don Ramón muerto. Tiene que huir, porque se le acusa de ese crimen y no puede explicar su coartada. Lo cierto es que Larsen vive y se ha valido de una estratagema para que Pierre asesinara a Ricardo, librándose así del molesto socio. Pierre huye constantemente. El Comisario Soldevilla, que sigue las investigaciones, empieza a atar cabos. Detienen a Larsen, mientras Pierre y Marina tienen que seguir huyendo con la esperanza de encontrar la frontera. Soldevilla, que los persigue, temeroso de que se le escapen, dispara. El coche de Marina y de Pierre cae al mar por un gran acantilado.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 60.

## **EL FUGITIVO DE AMBERES (España, 1954)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Pecsá Films

Dirección: Miguel Iglesias, Director adjunto versión francesa: René Le Henaff, Guión: Juan Bosch, Miguel Iglesias basado en una idea de M.J. Galtier, Diálogos adicionales: Antonio Guzmán-Merino, Decoración: Filalicio Flaquer, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: Juan Bosch, Montaje: Teresa Alcocer, Música: Juan Durán Alemany.

Ayudante de dirección: Francisco Pérez-Dolz Riba, 2º Operador: Mario Bistagne, Ayudantes de cámara: Aurelio G. Larraya, Bob Zoubowitch (París), Laury J. Vergauwen (Amberes), Fotógrafo: Jesús Teixidó, Coreografía: Maestro Perfecto, Secretario de rodaje: Antonio Irlés, Secretario de producción: Miguel López Ripoll, Regidor: Marcelino Riba, Ayudante de montaje: Ángela Grau, Maquillaje: Adrián Jaramillo, Realización de decorados: Enrique Bronchalo, Muebles y atrezzo: Miró, Estudios: Orpheá Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto, S.L., Sistema de sonido: R.C.A. Alta Fidelidad, Técnico de sonido: Enrique de la Riva, Ayudante de sonido: Carlos de la Riva.

### **Intérpretes**

Howard Vernon (Bell), Anouk Ferjac (Gisèle), Alfonso Estela (Arturo Montes), Amelia de Castro (Carmen), José Marco (Jordán), Luis Induni (Álex), Manuel Gas (comisario), Juan Capri (Max), Jaime Avellán (agente), Emilio Fábregas, José María Pinillos, Juan Monfort, Enrique Borrás, Ramón Vaccaro, Enrique Tusquets, Carlos Ronda, Pepita Güell, Luis Paradella, Ricardo Fuster, Gloria García, Regina Lluch, Telesforo Sánchez, Olga Lombart, Augusto Ordóñez, Manuel Cobo, Leonor Belmonte, María Cañete.

Blanco y negro.

Duración: 67 min.

### **Argumento**

«El guión [...] arranca en París: diferentes vistas de exteriores de la ciudad (Torre Eiffel, Arco de Triunfo, Montmartre) son mostradas con la excusa narrativa del reparto de periódicos que tienen en primera página la noticia del robo a la princesa Ahmaru del famoso brillante “Woosley”; haciéndose pasar por criado de ésta, Bell Fermer es el autor del robo. En Amberes, Bell se encuentra con el

traficante de joyas Álex para vendérselo. Álex consigue un trato ventajoso pero en el último momento descubre que Bell le ha cambiado el brillante original por una imitación. Después de escapar de la persecución de la banda de Álex, Bell consigue embarcar hacia Barcelona con el barco de su amigo Max. En Barcelona Max va a ver al propietario de un baile y de una sala de atracciones, Arturo Montes, que le habla del asesinato de un joyero francés y del diamante de Bell. Tras una redada en el cabaret de Montes, la policía dirigida por el inspector Jordán –a su vez a las órdenes del comisario–, detiene a Bell en presencia de Montes. Jordán conoce a Gisèle, que llega a Barcelona como representante de la compañía aseguradora del collar robado al joyero asesinado. Pese a que parece que el trabajo de Gisèle finaliza cuando descubren que el collar no ha sido robado y está en posesión de Ángel Ferrán, Jordán sospecha de éste y la convence de quedarse en la ciudad para seguir de cerca los acontecimientos. Bell, en libertad condicional, recibe una cita de Montes. Éste le enseña su negocio: a través del “túnel fantasma”, una de sus atracciones, llegan a un taller de joyería en el que transforma joyas robadas. Montes propone a Bell comprarle el “Woosley”; le ofrece trabajo también como perito de joyas y como intérprete de sus clientes extranjeros. Montes utiliza a Carmen (cantante del cabaret y– su amante) para que, valiéndose de su atractivo, descubra si Bell tiene el brillante en su poder. Cuando Bell se da cuenta, en la plaza de toros Monumental donde hace de cicerone, que Álex está en Barcelona persiguiéndolo, plantea a Carmen huir juntos tras confesarle que tiene el brillante escondido en la torre de Jaime I. Carmen informa a Montes, que envía un hombre a la torre, pero Bell le sorprende y le mata después de una lucha encarnizada. A la mañana siguiente el comisario, con Jordán y Gisèle (que han intimado rápidamente), descubre en la torre que había algún objeto incrustado y que las huellas corresponden al inglés indocumentado que habían cogido días antes.

Jordán, que sospecha desde el primer momento de Ferrán, le llama diciéndole anónimamente que necesita verlo urgentemente. La intervención del teléfono de Ferrán permite saber que enseguida llama al negocio de Montes (habían asesinado al joyero para recuperar el cheque de la compra del collar). En las

atracciones de Montes tiene lugar el desenlace. Cuando Ferrán llega, Jordán le espera y ve como sube en una vagoneta del túnel y no sale del interior. Bell es perseguido por Álex: Álex dispara sobre Bell y éste le empuja de manera que una vagoneta lo atropella. Después, Jordán matará a Montes; el “Woosley” está en las manos de Bell cuando muere. Finalmente Jordán se reúne con Gisèle en el aeropuerto.»

**Fuente:** Ramon Espelt, *op. cit.*, pp. 170-172.

## **LA HERIDA LUMINOSA (España, 1956)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Balcázar

Dirección: Tulio Demicheli, Guión: Julio Coll, Tulio Demicheli, según la obra de mismo título de Josep Maria de Sagarra, Decoración: Pierre Schild, Fotografía: Georges Perinal, Federico G. Larraya, Jefe de producción: Jesús Castro-Blanco, Montaje: Juan Pallejá, Música: Isidro B. Maiztegui.

Ayudantes de dirección: José María Nunes, Sebastián Businello, Ayudantes de producción: Luis García, M. Riba Abizanda, 2º Operador: Clemente Manzano, Secretaria de rodaje: Pepita Pruna, Administración: Juan Torres, Ayudante de cámara: Julio Pérez de Rozas, Foto-fija: Juan Gelpí, Construcción de decorados: Enrique Bronchalo, Regidor: Juan Blaje, Ayudante de decoración: Jaime Palacín, Ayudante de montaje: Juan Pallejá Ortiz, Maquillaje: Práxedes Martínez, Muebles y atrezzo: Miró, Vestuario: Encarna Gutiérrez, Asunción Bastida, Bassols, Jaulent, Vocalista: Pilar Morales, Estudios: Orphea Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: RCA Alta Fidelidad, Técnico de sonido: Enrique de la Riva.

### **Intérpretes**

Arturo de Córdova (doctor Enrique Molinos), Amparo Rivelles (Isabel), José María Roderó (Ernesto), Yolanda Varela (Adela), Ramón Martori, Mercedes Monterrey, Nicole Blancheri, Salvador Muñoz, José Ocón Eslava, Jesús Puche, Camino Delgado, Manolita Guerrero, M. Carmen Somoza.

Color-Panorámico.

Duración: 78 min.



## **Agradecimientos**

Servicio de Cirugía Cardíaca del Hospital de la Cruz Roja Española de Barcelona.

### **Argumento**

El cirujano-cardiólogo Enrique Molinos, está casado con Isabel, una mujer religiosa y estricta. Su sobrina Adela, enamorada de él intenta con multitud de maniobras que éste le corresponda. El hijo del doctor, Ernesto detenta una vocación religiosa. Isabel al descubrir los últimos devaneos amorosos de su marido decide que permanezcan separados discretamente. Meses más tarde, encontramos al doctor Molinos en París donde ha asistido a un Congreso Médico Internacional. Allí encontrará a Adela, que ha acabado estudios de enfermería. Ahora sí que el doctor corresponderá el amor de Adela que le pone condiciones: envenenar a su odiada tía para que no haya obstáculos legales en su relación. Guardando nuevamente las apariencias, una noche que el doctor se halla en su hogar está a punto de cambiar las píldoras que ha de ingerir Isabel que sigue un tratamiento prescrito. En ese momento, una llamada de un puesto de socorro anuncia que Adela ha tenido un accidente mortal, lo que evita el asesinato planeado que Isabel presiente. Posteriormente, Ernesto comunicará su ingreso en el seminario mal recibido por el padre que decide olvidarse de él. Tiempo después, Ernesto será visitado por su padre como especialista, descubriendo una patología cardíaca grave. Tras un fulminante desmayo, Enrique Molinos habrá de intervenir a su hijo que morirá en el quirófano. El dolor de ambos padres les llevará a que intenten superar la herida abierta entre ambos, marcado el camino por su hijo muerto.

**Fuente:** Elaboración propia.

## **HIPNOSIS (España-Alemania-Italia,1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Constantin Films, IGF (International Germania Film),

Procusa, DIC

Dirección: Eugen (Eugenio) Martín, Argumento: Gabriel Moreno Burgos, Eugenio Martín, Guión: Helmut Harun, Gerhard Schmiat, Giuseppe Manglone,

Decoración: Ramiro González, Fotografía: Cecilio Paniagua, Producción ejecutiva: Franz Thierry, Montaje: Rosi Laudien, Música: Roman Vlad, Franco de Masi.

Ayudante de dirección: Lore Meyer-Döhner, Ayudante de producción: Jüngen Hilgert, Cámara: Franz Sempere, Sonido: Gustl Haas, Efectos especiales: Dr. Alfons Carcasona, Estudios: CEA, Hergeslellt in den, Internationale Film-Union, Edición y Laboratorios: IFU-Remagen, Weitvertrieb UFA-International.

### **Intérpretes**

Jean Sorel (Erik), Götz George (Cris), Margot Trooger (Catherine), Werner Peters (comisario), Mara Cruz (Carmen), Massimo Serato (Hans), Eleonora Rossi-Drago (Magda), Antonio Casas (médico), Heinz Drache.

Blanco y negro.

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Cris, al intentar robar en el camerino de un famoso artista, facilita a Erick el asesinato del artista citado. Cris es perseguido por la Policía y decide visitar a Erick para sacarle una confesión. Erick le asesina. Cuando ya se cree tranquilo y libre, decide montar un espectáculo con Magda, prometida de su socio asesinado. En este momento le devuelven el muñeco del ventrílocuo que usaba su socio. Este toma vida para atormentarle. Carmen, hermana de Cris, intenta averiguar lo ocurrido con su hermano y se interpone en la vida de Erick. Este intenta asesinarla, pero falla. Pablo, policía centra sus sospechas sobre Erick, cuando la intervención de Pablo le salva la vida y se descubre la verdad. Todas aquellas cosas que parecían sobrenaturales y realizadas por el muñeco, habían sido obra de Magda, con la intención de hacer confesar a Erick su delito, pues el muñeco había grabado en una cinta magnetofónica todo lo ocurrido. Al descubrir Magda el cadáver de Cris avisó a la Policía al no tener ya dudas de sus sospechas.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963, p. 75.

## **HONORABLES SINVERGÜENZAS (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Alfyega

Dirección: José Luis Gamboa, Guión: Ángel Álvarez, José Luis Gamboa, Decoración: Luis Pérez Espinosa, Gil Parrondo, Fotografía: Ángel Ampuero, Director general de producción: Alejandro Perla, Jefe de producción: Juan Uzal, Administrador general de producción: Franco Huesca, Montaje: Juan Pisón, Música: Francisco Pérez Devesa.

Ayudante de dirección: Esteban Madruga, Auxiliar de producción: Rafael Isasi, Ayudante de montaje: Juan A. Villar, 2º Operador: Hans Burmann, Ayudante de cámara: Diego Úbeda, Foto-fija: Javier Carmona, Secretaria de rodaje: Charito Crespo, Regidor: Vicente Sacristán, Intérpretes musicales: Sexteto y Camilo Williart, Construcción de decorados: Tomás Fernández, Ayudante de decoración: Fernando González, Maquillaje: Ricardo Vázquez, Juan García, Atrezzo: Humberto Cornejo, Mobiliario: Vázquez hermanos, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Técnico de sonido: Jaime Torrens, Ayudantes de sonido: Rogelio Armada, Juan Otero.

### **Intérpretes**

Carmen de Lirio (Marta Tena), Félix Dafaucé (estafador), Aurora Redondo (Sagrario), Ángel Álvarez (Roque), Alfonso Goda, Paquito Cano, José Orjas, Antonio Riquelme, Manolita Barroso, Ángel Ortiz, Manuel Guitián, Mario Moreno, Beni Deus, Alfonso Rojas, José Riesgo, Santiago Ontañón, Pilar Gómez Ferrer, Paco Bernal, Aníbal Vela, Ena Sederio, Mario Moreno, Ángel Calero, Rafael Alcántara, Antonio Martínez, Teresa Gisbert, Carlos Sánchez.

Color.

Duración: 85 min.

### **Argumento**

«Un pícaro, Sócrates Vadillo, perteneciente a una banda de timadores que capitanea una bella mujer, Marta Tena, acaba de salir de una cárcel pueblerina. Ya en el tren halla unos paletos, Roque y Sagrario, su mujer, que vienen a Madrid para consultar con un afamado doctor. Sócrates, mientras duermen todos en el vagón, tiene la idea de robarle la repleta cartera que le ha visto, pero cambia súbitamente y piensa que es mejor darle un timo por una fuerte cantidad. Al llegar

a Madrid se lo expone a su jefe y entre toda la banda deciden y traman la venta a los paletos de la Casa de Fieras del Retiro. Un tal Alejandro, conocido falsificador, entra posteriormente al servicio de los otros timadores, pero en un momento de reflexión ha tomado el camino del bien y, tras de intentar regenerar a sus compañeros, aunque sin éxito, termina por apoderarse de las SETECIENTAS MIL PESETAS timadas a los paletos y se las devuelve a Roque, convenciéndole a su vez, para que restituya el dinero y tierras de las que con usura, se había apoderado en el pueblo, así como que a toda la banda –menos a Marta, que purga en la cárcel su merecido castigo– la emplee en sus tierras, trabajando al fin honradamente.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 76.

## **INTRIGA EN EL ESCENARIO (España, 1953)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Cinematográfica Madrileña

Dirección: Feliciano Catalán, Guión: Feliciano Catalán, H. S. Valdés, Decoración: Teddy Villalba, Fotografía: Juan Mariné, Director general de producción: H. S. Valdés, Montaje: Margarita Ochoa, Música: Modesto Rebollo.

Ayudante de dirección: José María Ochoa, Ayudante de producción: V. C. Giraldo, 2º Operador: Miguel Agudo, Foto-fija: Antonio Ortas, Ambientación: Antonio Luna, Vestuario: Viuda de Izquierdo, Escenografía: Caballero, Villalba, Antón, Bruguera, Santaballa, Maquillaje: Arcadio Ochoa, Coreografía: José Toledano, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Madrid Films, Jefe general de sonido: Jaime Torrens, Técnico de sonido: Antonio Alonso.

### **Intérpretes**

Margaret Genske (Ivón Reyes), Manolo Morán (Paco), Encarnita Fuentes (Mary), José Isbert (Sr. Frutos), Enrique Guitart (Sr. Olmedo), Fernando Sancho (policía), Gustavo Re (Óscar), Helena Cortesana, Juan Vázquez, Rosario Royo, Elva de Betancourt, José Gomis, Florinda Chico.

Blanco y negro.

Duración: 76 min.

## **Argumento**

«La acción se desarrolla en un teatro, durante el ensayo general de un espectáculo de arte español. Dos agentes de policía, contratados como cómicos, vigilan a la “vedette”, que ejerce un tráfico clandestino de piedras preciosas; y aprovechando que sufre un desvanecimiento por haberse caído cuando disputaba con su cómplice, acusan a ésta de asesinato para que confiese el contrabando de alhajas. Al mismo tiempo, la nieta del portero sustituye con gran éxito a la segunda “vedette” repentinamente indispuesta, dando con este motivo a los más variados y sugestivos números musicales de las regiones más características de España.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 244.

## **LA IRONÍA DEL DINERO (España-Francia, 1954)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Neville, Les Grands Films (París)

Dirección: Edgar Neville, Guy Lefranc (episodio francés), Argumento y guión: Edgar Neville, Decoración: Sigfrido Burmann, Fotografía: Ted Pahle, Maurice Barry, Jefe de producción: José Martín, Montaje: Sara Ontañón, Música: José Muñoz Molleda.

Ayudante de dirección: Luis M. Delgado, Ayudante de producción: Carlos Boué, 2º Operador: Félix Mirón, Foto-fija: Víctor Benítez, Script: Isabel Vigiola, Maquillaje: Francisco Puyol, Construcción de decorados: Francisco Prósper, Estudios: Chamartín, S.A., Laboratorios: Madrid Films, Sonido: Carvajal.

### **Intérpretes**

Pedro Porcel (narrador), Fernando Fernán Gómez (Frasquito, el limpiabotas), Cecile Aubry (la francesita), Guillermo Marín (José Luis, el industrial), Carmen de Lirio (la bailaora), Alfonso Goda (Nicolás, el dueño del bar), Antonio Riquelme (el pobre), Antonio Vico (el oficinista), Irene G. Caba (mujer del oficinista), Antonio Casal (el torero), Jacqueline Pierreux (la extranjera), Rafael Alonso (el apoderado), Capilla (el otro torero), Manuel Arbó, Philippe Lemaire, Jacqueline Plesis, Henri Vilbert, Faico y su ballet, Francisco Aguilera (guitarrista).

Blanco y negro.

Duración: 97 min.

### **Argumento**

«Un cachazudo narrador nos va exponiendo su particular filosofía sobre la gente, el dinero y el azar. Y para ello actúa como introductor de cuatro ejemplares episodios que ilustran sus palabras. [...] En una cosmopolita ciudad europea, la encargada del kiosco de revistas, esposa del jefe de estación, tiene un amante al que debe atender mientras los trenes permanecen detenidos en el andén, único momento en el que el marido está inevitablemente ocupado. De paso no se priva de coquetear con cuantos caballeros se acercan a su kiosco. Uno de esos viajeros, que la hace continuas proposiciones de trayectos fascinantes, pierde una maleta repleta de billetes. Como quiera que el marido la encuentra y, honesto, pretende devolverla, el matrimonio se enzarza en ejemplar discusión, pues ella pretende quedarse con el dinero. Pese a ello, el marido insiste, pero su dueño resulta ser un atracador<sup>109</sup> que en el momento de recuperar el fruto de su rapiña, es cercado por los gendarmes. En la persecución de que es objeto por las vías de la estación pierde nuevamente la cartera, siendo encontrada por un simple guarda-frenos, hijo de un campanero, cuya única obsesión son las campanas y una correcta afinación en “La” de las ruedas del tren. Dueño provisional el guarda-frenos del dinero, la kiosquera se hará su amante, esperando el momento en que, por ley, la suma encontrada pueda ser legalmente de quien la halló. Pero llegado tal instante, el guarda-frenos gasta los billetes en comprar una campana para la iglesia de su pueblo, quedando la casquivana con un palmo de narices...».

