



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

La crónica de sucesos criminales en el cine español (1912-1982)

Autor:

Concepción Gómez García

Director:

Pilar Carrera Álvarez

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIVISUAL

Getafe, julio de 2011



TESIS DOCTORAL

**La crónica de sucesos criminales
en el cine español
(1912-1982)**

Autor: Concepción Gómez García

Director: Pilar Carrera Álvarez

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: (Nombre y apellidos)

Vocal: (Nombre y apellidos)

Secretario: (Nombre y apellidos)

Calificación:

Getafe, de de 2011

INTRODUCCIÓN

La investigación que se presenta a continuación se adentra en un terreno bastante inexplorado tanto por los estudiosos e investigadores de la historia de la cinematografía española como por los historiadores de la prensa española. Nos hemos propuesto abordar las relaciones entre el periodismo escrito y el cine para intentar entender cómo los creadores cinematográficos seleccionan, atienden y manipulan creativamente (en el buen sentido del término) historias extraídas de las páginas de los periódicos para convertirlas después en argumentos “basados en hechos reales”. Focalizamos nuestra atención en la crónica de sucesos, un ámbito de la información periodística que nos seduce de manera especial porque tradicionalmente ha representado una gran paradoja: aunque su relato ha fascinado a miles de lectores y ha disparado las tiradas de los periódicos en cualquier rincón de España, su imagen social siempre ha estado asociada a lo negativo, lo turbio y lo escabroso, quizá porque invariablemente parecía que suceso y sensacionalismo iban de la mano.

Para abordar esta investigación nos hemos planteado varias cuestiones genéricas de partida que después han tenido distintas ramificaciones: ¿Qué aspectos de los relatos periodísticos basados en sucesos criminales han interesado a los cineastas españoles para trasvasarlos a la ficción cinematográfica? ¿cuál es el estatuto narrativo de los relatos, periodísticos por un lado, cinematográficos por otro, que apuntan al referente de unos sucesos y unos personajes históricos como núcleos de las tramas y posibles ficcionalizaciones de dichos relatos? ¿cómo se percibían dichos relatos por parte de los públicos y la crítica?, ¿cuáles han sido las características de esas “reescrituras” o esas “transmutaciones”, cuyo resultado valoraremos como productos autónomos?

Somos conscientes de que resulta demasiado ambicioso por nuestra parte abarcar un periodo tan extenso en el tiempo, desde 1912 hasta el triunfo socialista de 1982, pero hemos optado por sacrificar cierta profundidad en algunas partes del análisis para ofrecer un panorama más general sobre la

situación. Estamos convencidos de que futuras investigaciones abordarán distintos aspectos de esta interesante relación entre periodismo y cine que vendrán a completar este estudio.

Consideramos que la aportación de este trabajo puede contribuir a ilustrar la relación existente entre ambas disciplinas, al tiempo que nos ayudará a conocer mejor cómo funciona ese proceso de retroalimentación que puede existir entre periodismo y cine. Del resultado de esta investigación podremos también extraer algunas conclusiones sobre el interés que ha mostrado el cine español por recrear, ilustrar o analizar sucesos criminales que han jalonado el acontecer de esos años. Asuntos que pueden esconderse en ese “patio trasero” que toda sociedad tiene, que pueden ser empleados para indagar en el lado más oscuro e imperfecto de los sentimientos y de las pasiones del ser humano y en los aspectos más lacerantes de una sociedad. Con esa radiografía de contraste podremos poner, negro sobre blanco, qué presencias y qué ausencias resaltan en el complejo panorama cinematográfico español.

I. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

CAPITULO 1: Criterios, objetivos y metodología

Escribía Gabriel Tarde, a comienzos del siglo XX, que “los periódicos han acabado por dirigir casi a su capricho y de modelar la opinión, al imponer a los discursos y a las conversaciones la mayor parte de sus temas cotidianos” (Tarde: 1986, 87). El objetivo de este trabajo es ver qué aspectos de la información periodística, en concreto de la crónica criminal, encontraron eco en el cine español desde 1912 hasta 1983 y cómo fueron “llevados al cine”.

A diferencia de lo que ocurre con las adaptaciones de obras literarias, el análisis del influjo del relato periodístico en el cine presenta una faz especialmente esquivada, por carecer el analista de un referente concreto, como podría ser el caso del libro. El referente textual, de raigambre periodística, es, en muchas ocasiones, difuso y está compuesto por una serie de relatos diversos, procedentes de distintos medios y fuentes, que, “macerados” en el imaginario colectivo, son apropiados, con mayor o menor vocación de fidelidad a dichos hechos periodísticos por parte del cineasta. Walter Lippmann decía que la mayor parte de la información que recibimos cae fuera de nuestro campo experiencial, y que nuestro conocimiento de esos hechos nos llega sistemáticamente a través de los medios de comunicación y, primordialmente, a través del relato informativo, en el que se fusionan, inextricables, lo factual y lo retórico (Carrera, 2008: 150).

“La realidad es un simple y pavoroso estar ahí”, escribía Ortega. Nunca mejor dicho, en el caso de los truculentos acontecimientos que alimentaron el relato periodístico que, a su vez, se convirtió en material nutricional, en ingrediente esencial de la ficción fílmica o en inspirador de relatos documentales, como en el caso de *Queridísimos Verdugos* o *El asesino de Pedralbes*. Continuaba Ortega: “Yo no creo que pueda de otra manera ingresar la realidad en el arte que haciendo de su misma inercia y desolación un elemento activo y

combatiente. Ella no puede interesarnos. Mucho menos puede interesarnos su duplicación (...) no las realidades nos conmueven, sino su representación” (Ortega y Gasset, 2004, Tomo I, 814).

Hay poca literatura académica sobre la relación entre periodismo y cine, considerando al relato informativo como inspirador, directo o indirecto, de la ficción fílmica o del documental. Posiblemente buena parte de ese vínculo ha quedado camuflado y sustraído al análisis bajo el “basado en hechos reales” o en el “inspirado en el suceso X”, en el que se omite sistemáticamente el cómo nos fueron dados a conocer esos “hechos reales”, respuesta que, en la mayor parte de las ocasiones, implicaría al periodismo en sus distintas modalidades. Quizá ese desinterés por parte de estudiosos e historiadores provenga también de la escasa tradición por parte de nuestra industria cinematográfica en reconocer y explicitar que un argumento está “basado en hechos reales”, asunto de importante raigambre en otras cinematografías europeas, como la italiana o francesa, y la norteamericana. Pero el reconocimiento se complica aún más cuando ese sustrato real ha sido extraído de la crónica de sucesos de los periódicos, argumentos fascinantes para el lector, ávido en muchas ocasiones del relato de hechos que transgredían la norma, la moral y la convivencia del ser humano, pero desprestigiados tanto por un sector de la profesión periodística como por creadores e intelectuales.

El interés por desarrollar esta investigación es fruto de una “mirada” que abarca tres campos de estudio de gran atractivo para nosotros: primeramente, la fascinación que tradicionalmente ha experimentado la sociedad por los sucesos sangrientos, esos *fait divers*, representación de la ruptura del orden establecido, de la violación de los tabúes sociales y del acercamiento al mundo de la muerte. Son esos sucesos los que dieron también lugar a esa modalidad de relato de las “causas célebres” que está detrás no sólo de cierta literatura canónica (Dostoievski, Zola, Galdós...) sino precisamente del género policíaco o de la novela criminal moderna (Valles Calatrava, 1991). En segundo lugar, las conflictivas relaciones que esa materia de información, los sucesos, ha generado interna y externamente en la prensa, con momentos de esplendor,

desprestigio, silencio y espectacularización banal. Y, por último, la interpretación que estos sucesos han suscitado en los creadores cinematográficos y cómo han llegado al espectador (antes lector) a través de la pantalla. Como recordaba David Bordwell (1996), de algún modo, la conjunción de teoría, historia, comparatismo (en este caso entre el periodismo y el cine) y crítica son inevitables para nosotros en una investigación como ésta.

Si apostamos por seguir el criterio de Deleuze, según el cual “una teoría del cine no es una teoría “sobre” el cine sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas” (Deleuze, 2004: 370), queremos estudiar aquí cómo y de qué manera interactúa con ese mediador entre la realidad y el sujeto que es el periodismo. De la confluencia de esas dos áreas, intentaremos establecer un espacio común desde donde emanen una serie de conclusiones que clarifiquen cómo han sido esas relaciones, las conexiones o las disonancias entre el tratamiento periodístico y la representación cinematográfica, qué trasvase se produce de la crónica periodística hacia el film: acercándose, distanciándose o reinterpretando el caso concreto, así como qué asuntos de esos “hechos reales criminales” han podido interesar a los cineastas y cómo ha sido procesados.

No obstante, no debemos perder de vista en ningún momento que la dimensión historiográfica de esta investigación es una de sus bazas fundamentales, con un objetivo claro y muy definido: realizar una primera aproximación a este campo de estudio y proponer un inventario de referencias fílmicas cuyos argumentos proceden de la crónica de sucesos narrada por la prensa escrita. Esta es la base esencial de nuestro trabajo, a la que después iremos añadiendo una serie de matices que pueden ayudar a entender mejor los distintos elementos que la conforman. Así, por ejemplo, el hecho de circunscribir la información periodística a la prensa escrita se debe a su preeminencia como medio de comunicación más antiguo, a que posibilita una continuidad a lo largo de todo el periodo estudiado por nosotros y, por tanto, a que nos permite dibujar un recorrido por la evolución de la crónica de sucesos, desde su tratamiento discursivo hasta su proyección social.

Para desarrollar esta tarea investigadora consultamos los fondos de la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Hemeroteca Nacional, el Archivo General de la Administración (AGA), la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de Filmoteca Española, así como su archivo de fondos fílmicos. Durante largas e intensas jornadas de trabajo se comenzó por visionar más de noventa películas con el fin de localizar aquellas que tuvieran un parentesco más o menos tangencial con la crónica de sucesos. La tarea no resultó sencilla porque en la mayoría de los casos los títulos de crédito no hacían alusión a ello, pero apoyándonos en cualquier indicio, referencia o mención (aunque fueran someramente) localizados en distintos documentos y en el argumento del film podíamos ir realizando una primera criba de qué títulos podían estar en nuestro objeto de estudio. Paralelamente, se procedió a “vaciar” catálogos, obras de referencia historiográfica y publicaciones periódicas especializadas en información cinematográfica con el fin de seguir rastreando datos que nos pudieran confirmar o no su pertenencia a esta temática.

Puede entenderse, por tanto, que nuestra primera exigencia, a la hora de establecer el corpus que debíamos analizar, era discernir, no sin cierta dificultad, entre los relatos fílmicos que tienen raíces periodísticas, los que están más articulados en torno a esos textos, y aquellos que beben de una fuente periodística pero cuyo parentesco es más difuso, circunstancia que en muchas ocasiones ni está explicitada ni mucho menos reconocida por los autores. Algunos argumentos, especialmente aquellos que podríamos englobar dentro del cine negro y policiaco realizado durante los años cincuenta en Madrid y, sobre todo, en Barcelona hacían difícil identificarlos plenamente con un caso concreto de la crónica criminal. Sabemos que muchas de estas historias proceden de autores que, por ejemplo, combinaron su oficio de escritor con su trabajo como Inspector del Cuerpo de Policía (como el caso de Tomás Salvador) o que había asesores de las brigadas policíacas que colaboraban en la elaboración del guión para imprimir con su experiencia veracidad en los argumentos. Podemos intuir y hasta constatar que buena parte de su procedencia está basada “en hechos reales”, pero no podemos establecer una filiación concreta de estas historias con un relato periodístico determinado. Esta relación más imprecisa es la que nos lleva a incluir esta

corriente temática en nuestra investigación por cuanto tiene de interés en su reflejo del mundo de la criminalidad, aunque siempre la trataremos como un campo colindante de nuestro objeto de estudio específico.

Una vez determinado el corpus general de esta investigación, y teniendo en cuenta su enorme amplitud, decidimos realizar una selección de obras que pudieran ser representativas en su conjunción de suceso criminal tratado más propuesta cinematográfica para su estudio comparatista. Por ejemplo, la elección de tres películas importantes realizadas durante el franquismo (*El crimen de la calle Bordadores*, de Edgard Neville, 1946; *El Expreso de Andalucía*, de Francisco Rovira-Beleta, 1956, y *El Extraño viaje*, de Fernando Fernán Gómez, 1964), nos permitió estudiar tres casos significativos de la historia criminal de este país, sin connotaciones políticas, pero con enfoques periodísticos muy interesantes sobre el primer relato sensacionalista en el Madrid de finales del XIX, la censura militar de Primo de Rivera y sus medidas ejemplarizantes a la sociedad, y la España franquista a través de un suceso misterioso.

El repertorio temático cambiará radicalmente al entrar en el siguiente periodo, el que abarca de 1973 hasta la llegada de los socialistas al poder. Durante esos años el interés de los cineastas se desplaza de los atracos o crímenes de antaño a una serie de relatos ficcionales basados en sucesos de la actualidad política contemporánea. La fisonomía del paisaje productivo cambia y afloran nuevos intereses temáticos, escasamente abordados en el cine español de las décadas anteriores, como la violencia terrorista (marcada en estos años por la ejercida por la extrema derecha y, en mayor número, por ETA) o la revisión de historias criminales del pasado desde el convulso presente.

Hace ya varias décadas, Barthes proponía “poner al suceso en pie de igualdad con los demás tipos de información”, diferenciando a unos de otros por su estructura y no por su clasificación. El autor de *Mitologías* ponía un ejemplo muy clarificador: “Ha ocurrido un asesinato: si es político, es una información, si no lo es un suceso ¿Por qué” (Barthes: 1967, 225-226). Acercándonos a este planteamiento y manejando una concepción amplia del

concepto de suceso, en la que se integran tanto las acciones criminales consideradas “clásicas” (asesinatos, robos con violencia, violaciones, etc.) como los crímenes políticos, justificamos la inclusión de filmes como *Operación Ogro* o *Siete días de enero* en nuestro corpus junto a obras como *El crimen de la calle Bordadores* o *Expreso de Andalucía*.

Tras seleccionar los films, el siguiente paso era localizar y seguir el desarrollo del relato periodístico día a día. Para el estudio de cada suceso criminal elegimos distintas cabeceras de diarios, atendiendo a distintos criterios: mayor tirada, procedencia geográfica, posicionamiento ideológico, etc. Hemos revisado periódicos desde los últimos años del siglo XIX hasta casi el final del XX, desde 1888 hasta 1990. Más de un siglo de historia de este país a través de diarios como *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Vanguardia*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, *El Diario de Córdoba*, *El Resumen*, *Diario Madrid*, *La Verdad de Murcia*, *El Sol*, *La Libertad*, *La Tierra*, *El Diario de Cádiz*, *El Heraldo de Madrid*, *Informaciones*, *Arriba*, *Pueblo*, *Ya*, *El Alcázar*, *El País*, *Diario 16*, así como revistas de sucesos como *Los Sucesos*, *La Linterna* o *El Caso*, o semanarios de información general nacidos en el tardofranquismo o en la transición democrática: *Triunfo*, *Cuadernos para el diálogo*, *Cambio 16* o *Interviú*, entre otras.

Leopold Von Ranke insistía en la necesidad de “contar los hechos como realmente sucedieron” (*wie es eigentlich gewesen ist*) y para ello apelaba ya en el XIX a la importancia de confiar en las fuentes primarias, en el valor filológico de los documentos como elementos primordiales para relatar la Historia. Ese ha sido uno de los planteamientos que ha guiado nuestra investigación.

Optamos por realizar un trabajo de campo que abordara “la crónica de sucesos en el cine español” durante un periodo tan extenso en el tiempo precisamente para diseñar ese marco de referencia que pudiera servir de punto de partida para posteriores investigaciones más específicas. La decisión fue difícil de adoptar, por el riesgo asumido de no profundizar demasiado en nuestro trabajo, y porque en la génesis de este proyecto de investigación, el estudio se centraba en la crónica de sucesos en el cine español durante el tardofranquismo y la transición democrática, un periodo fructífero y muy

sugere para ambos campos de estudio. Inicialmente elegimos esos años (1973/1982) porque es una etapa en la que se producen importantes cambios en la comunicación social, afloraron nuevas plataformas periodísticas, existió un cierto relevo generacional entre los profesionales de la información, lo que se materializó en una manera diferente de entender el periodismo, al tiempo que se realizaban una significativa cantidad de films que reconstruían o recreaban sucesos criminales. Para analizar esa etapa tan viva y tan rica en propuestas, considerábamos imprescindible conocer y exponer de dónde partíamos y cómo había sido abordada la crónica de sucesos a lo largo de la historia de nuestro cine, con el objetivo de establecer si las líneas de investigación podían ser consideradas más o menos continuistas o rupturistas con lo que vendría después. Ese fue el momento en el que nos encontramos ante un páramo académico sobre el tema, con apenas algunas referencias tangenciales en los manuales de historia del cine o vagas referencias en obras dispersas. Por tanto, consideramos que se hacía necesario de alguna manera empezar por el principio e intentar establecer al menos una ruta emprendida por los cineastas y observar dónde se habían detenido y qué habían realizado.

La investigación intentará establecer esa relación de películas que están basadas en sucesos criminales desde 1912, año en que se produce el primer film que mezcla materiales “reales” con escenas “reconstruidas” para narrar el crimen de Canalejas y terminará, de facto, con el triunfo socialista en las elecciones de octubre de 1982, si bien nosotros lo extenderemos hasta la puesta en práctica de las nuevas medidas legislativas impulsadas por Pilar Miró como nueva directora general de Cinematografía. Elegimos este momento para el punto final de nuestra investigación por varias razones que podemos hacer confluir en dos: porque desde un punto de vista político y social se inicia una etapa de consolidación democrática y porque se ponen en marcha una serie de medidas legislativas en materia cinematográfica que suponen importantes cambios en la industria de nuestro país.

Conviene también advertir que aunque el cierre temporal de la investigación sea 1983, encontraremos en las páginas de los últimos capítulos algunos films estrenados en 1983, 1984 o incluso 1985. Esto es así porque aunque llegaron a las salas comerciales en esas fechas, su producción y

realización se llevó a cabo bajo el paraguas legislativo anterior a la llegada de Pilar Miró a la dirección general de Cinematografía. También es imprescindible señalar que en la metodología de estudio hemos optado por analizar los casos criminales siguiendo la pauta de los años de realización fílmica. Esto nos permitirá ver si el creador cinematográfico recrea la época real del suceso o realiza una traslación temporal y con qué objetivos, cómo se interpretan los hechos, qué aspectos del caso sirven y cuáles son desechados...

Distinguiremos claramente entre aquellas películas que basan su argumento en la recuperación del pasado, ya sea por la mera recreación de un suceso famoso en otro tiempo, ya sea por el interés de analizar el presente desde el pretérito. Estas “adaptaciones asíncronas” estarán diferenciadas nítidamente de aquellas obras que remiten a sucesos contemporáneos, tanto en el relato periodístico como en su traslación fílmica, porque también nos permitirán extraer conclusiones sobre qué aspectos de la actualidad informativa criminal merecen la atención de los cineastas, qué temas quedan fuera de su órbita creativa, así como qué riesgos se pueden plantear cuando los hechos narrados han acontecido en un pasado reciente.

En los estudios pormenorizados de las obras seleccionadas hemos optado por aplicar una estructura circular de análisis; es decir, consideramos que hay un proceso de retroalimentación entre las dos disciplinas y por eso nuestro planteamiento será estudiar la aparición y el seguimiento periodístico del suceso criminal elegido, analizar su adaptación o transmutación al lenguaje cinematográfico, para terminar con la vuelta de ese suceso a las páginas de los periódicos a través de la publicación de la crítica cinematográfica de la obra. También es preciso reseñar que la adscripción genérica del corpus elegido no resulta del todo fácil dentro de las fronteras de los géneros más canónicos: el cine policíaco o el cine negro no son del todo suficientes para explicar las características de nuestro corpus. Al mismo tiempo hablaremos de “subgéneros”, tales como el cine de bandoleros (con el film de maquis como una posible variante), el cine de quinquis (años 70 y 80) o el cine político como algunas de las etiquetas más o menos repetidas por la crítica. Quizás este cine “basado en hechos reales” sea precisamente un modo especialmente

sintomático de los movimientos de ósmosis, cada vez más intensos, entre un macrogénero que aúne cine documental y cine de ficción.

Hemos mencionado el carácter “histórico” de nuestra metodología y procede aclarar qué concepto de la historia manejamos cuando nos acercamos al periodismo y al cine desde una perspectiva comparada. El nuestro es un intento de no “aislar” la historia del periodismo y la del cine español, intentando evitar una “historia sectorial” autónoma o aislada de cada medio o de la relación entre ambos, y ello tratando igualmente de no diluir nuestro relato en los principios de una historia general (Talens/Zunzunegui, 1995).

