



POLICIA

BRUMAS DEL FRANQUISMO

El auge del cine negro español (1950-1965)

FRANCESC SÁNCHEZ BARBA

UBe

BRUMAS DEL FRANQUISMO

El auge del cine negro español (1950-1965)

FRANCESC SÁNCHEZ BARBA

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



ÍNDICE

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

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

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

INTRODUCCIÓN

Este estudio tratará de un material fílmico seleccionado según dos criterios: el primero *temático*, referido a la ley y a su transgresión, con la posibilidad u obligatoriedad de la persecución y del castigo posterior; y el segundo *cronológico*: seleccionando aproximadamente una década y media —de 1950 a 1965—, coincidiendo en nuestro país con una fase de lenta cicatrización de las heridas y de las secuelas de la Guerra Civil y de su larga postguerra. Como valor añadido hay que anotar que el trasfondo social del cine negro sitúa sus tramas y personajes, salvo raras excepciones, en el mismo contexto histórico en el que transcurren los rodajes adentrándose en el medio urbano: captando el pulso de la ciudad y describiendo, con cierta verosimilitud, la indumentaria, los barrios, los espacios de ocio, el lenguaje de la calle e incluso la gestualidad. Frente a los géneros dominantes de los años cuarenta —de “cruzada”, pseudohistórico imperial, confesional, de adaptaciones literarias, folclórico, etc.— que ambientan sus historias en épocas alejadas del presente; la ficción criminal, relacionada a menudo con una amarga crítica social, soportará una vigilancia aún más estricta de los contenidos que aparezcan en la pantalla.

¿Qué modos de representación de los elementos criminales surgían en la pantalla de una sociedad marcada por componentes vengativos y depuradores? ¿Era el delito común algo residual en los años cincuenta, puesto que la violencia institucionalizada y la omnipotencia de la justicia militar se dirigió contra los defensores de la legalidad republicana? ¿Se intentó advertir, también en el medio cinematográfico, del alto grado de cualificación de las Fuerzas de Seguridad y del riesgo que se contraía tomando el camino de la delincuencia en un Estado protector y católico que “velaba por las almas de los españoles”? ¿Fue el cine negro español, caso de su existencia, un género que formó parte de la maquinaria propagandística del régimen? El reto se constituye, una vez más, como un intento de exorcizar fantasmas interiores y de analizar las fuentes del miedo perfilando una silueta más precisa de un modelo de sociedad impuesto por la fuerza y que se manifiesta igualmente en otros *artefactos culturales*: edificios, estatuas, himnos, discursos, celebraciones eucarísticas, libros escolares, impresos, normas de urbanidad, desfiles, programación radiofónica y televisiva, etc.

Un breve repaso al contexto político, social, cultural y jurídico-legal, operando sobre los ciudadanos pero igualmente sobre el medio cinematográfico, precederá a una mirada dirigida a un objeto más corpóreo que el paso del tiempo no altera: las películas. Y con ellas, la aportación industrial y artística de muchos hombres y mujeres que intentaban ganarse el pan con un oficio que, en los años cincuenta, seguía sin tener buena prensa en nuestro país.

Cabe anticipar que el cine negro parte de la desigualdad social y de la frustración, de las sombras y de los perdedores del capitalismo, de las angustias, obsesiones y ambivalencias de los individuos; de la iniquidad de la justicia y de la rebelión individual de héroes tan primitivos y violentos como el medio que los produce. Si aún quedan restos de ese desasosiego en los individuos de nuestras películas de policías y delincuentes, si todavía persisten ecos de las historias silenciadas, autocensuradas o censuradas, existirá algún camino en el que trabajar.

Los historiadores del cine saben que nuestros directores, guionistas, cámaras, etc., conocían y disponían de un arsenal de títulos significativos del género que llegaron a nuestras pantallas hacia finales de los años cuarenta. Igualmente, las intrigas policiacas eran familiares para nuestro público por las publicaciones, series radiofónicas o tiras de periódico. ¿Qué despertó la atención en el género e incrementó la producción de la industria en los años cincuenta? ¿Cómo acogió el público la llegada del material policiaco elaborado y adaptado a nuestras calles y problemas? ¿Qué actitudes tomaron las instituciones y gestores del Estado ante las nuevas incursiones de la cinematografía española que hablaban del mundo del delito, de sospechosos y culpables, de perseguidores y jueces? ¿Qué planteamientos, qué arquetipos y qué temas hubieron de ser ocultados? ¿Existió crítica social en nuestro cine negro o, dicho de otro modo, los transgresores de la ley fueron presentados como síntomas de un cuerpo social convulsionado y de una pérdida de referentes morales? No estamos ante un fenómeno de comunicación sino de interferencias, de ruidos y de temores donde los mensajes e imágenes se construirán con baja intensidad, donde el susurro y la elisión pueden tener tanta significación como el propio narrador omnisciente.

