





Presidente de la Diputació  
**Alfonso Rus**

Vicepresidenta y Diputada de Cultura  
**M<sup>re</sup> Jesús Puchalt Farinós**

Director de la Institutió Alfons el Magnànim  
**Ricard Bellveser Icardo**

## debats

**Núm. 122. 2014/1**

Revista trimestral editada por la  
Institutió Alfons el Magnànim

Directora  
**Rosa María Rodríguez Magda**

Jefe de redacción  
**Josep Carles Laínez**

### Consejo asesor

José Luis Abellán, José Luis Alonso de Santos, Andrés Amorós, Ricard Bellveser, Juan Manuel Bonet, Santiago Calatrava, Román de la Calle, José Casas Pardo, Rafael Company, Jesús Conill, Luis Alberto de Cuenca, Manuel Domingo Zaballos, Víctor García de la Concha, Cristóbal Halffter, Antonio Mestre, Francisco Nieva, Vicente Ros, Eduardo Subirats, Ramón Tamames, Andrés Trapiello, Amelia Valcárcel, Mario Vargas Llosa, Gianni Vattimo, África Vidal Claramonte.

### Colaboran en este número

Vicente J. Benet, Luis Veres, Emili Piera, Marina López Martínez, Francisco J. Ortiz, Adolf Piquer Vidal, Alex Martín Escribà, Mariano Sánchez Soler, Pedro Tejada Tello, Luis Valera, David G. Panadero.

**Portada:** Antonio Martínez Sarrión, *Mortimer*.

**Coordinación técnica:** Vicent Ferri

### Diseño y Maquetación

Devicienti. Servicios Gráficos (devicienti@sgprint.com)

### Redacción, administración, publicidad y suscripciones

Revista Debats · Institutió Alfons el Magnànim  
C/ Corona, 36 · 46003 Valencia  
Tel. (+34) 96 388 31 69 · Fax: (+34) 96 388 31 70  
[www.alfonselmagnanim.com/debats/index.htm](http://www.alfonselmagnanim.com/debats/index.htm)

**Impresión:** IMPRENTA  
PROVINCIAL DE VALENCIA

**Distribución:** J. Morcillo, S.L. Tel. 963 974 474  
[jamorcillo@morcillolibros.com](mailto:jamorcillo@morcillolibros.com)

**Depósito legal:** V-978-1982 **ISSN:** 0212-0585



Esta revista es  
miembro de ARCE

La revista no comparte necesariamente las opiniones expresadas  
por sus colaboradores. Debats acepta el envío de originales  
para su consideración.

# 122

# Sumario



**5**  
PRESENTACIÓN:  
EL GÉNERO NEGRO  
A DEBATS  
MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ



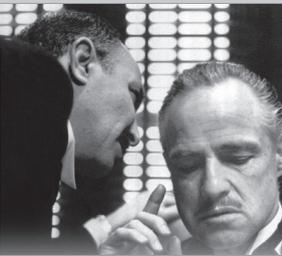

**10**  
EL CINE NEGRO ESPAÑOL  
DURANTE EL FRANQUIS-  
MO: ESTILO Y FUNCIÓN  
POLÍTICA  
VICENTE J. BENET



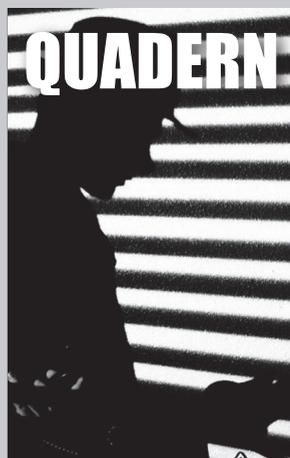
**19**  
GÉNERO NEGRO Y SERIES  
DE TELEVISIÓN:  
EL DESTIERRO TELEVISIVO  
DE LO NEGRO  
LUIS VERES



**29**  
EL ADVERSARIO SEDUC-  
TOR. LA GLORIFICACIÓN  
DEL CANALLA  
EMILI PIERA




**40**  
LA NOVELA NEGRA A  
TODO COLOR  
MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ

**54**  
CRÍMENES EN SERIE.  
EL COMPONENTE LÚDICO  
Y LA ESTRUCTURA SERIAL  
DEL GÉNERO NEGRO, DE  
SUS ORÍGENES AL CÓMIC  
CONTEMPORÁNEO  
FRANCISCO J. ORTIZ



**67**  
MIRANT DE REÜLL LA  
NARRACIÓ CRIMINAL:  
POLÍTICA, RETÒRICA I  
HERMENÈUTICA  
ADOLF PIQUER VIDAL -  
ÀLEX MARTÍN ESCRIBÀ