**Fuente:** PÉREZ Perucha, Julio, *El cine de Edgar Neville*, Semana Internacional de Valladolid, Valladolid, 1982, pp. 62-64.

### **LABIOS ROJOS (España, 1960)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: Álamo Films

---

<sup>109</sup> Como es habitual, el autor del libro tomó prestado el argumento del film y no vio o no recordó que el delincuente deja bien claro que no robó el dinero, simplemente que “un polvo blanco” se convirtió en billetes en clara alusión a la venta de estupefacientes.

Dirección: Jesús Franco, Guión: Jesús Franco, Manuel Pilares, Decoración: Eduardo Torre de la Fuente, Fotografía: Juan Mariné, Emilio Foriscot, Jefe de producción: Ignacio Gutiérrez, Director general de producción: José María Monís, Montaje: Antonio Gimeno, Música: Antonio García Cano.

Ayudantes de dirección: Enrique Vilaselma, Javier González, Ayudantes de producción: Óscar Gómez de la Serna, Alberto Viñas, 2.º Operador: Ricardo Andreu, Ayudante de cámara: Fernando Perrote, Foto-fija: Guzmán, Ayudantes de montaje: Luis Álvarez, Enrique Agulló, Maquillaje: Adolfo Ponte, Manuel Ponte, Vestuario: Vargas y Ochagavía, Sastrería: Cornejo, Atrezzo: Vázquez hermanos, Estudios: Ballesteros, S.A., Sonorización: Artistas Reunidos, Técnico de sonido: Plácido Colmenares, Jefe eléctricos: Enrique de la Jara.

### **Intérpretes**

Isana Medel (Lola), Javier Armet (Pablo), Lina Canalejas (Tina), Manolo Morán (comisario Fernández), Félix Dafauce (Rabeck), Ana Castor (la otra Lola), Nerón Rojas (Morodni), Venancio Muro (Carlos, “el Rata”), Antonio Giménez Escribano, José María Tasso, José Canalejas, Pablo Sanz, Germán Vega, Enrique Júlvez, Guillermo Hidalgo, Ricardo Meneses, Laureano Franco, Luis Meyral, José Morales, Berta Villasante, Mercedes Manera, Jaime de Pedro, José Antonio Soler, J. Montoro, Juan Cazalilla.

Blanco y negro.

Duración: 94 min.

### **Argumento**

«Bajo el seudónimo de “Labios Rojos”, se esconden dos muchachas que actúan como detectives privados, ayudando a la policía sin que ésta conozca su verdadera identidad. Pero cierto día se ven mezcladas en un difícil y embrollado caso, y, tras no pocas complicaciones termina favorablemente para ellas gracias a la feliz intervención de los agentes de la autoridad...».

**Fuente:** Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos de la Comisión Episcopal para la Doctrina de la Fe, “FILMOR”-Cine, 1965.

El comisario Fernández descubre en el bosque a un conocido criminal esposado a un árbol. Encuentra una nota de dos colaboradoras anónimas que dejan un logotipo (“Labios Rojos”) como toda identidad. No es la primera de las entregas

de Lola y Lola, dos amigas que viven en un moderno apartamento y que husmean en los periódicos buscando nuevos casos de los que sacar partido económico ayudando de paso al esforzado comisario. Esta vez deciden intervenir para recuperar una joya robada por un tal Radeck a Alexis Karlman que ha decidido llegar desde Praga para pagar una fuerte suma a su ladrón y que está dispuesto a entregar una comisión a las “detectives”. No es un caso habitual: actúan con su acostumbrada capacidad para disfrazarse y seducir a los implicados pero tras dejar maniatado al radiador al ladrón de la joya, no evitan que Pablo, un delincuente profesional que ha seguido los movimientos de las dos chicas, substituya la joya auténtica y mate al ladrón. El comisario Fernández ha ido estirando el hilo de sus investigaciones y consigue entrevistarse con una de las “recuperadoras” aficionadas que decide colaborar y poner al comisario al corriente de lo descubierto ya que esta vez no entregaron más que un cadáver por lo que han de demostrar que no son culpables. El plazo que Fernández les da para encontrar al auténtico culpable y poseedor de la joya es de diez días. Introducidas en una sala de fiestas para conseguir información y enamorándose una de las chicas del propio asesino, que se encubre en el local, necesitarán la intervención del comisario para salvar sus vidas. El auténtico Karlman llega con sus secuaces y descubre que Morodni, su lugarteniente, intentó hacerse con la joya en Madrid actuando por su cuenta y contratando a “Labios rojos” por lo que será eliminado. Carlos, conductor de una DKW que ha colaborado con Pablo en la operación y que ha recibido dinero en cantidades es asesinado cuando iba a revelar en estado ebrio para quién trabajaba a una de las Lolas. Descubierto Pablo por Karlman es interrogado por sus dos sicarios aunque consigue zafarse ayudado por Tina, una de las bailarinas de la sala de fiestas que le obedece ya que está enamorada de él. La intervención del comisario Fernández es decisiva para evitar que una de las Lolas sea utilizada por Pablo como rehén siendo éste abatido por la celosa Tina. El comisario de policía liquidará a Karlman que estaba sonsacando a la otra Lola en una de las cabañas de la sierra donde se resuelve el caso. De vuelta a Madrid en el coche del comisario las dos investigadoras agradecen con un beso la intervención de Fernández que les ha demostrado que los casos son más



complicados y peligrosos de lo que creían por lo que no volverán a intervenir en esta clase de asuntos.

**Fuente:** Elaboración propia.

## **MADRUGADA (España, 1957)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Máximo Gómez Martín para Benito Perojo

Dirección: Antonio Román, Guión: Luis Marquina, Antonio Román, basado en la obra teatral de mismo título de Antonio Buero Vallejo, Decoración: Enrique Alarcón, Fotografía: José Aguayo, Jefes de producción: Luis Marquina, José Luis Román, Montaje: Antonio Ramírez, Música: Cristóbal Halffter.

Ayudante de dirección: Augusto Fenollar, Ayudante de producción: Miguel Pérez, 2º Operador: Ricardo G. Navarrete, Foto-fija: Simón López, Realización de decorados: Francisco R. Asensio, Secretario de rodaje: José Ramón Fernández, Maquillaje: Carmen Martín, Mobiliario y atrezzo: Antonio Luna, Vestuario: Pedro Rodríguez, Regidor: Manuel Martínez, Estudios: CEA (Madrid), Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A. (Madrid), Técnico de sonido: Antonio Alonso (Sonido Magnetocord).

### **Intérpretes**

Zully Moreno (Amalia), Luis Peña (Leandro hijo), Antonio Prieto (Leandro padre), María Francés (criada), María del Carmen Díaz de Mendoza, María Isabel Pallarés, Dolores Villaespesa, Mara Cruz, Santiago Rivero, Antonio Braña, José Luis López Vázquez, Javier de Loyola.

Blanco y negro.

Duración: 88 min.

### **Argumento**

«Madrugada. El pintor Mauricio Torres acaba de morir en su residencia de Madrid. Su amante, Amalia, que en los últimos momentos se ha convertido en su esposa, sale de la habitación desesperada. Alguien le ha contado una terrible mentira sobre ella. “En su sonrisa, en su mirada, en su adiós... lo he notado.” Concibe un plan audaz: llamar a todos los familiares de Mauricio y decirles que él está agonizando. Una inyección puede reanimarle y hacer que teste a favor de ella; no poniéndole la inyección, morirá sin testamento, siendo ellos únicos

herederos. Para esto sólo pide una cosa: saber la verdad. Van llegando los familiares de Mauricio. Su hermano Dámaso, acompañado de su mujer Leonor, y de su hija, Mónica. Abofetean con palabras a Amalia y le dicen que su reinado ha terminado que ya puede abandonar sus joyas, sus trajes, su dinero, aquella casa... Amalia, frente a ellos, con su mejor vestido y su collar de brillantes, sigue jugando la comedia. Llega también Lorenzo, el otro hermano de Mauricio, y su hijo, Leandro. Entre padre e hijo se ha roto toda clase de afecto y cariño. Suena el timbre de la puerta. Un nuevo personaje entra en escena. Se trata de Paula, una enigmática mujer enamorada toda la vida de Leandro. Todos siguen encerrados en el mutismo. En un momento que Amalia y los otros abandonan la habitación, se quedan frente a frente Leandro y Dámaso. Aquel dice: “Este es el momento... No tiene salvación... Será muy fácil aligerarle en sus últimos momentos...” Y quiere perpetrar un crimen sobre la persona de un hombre muerto.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1958, p. 45.

## **LA MESTIZA (España, 1955)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Hispamer Films

Dirección: José Ochoa, Argumento: F. González Aller, Guión: José Ochoa, Ángel Pageo, Decoración: Miguel Lluch, Fotografía: Godofredo Pacheco, Jefe de producción: Ángel Rossón, Adjunto de producción: Juan Kopecky, Director general técnico y productor ejecutivo: Sergio Newman, Montaje: Pepita Orduna, Música: Rafael de Andrés.

Ayudante de dirección: José Puyol, Asesor técnico marroquí: John Carlton, 2º Operador: Juan Jurado, Ayudante de cámara: José G. de la Cruz, Foto-fija: Rafael Pacheco, Ayudante de decoración: José María Alarcón, Ayudante de montaje: Alicia Castillo, Maquillaje: Juan Farsac, Regidor: Miguel Asensio, Vestuario: Rodrigo, Louis Verneux, Rumbo y Josefina, Atrezzo y muebles: Luna, Sastrería: Cornejo, Coreografía: Diego Larrios, Pareja de baile: Mily y Diego, Interpretación musical: Orquesta de Cámara de Madrid, Estudios y laboratorios:

Ballesteros, S.A. (Madrid), Técnico de sonido: Francisco Manso, Ayudante de sonido: Manuel Mora, Sonido: RCA Ultravisión.

### **Intérpretes**

Silvia Morgan (Laura, Diana), Lida Baarova (Condesa Sara), Rolf Wanka (Álex Wagner), Luis Peña (comisario Hahmed), José Manuel Martín, Héctor Sánchez, Matilde Muñoz Sampedro, Rafael Bardem, José Calvo, Xan das Bolas, Rufino Inglés, M. Moreno, José Riesgo, Carmen Porcel, Margarita Espinosa, Paco Bernal, Mercedes Albert, Rafael Vaquero, Luis Vilar, Enrique Batalla, Ivan L. Ljevacovic, Laarbi Sarguini, Ni-Kien-Fou, Jack Cohen, Mohamed ben Al Alami, Abdelkader Ben Mohamed, Hamed Jalifi, Mohamed Molhar.

Blanco y negro.

Duración: 85 min.

### **Argumento**

«En una sala de fiestas de Tánger actúa el trío “Caribe”, formado por dos mestizas, hermanas gemelas: Laura y Diana y por José, también mestizo. Frecuenta la sala Alex Wagner, hombre dedicado a sus asuntos, que le obligan a viajar por toda Europa. Una noche ve actuar al trío, se enamora de Laura y le propone casarse. Ella accede y la boda se celebra en París. A la vuelta de su luna de miel Laura visita el lugar de sus pasados triunfos y escucha, casualmente, cómo su marido, para evitar las bromas de sus amigos, cuenta que ella es tan sólo un capricho pasajero, ya que es una mestiza. Herida en su orgullo, huye. Se encuentra con Joe, que estaba enamorado de ella, y le insta para que abandone a su marido. Al no acceder a tal pretensión, Joe, enloquecido, la estrangula y la arroja al mar. Joe convence a Diana para buscar juntos la ruina de Alex. Tratan de encontrar unos documentos que complican a éste. Alex descubre a Diana y en el transcurso de la conversación que sostienen comprende que sólo Joe pudo cometer el asesinato de Laura. Enfrentados Alex y Joe tienen un duelo a muerte y aquél es salvado en el último momento gracias a la intervención del inspector Ahmed. Queda aclarado todo el misterio y nuevamente Alex se unirá para siempre con Diana, la hermana gemela de Laura.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1957, p. 37.

## MINUTOS ANTES (España, 1956)

### Ficha técnico-artística

Productora: Alfyega

Dirección: José Luis Gamboa, Argumento: José Luis Gamboa, Leonardo Martín, Guión: José Luis Gamboa, Decoración: Teddy Villalba, Fotografía: Eloy Mella, Jefe de producción: José Martín, Director general de producción y productor asociado: Ricardo Paralle, Montaje: Juan Pisón, Música: Salvador Ruiz de Luna.

Asesor técnico policial: Arturo Rosselló, Colaboración en escenas adicionales: María S. del Castillo, Ayudante de dirección: Gerardo Ponce, Ayudante de producción: Pedro G. del Olmo, Auxiliar de producción: Julio Torija, 2º Operador: Ángel Ampuero, Ayudante de cámara: Ramón Prestamero, Secretario de rodaje: María Teresa Ramos, Auxiliar de rodaje: Carmen Pérez Gallo, Ayudante de montaje: Juan P. de las Casas, Maquillaje: Adolfo Ponte, Auxiliar de maquillaje: Carola de Vázquez, Regidor: José Castedo, Equipo eléctrico-maquinista: "Lajara", Realización de decorados: Tomás Fernández, Retratos de Vida Bendix, óleos y apuntes: José Picó, Estudios: Roptence, Laboratorios: Ballesteros, S.A., Sonorización: Estudios EXA (Madrid), Sonido: Western Electric, Ingeniero de sonido: F. Fernández.

### Intérpretes

Vida Bendix (Elleyn), Gerard Tichy (Juan), Manuel Collado (Enrique Duarte), Delia Luna (cajera bar), Rafael Alonso (Luis), Félix Fernández, Ángel Ter, Francisco Montalvo, Matilde Muñoz Sampedro, Manuel San Román, Ethel Kari-Kari, Alfonso Rojas, Rosa María de la Vega, Encarnita Ortega, María Luisa Ramos, Miguel Poissard, Luisa María Payán, José Picó.

Blanco y negro.

Duración: 94 min.

### Argumento

El pintor Juan Manich llama a la policía anunciando que está a punto de cometerse un crimen y un suicidio a las seis de la tarde y en su propia casa. Él mismo será la víctima. Oímos disparos y vemos como alguien cuelga el teléfono. Desde ese momento, la policía con Enrique Duarte al frente, investiga las relaciones afectivas y económicas del fallecido. A partir de varios *flashbacks* conocemos algunas de las actividades del pintor poniéndose de manifiesto que un

retrato agujereado de mujer hallado en su estudio, encierra importantes claves. Su representante Luis, Carlos Rey un importante empresario de salas de exposición, Ellyn, la cantante y novia de Carlos y Emilia, camarera de una cafetería que conoce a Luis se encuentran en el punto de mira de las indagaciones. Finalmente, descubriremos cómo Carlos Rey, celoso por las relaciones del pintor con Ellyn, construyó una compleja coartada que le presentaba en otra ciudad mientras se cometía el asesinato presentado y casi provocado por el propio Juan Manich.

**Fuente:** Elaboración propia.

## **MISIÓN EXTRAVAGANTE (España, 1953)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Española Films Asociada

(Ricardo Gascón, Diego Navarrete)

Dirección: Ricardo Gascón, Guión: Ricardo Gascón, César Tiempo, basado en la novela *Misión extravagante* de Carmen F. Montero, Fotografía: S. Torres Garriga, Roque Funes, Jefe de producción: Miguel Alonso, Montaje: Juan Pallejá, Música: J. Martínez Tudó, J. Vía, Ranieri.

Ayudante de dirección: Jesús Castro-Blanco, Segundos operadores: Ricardo Albiñana, E. Scarsi, Ayudantes de cámara: R. Andreu, M. Stefani, Maquillaje: J. Carrasco, Amparo Primo, Secretario de producción: Fernando Mourelle, Regidores: Juan Zaro, G. García, Muebles: Miró, Vestuario: Peñalva, Estudios: Kinefón, S.A., Laboratorios: Cinefoto.

### **Intérpretes**

Mario Cabré (Víctor Mendoza), Christian Galver (Cristina), Jorge Lanza (Fabiani), Mercedes Monterrey (Tilda Tanker), Mario Giusti (Gamboa), Alejandro Maximino (tío), Juan Manuel Soriano (Alfonso Quintana), “Toscanito”, Alberto Terrones, Mirian Sucre, Ramón Martori, Jorge Villoldo, Alfredo Herrero, María Armand, Luis Villasiul, César Ojinaga, Pedro Mascaró, Arturo Arcari, Emilio Fábregas, Victoria Araujo, Ramón Vaccaro, Augusto Ordóñez, José Soler, Jesús Puche, Juan Eulate, Eduardo Berraondo.

Blanco y negro.

Duración: 88 min.

## **Argumento**

«V́ctor Mendoza tiene que ir a Buenos Aires para conseguir una patente de fabricaci3n de acero que un tío suyo representa. Pero en el viaje es atracado por Fabiani, un aventurero, que se apodera de sus documentos. Pero V́ctor puede seguir el viaje y llegado a Buenos Aires, logra desenmascarar a Fabiani.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 250.

## **MUERE UNA MUJER (Espa1a, 1964)**

### **Ficha t3cnico-artística**

Productora: Moncayo Films

Direcci3n: Mario Camus, Gui3n: Mario Camus, Carlos Saura, Decoraci3n: Luis Argu3llo, Fotografía: V́ctor Monreal, Jefe de producci3n: Ignacio Guti3rrez, Director general de producci3n: Jos3 Antonio Duce, Montaje: Gabi Pe1alva, M3sica: Antonio P3rez Olea.

Ayudantes de direcci3n: Federico Canudas, Luis S. de Enciso, Ayudante de producci3n: Antonio DÍaz del Castillo, C3mara: Luis Cuadrado, Ayudante de c3mara: Teodoro Escamilla, Foto-fija: Antonio L3pez, Ayudante de decoraci3n: MarÍa del Carmen Ripoll, Construcci3n de decorados: Antonio Cabero, Secretaria de rodaje: Encarnaci3n Hidalgo, Maquillaje: Pr3xedes MartÍnez, Atrezzo: Luna, Mateos, MengÍbar, Estudios: Cinearte, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: Iberson, Registro de sonido: Fono Espa1a, Sistema de sonido: Westrex, T3cnicos de sonido: Francisco Manso, J. Jim3nez.