Una última cuestión que debemos mencionar sobre el andamiaje de esta investigación es el hecho de ocuparnos del contexto español, de centrarnos en la crónica de sucesos en el periodismo y el cine españoles. Por supuesto, este marco obligaría al menos a dejar constancia de nuestra conciencia del carácter problemático de la misma condición de identidad nacional, sobre todo en lo que toca al debate sobre la especificidad del “cine español”. En un texto fundamental para la historiografía y teoría fílmica recientes sobre el cine español, Santos Zunzunegui señalaba, haciéndose eco de la reseña de André Sorlin a la edición de la *Historia del cine español* (Gubern et al., 1995) la ausencia de respuestas suficientemente definidas a propósito de la particularidad del “cine español” (Zunzunegui 2005b). Este reto se agudizaba frente a propuestas teórico-críticas más claras y arriesgadas, pero no tan convincentes, enunciadas desde el hispanismo foráneo o la crítica anglosajona.

La pregunta por la especificidad del cine español adquiere otra relevancia, sin embargo, para el historiador que pretende “poner en valor” y dar cuenta de aquellos periodos que quedaron más determinados por las vicisitudes de la historia política de un país como España, que vive años básicos para el desarrollo del cine clásico marcado por una guerra civil, su correspondiente y dura posguerra y una dictadura larga y muy férrea en sus primeras décadas, que había de dejar, lógicamente, una impronta decisiva en el desarrollo del arte y la industria cinematográfica. No podemos ocuparnos en profundidad de esta cuestión ahora, pero sí que debemos señalarla entre las condiciones de posibilidad básicas del cine que nos interesa. El cine, en

cualquier caso, como todo discurso representativo, no es un mero reflejo o documento de una realidad, sino ante todo un conjunto de prácticas culturales que tienen incidencia sobre la creación de imaginarios socioculturales y que a su vez son el fruto de una época . Y hablamos de “incidir”, no de “determinar” porque como bien decía M^a Pilar Diezhandino: “Los medios ofrecen efectivamente „versiones“ de la realidad y que el acontecimiento afecte o no al receptor dependerá de que los resultados del mensaje estén en consonancia con la interpretación individual de cada receptor, toda vez que la representación mediática es inseparable del mundo de lo vivido y de las vivencias, la historia heredada de los públicos –el ser social del que hablaba Ortega y Gasset– a los que llega el mensaje. No estamos por ello abogando por ningún determinismo” (Diezhandino, 2006:182).

Antes de terminar nos gustaría plantear una serie de interrogantes que consideramos que merecen ser objeto de reflexión, como cuáles pueden ser las razones por las que el cine español ha prestado tan escasa atención a sucesos relevantes en el transcurso de la vida de este país, incluso en periodos de libertad; quisiéramos averiguar también si en las distintas etapas analizadas este cine tiene un carácter más o menos subversivo respecto al modelo de realidad propuesto por los medios y la política cultural desde las instancias oficiales y, por último, si este tipo de cine aprovecha de alguna manera la tradición estética popular sainetesca, grotesca o esperpéntica y en qué contexto social lo hace.

Llegados a este punto no nos queda más que reseñar algunas de las hipótesis fundamentales de las que partiremos para intentar, como señalábamos anteriormente, establecer una serie de conclusiones sobre el objeto de nuestra investigación. Éstas son:

a) En la reflexión teórica e histórica sobre el cine español se ha omitido casi sistemáticamente la filiación de ese cine "basado en hechos reales", en

nuestro caso el tipo de suceso criminal, con el relato periodístico de esos hechos.

b) Durante el primer tercio del siglo XX, el interés y el éxito de una sección como la de Sucesos hacía aumentar las tiradas de los periódicos, pero apenas encontró su correlato en la ficción cinematográfica. La debilidad estructural de la industria cinematográfica, además de las condiciones sociales y políticas del país pudieron determinar ese escaso interés, que estaría más volcado, por ejemplo, en el desarrollo de las ficciones cinematográficas sobre bandolerismo.

c) Hasta el inicio del periodo de reforma política, el cine español ha dado la espalda a unos argumentos que, reflejados en la crónica negra, hubieran podido dibujar un fresco de la sociedad del momento. El escamoteo de la información había sido la característica dominante de la prensa del régimen franquista hasta que en la década de los setenta comienza a abrirse paulatinamente a otros contenidos. Por tanto, la producción cinematográfica se habría de ver necesariamente afectada por ese ambiente, lo que hará que en este ámbito temático las incursiones de cineastas sean casi anecdóticas.

d) Puede trazarse una comparación o contraste entre el periodismo como generador de mitos, antes y después de la consolidación democrática, y el cine como “rehabilitador” de figuras surgidas de la crónica de sucesos, maltratadas por la prensa franquista, como las películas sobre “maquis” o incluso “El Lute”.

e) Podría pensarse que, a nivel general (cine, literatura, televisión) se está produciendo cierto desplazamiento del principio (dominante durante siglos) de la “verosimilitud” por el de la “veracidad”. Esta tendencia comenzaría a observarse tímidamente en el cine realizado en los últimos años de la transición democrática, donde se registran más casos de cine basado en hechos reales que en etapas anteriores y se introducen técnicas más documentales, y adquirirá mayor protagonismo en los inicios del siglo XXI.

Todos estos elementos nos darán las pautas para poder avanzar unas conclusiones sobre la magnitud del “basado en hechos relatos periodísticos” en nuestra cinematografía, y también sobre cómo son contemplados y asimilados esos trasvases, esas “adaptaciones” del relato periodístico al relato fílmico, a través de la recepción crítica de las mismas. Aspiramos a contribuir, por tanto, a identificar, desde una perspectiva histórica y comparatista, qué rasgos de los imaginarios sociales construyen ambos medios de comunicación a lo largo del tránsito de buena parte del siglo XX, el periodo de la historia española que ha experimentado más profundas convulsiones y transformaciones, así como a esbozar el sistema de “vasos comunicantes” entre periodismo y cine durante estos años.

CAPITULO 2: Fundamentos Teóricos

2.1. La crónica de sucesos en la prensa escrita: auge, silencio y malditismo

No resulta fácil, desde la mentalidad actual, visitar el tratamiento del suceso en los medios de comunicación desde sus orígenes hasta hoy. No es sencillo el empeño porque la percepción de las cosas ha variado radicalmente y porque la mirada de hoy está mediatizada por la fuerza arrolladora de una poderosa televisión que se ha apropiado, en gran medida, del “show de lo real”, asumiendo también la mayor parte de la narración de lo que otrora fuera patrimonio de la prensa escrita: el relato de sucesos.

Las nuevas formas narrativas utilizadas han trivializado los géneros periodísticos tradicionales con fines básicos y prioritarios de entretenimiento. La presión por liderar audiencias ha desdibujado, en muchos casos, la distinción entre noticia y espectáculo. Es verdad que se “consume” más crónica de sucesos que nunca, pero es a costa de una pérdida de rigor informativo. Es verdad también que, en esencia, algunas cosas no han cambiado en el desarrollo y la percepción del periodismo de sucesos desde finales del XIX hasta ahora. Hace más de cien años, en la prensa escrita ya había quebrantamientos de sumario, acoso a testigos e imputados y se debatía apasionadamente sobre los límites de la información. El sensacionalismo demostró, hace más de un siglo, que este tipo de noticias hacia aumentar las tiradas de sus periódicos, al igual que sucede en la actualidad. Quizá la diferencia estriba en que hoy se ha incorporado plenamente el suceso al plató televisivo, sometiéndolo a las mismas reglas que cualquier programa de entretenimiento, dando lugar en ocasiones a la vulneración de principios básicos como la presunción de inocencia, el respeto a las víctimas, o la protección de los menores. Aunque no vamos a entrar en profundidad en este terreno de análisis porque no es el cometido de esta investigación, sí queremos apuntar algunos rasgos interesantes que nos permitan conocer dónde estamos y de dónde partíamos, para entender este *continuum* entre los medios impresos y los medios audiovisuales.

La presencia de los *reality shows* en las parrillas televisivas, con un formato que juega indistintamente con géneros informativos y con géneros ficcionales, revela la atracción por lo no-confesable, por lo escandaloso, por aquello que rompe el orden imperante en una sociedad en la que, a pesar de su supuesta modernización, todavía perviven muchos tabúes. El “nuevo” espectáculo de la realidad permitía, no sólo contemplar el lado más oscuro del ser humano o conocer los errores de un sistema judicial que no protege al inocente, sino también entrar en el corazón de la noticia, vivir en directo el palpito de esa “realidad”. Esa nueva forma de concebir el espectáculo, en su versión “crónica de sucesos”, alcanzó en nuestro país su punto de inflexión con el crimen de Alcàsser (enero de 1993), propagándose a todo el discurso televisivo, desde los magazines supuestamente “blancos” a los informativos, pasando por las ficciones recreadas al hilo de cualquier hecho criminal. La emisión en directo de un programa especial de *Antena 3* conducido por Nieves Herrero desde la localidad valenciana la noche en que aparecieron los cadáveres de las tres chicas y la insistencia de la presentadora por escarbar en los aspectos más morbosos del suceso y por arrancar testimonios de los familiares directos de las víctimas exigiendo la ley del talión, levantó protestas y denuncias públicas por la manipulación y zafiedad del espectáculo. Comenzaría así la llamada “televisión basura”.

Sin embargo, Manuel Palacio sitúa ese momento de inflexión unos años antes y nos recuerda un programa que no dio origen a ninguna protesta pública pero que, para este investigador, debería entrar en la “historia mundial de la infamia”. Se trata del reportaje emitido el 1 de septiembre de 1990 por *Informe Semanal* a propósito de los asesinatos ocurridos en Puerto Hurraco (Badajoz), donde se recreaba, mediante la composición de planos cuidados, la puesta en escena del dolor. La pieza no escatima imágenes de choque, con abundancia de primeros planos de familiares desgarrados por el dolor mientras velan el cadáver de la niña Encarna Cabanillas o del rostro de la fallecida que el televidente puede ver tras el cristal del féretro. “El horror en horario nocturno. Los años de plomo de la televisión en España se iniciaron ese día” (Palacio, 2005: 176).

Las representaciones de la violencia y de la muerte, del suceso criminal, siempre han estado presentes en los medios de comunicación, desde las primeras manifestaciones del periodismo, en los romances de ciego, en los pliegos de cordel y en las primeras gacetas. Hace años, cuando la pena de muerte estaba en vigor en nuestro país, la prensa escrita podía estar presente en el momento de la ejecución. Algunos diarios decidían “ahorrar a sus lectores los detalles escabrosos”, mientras que otros, sin embargo, utilizaban una prosa rica y minuciosa para narrar paso a paso los últimos momentos de la vida de una persona. En abril de 1991, la emisora KQED generaba un intenso debate en los medios de comunicación norteamericanos al solicitar retransmitir desde la prisión de San Quintín la ejecución en la cámara de gas de Robert Alton Harris. Ante la negativa del director del penal, la cadena presentó una querrela contra el gobernador civil y contra el responsable de la prisión basándose en que en el pasado siempre había representantes de los periódicos en las ejecuciones y alegando que la negativa a entrar las cámaras de televisión constituía una discriminación contra ese medio y una vulneración de su derecho a informar.

Los medios audiovisuales son ahora la huella del hecho noticiable y de manera cíclica (siempre al hilo de un nuevo suceso sensacional) surgen apasionadas y encontradas discusiones sobre la construcción mediática de la violencia, sobre los “efectos” de los excesos de la información, sobre la invasión de lo público en lo privado, en definitiva, sobre “la construcción social de la realidad”. Está claro que esta “representación de la violencia” y “la violencia de la representación” (Imbert, 1998: 88-100) ha conducido a una dramatización en los contenidos y en los discursos de los géneros informativos que ensalzan una narratividad basada en muchos casos en el tremendismo y en la búsqueda del efectismo. Estos cambios en la forma de concebir la televisión, esta influencia del consumo y el consumismo en el mercado televisivo son, según Palacio, reflejos de unas transformaciones que han afectado al conjunto de la sociedad.

En cualquier caso, parece imposible que el tratamiento del suceso en los medios de comunicación se vea libre de una percepción negativa, turbia, “sensacionalista”. Desde que a mitad del siglo XIX se empezara a utilizar esa

expresión en Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos como una manera deliberada de hacer un periodismo barato, poco escrupuloso y que se centraba en la espectacularidad de la noticia y en el lado escandaloso del relato, el suceso siempre ha estado acompañado de esa imagen innoble, de esa connotación negativa. No olvidemos el papel de Pulitzer y Hearst en su particular guerra por atraer lectores a la hora de narrar, de manera sensacionalista y falseada, el día a día de la guerra hispano-estadounidense. En España, el fenómeno del sensacionalismo llegó con retraso respecto a las sociedades más modernas pero cuando entró lo hizo con fuerza. En las páginas de esta investigación estudiaremos otro punto de inflexión en el periodismo español que, como decíamos, guarda una extraordinaria conexión con disquisiciones muy contemporáneas. Nos referimos al intenso debate que se originó en la prensa de la época sobre el tratamiento informativo dado al crimen de la calle Fuencarral a mediados de 1888. Artículos de opinión y editoriales analizaron su posición ante un tipo de periodismo que convertía la tergiversación, la falta de escrúpulos, la manipulación y el sensacionalismo en armas para aumentar las tiradas, dividiendo a la prensa en dos bandos antagónicos: los “sensatos” y los “insensatos”. La mirada irónica, ácida y esperpéntica de Edgard Neville convertiría este episodio en uno de los dardos más vitriólicos en su versión cinematográfica de este caso, *El crimen de la calle Bordadores* (1946).

El suceso siempre ha fascinado porque remite a una ruptura de la normalidad, reflexionaba el periodista y escritor francés Georges Auclair en su obra *Le Mana quotidien* para quien la lectura del suceso gratifica la aspiración profunda de la ruptura de esa norma y, a la vez, amortigua el temor a que esa ruptura pueda afectarnos¹. El suceso es un acontecimiento fuera de lo habitual, excepcional, e interesa porque está asociado a lo violento, sorprendente, asombroso o llamativo. Puede apelar al conflicto (materia siempre noticiosa, por esencia) y se le pueden unir ingredientes tan atrayentes como la fatalidad, el suspense o la intriga. Elementos que han construido realidades violentas, marginales y míticas, capaces de cautivar el sentimiento popular, pero que no han calado en los estudiosos de la teoría de la comunicación y del periodismo,

¹ Recogido por Amparo Moreno Sardá en *La mirada informativa*, Barcelona, Bosch, (1998) p.61

que han despreciado tanto este tipo de información como su nomenclatura. Decía Augusto Delkader, uno de los miembros fundadores de *El País*, que la prensa creada desde el tardofranquismo huía de una sección explícita dedicada a los Sucesos “como si se avergonzara de dar acogida institucional a delitos, hechos de sangre, rupturas en suma de los pactos que mantienen la sociedad. Pero no pueden dar la espalda a acontecimientos que sobresaltan, que pasan de boca en boca, que todo el mundo comenta”².

Si el suceso procede de una clasificación de lo inclasificable, según Barthes, porque “es el desecho inorganizado de las noticias informes” (1967, 225) y conlleva una importante carga negativa, la evolución de la prensa escrita ha pasado por distintos estadios para organizar este tipo de información. Ya hemos mencionado que a lo largo de la historia del periodismo en España se ha rehuído, en líneas generales, generar una sección propia dentro de un periódico, distribuyendo este tipo de información (a la que se ha denominado de múltiples maneras: sucesos, tribunales, judicial, policial, social) de sección en sección según conviniera. *Nacional*, si el atentado tenía connotaciones políticas; *Local*, si el suceso se producía en este ámbito; *Deportes*, *Cultura* o *Economía* si sus protagonistas implicados pertenecían a uno de estos mundos, o *Sociedad*, verdadero cajón de sastre de todas las redacciones, si el hecho criminal había sucedido en tierra de nadie o sus actores eran seres anónimos.

La actividad periodística supone, en definitiva, “un proceso formal que implica ordenar estructuras, es decir, construir realidades y crear universos simbólicos”³. En ese proceso, distintos factores influían de manera decisiva en la posibilidad de que un suceso se convirtiera en noticia y en su durabilidad en el medio. Por ejemplo, si las personas implicadas en un suceso pertenecían a clases sociales inusuales en este tipo de información (como sucedió con los crímenes de “Jarabo”) o los escenarios donde se producía el caso resultaban insólitos (como el asesinato ocurrido en el vagón correo del expreso de Andalucía, ampliamente seguido por la prensa del momento y reconstruido cinematográficamente por Rovira Beleta en 1956) la noticia tendrá, además del

² Delkader, Augusto (1996): “Prólogo”, *Los Sucesos*, ediciones El País, p.9.

³ Garrido Lora, citado por Herrero C. (2003), p. 58.

seguimiento habitual, un plus de notoriedad que las convertirá en casos excepcionales, “mediáticos” se diría ahora. También podía suceder lo contrario, que un crimen sin causa conocida o no descubierta en un plazo razonable de tiempo desapareciera de las páginas de los periódicos, tal y como veremos con el crimen de Mazarrón en el relato informativo del caso, que después llevaría al cine Fernando Fernán-Gómez en *El extraño viaje* (1964).

El tratamiento periodístico del suceso a lo largo de la historia siempre ha estado sujeto a la polémica. Hace más de un siglo, la incipiente prensa británica de masas se cuestionaba intensamente la cobertura informativa que se le estaba dando al asesinato de cinco prostitutas en Londres a manos de un sujeto que después se identificaría como Jack, *el destripador*. Los impulsores de la criminología moderna pertenecientes a la escuela positivista italiana, como C. Lombroso o R. Garofalo, proponían la “supresión de diarios que describieran detalladamente los más horribles delitos”⁴. En España, durante el primer tercio del siglo XX, los diarios tenían una o dos personas encargadas de la cobertura de los sucesos y, a pesar de las limitaciones impuestas por las circunstancias políticas, se sabía que era una de las secciones más demandada por los lectores. Durante la dictadura de Primo de Rivera los periódicos se veían obligados a pasar la “censura militar” pero lograban informar profusamente de los sucesos (algunos eran utilizados por el régimen para aleccionar a la sociedad a través de las sentencias ejemplarizantes contra los culpables) y también con ciertos riesgos para el periodista como sanciones o despidos fulminantes si cometía algún desliz informativo o si se le escapaba algún suceso. Durante estos años, la nómina de reporteros dedicada a los sucesos era abultada, como lo atestigua el inusual reportaje publicado en *Heraldo de Madrid*, “La ajetreada vida de los *reporters* de sucesos”, donde se analizan el ejercicio de estos profesionales, la evolución del suceso a lo largo de los años y se ilustra la estrecha camaradería existente entre los numerosos periodistas que cubren en Madrid este tipo de información⁵. Y en ese texto,

⁴ Garófalo, R. (1912): La criminología, Madrid, Daniel Jorro, p.217, recogido en “La violencia en la mirada”, Facultad de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, 2001.

⁵ Entre la importante nómina de redactores especializados en sucesos se encuentran Alfonso Muñoz (El Liberal), Juan Fernández del Pino y Leandro Blanco, de ABC; Luis Blanco y J. Martín, de El Sol; José Quilez y Narciso Díaz de los Arcos, de El Imparcial; Lázaro Somoza y Alejandro de la Villa, de La Libertad, y entre los diarios de la tarde: Eugenio Gisbert, del Heraldo de Madrid, Emilio García Rojo y

fechado en 1927, se daba buena cuenta, de qué era lo que “vendía”: “Por un estacazo, dos líneas; por heridas de “pronóstico”, un cuarto de columna, y por heridas gravísimas, una columna. A más sangre, más prosa (...) Cuando surge el artista del crimen las hábiles plumas de los *reporters* se mueven en la prosa como el pato en el agua. En estilo sobrio, limpio, escueto, dibujan la silueta malévola, remueven y hurgan en la psicología del delincuente y escriben páginas llenas de colorido que se “bebe” el público. En esos renglones encuentran su manantial de inspiración los dramaturgos en agraz o machuchos, los políticos, los psiquiatras y los abogados (...) Gracias al trabajo y al éxito del repórter la tirada del periódico se triplica”⁶.

Tras la guerra civil, el régimen de Franco hará que en la primera década de la dictadura la información criminal desaparezca como tal de las páginas de los periódicos y con ella los periodistas especializados. Como veremos en próximos capítulos, la obsesión por transmitir que España vivía en orden y en paz, así como en construir una realidad nueva con un mensaje amoldado a la propaganda, hará que los periódicos reflejen una imagen del país completamente irreal, que empezará a cambiar muy lentamente a partir de los años cincuenta.