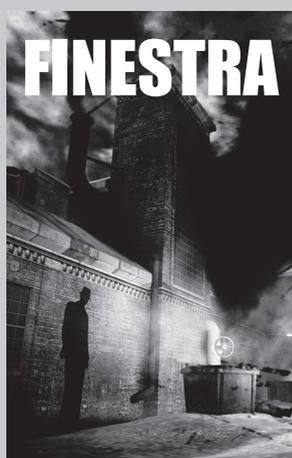
**77**  
DESPUÉS DE CARVALHO:  
LA NOVELA NEGRA COMO  
VÍA DE CONOCIMIENTO  
SOCIAL  
MARIANO SÁNCHEZ SOLER



**86**  
NOVELA NEGRA Y  
MEMORIA HISTÓRICA:  
EL CASO DE ALEJANDRO  
MARTÍNEZ GALLO  
PEDRO TEJADA TELLO



**93**  
LA EVOLUCIÓN DEL  
GÉNERO CRIMINAL  
LUIS VALERA

**106**  
NEGRAS PASIONES  
DAVID G. PANADERO




# El cine negro español durante el franquismo: estilo y función política

¿Existió un cine negro español que imitara los rasgos estilísticos, temáticos y narrativos del realizado en Hollywood durante los años 40 y principios de los 50? A simple vista, la dictadura franquista no parecía el marco más apropiado para su desarrollo. El cine negro ofrecía, al fin y al cabo, una visión decididamente pesimista de la sociedad que pretendía describir. Crímenes, delincuencia organizada, traumas, corrupción e historias situadas en los umbrales de la ley eran los referentes temáticos con los que solía nutrir sus argumentos. Y su aderezo formal se materializaba en unas opciones estilísticas específicas. Pronto se instaló un repertorio de convenciones, de referentes iconográficos, de estrategias de despliegue de la trama narrativa y de soluciones de puesta en escena ineludibles para cualquier película que pretendiera ser reconocida dentro del género. La iluminación de clave baja creando dramáticos claroscuros y acentuando el carácter amenazante

de las sombras, el marco urbano en el que los individuos se mueven al acecho unos de otros, las historias amorosas llenas de dobleces que se topan de manera fortuita o premeditada con un crimen, los traumas que guían en muchas ocasiones las motivaciones de los personajes, configuraron algunas de las características identificativas del modelo. Y sabemos que para la elaboración final de estos rasgos estilísticos en el Hollywood de los años cuarenta, fue determinante la llegada de la inmigración centroeuropea a Los Ángeles durante las dos décadas anteriores. Directores, técnicos y escritores provenientes de la agitada Europa de guerras llevaron a los estudios californianos varios componentes imprescindibles para que el género acabara por configurarse. No pocos de entre estos inmigrantes se habían forjado en el teatro, el cine, la literatura y las artes plásticas vanguardistas que recorrían el continente como un torbellino. El drama psicológico lleva ▶



do al extremo metafórico del *Kammerspiel*, la iluminación y puesta en escena expresionista, las sinfonías urbanas y otras fórmulas (el *collage* sobre todo) de montaje constructivo, la literatura evocadora de lo siniestro o lo fantástico, la fuerza expresiva del mundo onírico que había impregnado el surrealismo, fueron algunas manifestaciones en la que la vanguardia artística, la experimentación cinematográfica y las industrias culturales del periodo encontraron una productiva simbiosis que acabaría cristalizando en Hollywood. En el equipaje de estos inmigrantes llegó, además, otro artefacto de imprevisibles consecuencias. Me refiero a las diferentes versiones del psicoanálisis que encontraron amplia divulgación y comenzaron a llevar al terreno de la discusión popular un truculento panorama de símbolos, de la latencia de lo inconsciente, de imprevisibles traumas y de insuperables complejos que podían desprenderse de cualquier comportamiento humano.

Ni que decir tiene que la mayoría de estos ingredientes se superpusieron sobre las convenciones del género criminal que se había desarrollado desde los años treinta por las industrias mediáticas y de distracción dirigidas a las masas urbanas. Incluyo dentro de este ámbito a los productos de consumo masivo como la prensa sensacionalista, los seriales radiofónicos, las novelas de *pulp fiction*, las historietas ilustradas de los periódicos y, cómo no, las películas de gánsters y de crímenes en general. El entrecruzamiento entre estos intelectualizados cineastas, escritores y técnicos europeos y la infraestructura de la industria de distracción americana produjo el hábitat perfecto en el que acabaría por instaurarse el *film noir*: el cine clásico de Hollywood, esa potente máquina creadora de imaginarios que definió gran parte de los referentes que dieron forma a los temores, las fantasías, las aspiraciones y las visiones del mundo de un amplio sector del público del segundo tercio del siglo XX.

