

Cine negro, 'thriller' y policíaco español. Una perspectiva histórica

Rubén Higuera Flores

José Luis López Sangüesa

Universidad Complutense de Madrid (España)

INTRODUCCIÓN

José Luis López Sangüesa

Probablemente sea el policíaco, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico, el género que más tiende a aunar la vocación netamente popular y la propia tipificación en códigos genéricos con la proclividad al naturalismo y el verismo. Su propio verosímil ha sido edificado sobre una compleja genealogía que entronca con el folletín o la novela popular por entregas, el expresionismo alemán, el serial cinematográfico, el melodrama social, el realismo poético francés de la órbita ideológica frentepopulista, el cine de gánsteres, el *noir* clásico norteamericano de los años cuarenta y cincuenta, los propios referentes literarios de la novela policíaca o la hibridez intergenérica del *thriller* que emergía con obras de Welles (*Sed de mal*) o Hitchcock (*Psicosis*), primordiales en la génesis del cine contemporáneo y de lo que entendemos por modernidad cinematográfica. Puede hablarse de unas constantes comunes en la evolución histórica del género —más tarde, postgénero— que es el cine policíaco: estilemas e influencias de su propia evolución genealógica internacional; el dilema (pocas veces amalgama) de aclimatación cultural autóctona —cosmopolitismo y mimetismo—; así como también el marcado trasfondo social y político, o la participación en las búsquedas y cuestionamientos propios del relato moderno.

En el caso español, en una industria y un panorama cinematográficos que se consolidan y estabilizan en la posguerra y a lo largo de la dictadura franquista, la existencia misma del cine policíaco (y de sus propias corrientes internas: cine negro y de gánsteres, *thriller* policíaco) se torna especialmente problemática. Una de las razones fundamentales de ello es el marcado trasfondo social del género mismo bajo un régimen marcadamente represivo y su aparato administrativo, proteccionista y censorial, pero también la dificultosa andadura económica de la propia industria española del cine (carencias del subdesarrollo y la posguerra, feroz competencia del cine norteamericano, malas condiciones laborales y técnicas, sucesivas crisis del cine por la competencia de la televisión —sobre todo a partir de 1969— y la diversificación de la oferta de ocio).

Este trabajo propone una aproximación al estudio de la evolución del género en nuestro país desde sus albores hasta la actualidad, enlazándolo con la progresión histórico-política del país y de la cinematografía autóctona. Entre el clasicismo del cinema de estudio —a menudo estrechamente vinculado con el dirigismo ideológico del *Nuevo Estado* franquista (sea por afinidad propiamente dicha, sea por prudencia o conveniencia de los productores ante el aparato censorial, pero también ante la calificación administrativa, cara al ansiado proteccionismo estatal)—, en el contexto de la España enclaustrada y autárquica y de la Europa del auge fascista y de la II Guerra Mundial, y el exitoso *thriller* policíaco-posmoderno español de influjo cosmopolita de hoy —(con títulos célebres como *No habrá paz para los malvados*, *La isla mínima* o *Que Dios nos perdone*)—, en la era del neoliberalismo global y de la financiarización y el librecambio sancionados por la OMC, el FMI o el BCE, media una compleja evolución en la que se entrelazan desde las referidas constantes internacionales del desarrollo histórico del cinema policíaco y el lento deslizamiento del clasicismo fílmico a la posmodernidad hasta la lenta y paulatina transformación de la España mísera y herida por la Guerra Civil en una moderna sociedad de consumo, o del régimen militar franquista en la Monarquía parlamentaria demoliberal del 78, y su actual crisis político-social. Porque uno de los principales atractivos del cine policíaco para el analista y el historiador reside precisamente ahí: en que su propio verosímil fílmico, larga y trabajosamente construido, así como la prístina raíz social misma del hecho delictivo, lo convierten en un género particularmente incómodo, asiduo a la crítica social y espejo de la sociedad de su tiempo, ya sea por acción o por omisión. Así, en la posguerra española, entorno histórico-político bien poco favorable a las corrientes críticas, se dan casos como el de *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), donde la ambientación portuguesa no oculta un retrato de la miseria, la sordidez y la frustración colectiva de la España posbélica y autárquica, y donde la influencia del *fatum* trágico del *noir* clásico se hace tan patente como oportuna; pero también otros como *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948) o *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948), cuya ambientación es directamente española, y que son asimismo fiel retrato de la miseria social ambiente y valiosa contribución a la sintomáticamente desarbolada tradición del cine negro autóctono. Frente a ello, títulos influidos por la tradición popular —o populista— del folletín y del teatro de variedades, como *La culpa del otro* (Ignacio F. Iquino, 1942), evasiva pero apologética de la armonía interclasista dentro del orden social de la época; u obras de cierta impronta ideológica oficialista, como *12 horas de vida* (Francesc Rovira-Beleta, 1948), en la que el maniqueísmo de la historia y la ambientación heroicomilitar en las alfonsinas campañas bélicas del Rif se amoldaban al nacionalismo militarista del Estado franquista y su peculiar mitología.