La aparición de un periódico como *El Caso*, especializado en la información de sucesos, supondría una exitosa novedad en el erial periodístico de la postguerra. Ignorado tanto en los tratados de Historia del periodismo de este país, como en los manuales de Teoría de la Comunicación, el periódico semanal fundado por Eugenio Suárez se convirtió en un arrollador éxito de ventas porque utilizaba una fórmula infalible, despreciada por intelectuales y profesionales de la información. *El Caso* estará protagonizado por y se dirigirá a los excluidos y a los marginados de la sociedad. Estos pueden ser, o gente “normal”, seres anónimos e invisibles, generalmente de niveles socioeconómicos inferiores que nunca han interesado a ningún medio de comunicación, o grupos sociales discriminados por su raza. Todos ellos

Baldomero Mesa, de *La Correspondencia Militar*, Francisco Feliu, de *La Voz*, Alfonso Lapena, de *Informaciones*, o Luis Ardila, de *La Época*.

⁶ Romano, Julio, “La ajetreada vida de los reporters de sucesos”, *Heraldo de Madrid*, 5/4/1927, pp. 8 y 9.

adquieren protagonismo puntual por un acontecimiento excepcional y *El Caso* estará ahí para prestarles atención. Apoyado por la iglesia, consentido por el régimen franquista y respaldado por jueces, policías y guardia civil, *El Caso* vivirá su gran esplendor durante casi veinticinco años, hasta que en 1976 la llegada de nuevas publicaciones comience a desplazar, lenta e inexorablemente, al semanario sensacionalista.

Durante casi un cuarto de siglo (especialmente en las décadas de los cincuenta y de los sesenta), *El Caso* reflejará una España menos idílica que otras publicaciones y sus redactores podrán ejercer la profesión con márgenes de libertad algo más holgados que el de otros colegas, aunque su reflejo de la España oficial esté en el trasfondo de su cometido. Recordemos que durante el régimen franquista la imposición de un espacio público de comunicación totalmente unificado, con la Prensa del Movimiento, el NO-DO y el monopolio de la información en radio a través de la obligatoria conexión de Radio Nacional, no sólo uniformizan el mensaje, sino que lo filtra, lo moldea, lo dosifica y lo manipula a su antojo. No podemos olvidar tampoco, como recordaba Gerbner (1990), que el tratamiento periodístico del delito refleja siempre, como el de la violencia en general, el peso de las estructuras de poder sobre las modalidades discursivas. Si leer un periódico es re-conocer el mundo a través de sus páginas, el interés de esta publicación estriba en ofrecer la radiografía sociológica de un oscuro periodo histórico, en disponer de una fuente documental que nos aporta nuevas perspectivas para el conocimiento de las transformaciones operadas en nuestro país.

La prensa es pues un lugar estratégico de constitución del discurso social que en la etapa de la transición a la democracia funcionó como un “operador de cambio”⁷. El periódico se convierte por primera vez en muchos años en el mediador cultural y político, con una función socializadora y una

⁷ Conviene precisar, en línea con la reflexión que realiza Manuel Palacio en su obra *Historia de la televisión en España*, que resulta difícil cuantificar el peso que tuvo TVE en la transmisión del nuevo imaginario social en el que se iban asentando los valores democráticos, de la misma manera que resulta complicado deslindar estos efectos de otros fenómenos sociales como el cine democrático y de destape, el reverdecer de otros medios de comunicación como la prensa o la radio, e incluso las manifestaciones que jalonaban las calles y que transmitían a los ciudadanos más pasivos que existía una forma no autoritaria de organizar la cosa pública (Palacio, 2005: 93). En este sentido, la calificación de la prensa como “operador de cambio” no debe considerarse como excluyente de otros medios de comunicación.

apertura hacia la marginalidad. La nueva prensa de cariz más sensacionalista que empieza a surgir (*Interviú, Diario 16*) desempeñará un importante papel por su lenguaje provocador, por su descaro estético y por su atrevimiento en el abordaje de los temas. *El País* se erige como un marcador de identidad, con un discurso ambivalente: “es un espejo pretendidamente objetivo de la realidad y, en su función mediadora, es un instrumento del “consenso” democrático y, en este sentido, productor de realidad, de un discurso sobre el cambio a través de un modo de referenciación específico” (Imbert, 1990: 9-10).

Temas vetados hasta entonces como delincuencia, droga, inseguridad ciudadana comienzan a aparecer en las páginas de los periódicos con normalidad. Este dispositivo de producción de la realidad tendrá como objetivo tanto el poner en escena la actualidad reciente o inmediata, como desarrollar una tendencia muy clara a seguir la historia de cerca a través de la prensa. Semejante renovación en formas y contenidos estará acompañada de la llegada a la prensa de una nueva generación de periodistas nacida tras la guerra civil, influenciada por los ecos del 68 y la contracultura americana, que buscan un periodismo de mayor calidad, riguroso, crítico y con una escritura cuidada. Aunque el nuevo periodismo español no contó con un gurú a lo Tom Wolfe, ni con manifiestos programáticos, la nómina de profesionales que realizan aproximaciones muy interesantes a la crónica de sucesos, a través del género estrella, el reportaje⁸, es muy importante: Julio César Iglesias, Vázquez Montalbán, Maruja Torres, Martí Gómez, Juan Cueto, Josep Ramoneda o Vicente Verdú, entre tantos otros, imprimirán un punto de vista más social y más plural a sus textos.

La estructura cerrada del suceso, la posibilidad de una narración escena por escena en la que se utiliza la tercera persona omnisciente, la mezcla de tiempos verbales o el relatar los hechos como si estuvieran pasando en ese momento emparentó, desde mediados del XIX, las primeras formas de periodismo popular con la consolidación de la novela. El éxito de los folletines o novelas por entregas en el afán de captar lectores por parte de la nueva prensa

⁸ Unamuno consideraba que el reportaje es un género tan noble y tan artístico como el de la novela, el drama o la poesía”, Gabriel García Márquez, lo definía como el “género estrella” aunque también consideraba que era “el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión y un dominio certero del arte de escribir”, “El mejor oficio del mundo”, *El País*, 20/10/1996, pp. 32-33.

de masas incidirá en sucesos truculentos, aventuras morbosas con acciones inverosímiles y estereotipadas para satisfacer el gusto de los nuevos públicos: “El suceso es literatura, incluso si esta literatura es considerada mala”, diría Barthes (1967, 235).

Pero también grandes autores del XIX jugaron y conjugaron el reportaje periodístico con el relato literario en trabajos que siguen siendo hoy referentes. La borrosa frontera entre la realidad y la ficción ya estaba presente en las grandes obras de Daniel Defoe, donde se confundía la fantasía y el rigor informativo. Un aspecto esencial del trabajo de Thomas de Quincey, visto con el paso del tiempo, no es tanto saber si los sucesos narrados en *Of Murder Considered as One of the Fine Arts (Del asesinato considerado como una de las bellas artes)* (1827) eran veraces o no, sino la forma que tenía de retomar esos *fait divers* para recrearlos con procedimientos que basculaban entre el relato policiaco y la crónica periodística. Edgar Allan Poe fue un escritor acusado de morboso, como recordaba Cortázar, cuando tomaba sucesos reales para recrearlos libremente, como en su *short-story The Mystery Marie Rogét*⁹.

En España, las muy difundidas crónicas de Benito Pérez Galdós del crimen de la calle Fuencarral, en este caso más próximas al rigor informativo que a la invención literaria, aportaron piezas de gran valor narrativo. Emilia Pardo Bazán demostró de manera intensa su interés por los aspectos sociales del crimen. Movida por la curiosidad, el misterio, por el debate público en torno a un crimen o por la situación de la mujer como víctima social, la autora gallega investigaba, reconstruía y reflexionaba sobre algunos de los crímenes más célebres de su época, como el crimen de Carabanchel (1901) o el asesinato de Vicenta Verdier en la madrileña calle Tudescos en 1907. Sobre este último suceso, la escritora y periodista, comentaba al hilo de la afición madrileña (moda que llega con retraso) por las historias de Conan Doyle y su archifamoso Sherlock Holmes, el suceso sin resolver de esta extraña mujer: “Cuando leo en la prensa el relato de un crimen, experimento deseos de verlo todo, los sitios,

⁹ *El misterio de Marie Rogét* se publicó a lo largo de tres entregas entre finales de 1842 y comienzos de 1843 en la revista *Ladies' Companion*. Poe se basó en el crimen real de Mariy Cecilia Rogers, una atractiva vendedora de cigarrillos que murió asesinada en extrañas circunstancias en Nueva York.

los muebles, suponiendo que, de poder hacerlo así, averiguaría mucho y encontraría la pista del criminal verdadero”¹⁰.

Pero la mejor expresión de esta simbiosis entre periodismo informativo y narrativa de ficción, heredera de la estética y de las técnicas empleadas tanto en la novela realista del XIX como en su lenguaje periodístico, llegaría con la aportación de Truman Capote en 1965 con *In Cold Blood. True Account of a Multiple Murder and its Consequences*¹¹, sometiendo la investigación realizada a un intenso proceso de elaboración literaria. En el asesinato de los Clutter, una acomodada familia de agricultores de Holcomb (Kansas) por parte de dos parias vagabundos, el escritor norteamericano buscará la confluencia de la “veracidad” documental del periodismo convencional con la “verdad” literaria, “un *kosmos* coherente dotado en sí mismo de sentido”, cuya verdadera aportación no será la verosimilitud que ya estaba en autores realistas como Flaubert o Dostoievski, sino la radicalidad de su propuesta al ser una novela que sigue la estética del realismo objetivo novecentista (Chillón: 1999, 207).

Norman Mailer siguió los pasos de Capote y publicó en 1979 *The Executioner's Son (La canción del verdugo)*. Buscando la transparencia, el efecto de impersonalidad, el autor de *Los ejércitos de la noche* elabora una extensa novela-reportaje sobre el largo proceso del *Spree killer* Gary Gilmore, famoso por ser el reo que solicitó en varias ocasiones la ejecución de la pena de muerte a la que había sido condenado por asesinato a mediados de los setenta, cuestión en la que coincidía, tal y como veremos, con el conocido caso del asesino de Pedralbes, después llevado a la pantalla por G. Herralde (1979).

También recogió las influencias dejadas por Truman Capote, Sidney Kirkpatrick cuando publicó en 1986 *A Cast of Killers (Un elenco de asesinos)*, una novela-reportaje sobre el asesinato en 1922 del director de cine William Desmond Taylor. En los años sesenta, King Vidor iniciaría una investigación sobre este extraño caso con la intención de realizar un film pero nunca llegó a rodar la película ni a publicar el resultado de sus pesquisas. A la muerte de

¹⁰ *La Ilustración artística*, nº1.416, 15/2/1909, p. 2

¹¹ *A sangre fría. Relato verdadero de un asesinato múltiple y sus consecuencias*. La novela se publicó por primera vez seriada en las páginas de *The New Yorker*.

Vidor, Kirkpatrick logró la autorización de sus herederos para sacar a la luz esos documentos y completar la historia del asesinato de Taylor, al tiempo que describía un retrato “realista” del Hollywood de antes del sonoro.

La nómina de títulos y autores a los que poder referirse sería extensa, como jugosa y apasionadas eran las discusiones entre defensores y detractores del *new journalism*. Si en 1973 Tom Wolfe se convertía en su ideólogo y proclamaba la muerte de la novela tradicional fagocitada por una nueva corriente periodística que había arrebatado a la novela la primacía de los géneros literarios. Wolfe reconocía además la influencia del cine en el periodismo moderno en su ya clásica obra *The New Journalism*, de la misma manera que el reportaje ha formado parte del cine desde sus comienzos, como los *newsreels* de Mèlies, elaborados con planteamientos rigurosos del periodismo escrito, como por ejemplo *The Dreyfus Affaire* (1899) o las primeras actualidades cinematográficas en nuestro país.

No faltaron tampoco las voces que consideraban el *new journalism* como una corriente espuria que atentaba contra todos los órdenes. La discusión ha pervivido durante las siguientes décadas con títulos destacados, como los ya mencionados, o *The Bonfire of Vanities*, 1987 (*La hoguera de las vanidades*), donde de nuevo Tom Wolfe generó un debate intenso sobre si estábamos ante una auténtica novela realista de ficción o simplemente ante buen periodismo disfrazado con los ropajes de la novela. En España, la publicación recientemente de una obra como *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, provocó un cierto maremoto intelectual sobre si estábamos ante una novela basada en hechos históricos o un reportaje ficcionado. Una vez más, el eterno problema de las fronteras entre realidad y ficción.

2.2. La representación de la realidad y las huellas de lo real.

Nuestro objeto de estudio lo constituye un corpus filmico al que podríamos unificar bajo el marchamo genérico del “basado en hechos reales”. Tales “hechos” (ejemplos en su mayoría de la crónica criminal, de la “crónica negra”) recreados por el cineasta, resultan ser, en realidad, *relatos factuales*,

procedentes de manera directa o indirecta de ese eslabón mediador que suele obviarse cuando se alude al referente (“hechos reales”) como inspirador de la ficción fílmica, y que, en nuestro caso, es, esencialmente, el periódico, proveedor de excepción de eso que Genette denominaba “narración factual” en su modalidad “relato de la actualidad”.

Resulta, por tanto, ineludible referirse, aunque sea tangencialmente, a lo que Raymond Williams consideraba “un término inherentemente complejo y altamente variable” ¹² (1977: 73) el concepto de realismo. Sobre el tema en cuestión corren ríos de tinta milenarios, con lo que nuestro único objetivo aquí es plantear, de manera necesariamente somera, algunas cuestiones relevantes para nuestro objeto de estudio, algunas problemáticas que subyacen tanto al realismo factual periodístico como al realismo ficcional o documental.

En lo que al relato periodístico se refiere, Genette en un texto titulado “Fictional Narrative, Factual Narrative” aludía a una ausencia en los estudios narratológicos de especial significación para nuestro tema por su naturaleza, digamos, estructural: “es evidente, no obstante, que las dos ramas de la narratología han dedicado hasta ahora su atención casi exclusivamente solo al comportamiento y al objeto de la narrativa ficcional”, abogando por la necesidad de más investigación “en prácticas tales como la historia, la biografía, los diarios, las historias del periódico, los informes policiales, la narratio judicial, el cotilleo cotidiano y otras formas de lo que Mallarmé llamó ‘l’universel reportage’ ” (Genette, 1990: 755, 756) ¹³.

Si tomamos el texto periodístico como un ejemplo de “narrativa factual” en el que se inspiran formas de “narrativa ficcional” o documental, es importante apuntar, aunque sea de manera somera y necesariamente superficial, algunas cuestiones relativas al espinoso tema del realismo. Consideramos especialmente pertinente la propuesta de Genette -que mantiene una clara distinción entre narrativa factual y ficcional- de que “la narrativa factual y la narrativa ficcional se comportan diferentemente respecto

¹² “A highly variable and inherently complex term” (la traducción es nuestra).

¹³ “It is evident, however, that the two branches of narratology have until now devoted their attention almost exclusively to the behavior and objects of fictional narrative alone” [...] “into such practices as history, biography, diaries, newspaper stories, pólce reports, judicial narratio, everyday gossip , and other forms of what Mallarmé called “l’universel reportage” (la traducción es nuestra).

de la historia que `reportan´ por el mero hecho de que esta historia sea (supuestamente) en un caso `verdadera´ como decía Luciano, y en el otro ficcional, esto es inventada por alguien ya sea el relator presente o alguien de quien el último ha heredado la historia. Especifico “supuestamente” porque los historiadores en ocasiones inventan detalles o componen `intrigas´ y los novelistas en ocasiones se inspiran en acontecimientos actuales. *Lo que cuenta aquí es el estatus oficial del texto y su Horizonte de lectura*” (Genette, 1990: 756, 757) ¹⁴ (la cursiva es nuestra).

En el terreno del relato ficcional, tanto literario como audiovisual, la literatura existente en términos de análisis del discurso en sus distintas modalidades es abundante y goza de una tradición secular en el caso de la literatura y de un corpus considerable en el caso del cine a partir del momento en que éste irrumpe en el “lugar de la narración” a finales del siglo XIX. Incluso en el ámbito que podríamos considerar más cercano en términos de reivindicación del carácter factual o semi-factual de lo narrado, como es el del documental, el corpus analítico crece de forma sostenida. Como hemos dicho no es así en el caso del relato informativo, todavía demasiado ligado a lo referencial o a lo normativo como para poder establecer de forma desapasionada sus características estructurales *en cuanto relato*, en cuanto “estructuras narrativas”. En la literatura centrada en el análisis del relato informativo se suele omitir lo que podríamos denominar el “proceso semiótico”, los artefactos narrativos generadores de sentido, el “momento dialéctico” tal como lo entendió Schopenhauer, ciñéndose esencialmente a un análisis-resumen de contenidos manifiestos sobre un determinado tema o en un análisis de los distintos géneros periodísticos. Quizás esto se deba a que, en el caso del relato periodístico, éste suele proyectarse sobre un horizonte de “transparencia”, cual reflejo especular de los hechos, y el “significado” no acostumbra a deslindarse claramente del referente en el discurso crítico y analítico. Y ello es así por considerar, acaso, que establecer tajantemente esta

¹⁴ “Factual narrative and fictional narrative behave differently towards the story which they “report” by the mere fact of this story’s (supposedly) being in one case “truthful” as Lucian put it, in the other case fictional, that is invented by someone whether the present storyteller or someone from whom the latter has inherited the story. I specify “supposedly” because historians do on occasion invent details or arrange “intrigues” and novelists do on occasion draw inspiration from topical events. What counts here is the official status of the text and its Reading horizon” (la traducción es nuestra).

distinción, requisito previo a todo análisis discursivo, implicaría introducir una falla en la “autenticidad” de la información, en su filiación referencial, una falla que cuestionaría la labor de referir los hechos, lo acontecido, olvidando que para que los hechos adquieran relevancia social, necesitan, ineluctablemente, *ser contados*.

Hay pues un vasto campo de estudio, virgen en muchos aspectos, en el ámbito del relato informativo, para intentar “extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción” (Barthes, 2009: 216) que enriquezca y complete la clasificación por géneros y otras formas más habituales de enfrentarse al texto informativo como pueden ser el análisis de contenido. Quizás, como afirmaba Raymond Williams refiriéndose a la cuestión del realismo, también en el ámbito de ese escenario privilegiado de lo factual, rico en efectos de realidad fuertemente estandarizados como es el relato periodístico “lo que se necesita es no tanto crítica como análisis” (Williams, 1977: 73).

Tras haber dejado constancia del sustancial desequilibrio existente entre la escasa literatura analítica centrada en las formas y estructuras del relato periodístico orientadas a “hacer parecer verdad” (dejamos de lado ahora la cuestión de la efectiva voluntad de ser fiel a los hechos o su contrario, de traicionarlos, para centrarnos únicamente en el “contar”) frente a la bastante más prolífica centrada en el análisis del relato fílmico, conviene esbozar brevemente el complejo sistema de mediaciones que subyace al “basado en hechos reales” y por tanto aludir, aunque sea brevemente, al espinoso asunto del “realismo”. “El realismo no es solo un asunto literario; es un gran asunto político, filosófico y práctico que debe ser tratado y explicado como tal”, escribía Bertolt Brecht ¹⁵.

Distinguiendo “realismo” de “verosimilitud” Barthes definía al primero como “todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente” (1987: 186). La clave del realismo descansaría, según él, en “la

¹⁵ “Realism is an issue not only for literature: it is a major political, philosophical and practical issue and must be handled and explained as such”, (la traducción es nuestra) Bertolt Brecht (1974) “*Against George Lukács*”, *New Left Review* n. 84, marzo-abril, p. 45.

ilusión referencial”, que busca hacernos olvidar el mecanismo tripartito del signo: significante-significado-referente, suprimiendo el significado para hacernos creer que lo que convenimos que es lo real es la realidad misma.

La “realidad”, el reino del referente, del “simple y pavoroso estar ahí” de Ortega, que supuestamente funciona como instancia legitimadora del texto que se reclama realista, es definida por Monterde como “un campo referencial que en todo caso abarca el mundo empírico, sensible y habitable, pero que también se dilataría hacia los territorios de lo conceptual, simbólico, sentimental, imaginario, etc., es todo aquello que puede afectar (o verse afectado por) la acción física o mental del hombre en su dimensión tanto individual como social” (Monterde 2001: 15-16). Para este historiador, el concepto sobre el estatuto de lo real es claramente *constructivista*; la realidad no se nos da hecha o completamente dada, sino que la construimos en función de lo que sabemos de ella, del mismo modo que comprendemos las imágenes en función de nuestro concepto de realidad. En este sentido, Jenaro Talens considera necesario introducir una distinción neta entre “lo real” y “la realidad”: “Lo real es siempre inexplicable. La `realidad` (lo que llamamos así) no es que lo sea, sino que ha sido ya previamente construida como una explicación” (2010: 14).