La irrupción del cine negro en España coincidió con los primeros años de la posguerra, el periodo en el que la autarquía revelaba el aislamiento internacional del régimen. Tras la derrota de las potencias del Eje, la España de Franco quedaba señalada, en el mapa europeo occidental, como el único sistema político su-

perviviente de los totalitarismos de los años 30. Investido todavía de una parafernalia formal y una articulación del Estado de regustos fascistas, se hizo preciso para el régimen ir enmascarando sus manifestaciones externas totalitarias detrás de una imagen más homologable y tolerable para las potencias triunfadoras. Precisamente durante la guerra mundial, la embajada de Estados Unidos había llevado a cabo una perseverante estrategia de difusión de su propaganda cinematográfica y de sus productos culturales que acabaría teniendo un peso decisivo en los años siguientes, tanto en el ámbito político como en el meramente comercial<sup>1</sup>. Al final del conflicto bélico, se fue haciendo más patente la necesidad de una transformación, aunque fuera cosmética, del orden político para conseguir la aquiescencia del Gobierno de Estados Unidos, cada vez más interesado, por su parte, en recabar aliados ante la amenaza comunista. Las compañías norteamericanas consiguieron que desembarcara una significativa parte del surtido de filmes que habían permanecido bloqueados para su distribución por el continente durante la guerra. De este modo, y de manera abrumadora, un torrente de grandes películas inundó de golpe Europa y, entre otras cosas, definió un nuevo canon de la modernidad cinematográfica. En este despliegue, algunos cineastas como Orson Welles, Alfred Hitchcock o William Wyler, deslumbraron a los críticos y fueron responsables, entre otras cosas, del nacimiento del pensamiento crítico sobre el cine, entendido a partir de ahora no sólo como arte, sino también como objeto de conocimiento. Esta dimensión intelectualizada del cine se diseñaría, por cierto, desde los festivales internacionales europeos y, por supuesto, gracias a la aparición de revistas especializadas como *Cahiers du Cinéma*. En cualquier caso, el fenómeno se reprodujo también en España, eso sí, a la escala modesta que corresponde a nuestro país. De manera semejante a como ocurría en París, Londres o Roma, los críticos españoles del periodo dieron cuenta de estas películas y configuraron un canon de la estética cinematográfica ideal que podía corresponderse, de manera más o menos ortopédica, como

.....  
1 Véase al respecto PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, "El cine americano en España durante la Segunda guerra mundial", en *Reden. Revista Española de Estudios Norteamericanos*, 7 (1994), págs. 121-155.





las formulaciones estéticas del arte “rehumanizado” (en contraposición a la idea de la deshumanización del arte planteada por Ortega y Gasset) propugnado por algunos de los intelectuales del régimen<sup>2</sup>.

Por consiguiente, a pesar del aislamiento de España tras la guerra mundial, desde 1945 se puede apreciar una penetración comercial relativamente fluida del cine norteamericano, salvando ciertas dificultades derivadas de las políticas proteccionistas del Estado franquista<sup>3</sup>. Por ejemplo, entre 1946 y 1947 se estrenaron en Madrid y Barcelona películas significativas del cine negro como *Laura* (Otto Preminger, 1944), *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944), *Perversidad* (*Scarlett Street*, Fritz Lang, 1945), *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) o, cómo no, la impactante *Gilda* (Charles Vidor, 1946), que dejaría una huella imborrable en el imaginario colectivo de la oscura España de posguerra. Lógicamente por otros motivos, no sería menos influyente la proyección de *The Third Man* (*El tercer hombre*, Carol Reed, 1949) en Madrid en la primavera de 1950. Es cierto que muchas otras películas del género quedaron fuera de este desembarco comercial. En ocasiones la censura tuvo que ver con ello directamente, pero no hay que dejar de lado que la menguada capacidad de consumo del escuálido mercado español de aquellos años obligaba a los distribuidores a ser selectivos. En cualquier caso, la huella dejada por este aluvión de filmes en la definición del cine negro español fue más que notable, como veremos un poco más adelante.

Pero antes de centrarnos en el peso decisivo de la influencia norteamericana, es necesi-

2 Ver GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, “El clavo, de Rafael Gil, en busca de un modelo para el cine español”, en *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 45 (2003), págs. 74-93. Para una introducción a la “rehumanización” del arte, ver BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, págs. 204-205.