Se perfila, obedeciendo al cada vez mejor conocido juego de los *media*, un sistema de producción cultural sometido a un mercado imperfecto en el que se suscita una compleja dialéctica entre los autores y los productores: ofreciendo aquello que complace a las autoridades y a su vez al público, los jerarcas (militares, eclesiásticos, falangistas...) y funcionarios configuradores del régimen nacionalcatólico (marcando los límites de lo permitido y reforzando la imagen que los ciudadanos han de tener de la policía y del orden social) y los espectadores, que deben evadirse y, a su vez, ser disuadidos ante el despliegue de unos agentes del orden eficaces y

modernos, de que el crimen nunca queda impune y, en menor medida, de la crítica, que puede acoger con agrado o rechazo los acercamientos a temáticas y estéticas no siempre aceptadas como propias por lo que se serán despreciadas o aplaudidas según su carga genérica e ideológica.

Este trabajo, cuya génesis se encuentra en una tesis doctoral leída en el año 2001, no hubiese podido realizarse sin el concurso y el apoyo de algunas personas que, más allá de lo estrictamente profesional, han sido capaces de ofrecer paciencia y comprensión, implicándose de forma sensible y afectiva en el proyecto: Marga Lobo y Trini del Río en Filmoteca Española y Rosa Saz y Mariona Bruzzo desde la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya mostraron que la pasión por el cine y su estudio establece cierta complicidad con todo aquel que quiera introducirse en ese mundo de las imágenes. Elena Gómez desde el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte demostró que puedes *atterriz*ar en cualquier organismo público y recibir toda la atención necesaria, incluso sin cita previa. Rafael de España y Magí Crusells aportaron sus consejos y opiniones y apoyaron, al igual que el cada vez más amplio equipo de *Film-Historia*, la reformulación de este ensayo pensando en un público más extenso. Víctor Morales revisó algunos fragmentos del trabajo y me dio algunas pautas de acción. El material fotográfico seleccionado ha sido preparado y editado por Joan Abad y por Joan Abad hijo, a los que nunca podré agradecer suficientemente su de amistad y su capacidad de trabajo².

2. Para la consulta directa de documentos y materiales he utilizado principalmente el *Fondo Fotográfico Cine: películas españolas y extranjeras (1928-1965)*, IDD. N.º 77, disponible en el Archivo General de la Administración (A.G.A.) en Alcalá de Henares, aunque en fase de traslado (parcial o total) al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y las secciones *Guiones/Cultura* (IDD. N.º 23) e *Información y Turismo/Cultura/Instituto Nacional de Cinematografía* (IDD. N.º 49) también en el A.G.A., las Carpetas de directores de la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat, las Fichas "Filmor" de la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos de la Comisión Episcopal para la Doctrina de la Fe, las críticas de cine recopiladas tanto en la Filmoteca Española como en la Biblioteca Delmiro de Caralt de Barcelona. La Base de Datos (Catálogo de películas estrenadas en España) del Ministerio de Cultura (www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html) o el CD ROM: Micronet: *Enciclopedia del cine español*. Ministerio de cultura/ICAA. son otros tantos centros de información. Asistí al 19º Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier de 1997 y con ellos a más de una mesa redonda para hablar con especialistas interesados en el fenómeno del llamado *polar* barcelonés. Pude revisar material editado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid en su 33ª edición de 1988. Algunos datos relativos a las prisiones y al fenómeno delictivo en general fueron consultados en el Institut d'Estadística de Catalunya.

Francisco Rovira Beleta, José Antonio Nieves Conde, Francisco Pérez-Dolz y Josep Maria Forn supieron transmitirme algunas dosis de su conocimiento... y de su gran amor por el cine.



Un testigo de un crimen en la comisaría: fotograma de *Apartado de correos 1001* (1950)

Josep Maria Caparrós consiguió conducir mi interés por las películas a una tarea sistemática. La confianza que ha depositado en mí y sus enseñanzas y pautas, en un clima distendido y receptivo mantenido a lo largo de casi una década, han orientado un ingente amasijo de intuiciones que, sólo bajo su dirección, han podido estructurarse para nacer, gracias al apoyo de *Film-Historia* y de la Universidad de Barcelona, como esta publicación.