Puesto que ya destacamos en otro epígrafe la importancia del “efecto de realidad” en la construcción del relato periodístico, ejemplificaremos ahora, de forma muy sucinta y sin vocación de exhaustividad, algunos de los recursos narrativos para generar ese “efecto de realidad” y, alguna de las características específicas de la forma realista en su manifestación periodística.

En su texto “El efecto de realidad” (1968), Barthes señalaba las unidades narrativas más funcionalmente secundarias¹⁶, las *catálisis* (unidades *distributivas* o “lujos” narrativos que rellenan y complementan el relato estructurado en torno a las funciones *nucleares*) y a los *informantes* (datos concretos y directamente significantes que complementan a los *indicios* dentro de las unidades *integradoras*) como los elementos que sostienen la potencial vinculación de la ficción con la realidad. Los *conectores realistas*, entre los

¹⁶ “Esta clasificación de las funciones narrativas la había establecido en su “*Introducción al análisis estructural del relato*” (Barthes 1966).

cuales se encuentran las *descripciones*, cumplen una función clave en el nivel del discurso, no de la historia. Y Barthes se siente intrigado por la posible significación de esa insignificancia de las descripciones en las narrativas de Flaubert (1987: 181), para apuntar a la postre que dichos lujos o anotaciones son refuerzos de las relaciones entre texto y mundo, del eje paradigmático del lenguaje.

Por su parte, Genette, en el ya citado texto “Fictional narrative, Factual narrative”, apuntaba a una de las que consideraba características inherentes a la narración factual (dentro de la que incluimos al relato periodístico) frente a la ficcional: “(La narración factual) no se niega a priori a sí misma una explicación psicológica, sino que tiene que justificar cada explicación con alguna indicación respecto a la fuente (‘Sabemos gracias al *Mémorial de Sainte Hélène* que Napoleón pensó que Kutuzov...’) o, para atenuarla y *modalizarla* a través de algún prudente marcador de incertidumbre y suposición (‘Napoleon *probablemente* pensó que Kutuzov ...’), mientras que el novelista cuando ficcionaliza su personaje puede permitirse un perentorio ‘Napoleon pensó que Kutuzov...’ (Genette, 1990:763). Esta modalización a que se ve obligado el relato factual es la que encontramos, por ejemplo, cuando alguna de las películas de nuestro corpus, como es el caso de *Mi hija Hildegart*, recurre a la voz en off de un narrador omnisciente que, no casualmente también es el periodista, para narrarnos los pensamientos de la madre asesina.

Dada la naturaleza audiovisual de los filmes que componen una parte de nuestro objeto de estudio, procede ahora, aunque sea de forma sintética, aproximarse a los fundamentos de la teoría de la imagen, desde la perspectiva que marcan nuestros objetivos, es decir, en este caso para proporcionar a la revisión histórica posterior una contextualización teórica de los distintos modos de construir una película “basada en hechos reales” de raigambre periodística.

Barthes constató que entre el mundo de la ideología y el de los signos existe una relación dialógica, un bucle de retroalimentación que está en el germen de las teorías sociosemióticas de la literatura y del cine. “El área de la ideología coincide con la de los signos. Entre ellos se puede poner un signo de igualdad. Donde hay un signo hay ideología. Todo lo ideológico posee una

significación sgnica”, afirmaba Valentín Voloshinov en su económica y seminal definición del *signo ideológico* (1992:33). En lo relativo a los discursos visuales, Zunzunegui nos habla de “la convicción de que entre los mundos de la *percepción* y de la *significación* no existe una muralla que los separe” (1998: 15), o nos propone considerar las relaciones de las imágenes fílmicas con la realidad desde una teoría de la imagen consciente de las implicaciones y resortes de la corriente confusión entre *la realidad de la imagen y la imagen de la realidad* (21).

Insistiendo en la conveniencia de recordar la proliferación masiva y progresiva de las imágenes en las sociedades contemporáneas y su carácter persuasivo (o podríamos decir *suasivo*¹⁷) en la mostración y/ocultación de la realidad misma, el modelo ofrecido por Zunzunegui nos recuerda que desde la etimología de la palabra “imagen” en la *República* de Platón (texto fundacional de la poética occidental junto a la *Poética* de Aristóteles) se proyectan dos nociones clave en torno a este concepto: la idea de “representación” y la de “reflejo especular”, polos semánticos a los que apuntaban igualmente los términos y conceptos “imago” y “eikon”. No obstante, sería posible considerar otros modos definitorios, más específicamente descriptivos de la especificidad material de la imagen visual, como el ensayo por el sociólogo Abraham Moles¹⁸, a partir del cual hablar de imagen supondría hacerlo de *un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un elemento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo* (Zunzunegui, 1998: 22). De aquí se puede deducir, según Zunzunegui, la condición “material” (construida) de la imagen y su

¹⁷ Eco utilizaba el término suasin para referirse al mensaje persuasivo que no se presenta como tal. La persuasión vía información periodística sería esencialmente un acto suasivo, por ej. : “Entiendo por discurso suasivo un discurso que pone en juego técnicas de persuasión que no se presentan como tales. En este sentido la foto de un vestido que porta una modelo fotografiada de manera que resulte deseable es suasiva, porque además de decir –explícitamente– que ese vestido es bonito dice suasivamente que quien lo lleva puesto se vuelve deseable. La suasin es un entimema cortocircuitado, del cual no se llega a advertir la naturaleza persuasiva” (Eco 2005).

¹⁸ Moles caracteriza la imagen en función del grado de figuración de dicha imagen (en cuanto representación de objetos o seres conocidos); el grado de iconicidad (la calidad de “identidad” en la representación de ese objeto conocido); el grado de complejidad (tanto desde el punto de vista compositivo como perceptivo); el tamaño (grado de ocupación del campo visual); los grosores de la trama y el grano; las distintas cualidades técnicas (contrastes, iluminación, nitidez); presencia o ausencia de color; dimensión esttica y el grado de normalización (en relación a su potencial copia múltiple y difusión masiva); Moles, Abraham (1981), *L’image. Communication fonctionnelle*. París, Casterman, p. 32 y ss.

independencia, diríamos que relativa, con respecto al objeto o temas representados. Sin dejar de lado la diferenciación entre “imagen representativa” (figurativa) y “no representativa” (abstracta), con el caso fronterizo de los caligramas (materialización de la “diferencia” entre palabra e imagen ¹⁹), así como la importancia, desde un punto de vista cognitivo, del valor del concepto de “imagen mental” (*representación en el conocimiento*), deberíamos también tener en cuenta los mecanismos de la percepción visual, desde una perspectiva biológica-psicológica, para fundamentar mejor en el funcionamiento fisiológico la relación de las imágenes que vemos con la realidad.

Pasando ya al funcionamiento específico de la imagen cinematográfica, el cine alcanzó a producir una *iconización del flujo temporal* (Gubern 1987) gracias a la ilusión del llamado *efecto Phi* (que no debe confundirse con la persistencia retiniana), en virtud del cual la imagen fílmica es capaz de ofrecer ante la mirada del espectador un desenvolvimiento del mundo extraordinariamente capacitado para tomar el relevo tanto de la tradición de las artes miméticas como de las narrativas. De este modo, en la confluencia de fuerzas (económicas, culturales, tecnológicas) que configuran la emergente industria del cine, el nuevo medio se abre paso entre públicos cada vez más variados y amplios, imponiéndose además un modelo de visualización socializada, heredera del teatro.

Conscientes por tanto de la complejidad del proceso de emergencia del cine como medio, como consecuencia de la confluencia de varias *prácticas culturales*²⁰ que coexistieron durante los primeros años de tanteos y que, en cierto modo, no dejan de invitar al cuestionamiento de cualquier tipo de esencialización del cine²¹, tendríamos a continuación que considerar igualmente el funcionamiento del dispositivo cinematográfico, recordando con

¹⁹ Tal y como señalara Michel Foucault en *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1981.

²⁰ Consideramos relevante aquí la noción de forma o práctica cultural introducida por Raymond Williams a propósito de la televisión (*Television, Technology and Cultural Form*, Nueva York, Schocken Books, 1975).

²¹ Entre otros, Thomas Elsaesser ha insistido en ello, precisamente para desmitificar la radicalidad de los cambios actuales en el sistema cultural cinematográfico y audiovisual (*Early Cinema. Space, frame, narrative*, Londres, BFI, 1990).

Jean-Louis Baudry²² que en toda producción de un film pueden discriminarse básicamente dos fases: a) un *muestreo espacio-temporal* que permite la captación y registro de fragmentos de las apariencias de la realidad (fotogramas), cuyas *diferencias* quedarían incorporadas a la imagen cinematográfica; y b) la proyección de la sucesión de fotogramas inscritos en la película y que, captados por la cámara, restablece sobre la pantalla, a partir de esas imágenes fijas y sucesivas, la continuidad del movimiento (*falso movimiento*, basado en cortes móviles; Deleuze 1983) y la sucesión del tiempo. Esa sucesión se produce a partir de la sutura de una serie de elipsis que ocultan la discontinuidad de la filmación y que fundamentan una recepción del film en tanto *continuidad formal y continuidad narrativa del espacio filmico* (Zunzunegui, 1998: 148).

El aspecto más relevante para nosotros del dispositivo cinematográfico tiene que ver con la oscilación lograda por el medio entre la “impresión de realidad” y el llamado “efecto de real” (Oudart 1971). Aquí habría que considerar que las condiciones de percepción generadas por el espectáculo cinematográfico (salas de proyección comerciales) producen en los espectadores una sensación de estar asistiendo al desenvolvimiento de la realidad misma como en ningún otro espectáculo. Recuérdese el impacto causado en los espectadores del cine primitivo por la representación del derrumbamiento de un muro o de los disparos a Canalejas. El cine venía a sumar la potente resolución fotoquímica de las imágenes proyectadas en la pantalla las cuales, a su vez, incorporaban el movimiento en su duración. El movimiento convertido en sensación de profundidad (efecto “esteocinético”), unido a los posteriores efectos sonoros, aportaban progresivamente una impresión de realidad cada vez más verosímil y sensorialmente más completa y compleja. En dicha impresión colaboraba mucho la codificación de la situación del espectador durante la proyección del film (el tipo de sala y condiciones de proyección), aunque Jean-Louis Baudry señaló también que la clave de esta situación no era tanto la eficacia de la imitación de lo real sino la producción de *un efecto de sujeto*, materialización de “un deseo de ver” que sería inherente a

²² Baudry, Jean-Louis (1970) “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base” , Cinétique 7/8, pp.1-8; en Zunzunegui (1998: 147).

la estructuración del psiquismo humano donde dicho sujeto, ubicado al modo de los cautivos de la caverna platónica, accede a esa “impresión de realidad”²³.

Junto a esos efectos de realidad, orientados a producir la mencionada *impresión de realidad*, habría que distinguir por tanto *los efectos de real*, entendidos como “efectos de producción, mecanismos tendentes a inscribir en el interior de lo representado huellas del proceso de representación, generalmente a través de la inserción de simulacros de espectador en el interior de la imagen” (Zunzunegui, 1998: 149). Estas “marcas de enunciación” o recursos metareflexivos serían cultivados por las propuestas filmicas que, articuladas en torno a los *nuevos cines* en los años 70, se resistirían al predominio de aquella *impresión de realidad* propia de la imagen fílmica.

En los textos fundacionales de la poética clásica occidental, los filósofos griegos Aristóteles y Platón abrieron en el s. IV a. C. sendas valorativas dispares respecto a los instintos y valores de la imitación (la mimesis). Mientras que el autor de la *Poética* certificaba la naturalidad del instinto hacia la imitación, fundamentalmente de las acciones y a partir de los ejemplos de la tragedia, su maestro, Platón, relegaba el lugar de los artistas imitativos a la esfera del “engaño” que suponía la copia de las apariencias de las cosas (los objetos o fenómenos visibles), por contraste a la elevación de los artistas “verdaderos” hacia las formas ideales o arquetípicas, las de la “auténtica realidad” de las ideas, verdadera aspiración racional al conocimiento intelectual.

No es menos cierto que, en línea paralela, la mimesis según fuera planteada por Aristóteles, está arraigada en el corazón de la historia de las artes occidentales y es aceptada ampliamente como una forma de conocimiento sensible del mundo. Mucho se ha escrito sobre la complejidad implícita en la seminal definición aristotélica, sometida luego a múltiples y polémicas interpretaciones, con sus dos polos principales: la mimesis como imitación de lo existente, pero también como construcción ordenadora. Una lectura atenta de los famosos pasajes de la *Poética* demuestran que la

²³ Baudry, Jean-Louis (1975) “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, en *Communications*, 23, págs. 56-72. (en Zunzunegui 1998, 148-149).

cuestión de la mimesis para Aristóteles es de naturaleza pragmática (no ontológica) y que tiene que ver tanto con *la ejecución* como con el placer de reconocer el objeto o sujeto imitado (Pozuelo, 1993:51-59)²⁴. En esa función ordenadora o compositiva de los acontecimientos que son objeto de la mimesis, Aristóteles habla del *mythos* para la tragedia, el relato que construye secuencialmente esa imitación según las leyes del discurso.

Siendo absurdo pretender un repaso histórico mínimamente exhaustivo de la historia de la suerte del concepto de mimesis, y procurando acercarnos al contexto más cercano a la teoría del cine, podría recordarse sin embargo el influjo de dos libros señeros en el pensamiento estético occidental, *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, de Erich Auerbach (1942) y *Arte e ilusión*, de Ernst H. Gombrich (1960). Auerbach abordó en su obra los modos en que los sistemas de representación de una cultura pueden determinar la concepción de la realidad, seleccionaba una serie de textos canónicos desde la Antigüedad hasta el modernismo anglosajón para estudiarlos estilísticamente en pos de las “filtraciones del referente” y la observación de la trayectoria que lleva a la superación de la teoría “de los niveles” en la representación literaria de la realidad (522-525). En síntesis, el libro concluye que dichas representaciones de la realidad son dependientes del modelo de mundo dominante en cada cultura, es decir, que las convenciones se imponen a “la verdad” del mundo.

Gombrich, por su parte, comprobó a partir de un corpus de obras plásticas los modos en que la imaginación se conforma a partir de unas normas culturales, históricas, de construcción de la realidad, en pos de comprender “la verdadera naturaleza de la representación realista” y lo hizo a partir de dos perspectivas: a) estudiando las influencias figurativas en el creador, y b) los procedimientos perceptivos que determinan la psicología del espectador. Cuando el pintor se enfrenta al momento de dar cuenta de la realidad, entran en juego necesariamente los estilos las convenciones que permiten, a través de las figuras, generar esa construcción que toma el lugar de la realidad y en la

²⁴Pozuelo se detiene en el capítulo 4 de la Poética, en la primera aparición del concepto desvinculado del objeto de imitación: “... pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna cosa semejante” (Aristóteles, Poética; ed. de A. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 1448b, 4-19).

que se implica, con cada vez más eficacia, la experiencia psicofísica del espectador.

Estos dos libros de Auerbach y Gombrich, ponen las bases de la puesta en cuestión de los discursos realistas (realismo genético y realismo formal) y, a pesar de hitos influyentes en el pensamiento teórico sobre el realismo, como hubo de ser la obra del teórico marxista Gyorg Lukács, para quien la ficción realista debía convertirse en un instrumento de valor político en el conocimiento y transformación de la sociedad, lo cierto es que la teoría contemporánea, a partir del *giro lingüístico* en filosofía, de la llamada “crisis del sentido” que marca el horizonte postestructuralista²⁵, hicieron muy complicado volver a plantearse el problema de la referencialidad. El filósofo francés Paul Ricoeur es uno de los más claros ejemplos de este giro en la interpretación del concepto de mimesis al segregar la imitación de un concepto estrecho de copia, réplica o incluso semejanza, considerándola más bien como “un acto de imitación creativa” (1983, 72), una ordenación del proceso de los acontecimientos a través de la intriga. Aristóteles distinguía, además, entre la explicación personal directa de lo que los personajes hacen o dicen y la estrategia de concederles la palabra, es decir intervenir indirectamente, dejando que fuesen ellos mismos quienes interpretasen el drama. Es la distinción entre la mimesis diegética (epopeya) y dramática (tragedia).

La interpretación “constructiva” de la mimesis aristotélica habría tenido una importancia capital en la revitalización del realismo como sistema de conocimiento y comprensión del mundo (Quintana, 2003: 50). La idea de la mimesis en cuanto *mythos* dará paso, en la teoría literaria, al predominio del concepto de *verosimilitud* (capacidad de hacer “creíble” una realidad construida mediante el discurso poético). A su vez el concepto de verosimilitud hace que la mimesis desemboque en el concepto de ficción.

La conciencia del carácter construido de los mundos posibles de la ficción devuelve el valor cognoscitivo a los productos de los actos creativos (formales). Eso sí, el posible “nuevo realismo”, como el que defiende el teórico

²⁵ Con sus diferencias, podemos citar a Wittgenstein, Barthes y la semiótica, las relecturas de Bajtín por Kristeva, Foucault, Derrida y las distintas vertientes de los Estudios culturales, entre algunos de los pensadores y corrientes más influyentes en dicho horizonte teórico.

del cine Ángel Quintana, tendrá que cuestionarse (permanentemente) el estatuto de la ficción, sobre qué pactos y condiciones se negocia la verosimilitud para los espectadores o receptores. La situación cambia además con la irrupción de la imagen y el cine digital que suponen, según Quintana, una crisis casi fatal para esa especificidad “realista” del cine, por cuanto los índices de lo real, una vez digitalizados, pasan a convertirse en signos indistintos de los generados sintéticamente y componentes de mundos de ficción virtuales, *simulacros* de lo real “materialmente” ya separados de forma irremediable de la realidad (Quintana 2010).

El célebre ensayo de Barthes sobre la fotografía ²⁶ hubo de influir poderosamente en el desarrollo de la semiótica del cine, más allá de la semiología general, en los años sesenta. Christian Metz señaló así el carácter discursivo del cine, cuyas imágenes en movimiento generaban además “una fuerte impresión de realidad”. Fotografía y cine no pueden reducirse ya a meros discursos descriptivos u objetivos al ser reveladores también de operaciones estéticas y políticas que se ponen de manifiesto en la temporalidad. El realismo ingenuo no era ya viable en modo alguno pues, a pesar del carácter registral del cine, “ninguna película constituye una garantía de la verdad del mundo” (Quintana, 2003: 59). A fin de cuentas, a la hora de tratar de preservar un realismo de valor y funcionalidad cognoscitiva, habría que distinguir entre tendencias orientadas a privilegiar *la transparencia de la representación* – con la “finalidad de borrar la consciencia del proceso de representación de la obra”– y las que se orientan a colocar en primer término la transparencia de lo representado, subrayando los procesos de mediación en un modo cuya finalidad “debe residir en respetar la propia naturaleza del mundo poniendo en primer término el propio referente” (Quintana 2003: 63).

En cualquier caso, y para terminar con estas consideraciones sobre la mimesis y el realismo, lo cierto es que el concepto de “mimesis” ha ido acumulando una inmensa sedimentación de relecturas e interpretaciones, ya desde las versiones más bien divergentes de Platón y Aristóteles hasta llegar a nuestros días. El resultado de este proceso histórico es que “la noción de

²⁶ Barthes, Roland (1980) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1984.

mímesis se ha convertido en un verdadero cajón de sastre” (Schaeffer, 2002: 41), que concepto y término llegan hasta nosotros desde “un embrollo secular” que ha venido equiparando y confundiendo en la tradición occidental los términos y nociones de “imitar”, “representar”, “parecer”, “fingir”, produciéndose así desplazamientos semánticos que convierten dichos términos y nociones en casi intercambiables, lo que tiene sus consecuencias sobre los debates ideológicos en torno a la función social de las prácticas que producen estos efectos (Schaeffer, 2002: 42).

Ubicadas entre las teorías *formalistas* del cine (Arnheim, Eisenstein), centradas en el carácter diferencial de las imágenes fílmicas respecto de la realidad que está en su base, y las teorías *lingüísticas o semiológicas* del cine (Metz, Mitry), que defienden el modelo de la semiótica lingüística para explicar la comunicación cinematográfica, se encuentran esas teorías del cine que llamamos *realistas*. Estas propuestas comparten la idea central de que “la reproducción fotoquímica del mundo construye una ilusión de aprehensión directa de lo real” y un interés en la forma especial que tiene el cine de reproducir las apariencias ópticas de la realidad (Zunzunegui, 1998: 172). Para Sigfried Kracauer el cine, instrumento científico adecuado para la exploración de lo real, *presenta la vida como es*. Su materia prima ha de ser el mundo visible. Las tendencias artísticas que acercan el cine a la pintura, el teatro o la música son reprobables si afectan a lo que él considera que debe primar, *el enfoque cinematográfico*. El formalismo en el cine será aceptable en cuanto contribuya a acentuar la apariencia de realismo (1960: 38 y ss.), siendo el cine más interesante para él el que posee una factura más cercana al documental (*Man of Aran*, de Flaherty, o *El ladrón de bicicletas*, de V. de Sica).