3 Estas políticas proteccionistas, sobre todo las tasas para la importación de filmes norteamericanos, condujeron a un conflicto comercial en 1951 e incluso al boicot por parte de las grandes compañías de Hollywood a distribuir películas en España. En cualquier caso, la industria local se nutría también de los éxitos de taquilla del cine norteamericano a través de las licencias de doblaje de películas extranjeras que se otorgaban como premio a las productoras españolas por la calidad (entendida como cuestión estética, pero también como afinidad ideológica) de sus filmes. Un buen resumen de esta política se encuentra, por ejemplo en MONTERDE, José Enrique, “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en GUBERN, Román (coord.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 187-202.

sario hacer referencia a otro aspecto esencial en los procedimientos estilísticos del género. Algunos de los recursos que asociamos al *film noir* habían encontrado un desarrollo previo en la cinematografía española desde la Guerra Civil. De este modo, podemos observar en ciertas películas (algunas de ellas muy consecuentes con la orientación política del régimen) el recorrido previo de rasgos estilísticos como la funcionalidad narrativa de los traumas en la caracterización de los personajes, la búsqueda de unas atmósferas densas y de proyección metafórica a través de la fotografía, o la estilización de la puesta en escena buscando una densidad psicológica y evocadora. En el aspecto temático, algunos historiadores del cine español han hecho referencia a esta evidente continuidad entre cierto cine producido poco después del final de nuestra guerra y las películas inspiradas por el cine negro de finales de los 40 y principios de los 50<sup>4</sup>. Sin embargo, la dimensión estilística de esta continuidad no ha sido tan tratada en relación con la concepción de la puesta en escena y sobre todo del tratamiento fotográfico. La iluminación de clave baja, las sombras densas que cubren la escena de una atmósfera amenazante, o el claroscuro dramático, pueden ser buenos ejemplos de esta idea de continuidad desde finales de los años 30 en el cine español que no se agota en el mero aspecto formal, sino que se extiende hacia las implicaciones estéticas de los ideólogos del régimen franquista.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que se trata de corrientes que no sólo se dan en nuestro país. Tienen una dimensión internacional en las que convergen los avances tecnológicos, la consolidación de industrias nacionales potentes, algunas de ellas muy controladas por los Estados, y una tendencia a hacer del cine un espectáculo grandioso, diría que también “académico” o de prestigio, que fuera capaz de revivir las tradiciones nacionales. El cine de *qualité*, las aparatosas producciones en ambientes de época, las adaptaciones de grandes

4 Entre estos estudios, podemos citar a FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos, *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1996; SÁNCHEZ BARBA, Francesc, *Bromas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007; o MEDINA, Elena, *Cine negro y policíaco español en los años 50*, Barcelona, Laertes, 2000.





obras literarias o la recreación para las pantallas de momentos épicos de la historia nacional sin reparar en fastuosidad y presencia de extras, se extienden en los años 40 no sólo en la Alemania nazi o la Italia fascista, sino también en el cine francés, el británico, o incluso el de Hollywood<sup>5</sup>. Unido a esto encontramos los aspectos puramente técnicos que pondrán de moda la vuelta a las imágenes atmosféricas y densas que habían caracterizado el cine de los años 20. Desde finales de los 30, las iluminaciones suaves y homogéneas, tan habituales del primer cine sonoro, fueron desplazadas poco a poco por otras que buscaban la construcción de atmósferas a través del uso de contrastes acentuados y una iluminación de clave baja en el que las sombras adquirirían cada vez mayor preponderancia.

Esta concepción de la puesta en escena buscaba establecer una correspondencia con el tono de las historias que se contaban. Se trataba, en la mayoría de los casos, de historias traumáticas vinculadas a la guerra, que en ocasiones crean un precedente del género negro de los años 50. Ciertos avances técnicos en la sensibilidad de películas pancromáticas, los nuevos recursos para la iluminación con lámparas de arco, o el desarrollo y comercialización de nuevos objetivos ocurridos desde mediados de los años treinta ayudaron a la generalización de este tipo de tratamiento fotográfico que re-

<sup>5</sup> BENET, Vicente J., *Op. cit.*, pág. 226.

