



## Prólogo. Apuntes sobre el *spanish noir* de los años 50

**Javier MEMBA**

Escritor y periodista

Autor de *El cine negro español. Del spanish noir al policiaco actual*.

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1136>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---



Figura 1. La ciudad siempre es el telón de fondo.  
Ignacio F. Iquino, *Brigada criminal* (1950).

Soy de la opinión de que la sintonía entre el cine y el *cómic* es mucho mayor que la habida entre el cine y el teatro. En los comienzos de la pantalla, los primeros realizadores se limitaban a colocar el trípode con la cámara frente a un escenario. Después dejaban que los actores evolucionasen delante del objetivo. El cine no descubrió su lenguaje hasta que no partió con esa tendencia a imitar al teatro y empezó a articular su narración en planos. Y en planos, en viñetas, organiza sus historietas el cómic.

Con tal teoría, comprenderá el lector que, en mi escala de valores, cuentan mucho más que todas las brillantes adaptaciones de Shakespeare a la pantalla estrenadas a lo largo de toda la historia del cine las concomitancias que se registran entre *La isla negra* (1938), el entrañable álbum de Hergé, y *Los 39 escalones* (1936), el filme de Alfred Hitchcock. Según afirmó, el creador de Tintín –por no incidir en su reconocido interés en Fritz Lang y Buster Keaton, el cine silente en general, y el *slapstick* en particular<sup>1</sup>– dicho clásico del Hitchcock inglés fue su mayor influencia en la aventura anglo-escocesa del infatigable reportero de *Le Petit Vingtième*. Y en efecto, más allá de las evidentes similitudes paisajísticas y de planificación hay otras concomitancias. Verbigracia, que Hernández y Fernández sean esposados juntos. Esto se debe a que Richard

---

<sup>1</sup> A este respecto, hay una entrevista de Maurice Huelin sumamente interesante, fechada en 1960, en la que el propio Hergé muestra a su interlocutor sus estudios mientras explica la génesis y el posterior desarrollo de Tintín. *Hergé - Tintin, le petit reporter* (1960).

<https://youtube.com/watch?v=EeXJb1VEqvk&si=EnSikaIECMiOmarE>

Hannay (Robert Donat) y Pamela (Madeleine Carroll), los protagonistas de la cinta de Hitchcock, sufren el mismo castigo.

Ambos títulos también coinciden en presentar a un inocente acusado de un crimen que no ha cometido y en hacer que viaje en el *Flying Scotsman*, el famoso tren que une Londres con Edimburgo. Por no hablar de los célebres *storyboards* en los que Hitchcock dibujaba, del primero al último, previamente a su rodaje, todos los planos de sus películas. Acaso sean las viñetas resultantes de esta práctica, hoy casi común entre todos los realizadores, lo más parecido a un cómic de cuanto hay en el mundo.

Particularmente, llego a encontrar una prueba de esa feliz sintonía entre el cómic y el cine a la que me refiero incluso en un dato, aparentemente trivial, pero, en el fondo, asaz revelador: los primeros estudiosos del cómic en España, Román Gubern (*El lenguaje de los cómics*, 1966), Luis Gasca (*Tebeo y cultura de masas*, 1966), Javier Coma (*Los cómics: un arte del siglo XX*, de 1978, *Del gato Félix al gato Fritz*, de 1979), *Y nos fuimos a hacer viñetas* (1981), y un etcétera no excesivamente largo, también lo fueron de la gran pantalla.

Cómic y cine coinciden en los procedimientos de su lenguaje como no lo hace ningún otro arte. Y, así mismo, suelen ser análogos en cuanto a la forma y el fondo. Ambos cuentan sus historias mediante planos y se interesan por los mismos géneros: la ciencia ficción, el terror, la aventura, el suspense, *el péplum*, *el western* por supuesto.

Sin embargo, si hay un momento en la historia del cine español en que esos caminos trazados por el séptimo y el noveno arte divergen, es entonces, en los años 50 de la centuria pasada, cuando comienza a surgir un nuevo cine policíaco español. Con el tiempo, ya en el siglo XXI, los cinéfilos lo llamarán *spanish noir*. *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950, Figura 2) y *Apartado de correos 1 001* (Julio Salvador, 1950) son sus dos primeros ejemplos. Aquella, localizada en Madrid, narra el primer caso de un policía recién salido de la academia.

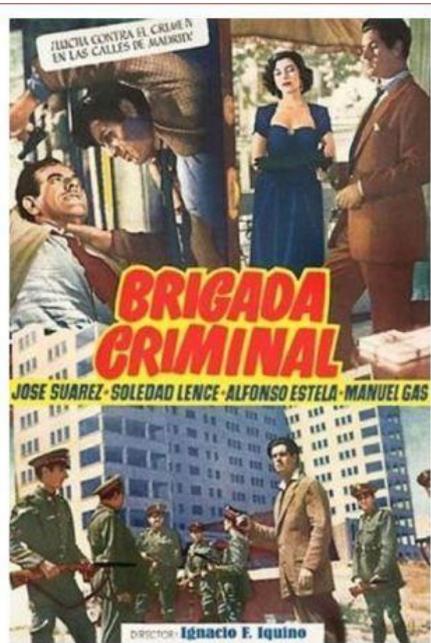


Figura 2. Cartel original de *Brigada Criminal*.