Los ensayos de André Bazin, agrupados en su ya clásico *¿Qué es el cine?* (1966), ofrecen lemas muy arraigados en el discurso sobre el realismo cinematográfico: el cine como *asíntota de la realidad*; el cine, como *ventana abierta al mundo*. Su defensa del estilo neutro (basado en la selección de los elementos de la realidad y no en su manipulación), del plano secuencia con profundidad y no del montaje interpretativo iban en la dirección de defender la ambigüedad esencial de la realidad, preservando la capacidad del espectador para interpretarla. Bazin sabía bien que las imágenes del celuloide proyectadas

no eran la realidad sino las huellas que ésta dejaba en aquel, trazos que él creía que no precisaban de interpretación o descodificación. Para el teórico francés, como para la mayoría de los teóricos realistas, la clave no es que el cine dé cuenta de la realidad sino que ésta devenga en “más real” a través del uso del procedimiento estético. De hecho, los estilos cinematográficos – esos “residuos de convenciones” dejados por la técnica – podrían clasificarse en función del grado de realidad que sean capaces de concitar en la pantalla. “Resulta inútil oponerse –afirmaba Bazin- a todo progreso técnico que tenga por objeto aumentar el realismo cinematográfico. Sonido, color, relieve” (Bazin 2008: 299).

Las tesis de Pier Paolo Pasolini se encontraban a medio camino entre las teorías realistas y las “lingüísticas” o discursivas. La clave del cine, para él, estaba en el plano-secuencia. En cada uno de ellos “la realidad era captada en su acaecer en tiempo presente”²⁷. El cine es entendido así en tanto “lenguaje de la acción”, conformado por *shintagmas vivientes* que reproducen el presente. Ahora bien, al entrar en juego el montaje pasamos del cine, como instancia teórica, al film, en el que el presente se convierte en pasado (pasado histórico).

Tras este sucinto repaso podemos preguntarnos: ¿Cuáles son los problemas principales que plantean las teorías realistas sobre el cine? En un número de referencia dedicado por la revista *Screen* al problema del realismo, el escritor y productor Colin McCabe ironizaba preguntándose si, a la luz de la dominancia del modelo realista de cine consolidado durante décadas desde la industria hollywoodiense, se podía defender el realismo intrínseco del cine, si es que uno acepta, en términos de Bazin, que el cine realista ha de localizar sus acciones y personajes en un contexto histórico y social concreto (1976: 9). Y es que, si ahora el realismo es la dominante estética en el medio fílmico, no lo fue en el inicio de la historia del medio, momento en el que sabemos que confluyeron varias posibilidades (cine de atracciones y de actualidades, espectáculo pseudocircense, indagación científica, registro y reproducción de espectáculos, visionados individuales, etc.) sujetas a distintas opciones ideológicas. Sólo cuando triunfa el sonoro y se consolida la hegemonía de

²⁷Pasolini; Pier Paolo (1971) “Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad”. En AAV, *Problemas del Nuevo Cine*. Madrid, Alianza, p. 63.

Hollywood sobre la industria, el realismo triunfa como estética dominante y así ha sido desde el final de la segunda guerra mundial. Este realismo hollywoodiense compartía con el neorrealismo italiano la confianza en la relación entre cine y realidad y será ya en los 60 cuando encontremos prácticas fílmicas en las que se cuestionaba la validez de la teoría misma de la representación. Heredero del neorrealismo italiano y referencia de primer orden de la *nouvelle vague*, Jean-Luc Godard se planteará como objeto de reflexión el mismo proceso de representación. Por otro lado, el concepto y estilo realistas suponen un problema constante en el seno de la tradición marxista como uno de los legados principales en el cine de la Unión Soviética de los años 30.

Desde un punto de vista epistemológico, McCabe repara en que el concepto de realismo que maneja Bazin (producir una realidad *más real* que la realidad misma) es, en el fondo, la base del método empirista (McCabe, 1976:10), esto es, la posibilidad de abstracción del sujeto en el conocimiento objetivo del objeto, con el consiguiente “olvido” del proceso de producción de dicho conocimiento. El movimiento de Bazin sería análogo, al deducirse de su apuesta por el realismo una invitación a “elidir” ese proceso de confrontación entre sujeto y objeto. La supuesta cercanía del discurso periodístico y de su sujeto enunciator respecto de los sucesos relatados y acontecidos *de facto* supondría un caso especialmente intenso de este “olvido” que, en el proceso de reciclaje de una adaptación o reescritura fílmica, difumina aún más la función de la *mirada* que *presenta* esos hechos *como si* hubieran sucedido *tal y como* se cuentan.

Al contrario que Bazin, McCabe no cree que el film revele lo real en un momento de transparencia, sino que más bien el film está constituido por una serie de discursos que producen una cierta realidad (1976: 11). Se trata, por tanto, de pasar el énfasis a la noción de producción, así como a la de contradicción (importante en la teoría marxista). En la mayoría de los documentales el discurso verbal, la *voice-over* suele dirigir la interpretación que el espectador hace de las imágenes. En los films de ficción clásicos, frente a distintos discursos verbales que chocan se impone el discurso visual que detenta la verdad principal. Pero habría un tercer grupo de películas que

intentan precisamente denegar ese emplazamiento inmóvil del espectador, sin dar asideros de veracidad ni a los discursos verbales ni a los visuales, pues ninguno de los dos agota o explica del todo al otro, tomando así fuerza la posición del espectador, al hacer palpable esa yuxtaposición o roce conflictivo de los discursos fílmicos.

Si para ese “realismo clásico” el cine consistiría precisamente en “la homogeneización de los distintos discursos por su relación con un discurso dominante, seguro de su dominación por la seguridad y transparencia de la imagen” (1976:12) ²⁸, McCabe entiende que, más que una construcción de lo real o una revelación de lo real, la práctica fílmica consistiría precisamente en una transformación de los distintos discursos disponibles para el equipo realizador. El objetivo de McCabe es demostrar de qué modo ciertas prácticas que articulan los diferentes elementos en los discursos que constituyen un texto fílmico tienen ciertos efectos políticos. Un texto fílmico puede, por tanto, comportar distintas posiciones de sujeto para el espectador, a veces contradictorias, que es lo que la teoría del realismo trata de sofocar. El film *Queridísimos verdugos*, de Basilio Martín Patino, nos ofrecerá un ejemplo palmario de cómo las estrategias discursivas del modelo documental que cultiva opera un roce de discursos (entrevistas, discurso forense y jurídico, relatos periodísticos, el ensayo) que produce direcciones de sentido diferentes, posiciones distintas de sujeto.

En este marco de funcionamiento, la clave para McCabe es el estudio de la construcción del “punto de vista” (13) y para ello se apoya en el análisis que hizo Lacan de la visión, con objeto de entender la realidad del film ²⁹. En efecto, como seres hablantes estamos oscilando permanentemente entre “lo simbólico y lo imaginario”. Simplificando quizás demasiado, podríamos entender *lo imaginario* como la ilusión realista, mientras que *lo simbólico* se relacionaría con la esfera de lo semiótico o “diferencial”.

²⁸ “[...] the homogenisation of different discourses by their relation to one dominant discourse assured of its domination by the security and transparency of the image” (la traducción es nuestra).

²⁹ Lacan, Jacques (1992) *El seminario*. Vol. 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Barcelona, Paidós.

Bertolt Brecht, por su parte, no albergaba dudas sobre el anclaje social y político de la cuestión del realismo, y abogaba por una definición “generosa” del mismo: “Realista quiere decir: que desvela la causalidad compleja de las relaciones sociales; que denuncia las ideas dominantes como las ideas de la clase dominante, que destaca el momento en la evolución de todo (...) La realidad se transforma; para representarla hay que cambiar los modos de representación” (Brecht, 1970: 117-118)³⁰.

Para un cuestionamiento político de lo artístico, por lo tanto, es preciso romper la relación imaginaria entre el texto y el espectador y eso pasa por hacer entrar en el campo de observación las condiciones sociales de producción y recepción del cine. Aquella ruptura constituía la utopía política de los surrealistas: el corte del ojo por la navaja en el balcón del prólogo de *Un chien andalou*, la apertura de la pupila del espectador hacia un nuevo concepto de *realismo*, un realismo que no refleje redundantemente la realidad, sino que exprese simbólicamente lo real (Talens, 2011: 14). El espectador deja de ser, para este tipo de *subversión* del realismo en que consistiría el cine de Buñuel un sujeto *exterior* y estable que reacciona pasivamente a los estímulos emotivos que provoca el film para reconstruir un significado claramente inscrito en dicho film, para pasar a ser entendido como “una parte fundamental e integrante del propio proceso fílmico en cuanto tal”, *constructor* del sentido del film al tiempo que *construido*, como tal sujeto, por ese mismo proceso de producción y construcción del sentido en el que está implicado (Talens, 2000: 165).

En definitiva, como Engels y Lenin ya señalaron en sus textos sobre este asunto, “la audiencia y sus determinaciones son los términos del “realismo” de cualquier film u obra de arte, no una realidad pre-existente que ésta se limite a vehicular” (McCabe 1976: 21)³¹. El problema tanto para Lenin como para Engels, y ésta es una lección que suponemos habría que retener, es que de lo que se trata no es fundamentalmente de una realidad externa al texto, sino de la “realidad del texto mismo”. Se trata de entender “la efectividad del texto

³⁰ Brecht, Bertolt (1970) *Sur le réalisme*. Paris, L’Arche; (la traducción es nuestra).

³¹ “The audience and their representations are the terms of the ‘realism’ of any film or work of art – not some ‘pre-existent’ reality which it merely conveys” (la traducción es nuestra).

dentro del tejido social, lo que quiere decir que tenemos que considerar la relación entre el lector y el texto en su especificidad histórica” (24)³². El director debe hacer consciente al espectador de su relación con la pantalla de modo que perciba las relaciones sociales que son representadas. La identificación se rompe... y nos damos cuenta al mismo tiempo de las relaciones que fundamentan dicha identificación así como nuestra relación con esa representación.

Más allá de la “imagen-movimiento” que definiría las primeras décadas de evolución del medio cinematográfico, el filósofo Gilles Deleuze abría sus consideraciones sobre la nueva fase del cine, caracterizado por la “imagen-tiempo”, recordando cómo André Bazin ya percibió claramente que el neorrealismo suponía una nueva relación del cine con la realidad. En lugar de representar un real “ya descifrado”, Bazin observaba que este cine apuntaba a un *real por descifrar, siempre ambiguo*, dando lugar a lo que él llamaba una *imagen-hecho*. Frente a ese supuesto plus de realidad que aportaría el neorrealismo, Deleuze, muy significativamente, se preguntaba si más que una cuestión de realismo, este cambio hacia un nuevo tipo de signos no sería más bien una cuestión *mental*, de *pensamiento*, es decir, añadimos nosotros, una cuestión de *percepción*. Según Deleuze, lo que definió al neorrealismo fue el triunfo de una clase de situaciones *puramente ópticas y sonoras*, distintas ya de las *situaciones sensoriomotrices* características de la imagen-acción del realismo *antiguo* (Deleuze, 2004: 13), hallazgo éste comparable al de la conquista de un espacio puramente óptico por el impresionismo pictórico. Ya Hitchcock había convertido al personaje en un espectador, en alguien que “ve” y “oye” donde antes solo le correspondía actuar y reaccionar. Más que reaccionar o implicarse en una acción o acontecimiento, el personaje registra dicha acción y se abandona a la visión o a la busca o es perseguido por ella³³.

Describir, decía Godard, significa “observar mutaciones”. Es muy importante que el espectador se haga de algún modo “vidente” junto con el

³² “We must understand the text effectivity within the social process, which is to say we have to consider the relation between reader and text in its historical specificity” (la traducción es nuestra).

³³ Nos encontramos ante el segundo gran momento de la evolución del cine, según la periodización de Serge Daney (*La rampe*, París, Cahiers du Cinema/Gallimard, 1983), recordada por S. Zunzunegui (2008: 15) para caracterizar lo que precisamente Deleuze señalaba como la sustitución del cine como “enciclopedia del mundo” por el cine como “pedagogía de la percepción”.

personaje visionario de y en una situaciones puramente ópticas y sonoras, “a la vez fantasía y atestado, crítica y compasión” (34). Este nuevo cine arranca a las metáforas y a los tópicos una “verdadera imagen”, donde aparecería “la imagen entera, sin metáfora, que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza...” (36).

Para el también filósofo Jacques Rancière el cine tiene una doble naturaleza: de captación automática de lo real (de la vida tal cual) y de relato de fábulas (un medio más de la tradición de la ficción, construcción de intrigas que ordenan lo real y nos ofrecen un edificio de acciones organizadas, con pasiones, conflictos, desarrollo de situaciones, personajes, etc.). Rancière cree que la primera de esas naturalezas, la reproducción automática de la vida, fascina a los vanguardistas porque es la culminación de los viejos sueños de los artistas de un estilo “invisible”, “transparente”, de lo que Flaubert quería alcanzar cuando decía que quería escribir una novela sobre “la nada” (para luego escribir *La educación sentimental*, que es un prodigio de información y documentación histórica y social, pero también un prodigio de intento de estilo). Pierre Bourdieu teorizó sobre este movimiento del arte “puro” (“el arte por el arte”) definiéndolo como una “ilusión de realismo”³⁴. Como los herederos de ese arte por el arte creyeron que el cine era la materialización de su sueño, “artístico”, todo un movimiento crítico desarrolló la teoría de que “el auténtico cine” era el que buscaba esa transparencia del estilo, esa visualidad fundamental (con toda la técnica fílmica aparejada).

De manera paradójica se produce también en el cinematógrafo el encuentro de las aspiraciones del régimen de lo estético y de la industria popular del entretenimiento. Y es que precisamente el arte de vanguardia pretendía hacer caer las fronteras y hacer “arte con cualquier cosa”. Sus novelas poemas, piezas teatrales, cuadros e incluso fotografías surgieron con el movimiento ciudadano de las masas, el *music-hall* y los cafés y espectáculos de variedades, con la tradición del sainete y la zarzuela en nuestro país. La industria hollywoodiense fue haciendo del artista nuevo un “artesano” capaz de trabajar con guiones y actores impuestos. La cuestión, de creer a Rancière, es

³⁴ Bourdieu, Pierre (1992) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

que no hubo de ser sólo la confabulación del mercado, la industria hollywoodiense y las instituciones culturales y educativas dominantes las que explican el triunfo final de la vieja tradición figurativa del *realismo ficcional*. Esa condición paradójica estaba en *la indecidibilidad de su naturaleza artística*. Como arte, el cine estaba condenado a revolverse contra las dramaturgias a las que la industria le obligaba. La fábula cinematográfica es, por tanto, una “fábula contrariada” (Rancière, 2001: 20).

A modo de cierre de estas observaciones, necesariamente fragmentarias, sobre las relaciones del cine y lo real, queremos insistir en la especificidad de esa relación en el caso del cine “basado en hechos reales”. En este sentido podemos traer a colación cómo, partiendo de la afirmación de Jean Luc Godard acerca de la existencia de un tipo de cineastas que “creen en la igualdad y fraternidad entre la ficción y lo real”³⁵, Santos Zunzunegui ha llamado la atención sobre ese cine que nos interesa en este trabajo, el que se mueve en las borrosas fronteras entre el documental y la ficción, lo que Claude Lanzmann llamara “ficciones de lo real”. Hablamos de aquel “cine en el que la ficción se edifica sobre bases tomadas directamente de lo real, en el que lo que está en juego es poner en crisis las fronteras que se establecieron cuando el cinematógrafo pareció disociar su caminar entre la vía abierta por la mirada etnográfica de los operadores Lumière y la apelación a la magia y la ilusión que vino de la mano de Georges Méliès” (Zunzunegui 2008: 140). En la estela de Gódard, pero también de Oliveira, Kaurismaki, Erice, Kiarostami, Ken Loach o los hermanos Dardenne, o para lo que se refiere a nuestro corpus, de películas como *Siete días de enero*, *La fuga de Segovia*, *El Lute*.... se trataría de estar atentos a un cine capaz de *no hacerle ascos a la realidad*, sin que ello suponga el único recurso a *la mera imitación como vía privilegiada de acceso a esa realidad*. Un arte, nos dice Zunzunegui, “que apunte hacia lo real sin abismarse en su reproducción especular, sin enredarse en las redes de la mimesis. Un cine que lleve en sí mismo todo el peso del mundo transponiéndolo en un objeto artístico dotado de la capacidad de hacer ver” (2008: 140).

³⁵ Conversación con Youssef Ishagpour, “El cine, memoria del siglo XX”, *Letra Internacional*, n. 71, 2001; en Zunzunegui (2008: 138).

2.3. Cine documental versus cine de ficción, ¿el fin de las fronteras?

Como veremos en el desarrollo de esta investigación, algunas de las producciones analizadas utilizan el formato documental para abordar sucesos criminales de la crónica contemporánea de este país. No encontraremos en este género muchos ejemplos de cine documental que se detengan a recrear o reconstruir un hecho delictivo, pero los casos elegidos en este corpus (fundamentalmente *Queridísimos Verdugos*, *El asesino de Pedralbes* y *El proceso de Burgos*) nos aportarán perspectivas interesantes para el análisis de este modo narrativo. La escasa producción de cine de no-ficción sobre estos hechos a lo largo de la historia del cine español será una tendencia que sólo empezará a invertirse en las últimas décadas con la aparición de títulos que revisan pasajes o personajes significativos de la crónica criminal. En cualquier caso, el especial estatuto del documental en el resbaladizo terreno de las relaciones del relato fílmico con lo real (tal y como hemos visto en epígrafes anteriores) nos invita a plantear algunas reflexiones, necesariamente someras, sobre este *modo* de representación cinematográfica.

La reflexión teórica y académica sobre el documental ha sido escasa en nuestro país hasta los inicios del siglo XXI. A pesar de que la actividad documentalista durante la transición había sido intensa y de no poco interés cinematográfico, tal y como veremos en epígrafes posteriores, sólo comienza a recibir una atención más adecuada a partir de la década de 2000, cuando se producen dos fenómenos que confluyen. Por un lado, el resurgimiento de una actividad productiva que se va revitalizando a medida que avanza la década y, por otro, las nuevas posibilidades que ofrecen tanto los nuevos formatos audiovisuales, el vídeo y la imagen digital (desde el punto de vista de la realización), como los nuevos modos de emisión televisiva vía satélite y por cable, y más adelante con la, por ahora, decepcionante implantación de la televisión digital terrestre (TDT).

Estamos pues en una nueva etapa, que no está propiciada por los cambios políticos como en los años de la transición, sino más bien sometida a una auténtica revolución mediática que influye de manera directa tanto en la producción como en su estética. Al impacto que la televisión (con el predominante “efecto de directo” y la expansión global del formato del “reality show” anglosajón) ha tenido sobre el nuevo estatuto del documental, se suma el cine digital, con sus nuevas texturas y proximidad al efecto de realidad y el fenómeno de la convergencia mediática, con la irrupción de los usuarios de la web 2.0. como *creadores* o *intermediarios* de nuevas realidades y acontecimientos³⁶. No vamos a entrar aquí en cuál puede ser el camino que recorrerá el género en un futuro próximo porque no es el objetivo de esta investigación, pero sí intentaremos proponer una serie de catas sobre un terreno específico como es el documental, siempre que su base argumental esté ligada al suceso criminal.

Godard planteaba de forma lúcida el problemático estatus del documental: “A mí me es útil coger un objeto llamado real en relación con los objetos o los sujetos llamados irreales a su alrededor: yo siempre he navegado entre el documental y la ficción, entre los que no establezco diferencia alguna (...) En pintura se dice que Brueghel ha hecho algunas obras documentales cuando pintaba a la gente sencilla, y que Velázquez, en cambio, es un artista de ficción, puesto que pinta reyes y princesas; en música no se hacían distinciones de ese tipo, no hay diferencias, no se dice que “el rock es documental” y en cambio Johann Sebastian Bach es ficción, no se dicen esas cosas. En el cine, no sé cómo ha sucedido... se tiene la impresión de que se sabe lo que significan documental y ficción; de hecho yo creo que estos dos momentos son diferentes y veo un poco en qué, pero no es tan sencillo”. (Godard, 1980:190).