### **Int3rpretes**

Alberto Closas (Javier Massana), Gisia Paradís (cu1ada), Mabel Karr (esposa de Javier), Tom3s Blanco (decorador), Jos3 MarÍa Ovies (inspector), Mara Goyanes, Roberto Rey, Luis Torner, Camino Delgado, 1ngel Lombarte, Francisco Guijar, Florencio Calpe, V́ctor Israel, Juan F. Bailac, Antonio Bra1a, Cecilio Almenara, Fernando Rubio.

Color-Eastmancolor.

Duraci3n: 95 min.

## **Argumento**

«Javier Masana es un hombre importante. Una noche conoce en un cabaret a una chica misteriosa. Al volver a su casa, su mujer, Marisa, delicada y dejada un poco

de lado por su marido, le recuerda que al día siguiente han de ir de excursión a la playa. En esta excursión Marisa pierde la vida, sin que se lleguen a saber las causas. Pasada una semana, Javier averigua la causa de la muerte de Marisa. En la maleta de su coche tiene metido un cadáver. Temeroso de que la Policía investigue decide tirar el cadáver en un descampado. Antes llama a Elena, la hermana pequeña de Marisa, y le explica todo lo que le pasa. Elena le promete ayuda. Javier le explica quién es el muerto que reposa en la maleta. Es Víctor, un ayudante de decorador que vive con su jefe, Juan de la Peña, en el piso justo frente al de Marisa y Javier. Desde el primer momento, Javier piensa que el culpable de la muerte de Víctor es Juan. La torpeza con que se desprende del cadáver hace que la Policía le busque. Cuando se sincera, la Policía le hace saber que Juan de la Peña está en Madrid hace dos semanas y que no pudo ser el culpable de una muerte ocurrida en Barcelona. La Policía le requiere continuamente. Escarban (sic) en la vida del muerto y dan con su antigua novia. En la fotografía de ésta, Javier reconoce a la chica del cabaret. Se ratifica en su primera sospecha. El culpable es Juan de la Peña. Javier desarrolla una actividad continua y su investigación da un resultado práctico. Ayudado por Elena, tiende una trampa a De la Peña. Es un truco ingenioso, sencillo, que la Policía aprueba...».

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1965.

## **LOS MUERTOS NO PERDONAN (España, 1963)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Juro Films (nº 4)

Dirección y producción: Julio Coll, Guión: Julio Coll, José Germán Huici, Decoración: José Algueró, Fotografía: Manuel Rojas, Director general de producción: Mario Estartús, Jefe de producción: Jesús Castro-Blanco, Montaje: Rosa Graceli Salgado, Música: José Solá.

Ayudante de dirección: Luis García, Ayudante de producción: Francisco García Gárgoles, 2º Operador: Francisco Fraile, Foto-fija: Tomás Fernández, Ayudante de cámara: Salvador Gómez, Ayudante de montaje: Javier Morán, Ayudante de decoración: José María Tapiador, Maquillaje: Práxedes Martínez, Secretaria de

rodaje: Isabel Ruiz-Capillas, Regidor: Enrique Bellot, Encargado de vestuario: Ana Pedrola, Construcción de decorados: Tomás Fernández, Atrezzo: Mateos, Vestuario: Isabel Rojunima, Sastrería: Cornejo, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonido: Klangfilm, Jefe de sonido: Jaime Torrens.

### **Intérpretes**

Javier Escrivá (Javier Alcaraz), Luis Prendes (Pablo Laínez), Mary Heatherly (Marta), Francisco Morán (Gálvez), Antonio Casas (Luis Alcaraz), Alberto Dalves, Antonio Molino Rojo, Irán Eory, María Vico, Conchita Goyanes, Juan Taberner, José Villasante, María Dolores Díaz, María Saavedra, Fernando Líger, Cris Huerta, Luis Romero, Antonio Padilla, María Dolores Losada, Maritena Blumer, José Luis Lespe.

Blanco y negro.

Duración: 82 min.

### **Exteriores**

Madrid y provincia, Jadraque, Salas de los Infantes, Santo Domingo de Silos, Paso de la Yecla, Medina del Campo y pantanos de Murtra, Entrepeñas y Buendía.

### **Agradecimientos**

Sección Femenina de FET y de las JONS: por las facilidades prestadas para el rodaje en el castillo de La Mota.

### **Argumento**

«Esta historia está basada en los experimentos de parapsicología que, desde hace unos años, e iniciados por Aldous Huxley, lleva a cabo el doctor Rhine, de la Universidad Duke, de Carolina del Norte, en Estados Unidos, con las cartas llamadas “Zener”. Son unos naipes de dibujo especial, totalmente distintos a los de las barajas españolas y francesas, y que sólo sirven para esa clase de prácticas sobre psicología experimental. Javier, un joven estudiante de Medicina de la Universidad española, matriculado como oyente en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, asiste a las clases que allí se dan sobre esos estudios (cuya sigla internacional es ESP –Percepciones extra-sensoriales), tiene el



repentino presentimiento de la muerte de su padre. Presentimiento que será confirmado como real al cabo de unos días. Convencido Javier de que, además, hubo asesinato, proseguirá tercamente las investigaciones, en contra de la opinión de algunos de sus profesores de Psicología, quienes intentarán convencerle de que la ciencia no es superstición, ni debe ser confundida con los presentimientos. No obstante, ayudado por su catedrático que cree en él, y valiéndose ambos de una estratagema basada en una vieja leyenda castellana del Medioevo, lograrán desenmascarar al asesino, que en cierto modo, creía haber logrado cometer el llamado “crimen perfecto”.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1964, p. 43.

## **UN MUNDO PARA MI (España- Francia, 1959)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Pecsá Fims (José Carreras Planas),

Contact Organisation S.O.P.A.D.E.C.

Dirección: José Antonio de la Loma, Co-realización: Francisco Pérez-Dolz Riba, Guión: José Antonio de la Loma, Luis S. Poveda, Francisco Pérez-Dolz, Decoración: Alfonso de Lucas, Fotografía: Alfredo Fraile, Jefes de producción: Valentín Sallent, José Carreras Planas, Montaje: Teresa Alcocer, Música: Federico Martínez Tudó.

Ayudante de dirección: Teodoro Herrero, 2º Operador: Mariano García Ruiz-Capillas, Ayudante de cámara: Miguel Barquero, Foto-fija: Emilio Godes, Maquillaje: Rodrigo Gurucharri, Ayudantes de montaje: Ana Stefani, Ángela Pruna, Construcción de decorados: Enrique Bronchalo, Muebles y atrezzo: Miró, Vestuario: Llorens, Peris, Estudios: Orphea Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto, Sistema de sonido: RCA Alta Fidelidad, Técnico de sonido: Enrique de la Riva.

### **Intérpretes**

Vicente Parra (André), Agnes Laurent (Teresa), Armand Mestral (Juan), José Marco Davó (don Miguel), Barbara Laage, Margarita Bustos, María Camino Delgado, Juan Velilla, Consuelo de Nieva, Ricardo Garrido, Emilio Sancho, María Amparo Soto, Enrique Borrás, Queti Clavijo.

Blanco y negro.

Duración: 83 min.

### **Argumento**

«Don Miguel es el dueño de una importante fábrica de tejidos; tiene un hijo, Andrés, que termina la carrera de Químico. Cuando Andrés se presenta a su padre, éste ha decidido ya su futuro. Sin embargo, se encuentra con la sorpresa de que su hijo quiere hacerse sacerdote. Don Miguel, que no ha tolerado nunca que nadie le discuta sus proyectos, intenta persuadirle. Sólo cuando ve que es imposible recurre a Juan, su sobrino, joven disoluto, a quien ofrece una fuerte recompensa si convence a su hijo. Juan le introduce engañosamente en un mundo distinto, de fáciles gustos y sensaciones, en el que Andrés encuentra a Teresa, una artista, de la cual se enamora, y por ella, renuncia a su vocación sacerdotal. Teresa, al querer romper con Andrés, está a punto de estropear la jugada chantagista (sic) de Juan, que espera una fuerte cantidad de su tío Miguel, que ahora quiere librar a su hijo de la influencia de la bailarina. Andrés, tras una violenta escena con su padre, descubre la verdad, y en un arrebato, peleando con su primo, lo derriba por el hueco de una escalera, matándole.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1960, p. 130.

### **NO TEMAS A LA LEY;/NO CUELGUE POR FAVOR!**

(España-Francia, 1961)

#### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Dabe Films (Madrid) Socino (Lille), Eurocine (París)

Dirección: Víctor Merenda, Guión: Yván Noé, Víctor Merenda, José Antonio de la Loma, Salvador Arias, basado en la novela de Yván Noé, Decoración: Lucien Aguetand, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: José María Téllez, Director general de producción: Juan Sallent, Coproductores: Paul Grandjean, Marius Lesoeur, Montaje: Emma Lewchanois, Teresa Alcocer, Música: M. Philippe, Gerard Larry, Jacques Larry, Michel Rivgauche (canción *J'ai peur d'aimer*).

Ayudante de dirección: E. Martos, Ayudante de producción: A. Jover, 2º Operador: Julio Pérez de Rozas, Ayudante de operador: Juan Prous, Foto-fija: Rafael Pérez de Rozas, Script: Janine Serri, Regidor: Ricardo P. Arrizuela,

Maquillaje: Juana Cubell, Laboratorios: GCT (Jounville), Cinefoto (Barcelona), Fotofilm Madrid, S.A.E.

### **Intérpretes**

Franck Villard (Jean Faran), Marisa Prado (Susana), María Mahor (Micaela), Arturo Fernández (Tony Bassó), Fernando Sancho (dueño de la pensión), Darío Moreno (Bruno), Dani Carrel (Sra. Faran), Jean Degrave (comisario Álvarez), Jacqueline Nero, Lucía Prado, Christian Mery, Francisco Bernal.

Blanco y negro.

Duración: 75 min.

### **Argumento**

«Jean Faran tiene la desgracia de atropellar con su coche a una joven llamada Micaela. Una vez repuestos ambos del consiguiente susto, ella le invita a su casa para tomar unas copas. En realidad no se trata más que de un ardid con el fin que él la indemnice de la supuesta pérdida de una joya valiosa. Faran le entrega un cheque y, tras beber una copa con ella, marcha a su domicilio. Al día siguiente, Faran se da cuenta de que se dejó olvidado su reloj en casa de Micaela. Acude allí y es grande su sorpresa cuando ve sacar el cadáver de la chica, asesinada la noche anterior. Entre los rumores de la gente curiosa, oye que ha sido encontrado un reloj dedicado al famoso ex futbolista del Barcelona, Jean Faran. Va a su oficina y en aquel momento suena el teléfono, y una voz desconocida le cita para hablarle de algo relacionado con la muerte de Micaela. Pensando que esto va a facilitar sus declaraciones a la Policía, acude a la cita y se encuentra con un tal Tony Bassó, quien le dice que es el asesino de la chica. Le encañona con una pistola diciéndole que está dispuesto a acabar también con él, ya que de esta forma la Policía pensará que Faran es el asesino y no le seguirán a él. Faran reacciona rápido, luchan los dos y al dispararse la pistola Tony Bassó cae muerto. Faran se encuentra envuelto en un crimen que no cometió y él mismo se complica al huir y esconderse. Entre tanto la Policía realiza sus investigaciones y descubre toda la trama.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1960, p.130.

## **LA NOCHE Y EL ALBA (España, 1958)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Eurofilm, S.A.

Dirección: José María Forqué, Argumento: Alfonso Paso, Mariano Ozores, Guión: Alfonso Sastre, José María Forqué, Decoración: Gil Parrondo, José Algueró, Fotografía: Cecilio Paniagua, Jefe de producción: Miguel A. Martín Proharam, Montaje: Julio Peña, Música: Isidro B. Maiztegui.

Ayudante de dirección: Agustín Navarro, Ayudante de producción: Gustavo Quintana, 2º Operador: Mario Bistagne, Ayudantes de cámara: Julio Martín Leiva, Victoriano Gómez, Foto-fija: César Benítez, Secretario de rodaje: Sinesio Isla, Secretario de producción: Rafael Cuevas, Regidor: Adolfo Fernández, Ayudante de montaje: José Luis Matesanz, Auxiliar de dirección: Luis Enciso, Auxiliar de producción: Ángel Quintana, Maquillaje: José María Sánchez, Construcción de decorados: Francisco Prósper, Atrezzo: Luna, Mateos, Menjíbar, Vestuario: Cornejo, Modelos: Pertegaz, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto S.L., Sonido: RCA, Jefes de sonido: Jaime Torrens, Antonio Alonso.

### **Intérpretes**

Francisco Rabal (Pedro), Zully Moreno (Marta), Rosita Arenas (Amparo), Antonio Vilar (Carlos), Manuel Alexandre (Ros), Félix Dafaucé (Miguel Mendoza), José Luis López Vázquez (fotógrafo), Vicente Soler (comisario), Marta May (Carmen), Francisco Bernal, María Luisa Romero, Josefina Santaularia, Javier Dastis, Esperanza Mistral, Manuel Rojas, Rosita Palomar, Jacinto Martín, Trudy Losada, Rafael Bardem.

Blanco y negro.

Duración: 90 min.

### **Argumento**

«Carlos, ingeniero de una importante factoría, recibe la noticia de un ascenso, largos años esperado, en ausencia de Marta, su esposa. Vagando por la ciudad conoce, en un bar, a Amparo, una modelo. Está angustiada porque Pedro, su novio, fotógrafo de bodas y bautizos, ha salido de un arresto policíaco, motivado por haber golpeado a Amparo en un momento de embriaguez y de celos y la tiene amenazada de muerte. En casa de Amparo, al tratar de cerrar un alto ventanal

golpeado por el viento, ella cae y muere accidentalmente. Carlos, que se encuentra con ella, se aleja, después de borrar sus huellas. Días después, recibe la visita de Pedro, que siguió su pista, y le dice que la policía le persigue como supuesto asesino de Amparo. Carlos le rechaza y sigue su vida normal. Cuando la detención de Pedro, huido y refugiado en una buhardilla, es inminente, Carlos y Marta van a por él, para conducirlo a un lugar seguro. Carlos duda entre defender su reputación, para no perjudicar su ascenso profesional, o demostrar la inocencia de Pedro, decisión ésta que, por último, toma.»

**Fuente:** Pascual Cebollada, *op. cit.*, p. 74.

## **PALMER HA MUERTO (España-Puerto Rico, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Producciones Mezquíriz (Madrid),

Probo Films, Inc. (Puerto Rico)

Dirección: Juan Fortuny, Argumento: Luis G. De Blain, Guión: Juan Fortuny, Decoración: Ramón Matheu, R. Cruz Emeric, Eusebio Morales, Fotografía: Juan Fortuny, Productor asociado: Juan Fortuny, Director general de producción: Miguel Mezquíriz (España), Productor ejecutivo: Víctor Arrillaga (Puerto Rico), Montaje: Alberto G. Nicolau, Música: F. Martínez Tudó.

Ayudante de dirección: Arturo Buendía, Ayudantes de producción: José Román, Juan Arrillaga, Segundos operadores: Francisco Marín, Jaime Álvarez, Ayudantes de cámara: Pedro Juan López, Jaime Biadiu, Foto-fija: José Guillaume, Jefe eléctrico: Diego Carmona, Letra y música de las canciones “Juguete”, “El Duende”, “Mentirosa”: Bobby Capó, Intérpretes de números musicales: Rosita Fornés, José Guardiola, Tito Lara y “Los Hispanos”, Maquillaje: Asunción Sánchez, Adelfa Díaz, Atrezzo: Miró, Capistrós, Secretarios de rodaje: Julián Atienza, Yolanda Villavicencio, Ayudante de montaje: Juan Pallejá, Asesor de escenografía: M. Cruz Emeric, Estudios: Orphea Films, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Viguie Films, Inc., Sonido: “Westrex” (Voz de España, S.A.), Técnicos de sonido: Jorge Sangenís, Juan Cerdá.

## **Intérpretes**

Ricardo Palmerola (Palmer), Inés Alma (Verónica), Rosita Fornés (Silvia), Oniz Baez, José L. Marrero, Milagros Carrillo, Sammy Alfaro, Vicente Vázquez, Alberto González, Manuel Piñera, Juan F. Tafaner.

Blanco y negro.

Duración: 87 min.

## **Argumento**

«Una noche, después del ensayo en el Teatro Arlequín, del que Palmer y Silvia Darnell eran las primeras figuras, el productor del espectáculo, Dino Costa, es asesinado. Palmer ha sido testigo involuntario del crimen. Horas más tarde encuentran a Palmer muerto y horriblemente mutilado por el tren, puesto que su cuerpo fue arrojado al paso del convoy. Ricardo ha recibido el encargo de Silvia de encontrar al desaparecido Palmer. Aquella noche, cuando el cadáver de Palmer ha sido encontrado, Ricardo oye cerca de él la voz de Palmer que le dice: “Estoy muerto”, y desaparece. Muy desconcertado, Ricardo investiga el caso y resuelve el enigma: a Dino Costa le había arruinado su socio; al comprender Costa la estafa de que había sido objeto, fue al teatro en busca de Martí; acompañaba a esta la mujer que le había incitado a defalcicar a su socio, Silvia; Costa sacó una pistola, Martí luchó para arrebatársela, la pistola cayó al suelo. Silvia la recogió y disparó contra Costa, matándole; se dieron cuenta de que Palmer les identificaba y decidieron acabar con él, pero Palmer fue más rápido en disparar que su atacante; asustado Palmer por lo que había hecho y temiendo un nuevo atentado, puso su traje al muerto y él se vistió con la ropa de su víctima, arrojando el cuerpo al paso del tren con objeto de desfigurarle; Palmer pensó en pedir ayuda a Ricardo y por eso fue a verle; súbitamente cambió la idea y se escondió de tal modo que Ricardo tuvo la impresión de que Palmer se había esfumado en la noche; Silvia, la culpable de todo lo sucedido, se mata, cayendo al foso de los músicos, al querer huir de Palmer, que sin maquillaje se le apareció para acusarla.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963, p. 133.

## **LA PANDILLA DE LOS 11 (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Buhigas Films

Dirección: Pedro Lazaga, Guión: Antonio de Lara “Tono”, Decoración: Francisco Canet, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: Juan de Rada, Montaje: Alfonso Santacana, Música: Antón García Abril.