*Apartado...*, ambientada en Barcelona, es la crónica de una investigación policial que tiene su primera pista en un anuncio publicado en la prensa. En ambos casos, la ciudad es presentada como una auténtica jungla de asfalto. Su inmensidad, su entramado de calles, sus multitudes, son favorables a los criminales, quienes pueden actuar con mayor discreción perdiéndose en el

bullicio. En *Brigada criminal*, el policía veterano muere en un rascacielos en construcción; en *Apartado...*, una de las secuencias más representativas se resuelve en Atracciones Apolo, a la sazón un conocido parque de atracciones de la Ciudad Condal. Una y otra son películas realistas, que reflejan la urbe tal como es, y están influenciadas a la par por el neorrealismo italiano y los filmes *noir* que Jules Dassin, Elia Kazan y Otto Preminger ruedan para la RKO. Ese tono documental primará en todo el género.

Frente a esa vocación, inequívocamente realista del *spanish noir*, el cómic, que siempre es concebido como un objeto de consumo rápido, ambienta sus historias en tierras lejanas y en épocas pretéritas, futuras o imprecisas. A este respecto, son sumamente reveladoras las aventuras de Roberto Alcázar y Pedrín, uno de los grandes éxitos de la historieta española de los años 50. Sus argumentos pueden considerarse en la estela de los asuntos de Edgar Wallace. Pero también en la de Anthony Hope. En cualquier caso, es todo tan fantástico que Alcázar, que empieza siendo una especie de periodista, acaba convertido en un agente de la Interpol. El cómic español de los años 50 se concibe tan rápido que llama la atención por la pobreza de sus fondos. Así las cosas, ni autores, ni editores ni los padres que al salir de misa les compran el tebeo –que aún se llama a los cómics– a sus hijos, quieren que haya problemas con la censura. Nada mejor para evitarlos que toda esa fantasía escapista de la que hace gala la historieta española de aquel tiempo.

## 1. Al servicio de la policía

Puesto a ello, el *spanish noir*, muy influenciado por el neorrealismo italiano, decide plegarse al censor e incluir a la policía en sus rodajes para retratar la realidad que la policía le pone delante. De ese modo sorteaba la censura y pone a su servicio al primer cuerpo represivo del Régimen. Mienten por tanto todos aquellos que, habiendo oído hablar a sus padres o a sus abuelos del afán prohibicionista del franquismo –una España en la que, ciertamente, lo que no estaba prohibido era obligatorio– sostienen que el primer problema con el que topó el nunca bien ponderado cine policíaco español de los 50 fue la censura. Habría, no cabe duda, alguna cinta en la que algún plano pudo ser objeto de la prohibición del censor de turno. Pero esos cortes no fueron la tónica general. Ya digo, se rodaba exactamente lo que la policía decía que se debía rodar. De hecho, todo el género es un largo y encendido homenaje al cuerpo de policía.

Un tributo que alcanza su máxima expresión en *Los agentes del quinto grupo* (Ricardo Gascón, 1955), sobre un equipo de secretas, al mando del inspector Peña (Manuel Gas), encargados de impedir cierto golpe antes de que sea perpetrado por una banda de hampones liderada por un tal Barrier (Barta Barri). Cinta coral, en el sentido de que se nos acerca a la existencia cotidiana de los abnegados servidores de la ley, dedicándoles a cada uno la secuencia correspondiente para ello. Así, descubrimos que algunos, como cualquier hijo de vecino, tienen problemas para pagar las facturas; otros echan en falta más tiempo que pasar con sus familias. Incluso los hay solteros que ganan concursos de novela policíaca y viven en pensiones, como tantos españoles de entonces, anteriores a esa eclosión de la construcción que conocerán los años 60<sup>2</sup>. Y cuando ya nos hemos familiarizado con su afán de servicio, se nos muestra el heroísmo con que algunos de los agentes del quinto grupo pierden la vida.

En fin, nada que ver con *Grupo 7* (2012), el espléndido *noir* contemporáneo de Alberto Rodríguez, ambientado a finales de los años 80 del pasado siglo, sobre los agentes sevillanos encargados de combatir el menudeo de drogas en la capital hispalense, con vistas a la Exposición Universal que habría de celebrarse allí en 1992. *Los agentes del grupo quinto* es

---

2 Precisamente, una de las persecuciones de *Brigada criminal* tiene lugar en un edificio en construcción, la residencia sanitaria Francisco Franco, actualmente, el hospital Valle de Hebrón de Barcelona.

una hagiografía de sus protagonistas; *Grupo 7*, una crítica despiadada de los suyos. Y hay que llamar la atención sobre este aspecto. Gascón rueda antes de que la sociedad occidental, no sólo la española, deje de creer en la policía. Será en los años 60 y 70, cuando todo el mundo sepa del maltrato a los detenidos, los sobornos y el resto de las maldades y crímenes, que eran –y es de suponer que ya no lo son– moneda común en las comisarías. Aún falta bastante tiempo para que la policía comience a ser objeto de la despiadada crítica que habrá de afrontar en la pantalla internacional a partir de los años 70. Ya entonces, serán tantos los títulos que arremeterán contra esos abnegados servidores de la ley, que presenta el *spanish noir* en los 50, que puede hablarse de todo un subgénero policíaco: el de la desmitificación de la policía. *Grupo 7* es uno de sus ejemplos más recientes.