Si echamos una ojeada rápida a los primeros años del cinematógrafo en España observaremos, siguiendo el camino marcado por los estudiosos en esta etapa pionera, que el cine documental y de actualidades recogió los más

³⁶ En lo relativo al periodismo español puede verse Diezhandino, M. Pilar (2007) (coord.) *Periodismo en la era de Internet. Claves para entender la situación actual de la información periodística en España*, Madrid, Ariel/Fundación Telefónica.

variopintos temas, desde infinidad de corridas de toros hasta la guerra de África. No obstante, y aunque Ricard Baños nos dejó grabados, por ejemplo, los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona, en 1909, parece constatarse que había poca tendencia a registrar y mostrar escenas de conflictividad social del momento o a desmentir la visión edulcorada de acontecimientos tan dolorosos como las campañas africanas, “mentalidad que respondía eficazmente a las estructuras sociales, económicas y políticas que regían en la España de la Restauración y el bipartidismo caciquil” (Monterde, 2001:22). El olfato periodístico de un inquieto personaje como Enrique Blanco, ligado estrechamente a la prensa madrileña de aquellos años, no sólo le llevó, junto a José Gaspar, a sacar a las calles su cámara para registrar el tumulto ciudadano, las muestras de condolencia y el cortejo fúnebre tras el asesinato de un presidente de Gobierno, sino que decidieron recrear el momento del atentado incorporando a dos actores de teatro profesionales: Rafael Arcos y José Isbert. *Asesinato y entierro de José Canalejas* (1912) abrirá nuestra investigación. No conocemos el metraje completo de aquella primera tentativa de mezclar materiales “reales” y escenas “reconstruidas”, pero nos llamará la atención que entre el material conservado haya un extraordinario paralelismo entre el relato periodístico y la reconstrucción cinematográfica. En cualquier caso, y a pesar de que la difusión y la publicidad de esta película encontró bastante eco dentro y fuera de nuestras fronteras, no parece que la iniciativa se desarrollara con profusión durante los años siguientes en el terreno de la crónica de sucesos.

A esta etapa un tanto “inocente”, en la que el documental todavía no tiene conciencia de sus “potencialidades”, le seguiría otra en que, a través de la puesta en práctica de la ideología de no intervención, el *direct cinema* forjó un modelo de representación de la realidad considerado más “auténtico”, que habría de entrar a continuación en crisis, al unísono del cuestionamiento mismo del cine clásico de ficción realista, pasando a un tercer momento de autorreconocimiento como cine con posibilidades expresivas, reflexivas y subjetivas, es decir, como un texto construido que, no por ello, renunciará a ofrecer algún conocimiento sobre el mundo (Weinrichter 2006: 15-16).

Los problemas teóricos que produce la definición clásica del documental fueron alimentando el cuestionamiento de toda aspiración “objetivista” o propiamente realista del cine documental. La potencia de las teorías postestructuralistas, en su desconstrucción de todo tipo de oposiciones de pares binarios metafísicamente establecidos, habrían desprestigiado dicho programa realista del documental. Las críticas de Michael Renov (1993) en su antología *Theorizing Documentary* ³⁷ o de Bill Nichols en *Introduction to Documentary* (1991) son ilustrativas de esta certificación teórica de la caída de las fronteras: “El documental comparte con la ficción los mismos rasgos que comprometen absolutamente cualquier forma de objetividad rigurosa, si no la convierten en algo imposible. La objetividad ha sido objeto de tantos ataques como el realismo (*del cine de ficción clásico*) y por muchas de las mismas razones. Es también una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos” (Nichols 1991, 107 y 109).

Contra quienes como Nichols, sostienen que la objetividad funciona habitualmente como una trampa retórica para ocultar intenciones

espurias de manipulación, escribía Carroll: “(Nichols) afirma que todas las invocaciones de objetividad tienen motivaciones ulteriores y reta a los creyentes en la objetividad a que declaren sus propósitos. Pero si estos responden diciendo que los propósitos de sus protocolos de investigación son la persecución de la verdad y la búsqueda del conocimiento, entonces Nichols se burla y desprecia dichas observaciones considerándolas una forma de “encubrimiento”. Sin embargo no se aporta argumento alguno para mostrar por qué no puede uno embarcarse en una investigación con el propósito e interés prioritario de obtener conocimiento” (Carroll, 2003: 184) ³⁸.

³⁷ Renov, Michael (1993) *Theorizing Documentary*, Routledge/Afi, Londres y Nueva York.

³⁸ “(Nichols) asserts that all invocations of objectivity have ulterior motives. He challenges believers in objectivity to state their purposes. But if they respond, easily enough, by saying that the purposes of their protocols of inquiry are the pursuit of truth or the quest for knowledge, then Nichols scoffs, and dismisses these remarks as “shrouds.” But no argument is given to show why one cannot embark upon an inquiry with the primary purpose and interest in obtaining knowledge”, (la traducción es nuestra).

Hasta mediados de los 90 se registra también la opinión dominante de documentalistas prestigiosos respecto a la incomodidad que genera la división estricta respecto al cine de ficción; Frederick Wiseman prefiere hablar de lo que hace como de “ficciones de la realidad”, cercano al quehacer de un novelista escribiendo o informando sobre unos acontecimientos sucedidos. La crítica al paradigma del documental del cine “directo” llegó a ser tan radical que acabó provocando la reacción contraria, por parte de teóricos que defendían que el documental podía decir algo sobre el mundo real (Carroll 1983, Plantinga 1996 y 1997), si bien hay que señalar que este debate se produce en el ámbito más amplio del debate teórico entre postestructuralistas y cognitivistas. Esta reacción no sólo matizó el excesivo escepticismo de Renov y compañía, sino que sirvió para aclarar algunos conceptos clave implicados en el debate: “el conflicto entre el puro registro y la expresividad”, el problema del sesgo inherente que hay que aplicar sin remedio al material; la subjetividad que acompaña al montaje, la necesidad de no contraponer objetividad y retórica, objetividad y punto de vista, ya que toda película ha de adoptar uno, el rechazo de que todo documental deba dar cuenta de una “experiencia vivida”, o la idea, heredada del modernismo, de que un documental reflexivo sea más objetivo que otro que no lo sea (Weinrichter 2006: 21). En resumen, como decía Rotha, “El documental se define no por su tema o estilo, sino por el enfoque” ³⁹.

El cine documental, el de actualidades sobre todo, satisfaría en primera instancia ese deseo de real del espectador proporcionándole un reconocimiento de la realidad, mostrando y describiendo fenómenos como un incendio, el derrumbe de un muro o el asesinato de un Presidente. En un segundo momento se trataría de “dar sentido” a dicha realidad, produciendo un conocimiento sobre los sucesos (documentalismo analítico). La tercera fase, como recuerda Monterde, podía producir un tercer movimiento, una “toma de conciencia” sobre los acontecimientos registrados, lo que proyecta al realismo documental a una dimensión política, social o ética a partir de la cual se entiende que el cineasta y los espectadores pueden encontrarse en un deseo común de transformación de esa realidad, que se produce en un nivel

³⁹ ““Documentary defines not subject or style, but approach” (P. Rotha). (la traducción es nuestra)

imaginario. Esta implicación se busca no sólo desde el plano racional o analítico, sino también desde el sentimental (Monterde 2001: 21).

En el cine español, *Tierra sin pan/Las Hurdes*, de Buñuel (1932), es un caso excepcional en el panorama cinematográfico español, pues el cine republicano tampoco experimentó un auge documental tal y como hubiera podido esperarse, como tampoco los tiempos de la Guerra Civil fueron propicios para abordar los aspectos de la realidad que a nosotros nos interesan. Como ya hemos señalado anteriormente y como veremos con detenimiento en páginas siguientes, la construcción de la realidad española ofrecida por el Noticiario Cinematográfico NO-DO, tal y como señalan Sánchez Biosca y Tranche, monopoliza las imágenes proyectadas durante más de treinta años. Esa visión folklórica y falsamente popular de España, esa omisión de sucesos como las penas de muerte, el maquis o los crímenes pasionales ofrecen la “visión franquista de una realidad sometida a la intemporalidad”⁴⁰. El panorama se reforzaba aún más con la exclusión de cualquier alternativa que se quisiera rodar en España por la imposibilidad de lograr los permisos de rodaje. Así llegamos al panorama regeneracionista de mediados de los años cincuenta, con un páramo en el documental español que es “denunciado” tanto en las famosas Conversaciones de Salamanca como en algunos espacios desde donde se reclamaba “deponer el miedo” porque “al cine español le hace falta un profundo examen de conciencia. De conciencia social. El cine español ha eludido los problemas. Y los ha eludido, porque el hombre español, en general, los ha eludido también (...) El cine español ha sido una muestra, un retrato de la vida española de nuestro siglo” (García Atienza, 1955: 41).

Estos deseos se vieron poco colmados en el campo del documental en general y, específicamente, en el terreno que nos ocupa tanto en la segunda mitad de los cincuenta como en los felices sesenta. Habría que esperar a comienzos de la década siguiente cuando con el arranque de un trabajo que se planteaba la reconstrucción y recuperación de la memoria perdida en *Canciones para después de una guerra* (1971), un cineasta tan estimulante

⁴⁰ Sánchez Biosca, V. y Tranche, Rafael (1998) “L’image documentaire au temps du franquisme”, en Odin, Roger (ed.) *L’Age d’or du documentaire. Europe: années cinquante*, París, L’Harmattan, p. 141.

como arriesgado como Basilio Martín Patino decidiera rodar en 1973, en la ilegalidad, *Queridísimos verdugos* (estrenada en 1977).

Curiosamente también durante estos años se producirán interesantes propuestas más cercanas a la actualidad, como el debut cinematográfico de Ventura Pons a través de su propuesta costumbrista en el interesante film *Ocaña, retrat intermitent* (1978) o *El asesino de Pedralbes*, de Gonzalo Herralde (1978), único caso de crónica de sucesos que se verá reflejada en toda la producción cinematográfica de la década 1973/1983, en la que nos centraremos especialmente. A esta uniremos el ejemplo de un cine más pegado a la actualidad política como *El proceso de Burgos*, de Imanol Uribe, realizada en 1979.

Aunque no vamos a entrar en esa edad de oro que supuso para el documental la etapa de la Transición, sí abordaremos al menos estos ejemplos antes mencionados para poder ampliar el foco y trazar someramente algunas de sus especificidades y algunos de sus espacios de coincidencias. Patino, Pons, Herralde y también Imanol Uribe en su *El Proceso de Burgos* utilizaran de forma especialmente consciente el formato de la entrevista para construir sus films-reportajes, apoyándose en la fuerza (sobre todo en los verdugos y en el caso de Cerveto) arrolladora de esas personalidades ante la cámara para reforzar su verosimilitud, su condición de relatos factuales.

Si Jacques Rancière proponía que “una película “documental” no es lo contrario de una “película de ficción” porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada” (2005, p?), cabría preguntarse, ¿todo es ficción? No, ya que en cualquier caso, documentales y films de ficción “se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a *persuadir*” y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso (Zunzunegui 1998, 150).

La diferencia entre los dos tipos de películas nunca estuvo en sus aspectos formales o técnicos, ya que ambos pueden utilizar los mismos recursos indistintamente (cámara al hombro, uso del flashback, actores no

profesionales,...) y manipular artísticamente los elementos profílmicos para construir sus propios mensajes. Quizás donde haya una sima mayor sea en la reproducción de esa obra y en la recepción por parte del espectador. “Etiquetada” de antemano como “documental” o “cine de ficción”, al igual que le sucede al lector que lee libros presentados como “novelas” o “biografías”, la valoración del público estará en función del cumplimiento de las expectativas generadas por los protocolos de los respectivos modos de representación. Lo que no hay que olvidar es que como decía Grierson, “el documental es el tratamiento creativo de la actualidad”⁴¹. Igual ocurre con el relato periodístico, un documental puede tener como objetivo explicar o dar a conocer “hechos reales”, o mejor “true stories” como prefieren llamarlo los anglosajones haciendo hincapié en que la “verdad” emerge del discurso, de los hechos discursivamente organizados y no del “raw material” de los hechos.

2.4. ¿Qué realidad trata el cine?, ¿qué realidad no interesa? Trasvases del periodismo al cine: Derroteros hipertextuales de la información de sucesos

Si el periodismo siempre ha sido un rico vivero de historias, trasladar un suceso criminal a la ficción cinematográfica supone, en muchas ocasiones, deslizarse por un terreno potencialmente abrupto y resbaladizo. Si pensamos que el diálogo entre cine y literatura se ha convertido, en no pocas ocasiones, en una suerte de polémico combate entre teóricos e historiadores de uno y otro campo, podemos imaginar hacia qué caminos derivaría la labor comparatista entre el texto periodístico y el texto fílmico. André Bazin abogaba por la condición impura del cine y su transversalidad con las otras artes. Verdaderamente el ejercicio de la profesión periodística no puede ser entendida como un arte, pero el periodismo puede considerarse partícipe, en algunos aspectos, de la forma literaria y el reportaje, en concreto, “una región

⁴¹ “Documentary is the creative treatment of actuality” (J. Grierson)

contigua a la novela"⁴². También puede ser relato, artefacto retórico; es decir, situarse en los márgenes de la literatura y no únicamente en el de la mera enunciación de lo factual. Quizás, por una especie de carambola informacional, efecto de todo el énfasis depositado en conceptos como "verdad", "hechos", "objetividad" o "transparencia informativa", descriptores clásicos de la actividad periodística, se ha tendido a asimilar el periodismo más a la "natura", al reino del referente, que a la cultura (terreno del relato), descuidando el análisis de la retórica informativa y de la construcción del imaginario "basado en hechos reales", sufriendo, posiblemente, algunos de los efectos de ese "hechizo de la empíria total" del que hablaba Adorno en su Teoría estética.

Nos proponemos pues adentrarnos en ese campo específico que nos permita una revisión de los subgéneros e hitos principales, desde nuestra perspectiva, de la producción cinematográfica española del siglo XX, planteándonos qué aspectos de la realidad criminal han trascendido a nuestras pantallas y cómo se ha operado su transformación.

Para situar esta relación "transtextual" entre relato periodístico y relato fílmico debemos remitir, en primera instancia, a una controvertida cuestión como es la de las adaptaciones literarias, término cuestionado, por cierto, en algunos de los más recientes estudios sobre este problema clásico de las relaciones entre la literatura y el cine (Pérez Bowie, 2010). Entendemos que las adaptaciones son interpretaciones, "reescrituras"⁴³, que conllevan, necesaria y naturalmente, un proceso de intermedialidad, una serie de decisiones que implican unas transformaciones o transescritura⁴⁴ del texto de partida. Estas transformaciones (contextuales o históricas, discursivo-enunciativas, genéricas, de la fábula, etc.) en parte son fruto de la "lectura" o interpretación de dicho texto primero por parte de los productores del texto segundo y en parte de las exigencias del medio fílmico o contexto de llegada para producir un film aceptable según la propia especificidad o códigos

⁴² Bueno, Manuel, "El curioso pertinente", *ABC*, 10/2/1933, p.3

⁴³ Jenaro Talens hablaba ya de la traducción (literaria y en concreto poética) como reescritura en *El sentido Babel, Eutopías*, 2ª época, Documentos de trabajo; nº 21, 1993.

⁴⁴ Éste es el término propuesto por A. Gaudreault y T. Groensteen en *La transécriture. Colloque de Cerisy, Québec et Angoulême*: Editions Nota Bene et Centre National de la bande dessinée et de l'image, 1998.

dominantes de dicho medio (incluidas las normas del género al que se adscriba la adaptación). A fin de cuentas, como ha sido planteado desde perspectivas teóricas sistémicas (Cattrysse, 1992) las adaptaciones podrían estudiarse como un caso especial de traducciones, entendiendo la traducción en el amplio sentido de todo tipo de transferencia cultural, en esta ocasión de tipo intersemiótico o intermedial. Umberto Eco, sin embargo, considera arriesgado aplicar este concepto si hablamos de traducciones intersemióticas, como sería, en parte y pese a las varias restricciones que pueden establecerse, nuestro caso: “¿Qué significa decir que soy escéptico? Que no creo que existan versiones de novelas a películas o de cuadros a música, que algunas de entre ellas sean de alto valor artístico, de gran estimulación intelectual, de amplia influencia sobre el tejido cultural circundante? Seguro que no. Simplemente me muestro escéptico sobre la oportunidad de llamarlas traducciones en lugar de transmutaciones o adaptaciones” (Eco, 2010: 26).

El viejo problema de la “fidelidad” al “original”, clásico en la historia del pensamiento y en las prácticas transtextuales, aunque desechado de forma general por las teorías más recientes, sigue pesando mucho en los espectadores, aún más cuando el repertorio textual sobre el que se opera la transformación fílmica, la crónica de sucesos, se separa por una línea delgada en el imaginario colectivo de aquello que el público percibe como “el original”, el acontecimiento real. Por otra parte, “conviene no perder de vista que cualquier “transmutación” de un texto literario en forma de filme supone la modificación, la alteración del objeto que se toma como punto de partida. No sólo porque el texto de partida es “traducido”, “corporeizado”, “concretizado”, sino porque, además, ningún texto literario será ya nunca el mismo tras su adaptación” (Aranzubía et al, 2010: 213-234).

Según Brian McFarlane, el mito de la fidelidad, como tal utopía, tal vez no fuera negativo en sí mismo (recordemos la provocación de André Bazin a propósito del “teatro filmado”⁴⁵); el problema surge cuando se convierte en un

⁴⁵ Bazin consideraba que la transposición de lo teatral al cine forzaba al medio a progresar en sus potencialidades específicas: “...lejos de pervertir el cine, el teatro filmado, entendido justamente, sólo puede enriquecerlo y elevarlo”, teniendo en cuenta que “El sujeto de la adaptación no es el argumento de la pieza, sino la pieza misma en su especificidad escénica” (2008: 193 y 192).

paradigma prescriptivo que se esgrime para deslegitimar a cualquier otra opción interpretativa de “reescritura” del original (McFarlane 1996). No hay que olvidar tampoco que el concepto de “original”, con su larga nómina de fidelidades y traiciones, ha sido durante el siglo XX (y sigue siéndolo en el XXI) uno de los ejes esenciales del discurso ideológico. El aura “cultural” de la que se reviste este espinoso concepto en un contexto de primacía de la industria cultural, en palabras de Adorno y Horkheimer, nos permite aproximar, en sus implicaciones, a otra acuñación de largo aliento, la del “arte por el arte”. Walter Benjamin propugnaba “salir al paso del obligado “malentendido” del “arte por el arte”, porque el arte por el arte casi nunca ha sido para que lo tomemos literalmente, casi siempre ha sido un pabellón bajo el cual navega una mercancía que no se puede declarar porque le falta el nombre” (Benjamin, 1993:51). Estas palabras no resultarían muy desacertadas si las aplicáramos a la suerte teórica que en ocasiones ha corrido el concepto de “original”.

A diferencia de lo que ocurre con las adaptaciones de obras literarias (especialmente de aquellas revestidas de un aura de “alta cultura”) a menudo criticadas por “traicionar” o no hacer honor al original en el que se inspiran (esencialmente por no seguir la trama “al pie de la letra”), este tipo de “infidelidades” parecen difícilmente “punibles” en el terreno de las “adaptaciones” de textos periodísticos, connotados por lo profano y lo utilitario, flor de un día y en los que el concepto mismo de “autoría” se desdibuja. En este caso, es muy probable que el análisis de aquellas obras filmicas “basadas en relatos periodísticos” se viese liberada de las rémoras reverenciales que, a menudo, afectan al análisis de aquellas transmutaciones en las que está implicado el patrimonio cultural/cultural (por antonomasia, la obra literaria, libresca, pero también la música o la pintura).

Lo cual no implica que haya que renunciar absolutamente al concepto de “fidelidad” como artefacto analítico, especialmente si se interpreta en los términos en que Eco lo hacía: “El concepto de fidelidad tiene que ver con la convicción de que la traducción es una de las formas de la interpretación, y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la intención del texto”

(Eco, 2008: 22). Ahora bien, este concepto presenta nuevas fisuras cuando lo referimos a una amalgama de informaciones y textos periodísticos, de múltiple autoría, que, posiblemente mezclados con otros relatos no necesariamente periodísticos, ocupan el lugar del “original” libresco en el caso que nos ocupa. ¿Dónde está, acotado, claramente identificable, el texto “original” en el caso de aquellas películas inspiradas en lo que podemos presuponer había sido un difuso y dispar goteo de fragmentos informativos, en ocasiones difícilmente recuperables a no ser en las huellas que hayan podido dejar en el imaginario colectivo o en el discurso historiográfico, y que acaso nos llegan, indirectamente y de forma desmembrada, a través de fuentes secundarias que en su momento se habían hecho eco de ellos?