tornaba a modelos “atmosféricos”. En un drama de inspiración falangista como *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) la fotografía de interiores del veterano Enzo Riccioni, que había trabajado desde los años del cine mudo en todos los grandes estudios europeos, y también del español Alfredo Fraile, muy proclive al claroscuro, conseguía crear atmósferas densas reminiscentes del estilo centroeuropeo de entreguerras. Estos avances en el desarrollo de la fotografía también se hacían notar en otro filme propagandístico con un fuerte componente melodramático: *Sin novedad en el Alcázar* (*L'Assedio dell'Alcazar*, Augusto Genina, 1940), realizado en los estudios de Cinecittà, centro de peregrinaje, junto con Berlín, de un número significativo de cineastas, actores y técnicos españoles durante la guerra. Los momentos de mayor intensidad emocional requieren en el filme de Genina de la iluminación atmosférica nuevamente accesible tras esos avances tecnológicos compatibles con el sonoro. Junto con Italia, los filmes realizados por Florián Rey o Benito Perojo en la Alemania nazi, entre los que se incluyen adaptaciones de Merimée (*Carmen la de Triana*, Florián Rey, 1938), Beaumarchais (*El barbero de Sevilla*, Benito Perojo, 1938) o sofisticadas fábulas exóticas como *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1938), servirán para generar un estándar de “calidad” que se convertirá en referente para los críticos oficiales del régimen. La vuelta al claroscuro ba- ▶



## Rojo y negro

(Carlos Arévalo, 1942)





roco o el recurso habitual al esbatimento fotográfico<sup>6</sup> fueron identificándose con una idea de excelencia cinematográfica.

Como podemos observar, el tráfico de técnicos y cineastas en Europa previo a la guerra no fue menos intenso. El cine español participó también de esas corrientes y conoció la llegada de un número apreciable de cineastas centroeuropeos que en ocasiones huían de las persecuciones políticas o étnicas. Durante la década de los cuarenta se asentaron en España un influyente grupo de operadores provenientes de diferentes países, como los alemanes Enrique Guerner (originalmente Heinrich Gaertner), los hermanos Guillermo (Willy) e Isidoro Golberger, o Hans Scheib; el franco-ruso Michel Kelber, el italiano Enzo Riccioni, el francés Enrique (Henri) Barreyre o el norteamericano (con amplia experiencia en el cine alemán y francés) Ted Pahle. Todos ellos influyeron decisivamente sobre los jóvenes operadores españoles que labrarían su prestigio durante esos años, como Alfredo Fraile, Cecilio Paniagua, José F. Aguayo o Manuel Berenguer. Sus referentes no se basaban únicamente en este modelo atmosférico. También tenían en su horizonte fórmulas innovadoras, discutidas en publicaciones como *Primer Plano* o *Cine Experimental*, que deslum-

6 Véase los análisis de la obra de Alfredo Fraile en RUBIO MUNT, José Luis, "Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera: el claroscuro barroco como ejemplo", en *D'Art*, 21 (1995), así como "Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles en la primera generación de posguerra: el caso de Alfredo Fraile", en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO, Pilar (comp.), *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/AEHC, 2001.

braban en filmes admirados por su puesta en escena eficaz y estilizada. Entre ellos, se encontraban, por ejemplo, *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940) o *Gaslight* (*Luz que agoniza*, George Cukor, 1944), ineludibles referentes estéticos, pero también de éxito popular. Aunque no existiera la posibilidad de imitarlo, el trabajo de operadores como Ernest Heller, Gregg Toland o Stanley Cortez no pasó en absoluto desapercibido por los máximos exponentes de la busca de un estilo nacional "de calidad" para el cine español. Fueron objeto de encendidas polémicas, no sólo estéticas, sino también de funcionalidad política, entre detractores y defensores durante los años 40. Unas tendencias estilísticas refinadas que, a mediados de los años 40, ya comenzaban a tener el regusto de academicistas.

Desde este punto de vista, la película que puede servir de eslabón entre las propuestas estilísticas del cine academicista del franquismo y el cine negro de los 50 es *El clavo* (Rafael Gil, 1949), adaptación de un relato de Pedro Antonio de Alarcón. Filtrada por un goticismo deudor de *Rebeca* y la puesta en escena del mejor cine de *qualité* de aquellos años (y no pretendo que esto se entienda de forma peyorativa) la película nos conduce a una historia de culpa, expiación y redención que gira en torno a un crimen y a la investigación emprendida por el meticoloso juez Javier Zarco (Rafael Durán). Este se topa fortuitamente con una misteriosa mujer que responde a dos nombres para ocultar su identidad: Blanca y Gabriela (Amparo Rivelles). Blanca/Gabriela no atiende a los galanteos del ▶