Pero eso será en lo venidero, tras esa sedición juvenil, surgida en torno al rock, y en menor medida a la izquierda revolucionaria, que desde finales de los años 60 y a lo largo de todos los 70 hizo tambalearse los cimientos, hasta acabar por resquebrajarlos, de las sociedades occidentales.

De momento, en los años 50, en todas las películas de las que hablamos los policías son portadores de una bondad sin fisuras, como su afán de servicio. La España que las produjo –principalmente Cataluña, la Cataluña del infatigable Ignacio F. Iquino–, en su momento las relegó al relleno de los programas dobles. Por lo general eran las cintas que completaban el éxito estadounidense, autóctono o europeo, pues todavía se exhibía con absoluta normalidad el cine europeo en las salas españolas. El imperialismo de Hollywood no había colonizado aún la cartelera patria y, perfectamente, ese policíaco autóctono podía completar un programa que tenía en un filme italiano o francés su plato fuerte. Cintas que, en el caso de las policíacas de los años 50, muy posteriormente, ya en nuestro siglo XXI, serían descubiertas en las programaciones intempestivas de los canales de la TDT especialmente cinéfilos.

Estas interactuaciones –por así llamarlas– entre el cine y la televisión, también vienen de antiguo. Se remontan, como poco, a mediados de los años 70, principalmente a series como *Colombo* (Richard Levinson y William Link, 1968-2003), *Starsky y Hutch* (Jack Starrett, 1975-1979) o *Canción triste de Hill Street* (Steven Bochco y Michael Kozoll, 1981-1987), concebidas, entre otras muchas, para lavar la imagen de la policía, muy deteriorada en cintas como *Serpicio* (Sidney Lumet, 1973), *El honor perdido de Katharina Blum* (Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta, 1975) o incluso *Loca academia de policía* (Hugh Wilson, 1984) y su retahíla, que sin valor alguno –cinematográficamente hablando– se vale de la comedia, del humor tosco, para hacer una de las más despiadadas críticas de los agentes de la ley de todas las que se hayan visto en una pantalla.

## 2. Tono documental

Ese *spanish noir* de los años 50, descubierto más de medio siglo después en la programación intempestiva de las cadenas cinéfilas de la TDT, tuvo en la verdadera policía franquista, además de un procedimiento para pasar la censura, una de las características principales de ese tono documental, que se diría canónico de puro frecuente, común a todo el género. Rodar en blanco y negro, otra de las constantes, aporta la tonalidad del testimonio a aquellas películas. Aunque a la postre abunda en su afán periodístico, puede que *a priori* este cromatismo fuera una imposición de producción pues el negativo de color y su copiado encarecía enormemente las filmaciones. Pero lo de la policía, como la voz en *off* que tan a menudo conduce la narración, es una parte primordial del andamiaje del testimonio.

El NO-DO, el documental por antonomasia de la España franquista, aunque sólo lo sea por su obligada proyección con anterioridad a la de las películas, era en blanco y negro y lo conducía un narrador. Y bien puede afirmarse que el cine policíaco español de los años 50, en líneas

generales, quiso ser como un reportaje del NO-DO, sin más concesiones a la ficción que las precisas para que cualquier parecido con la realidad fuera mera coincidencia. Desde luego, el *spanish noir* de los años 50 puede entenderse como un reportaje sobre la ejemplar represión del crimen en la España franquista. De hecho, *Brigada criminal* es la crónica del primer caso del agente Fernando Olmos (José Suárez), recién salido de la Academia Superior de Policía de Madrid.

Otra cosa es que, en el cine que nos ocupa, no se muestre a los agentes de la ley dando palizas a los detenidos de los que se quería sacar información u obtener confesiones. Como todo el mundo sabe ahora –entonces no tanto porque la sociedad española era mucho más crédula e ingenua– la tortura era práctica habitual en las comisarías españolas de entonces, como en las de la mayoría de los países del mundo de hace sesenta años. Ciertamente, en líneas generales, aquellos policías no eran esos abnegados paladines de la justicia que parecen ser en las películas firmadas a su dictado.

Se filma la realidad, sus escenarios (las calles, las comisarías, las cárceles, las ejecuciones incluso) son los mismos que aparecen en la España real. Lo que se altera, y no tanto como suponen los que tan gratuitamente hablan de que el *spanish noir* topó con la censura, es lo que en ella sucede. O simplemente no se muestra. Los despachos de los comisarios estaban presididos por el crucifijo y los retratos oficiales de Francisco Franco y José Antonio Primo de Rivera, tal y como los muestran las cintas que nos ocupan. Era preceptivo en todas las dependencias de la administración del Estado, incluso en las aulas de los centros docentes. Un pintoresquismo del país, como la Feria del Campo, a la que Fernando Olmos lleva a su novia al acabar la misión.