Ayudante de dirección: Francisco Yllera, Ayudante de producción: Francisco G. Tudela, 2º operador: Ricardo Andreu, Ayudante de cámara: Luis Martínez Linares, Foto-fija: José María Manrique, Administrador: Fernando Buhigas, Secretario de rodaje: Juan Antonio Isasi, Regidor: Antonio González, Ayudante de montaje: Alicia Castillo, Auxiliar de cámara: Manuel Velasco, Construcción de decorados: Rafael García, Ayudante de decoración: Rafael Ferri, Maquillaje: Fernando Florido, Atrezzo: Luna, Mateos, Mengíbar, Vestuario: Cornejo, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sonido: Klangfilm, Ingeniero de sonido: Jaime Torrens, Técnico de sonido: Antonio Alonso.

### **Intérpretes**

Angel de Andrés (Dick “El Chuleta”), Antonio Riquelme (“El Spaghetti”), José Isbert (“El Duque”), Manolo Gómez Bur (“El Marconi”), Antonio Ozores (“EL Poeta”), Julio Riscal (“El Mercedes”), Rafael Luis Calvo (“El Coco”), Juanjo Menéndez (“El Largo”), Manolo Morán (“El Zampa”), Adolfo Marsillach (Toni “El Rubio”), Ismael Merlo (El primer “Jefe”), Tomás Blanco (el jefe de la banda rival), José Orjas (el doctor), María Andersen, Erasmo Pascual, Carmen Esbri, Tota Alba, Ángela Bravo, Daniel Dicenta, Carmen Porcel, María de las Rivas. Blanco y negro.

Duración: 91 min.

### **Argumento**

Un grupo de miembros de una banda se reúnen en un cabaret en espera de la llegada de su desconocido jefe. Ante el acoso a que es sometido por parte de una banda rival, el jefe decide despistarlos adoptando el rostro de un actor famoso de Hollywood mediante la cirugía plástica. Por error se habrá de conformar con el rostro del actor español Adolfo Marsillach. Tras realizar un golpe organizado (disfrazados con caretas) a la finca de un aristócrata mientras agasaja con una

fiesta a un maharajá y descubrir que el botín consta en realidad de falsas joyas –lo que demuestra la situación de una aristocracia venida a menos–, el brillante cerebro del jefe planea dar el “gran golpe”: robar el mismísimo Banco España excavando un túnel desde la Cibeles fingiendo ser obreros del Ayuntamiento. En la ejecución, ocho de los ladrones se hallan en el túnel y los otros tres en la superficie guiando las operaciones mediante sistemas de radio robados previamente. El sofisticado sistema no funcionará. Tapado el agujero de entrada por una auténtica brigada del Ayuntamiento, se equivocarán de dirección y atrapados se habrán de enfrentar a la mengua de las provisiones que les llevará a la decisión de comerse a uno de ellos. Pese a que el aparato detector de “El Duque” los encontrará reiniciando ahora todos juntos otro túnel, la salida les llevará no a la cámara blindada del banco sino a las oficinas de la comisaría donde ya eran esperados. Finalmente serán conducidos a una prisión en la que les esperan los trabajos forzados.

**Fuente:** Elaboración propia.

### **¿PENA DE MUERTE? (España, 1961)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI (nº 61)

Dirección: José María Forn, Argumento: José Luis Dibildos, Noel Clarasó, Guión: José María Forn, Joaquina Algars, Armando Matías Guiu, Decoración: Manuel Infiesta, Fotografía: Ricardo Albiñana, Jefe de producción: Antonio Liza, Directora general de producción: Julia S. de la Fuente, Montaje: Juan Luis Oliver, Música: Enrique Escobar (Ediciones Musicales IFI).

Ayudante de dirección: Juan G. Tharrats, Ayudante de producción: Rafael Barasona, Cámara: Julio Pérez de Rozas, Ayudante de cámara: Santiago Rodríguez, Foto-fija: Juanita Biarnés, Secretario de rodaje: José Ulloa, Regidor: Ginés Rodríguez, Maquillaje: Manuel Manteca, Ayudante de montaje: Maricel Bautista, Construcción de decorados: José Rovira, Muebles y Atrezzo: Miró, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sonido y mezclas: Parlo Films, S.A., Ingeniero de sonido: Miguel Sitges.



## **Intérpretes**

Fernando León (Pablo Hinojosa Valle), Mireille Darc (Lina), María del Sol Arce (Ana), Jacques Dumesnil (Joaquín), Luis Induri (Sr. Hinojosa), María Francés (madre de Carlos), Jesús Puche (padre de Luis), Ángel Lombarte (Carlos Castillo), Luis Cuenca (el barbero), Juan Manuel Simón, Camino Delgado, Marcos Martí, Alicia Agut, Eduardo Lizarza, Lina Algarra, Lidia Ferrer.

Blanco y negro.

Duración: 82 min.

## **Argumento**

«Pedro Castillo es acusado del asesinato de Eduardo Arnáez. Las pruebas que pesan sobre él resultan demasiado convincentes. Un célebre criminalista, el abogado Hinojosa, tiene que renunciar a su defensa por encontrarse gravemente enfermo. Su hijo Pablo, interesado por la personalidad de Castillo, decide investigar por su cuenta. Como escritor que es, le interesa el asunto. En Monistrol, donde ocurrió el hecho, se hospeda en casa de los padres de Pedro Castillo y conoce a Ana, prometida de aquel. La fe que pone en afirmar la inocencia de su novio conmueven a Pablo. Bien pronto, Ana y Pablo se sienten atraídos por un sentimiento superior a la simpatía. Las investigaciones que realizan ambos jóvenes les enfrentan con tres sospechosos: Lina, viuda de un hermano del asesinato Arnáez; Costa, su novio y Joaquín Arnáez, joven alocado, sobrino de la víctima y heredero universal de sus bienes. A pesar de que no logra obtener nada en claro, cada vez es mayor la certeza de Pablo en considerar inocente a Pedro Castillo, y así trama un arriesgado plan que coloca a los sospechosos frente a una reconstrucción demasiado realista de los hechos. Costa pierde la cabeza y ataca ferozmente a Pablo. Lina, fría y cruelmente, dispara su pistola, Pablo se ha jugado la vida, pero ha logrado imponer los fueros de la justicia. Pedro Castillo, demostrada su inocencia, regresa al pueblo, donde Ana, fiel a su promesa, rechazando otros sueños fugaces, le espera para casarse con él. Pablo, después de esta experiencia, decide continuar la noble tradición familiar y, como su difunto padre, se entrega a la carrera de abogado en defensa de la justicia.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 134.

## **PERSECUCIÓN EN MADRID (España, 1952)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: IFI, José Carreras Planas

Dirección: Enrique Gómez, Guión: Juan Lladó, Decoración: Miguel Lluch, Fotografía: Pablo Ripoll, Emilio Foriscot, Director general de producción: Carlos Grande, Montaje: Juan Pallejá, Ramón Quadreny, Música: Augusto Algeró. Ayudante de dirección: José María Nunes, Ayudantes de cámara: P. Rovira, C. Manzano, Antonio García, Ayudante de montaje: Pilar Serrano, Secretaria de rodaje: Julia S. de la Fuente, Maquillaje: Manuel Manteca, Regidor: Amadeo Viñals, Muebles y atrezzo: "Isaac", Vestuario: J. Olivella, "Ojos Negros", Estudios: IFI, Técnico de sonido: Juan García.

### **Intérpretes**

Manuel Monroy (Stephen Bartek), Isabel de Castro (Teresa), Manolo Morán (el "Málaga"), Manuel Gas (inspector Lérida), Silvia Morgan (Susana Dubois), Luis Pérez de León (Gino Romano), Barta Barri (Pacheco), Carlos Otero, María Francés, Liria Izquierdo, Francisco Albiñana, Ramón Giner, Miguel Ángel Valdivieso, Juan Capri, Roberto Camardiel, José Morales, Ramón Fernández. Blanco y negro.

Duración: 84 min.

### **Argumento**

«Stephan Bartek, de nacionalidad polaca, llega a España huyendo de su patria, sometida al terror comunista. Tiene la documentación de un amigo español muerto en un campo de prisioneros. Para escapar de la policía, unos malhechores hacen recaer las sospechas sobre Bartek, que es detenido. Al objeto de demostrar su inocencia, se fuga y, después de ímprobos indagaciones, consigue descubrir a los verdaderos delincuentes. Bartek encuentra al fin, una nueva patria que le ofrece trabajo y amor.»<sup>110</sup>

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 127.

---

<sup>110</sup> La misma sinopsis del film demuestra a todas luces la intención de caer en gracia a los funcionarios del Aparato cinematográfico español. Queda casi en un segundo término la intriga policíaca y la acción que se pretende central en el film, destacando los aspectos casi secundarios que hablan del "terror rojo" y de la Arcadia española que acoge tanto a los evadidos del Este como a los republicanos con las manos limpias de sangre.

## **EL PRECIO DE UN ASESINO/EL ÚLTIMO MINUTO (España, 1963)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: IFI

Dirección: Miguel Lluch, Guión: Federico de Urrutia, Ignacio F. Iquino, Decoración: Andrés Vallvé, Fotografía: Víctor Monreal (E.O.C.), Jefe de producción: Julia S. de la Fuente, Director general de producción: Antonio Liza, Montaje: Ramón Quadreny, Música: Enrique Escobar (Ediciones musicales IFI).

Ayudante de dirección: Javier González, Ayudante de producción: Ginés Rodríguez, Cámara: Juan Gelpí, Foto-fija: Antonio Baños, Foco: Ricardo Albiñana, Script: Francisco G. Siurana, Regidor: José Manrique, Maquillaje: Práxedes Martínez, Ayudante de montaje: María Teresa Bronchalo, Construcción de decorados: José Rovira, Muebles y atrezzo: Miró, Vestuario: Llorens, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sonido y mezclas: PARLO Films, S.A., Ingeniero de sonido: Miguel Sitges.

### **Intérpretes**

Julián Mateos (Miguel Velasco), Víctor Valverde (Javier Velasco), Margarita Lozano (Beatriz), Silvia Solar (Dana), Ismael Merlo (Bernstein), Fernando Sancho (Rufo), Luis Induni (Dreyfus), Juan Manuel Simón (René), Xan Das Bolas (padre rector), José María Ovies (comisario), Amapola Escudero, Luis del Pueblo, Mario de Bustos, Joaquín Navales, Eulalia Mendoza, Alejo del Peral, Eduardo Lizarza.

Blanco y negro.

Duración: 83 min.

### **Argumento**

«Dos hermanos frente a la vida por distintos caminos. Miguel, en el Seminario, se prepara para recibir Órdenes Sagradas. Javier, en el mundo, ha llegado a convertirse en el viejo brazo ejecutor de los crímenes de una organización terrorista. Es un asesino a sueldo; no duda en matar si recibe órdenes de hacerlo y la promesa de cierta cantidad de dinero suficiente para sostener sus vicios. Cuando a oídos de Miguel llega la peligrosa situación en que se encuentra su hermano, se propone salvarlo, devolviéndole a una vida digna en el seno de la sociedad, después de haber cumplido con la Justicia. Es preciso que Javier

encuentre el camino del perdón y de la salvación de su alma. Abandona Miguel el Seminario y se lanza en busca de Javier, no dudando en arriesgarse por los bajos fondos, entre gente del hampa, afrontando peligros y tentaciones. Cuando le encuentra, la reacción de Javier es violentísima. Miguel no se acobarda y se enfrenta con su hermano, virilmente, como un hombre. Ambos tienen que correr codo a codo el último riesgo. A la hora de la rendición de cuentas, Javier no está solo. Junto a él, está Miguel, enseñándole la verdad, ofreciéndole la verdad con su sacrificio. No será inútil el sacrificio de Miguel, pues Javier ha salvado en el minuto supremo su alma.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1964, pp. 60-61.

## **RELATO POLICIACO (España, 1954)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Balcázar

Dirección: Antonio Isasi-Isasmendi, Guión: Antonio Isasi-Isasmendi, Antonio Irlés Miñana, Decoración: Juan Frexe, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: J. A. Martínez Arévalo, Montaje: A. González Nicolau, Emilio Rodríguez, Música: Ricardo Lamotte de Grignón, Indalecio Cisneros.

Ayudante de dirección: Luis García, 2º Operador: Bob Zubowich, Cámara: Aurelio G. Larraya, Foto-fija: Juan Gelpí, Secretario de dirección: Antonio Irlés, Regidor: Juan Zaro, Estudios: Orpheo Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto, Técnico de sonido: Enrique de la Riva.

### **Intérpretes**

Pepy Domingo (Marga), Luis Induni (Anselmo), Jaime Avellán (Ríos), Emilio Fábregas (comisario), José Marco (Hans Hendel), Conrado San Martín (instructor de policía Nogués), Jesús Colomer, José María Angelat, Jaime Bellaubi, Rafael Resines, Juan Piñol, Alberto Vialis, Luis de Salazar, Manuel Solé, Jaime Massagué.

Blanco y negro.

Duración: 79 min.

## Argumento

«La película se inicia en la Escuela General de Policía de Madrid, donde asistimos a la entrega de credenciales y pistolas a los mejores alumnos que han acabado los estudios y se habrán de incorporar a una brigada de investigación. En la última clase, el instructor Nogués [...] explica a los futuros policías como “el reglamento os concede la facultad de utilizar la pistola según conciencia” y lo ejemplariza con la narración de dos casos que constituyen el núcleo argumental de los dos *sketchs* del film.

El primer caso arranca en la zona de Tortosa. Un hombre con pasaporte francés ha sido asesinado y su cuerpo es extraído del fondo de un río. El juez comienza sus pesquisas en la masía de Anselmo: éste le informa que le arreglaron su coche, que iba con una chica de paso hacia Barcelona y que habían de llegar a Toulouse. La mencionada joven protagoniza la siguiente secuencia: sale del Banco Español de Crédito de la plaza Cataluña de Barcelona. Es detenida cerca de la frontera de La Junquera. A la policía les explica –en *off* para los espectadores– lo que le pasó. Cuando llegan con Jacques –el asesinado– a la finca de Anselmo, se da cuenta de que ya se conocían. Tomás, el hijo de Anselmo, discute con Jacques sobre el dinero que éste quería pasar a Francia. Después de la pelea, Tomás mata a Jacques. La chica le encuentra muerto en el coche y decide tirarlo al río. El caso concluye con la persecución de Tomás por la policía, siguiendo el curso del río. Finalmente la policía le dispara y le mata. [...]

El segundo caso empieza en un control de frontera en un tren, en una estación cercana a Puigcerdá. Se produce un tiroteo entre la policía y un par de delincuentes que intentaban atravesar la frontera sin documentación. Uno de ellos resulta herido y acaba muriendo: en su mochila se encuentran centenares de dólares falsos. Desde los archivos de Barcelona se consulta con el Consulado francés. La investigación prosigue en París donde la policía francesa decide seguir los pasos de una banda de falsificadores de dólares. La ruta de esta moneda conduce la investigación por las pistas de esquí de Nuria y Puigmal y la persecución del jefe de la banda concluye en Barcelona, en el puerto, donde sube a la torre de Jaime I –uno de los pilares de la iconografía del género– donde la

policía le acorrala y como consecuencia “se desmoronaba y se dejaba colocar las esposas sin tiros”... Estas pistolas han de ser en vuestras manos un medio y nunca un fin.” Las imágenes de la Escuela de Policía concluyen el film con un plano contrapicado de los nuevos policías y una última imagen de la pistola en primer plano.»

**Fuente:** Ramo Espelt, *op. cit.*, pp. 162-163.

## **EL ROSTRO DEL ASESINO (España, 1965)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Moncayo Films

Dirección: Pedro Lazaga, Guión: Emilio Alfaro, Adaptación y diálogos adicionales: José María Palacio, Pedro Lazaga, Emilio Palacio, Decoración: Teddy Villalba, Fotografía: Víctor Monreal, Jefe de producción: Ignacio Gutiérrez, Montaje: Alfonso Santacana, Música: Antón García Abril.

Ayudante de dirección: Federico Canudas, Ayudante de producción: Inocencio Barbán, Cámara: Javier Pérez, Ayudante de cámara: José Climent, Foto fija: Magdalena López, Ayudante de montaje: Alicia Castillo, Secretaria de rodaje: Isabel Campo, Maquillaje: Práxedes Martínez, Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.E., Sonorización: EXA, S.A., Técnico de sonido: Enrique Molinero.

### **Intérpretes**

Germán Cobos (Carlos), Paloma Valdés (Lidia), Katia Loritz (Margarita), Perla Cristal (Elena), Fernando Sancho (Suárez), Jorge Rigaud (el coronel), Agustín González (Barrios), José María Caffarel (Román), Marcelo Arroita-Jáuregui, Adriano Domínguez, José María Ferrer. Color. Duración: 80 min.

### **Argumento**

«El destino de las ocho personas que se refugian de la tormenta en el viejo y solitario balneario, privado ahora de toda comunicación, por una avería, con el mundo civilizado; el destino de estas gentes, repetimos, va estrechamente ligado al hombre que, acompañado de su mujer, porta un pequeño maletín repleto de dinero. Un ambiente tan cargado –rostros aviesos, sonrisas hipócritas, corredores largos y solitarios llenos de recovecos para emboscarse– es el lugar idóneo para que estallen las pasiones. En un momento dado –una pequeña fiesta en honor de

los recién llegados, un apagón de luz—, el hombre del maletín aparece asesinado, con un cuchillo clavado en la espalda. Aparentemente, durante el apagón, nadie ha salido del comedor, pero el maletín, y con él el dinero, han desaparecido. Hasta que se restablezcan las comunicaciones y venga la Policía, se inician investigaciones entre los aterrorizados confinados en ese antiguo caserón que es el hotel; más tenebroso ahora, pues la muerte parece no estar saciada y exige más víctimas. Se suceden dos asesinatos más y el criminal es lo suficientemente hábil para zafarse de sus perseguidores. El azar y la decisión parece que van a ser burlados otra vez con una nueva y monstruosa fechoría, pero...».

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, p. 81.

## **SECUESTRO BAJO EL SOL (España-Francia-Italia, 1965)**

### **Ficha técnico-artística**

Productoras: Benito Perojo, S.A. (Madrid), Sud Pacifique Films, C.I.C.C.,

Films Borderie, Terra Film (París), Jolly Films (Roma)

Dirección: Jacques Deray, Guión adaptado: Didier Goulard, Maurice Fabré, Georges Bardawill, Jacques Deray basado en la novela homónima de James Hadley Chase, Diálogos: Michel Audiard, Adaptación española: Arturo Rigel, Decoración: Georges Wakhevitch, Fotografía: Juan Julio Baena, Director general de producción: Miguel Tudela, Montaje: Antonio Ramírez, Monique Kirsanoff, Música: Michel Magne.

Ayudante de dirección: Roberto Bodegas, Segundos ayudantes de dirección: Julián Atienza, Carl Tran, 2º Operador: Jean Charvein, Cámaras: Manuel Velasco, René Charoy, Foto-fija: Simón López, Secretario de producción: Miguel Pérez, Ayudante de decoración: Luis Cañizares, Secretaria de rodaje: Annie Rozier, Regidor: Alain Belmondo, Títulos: Pablo Núñez, S.A., Maquillaje: Carmen Martín, Estudios: Samuel Bronston, S.A.E. (Madrid), Estudios de la Victorie (Niza), Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Fotofilm Madrid, S.A.E., S.I.M. (París), Sonido: Franscope.