## El clavo (Rafael Gil, 1949)





juez durante un viaje que comparten en una diligencia. Encuentros casuales van a permitir, de todos modos, que se desarrolle la historia amorosa, aunque una sombra de misterio aparezca siempre detrás del comportamiento de ella. Su súbita desaparición cuando iban a emprender una vida juntos, acompañada de una serie de desafortunados malentendidos, llevarán al decepcionado juez Zarco a retirarse a un juzgado de provincias y dar rienda suelta a su melancolía. En uno de sus paseos por el cementerio, descubre un cráneo perforado por un clavo. Supone que ha sido un crimen y emprende la investigación para esclarecerlo. Fatalmente, las pesquisas conducen a un reencuentro con la desaparecida Gabriela, quien es la autora del crimen por amor hacia Zarco. Obligado a condenarla a muerte, sólo un indulto en el último momento dará paso a un final algo esperanzador. Esta truculenta historia supone uno de los despliegues más sofisticados en el cine español del momento de la fotografía atmosférica y de la puesta en escena gótica en beneficio de una historia criminal. La fotografía de Alfredo Fraile cita algunas de las convenciones más recurrentes de este tipo de cine romántico-gótico cruzado con estilemas del *film noir*. En el seguimiento a la sospechosa Gabriela a través de las calles nocturnas de Madrid por parte de un detective enviado por Zarco, la sombra del sabueso se proyecta amenazante por las paredes de la casa de la protagonista. A su vez, la explicación del crimen resuelta en un extraño *tableau* de sombras proyectadas sobre un sofisticado tapiz, nos habla de esa búsqueda de soluciones originales, dramáticas y “de prestigio” en la puesta en escena del filme. Por supuesto, no estamos hablando de cine negro todavía, sólo de recursos estilísticos adaptados al melodrama criminal, pero considero que este sustrato, condensado en una película como *El clavo*, es esencial para entender el posterior desarrollo del modelo en el cine español.

De hecho, el cine negro español partirá de la combinación de estas características “académicas” y la incuestionable influencia modernizadora proveniente de Hollywood. En este sentido, las tramas criminales se van a engarzar durante esos años con una de las obsesiones fundamentales del cine de la Guerra Fría: las películas anticomunistas. Fue en este subgéne-

ro, de múltiples facetas y posibilidades de desarrollo, donde las convenciones del *film noir* encontraron el mejor acomodo dentro del cine español. Lógicamente, la inevitable trama criminal se sustentaba habitualmente en la penetración de comunistas dispuestos a acabar con el orden social. Resultaba más tolerable, por lo tanto, describir un espacio al margen de la ley en la España franquista que se relacionaba con la clandestinidad política, más que con la delincuencia común. Incluso algunas películas españolas de esos años situaron sus argumentos más allá del telón de acero, hablando de la represión comunista en Hungría, Checoslovaquia o el Berlín Oriental.

El cine anticomunista encontró su momento de auge en Estados Unidos entre 1948 y 1954, periodo en el que se realizaron por parte de los estudios de Hollywood unos 40 filmes<sup>7</sup>. La presión del Comité de Actividades Antiamericanas, o de organizaciones civiles como la American Legion, aparte del propio convencimiento con la causa, llevaron a las productoras a realizar este tipo de películas propagandísticas. En cualquier caso, su influencia en la definición de un modelo que sabía combinar los elementos formales y narrativos del cine negro o de misterio con el melodrama resultó muy influyente en el cine europeo que siguió su estela. Ofrecieron, desde una vertiente ideológica, un replanteamiento político de las tramas criminales y de los recursos estilísticos del cine negro. La impronta de las películas anticomunistas y de la elaboración formal sofisticada, centrada en la creación de atmósferas, se puede encontrar en la que es considerada como “título central y paradigmático de todo el ciclo”<sup>8</sup> del cine anticomunista español y de nuestro *film noir*, la película *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). El encargado de la fotografía fue una vez más Alfredo Fraile, asegurando esa continuidad entre el modelo académico y atmosférico desarrollado desde principios de los cuarenta desde el melodrama de guerra, criminal o político aunque matizado por las influencias del cine negro más actualizado.

La película narra la historia de Diego (Francisco Rabal), un “niño de la guerra” que es se- ▶

7 DOHERTY, Thomas, “Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948-1954”, en *Journal of Film and Video*, 40.4 (1988), pág. 15.