Eso sí, en el *spanish noir* no se muestra a los agentes remangándose para empezar a dar puñetazos a los detenidos. Los interrogatorios se reducen a esa luz, molesta hasta resultar casi hiriente, proyectada sobre el sospechoso. Mientras, los policías permanecen tras las sombras, fumando en mangas de camisa, repitiendo una y mil veces la pregunta hasta que el detenido confiesa. Estampa, por otro lado, idéntica a las de los interrogatorios en cualquier otro filme policiaco de la época, independientemente de su nacionalidad.

### 3. Divergencias frente a la censura

En efecto, cualquier cosa destinada al público, aunque sea el anuncio publicitario de unas medias de señora<sup>3</sup>, ha de pasar antes la censura. Y ningún censor es tan intransigente como el encargado de reprobar las películas. Con la televisión aún por llegar<sup>4</sup>, el cine es la principal distracción del común de los españoles y eso hace que su censura sea mucho más escrupulosa, por ejemplo, que la del ensayo filosófico o incluso la poesía social, que abiertamente se alza contra la dictadura.

Las películas pasan un primer examen en su guion, leído con ojo inquisidor por los funcionarios destinados al efecto por el Ministerio de Información y Turismo. Aprobado ya el libreto por los censores ministeriales, se ruedan.

Una vez terminadas y montadas, para verificar que se ha filmado lo debido, las cintas se someten a una nueva censura. En este segundo examen, en una proyección privada, junto al funcionario de Información y Turismo, se sientan un censor, designado por la Iglesia –estamos

---

3 En cierta ocasión, el presidente de los fabricantes de medias catalanas se quejó al entonces ministro de Información y Turismo, Rafael Arias-Salgado (1904-1962), considerado el creador de la censura franquista, de que se prohibiera mostrar muslos en la publicidad. A lo que el titular respondió que la imagen de los muslos fomentaba la masturbación.

4 Las primeras emisiones datan de 1956.

en los años del Nacional Catolicismo y la censura misma ha sido creada por ese integrista católico que fue Rafael Arias-Salgado<sup>5</sup>, y otro puesto allí por el ejército. En treinta y tantos años, el militar sólo hizo una objeción referida a la bandera.

El censor religioso era otra cosa. Eran tan frecuentes los cortes que imponía el cura que, en *Los jueves milagro* (1957), la célebre comedia de Luis G. Berlanga, el realizador sugirió que aquel sacerdote también firmase el guion. Naturalmente se le negó. La censura no estaba para bromas.

Precisamente por eso, el *spanish noir*, ya desde *Brigada criminal*, su cinta inaugural, rueda exactamente lo que le indica la policía que retrate. Rara es la cinta en la que no hay un comisario de guionista, asesor o supervisando de alguna manera el filme. A este respecto hay un ejemplo harto elocuente: *Los atracadores* (Francisco Rovira Beleta, 1962). Basada en una novela del inspector de policía Tomás Salvador, muestra por primera vez –un año antes que *El Verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) –, el garrote vil que se le da a un reo en el patio de la Cárcel Modelo de Barcelona. Se nos presenta sin elipsis y sin paliativos. Los planos generales se alternan con los cortos para demostrarnos en qué consiste la ejecución. Ese tono documental del género se mantiene. Se trata de que los espectadores vean cuál es el final que aguarda a los delincuentes.

El cómic, también muy censurado porque se dirige a la infancia y a la juventud, pero no tanto como el cine, se va a entornos tan alejados de la realidad española como es preciso para que la censura no ponga impedimento alguno. Algo parecido a lo que hizo Hergé durante la ocupación alemana de Bélgica. Así, en álbumes como *El cangrejo de las pinzas de oro* (1940-1941), lleva a Tintín a un lugar tan alejado del conflicto como Marruecos; en *La estrella misteriosa* (1942), aunque concede al invasor cierto antisemitismo, traslada a nuestros amigos –que se les llamaba en tan entrañables páginas– al océano Ártico; en *El secreto del Unicornio* (1943) y su continuación, *El tesoro de Rackham el Rojo* (1943), se nos transporta al Caribe de los piratas del siglo XVII.

Obedeciendo a ese mismo afán de evasión, los historietistas españoles, a diferencia de los cineastas, evitan cuanto concierne a la realidad de la España de la época, empezando por su paisaje y su paisanaje, como a una nube de piedra. Cuanto más exóticas sean sus aventuras, menos riesgo tienen de topar con la censura. Roberto Alcázar y Pedrín (Figuras 3 y 4), con la misma frecuencia que participan en un western o en un asunto de ciencia ficción, combaten el crimen en cualquier continente



Figura 3. Los héroes del cómic español se enfrentan a Drácula.

<sup>5</sup> «Ferozmente bueno», a decir de un coetáneo suyo, el celebrado periodista y autor ferozmente monárquico y conservador José María Pemán, que decía llevar una contabilidad de las almas que salvaba del mundo, el demonio y la carne.