Desde tales tiempos, se puede dar un salto abismal hasta filmes recientes como *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016), descarnado retrato de una sociedad decrepita, donde la decadencia social y económica o el acoso laboral malogran la investigación criminal de un asesino en serie en la Jornada Mundial de la Juventud madrileña de 2011, intencionada ambientación que contrastaba la violencia y la precariedad social con la avalancha de peregrinos y turistas en la celebración religioso-turística masiva en que se convirtió la ciudad. Una visión

acerbamente crítica, con fuertes implicaciones político-religiosas, inimaginable algunas décadas antes.

Del mismo modo, debe señalarse la importancia del aspecto narrativo y estilístico-formal. Verbigracia, ha de hablarse del policíaco español de los años sesenta como avanzadilla de la modernidad fílmica en nuestro país, ello en correlato con la voluntad renovadora de las corrientes internacionales del policíaco y el *thriller* de aquel decenio. Tal es el caso de minusvaloradas obras de Jesús Franco —por aquel entonces, saludado por la revista *Film Ideal* como el “Orson Welles español”—, como *La muerte silba un blues* (1962), cuyos manierismo y barroquismo se concebían en gran medida como un deliberado homenaje a títulos del maestro estadounidense, como *La dama de Shanghai* o *Sed de mal*. Pero también han de citarse obras como *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961), de estilemas narrativos y visuales a medio camino entre el manierismo expresionista del *noir* y el naturalismo fotográfico propio de la modernidad, y con nerviosas caligrafías de la cámara (rápidas panorámicas, vertiginosos *zooms*), que ya patentizaban un temprano influjo de la *Nouvelle Vague* —sobre todo de Godard y Truffaut—. O el estilo semidocumental y la fotografía naturalista de *Senda torcida* (Antonio Santillán, 1962), que, al igual que aquella, anticipaba curiosamente las corrientes asimiladas a las nuevas cinematografías europeas como el Nuevo Cine Español. El policíaco como proa de la modernidad fílmica española puede asimismo leerse en títulos muy posteriores, como *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), introducción del *neo-noir* o relectura posmoderna del *noir* en la cinematografía española; o *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), que amalgamaba cierto clasicismo con una reflexión política, distante y participativa, en la línea del teatro épico-crítico de Bertold Brecht.

Así pues, el cine policíaco español, en su discontinuidad de tradiciones autóctonas y su intrincada progresión histórica, ofrece una atalaya privilegiada de nuestra cinematografía y de la sociedad española misma, de los estilemas del clasicismo y la modernidad fílmicos y su impregnación en nuestra cultura. Uno de los géneros más representativos de la historia del cine español, a cuyo conocimiento, injustamente postergado, quisiera contribuir este monográfico.

Con tal fin, optaremos por el análisis textual y del discurso como herramientas metodológicas. El diálogo que los filmes establecen con su contexto histórico nos obligará a referirnos a este último en algunas ocasiones. Se tratará de establecer de qué modo las circunstancias concretas de la realidad sociopolítica y económica del momento de producción de los textos inciden en la cimentación del discurso.