Cuento macabro con bosque incluido, asesino en serie y policía tenaz y negligente: *El cebo* (1958)

2.2. Las fuentes

Los materiales a disposición de los profesionales del cine español eran variados: acontecimientos concretos recogidos en la crónica periodística, novela negra propia o importada, teatro, radio e incluso cómic sirvieron para la adaptación posterior en imágenes¹²⁸. La televisión, a mediados de los años cincuenta, aparecerá como un medio incipiente que, dado el corto número de aparatos vendidos a mitad de los sesenta y lo reducido de las emisiones estatales, no tendrá aún demasiada fuerza. El famoso atraco al Expreso de Andalucía —cuyo dossier basado en el juicio está recogido ampliamente en el anexo—, el aireado cuádruple crimen de *El Jarabo* o el robo a la joyería Aldao, pasando por la llamada “guerrilla urbana”, presente en más de un título, sirven como hechos directos para desarrollar acciones criminales aunque a menudo queden simplificadas y hasta desprovistas de sentido. El interés de los escritores, de los

128. En la misma línea, Nieves Conde me apuntaba su interés por la novela negra norteamericana y Josep Maria Forn, como puede detectarse en algunas de sus producciones, se interesaba más por un entorno natural y un mundo sosegado, no menos preocupante, conectando con el recreado por Simenon a través de la mirada del famosísimo comisario Maigret.

funcionarios y del público por la temática criminal, seguida en las páginas de los diarios, en los folletines y novelas baratas o en las simples reconstrucciones de cómicos ambulantes o más tarde de teatros estables, está presente en el siglo XIX y populariza hacia finales de siglo un relato que se basa en un pulso entre contrarios: infractores y perseguidores. A esta dialéctica, aparentemente asignada a delincuentes y policías, se añadirá la presencia de los primeros detectives que, ante la incompetencia manifiesta de los agentes del orden, pondrán a prueba su lucidez y perspicacia para descubrir aquello que los funcionarios del orden no pueden vislumbrar. La aristocracia y la burguesía rentista y ociosa jugará con la idea de su superioridad para, sobre todo en el plano de la ficción, atribuir a miembros de su clase la capacidad de evidenciar y descubrir a los perturbadores del orden social. Sólo los avances científicos de la criminología y la formación de una policía urbana preparada devolverá parte de ese protagonismo a los Cuerpos de Seguridad del Estado.

2.2.1. *Novela negra. Novela negra española*

En el prólogo al libro de José F. Colmeiro¹²⁹ sobre la novela policiaca española, Manuel Vázquez Montalbán reflexiona sobre las tres posibles respuestas a una pregunta clave para este trabajo: ¿Qué es el delito? En la novela-enigma (Conan Doyle, Agatha Christie...), es algo lúdico mientras que para la novela naturalista (Pardo Bazán por ejemplo) es un acto de excepción, temperamental o psicótico. Para la novela negra, por último, es una forma de enlazar con la organización misma de una sociedad depredadora, instalada en la doble moral y en la doble verdad. Este modelo de sociedad se comienza a entrever en la sociedad española de los años sesenta lo que hará posible «*construir un relato criminal ad hoc*» que se podrá seguir mejor ya en plena transición democrática. Para caracterizar la novela policiaca se recuerda lo dicho por J. Madrid: “*Toda novela policiaca [...] necesita al menos un hecho criminal motivador de la trama, una encuesta que garantice intriga y suspense y un progresivo desvelamiento de la verdad...*”¹³⁰.

Sin entrar en polémicas sobre su paternidad, la novela negra, o más específicamente la que Colmeiro denomina *novela-enigma* llegará a la gran audiencia y también a un público minoritario de intelectuales ya en el período de entreguerras. Destacarán las aportaciones de Agatha Christie,

129. COLMEIRO, José, F., *La Novela Policiaca Española: teoría e historia crítica*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1994.

130. En *Novelas de todos los colores*. Citado por Colmeiro, p. 21.

Dorothy L. Sayers o Ellery Queen¹³¹. La edad de oro de la novela negra se situará en Estados Unidos, en el período de entreguerras, a partir de autores como Hammett o Chandler a los que después se añadirán Mc Coy, Cain o Himes. El relato sensacionalista popular (*tough* o *hard-boiled*), centrado en la acción trepidante, personajes “duros” y altas dosis de sexo y violencia, típico de las revistas impresas en papel barato (*pulps*), se transformará en un vehículo artístico y de auténtica denuncia social siguiendo la técnica “objetiva” del realismo crítico, exponiendo los males endémicos de la sociedad norteamericana. La primera defensa de la calidad de estas novelas se hará en Francia (admiración de André Gide por Hammett o de André Malraux, Camus o Sartre por Horace McCoy) naciendo el término de *roman noir* que se extenderá al cine norteamericano con directores como Huston o Hawks, entre otros. La lista de autores