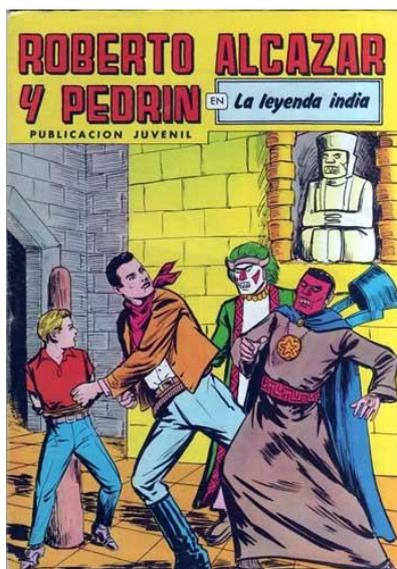


Figura 4. Una aventura de Roberto Alcázar y Pedrín localizada en una India improbable.

Escrutando en la ingente producción de Francisco González Ledesma –referencia obligada en la historia del relato criminal español, tanto por su denodado interés como por la variedad de los formatos en que lo cultivó–, hay efectivamente guiones para cómics. Así, contratado por Bruguera, en 1952 y con dibujos de Eugenio Giner, escribió las aventuras del inspector Dan para una de las revistas más destacadas de aquella editorial, *Pulgarcito*. Ahora bien, están localizadas en esos Estados Unidos que, más que el país verdadero, se antojan un territorio mítico para el relato criminal español.

Un año después, en 1953, Pedro Alférez escribe y dibuja para *La Risa* (uno de los tebeos más populares de la Editorial Marco), los *Relatos misteriosos novelados gráficamente*. Sus diferentes entregas están protagonizadas por el agente Dan, otro investigador estadounidense.

Así como el *western* o la ciencia ficción son géneros en los que, ya de antiguo, se viene prodigando el tebeo español, el relato criminal, ya sea *noir*, *thriller* o detectivesco, es mucho menos frecuente. Habrá que esperar hasta 1979 para que un colectivo, reunido bajo el nombre genérico de El Cubri, conciba a Peter Parovic para las páginas de *Diario 16*.

#### 4. Un policía singular

Mención aparte merece el inspector Tomás Salvador a quien podemos considerar uno de los artífices del espíritu de ese cine policíaco español de los años 50. Hospiciano (es decir, conocedor de la dureza de la existencia desde las edades más tempranas), Tomás Salvador descubrió la literatura en las bibliotecas públicas en las que, adolescente aún, buscó refugio durante la Guerra Civil. Voluntario en la División Azul en 1941, tras permanecer dos años en el frente ruso regresó a España y, como muchos antiguos divisionarios, ingresó en el Cuerpo General de Policía. Destinado a Barcelona –la Barcelona que habría de ser el escenario habitual del policíaco español venidero–, el inspector Salvador sabía bien del paisaje y el paisanaje sobre los que escribía.

Más paradigmático de la colaboración de la policía con el *spanish noir* que de la policía franquista<sup>6</sup>, fue merecedor de los más prestigiosos premios de las letras de su época: el Nacional

---

<sup>6</sup> El periodista Francisco Candel recordaba al inspector Salvador como alguien que intentaba convencer a sus compañeros de la brigada político-social de que algunos de sus detenidos eran católicos progresistas antes que comunistas.

de Literatura se le concedió en el 54 por *Cuerda de presos*, llevada al cine dos años después por Pedro Lazaga, el Planeta lo mereció en el 60. De inquietud variada, también demostró ser uno de los grandes cultivadores españoles de la ciencia ficción, así como editor de los textos clásicos de la anticipación desde Marte, una editorial montada al efecto en 1970. Pero el inspector Salvador que traemos a estas páginas es aquel, siempre interesado en la redención del delincuente. Algo que, en honor a la verdad, preocupaba muy poco a sus colegas, por lo general interesados únicamente en la represión del crimen.

Frente al *spanish noir*, concebido al dictado de la policía, es frecuente que ese cómic de consumo rápido y de evasión, que debió ser en los quioscos el equivalente a la pantalla que nos ocupa, esté concebido por represaliados por el régimen. Ese fue el caso de José Jordán Jobert, guionista de Roberto Alcázar y Pedrín. Antes de dedicarse a la historieta, en la guerra, fue comandante republicano.

No sé si el garrote, consistente en un collar de hierro atravesado por un tornillo, terminado en una bola, que debidamente apretado rompía el cuello al reo, era una forma «más humana» de ejecutar a los condenados que la silla eléctrica, como sostiene Amadeo, el verdugo encarnado por José Isbert en la cinta homónima ya citada. Sea cual sea la mejor forma de dar muerte al condenado, lo cierto es que, desde 1820 hasta la abolición de la pena capital en 1978, con la aprobación de la Constitución, fue la forma más común de ajusticiar a los criminales más abyectos en España.