### **Intérpretes**

Jean Paul Belmondo (Francis), Sophie Daumier (Monique), Geraldine Chaplin (Zelda), Analía Gadé (Teresa), Georges Gerey (Max), Gabrièle Ferzetta (Víctor Dermott), Akim Tamiroff (Kramer), Alfonso Celi (Van Willie), Manuel Zarzo

(técnico de teléfonos), Carlos Casaravilla (comisario), José Riesgo, Félix Fernández (doctor Fábregas), M. Morales, F. Rodríguez, Jacques Monod, Claude Cerval, Germaine Kerjean, Jacques Higflin, Alfonso Saavedra.

### **Exteriores**

Costa Azul, Niza, Hotel Don Pepe (Costa del Sol), Málaga.

Blanco y negro.

Duración: 103 min.

### **Argumento**

«Kramer va a ver a Zegetti, antiguo gangster, y le propone un rapto. Para ello busca a Francis y Monique, ambos hermanos y dispuestos a ganar dinero fácil. Llegan a España al lugar en el que han pensado que comience la aventura. Se trata de una especie de rancho solitario en la montaña. En él viven Vic Dermott, su esposa y un hijo. Francis se introduce en la casa y llega a golpear a sus dueños para infundirles pánico. Llega hasta la casa Zegetti con Zelda, la chica secuestrada, hija del millonario Van Willie. Zegetti obliga a Dermott a considerarse cómplice a cambio de la seguridad de la familia. Dermott habla con el millonario y le propone que el rescate ha de ser de dos millones de dólares. Quedan de acuerdo en la forma que habrá de realizarlo. En el rancho de los Dermott, Francis y Zegetti tienen un altercado. Luchan y Zegetti queda muerto por una bala de la propia pistola. Monique también queda herida. Van Willie entrega el dinero a Dermott, Francis y Kramer. Estos dos últimos se lo reparten. Kramer toma el avión hacia París, pero será detenido al terminar el viaje. Francis, por el contrario, regresa al rancho. Su hermana Monique muere a causa de las heridas. Esto hace desesperar a Francis. El dinero no le servirá de nada. Al despertar el sol de esa hermosa mañana de verano, varios coches de la Policía se acercan...».

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, p. 229.

## **SENDAS CRUZADAS (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Miguel de Echávarri



Dirección: Juan Xiol Marchal, Argumento: A. de Alarcón, Guión: M. de Echávarri, J. G. Viciano, M. López R., Decoración: Juan Alberto Soler, Fotografía: Pablo Ripoll, Jefe de producción: Jesús Castro-Blanco, Montaje: María Rosa Ester, Música: Federico Martínez Tudó.

Ayudante de dirección: Ángel G. Gauna, Ayudante de producción: Juan Blaje, 2º Operador: Ricardo González, Ayudante de cámara: Carlos Franco, Foto-fija: Juan Suriñach, Ayudante de decoración: José Rovira, Ayudante de montaje: Ana Stefani, Maquillaje: Carmen Menchaca, Secretario de rodaje: Federico Canudas, Regidor: Miguel López, Muebles y atrezzo: "Isaac", Vestuario: Modas Peris, Mariucca, Estudios: IFI, Laboratorios: Madrid Films, Sonido: Voz de España, S.A., Técnico de sonido: Jorge Sangenis.

### **Intérpretes**

Manuel Zarzo (Luis), Amparo Baró (Mercedes), Ricardo Valle (Enrique), José Thelman (Pepe), Luis Induni (Damián), Carlos Casaravilla (Matías), Constanza Massan (Laura), Carmen Pradillo, Amparo Soto, Jesús Puche, Juan Monfort, José María Cases, Ricardo Meneses, José I. Abadal, María Francés, Marcos Martí, María Camino Delgado, Laly Mendoza, J. Manuel Pinillo, Eduardo Lizarga, Gaspar González.

Blanco y negro.

Duración: 94 min.

### **Argumento**

«Luis lleva la vida del pillote de una ciudad populosa. Accidentalmente conoce a Mercedes, muchacha de familia acomodada, y se enamoran. Luis planea un robo en la Agencia de Transportes donde trabaja su padre, y para ello se asocia con Pepe, amigo de fechorías. Después traba amistad con Damián, chófer de la Agencia de Transportes, al cual le promete una fuerte suma de dinero para que pueda comprarse un camión e independizarse. La noche del robo, Luis se introduce en la caja del camión de Damián, sin que éste se entere, y así pasa al interior de la Agencia. Una vez que se le une Pepe, abren juntos la caja fuerte y se apoderan del dinero. Luis entrega más tarde a Damián una cantidad de dinero para adquirir el camión, como le había prometido. Pero al empezar las indagaciones la policía, Luis confiesa a Damián la procedencia del dinero.

Damián avisa a la policía, mientras Luis acude a despedirse de Mercedes. Mario, novio de Mercedes y Enrique, hermano de ésta, los sorprenden, y mientras Enrique golpea a Luis, Mario sujeta a Mercedes, pero al forcejear, ésta da un paso en falso, cayendo por las escalinatas, y resultando mortalmente herida. Enrique decide consagrarse al sacerdocio. Pasan los años: Luis es despedido de la fábrica donde trabaja, y en un acto de resentimiento, pretende volar un sector de ella. La explosión se produce, y él queda gravemente herido. Trasladado al dispensario, el médico llama a un sacerdote, y acude precisamente Enrique, que atiende a Luis en sus últimos momentos.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1962, p. 124.

## **SENDAS MARCADAS (España, 1957)**

### **Ficha técnico-artística**

Ficha técnico-artística Productora: Urania Films

Dirección: Juan Bosch, Guión: Miguel Iglesias, Juan Bosch, Decoración: Ramón Matheu, Fotografía: Sebastián Perera, Ricardo Albiñana, Jefe de producción: Filalicio Flaquer, Montaje: María Rosa Ester, Música: Juan Durán Alemany. Ayudante de dirección: Ángel G. Gauna, Ayudantes de producción: Carlos García, Enrique Sau, Antonio Samsó, Juan Blaje, Auxiliar de producción: Enrique Barrés, Segundos operadores: Milton Stefani, Jesús Teixidó, Juan Amorós, Carlos Franco, Foto-fija: J.Suriñach, F. Catalá-Roca, Ayudante de montaje: Ana Stefani, Maquillaje: Rodrigo Gurucharri, Secretaria de rodaje: Paquita Vilanova, Construcción de decorados: José Rovira, Muebles y atrezzo: Vda. de R. Gamundi, Las Columnas, Estudios: IFI, Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sonido: Voz de España, S.A., Técnico de sonido: Jorge Sangenís.

### **Intérpretes**

Adriano Rimoldi (inspector), Antonio Puga (Andrés), Anna Amendola (Teresa), Francisco Piquer (esquiador), Montserrat Julió (policía), Luis Induni (padre de Jorge), Paco Martínez Soria (taxista), Ángel Jordán (Javier), Santiago Medrano, José Dacosta, Carlos Ronda, Carlos Otero, Celia Foster, Miguel Palenzuela, María Dolores Gispert, Joaquín Regales, Ramón Vaccaro, Jesús Puche, David Vives, Luis Villasiul, Juan Monfort, Marta Novar, Pedro Mascaró, Eva Rik, Estanis González, Rodrigo Gurucharri, “Los Akordi”.

Blanco y negro.

Duración: 84 min.

### **Argumento**

«Después de accidentada persecución por carreteras y montañas, un peligroso delincuente es capturado. Está anocheciendo y vense obligados a pernoctar en un refugio de montaña un inspector de Policía, un carabinero y el malhechor. El cuidador del refugio y un pintor se enzarzan en una discusión sobre el destino, y cada uno, para reforzar su teoría, explica un caso. El relato por el pintor se refiere al gerente de un hotel que después de cometer un desfalco, huye con el pasaporte de un financiero con el que le liga un asombroso parecido y es detenido... por un crimen cometido por el financiero. La siguiente historia corre a cargo de un esquiador y es de índole fantástica. Asegura estar enamorado de una joven austríaca a la que conoció después de muerta. Esta increíble aventura motiva que el inspector cuente un hecho semejante de carácter cómico ocurrido a un taxista. Relata Bernardo, el vigilante del refugio, la historia de Pablo, un niño pobre a quien los Reyes Magos no trajeron unos esquis que había perdido, mientras su amiguito Jorge, un niño rico, era espléndidamente obsequiado por los Reyes. Tan injusto reparto se resuelve al final de manera sorprendente en una emotiva escena.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1959, p. 109.

### **SIETE HOMBRES DE ORO (España-Italia-Francia, 1965)**

#### **Ficha técnico-artística**

Productoras: As Films (Madrid), Atlántida Cinematografica (Roma),

Paris Union Film (París)

Dirección: Marco Vicario, Guión: Mario Vicario, Decoración: Arrigo Equini, Piero Poletto, Fotografía: Ennio Guarnieri, Jefe de producción: José María Ramos, Inspectores de producción: Rodolfo Martello, Natalio Vicario, Montaje: Pedro del Rey, Roberto Cinquini, Música: Armando Trovajoli.

Ayudantes de dirección: F. Massaro, F. Ariza, Cámara: Damio Desideri, Ayudante de cámara: Franco Bruni, Secretaria de dirección: Renata Clarici, Secretario de producción: Nino di Giambattista, Efectos especiales: Michele Trimarchi,

Ayudante de montaje: Ida Cruciani, Vestuario: Gaia Romanini, Laboratorios: Tecnostampa, Sonido: Fono Roma.

### **Intérpretes**

Rossana Podestá (Georgia), Philippe Leroy (Albert), José Suárez (director del banco), Gastone Moschin, Gabriele Tinti, Manuel Zarzo, Maurice Poli, Giampiero Albertini. Color-Eastmancolor. Duración: 91 min.

### **Argumento**

«Siete elementos, los mejores especialistas en robos, se reúnen en Ginebra bajo la dirección de un supercerebro. Objetivo: desvalijar el departamento de reservas áureas del Banco del Estado Suizo. El golpe se lleva a cabo con una precisión y organización tales, que prevé todas las posibilidades. Televisión, radiotransistor, mandos a distancia, fresas de tungsteno y demás aparatos, son utilizados en el golpe que se lleva a cabo en una de las calles más céntricas de Ginebra. La técnica es la siguiente: disfrazados de empleados del Ayuntamiento penetran en una alcantarilla, aquí con respiradores y trajes de goma avanzan por un conducto de agua y remontan la calle hasta llegar debajo del Banco. Aplicando un explosivo y una fresa de tambor perforan la caja fuerte de la “Sacristía”, de la cual sacan siete toneladas de oro en lingotes que dejan deslizar por un conducto de gas con fuerte pendiente hasta un pozo, del cual extraen el material que luego una cinta sin fin carga en el interior de un autocisterna convenientemente preparado. A pesar de los diversos contratiempos que surgen, el golpe se lleva a cabo con éxito y toda la banda se traslada a Italia. Ya en el coche cama en el que va el supercerebro y su inseparable amiga, empiezan a desenmascarse las verdaderas intenciones secretas de los verdaderos protagonistas. Tan variados intereses terminarán por chocar, el oro será recuperado por la Policía y los ladrones pensarán en organizar otro golpe.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1966, p. 233.

## **SIN LA SONRISA DE DIOS (España, 1955)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Laurus Films (Producciones Conrado San Martín)

Dirección: Julio Salvador, Guión: José Antonio de la Loma, Julio Salvador a partir de la novela de mismo título del primero, Decoración: Juan Alberto Soler, Fotografía: Federico G. Larraya, Jefe de producción: Jesús María López Patiño, Montaje: Teresa Alcocer, Música: Lamotte de Grignon.

Ayudante de dirección: Francisco Pérez-Dolz, Ayudantes de producción: Victoriano G. Giraldo, Juan Zaro, Cámara: Clemente Manzano, Ayudante de cámara y foto-fija: Emilio Godes, Secretario de dirección: Emilio Martos, Auxiliar de producción: Manuel Rubio, Maquillaje: Adolfo Ponte, Muebles y atrezzo: Ramón Miró, Vestuario: Peris hermanos, Constructor de decorados: Enrique Bronchalo, Estudios: Orphea Films, S.A., Laboratorios: Cinefoto, Sistema de sonido: RCA, Técnico de sonido: Enrique de la Riva.

### **Intérpretes**

Conrado San Martín (Ponte), Pepito Moratalla (Piquín), Pedro Porcel (padre de Piquín), Julia Caba Alba (profesora), Olvido Rodríguez (madrasta de Piquín), Beni Deus, Rafael Bardem, Nicolás Perchicot, Ramón Martori, Jesús Colomer, José Rivelles, José Manuel Pinillos, Enrique Borrás, Francisco Aliot, Ricardo Gutiérrez, Alfredo Cruz, Ramón Hernández, Emilio González, Mariana Santos, Miguel Graneri, Ramón Quadreny, Salvador Muñoz, Mateo Guitart, Luis Parellada, Salvador Garrido, Manolito García.

Blanco y negro.

Duración: 97 min.

### **Argumento**

«A un colegio público de un barrio humilde de Barcelona, llega el nuevo profesor Ponte en sustitución del anterior maestro que va a jubilarse. Con unos métodos avanzados entre los que entran el despertar el interés por el conocimiento fomentando los deportes y los centros de interés, intenta acercarse a sus alumnos, especialmente a Piquín, que presenta un entorno familiar poco favorable. Su padre, trabajador del muelle, se inclina habitualmente por la bebida e intenta beneficiarse de los “trapicheos” de su hijo. Fruto de un juego de malos entendidos, la actitud de Piquín oscilará entre el entusiasmo ante el paternal profesor, el orgullo por saber cómo ganarse la vida –venderá tebeos en un

mercado ambulante sin licencia—, el amor que surge ante una niña que enseñará el regalo que éste le ha hecho con la propuesta de salir juntos que causa el escándalo de la responsable del grupo femenino y el sometimiento a las presiones y palizas de su padre y su madrastra. En la fase final del film, el padre de Piquín, intervendrá en una operación de contrabando con otros tres compañeros entre los que habrá un delator que comunicará la operación a los carabineros. El dilema vendrá marcado por el rumor infundado de que Ponte, que conocía el asunto del contrabando de whisky, ha sido el delator y Piquín, tras el arresto de su padre, así lo comunica a su “socios” que tenderán una trampa al profesor mediante una nota falsa con el propósito de asesinarlo. La visita que Piquín realiza en Nochebuena a la celda de su padre, permite que el niño conozca la procedencia del chivatazo y conozca la inocencia de su maestro. Acompañado por otros alumnos de la escuela que anteriormente se sumaron al boicot al supuesto “chivato” llegarán a tiempo de salvar al profesor Ponte. En el epílogo, éste entrará en la Iglesia con el desconsolado Piquín para encontrarse con el que el profesor considera el verdadero maestro de todos: Dios.»

**Fuente:** Elaboración propia.

## **TRAMPA MORTAL (España, 1962)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Cooperativa Cinematográfica Constelación

Dirección: Antonio Santillán, Guión: José María Lloró, Enrique Josa, A. S. Esteban, basado en la novela homónima del primero, Decoración: Juan Alberto, Fotografía: Salvador Torres Garriga, Jefe de producción: Teodoro Herrero, Montaje: Juan Oliver, Música: Federico Martínez Tudó.

Ayudante de dirección: Luis García, Ayudante de producción: Antonio Díaz del Castillo, 2º Operador: Jesús Teixidor, Ayudante de cámara: Antonio Millán, Fotofija: Emilio Godes, Ayudante de decoración: José Rovira, Ayudante de montaje: Josefina Guillén, Auxiliar de montaje: María Teresa Bronchalo, Maquillaje: Gabriel Comellas, Secretario de rodaje: José Corbalán, Atrezzo: Miró, Vestuario: Llorens, Cornejo, Aviosa: Lolita Tena, Estudios: IFI, Laboratorios: Fotofilm

Madrid, S.A.E., Sistema de sonido: Klangfilm, Ingeniero de sonido: Miguel Sitges, Canciones: “Los Trigueros”, Coreografía: Maestro Reyes, Ballet: hermanos Reyes.

### **Intérpretes**

Víctor Valverde (Raúl), Marta Padován (Clara), Katia Loritz (Dora), Ismael Merlo (inspector Tomás), Enrique Diosdado (Julián), Mario Cabré (Luis Corbera), Joaquín Navales (policía), Ángel Lombarte (Santos), Fernando Rubio, Manuel Cano, Gustavo Re, Estanis González, José Vidal, Carlos Ronda, Juan Torres, Adela Tauler, Gaspar González, Irene d’Astrea, Juanita Espín, Joaquín Ferrer, Carmen Bofill.

Blanco y negro.

Duración: 79 min.

### **Argumento**

«Un industrial, Alfonso Cervera, propone a un antiguo empleado suyo, Paúl Vela, que justifique ante la Policía su muerte (la de Cervera), debida a un fortuito accidente. A cambio, Paúl percibirá cien mil pesetas de gratificación. El motivo de la falsa muerte es que Cervera quiere huir con cinco millones de pesetas, pertenecientes al negocio que tienen a medias con Valle. Paúl rechaza la oferta, y al cabo de unos días se entera, por los periódicos, de la “accidental” muerte de Cervera. El que ha certificado la muerte es Santos, antiguo compinche de Paúl. El policía sospecha algo turbio en la muerte de Cervera, ya que Valle, socio del muerto, declara la desaparición de cinco millones de pesetas, de la caja fuerte de la Compañía. Pero después Santos es asesinado. Mientras Paúl está de viaje, Clara sufre un agresión de la que sale con vida por milagro, aunque muy gravemente herida. Sin embargo puede identificar al agresor: Cervera. Paúl confiesa a la Policía la oferta que le hizo Cervera, y él rechazó. La cosa parece aclararse: Al rechazar Paúl, Cervera ofreció el asunto a Santos; éste aceptó y certificó la muerte de Cervera. Una vez conseguido esto, Cervera mató a Santos para eliminar testigos. Fue a casa de Clara y Paúl para eliminar también a estos, encontró sola a la muchacha y la agredió, dejándola por muerta. Pero todo se

complica de nuevo, pues Cervera es hallado... estrangulado. Pero llevada a cabo la investigación, se aclara todo lo sucedido.»

**Fuente:** Catálogo Uniespaña 1963.

## **LOS TRAMPOSOS (España, 1959)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Ágata Films

Dirección: Pedro Lazaga, Guión: José Luis Dibildos, Miguel Martín, Decoración: Eduardo Torre de la Fuente, Fotografía: Manuel Merino, Jefe de producción: Ricardo Sanz, Director general de producción: José Luis Dibildos, Montaje: Alfonso Santacana, Música: Antón García Abril.