8 FERNÁNDEZ HEREDERO, C., *Op. cit.*, pág. 81.





parado de su familia y enviado a la Unión Soviética durante la Guerra Civil española para alejarlo de los peligros de la contienda. Adiestrado como agente comunista, se infiltra en Italia para organizar huelgas y disturbios. Los espías comunistas no tardarán en encomendarle una nueva y arriesgada misión: retornar a España, ganarse la confianza de su familia, y, finalmente, asesinar al comisario encargado de los servicios de inteligencia españoles, el coronel Acuña (Rafael Ribelles), que resulta ser su propio padre. La puesta en escena del filme va a crear un imaginario en el que contrastan los exteriores amenazantes, trabajados con una estilizada iluminación atmosférica, y la calidez del hogar, plagado de armonía y símbolos religiosos<sup>9</sup>. Todo, sin embargo, aparece unificado y nivelado por esa fotografía de clave baja que plantea, a través de los marcados contrastes y la densidad de las sombras en las escenas intimistas o en las de acción, una conexión con los estilemas más recurrentes del *film noir*. En el ámbito narrativo, aparece también un componente importante: la dimensión del trauma del protagonista que conduce a interpretar el problema político en clave edípica. Se trata de un tema que había sido desarrollado un par de años antes por una película fundamental del ciclo anticomunista del cine de Hollywood: *My Son John (Mi hijo John)*, Leo McCarey, 1952<sup>10</sup>. La película de McCarey, que Doherty califica como “el film anticomunista más competente” del ciclo, situaba en el seno de una familia norteamericana la penetración del comunismo. En ella, John (Robert Walker), un joven culto, de gestos suaves y apariencia idealista, iba revelando, a partir de nimios gestos y reacciones cotidianas, una faceta inquietante y una doblez que creaba la sospecha en sus propios padres. La armonía americana, guiada por el patriotismo y por la Biblia (en el momento más dramático del filme, el padre golpea a su hijo con el libro sagrado) se veía así amenazada en lo más íntimo, en la espina dorsal del orden social: la estructura familiar. La misma idea preside el desarrollo narrativo de *Murió hace quince años*, que seguía además motivos (Guerra Fría, espionaje y conflicto familiar) popularizados en

9 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006, págs. 156-158

10 Esta similitud ya es mencionada por HEREDERO, C., *Op. cit.*, pág. 81.

el serial radiofónico más seguido en España durante aquellos años: *Lo que no muere*. De este modo, la película condensa el conflicto político en el terreno del melodrama, haciendo que el retorno de Diego se vaya invistiendo de un peso emocional que erosiona sus convicciones y su automatismo criminal como agente comunista. La película se plantea como un proceso de recuperación que se resolverá con el dismantelamiento de la organización clandestina y con el postergado abrazo final de padre e hijo. Pero previamente a todo esto, la escena culminante del enfrentamiento de Diego con el responsable de la red comunista (Gerard Tichy) conducirá al máximo ejemplo del cine español de una puesta en escena que imite la iconografía y la atmósfera del cine negro. Se trata de una persecución y tiroteo por las calles de Madrid construida con densas sombras, calles oscuras con suelos húmedos y suspense creciente. La huella de *El tercer hombre* resulta más que evidente en la composición de la escena.

Alfredo Fraile y Rafael Gil repitieron fórmulas semejantes en *El canto del gallo* (Rafael Gil, 1954), aunque en esta ocasión moldeadas desde un discurso religioso. Situada en Hungría, narra la historia de un sacerdote, el padre Muller (Francisco Rabal) que escapa de ser ejecutado en el último momento por la ayuda del siniestro Gans (Gerard Tichy), un antiguo compañero de seminario que ha pasado a ser uno de los dirigentes de la represión comunista. El trauma se manifiesta en el sentimiento de culpa del sacerdote por haber escapado de la muerte a través de la negación de su condición, a diferencia de sus compañeros asesinados, y sobre todo por delatar sin darse cuenta al cura más carismático de la congregación. El peso del trauma no sólo es potestad de los héroes. También suele aparecer en los propios representantes del mal. Al final del filme, Gans y Muller encontrarán su redención inmolándose en una turbia escena de crimen y suicidio compartido que recordaba el momento más dramático de *Murió hace quince años*, con el padre de Diego dispuesto a dar su vida para demostrar a su hijo que también sabe morir por unos ideales. Es interesante que los personajes que protagoniza Tichy en estas producciones de Aspa Films suelen motivar también sus acciones en frustraciones o sentimientos de culpa del pasado. ▶