El garrote vil arraigó en nuestro folclore más sombrío. «Ejecutores de justicia» se llamaba a los verdugos que lo practicaban. Uno de los más célebres fue Feliciano Expósito, adscrito a la cárcel de Málaga. En la guerra, dados los rigores de la represión en ambas retaguardias, agarrotaba a los condenados en tandas de tres. Llegó a ser tan popular que, al acabar estas ejecuciones triples, los admiradores de aquel verdugo gustaban de fotografiarse con Feliciano y su ayudante.

Si cabe, el garrote mostrado en la antepenúltima secuencia de *Los atracadores* es aún más inquietante que la foto del verdugo y su gente en la prisión malagueña. En dichos planos de Rovira Beleta vemos a Carmelo Barrachina (Julián Mateos), uno de los susodichos delincuentes, preguntarle al médico militar que ha de verificar la ejecución si le «harán sufrir mucho» y hay algo que nos sobrecoge. El doctor y soldado niega con la cabeza mientras da una pastilla a Carmelo para facilitar el *tránsito*.

## 5. Afán «edificante»

La crudeza de esta secuencia viene a explicarnos el espíritu del filme y, por ende, de todo ese cine policíaco español de los años 50 que nos ocupa: su afán era constructivo, edificante, que se decía de las ficciones dedicadas a hacer comprender a la juventud que no hay que desviarse del buen camino, pese a lo fácil que parezcan las efímeras riquezas que proporciona el robo, porque el crimen siempre paga. Casi una perogrullada, algo que cualquiera con los ojos medianamente abiertos sabe. Pero a nadie le gusta que se recuerde y menos con la crudeza que se hace en *Los atracadores* (Figura 5) dando garrote a un paria muerto de miedo. A eso y nada más queda reducido sin su pistola Carmelo Barrachina.



Figura 5. Carmelo (Julián Mateos) en *Los atracadores*.

Esta secuencia de la ejecución está a la altura de la de Barbara Graham (Susan Hayward) al ir a la cámara de gas en *¡Quiero vivir!* (1958), el conmovedor alegato contra la pena de muerte de Robert Wise. Pero, incluso entre los cinéfilos españoles, se tiende a recordar antes a los ajusticiados en la pantalla estadounidense que en la autóctona.

Esto también nos demuestra, y de forma irrefutable, que el cine que nos ocupa está mucho menos edulcorado de lo que cabría esperar. Su afán didáctico y moralizante le lleva a mostrarnos la realidad al desnudo. En *El Cerco* (Miguel Iglesias, 1955), el policía, que casualmente descubre a unos malhechores huyendo con el botín que acaban de robar a punta de pistola en una fundición, ordena parar a un taxi y se sube a él para perseguir a los atracadores. Los SEAT 1 500, que habrían de ser el coche oficial de la policía secreta durante buena parte del franquismo, no habían llegado aún al cuerpo. Cuando se separa de los otros atracadores, Carmelo Barrachina va a dormir a las ruinas de un solar abandonado. No tiene ni casa. Como tampoco la tiene Carlos Martín (Miguel Fleta), uno de los hombres del inspector Peña (Manuel Gas) en *Los agentes del Quinto Grupo* (Ricardo Gascón, 1955). Martín vive en una pensión, como tantos españoles que no ganan suficiente para tener casa propia. Para redondear sus ingresos, escribe novelas policíacas con las que sueña ganar concursos literarios.

Al joven que se va a perder, primeramente, se le muestra su ambiente: pobre pero honrado. Siempre en escenarios naturales –raramente hay presupuesto para levantar decorados–, al insensato que va a echar a perder su futuro, a veces se le retrata en el gimnasio, entrenándose para un campeonato de boxeo; otras, es la práctica del fútbol *amateur* lo que le mantiene alejado de la perdición. Y siempre, por encima de cualquier otra circunstancia, la novia, la chica buena y trabajadora, con la que comparte un proyecto de vida en común al salir del taller donde trabaja.

Frente a ese ambiente humilde del que procede, se le presentan los lujos y sibaritismos de los que disfruta el hampa en las salas de fiestas y en los clubes. Y por supuesto, las chicas del hampa, mucho más seductoras que la novia buena. Además, las chicas malas también practican el sexo sin mayor problema. Cosa que con la novia buena, del barrio, no ocurre: hay que esperar hasta la noche de bodas para entregarse a los placeres de la carne. En gran medida, la bondad de la novia radica en que es una joven inmaculada.

El cine negro español de los años 50 está realizado por cinéfilos que admiran a Lang, Farrow, Preminger y el resto de los clásicos del *noir* estadounidense. Quiere esto decir que sus realizadores, a imitación del modelo americano, saben implicar su planificación en la dramaturgia de la historia que están contando. Cuando el joven va a echar a perder su vida, lo hace en un plano de conjunto, atravesando un descampado, en el que van quedando atrás los

compañeros que nunca debió abandonar. Pero ahí se quedan, dando patadas a un balón hasta perderse en la lontananza. La profundidad de campo es importantísima, los términos están claramente diferenciados. En el primero, el atracador enmascara su rostro tras un pañuelo; en el segundo, casi en escorzo, sus compinches encañonan contra la pared a los testigos. Si bien es cierto que el *spanish noir* no se regodea en la violencia (esta viene dada por la rapidez de las acciones y el montaje de los planos), a menudo escuchamos la detonación en *off*, mientras la imagen nos muestra el rostro del malhechor, o del herido acusando el disparo.