Estudios: Chamartín, S.A., Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A. E.

### **Intérpretes**

Tony Leblanc (Virgilio), Antonio Ozores (Paco), Concha Velasco (Julita), Laura Valenzuela (Katy), José Luis López Vázquez (don Ursicinio), José María Rodero (don Arturo), Elvira Quintillá (mujer de don Arturo), Juan Calvo, Antonio Riquelme, Manolo Gómez Bur, Venancio Muro, José Orjas.

Color-Eastmancolor-Filmascope.

Duración: 85 min.

### **Argumento**

Estamos frente a la historia de dos amigos que se dedican a pequeños timos y estafas: intentar vender un coche lujoso –que no es suyo– aduciendo que la recaudación irá a parar a los huérfanos, el clásico timo de la estampita en colaboración con otro amigo al paleta que llega a la estación urbana, el fingir ser enfermeros y devolver a un borracho a su casa con factura del hospital añadiéndose la persona que le salvó de un accidente... Tras ser atrapados en una de sus maniobras, pasarán dos meses en la cárcel de Ávila saliendo con la clara idea de reintegrarse. Paco, uno de los “tramposos” tiene una hermana, Julita, que trabaja con Katy en una agencia de viajes y que nunca aceptó los regalos producto de las fechorías de su hermano. Los protagonistas, intentarán salir de la pobreza colaborando en algunos negocios poco claros: la venta de tomos de heráldica, la



subrogación de pisos de protección oficial y asuntos relacionados con el contrabando de Tánger. Tras diversos incidentes y fracasos, organizarán una agencia turística dedicada a visitas guiadas por Madrid aunque eso sí, disponiendo de un autobús en mal estado. Tras los primeros desastres, conseguirán que un empresario de la Agencia de Viajes de Katy, los incorpore en una sección de promoción de la ciudad prometiéndoles un gran coche como regalo de la empresa, lo que no cumplirá.

**Fuente:** Elaboración propia.

## ÚLTIMO DÍA (España, 1952)

### Ficha técnico-artística

Productora: Producciones Cinematográficas Velázquez, S.A.

Dirección: Antonio Román, Guión: Armando de Ossorio, Antonio Román, Pedro de Juan, Decoración: Francisco Canet, Fotografía: Ted Pahle, Jefe de producción: Pedro de Juan, Montaje: Antonio Isasi-Isasmendi, Música: Juan Quintero.

Asesor policial: Comisario principal de Policía don Agustín Ripoll, Ayudante de dirección: Francisco Pérez-Dolz, Ayudante de producción: Ángel Falquina, Cámara: Mariano Ruiz-Capillas, Ayudantes de cámara: Luis Fernández Ardavín, Francisco Arana, Foto-fija: Godofredo Pacheco, Coreografía: Monrá, Realización de decorados: Francisco Prósper, López Sevilla, Secretario de rodaje: Augusto Fenollar, Regidor: Enrique Cabezas, Secretario de producción: Rafael Martínez-Cabo, Maquillaje y peluquería: Antonio Florido, Ayudante de montaje: Juana Kormis, Figurines: Emilio Burgos, Vestuario: Humberto Cornejo, Mobiliario y atrezzo: Luna, Mengíbar, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Madrid Films, Sonido: RCA Ultravioleta, Ingeniero de sonido: Jaime Torrens, Jefe de sonido: Antonio Alonso.

### Intérpretes

Pilar Lorengar (Carmen Beltrán), Enrique A. Diosdado (Rafael Osuna), José Isbert (comisario Pérez), José María Seoane (Manolo Campos), Manuel Gómez-Bur (agente Molina), Carlos Marco –el galán argentino– (Alberto Loma), Elena Barrios (Blanquita Peña), Fernando Sancho, Manuel Kaiser, Arturo Marín, Ángel Álvarez, Mercedes Serrano, Lorenzo S. Cano, Joaquín Burgos, F. Martín Caro, Gaspar Campos, Francisco Bernal, Beny Deus, Carmen Lozano, Julio Riscal, Mateo Guitart, Enrique Camoiras.

Blanco y negro.

Duración: 75 min.

### **Argumento**

«Durante la función de despedida de la compañía Rafael Osuna, la “vedette” Elena Pardo contempla, entre bastidores, irritada y despechada, el triunfo de la otra “vedette”, Carmen Beltrán, y reprocha duramente a Rafael Osuna, el que no le hubiera dado a ella aquel número. En la discusión suena un disparo y Carmen Beltrán cae herida. El comisario Pérez, hombre insignificante, pero experto, se hace cargo del asunto, secundado por el agente Molina, novato en estas lides. Se sospecha del figurinista Manolo Campos, que ha huido, y al ser descubierto, de madrugada, en una churrería, se averigua que es el marido de Carmen, que ha sido asesinada cuando iba recobrando la salud. Campos muere fulminantemente y el policía Molina se casa con otra artista de la compañía.»

**Fuente:** Anuario del S.N.E. 1955, p. 230.

## **USTED PUEDE SER UN ASESINO (España, 1961)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: As Films

Dirección: José María Forqué, Guión: Vicente Coello, Antonio Vich, José María Forqué según la obra de Alfonso Paso *La machinada de los inocentes*, Decoración: Antonio Simont, Julio Molina, Fotografía: Juan Mariné, Jefes de producción: Pedro Masó, Tibor Reves, Director general de producción: R. L. Vicente, Productores asociados: Pedro Masó, J. M. Forqué, Montaje: Julio Peña, Música: Augusto Algueró.

Ayudante de dirección: Sinesio Isla, Ayudante de producción: José Alted, 2º Operador: Ricardo G. Navarrete, Ayudante de cámara: Fernando Perrote, Fotofija: Simón López, Secretaria de rodaje: María Teresa Garrido, Regidor: Ricardo Bonilla, Auxiliar de producción: Eusebio Carmena, Construcción de decorados: Francisco Asensio, Muebles y Atrezzo: Mateos, Vestuario: H. Cornejo, Modelos: Rango, Maniqués: Coppelia, Maquillaje: Adolfo Ponte, Ayudante de decoración: J. María Tapiador, Ayudante de montaje: José Luis Matesanz, Estudios: Sevilla Films, S.A., Laboratorios: Cinematiraje Riera, S.A., Sistema de sonido:

Klangfilm, Jefe general de sonido: Jaime Torrens, Jefe de sonido: Gabriel Basagarras.

### **Intérpretes**

Alberto Closas (Simón), Amparo Soler Leal (Margarita), José Luis López Vázquez (Enrique), Julia Gutiérrez Caba (Brigitte), Pedro Porcel (comisario Hilario), José Orjas (forense), Hugo Pimentel (Dupont), Elena María Tejeiro (Noemí), Jesús Puente (agente), Nerón Rojas (portero), José Luis Pellicena (René), Dolores Gálvez (tía de Noemí), Elena Balduque (Julita), Pedro Rodríguez de Quevedo, Juan Cortés, Joaquín Bergia, Pablo Sanz, Jesús Guzmán, Victoria Zinny, Manolita Ayuso, Diana Loris.

Blanco y negro.

Duración: 92 min.

### **Argumento**

«Fin de año en París. Simón y Enrique consiguen embarcar en un autobús a sus respectivas esposas camino de su casa de campo; donde pasarán la Nochevieja. Simón y Enrique viudos de ocasión, se disponen a pasarlo lo mejor posible. Pero inesperadamente nuestros dos hombres se ven complicados en la muerte de un supuesto chantajista que pretendía sacar dinero a Simón a cambio de silenciar su infidelidad conyugal. Los dos amigos tratan de hacer desaparecer el cadáver del llamado Dupont, lo que no es tarea fácil para unos homicidas amateurs. La situación se complica con la presencia repentina de las dos esposas que, por accidente fortuito, regresan inopinadamente. El muerto es descubierto por una vecina y la policía detiene a los dos matrimonios. La cosa se complica más cuando el comisario descubre que Dupont ha sido envenenado y achacan el asesinato a las dos esposas. Ellas intentan asesinar a sus maridos para cobrar un seguro. Simón y Enrique regresan al piso y se encuentran el cadáver de la tía de Noemí, la vecina. Cuando Simón desarrolla su teoría del asesinato, el asesino se presenta. Es René, el novio de Noemí. Quería matar a la tía de su novia para heredar. Ahora matará a los dos amigos. Cuando René se lleva a Simón y Enrique, son sorprendidos por sus esposas, que han convencido al comisario y regresan con él a casa. René es detenido. Y las dos parejas quedan felices y tranquilas.»

**Fuente:** Pascual Cebolleta, *op. cit.*, p. 62.

## **YO MATÉ (España, 1955)**

### **Ficha técnico-artística**

Productora: Balcázar

Dirección: José María Forn, Argumento y diálogos: Manuel Bengoa, Guión: Manuel Bengoa, José María Forn, Decoración: Ramón Matheu, Fotografía: Salvador Torres Garriga, Jefe de producción: Manuel Bengoa, Montaje: Juan Pallejá, Música: Domingo Segú (adaptación musical del concierto para oboe solista de Cimarosa).

Ayudante de dirección: Manhahen Velasco, Ayudante de producción: Juan Zaro, Cámara: Aurelio G. Larraya, Ayudante de cámara: Julio Pérez de Rozas, Administrador: Juan Torres Martori, Regidor: Antonio Arias, Secretaria de rodaje: Pilar Matos, Maquillaje: Antonio Turell, Ayudante de montaje: Juan Pallejá (hijo), Interpretación musical: Agrupación de Música y Cámara de Barcelona, Estudios: Trilla, Laboratorios: Cinefoto, Sonido: Orphea Films, S.A. (RCA Alta Fidelidad), Técnico de sonido: Enrique de la Riva.

### **Intérpretes**

Pepito Moratalla (Jorge), Eugenio Testa ("Capitán 5 duros"), Emilio Fábregas (Sr. Matías), Manuel Gas (teniente de la Guardia civil), Félix Gómez (Pedro), María del Carmen Caballero ("Chiqui"), Manolito Fernández (Pascual), Nora Samsó (madre de Jorge), Vicente Gómez Bur, Milagros Leal, José Manuel Pinillos, Jesús Puche, Ramón Hernández, Antonio Cuadrado, José Luis Quintana, José Vidal, Juan Monfort, Enriqueta Font, Atracciones Circo Royal: Hugolini, Meri Sisters, Profesor Sentís.

Blanco y negro.

Duración: 71 min.

### **Argumento**

«Jorge, el niño protagonista lee *El coche asesino* de Daves Keisa de la "Colección Huella": en *off* se oyen ruidos de disparos. La madre lo llama y le explica que podrán cobrar la pensión por la muerte de su padre y que dejarán de tener problemas económicos. Cuando va a llevar un regalo al Sr. Matías para calmarlo

por última vez por las deudas de 8 meses, éste les amenaza con ir al juzgado y hacer encarcelar a la madre si no pagan en 48 horas. Acto seguido el cartero entrega a Jorge una carta para su madre donde se anuncia el retraso de la pensión a causa de un certificado necesario. En el quiosco donde Jorge y sus amigos alimentan sus lecturas ve Encarcelada [...] Jorge va a ver a su amigo Pascual, hijo del farmacéutico y le explica la situación. Pascual le lee que una dosis de 4 o 5 píldoras de veronal es mortal. De noche entran en casa del Sr. Matías y le añaden píldoras en el vaso en el que las toma habitualmente. Después de unos instantes, Pascual ve al Sr. Matías profundamente dormido y le cree muerto. Le dice a Jorge que huya del pueblo. Jorge toma el tren y llega a Barcelona. La siguiente escena nos muestra al niño caminando sin rumbo por la ciudad, acompañado por una música de oboe omnipresente a lo largo del film. [...] Éste acaba en el muelle donde se le acerca un viejo marginado inofensivo que le explica que ha escuchado por la radio que buscan un niño que debe ser él. Se presenta como “El capitán 5 duros” y le explica su máxima “Robar no es un delito. Es un deporte.” Después de dormir a la intemperie se encuentra con otro niño a quien explica: “Yo maté para defender a mi madre... No quiero nada con criminales... No soy criminal.” Mientras, en el pueblo, el guardia civil interroga a Pascual. [...] Nos enteramos de que el Sr. Matías no está muerto, sino que lleva muchas horas durmiendo a causa del veronal. Después de encontrarse con el “capitán” y el niño pescando en el “Rompeolas”, quedan para ir a trabajar al campo de tiro, donde tiene lugar un episodio “sentimental” con la niña que quiere salvar a las palomas que su madre se ve obligada a vender. Pascual se decide a explicar a la autoridad que Jorge cree que ha matado al Sr. Matías. A partir de este momento, el objetivo será hacer saber a Jorge que no ha matado a nadie. Finalmente, acorralado por la policía, sube a lo alto de una torre de una fábrica abandonada. Llegan los bomberos, la madre, el Sr. Matías y el guardia civil. Tras la conversación entre estos dos [...] finalmente el Sr. Matías sube a buscarlo y baja al niño cogido al cuello. El abrazo con la madre y la encajada de manos con el guardia y Matías cierran el relato.»

**Fuente:** Ramon Espelt, *op. cit.*, p. 175-176.

## **CONCLUSIONES**

## **A) SOBRE EL CINE NEGRO COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD**

*1.-* El cine negro español (1950-1965), como todo producto cultural construido a la sombra de la opresión, se movió en un terreno resbaladizo, ambiguo y amenazado, por lo que se prestó a un auténtico juego de proyecciones (expectativas, asignación de valores acomodaticios, deseos de complacer, etc.).

Los organismos culturales del franquismo no promocionaron directamente el género negro español. Apuntalado claramente el sistema en los años cincuenta, se esperó simplemente a ver sus resultados. Las productoras fueron controladas mediante los mecanismos institucionales ya creados (gratificación, parálisis, sanción, etc.), a los que se les añadió una importante capacidad intimidatoria que llevaba a la autocensura.

La necesidad de trabajar (filmar, estrenar, etc.), la situación del público potencialmente destinatario y el decidido papel paternalista y vigilante de un sistema político-ideológico reaccionario crearon una multitud de espejos deformados a través de los cuales los hombres del cine intentaron:

*a)* introducir sus películas sin despertar las iras de censores y clasificadores; *b)* atenerse a los márgenes de los códigos y normativas; y *c)* buscar cierta implicación para sus proyectos: de las instituciones oficiales, en general y de los agentes de la ley, en particular. La abundancia de controles –provocando incluso cierta arbitrariedad–, organismos de la Administración y hasta de funcionarios y grupos de presión actuó como elemento disuasorio para que los hombres que tomaban decisiones en el cine (con diversos grados de aceptación y consenso sobre unas reglas de juego poco transparentes) no trasplantasen al género aspectos escabrosos de la realidad española.

*2.-* Entre 1950 y 1965 se realizó un gran esfuerzo de actualización del cine negro español cuyos precedentes y fuentes han sido detectados. Huyendo de una representación exaltada de los valores patrios y de una comedia más o menos continuísta, el acercamiento a un género prolífico en Hollywood, se adaptó bien a nuestra industria (especialmente a la ubicada en Cataluña que trató con mucho pragmatismo de resituarse, reconstruyendo, desde una producción codificada, su

tejido empresarial). Las representaciones de la vida española construidas en los films sobre lo criminal, sin basarse especialmente en materiales documentales, indagaron, a partir de tramas ya conocidas, sobre las relaciones de individuos y pequeños grupos con el universo delictivo.

3.- Las ficciones negras españolas no profundizaron en el análisis de las causas sociales de la criminalidad, alejándose del género negro norteamericano, aunque éste último también sufrió el control censor desde los años treinta. Detectives, periodistas o abogados comprometidos en la denuncia de la injusticia serán obviados por lo que se perderá una importante corriente crítica. Sin ser un atenuante, cabe destacar que los procesos de modernización y democratización que llevan a una mayor complejidad del entramado económico y social, no sólo se frenaron con la Guerra Civil sino que sufrieron una involución en los años cuarenta, alterando el territorio característico en el que florece el género.

El cine negro español quedará –pese a la coincidencia del tiempo filmico y el momento histórico– descontextualizado. Sólo algunos directores como Nieves Conde (con su particular radicalismo de origen falangista) o Forqué presentarán situaciones y personajes marcados por la contienda.

4.- El centro de gravedad del cine negro español se decantó en los años cincuenta hacia la exaltación de una policía eficiente y “limpia” o hacia el desarrollo de argumentos que girasen sobre la gramática del crimen (chantaje, falso culpable, simulación de suicidio, asesinato y búsqueda del culpable, la mecánica del atraco, etc.) sin pretender comprender los factores intervinientes en la trasgresión y presentando a los criminales de forma estereotipada. Con todo, las tradiciones anteriores serán respetadas (juego deductivo, espacio teatral como escenario, toques folletinescos...) aunque predominará una óptica que mostrará a los delincuentes de forma simplificada apareciendo casi como excrecencias y hasta residuos de una sociedad en orden. El malestar del ciudadano medio, mostrando conflictos y pulsiones peligrosas, también será recogido en la producción española.



5.- El abanico de temas desplegados a finales de los cincuenta y en los primeros sesenta deslizó su interés hacia la pulsión del criminal (sin llegar a profundizar en su psicología), hacia las maquinaciones e incursiones de los profesionales del delito o hacia la presencia de redes de tráfico más organizadas (sin contactos con la Administración a la que tampoco desafiaron) con lo que se romperán, sin abandonar sus dinámicas, las especificidades del género. Desde 1959 irrumpirá el intento de incorporar la crónica de la delincuencia de los que no vivieron la guerra, nacida más del desencanto y de la inquietud que de la miseria, aunque se seguirán prodigando los silencios respecto a las desigualdades sociales, las conmociones migratorias, el enriquecimiento acelerado de los grupos privilegiados, etc. Los paulatinos cambios económicos y cierta movilidad social serán también captados y transferidos a la pantalla.

6.- El cine negro español no pudo, ni supo aprovechar la gran cantidad de transgresiones y delitos perpetrados en los años cuarenta por los confiscadores, administradores y funcionarios, especuladores, estafadores y beneficiarios del mercado negro a gran escala, evitando así problemas censores. Un país tras una Guerra Civil y con la mitad de la población bajo condena o sospecha, tenía a disposición el mejor material *noir*. La repetición en los temas y delitos presentados: atracos, asesinatos, contrabando, falso culpable, venganza, ajuste de cuentas, etc., y las ausencias destacadas: corrupción policial, fraudes de empresas estatales, prisiones inhumanas, cohecho, organizaciones criminales, juego y apuestas, etc., permiten confirmar una distancia importante entre realidad y ficción criminal. Los delitos y temas incorporados al espacio *off* serán altamente significativos como asimismo los personajes y situaciones deformadas (actividad guerrillera anarquista, exiliados, emigrantes, etc.).