131. Se atribuyen los orígenes a Edgar Allan Poe por las tres narraciones del detective parisino Auguste Dupin, aparecidas entre 1841 y 1845: *Los escándalos de la Rue Morgue*, *La letra escarlata* y *El misterio de Martle Roget*. Hay que convenir con François Guérif y con Vázquez de Parga el parentesco con algunos elementos de la novela gótica inglesa del XVIII (Horacio Valpole, Marie Shelley, Hoffman, etc.) o incluso con los temas de Fenimore Cooper o con los lances folletinescos de las novelas francesas por entregas. Las obras “góticas” tenían un núcleo determinante: el misterio racionalizado en torno a una conducta criminal por su «disfrute equivoco del horror y del espanto a través de escenas de tortura, de asesinatos y de angustias solitarias [...] acercó todavía más al hombre y al lector a las experiencias de la crueldad y la muerte...». Con todo, los tres relatos de Poe no tendrán continuidad, ni en su obra ni durante los siguientes cuarenta años. La novela criminal tomará carta de naturaleza con Wilkie Collins y Emile Gaboriau: «Con Collins y Gaboriau el crimen pasó a ser el elemento fundamental de la narración, cuya trama giraba en torno a él, a alguno de sus aspectos, porque se trataba de identificar o capturar el criminal independientemente de que éste mereciera o no ser castigado e incluso de que se consiguiera o no su identificación y captura. El crimen pasó a ser algo que está en la realidad, un presupuesto o una conclusión de la narración, que lo trataba, en general, de forma aséptica, sin importar la espectacularidad del escenario, que no intentaba repercutir más en los sentimientos que en la mente del lector. El criminal, también de forma natural, sería perseguido porque es ésta una de las obligaciones de la sociedad para conseguir su propia conservación. Pero el criminal, en ocasiones actuaría motivado por intereses legítimos o simplemente atractivos, despertando la simpatía de los lectores y consiguiendo así su impunidad.» Conan Doyle seguirá el modelo de Dupin con la creación, en *A study in scarlet*, de Sherlock Holmes que tendrá verdadera acogida popular. Para autores que van desde Chesterton o Pardo Bazán hasta Simenon el enigma es utilizado como andamiaje para construir una obra literaria donde el tema central es el del libre albedrío que lleva a profundizar en el aspecto humano y social del crimen. Véase GUERIF, F., *El cine negro*, op. cit., pp. 12-17 y VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policiaca en España*, Ed. Ronsel, Col. Fin de siglo-Ensayo, Barcelona, 1993, pp. 17-19.

destacados se ampliará con otros sucesores como McBain, Thompson, Higsmit, MacDonald o Westlake¹³².

Diferenciando claramente la novela policiaca clásica de la plenamente negra, advierte Guerif que, en la primera, el héroe se veía rodeado de atracadores malévolos intentando hacer prevalecer la justicia social, mientras que en la segunda el detective ni es un fuera de la ley, ni un demonio o un santo, no es un guardián de la moral ni siquiera de la legalidad. Estafadores, asesinos y chantajistas por un lado, pero también policías, empresarios y funcionarios corruptos por otro, aparecerán componiendo el retrato de una auténtica jungla. La oscuridad relevará al misterio, la lucha por el poder a la anecdótica de buenos y malos a menudo hará falta transgredir la ley, «*para conocer la verdad tras las máscaras*»¹³³. En cuanto al “discurso”, se recuerda aquí que la exposición del narrador incluye, pese al *fairplay* teórico, manipulaciones y complicaciones como la *fragmentación*: el crimen y sus efectos se diseminan a lo largo del texto; la *retardación*: añadiendo encuestas, pistas falsas, volviendo por los propios pasos, dispersión, *flashback*, anticipaciones, cambios de espacios; las *disgresiones*: descripción de paisajes o retratos físicos —ejemplos típicos serían la de las aficiones y adicciones del investigador (en Holmes la pipa, el violín o la morfina mostrándonos también algo de su personalidad) o la tendencia a consumir alcohol y tabaco presentes en la novela negra como protesta contra el puritanismo de la Prohibición—, el *suspense* generado por el miedo o la amenaza palpable o de la pregunta no respondida y el

132. Experiencias norteamericanas como la que arrancará el 16 de enero de 1919 con la aprobación de la Enmienda 18 de la Constitución americana prohibiendo fabricar, transportar o importar alcohol en todo el territorio de Estados Unidos, darán lugar al nacimiento de los *bootleggers* y *racketters*, o lo que es casi lo mismo, a extender la sombra del tráfico de alcohol, las guerras de *gangs*, las masacres, las venganzas policiales como la ejecución de Dillinger a la salida de un cine, la corrupción municipal, los sindicatos del crimen, etc. Para colmo de todos los males, en 1929 y con el hundimiento de la Bolsa, el paro, los tumultos, los acosos racistas y los resentimientos contra los inmigrantes se acrecentará el malestar social presente con anterioridad.