La adaptación de una historia basada en el relato periodístico de los hechos a la forma fílmica requiere, por lo tanto, detenerse en aspectos singulares y específicos de este trasvase, aspectos que esta breve introducción no puede más que señalar. Según algunos cineastas que han trabajado en el campo de la adaptación literaria y en el de la adaptación periodística, el relato informativo permite mucho menos campo de actuación que una novela. Las constricciones que impone la referencia de lo acontecido a la ficción se sienten, las más de las veces, como un peso difícil de gestionar airoosamente en términos propiamente cinematográficos. El ejemplo lo veremos en estas páginas con *El Lute* de Vicente Aranda, quien deberá adaptar ya no sólo un libro de memorias escritas por un protagonista vivo, sino que sus andanzas delictivas forman parte de un imaginario colectivo.

Otro aspecto interesante será analizar esas “restricciones” o “constricciones” que un director, voluntariamente, se impone como fidelidad al referente noticioso⁴⁶, independientemente de la posible “verdad” o falsedad en que pudiera incurrir dicho relato periodístico. Este enfoque, que será muy común, por ejemplo, en algunos filmes de denuncia, como *El Caso Almería* (Pedro Costa, 1984) o *Matar al Nani* (Roberto Bodegas, 1988) también será

⁴⁶ Veremos con detenimiento el esfuerzo económico y de planificación de Ángel Amigo e Imanol Uribe por ser fieles a los hechos en *La fuga de Segovia*

utilizado por los promotores del trabajo cinematográfico como un valor añadido para “vender” la película al público.

Ligado a estos aspectos, convendrá detenerse también en otro asunto interesante que condiciona en muchos casos tanto el proceso de construcción fílmica como el posterior desarrollo de una película “basada en hechos reales”. Nos referimos a lo que podrían denominarse “interferencias de lo real” en el devenir de la ficción fílmica, aspecto relevante y singular de este tipo de producciones. Walter Lippmann nos advertía ya en 1922 que “el cine goza en la actualidad de la autoridad en materia de imaginación de la que en el pasado gozaron la narración oral y la letra impresa, sucesivamente. Las películas parecen absolutamente reales. Imaginamos que llegan a nuestras manos directamente, sin que medie la intervención humana, y no cabe duda de que constituyen el alimento mental que menos esfuerzo requiere por nuestra parte” (Lippmann: 2003, 89). Pese a lo superada que, teóricamente, se pueda considerar esta tesis de corte ontológico, en ocasiones parece funcionar a nivel de los efectos. La participación de los tres verdugos en activo (previo pago) en *Queridísimos verdugos* (B. Martín Patino, 1977) será decisiva para la fuerza y la credibilidad del film; el apoyo de la familia Corella a la realización de *Matar al Nani* será para ellos un acto de denuncia pública al tiempo que ofrecerá tranquilidad a sus inversores sobre la exhibición del film. Por el contrario, las denuncias de implicados o familiares, como el caso de Neus Soldevilla hacia *Crimen en familia* (Santiago San Miguel, 1985) o el de los hijos de los marqueses de Urquijo ante el film *Sólo o en compañía de otros* (Santiago San Miguel, 1990), impedirán su normal desarrollo comercial y el verse envueltas en una espiral de acusaciones por “atentar contra el honor y la intimidad” o ser causantes de una imagen vejatoria de sus víctimas.

El documental *Las Hurdes/Tierra sin pan*, de Luis Buñuel, fue prohibido por las fuerzas conservadoras de la República tras su estreno en el Palacio de la Prensa de Madrid en 1933 porque se consideraba atentatorio contra la imagen de la región; el crimen de Mazarrón no pudo llamarse así en su versión cinematográfica y tuvo que ser rebautizado como *El extraño viaje* porque el entonces ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne, prohibió hacer toda

referencia a la localidad para no interferir en la buena marcha turística de la región. El insigne periodista González Ruano alababa en un artículo en *ABC* esta decisión, aludiendo al cenizo histórico que arrastraba Cuenca por su crimen, a la que después se le añadiría la polémica que rodeó al film.

En cualquier caso, la valoración o análisis de estas películas que son fruto de un proceso de “reescritura” o “transmutación” u “operación transformativa” debería emprenderse desde su condición de textos acabados, autónomos, de textos fílmicos que deben ser analizados y valorados, antes de nada, desde criterios cinematográficos. El mismo Francisco Ayala, uno de los narradores más conscientes del influjo del cine en la literatura vanguardista, como demostró en su temprano libro *Indagación del cinema* (1929), nos da pistas muy certeras de cómo ubicar el cine adaptado de relatos periodísticos en el complejo campo de las relaciones entre novela y cine:

“Cuando se anuncia una película como adaptación de una novela o drama, resulta difícil negarse a la tentación de establecer un juicio comparativo entre ambas producciones y de medir la cinematográfica con el criterio de la literaria. Nada más falso, sin embargo, que este punto de vista. La novela o la pieza teatral adaptada sirven de base a la película en la misma forma y con el mismo alcance que podría haberle servido un argumento inventado ex profeso, una leyenda popular, un acontecimiento extraído de la historia o un suceso recogido de un relato periodístico. La novela presta, sencillamente, materia la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, eso no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica. Pues la novela-base (o quiere ser), una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas, y aun cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirían a creaciones diferentes” (Ayala, 1996: 89-90)⁴⁷.

Llegados a este punto, asumidos tanto el carácter discursivo o retórico del propio periodismo (que si es riguroso en su condición de “informativo” debe buscar un máximo de objetividad en su relato de los hechos) como de las interpretaciones y construcciones del propio discurso fílmico de las adaptaciones, veamos cómo el cine español recuperó esos significativos materiales del periodismo de sucesos.

⁴⁷ El texto fuente de esta cita es “Novela y cine en cotejo” (1965), incluido en la edición de *El escritor y el cine* de la colección Signo e Imagen (Cátedra).

Antes de entrar de lleno en el tema conviene constatar la notable ausencia de atención dentro de los estudios fílmicos centrados en la adaptación cinematográfica al tipo de trasvase o reescritura que se opera entre el relato periodístico y el cine, incluso en aquellas propuestas que, con buen criterio, van mucho más allá del ámbito tradicional de las relaciones literatura-cine⁴⁸. Seguramente la identificación espontánea del discurso periodístico con el referente, con lo “realmente” acontecido y la exclusión de dicho género de relato de la esfera de “lo artístico” para ser más bien considerado dentro de los discursos propios de la cultura popular masiva, sean dos de explicaciones posibles de la escasa atención prestada hasta el momento.

A lo largo de nuestra investigación hemos comprobado también que la procedencia de buena parte de estas propuestas fílmicas “basadas en hechos reales”, no siempre ha sido reconocida. Si el cine norteamericano ha recurrido sin ambages a dicha fórmula, llegando casi a la desvalorización del concepto por su excesivo uso (tanto en la producción televisiva como en la cinematográfica), en nuestro país, a lo largo de la historia del cine, son pocos los ejemplos de cineastas que mencionan en sus créditos que su obra remite a un suceso criminal real y menos aún los que reconocen la autoría de las fuentes periodísticas como elemento fundamental en su elaboración ficcional. Posiblemente, una de las razones de este “desprecio” se deba, como hemos apuntado ya, a las connotaciones negativas que durante décadas arrastró la crónica negra, contemplada como un espacio donde la truculencia y el sensacionalismo teñían todo de sangre. También han podido influir otros factores, como la falta de hábito de los cineastas de trasladar a la pantalla un suceso criminal real debido a las cortapisas censoras de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, o bien a la falta de una tradición industrial en el reconocimiento del suceso como punto de partida de una ficción

⁴⁸ Entre los trabajos recientes y más interesantes que ratifican esta invisibilidad de la prensa se encuentran los de José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000; Carlos F. Heredero (coord.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 2001; Fernando de Felipe e Iván Gómez, *Adaptación*, Barcelona: Trípodos/Univ. Ramón Llull, 2008; J.A. Pérez Bowie (ed.) *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la Adaptación*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010; Carlos F. Heredero, Antonio Santamarina, *Biblioteca del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2010.

cinematográfica. En cualquier caso, parece decisiva y determinante para explicar esta tradición la influencia de un contexto político-social férreo durante la larga dictadura, que asfixió creativamente a los cineastas e impidió el desarrollo de una prensa libre y plural.

Los tres ejemplos elegidos en esta investigación para analizar cómo se abordaba la crónica de sucesos en el cine español entre los años cuarenta y los sesenta son muy ilustrativos. Edgard Neville tuvo que batallar con numerosas instancias oficiales para poder trasladar a la pantalla el famoso crimen de la calle Fuencarral, ficcionado como *El crimen de la calle Bordadores* (1946). Veremos en las páginas siguientes los numerosos avatares por los que atravesó el cineasta para modular su guión a las exigencias censoras, dulcificando todo rasgo de tremendismo y articulando el relato cinematográfico dentro de unos códigos estéticos particulares (casticismo popular y tradición del sainete y del género chico) que explican las numerosas decisiones adoptadas que tienen como consecuencia necesarias transformaciones y diferencias entre el filme y el acontecimiento según el relato periodístico. En *Liberty and the News*, Lippmann llegaba a la conclusión que las crónicas de prensa sobre uno de los acontecimientos de gran trascendencia contenían errores, tergiversaciones y no se basaban en hechos sino en las “expectativas de quienes integraban la industria del periodismo”. Aquí, en un plano distinto, Neville ironizará con fino sentido del humor sobre la responsabilidad de los periódicos en construir su “realidad” y moldear el suceso a su conveniencia para aumentar el número de lectores.

La primera transformación que decidió operar Francisco Rovira-Beleta sobre el relato periodístico del que partía, un suceso ocurrido en 1924, para realizar *Expreso de Andalucía* (1956) fue cambiar de época y situar el argumento a mediados de los años cincuenta. Esta primera “adaptación” permitía al cineasta manejar el relato fílmico desde los códigos del cine negro y policíaco tan de moda en esos momentos, además de ofrecer a los culpables un final más moralizante. Mantener el desarrollo en los años veinte hubiera exigido, amén de una producción más costosa para su recreación, el haber tenido que abordar el espinoso crimen en su verdadera dimensión: la rápida y

brutal respuesta de la dictadura de Primo de Rivera a los autores del asalto y del asesinato de dos funcionarios de correos. Lo que muchos censores hubieran interpretado con un paralelismo con el momento contemporáneo. En ese trasvase del suceso original a la propuesta fílmica no se puede olvidar tampoco que la película se hizo en régimen de coproducción con Italia, lo que exigía a buen seguro un argumento menos localista, más moderno y comprensible para cualquier tipo de público. Son condicionamientos estos últimos, determinados por el contexto de producción propio del medio.

Fernando Fernán-Gómez realizó *El extraño viaje* (1964) partiendo de un guión ajeno. Su autor, Pedro Beltrán (ayudado en un primer momento por Manuel Ruíz Castillo), siempre transmitió la idea de que la película se inspiraba de manera muy lejana en el famoso crimen de Mazarrón, ocurrido a mediados de los cincuenta. Las investigaciones periodísticas del caso demuestran que las “coincidencias” entre el relato de origen y la propuesta fílmica son más numerosas y de mayor envergadura que lo que nos contaron, sin demérito hacia el guionista, capaz de otorgar toda la atmósfera esperpéntica y demoledora que después recrearía con tanta precisión el cineasta.

¿Fidelidad o traición al relato periodístico de los hechos? Tanto da, porque todo está en relación con la eficacia de la transformación al hacer pasar una obra de un lenguaje a otro. El fracaso de *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977) no fue porque la película se ciñera a la historia, sugerente y atractiva, de la vida de esta singular muchacha narrada además por un periodista que la conoció bien, sino por la elección de un lenguaje fílmico que restaba brío y emoción al argumento y porque sus “huellas de lo real” eran artificiales, impostadas, poco creíbles. Ya hemos comentado los esfuerzos económicos y de puesta en escena para ser fieles a los hechos en *La fuga de Segovia*, llegando incluso a incorporar a algunos etarras auténticos entre los actores que interpretaron, para reforzar cualquier rasgo de veracidad. Estos dos ejemplos, en los que curiosamente existe una mediación interesante (el periodista que conoció tanto a la fallecida Hildegart como a su madre; el productor, Ángel Amigo, protagonista de la huída de la prisión y autor, junto a Imanol Uribe, del guión de la película), nos llevan a adentrarnos en los años del tardofranquismo y la transición democrática para contemplar cómo “los

cambios sociales y políticos pueden explicar algunas transformaciones de la comunicación pública y sus discursos” (Martin Serrano: 1986, 52). Durante la transición hacia la democracia, la creciente politización de ciertos sectores sociales fue un fenómeno inseparable de la comunicación pública, produciéndose una “resocialización política” en valores democráticos y tendiendo, entre otras cuestiones, a la ostentación de unas señas de identidad diferenciadoras.

En el ámbito concreto que nos interesa podemos constatar que la escena se llena de nuevos sujetos, objetos, situaciones y juicios de valor. Viendo la producción cinematográfica de esos años resulta evidente que hay una presencia excepcional de referentes políticos y que, además, hay un interés por abordar sucesos criminales de gran actualidad informativa, como *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), *Camada Negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977) u *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1980), con el novedoso referente de la violencia terrorista, en la que habrá un predominio de la etarra sobre la de extrema derecha. Tendencia temática ésta que irá desapareciendo a medida que la consolidación democrática se haga más efectiva, al igual que dejará de interesar el tema político en el ámbito fílmico, en consonancia con el desencanto y la saturación que vivirá la sociedad española en esos años.

Junto a este interés por aludir a la actualidad política inmediata a través de la crónica de sucesos, otra tendencia significativa del periodo será la recuperación de la memoria histórica, que también encontrará en determinados casos criminales un material narrativo de primer orden. *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), la ya citada *Mi hija Hildegart* o la más radical *Casas Viejas* (José Luis López del Río, 1983), entre otros títulos, rescatarán asuntos del pasado aunque en la mayoría de los casos no habrá una clara intención de reflexionar sobre ellos sino de interpretarlos desde las nuevas claves políticas del presente (Trenzado: 1999, 311).

Otro aspecto a destacar de algunas de las obras realizadas en este periodo remite a la recuperación de materiales fílmicos antiguos para incorporarlos a las ficciones que recrean sucesos concretos. Sin llegar a los

extremos de la práctica del *remontaje* del llamado cine de *metraje encontrado* o *found footage films* (Weinrichter 2009), esta tendencia, que también desaparecerá en los años sucesivos, puede ser considerada una doble vuelta de tuerca en ese trasvase que supone partir del caso de origen, pasando por el relato periodístico hasta llegar al resultado fílmico, de una historia con una importante carga “real” por estar basada en “hechos reales”, al plus añadido de incorporar un material propiamente documental que refuerza y subraya su verosimilitud: las imágenes tomadas del entierro de los abogados laboristas en Madrid en *Siete días de enero* o las de la proclamación de la República en *Mi Hija Hildegart*, entre otras.

Todas esas huellas y signos elegidas por los cineastas para reforzar el verismo de lo narrado nos llevan a hablar de otra tendencia específica y propia del cine de transición (que también desaparecerá con la llegada de la democracia, para volver a resurgir cual ave fénix a comienzos del siglo XXI): el auge del cine documental como forma más económica de expresión y con una fuerte carga de veracidad. Entre su extensa producción, obras como *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1980), *Queridísimos verdugos* (B. Martín Patino, 1977) o *El asesino de Pedralbes* (1978), serán de gran significación para nuestra investigación porque parten de relatos con raíces periodísticas de ámbitos dispares y conducen a tres obras fílmicas en las que subyacen las recreaciones del imaginario de la violencia (tanto terrorista, como del Estado represor) o la marginalidad.

Si estamos de acuerdo con el planteamiento de Elisabeth Noelle-Neuman, según el cual “la realidad que conozca el individuo dependerá de las presencias y de las ausencias que decidan los medios” (Diezhandino: 2007, 24), habrá que reconocer que la prensa del franquismo no sólo escatimó mucha información y moldeó la realidad a su antojo, sino que forjó hasta la manipulación la identidad colectiva de los “maquis”. Resulta curioso comprobar cómo estos personajes reales, luchadores antifranquistas, nunca fueron tratados en los diarios como tales, sino que se les dotaría de una nueva “identidad” criminal asociada a la más ramplona delincuencia, al bandidaje y al bandolerismo. Despojados de cualquier connotación ideológica en muchos casos, las aventuras delictivas de estos personajes, retratados a veces como

asesinos sin escrúpulos, aparecerán de cuando en cuando en el imaginario fílmico con historias escritas (en buen número) por periodistas del régimen que trasladarán a la pantalla toda una batería propagandística (alegatos anticomunistas, arrepentimiento de los personajes) que reconstruyen una realidad histórica. Esa forma de asimilar en la prensa franquista a los guerrilleros con los bandoleros e incluso en la iconografía utilizada en algunos films, como en *Torrepartida* (Pedro Lazaga, 1956), es lo que nos llevará a establecer ese atrevido maridaje entre ambas tendencias.

El bandolerismo en el cine español se había constituido como una temática de gran fuerza desde las primeras ficciones del cine mudo. Mezcla de realidad y leyenda comunicada por los romances de ciego y los pliegos de cordel, antecedentes directos de la prensa diaria, las andanzas de estos personajes servirán para crear un universo de bandidos generosos o acanallados protagonistas de acciones míticas. Pero a partir de los años cincuenta, nuevas propuestas fílmicas abordarán las historias con una visión más desmitificadora, más ambigua e incluso más crítica. Algunos títulos, como el antes mencionado, nos harán emparentar en esa arriesgada comunión ambas tendencias, hasta que los nuevos vientos políticos empiecen a “rehabilitar” la figura y la lucha de los guerrilleros, mientras que las aventuras míticas del bandolerismo queden reducidas al éxito popular de la ficción televisiva a través de *Curro Jiménez*.

No podemos cerrar este pequeño análisis sin referirnos a la capacidad de la prensa como generadora de mitos, siendo “El Lute” un claro referente de construcción mítica intencionada en el franquismo, o los “quinquis”, un colectivo marginal y criminal producto de la sociedad del desencanto generada a finales de los años setenta. Tarde pensaba, en 1904, que “la prensa moviliza y vivifica todo lo que toca” y se preguntaba “¿De dónde le viene al periódico tanto poder? Del hecho de que es el difusor radical y casi instantáneo de todas las innovaciones, es el mecanismo ideal para potenciar la imitación, proceso básico de la sociedad” (Tarde: 1986, 33). Los quinquis serán la nueva realidad criminal de un país pre-democrático, seres descuajados del sistema educativo y social que, desocupados y sin formación, comenzarán a delinquir en

pequeñas bandas de adolescentes. Antes de que el fenómeno adquiriera una gran dimensión en los medios de comunicación y de que la delincuencia juvenil se convirtiera en un verdadero problema social, José Antonio de la Loma encontraba en la vida de uno de estos muchachos, “El Vaquilla”, el sustrato necesario para generar un universo fílmico que llegaría a amplias capas de la sociedad. *Perros callejeros* (1976) lograba esa simbiosis de la que hablaba Morin: “un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del filme. Un sistema que tiende a integrar el flujo del filme en el flujo psíquico del espectador” (Morin: 2001, 94). El film se convirtió en un éxito arrollador, en un referente de estrategias delictivas, según algunos de sus protagonistas, y en el inicio de una corriente periodística que prestaría gran atención a esta nueva “realidad” y que nutriría con profusión las decenas de propuestas fílmicas dirigidas a un público ávido de emociones fuertes. Prensa y cine se alimentaron y retroalimentaron generando y ensalzando sus propios mitos, iconos mediáticos que, con el tiempo, fueron demostrando su fragilidad a la hora de enfrentarse a los mecanismos de su representación.

En nuestro país, el tratamiento de sucesos criminales como fuente de inspiración en las ficciones televisivas es un fenómeno muy reciente y de muy desiguales resultados. La primera referencia, y una de las más interesantes, será a mediados de los años ochenta, cuando Pedro Costa, que también había ejercido el periodismo de sucesos durante muchos años en distintos medios de comunicación, presentará una serie a TVE compuesta por media docena de capítulos independientes que relatarían algunos de los crímenes más relevantes de la historia de nuestro país. *La huella del crimen* fue apoyada por los responsables del ente público, pese a que generaba recelos por el miedo a que los distintos asuntos tratados derivaran hacia la truculencia, el morbo o el escándalo. Como veremos con detenimiento más adelante, el éxito de audiencia de esta primera parte, que incluía elementos novedosos en este tipo de series (cada capítulo estaba dirigido por un cineasta o el punto de vista adoptado por los casos siempre era el de la víctima y nunca el de los investigadores), llevó a la realización de una segunda entrega en 1990, esta vez con una producción más ambiciosa. Estudiosos y teóricos de este medio

han concluido que *La huella del crimen* es una de las "ficciones forjadoras de los nuevos imaginarios simbólicos" en la TV de los 80 (Palacio, 2006: 317).