7.- La ausencia del detective en las ficciones negras españolas (1950-1965) comportará la pérdida de una mirada ácida y neutra. La similar desaparición de la prensa comprometida, de los abogados independientes, de la sociedad civil, de los testigos con información privilegiada, etc., dejaron en mero duelo el enfrentamiento entre transgresores y agentes de la ley, esquematizando la

realidad. Se perderá así una línea narrativa (descripción de la complejidad social, extensión de lo delictivo a todos los ámbitos, pesimismo creciente...), que no cierra las heridas y los conflictos con la detención y el esclarecimiento del crimen.

8.- El subgrupo de películas de exaltación y apología de la policía no fue dominante, aunque constituyó un conjunto de films significativos. Se puso énfasis en la preparación y sacrificio de los agentes (mayoritariamente de la BIC), en su humanidad y en su vida cotidiana tomando el modelo del *procedural* norteamericano y apelando a la colaboración ciudadana. Tomó de materiales reales algunos métodos de la policía contando con el asesoramiento técnico de la Dirección General de Seguridad o desde la propia esfera jurídica. La modernización y sus técnicas (incorporación de coches-patrulla, escuelas de adiestramiento, ficheros, dactilografía, balística, magnetófonos, escuchas con micrófonos ocultos, vigilancia con cámaras, etc.) abanderó una proyección (pulcritud y carácter científico de la investigación) contraria a la realidad de las comisarías. El terreno de lo audiovisual se introducirá en el mundo policial y será reinyectado a la cadena de la comunicación por el propio cine, haciéndose eco de sus éxitos, tal y como se venía haciendo en la prensa y en la radio.

La razón para realizar estos films no estribaría en una identificación de los productores y directores con esa policía, sino en un intento de buscar cierta simpatía para sus proyectos, conectando de paso con las tradiciones populares del género.

9.- La delincuencia fue analizada como un drama moral o como un fenómeno residual asignable a un grupo de violentos a eliminar, acompañados a veces de algunos sujetos que han perdido la esperanza en la bondad de la sociedad o de impacientes apresados por sus pulsiones juveniles o sus deseos de dinero fácil. Estos últimos individuos podían gozar de la posibilidad del perdón o del sacrificio reparador. Las películas del cine negro español tendrán propósitos aleccionadores y disuasivos, buscando ejemplificar y advertir de la dureza del castigo. La sobrecarga de elementos moralizantes –con regusto católico arcaico y

presentación de dicotomías maniqueas— erosionará la negritud de nuestra filmografía, aunque esos recursos, de forma más inteligente y hábil, se utilizaron también en el género negro norteamericano de los años cuarenta y cincuenta.

Los narradores (a veces con la misma voz que el agente de la ley) dieron un carácter de “CIERRE” a las ficciones negras sin permitir reelaboraciones o cuestionamientos al espectador. Ese “cierre discursivo” fue casi siempre institucional y se emitió desde las clases acomodadas o „desde los técnicos convencionales del control social. No aparecerán psiquiatras, periodistas o intelectuales que aporten otra visión.

Los valores se ofrecerán verticalmente: desde los aparatos ideológicos representados por el cura, el abogado, el juez, el policía, etc.

Militares, falangistas, gobernadores civiles y alcaldes —pese a tener muchas competencias respecto a la esfera del delito— no aparecerán en la pantalla.

Pese a todo, algunos directores fueron capaces de tocar la esfera de lo criminal con una mirada casi objetiva y sin una presentación crítica: Nieves Conde, Sáenz de Heredia, Mur Oti, Blasco, Iglesias, Vajda.

En los últimos años del ciclo, se presentó una delincuencia de ámbito internacional aunque nuestros agentes mantendrán incólume la “pureza del territorio” alardeando de la experiencia con que se sortean, con o sin ayuda de las policías de otros países o internacionales —como reflejo de una integración progresiva en el mundo occidental y capitalista—, las amenazas procedentes del exterior.

**10.-** El cine negro del segundo subperiodo (1958-1965) ejercerá un papel evasivo y “anestésico”, integrándose en una amplia oferta comercial relacionada con una autocomplaciente imagen de una sociedad desarrollista. La industria cinematográfica intentará cubrir una posible demanda del llamado cine comercial describiendo paisajes y entornos atractivos (incluso turísticos), menos claustrofóbicos, incorporando en mayor grado claves de comedia ,aunque algunos “puristas” se mantengan fieles a las claves iniciales (Pérez Dolz, Borau...).

*11.-* Los registros de los actores secundarios estuvieron más cerca de la mentalidad y de la gestualidad de la gente de la época. Los protagonistas de los films tenderán a una excesiva contención utilizando a menudo una jerga impropia de su medio, desprovista de palabras malsonantes y de todo acento que implicase un origen geográfico o social. El recurso habitual del doblaje acabará debilitando aún más ese posible efecto de realidad.

*12.-* Las ciudades españolas, sin el tamaño y la complejidad de los Estados Unidos, ofrecerán esa estructura laberíntica y maligna característica del género. Los barrios marginales, la atmósfera y la noche “iluminarán” esa visión. Se mantendrá la imagen de mito negativo de Barcelona como centro del delito y de la marginación (alrededor del puerto y de sus arrabales) que se ajustará a la perfección al ser una ciudad de vencidos, cercana a la frontera francesa y espacio de circulación. Predominará la ciudad en construcción, con espacios vacíos y atmósferas asfixiantes, sobre todo en los primeros años del ciclo. Las nuevas áreas industriales y sobre todo turísticas se harán patentes a partir de 1958.

*13.-* El cine negro español de enigma-juego deductivo y el psicológico-delictivo tratará habitualmente con personajes de clase media alta y alta (profesiones liberales, artistas, empresarios...) pensando en el público a quien va destinado y huyendo de las truculencias habituales de la novela social, reforzando el carácter de cine de evasión ∞pensado para grupos con cierto poder adquisitivo. Se pensará en los espectadores españoles y en los europeos (debido a las coproducciones) exportándose un modelo de trama deductiva o psicológica por lo que los escenarios serán casas lujosas, apartamentos modernos, fincas, etc. Los trabajadores manuales serán incorporados como fondo y casi nunca en colectivo, aunque estén presentes como secundarios en la comisión de los robos.

## **B) SOBRE EL GÉNERO NEGRO ESPAÑOL**

*1.-* Fue abundante el mestizaje genérico: drama-policíaco, religioso-policíaco, propaganda anticomunista-policíaco; con un elevado porcentaje de comedias y parodias.

2.- Se alcanzó un buen nivel técnico y artístico en la fotografía, la música, la decoración y el montaje pero hubo menor originalidad en los guiones (lo que tiene mucho que ver con la infravaloración y artesanía en ese apartado), menor precisión en las escenas de acción y en el tratamiento de los personajes, a menudo “apergaminados”, y con pocos matices, ambigüedades y evolución.

3.- En la producción del género negro español, se dio una presencia de redes y equipos estables en Barcelona y Madrid, e igualmente un conocimiento habitual del trabajo de los otros directores y técnicos. Se rompen así ideas preconcebidas al respecto que apuntaban a la dispersión o a las coincidencias esporádicas entre los profesionales. Sin que el sistema de estudios especializados en el género se llegase a configurar, lo cierto es que “factorías” como la de Iquino y cierta perseverancia en productores (Rossón, Grau, Lorente, Castro-Blanco, Sempere, Sallent...), cuyo papel estamos lejos de delinear, o de directores (Forqué, Coll, Elorrieta, Gamboa, De la Loma...), ofrecerán líneas de continuidad claras. La serie *B* negra tenderá puentes a los técnicos de los sesenta que seguirán caminos bien diferenciados hacia un cine eminentemente comercial o hacia un cine de calidad, protegido y encerrado, que servirá para cubrir la demanda en festivales internacionales.

4.- Habrá un tanto por ciento elevado –para los dieciseis años seleccionados– de fuentes literarias o de autores procedentes del campo teatral. Alrededor de un 20 por ciento de las películas catalogadas procederán directamente de obras teatrales, novelas, relatos cortos y cuentos. Al no haber podido acceder a todos los títulos de crédito de la muestra, es posible que alguna se nos halla quedado en el tintero. Cabe añadir que unos cuantos argumentos provienen de autores teatrales o de novela –no pueden entrar en la categoría de “guionistas profesionales”– lo que lleva a considerar, aún más, el medio filmico como una parte no aislada de la producción cultural. En menor medida, algunos casos sonados de la crónica de sucesos inspiraron (hasta incluso con sorprendente celeridad) algunas adaptaciones a la pantalla aunque la transcripción fue fragmentada o cruzó y superpuso hechos diferentes.

5.- Los escenarios urbanos fueron bien utilizados: sacando la cámara a la calle y con cierta técnica documentalista (puertos, barrios, mercados ambulantes, transportes...) aunque no se abandonaron los decorados y el trabajo en los estudios de rodaje. Predominó el blanco y negro sobre el color y el doblaje sobre el sonido directo. Los ajustes presupuestarios influyeron también y, de este modo, algunas secuencias planificadas en el guión no llegaron a rodarse. La distancia que media entre guión y rodaje posterior parece bastante considerable a raíz de los guiones previos estudiados.

6.- Los films sobre lo delictivo no tuvieron éxitos frecuentes de crítica y público pero su permanencia en cartel fue cercana a la constatada para el total de la producción española. La crítica no especializada fue respetuosa e incluso apoyó esas películas (especialmente de los nuevos directores) aunque fue frecuente la acusación de mimetismo y el arremeter contra las coproducciones. Las diferencias en cuanto a la acogida de los films negros españoles por parte del público de Madrid y de Barcelona no fueron significativa<sub>s</sub>. Los grandes éxitos, si los hubo, fueron de las realizaciones menos fieles a los códigos genéricos: con influencias neorrealistas, en el polar (policíaco-social) o incluso en campos convergentes con otros géneros (confesional, drama, comedia...).

7.- Las productoras del entorno industrial de Madrid estuvieron menos especializadas que las de Barcelona (de gran pragmatismo buscando las posibles salidas al mercado) aunque las primeras colocaron también importantes títulos en el mercado. La dispersión y el minifundismo industrial se observarán también en el género negro, aunque unas cuantas empresas consiguieron situar un nutrido grupo de títulos en el mercado, recibiendo una protección estatal aceptable.

8.- Se dio un mayor grado de permisividad en las coproducciones, tocando temas más matizados y enraizados en la tradición negra (*rackets*, secuestro, contrabando de armas, organizaciones criminales como las italianas, etc.) especialmente tras 1958 y con mayor “tolerancia” del tratamiento carnal, de la violencia, etc. Al margen de las dobles o triples versiones, los deseos de estrechar relaciones

industriales con los países europeos, e incluso con Estados Unidos, dieron una envoltura diferente a los films desapareciendo casi enteramente las alusiones al régimen político español. La descripción de la pulsión delictiva se hará más vigorosa e incluso la corrupción o la maldad de los agentes de la ley o de las instancias penales se podrá presentar en otros escenarios. A partir de 1962, los planos y secuencias violentas, la explicitación de lo sexual y la pormenorización del dispositivo delictivo (la preparación del golpe, por ejemplo) serán más abundantes. No fue inusual cierta crítica hacia industriales y artistas (con capacidad para relacionarse con lo delictivo) a diferencia del estamento burocrático que quedó al margen o protegido de las tramas criminales.

**9.-** Las mujeres en el cine negro español quedaron en un segundo plano o fueron desplazadas por la crueldad y las artimañas de los delincuentes masculinos. Se dio un curioso protagonismo femenino criminal en clave de comedia acentuando la irrealidad de su actuación. En su entorno familiar o amoroso intentarán sacar al delincuente de la senda del crimen, pero el escaso éxito corresponderá al consustancial pesimismo del género. Seductoras, chicas de cabaret y componentes de las bandas ejercerán de anzuelo para reclutar a fracasados e insatisfechos en la frontera de la ley. En el segundo subperiodo (1958-1965), el rol femenino ganará en capacidad de maniobra, apareciendo algunas “perversas” que no dependerán del atracador de turno o que ejercerán un papel profesional de alta cualificación (abogados, policías especializadas, administrativas eficaces...). Fruto de una percepción fomentada desde el propio catolicismo oficial, coincidente también con algunos patrones codificados, se dio cierta misoginia en el cine negro español.

**10.-** La calificación moral del género insistió en su carácter de “cine para adultos” sin que se le considerase generalmente nocivo para las mentes de los espectadores. La censura eclesiástica alertó más que la estatal de los peligros de este tipo de películas.

**11.-** Las cifras referidas a la protección estatal o a los créditos sindicales concedidos demuestran que el género no tuvo, para el periodo analizado, ningún tratamiento discriminatorio respecto al grueso de la producción.

**12.-** El género negro español tendrá concomitancias con el cine de propaganda anticomunista que a su vez evolucionó hasta seguir desarrollos presentes en Estados Unidos. Con todo, tras 1956 no se alineó tan claramente con ese maniqueísmo de nuevo cuño y fue mucho más ecléctico especialmente en los años sesenta.

### **C) ALGUNOS INTERROGANTES**

Casi desde la intuición, me gustaría anotar algunas impresiones generales para cerrar este apartado.

El cine negro español no fue un cine franquista promocionado desde el poder pero como industria (cultural, artística, de evasión), se sometió a sus reglas de juego sirviendo para “proyectar” aún más sus tentáculos hasta el territorio de la ficción. Pese a todo, los mensajes llegaron a menudo a distorsionarse (el realizador Iquino en *Juventud a la intemperie* jugó en 1961 a envolver en un airado discurso falangista un “divertimento” con escenas de acción y otras, sugerentes, en el terreno sexual). Otros ejemplos podrían demostrar la capacidad que poseen las imágenes de encubrir, manipular o contraponer intenciones. Sin pretenderlo casi, fue un cine de reconciliación (desde la óptica de los vencedores) al dar protagonismo a la policía en su tarea habitual y al continuar sus temas inofensivos (enigma, robos, móviles, coartadas, etc.).

Al no contradecir al mismo catolicismo (el mal y su pugna con un bien superior) el modelo ofrecido por el género no podía ser rechazado ya que no exponía la maquinaria penal al desnudo. Pero los dramas vividos, especialmente desde 1936 hasta 1952, no podían enterrar el desasosiego de la sociedad (de vencidos atemorizados, de arribistas, de delatores, de marginados). Así, en los planos se captará el rigor y la jerarquía existente entre los individuos, una circulación presurosa, la frialdad y tristeza de las calles (despojadas de su carácter de lugar de



encuentro y convivencia), el lujo recluso en locales sin ser expuesto a una población sometida a esa “sociología de la privación” de la que hablará Rafael Abella.

Hasta 1958 se filtró en algunos films negros –¿transfiriendo vivencias personales?, ¿por azar?, ¿miméticamente y desde otros modelos importados?...– una sensación de incertidumbre y vértigo. Al rodar en exteriores y al buscar enmarcar los territorios del crimen se colaron aspectos intranquilizadores: la pena de muerte, la delincuencia, la insatisfacción ante un trabajo duro, la ambición, etc. Todo ello tiende a confirmar que, trabajando con un material delicado como lo visual, es difícil pretender un control total ya que el discurso está presente en las palabras, en las imágenes y en su síntesis, llegando al espectador de forma codificada pero siendo recepcionado y reelaborado de forma muy personal.

Al tomar como vehículo el crimen, la amenaza de la muerte (inesperada) y la fractura de lo normativo, la serie negra española acabó confirmando el peso obsesivo del orden que operaba sobre los ciudadanos de la posguerra. Sin olvidar el carácter evasivo del cine, la opresión de una ley justiciera (más que justa) acercó a los que pretendían construir una industria cinematográfica española (desde arriba y desde abajo). Se trató quizás de exorcizar los fantasmas de la guerra, de vencer a la muerte con su mera transcripción a las imágenes y, en todo caso, de ofrecer algunas víctimas que reintegrasen a la comunidad la esperanza en un mañana mejor. Y, de esa manera, la negritud se coló en el tratamiento de lo criminal del cine español, pese a servir a propósitos meramente lúdicos y codificados.

Los historiadores (del cine, de la cultura, del siglo XX...) tienen la obligación de acercarse a las imágenes documentales pero también a las de la ficción interrogándose sobre lo que éstas nos enseñan y lo que nos ocultan. Terreno complejo, resbaladizo, hoy más que nunca, los medios de comunicación de masas, presentes y hasta omnipresentes en nuestra vida, organizan y hasta vehiculan muchas de nuestras percepciones, sueños e inquietudes.

Sirva este trabajo para testimoniar y homenajear a un gran número de profesionales que buscaron aire fresco en un género plagado de posibilidades

narrativas y estéticas. El cine negro español no se inició en 1950 ni acabó en 1965 pero durante esos años se intensificó y, de forma útil para el historiador, arrastró algunos materiales (desde la realidad pero también desde una ficción creada en una época dura y por lo tanto sometida a presiones y cortapisas) que han llegado a nuestros días. Muchas de esas imágenes no parecen aportar gran cosa pero a veces algunos planos, secuencias y personajes captaron, de forma casi imperceptible, un entorno intranquilizador.

La ficción criminal, metida en un tiempo histórico determinado, se alejó de la propaganda filmica de los años cuarenta y, sin llegar a la crítica, testimonió sus miedos pese a querer huir de ellos. Los proyectó en la pantalla sin saber que, a su manera, también estaba haciendo historia. Lo criminal pudo ser absorbido sin demasiados problemas por el franquismo. Sin llegar a ser un producto cultural de éste (huérfano de mensajes asumibles por la población), no fue tampoco rechazado. Desgraciadamente, en la larga noche de la dictadura, la muerte (provocada, vivida en amigos y parientes o simplemente presagiada), acabó uniendo ficción y realidad. Al no poderse denunciar a los asesinos, el género negro español permaneció agazapado y sólo pudo proyectar algunos ecos fugaces del terror y de la desesperanza.



**FUENTES  
HISTORIOGRÁFICAS**

Un trabajo que se pretende interdisciplinario, necesariamente ha de apelar a las más variadas fuentes para que se consigan los fines propuestos. Se ha partido, evidentemente, de las películas como el elemento primordial y como material de trabajo. En unos treinta casos, aproximadamente, el visionado de los films se ha realizado directamente con copias (1,6 y 35 mm.) disponibles en la Filmoteca Española, en Madrid, o en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, en Barcelona. En vídeo han sido revisados unos cuantos títulos disponibles en la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat, también en Barcelona. El resto de las cintas han podido ser visionadas por haber sido emitidas en televisión (TV2), por estar disponibles en colecciones de vídeo sobre el cine español o por pertenecer al Departamento de Historia Contemporánea de Barcelona. No cabe insistir en la importancia de sumergirse en la magia de la moviola para acercarnos a un formato fidedigno y que poco tiene que ver con la gran pantalla de la sala de cine.