133. Para Todorov, uno de los grandes teóricos de la novela, convenciones de la literatura negra serían: a) la superposición de dos planos temporales o historias: la historia del crimen en primer lugar y la de la investigación en segundo; y b) fundir y subordinar el elemento de misterio al suspense (expectación) proporcionado por la acción de la violencia desatada. El propio Colmeiro reconoce lo complejo y hasta contradictorio de esta caracterización. Más aguda será la idea de Javier Coma introducida por el autor en la página 54 que caracteriza la novela policiaca y/o negra como «*toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado...*». Así, los subgéneros añadirían arquetipos o hilos narrativos determinados: un detective, un enigma, etc. En COLMEIRO, J.F., *La Novela Policiaca Española: teoría e historia crítica*, op. cit., pp. 44-45.

mecanismo de la *intriga* que nos entretiene antes del desenlace y que constituye una estrategia narrativa. El detective o el policía que soluciona el asesinato, o el robo, devolverán en parte la fe en la racionalidad humana¹³⁴. El subgénero de novela policiaca “psicológica” o costumbrista ejemplificado por Simenon y su inspector Maigret, se caracterizará a su vez por: 1) poner el énfasis en los caracteres de los personajes y en la introspección; 2) la descripción de usos, paisajes, costumbres y ambientes sociales; 3) la colocación del enigma en un segundo plano; 4) la restitución del orden establecido se verá como problemática acentuándose el problema moral y social; 5) el ritmo más sosegado; 6) no remarcar ni el poder corrosivo ni la crudeza e intensidad de la ciudad; y, 8) el investigador es un ser normal, más bien gris: es un funcionario, un antihéroe.

Vázquez de Parga resaltaré los obstáculos para el desarrollo de una novela criminal española con sello propio: *“Precisamente ese desprecio de los intelectuales, proyectado sobre la novela policiaca desde su llegada a nuestro país, ha conducido al desprestigio del género [...] lo que en*

134. Diez serán las características que el mismo autor asignará al detective, arquetipo básico: 1) es un ser marginal; 2) el enigma-problema es una excusa o armazón del problema moral con el que se enfrenta; 3) el método que utiliza no es deductivo sino que se trata de una “involucración activa”; 4) pese a la máscara de “duro” está con los débiles y marginados porque cree que es la sociedad la que aplasta al más débil; 5) su cinismo y su ironía funcionan como rechazo; 6) su integridad física y moral está en peligro; 7) la investigación que realiza comporta adoptar una postura ética particular; 8) desconfía totalmente de la sociedad y de sus instituciones: el poderoso explota al débil utilizando sus manejos y leyes por lo que existe la corrupción de la policía y se abren puertas al descrédito de la ley y la justicia; 9) posee un código de honor personal e intransferible. Se ha de combatir la sociedad con sus propias armas: violencia con violencia y, llegado el caso, ha de transgredir las leyes y, por último; 10) el detective no accederá a una situación catalogable de final feliz. *Ibidem*, pp. 60-63. Añadiré un pequeño matiz a la cuestión y que en parte marca una línea de diferenciación de la acción policial: el cliente quiere evitar el escándalo o la amenaza y huye de contar lo que ocurre a la policía ya que a menudo tiene cosas que ocultar y no siempre está a este lado de la ley. El juego de información suministrada al detective y lo encubierto es realmente interesante y conforma una tradición al defender el estatuto profesional y los intereses del que contrata para no explicar sus descubrimientos. Que el que encargue el trabajo pueda ser un asesino o un criminal de cualquier laya complica aún más este esquema dialéctico. No entremos ya en la cuestión clásica: el detective es a menudo golpeado pero no eliminado. Sabe mantener la boca cerrada y no ejerce la amenaza que el policía emana al no poder encerrar al delincuente. La derivaciones de este juego de construcciones, alianzas y oposiciones son parte de la esencia del subgénero, que ha sabido incorporar cierto toque irónico al poder colocar los diferentes investigadores en una situación más o menos dominante y al exponer discusiones airadas que, en algunos casos acabarán con la retirada de la licencia del investigador por bravuconería o por falta de colaboración con las fuerzas del orden.