Hay una cinta paradigmática respecto a la planificación del policíaco español de los años 50: *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955). Basada en un relato de William Irish, la secuencia nocturna por el barrio viejo de Barcelona, con planos inclinados y enfáticos, con su iluminación contrastada, nos recuerda la célebre persecución por las alcantarillas de Viena de *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949).

El *spanish noir* tiene un motivo: nada mejor para sus enseñanzas que enmarcarlas en la realidad, una realidad que sea reconocible para cualquier joven que tenga la tentación de emprender el mal camino. La realidad de los barrios marginales donde los infelices, adolescentes aún, sueñan con «salir de la pobreza» como toreros, boxeadores o a mano armada, atracando bancos como en las películas.

El cine que nos ocupa, a veces también nos muestra la realidad de esos rebeldes sin causa, que ya se empiezan a ver entre algunos hijos de la burguesía. Otro de los atracadores, de la cinta homónima, Vidal (Pierre Brice), el jefe de la banda, debe su apodo, *El señorito*, a que ciertamente lo es. Nada más y nada menos que el hijo del fiscal que acusará a Carmelo en el juicio en que el «Compadre» –así llaman sus compañeros de fechorías al futuro agarrotado– será condenado a la pena capital. *El señorito* ha muerto antes en un tiroteo.

## 6. Los riesgos de apartarse del camino recto

Sobre el tono moralizante de la pantalla que nos ocupa, hay otro filme sumamente revelador, *A sangre fría*. Estrenado por Juan Bosch en 1959, es decir, siete años antes que la novela homónima de Truman Capote y ocho de la espléndida adaptación de esta última a la pantalla merced al talento de Richard Brooks. Ya en la secuencia de los títulos de crédito, sobre un coche avanzando por la carretera en alusión a la imposible huida de estos nuevos malhechores, Juan Bosch deja constancia de su fatalismo. Carlos, su protagonista, es uno de tantos jóvenes crecidos en el entorno humilde del extrarradio de las grandes ciudades españolas. Incluso podría considerársele afortunado por tener un empleo de mecánico y vivir en un barrio que tiene un cine y un descampado que sirve para jugar al fútbol.

Sin embargo, nuestro protagonista quiere más y, como al resto de los jóvenes del cine policíaco español de los años 50, su desmedida ambición acabará perdiéndole. María (María Mahor), su novia, tan buena como todas, sabe de sus malas compañías. Obligado como está a recibir las llamadas telefónicas en casa de un vecino –algo muy frecuente en aquellos años–, a Carlos le sería imposible sustraerse al control del resto del vecindario. Cuando la pareja discute sobre el particular, él siempre argumenta que no quiere ser «un desgraciado».

Ante este panorama, se ha puesto en contacto con una banda de atracadores liderada por Manuel (Arturo Fernández) para asaltar una fábrica en cuyas oficinas estuvo empleado tiempo atrás. Como todos los infelices que pretenden «salir de pobres» a mano armada, Carlos también sabe el día que llegan las nóminas de los trabajadores. Hasta el mismo Manuel le advierte que cuando uno se pone al margen de la ley no hay vuelta atrás posible. Pero no hay consejo que valga. Carlos no quiere ser un desgraciado.

La encrucijada en la que se debate el joven de Bosch podría ser el paradigma de la inquietud aciaga que arrojaba a los jóvenes a la delincuencia con anterioridad a la toxicomanía. Entre la tentación del dinero fácil no podía faltar la de la mujer fatal, que en este caso es Isabel (Gisia Paradis).

Como mandan los cánones, es una rubia platino y juega a dos bandas. Cuando conoce a Carlos, es la chica de Enrique (Fernando Sancho), un boxeador acabado. Sabemos de su antigua gloria en un hermoso detalle de montaje y realización, escuchando en *off* los aplausos del público sobre una panorámica que nos muestra sus fotos en el cuadrilátero. Pero Isabel es consciente de que el tiempo de Enrique ya pasó y que el ya viejo púgil nunca va a llevarla lejos de esa Barcelona patibularia en la que habitan. De modo que intenta camelar a Carlos para irse con él a un paraíso muy lejano, donde todo ha de ser felicidad.

Llegado el momento de la verdad, siempre se complican las cosas, siempre hay alguien que mata a alguien. El mensaje no varía, la mecánica de la secuencia es la misma. Un empleado, un trabajador honrado, advierte cómo unos desaprensivos están robando a su empresa y da la voz de alarma. Sólo resta escapar, esconderse: el crimen siempre se paga.

## 7. Una muerte en la estación del metro de Lesseps

La obra cumbre del primer cine policíaco español, *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1964), se abre con un plano vigoroso que nos muestra a Martín (Luis Peña), fotografiado con un teleobjetivo, caminando hacia cámara con decisión. Ya en el contraplano, el más despiadado de todos los atracadores de Pérez-Dolz se sube al coche que le esperaba y arranca un largo plano-secuencia que nos va mostrando el trayecto del automóvil por las calles de la ciudad. Son muchos los comentaristas que sitúan esta larga toma en la estela de la apertura de *Sed de mal* (Orson Welles, 1958).