## Apartado de correos 1001 (Julio Salvador, 1930)

Igualmente lo hace la tentadora agente que aloja al cura en su casa y que arrastra el trauma de un marido violento que la lleva a la prostitución. Como se verá, este tipo de personajes y situaciones extremas, unidas a la puesta en escena estilizada y atmosférica, será la conexión más recurrente de las películas con mayor intencionalidad política de aquellos años con el cine negro. Fuera de Aspa Films, la proyección de estos recursos estilísticos del *film noir* en las películas anticomunistas resulta evidente también en otra película ambientada en Hungría: *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1957), en este caso, dando ya cuenta de la brutal represión soviética del año anterior. La película describe la resistencia clandestina anticomunista a partir de una historia amorosa entre un pianista que forma parte de la oposición y la hija de uno de los más respetados intelectuales y periodistas del régimen. A pesar de haber sido rodada en Barcelona y Bilbao, consigue recrear eficazmente una atmósfera centroeuropea. Además del suspense y la emoción de la lucha clandestina, ofrece escenas de represión por parte de los comunistas de una crudeza bastante inusitada, aunque a su vez estilizada, de nuevo con ambientes nocturnos de densas sombras y peligros acechantes. Pero junto a esta vía formal, el filme muestra

también a unos personajes, unos periodistas italianos, que quieren dejar testimonio filmado de la brutalidad de la represión del gobierno húngaro, combinando en ese momento imágenes del universo de la ficción con otras documentales. En cierto modo, este detalle de la crónica realista entremezclada con la estilización del género negro apunta hacia otro horizonte, concretamente hacia un tono más verista y “documentalista” puesto de moda por cineastas como Jules Dassin en Estados Unidos desde finales de los años 40. Las primeras grandes películas del cine puramente policíaco del cine español, *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950) y *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) aun echando mano de algunos de los rasgos estilísticos del cine negro en escenas concretas, van a optar decididamente por un tono más “realista”, menos atmosférico, y podríamos decir, más moderno que las películas políticas anticomunistas.

Los estilemas del cine negro se mantuvieron en algunos ejemplos del cine anticomunista que intentaba captar a las masas. Quizá uno de los ejemplos más destacados sea *Los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz-Castillo, 1955), una *biopic* idealizada del futbolista de origen húngaro del F. C. Barcelona Ladislao Kubala. La película se estructura a través de flashbacks que ▶



reconstruían la huida desde detrás del telón de acero. De este modo, aun tratándose de una película que quiere aprovechar una trama argumental simple para condimentarla con escenas de fútbol protagonizadas por el famoso jugador, los momentos de mayor énfasis político recurrirán de nuevo a la fórmula de la puesta en escena atmosférica del *film noir*, como en la secuencia de la huida y el paso de la frontera de Kubala con su familia.

En cierto modo, la vinculación del estilo del cine negro con la intención de construir un discurso político se prolonga a algunas películas significativas del periodo. Quizá el ejemplo más extremo sea *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Tomada habitualmente como uno de los máximos ejemplos de la influencia del neorrealismo en España<sup>11</sup>, la película hace uso en gran medida del entramado decorativo de tono verista. Nos describe con cercanía la pobreza, violencia, marginalidad y lucha por la supervivencia en un Madrid hostil, de individuos anónimos que siempre parecen estar al acecho para aprovecharse de la debilidad del prójimo. A este entorno llega una familia de campesinos que deberá dejar de lado sus valores tradicionales para adaptarse a la jungla de asfalto. El ele-

mento determinante consiste en la recreación de ese ambiente tópico del modelo de aquellos años de debate sobre el neorrealismo: un verismo ambiental que define el trayecto lleno de obstáculos y el fracaso final de los personajes principales. Pero junto con esta opción estilística, encontramos a su vez una trama criminal tratada con los recursos atmosféricos y de puesta en escena habituales del cine negro. Tanto a Nieves Conde como a algunos de los principales colaboradores de esta película (entre los que se encontraba Gonzalo Torrente Ballester) les guiaba el interés por hacer un filme de denuncia, en este caso, desde una perspectiva ideológica vinculada al falangismo más purista. En este sentido, la opción estilística de esas iluminaciones atmosféricas continuaba una tradición de la estética del cine franquista. Las soluciones estilísticas del cine negro americano sirvieron, como he pretendido mostrar en este recorrido por el cine anticomunista, para una cierta puesta al día de un modelo estético e ideológico que se había labrado desde la Guerra Civil. La mejor manera de exorcizar a los demonios del presente parecía, en los años 50, que pasaba por mantenerse perseverante en ese camino. ■

**Vicente J. Benet**

Universitat Jaume I

.....  
11 Para una discusión de este aspecto, ver BENET, Vicente J., *Op. cit.*, págs. 271-273.

## Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)