*definitiva se ha convertido en una de las causas impeditivas, seguramente la más importante, del normal desarrollo de una novela policiaca autóctona. También en este terreno, como en muchos otros, España se ha comportado hasta el presente como una colonia cultural de los países anglosajones y, en menor medida, de Francia, mostrando una amplia receptividad de los modos y las modas extranjeras [...] La novela criminal era y debía seguir siendo algo que venía de fuera...*¹³⁵.

Algunos jalones de esa "prehistoria" de la novela negra española aluden a relatos de crímenes por entregas como *El crimen de la calle de Montcada* (1866) de Barcelona o *El crimen de la calle Fuencarral* (1888) de Madrid; a las biografías de bandoleros como Diego Corrientes, a las crónicas forenses como *Causas y delitos célebres y contemporáneos* (1860) de Hilario González y *Anales dramáticos del crimen o causas célebres españolas y extranjeras* (1861) de Vicente Caravantes o al papel de Daniel Freixa y Martí, antiguo jefe de policía de varias provincias, fundador, propietario y director del periódico comercial *El Proteccionista* donde, criminales entre 1888 y 1892¹³⁶, describirá varios casos.

En 1888 Francisco Luque de la Peña traducirá *La Policía y sus misterios* del francés Víctor Macé de la Roncière, añadiendo casi 600 páginas referidas a casos criminales de nuestro país entre las que destaca el del famoso "jefe de ronda" Jerónimo Tarrés, uno de los primeros casos de corrupción policial y de auténtico gangsterismo. Desde otra perspectiva, escritores de renombre como Pedro Antonio de Alarcón (*El clavo*, 1854), Benito Pérez Galdós (*La incógnita*, 1889) o Pío Baroja al retratar la sordidez de los barrios bajos de Madrid en su trilogía *La lucha por la vida* (1904), descubren la miseria humana como objeto de investigación con un sentido crítico profundo. Tanto Colmeiro como Vázquez de Parga, señalan entre los pioneros a la escritora y periodista Emilia Pardo Bazán, preocupada por la repercusión social de la criminalidad y que, muy al día de la novela policiaca anglosajona, escribirá en 1911 *La gota de sangre*. Al igual que Conan Doyle, muestra un desprecio claro hacia el cuerpo de Policía que considera inadecuado para atenuar los males sociales. El protagonista de la novela de Bazán es un joven rico y desocupado, más capacitado para descubrir el misterio ya que «*el policía es un ser burdo e inculto, incapaz de ahondar en*

135. *Ibidem*, pp. 9-10.

136. *Ibidem*, p. 21. Sobre este último autor escribe Vázquez de Parga: "... describió largamente, con soltura y amenidad, una serie de casos criminales poniendo al descubierto los ingeniosos trucos de estafadores y timadores, las motivaciones de crímenes y asesinatos, y naturalmente los sabios procedimientos policiales de investigación, persecución y captura con una técnica absolutamente novelesca que despierta y mantiene el interés como si de ficción se tratara...".

las sutilezas que la investigación de un crimen requiere...»¹³⁷. José Francés, novelista y traductor de Sherlock Holmes, otro pionero, aunará el enigma policiaco con el espíritu del relato erótico en la novela corta *El crimen del Kursaal* (1911) reconvertida posteriormente en *El misterio del Kursaal* donde una artista de cabaret, Miss Ada Howell, será encontrada en la habitación de su hotel desnuda y muerta de un tajo en la garganta. El inspector Almenara, joven policía de buena familia, acostumbrado a los “ambientes alegres” retratados, será el encargado de la investigación. Por su parte, Joaquín Belda escribirá *¿Quién disparó?* (1914), la primera novela larga española y que prosigue el tono humorístico y erótico que mantendrá en *Una mancha de sangre* (1915). Obviando una larga lista de aportaciones, cabe destacar la novela corta *La torre de los siete jorobados* (Emilio Carrere, 1924), adaptada al cine por Edgar Neville (1944) y considerada una de las pequeñas joyas cinematográficas de un cine, entre lo policiaco y lo fantástico, que incluye todo tipo de recursos y alusiones a los autores clásicos. La novela corta de Wenceslao Fernández Flórez *Un error judicial* (1927) o el humor disparatado y la parodia de Sherlock Holmes en *Las siete novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (1928), escrita por Enrique Jardiel Poncela, son otros dos interesantes precedentes de la novela negra española¹³⁸.