Aun reconociendo lo larga que es la sombra del maestro estadounidense en el *spanish noir*, no acertamos a ver su impronta en este primer recorrido de estos nuevos atracadores. A nuestro juicio, la grúa del arranque de *Sed de mal* con la que se compara este cámara-car de *A tiro limpio*, es un plano que viene a describir la frontera que separa Méjico de Estados Unidos. Por el contrario, la toma de Pérez-Dolz, al estar fotografiada con el tomavistas dentro del coche, coloca a los espectadores dentro del vehículo y les hace partícipes de la angustia de los malhechores en los instantes previos al primer atraco. Esa transmisión a la audiencia de la permanente inquietud en la que viven los criminales es una de las principales características de este título legendario.

Pese a su tremendo realismo, no falta en este arranque un apunte extraño: en la radio alguien recita a Tirso de Molina. El último rastro de la emisión radiofónica se pierde en el encono con que Martín maltrata a sus primeras víctimas: los clientes del garaje al que los hemos visto llegar en el célebre cámara-car.

A partir de entonces la cinta avanzará a un ritmo vertiginoso, su realizador no termina las acciones para pasar a las siguientes. Antes de la conclusión de la secuencia, ya estamos en su sucesora. Esto da al filme un ritmo vertiginoso. Martín y su gente nunca tienen bastante, es como si una fuerza suprema los obligase. Los atracos van uno detrás de otro, pero su suerte no se enmienda. Cuando asaltan un banco, se acaba de ir un cliente que ha sacado un millón de pesetas (Figura 6).



Figura 6. Los atracadores de *A tiro limpio* matándose entre ellos.

Román (José Suárez), un tipo que vive a costa de su novia Marisa (María Asquerino), entra en escena cuando Martín le visita buscando unas metralletas. También hace falta un nuevo compinche que no esté fichado por la policía. Aunque El Picas (Carlos Otero) lo está, pues acaba de salir de la cárcel e intenta enderezar su vida empleado en una masía familiar, a Román sólo le hace falta proponérselo para que El Picas acepte. Con muy buen criterio, su madre se lo echará en cara cuando El Picas sea el primero en morir. Herido en un intercambio de disparos con la policía, cae al agua. Martín lo remata ahogándole.

Antes hemos visto a la banda atracar a los clientes de un *meublé*, uno de esos hoteles por horas para solaz de las parejas furtivas de la Barcelona pretérita. Apenas este detalle, así como la saña con que Martín trata a los burgueses y algunos reproches que el dueño del lavadero del pueblo de El Picas hace a Román, podrían sugerirnos que hay cierta motivación libertaria en los atracos. Por lo demás, aquellos golpes de la guerrilla anarquista –cuya sombra también se extiende hasta *Metrallera Stein* (José Antonio de la Loma, 1975)– parecen gravitar por todos los atracos del *spanish noir*.

En *A tiro limpio*, lo verdaderamente singular es la secuencia del depósito de cadáveres con la madre de El Picas acudiendo a identificar el de su hijo. Asistiremos al final de todos los miembros de la banda. El ocaso del maleante siempre es triste pero el de los que se han dado al delirio criminal al que acabamos de asistir lo es aún más. Román matará a Antoine (Joaquín Navales) a puñetazos, a golpes torpes y rudimentarios, como son los puñetazos en la realidad (Figura 7).



Figura 7. Román (José Suárez), defendiéndose antes de morir en *A tiro limpio*.

Al cabo será él mismo quien encuentre la muerte, abatido por la policía tras desoír el «alto» que le ordenan los agentes. Su cuerpo cae sobre las escaleras mecánicas de la estación del metro de Lesseps dando lugar a otro de los grandes momentos de toda la historia del cine español. Nuria Vidal (2004) escribe a este respecto:

Nadie hasta entonces había usado esa peculiar y cotidiana localización para rodar una escena de acción. [...] El metro tiene un significado muy especial. Román ha llegado al punto más bajo de toda su vida, al fondo del subterráneo de su propia existencia. Por eso, el metro es el único lugar adecuado para su muerte.

Toda la pantalla que nos ocupa, el *spanish noir* barcelonés, tiene un significado inequívoco: la glorificación de la abnegación y la eficacia de la policía española.

## Referencias

- Altarriba, A. (2001). *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Espasa Calpe.
- Espelt, R. (1998). *Ficción Criminal a Barcelona 1950-1973*. Laertes.
- Llorens, A. (1988). *El cine negro español*. 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Luque Carreras, J. A. (2015). *El cine negro español*. T&B Editores.
- Medina de la Viña, E. (2000). *Cine negro y policiaco español en los años 50*. Laertes.
- Méndez-Leite, F. (1975). *Historia del cine español en cien películas*. Jupey.
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- VV. AA. (2017). *Historietas del tebeo*. Museo ABC.
- Vidal, N. (2004). *Escenario del crimen*. Océano.