Sin ser considerado elemento primordial en esta tesis, la consulta hemerográfica ha permitido comprobar algunos hechos relevantes para conocer los materiales (reales y/o de ficción) y la estructuración de algunos films negros y, a su vez, para consultar algunas críticas y opiniones vertidas en la prensa no especializada y destinadas al gran público (aunque las cifras de lectores en los años cincuenta sean discretas en nuestro país). A modo de ejemplo, he utilizado diarios con sede en Barcelona, pero que, conocida cierta uniformización cultural presente en épocas de color marcadamente totalitario, no deberían divergir, excesivamente, de las de otras ciudades españolas. Con fuentes secundarias he intentado contrapesar en parte esa parcialidad.

Las fotografías, carteles y *press-books* analizados, sin ser numerosos, han permitido matizar algunas ideas sobre el “formato” difusor de los films que, aunque no se han vertebrado como sección en este trabajo, han sido tenidas en cuenta. A modo de ilustración, he seleccionado e incorporado algún ejemplo.

Las fuentes orales, aunque circunscritas a unas pocas personas han sido esenciales para abrir nuevos horizontes de la investigación y para contraponer lo presente en

los libros, artículos y diarios por un lado, y lo supuesto y analizado al visionar las películas, por otro.

Se completan los materiales disponibles con una bibliografía que no diferencia obras generales o especializadas por cuanto todas complementan desde una u otra perspectiva un trabajo que se emplaza en el territorio de la cultura. En este caso, el sistema político e ideológico impregna de valores y significados toda producción que se pretenda dirigida al público. Igualmente cabría hacer una subdivisión entre el tratamiento del cine como arte o como fuente histórica lo que fragmentaría aún más el intento de mirada globalizadora (que no unificadora) de este trabajo.

## 1.- BIBLIOGRÁFICAS

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

AGUILAR, Carlos, *Guía del Vídeo-Cine*, Ed. Cátedra, 5ª ed., Madrid, 1995.

AGUILAR, Carlos, GENOVER, Jaume, *Las estrellas de nuestro cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

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

ARANZADI-JURISPRUDENCIA, *Índice progresivo de legislación: 1930-1949, 1950-59, 1960-64. Repertorio cronológico de legislación*, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1950, 1960, 1965.

ARGANDOÑA, Antonio, *El papel de los "tecnócratas" en la política y en la economía española, 1957-1964*. En CASTAÑEDA, P. y COCIÑA, M.J. (coords.), *Iglesia y Poder Público*, Ed. Cajasur, Córdoba, 1997, pp. 221-235.

ARROYO DE LAS HERAS, Alfonso, LUZÓN, José María, *Código Penal*, Editorial Hispano Europea, Barcelona, 1964.

AUMONT, J., MARIE, M., *Análisis del film*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990.

BALLBÉ, Manuel, *Orden público y militarismo en la España constitucional (1812-1983)*, Alianza Universidad, Madrid, 1985.

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.

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

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

BOATWRIGHT, Dorsey, UCELAY, Enric, *La dona del "Barrio Chino"*, *L'Avenç*, nº 76, Barcelona, noviembre de 1984.

BORAU, José Luis (dtor.), *Diccionario del Cine Español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

- CANALS, Enric, PERELLÓ, Ramon, *Sota control (Activitats Contra el Règim)*, Ed. Planeta, Col. Ramon Llull Espais, Barcelona, 1995.
- CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1993.
- CAPARRÓS LERA, José María, *Cinema y vanguardismo. "Documentos cinematográficos" y Cine-Club Monterols (1951-1966)*, Flor del Viento Ediciones, Barcelona, 2000.
- CARANDELL, Luis, *Vivir en Madrid*, Ed. Kairós, Barcelona, 1967.
- CARDONA, Gabriel, *El poder militar en la España contemporánea hasta la guerra civil*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1983.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagen, Madrid, 1993.
- CARR, Raymond, *España 1808-1975*, Ed. Ariel, Barcelona, 1985.
- CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1974.
- CEBOLLADA, Pascual, RUBIO GIL, Luis, *Enciclopedia del cine español-Cronología*, Eds. del Serbal, Barcelona, 1996.
- CEBOLLADA, Pascual, *José María Forqué: un director de cine*, Ed. Royal Books, Barcelona, 1993.
- COLMEIRO, José F., *La novela policiaca española, teoría e historia crítica*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1994.
- COMA, Javier, *Diccionari del cinema negre*, Edicions 62, Col. La cua de palla, Barcelona, 1990.
- COMA, Javier, *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca americana*, Ed. El Viejo Topo, Barcelona, 1980.
- COMPARATO, Doc, *El Guió, Art i tècnica d'escriure per al cinema i la televisió*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1989.
- CÓRDOBA RUEDA, Juan, *Comentarios al Código Penal*, Ed. Ariel, Barcelona, 1972.
- CORRAL FERNÁNDEZ, Antonio, CARANDELL, Luis, *El Rastro*, Eds. 505, Barcelona, 1984.



- CUETO, ROBERTO (coord.), *Los desarraigados en el cine español*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Gijón, 1998.
- CUEVAS, Antonio (dior.), *Anuarios del Cine Español (1955-1956, 1957-1962, 1963-1968)*, Editorial Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid, 1956, 1962, 1968.
- DÍAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco, 1939-1975 (1974)*, Ed. Tecnos, Madrid, 3ª ed. 1983.
- DÍAZ, Lorenzo, *La televisión en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- DORSCH, Friedrich (dior.), *Diccionario de psicología*, Ed. Herder, Barcelona, 1994.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados (1965)*, Ed. Lumen, Col. Fábula, Barcelona, 3ª ed. 1999.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA ESPASA CALPE, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1924.
- ESPELT, Ramon, *Ficció criminal a Barcelona 1950-1963*, Ed. Laertes, Col. Kaplan, Barcelona, 1998.
- ESPINÀS, Josep Maria, *És perillós fer-se esperar*, Ed. Nereida, Biblioteca Gresol, Vol. 50, Barcelona, 1959.
- ESTEVE, Llorenç, *Estudio filmográfico sobre Julio Salvador*, Universitat de Barcelona/Centre d'Investigacions Film-Historia, Barcelona, 1993.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ed. Ariel Historia, Barcelona, 1995.
- FONT, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Ed. Avance, Barcelona, 1976.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, GONZÁLEZ VESGA, José Manuel, *Breve historia de España (1993)*, Ed. Altaya, Barcelona, 1996.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine social*, Ed. Taurus, Madrid, 1958.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., (coord.), *Cuadernos de la Academia. Memoria viva del cine español*, nº 3, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, Madrid, 1998.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *Historia Ilustrada del Cine Español*, Ed. Planeta, Barcelona, 1985.
- GARRIDO, José Ángel, *El uso de índices en los estudios cinematográficos*. En *Film-Historia*, Vol. V, número 2-3, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona/Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1995, pp. 117-136.
- GASCA, Luis, *Un siglo de cine español*, Ed. Planeta, Barcelona, 1998.
- GELI, Carles, HUERTAS, José María, *Las tres vidas de Destino*, Diputació de Barcelona/Col.legi de Periodistes de Catalunya, Col. Vaixell de paper, Barcelona, 1988.
- GIL DE LLAMAS, Tomás, *Brigada Criminal*, Ed. Planeta, Barcelona, 1955.
- GIL, Rafael, *Recuerdo y presencia de Eusebio Fernández Ardavín*, XIII Festival Internacional del Cine de San Sebastián/Dirección General de Información, San Sebastián, 1965.
- GÓMEZ, Elena, *Historia de la legislación cinematográfica (1896-1999)*. (En preparación).
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la Censura Cinematográfica en España*, Universidad Complutense, Madrid, 1981.
- GUBERN, Román, FONT, Domènec, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Ed. Euros, Barcelona, 1975.
- GUBERN, R., MONTERDE, J.E., PÉREZ PERUCHA, J., RIAMBAU, E., TORREIRO, C., *Historia del Cine español*, Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagen, Madrid, 1995.
- GUERIF, François, *El cine negro americano*, Eds. Alcor-Martínez Roca, Barcelona, 1988.
- HEREDERO, Carlos F., SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*, Ed. Paidós Studio, Barcelona, 1996.
- HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/ICAA, Valencia, 1993.
- HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau, teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Valenciana/Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales, Valencia, 1990.

- HEREDERO, Carlos F., *La pesadilla roja del general Franco*, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, S.A., San Sebastián, 1996.
- HIGHSMITH, Patricia, «*Suspense*». *Cómo se escribe una novela de intriga* (1966), Ed. Anagrama, Barcelona, 1986.
- HUESO, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, Vol. F-4, Madrid, 1998.
- HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ed. Ariel Historia, Barcelona, 1998.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, *Anuario Estadístico de España* (1950, 1958, 1966), Presidencia del Gobierno/Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 1950, 1958, 1966.
- JULIÁ, Santos (coord.), *Víctimas de la Guerra Civil*, Eds. Temas de Hoy, Col. Historia, Madrid, 1999.
- LACRUZ, Mario, *El inocente* (1956), Ed. Planeta, Col. Serie negra, Barcelona, 1962.
- LATORRE, José María, VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Novela policiaca española-Cine policiaco español*, Gimlet, nº 7, septiembre, Barcelona, 1980.
- LÓPEZ GARRIDO, Diego, *El aparato policial en España*, Ed. Ariel, Barcelona, 1987.
- LUENGOS, Javier, *Rojo sobre negro. 1930-1960. ¿Neorrealismo americano?*, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1998.
- LLINÁS, Francisco, José Antonio Nieves Conde. *El oficio del cineasta, 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid/ Sociedad General de Autores y Editores*, Valladolid, 1995.
- LLORENS, Antonio, *El cine negro español*, Ayuntamiento de Valladolid/Junta de Castilla-León/ICAA/Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1988.
- MARTÍN-GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), Ed. Anagrama, Col. Compactos, Barcelona, 1994.
- MATILLA JIMENO, Alfredo, *La trágica noche del Expreso de Andalucía*, Iberia/Joaquín Gil editor, Col. *Los grandes procesos del mundo*, Barcelona, 1932, pp. 45-98.

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.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del cine español*, Eds. Rialp, Madrid, 1965.

MIGUEL, Amando de, *Sociología del franquismo*, Ed. Euros, Barcelona, 1975.

MOIX, Ramon, *Cine catalán*. En *Nuestro Cine*, nº 61, pp. 8-15, Madrid, 1966.

MOLINERO, Carme, YSÀS, Pere, *Catalunya durant el franquisme*, Ed. Empúries, Barcelona, 1999.

NIETO, Alejandro, *Algunas precisiones sobre el concepto de policía*, Revista de la Administración Pública, nº 81 (sept./dic.), Madrid, 1976.

ONAINDIA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Ed. Paidós, Col. Papeles de Comunicación 16, Barcelona, 1996.

PANTALLA 90, *Relación Guía 1993*, Ed. Edice, Madrid, 1993.

PARDO BAZÁN, Emilia, *El indulto*. En *Obras completas*, Tomo I, Ed. Aguilar, Madrid, 1957.

PÉREZ GÓMEZ, Angel A., MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis, *Cine español 1951/1978*. Diccionario de Directores, Ed. Mensajero, Bilbao, 1978.

PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cine de Edgar Neville*, 27 Semana Internacional de Valladolid, Valladolid, 1982.

PONS Prades, Eduardo, *Guerrillas españolas 1936-1960*, Ed. Planeta, Barcelona, 1977.

PORTER, Miquel, *Història del cinema a Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993.

PRESTON, Paul, *Franco "Caudillo de España"*, Ed. Grijalbo Mondadori, Col. Mitos Bolsillo, Barcelona, 1994.

QUESADA, Luis, *La novela española y el cine*, Eds. JC, Madrid, 1986.

RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1998.

- RIQUER, Martín de, COMAS, Antoni, MOLAS, Joaquim, *Historia de la literatura catalana*, Ed. Ariel, Vol. XI, Barcelona, 1988.
- RODRÍGUEZ, Saturnino, *El No-Do, catecismo social de una época*, Ed. Complutense, Madrid, 1999.
- ROLDÁN BARBERO, Horacio, *Historia de la prisión en España*, Publicaciones del Instituto de Criminología de Barcelona/Promociones y Publicaciones de la Universidad, Barcelona, 1988.
- ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes*, Ed. Ariel Historia, Barcelona, 1996.
- SALOM, Jaume, *Culpables*, Ed. Millà, Col. Catalunya teatral, Barcelona, 1993.
- SALVADOR, Tomás, *Los atracadores*, Eds. GP, Col. Reno, Barcelona, 1955.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Obras maestras del cine negro*, Ed. Mensajero, Col. Cinereseña, Bilbao, 1998.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-75)*, Ed. Alhambra, Madrid, 1980.
- SARTORIUS, Nicolás, ALFAYA, Javier, *La Memoria insumisa sobre la Dictadura de Franco*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1999.
- SOLDEVILA, Ignacio, *La novela desde 1936. Historia de la literatura española actual (1936-1975)*, Ed. Alhambra, Madrid, 1980.
- SORIA, Florentino, *José María Forqué*, Festival de Cine de Huesca/Dirección General de Aragón, Huesca, 1992.
- SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990* (1985), Ed. Paidós, Comunicación Cine, 1996.
- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine* (1977), Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- TALVAT, Henry, *Le polar barcelonais des années 50-60*. En 19e Festival International Cinéma Méditerranéen Ville De Montpellier, Montpellier, 1997, pp. 67-69.
- TAMAMES, Ramón, *Introducción a la economía española* (1967), Alianza Editorial, 18ª ed., Madrid, 1989.

- TÉLLEZ, Antonio, *La guerrilla urbana, Volumen 1. Facerías*, Ed. Ruedo Ibérico Cop., París, ∞1974.
- TÉLLEZ, Antonio, Sabaté. *Guerrilla urbana en España (1978)*, Ed. Nueva historia, 2ª ed. 1992.
- THOMPSON, E.P., *Tradición, revuelta y consciencia de clase (1979)*, Ed. Crítica, Barcelona, 1989.
- TORRES, Augusto M., *Cine español, años sesenta*, Ed. Anagrama, Serie Cine, Barcelona, 1973.
- TORRES, Augusto M., *El cine español en 119 películas*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- TORRES, Augusto M., *Diccionario Espasa. Cine español (1994)*, Espasa Calpe, Madrid, 2ª ed. 1996.
- TURRADO VIDAL, Martín, *Estudios sobre historia de la policía (1766-1986)*, Ministerio del Interior, Madrid, 1986.
- TUSELL, Javier, *La dictadura de Franco*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- UNIESPAÑA, *Catálogos del Grupo Sindical de Producción Cinematográfica (Agrupación para la Difusión del cine español en el mundo)*, Madrid, 1957, 1948, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967.
- VAL, Luis del, *Prietas las filas. Un niño en el Frente de Juventudes*, Ed. Temas de Hoy, Col. Historia viva, Madrid, 1999.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policíaca en España*, Ed. Ronsel, Col. Fin de siglo-Ensayo, Barcelona, 1993.
- VILLAIN, Dominique, *El montaje*, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, Madrid, 1994.
- VILLAR, Paco, *Historia y leyenda del Barrio Chino: 1900-1992. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*, Eds. La Campana, Barcelona, 1996.
- VV. AA., *El Cine. Enciclopedia Salvat del Séptimo Arte*, Vol. 7, Ed. Salvat, Barcelona, 1987.
- WILLIANS, Charles, *Encallat (Aground, 1960)*, Edicions 62, Col. Cua de palla, Barcelona, 1989.

## **2.- HEMEROGRÁFICAS**

- La Vanguardia de Barcelona
- El Correo Catalán de Barcelona

## **3.- GRÁFICAS Y DOCUMENTALES**

- Fondo Fotográfico Cine: películas españolas y extranjeras (1928-1965), IDD. N° 77. Archivo General de la Administración (A.G.A.).
- Guiones/Cultura. IDD. N.º 23 (A.G.A.).
- Información y Turismo/Cultura/Instituto Nacional de Cinematografía. IDD. N.º 49 (A.G.A.).

### ***Ficheros y materiales diversos***

- Carpetas de directores de la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat.
- Fichas “Filmor” de la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos de la Comisión Episcopal para la Doctrina de la Fe.
- Críticas de cine de la Biblioteca Delmiro de Caralt de Barcelona.
- Base de datos del Ministerio de Cultura PIC: CINW (formulario). Dirección: <http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html>.
- CD ROM: Micronet: Enciclopedia del cine español. Ministerio de cultura/ICAA.

## **4.- ARCHIVOS E INSTITUCIONES**

- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN DE ALCALÁ DE HENARES (A.G.A.)
- FESTIVAL DE CINE MEDITERRÁNEO DE MONTPELLIER
- FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA
- FILMOTECA ESPAÑOLA
- HEMEROTECA CASA DE L'ARDIACA DE BARCELONA
- INSTITUT D'ESTADÍSTICA DE CATALUNYA

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
- SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID

## **5.- ORALES**

### **Directores**

FRANCISCO ROVIRA BELETA  
JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE  
JOSEP MARIA FORN  
FRANCISCO PÉREZ DOLZ

### **Testimonios**

CHARO ROSARIO TOUS  
RAMOJN PALADELLA  
ÁNGEL MONTESINOS



## ABREVIATURAS UTILIZADAS

|              |   |
|--------------|---|
| ACNP         | Asociación Católica de Propagandistas                                   |
| ACR          | Actividades contra el Régimen   |
| A.S.D.R.E.C. | Agrupación de Directores Cinematográficos                               |
| BCI          | Banco de Crédito Industrial   |
| BIC          | Brigada de Investigación Criminal                                       |
| BIS          | Brigada Social  |
| BPS          | Brigada Político-Social   |
| BRIS         | Brigada Regional de Información de la<br>Dirección General de Seguridad |
| C.E.C.       | Círculo de Escritores Cinematográficos                                  |
| D.G.C.T.     | Director General de Cinematografía y<br>Teatro                          |
| D.G.S.       | Dirección General de Seguridad  |
| E.O.C.       | Escuela Oficial de Cinematografía                                       |
| I.I.E.C.     | Instituto de Investigaciones<br>Experimentales Cinematográficas         |
| INE          | Instituto Nacional de Estadística                                       |
| I.O.C.       | Instituto de Orientación Cinematográfica                                |
| MIR          | Movimiento de Resistencia Ibérico                                       |
| PCA          | Production Code Administration  |
| SEU          | Sindicato Español Universitario   |
| S.N.E.       | Sindicato Nacional del Espectáculo                                      |
| OCDE         | Organización de Cooperación y Desarrollo<br>Económico                   |
| OSE          | Organización Sindical Española  |
| SIPM         | Servicio de Información y Policía Militar                               |
| TOP          | Tribunal de Orden Público   |