Una interesante aportación ambientada en el mundo rural, tendrá como exponentes a autores como Pablo Antoñana, Alejandro Núñez Alonso y el popular Francisco García Pavón, cuyo personaje Plinio ya aparece en los años cincuenta en la revista *Ateneo* aunque irrumpirá con fuerza en 1968 con *Historias de Plinio*. Reclamando la importancia de ese escenario rural con palabras que se tendrán en cuenta en el apartado dedicado a los espacios del cine negro español, dice el autor: «Se ha dicho a menudo que la novela policiaca, la novela criminal o más concretamente la novela negra

137. *Ibidem*, p. 38.

138. Los realizadores y escritores del cine negro tenían a disposición una gran cantidad de colecciones de género que sobre todo triunfarán en la década de los treinta: *El Club del Crimen* de la editorial Dédalo de Madrid, *Selección Policiaca* desde 1932 (con las primeras novelas de Dashiell Hammett y Georges Simenon), la *Colección Fama* de la editorial Juventud de Barcelona o la *Detective* de la editorial Aguilar de Madrid. Categóricamente, el mismo autor reconoce que la Guerra Civil truncó el desarrollo de una novela negra propia, aunque la paz propiciará el auge de una novela policiaca popular extranjerizante, siguiendo principalmente los modelos anglosajones, perdiéndose el clima favorable creado entre los escritores, las editoriales y el público. Dentro del período franquista, sobresale, entre otras líneas y corrientes, la aportación de Valentín R. González “Belisario” que colocará como protagonista a Pedro Sánchez, inspector de la Brigada Móvil Criminal, con residencia en Madrid pero que se desplazará frecuentemente a Barcelona donde contará con la ayuda de Luis Antón “El Noi”, rescatado del Barrio Chino barcelonés para convertirse en agente de policía.

es un producto literario de carácter urbano porque tan sólo en las grandes ciudades concurren los elementos necesarios para el surgimiento de una criminalidad sistemática y organizada. No obstante, no puede negarse la existencia de una delincuencia rural o, si se prefiere, de la esporádica presencia del delito en ambientes rurales, y también de esto se ha ocupado la novela policiaca en general y la novela negra en particular con ejemplos tan significativos como los de James Cain, Jim Thompson, James Crumley o Tony Hillerman.»¹³⁹

Escritores como Mario Lacruz a quien dedicaré especial atención, Rafael Tasis que ya en 1955 creará el primer investigador de serie: el periodista Francesc Caldes del diario *Les Darreres Notícies*, y Manuel de Pedrolo constituirán una pléyade de autores del género. Este último iniciará su andadura con *Es vessa una sang fàcil* (1958) a la que seguirán títulos como *L'inspector fa tard* (1960), escrita en 1952 o *Joc brut* (1965) que se acogerá al modelo americano de novela negra plasmando el fondo social de la Barcelona de los años cincuenta, a medio camino entre la dureza y el cinismo de los escritores estadounidenses del género y los matices "simenonianos". Entre 1963 y 1970 dirigirá la colección *La cua de palla* que llegará a publicar en catalán hasta 71 títulos de la mejor tradición negra.



Los cómics populares devorados por Jorge en la película *Yo maté* (1955)

139. *Ibidem*, p. 176.

2.2. Cincuenta películas a estudio

Apartado de Correos 1001 (España, 1950)

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 Fom, Foto-fija: Pérez de Rozas, Maquilladores: Antonio Turell, Práxedes Martínez, 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. Estreno en Madrid: 26/1/51. Estreno en Barcelona: 6/12/50. Duración: 90 min.

«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 quién 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 descubre 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 la que vive el asesino y con gran asombro de la Policía encuentran 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 averigua 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.»²⁶⁸

Un encadenado de exteriores de Barcelona abre un filme cuyos perfiles le otorgan un aire semidocumental, avivado con el ajetreado paso de vehículos y transeúntes, intensificado con el uso de la voz en *off* del narrador. En sobreimpresión se destaca el título sobre unas cartas que van cayendo de una saca de Correos, sucediéndose imágenes de un rotativo y, posteriormente, de periódicos sellados para su envío postal:

«... 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.»

Excelente punto de partida para analizar la película, el estudio sobre Julio Salvador de Llorenç Esteve²⁶⁹ destacaba la estructura de rompecabezas construida a base de suministrar muchos indicios y pistas: el anuncio de *La Vanguardia*; la carta del apartado de correos; la fotografía de la cena del año 34; la ocultación de la identidad del culpable, etc. El espectador podía seguir el punto de vista de la policía, al compás de las investigaciones de los agentes, adquiriendo la información mientras se acrecentaba la tensión. Se destacaba la agilidad con la que se narraba la admirable secuencia del asesinato en una ciudad que funcionaba como auténtico

268. Fuente: *Revista de Cine*, núm. 304.

269. ESTEVE, Llorenç, *Estudio filmográfico sobre Julio Salvador*, Universitat de Barcelona/Centre d'Investigacions Film-Historia, Barcelona, 1993. Véase también Ramon Espelt, *Ficción criminal a Barcelona 1950-1963*, *op. cit.*, pp. 137-145, donde se presenta un buen análisis, conjuntamente con el del filme *Brigada criminal*, estrenada el mismo año.

escenario, utilizándose interiores reales como la comisaría de la Vía Layetana de Barcelona. Algunos de los agentes de esa dependencia, al parecer 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 bancaria...) a lo que añadiría el uso de micrófonos y las escuchas con el magnetófono, los careos, las identificaciones, las consultas de ficheros, etc. Refiriéndose al final de la cinta Esteve 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 mas bien grotesca por el movimiento de la montaña rusa*²⁷⁰, mientras los clientes se ríen de él, sin saber su destino final.”

Desde la crítica coetánea, 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 *ABC* también comparaba las escenas finales a *El tercer hombre* aunque su influencia estuviese “*defectuosamente digerida*”. Méndez-Leite alababa la espontaneidad y el ritmo impresionante del relato.

En copia restaurada de 35 mm. se presentó en la Filmoteca de Catalunya a principios de 1993 y en el suplemento al programa nº 17 del curso 1992-1993 se 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*.”²⁷¹ 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—, y 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. Augusto M.

270. En realidad se trata de otra atracción que más bien se asemeja a los anchos y ondulantes toboganes de los actuales parques acuáticos.

271. A propósito de la novela *Maigret y su muerto* (1947) de Georges Simenon, reeditada en 1997 por la editorial Tusquets, 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.

Torres²⁷² comparaba la película, por su común estilo realista, con *Brigada criminal* ya que ambas mostraban personajes inusuales en el cine español de la época. Descubría en *Apartado de Correos 1001* una mayor complejidad y precisión de la trama, una buena estructura dramática con dos *flashbacks* en una eficaz realización e igualmente la concreción de fechas, calles y personajes y la preservación, hasta el último momento, de la identidad del culpable. Para el autor, ésa será la obra maestra de Julio Salvador que además tendrá un equipo de lujo.

El filme estuvo 32 días en cartel en Barcelona y 17 en Madrid: un notable éxito de público, así como de crítica, teniendo en cuenta que compartió la cartelera con *Brigada criminal* (1950), título con el que se establecen muchas comparaciones y al que se asocia para hablar de los inicios de un ciclo diferente en cuanto al desarrollo del género.

Anoto como característico de la cinta el tono desenfadado y risueño que planea y que acaba imponiéndose sobre la reconstrucción puntillista presente en la magistral escena del “asesinato en directo” o en el cerco que, para detener al supuesto jefe de la banda, se establece en la oficina bancaria. Las bromas y los comentarios sobre el policía inexperto, la sorna de los testigos y cómplices (caso del personaje de “El Miradas”) en *Apartado de Correos 1001* contrastan con el drama del asesinato y con la maldad del jefe de la banda.

La exhibición de las técnicas de la investigación de los agentes son una constante de la película: las escuchas, el seguimiento de sospechosos, la trampa a los bandidos para ponerlos nerviosos, las deducciones y la búsqueda de pistas, los interrogatorios y careos, la consulta de fichas, los contactos con los diarios, el control aún más férreo sobre la correspondencia... imprimiendo 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 filmes.

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 cubil de la banda y que remite a una tradición siniestra presente en el mismísimo *Sherlock Holmes*. El descampado a donde se dirigen las cartas también se aleja de nuestro siglo como referente aunque recuerde el caso del citado asesinato de Carmen Broto. El policía novato que se enamora 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 filme

272. TORRES, Augusto M., El cine español en 119 películas, op. cit., p. 119-122.

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 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, crean una atmósfera que va descendiendo poco a poco hacia 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, de lo anecdótico y efectista: llegar tarde a un registro, intercambiar disparos, seguir al secuaz 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.

La película será esencial además por la concentración de artistas y técnicos que posteriormente trabajarán en el género desde la realización. Conrado San Martín destacaba ese periodo esplendoroso de Emisora Films²⁷³: llegándose a trabajar en dos platós que rodaban dos películas a la vez y cuyos guiones se pensaban para las tres estrellas de la productora: Elena Espejo, Tomás Blanco y él mismo.



La agitación en la comisaría de policía en *Apartado de correos 1001* (1950)

273. 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. En GARCÍA FERNÁNDEZ, E., (coord.), *Cuadernos de la Academia*, nº 3, op. cit., pp. 377-390.