La buena acogida por parte del público y el respaldo de la crítica hacia la serie (aunque con matices dado el hecho de que cada capítulo estuviera dirigido por un cineasta distinto provocaba diferentes niveles de calidad y de aceptación) generó, al menos, dos consecuencias inmediatas en la década de los noventa. La primera fue que desaparecieron bastantes recelos y prejuicios hacia la crónica de sucesos, asumiendo que la ecuación no siempre nos lleva del crimen a la truculencia. La segunda, un efecto en las parrillas televisivas con la proliferación de una serie de programas dedicados al análisis y la investigación de casos criminales, lo que derivó en casi todos los casos en una banalización de los contenidos.⁴⁹ Esta nueva forma de concebir el espectáculo televisivo, encontrando en el suceso materia semejante a la crónica rosa o al cotilleo, derivó en una nueva fase. A partir de los inicios de 2000 se observa un paso más en la tendencia televisiva que lleva a la recreación en telefilmes casos criminales con un fuerte componente mediático y muy ligados a la actualidad. Ejemplos como *El secuestro de Anabel Segura* o *El asesino dentro del Círculo* (que forman parte de una tercera parte de *La huella del crimen* pero que no guardan ninguna relación ni con su producción ni con su planteamiento original), *El caso Wanninkhof* o *Fago*, emitidas por TVE, demuestran que cada vez hay más urgencia por representar estos sucesos y menos distancia entre el desarrollo del suceso y su traslación a la pantalla.

En la producción cinematográfica, el salto cualitativo que se ha producido en los últimos años también ha sido muy notable con respecto a épocas pasadas. Desde mediados de la década de 2000, la crónica de sucesos se ha convertido en un camino a explorar tanto por cineastas y guionistas como por productores que respaldan trabajos antes impensables. Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos citar un buen número de títulos con una gran variedad de abordajes temáticos, propuestas creativas muy dispares y acercamiento al material del que parten en distintos grados. Son obras como

⁴⁹ En los noventa, proliferaron espacios dedicados a los sucesos en todas las cadenas de televisión. Desde "Crónica en negro", "Culpable o Inocente", emitidos por Antena 3, hasta "Mi crímenes favoritos", producido por la FORTA, o algunos de variedades donde se recogían la crónica criminal en su vertiente más sensacionalista, como "Esta noche cruzamos el Mississippi" o "La máquina de la verdad", de Tele 5.

El 7º día, (Carlos Saura, 2004); *Romasanta, la caza de la bestia* (Paco Plaza, 2004); *La muerte de nadie. El enigma de Heinz Ches* (Juan Dolz, 2004); *Lobo* (Miguel Curtois, 2004); *Salvador Puig Antich* (Manuel Hueriga, 2006); *GAL* (Miguel Curtois, 2006); *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008); *Arropiero, el vagabundo de la muerte* (Carlos Balagué, 2008); *Las 2 vidas de Andrés Rabadán* (Ventura Durell, 2008), o *Caracremada* (Lluís Galter, 2010), que demuestran el progresivo reconocimiento a las historias basadas en hechos reales y la capacidad de estos argumentos para dinamizar y enriquecer las ficciones cinematográficas.

Fuera de nuestras fronteras, la fascinación por conectar la ficción criminal con un hálito de realidad fundamentada en la investigación y en la crónica periodística siempre ha sido (y sigue siendo) un fenómeno relevante, fundamental, por ejemplo, en la gran producción fílmica norteamericana. No obstante, y a pesar de su larga tradición y experiencia en escarbar en los lados más oscuros, ocultos y problemáticos de su sociedad (o de las ajenas), el material del que se parte es tan altamente “sensible” que la polémica acompaña a muchos de estos casos. Steven Spielberg se aventuró a recrear la matanza terrorista ocurrida durante los Juegos Olímpicos de 1972 en *Munich* (2005) y fue acusado, entre otras cosas, de “defender la equivalencia moral entre terroristas árabes e israelíes”⁵⁰; el cineasta Oliver Stone respondía a las numerosas críticas a su película *JFK* en un artículo en el que se planteaba “¿dónde está la mente racional que nos permite diferenciar la realidad de la ficción, la verdad de la falsedad?” y defendía su opción a realizar una película con 2.500 cortes, como una deconstrucción de uno de los acontecimientos centrales de la vida americana⁵¹.

Son sólo dos ejemplos recientes que pertenecen además a la potente factoría hollywoodiense pero la relación de títulos que podríamos citar sobre esos trasvases son innumerables. Sin ánimo de ser exhaustivos podemos recordar obras como *In Cold Blood* (Richard Brooks, 1967), *Todos los hombres del presidente*, Alan J. Pakula, 1976 o *Missing*, de Costa Gavras, 1982, por

⁵⁰ *El País*, 25/1/2006, pp.38-39.

⁵¹ Stone, Oliver, “La verdad de las imágenes”, *El País*, 4/4/1992, p.

poner algunos casos más de producciones americanas, o trabajos de autores europeos “clásicos” en este terreno, como el italiano Francesco Rosi, con films como *Salvatore Giuliano* (1962), *El Casso Mattei* (1972), *Lucky Luciano* (1973), el griego Costa-Gavras con *Z* (1969) o *Estado de sitio* (1973), la francesa *El atentado* (Ives Boisset, 1972) o la más reciente y laureada *Carlos* (2010), mini serie para televisión de Oliver Assayas.

No podemos cerrar este brevísimo repaso por las pantallas internacionales sin referirnos a un fenómeno más contemporáneo. Se trata del éxito de *The Wire*, la serie policiaca de la HBO que brujulea por los caminos de la ficción pero que está pegada a las constantes de lo que debiera ser siempre el trabajo periodístico: documentación rigurosa, búsqueda de fuentes fiables, informaciones contrastadas. David Simon⁵², guionista, “creador” y productor de *The Wire*⁵³ había ejercido de periodista de sucesos en *The Baltimore Sun*, por lo que en este caso la mediación entre la fuente de información y su “ficción” se hacía más estrecha al ser el autor de esas crónicas el que volcaba toda su experiencia profesional en un relato audiovisual que hace del “realismo” uno de sus pilares fundamentales. La utilización del “slang”, el inglés hablado por los afroamericanos de los guettos de la ciudad, el rodaje en escenarios naturales (a pesar de las protestas del alcalde por la mala imagen de la ciudad), la incorporación de actores desconocidos mezclados con personajes de Baltimore e incluso con yonkies como “Snoop” o la renuncia a la recapitulación de episodios anteriores, obligando al espectador a enfrentarse al relato como si de una novela se tratara, son algunos de los elementos que demuestran el excelente idilio que se puede vivir entre los dos campos creativos: la actualidad y vivacidad del relato periodístico y la capacidad para revitalizar desde ese ángulo el terreno de la ficción audiovisual.

⁵² Autor de un primer libro, *Homicide. A Year on the Killing Streets* (1991), Simon narra allí su experiencia de seguir diariamente durante 1988 el trabajo de una de las brigadas criminales de la policía de Baltimore, ciudad en la que se produjeron 234 asesinatos aquel año.

⁵³ Es sintomático que en este tipo de producciones episódicas la “autoría” corresponda a los escritores o *show runners* (en este caso, periodista) por encima de los realizadores, que se van sucediendo a lo largo de la serie, manteniendo el estilo y tono característicos de la misma y controlados por los guionistas.

CAPITULO 3: Argumentos para establecer una periodización

La organización del objeto de estudio en capítulos y epígrafes es quizá una de las cuestiones que más preocupan y hacen reflexionar a todo investigador. La estructura a la que sometemos nuestra investigación puede ser considerada tan arbitraria como cualquier otra, pero debe tenerse en cuenta como una pauta de trabajo sin más, como una forma de organizar nuestro *corpus*. En una investigación como la que pretendemos abordar, donde confluyen y se entrecruzan el análisis histórico, el histórico-cinematográfico y el histórico-periodístico, resulta muy complejo diseñar una estructura atendiendo a un orden cronológico estricto. Un período cinematográfico no coincide necesariamente con un equivalente período histórico, como tampoco hay que buscar la estricta equiparación con una etapa de la historia de la prensa en nuestro país. En rigor, cada ámbito de estudio tendría su propia estructura, además de sus propias divisiones internas distintas, lo que evidentemente daría como resultado un conjunto caótico.

La primera observación que debemos hacer es que la investigación se abre con una parte cuyo objetivo es exponer una síntesis de cómo ha evolucionado la crónica de sucesos como sustrato argumental de la ficción cinematográfica entre 1912 y 1973, subdivididas en dos etapas. La fecha del primer corte o arranque de la investigación (1912) viene marcada por ser el año en el que se tenemos constancia de que se produce una primera película que intenta reconstruir un hecho criminal, el asesinato de Canalejas, y porque además parte del material rodado se conserva en los archivos de Filmoteca Española, lo que permite su estudio y análisis. Circunstancia esta que no se puede dar con otros casos porque el historiador cinematográfico se tropieza con las mismas dificultades que el de cualquier otra parcela del pasado: la pérdida de los materiales por su fragilidad, la insuficiencia de las fuentes y de los vestigios para reconstruirlo. Si 1912 marca el inicio en nuestra investigación, el primer periodo de estudio lo cerraremos en 1939, con la finalización de la Guerra Civil. Aunque somos conscientes de que éste es un período demasiado extenso, donde se producen muchos acontecimientos de

gran calado histórico, como la Primera Guerra Mundial, que tuvo repercusiones relativamente importantes en la prensa española, o el paso del cine mudo al sonoro, por poner sólo dos ejemplos que no pretenden ser equiparables, hemos decidido estudiarlo en una sola horquilla temporal por varias razones. La fundamental es que, al margen de la extensa producción española dedicada a las historias sobre bandolerismo, son años en los que no hay demasiados ejemplos de películas españolas que se sustentaran en sucesos criminales reales. Y si además se tiene en cuenta que por distintos avatares históricos algunos de los títulos más emblemáticos de esta temática no se conservan en los archivos fílmicos, se puede entender mejor esta decisión. Por eso, nos limitaremos a trazar el panorama del tratamiento informativo que tanto los diarios como la prensa especializada realizaron de algunos sucesos importantes ocurridos en nuestro país y estudiaremos aquellas películas que se basaron en casos reales, tal y como recogen los documentos de la época.

La siguiente etapa que estudiaremos intentará trazar la evolución de la crónica de sucesos en la ficción cinematográfica desde 1940 hasta 1973. Bien es cierto que aunque la Guerra Civil finaliza el 1 de abril del 39 o el 3 de septiembre comienza la II Guerra Mundial, hemos optado, como antes señalábamos, por no establecer períodos cronológicos estrictos sino estudiar, en este caso, la dictadura de Franco como un todo, siendo conscientes de que existen etapas claramente definidas. Entre otras cuestiones, pretendemos dibujar a grandes trazos un panorama de la nueva dinámica generada en el mundo de la prensa por parte de los vencedores de la contienda, prestaremos especial atención al nacimiento de *El Caso* y lo que ello significará para la prensa de sucesos, y estudiaremos, de manera paralela en el tiempo, la evolución de la industria cinematográfica española durante estos años. Aunque la fecha de cierre de este período debería ser, en puridad, la de 1975 con la muerte del dictador, las razones que nos han llevado a adelantarla a 1973 son varias. En primer lugar porque es en ese año cuando se marcan claramente unas tendencias políticas tardofranquistas que se prolongarán más allá de la desaparición de Franco y llegarán hasta el invierno de 1976. Al margen de otras cuestiones de índole política, cinematográfica o económica, en 1973 se produce un acontecimiento que supone un revulsivo para la sociedad: el

asesinato de Carrero Blanco, un suceso de gran interés para el estudio periodístico y que además será llevado a la pantalla en años posteriores.

Para analizar qué sucesos criminales influyeron en las películas desde 1940 hasta 1973, estableceremos dos niveles de análisis diferente. En el primero estudiaremos las obras basadas en sucesos criminales reales y analizaremos con detenimiento tres casos muy emblemáticos para nuestro objeto de estudio: el crimen de la calle Fuencarral, el crimen del Expreso de Andalucía y el crimen de Mazarrón, que dieron lugar a tres películas significativas en tres décadas distintas: *El crimen de la calle Bordadores* (Edgard Neville, 1946); *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira Beleta, 1956), y *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964). En un segundo estrato analizaremos otros filmes que, aunque no están basados en casos reales concretos, sí están inspirados (indirecta e inconfesadamente en muchas ocasiones) en hechos criminales verídicos. Por un lado, nos encontraremos con una serie de títulos realizados dentro del cine policíaco de los años cincuenta que reflejaban algunos aspectos de la crónica criminal o policial de ese momento. También nos detendremos en una serie de títulos que observaron a la juventud con una mirada diferente a la proyectada hasta entonces y que impregnaron de un cierto realismo crítico el cine español, convirtiéndose en lo que podrían ser los antecedentes de toda una corriente basada en la delincuencia juvenil que triunfaría a mediados de los setenta. Por último, no podemos dejar de reseñar aquellos títulos centrados en las historias delictivas de los bandoleros, ya sea de los míticos personajes de las serranías andaluzas o de los *nuevos bandoleros*, aquellos grupos guerrilleros urbanos clasificados por el franquismo como auténticos bandidos.

La tercera y última etapa arrancará en 1973, con el magnicidio de Carrero Blanco y se cerrará con el triunfo del partido socialista en las elecciones de 1982. Durante esta década analizaremos los numerosos y relevantes cambios que se producen tanto en la política informativa como las nuevas formas de entender el periodismo que se van abriendo camino, fijando nuestra atención en la evolución del tratamiento de sucesos en la prensa escrita.

Con respecto a la industria cinematográfica dividiremos el periodo en dos subetapas: 1973-1976 y 1977-1983 y situaremos, de manera esquemática, cómo se organizaba la administración cinematográfica, cuáles fueron los hitos fundamentales en el desarrollo legislativo –aspecto en el que se producen importantes modificaciones a lo largo de los dos períodos- y, como consecuencia de estas dos variables, revisaremos la producción cinematográfica que se realiza durante estos años.

Es necesario advertir que aunque la fecha de finalización de nuestra investigación viene marcada por el triunfo en las urnas del Partido Socialista Obrero Español, desde un punto de vista cinematográfico el periodo se extenderá unos meses más, hasta que Pilar Miró, flamante directora general de Cinematografía, ponga en marcha la maquinaria legislativa y promulgue el nuevo Real Decreto que regule la industria cinematográfica. Por este motivo podremos analizar películas que, aunque estrenadas entre 1982 y 1984, fueron concebidas y puestas en marcha bajo el paraguas de la política cinematográfica anterior a la victoria socialista. Ese marco referencial nos permitirá contextualizar la filmografía específica que se ocupa de trasladar a la pantalla, sea por la opción creativa que sea, los sucesos criminales en esa década de decisiva transición y nos abrirá la puerta a un Epílogo donde avanzaremos algunos cambios que se producen en el tratamiento cinematográfico de los sucesos ocurridos en este país en la nueva España democrática.

II. LA CRÓNICA DE SUCESOS EN EL CINE ESPAÑOL ENTRE 1912 Y 1939

CAPÍTULO 4: La hegemonía informativa de los periódicos: apuntes sobre la evolución de la prensa durante el periodo

Para trazar a grandes rasgos el panorama de la prensa en nuestro país durante el primer tercio del siglo XX habría que comenzar por recordar que los periódicos son el único medio de comunicación social en España, ya que la radio, nacida durante la Dictadura de Primo de Rivera, no tendrá importancia informativa hasta la República. En estos primeros treinta años, la prensa española evoluciona progresivamente, dejando atrás el modelo de periódico de predominio ideológico dependiente de personalidades o partidos, para pasar a un periódico que se concibe como un negocio, sostenido mediante los lectores y los anunciantes. Es importante remarcar de forma notoria que el proceso de transformación de la prensa es lento, muy desigual según las distintas zonas geográficas, incompleto y retrasado con respecto a los países avanzados. En nuestro país no hay un modelo de prensa siguiendo el ejemplo anglosajón ni se lanzan periódicos al estilo de otras sociedades desarrolladas. Aquí, en esos momentos, no se han producido todavía los cambios necesarios para convertirse en un país desarrollado, en una sociedad de masas. El analfabetismo sigue siendo muy elevado, la urbanización es deficiente y desigual geográficamente, la industrialización avanza muy lentamente...

Durante el primer tercio del siglo XX coexisten todavía un gran número de cabeceras, pero sólo unas cuantas acaparan a la mayoría de lectores y anunciantes. Aunque paulatinamente la prensa de empresa se va afianzando en detrimento de la prensa de partido, que irá teniendo una vida cada vez más precaria, todavía se publican bastantes periódicos de opinión con tiradas estimables. En cualquier caso, como recuerdan las profesoras Seoane y Sáiz, "la distinción entre periódicos de opinión y periódicos de empresa,

autodenominados *independientes*, no significa que éstos no defiendan opciones políticas”. “De hecho, los políticos importantes, tengan o no su propio órgano de opinión, tratan por todos los medios de conseguir el apoyo, o al menos la benevolencia, de algún periódico *independiente* (Seoane y Sáiz, 1998: 25). Ese fue el caso, entre otros políticos, de José Canalejas, “inspirador” de *Heraldo de Madrid* que “adquirió” el periódico en 1902 para convertirlo en defensor y vocero (Tobajas, 1984: 569) de la política de este hombre público. Hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, momento en que se produce un verdadero punto de inflexión en la evolución de la prensa de nuestro país, Madrid es, a decir de los cronistas, “un poblachón manchego”, donde todo el mundo se conoce y las carretas de bueyes siguen circulando por la Puerta del Sol. Una capital donde abundan diarios de tamaño sábana, con seis, ocho o diez páginas y que se venden a un precio de cinco céntimos.

En cualquier caso, la gran prensa madrileña entra en estos años en un periodo de desorientación y pérdida de lectores por varias razones. Entre ellas, a los periódicos de la capital de España les resulta cada vez más difícil competir en el mercado provincial con la prensa local y en regiones más desarrolladas, como Cataluña, donde viven de espaldas a Madrid o ya en confrontación con ella, ningún periódico madrileño podrá competir con *La Vanguardia*. “Si en el XIX el ferrocarril había venido a favorecer a la prensa de Madrid frente a la prensa local, el teléfono viene ahora a sumarse al telégrafo como vehículo de las noticias que vuelan de la capital a las provincias” (Seoane y Sáiz, 2007: 168).

4.1. De la “vieja” a la “nueva” prensa. Los periódicos, en el ojo del huracán de guerras y dictaduras

La primera contienda mundial del siglo XX afecta a la vida española y provoca, entre otras cosas, la crisis definitiva de la prensa al viejo estilo. Se acelera la descomposición del sistema político, crece la agitación social que determina la huelga general de 1916, y el movimiento revolucionario de 1917 hace entrar en grave crisis la política de Restauración. En el campo periodístico, además de los problemas económicos por el encarecimiento de

las materias primas y de las limitaciones a la libertad de expresión, se afianzan algunas cabeceras de reciente creación y surgen nuevas propuestas. A diarios como *ABC*, que había nacido en 1903 introduciendo importantes novedades en el mundo periodístico madrileño, o como *El Debate* o *La Vanguardia*, les acompañan nuevos periódicos como *El Sol*, *La Libertad*, *La Voz* o *Informaciones*. El panorama cambia sustancialmente: la “nueva prensa” se refiere con desprecio a la “vieja prensa”, quizá como correlato a la “vieja y nueva política” (Seoane, Sáiz, 1998: 26). Según los datos estadísticos, entre 1917 y 1923, se producen en España trece crisis de gobierno totales y treinta parciales y, según José María Jover, “el régimen queda desbordado por todas partes, sin acertar a controlar la situación” (Tobajas, 1984: 587). Dos días después del golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera, el 13 de septiembre de 1923, un Real Decreto suspende las garantías constitucionales y establece la censura previa. Desde ese momento aparece en todos los periódicos y en lugar destacado la frase “Este número ha sido revisado por la censura militar”.

La nueva situación política precipita la caída de los periódicos artificialmente mantenidos por los viejos partidos de turno y reprime duramente las iniciativas periodísticas de grupos anarquistas, de la incipiente tendencia comunista y de la nacionalista. Obligados a desviar la atención de los temas políticos, los grandes periódicos se ocupan más de los nuevos espectáculos, como el deporte y el cine, que empiezan a tener su espacio en las páginas de los diarios. Estos nuevos temas, junto a los toros, el teatro, la ciencia o la literatura serán los contenidos fundamentales de la prensa de esos años. Una prensa que, en consonancia con el grado de desarrollo del país, tiende a industrializarse, a convertirse en prensa de masas, a modernizarse, pero que no llega a conseguirlo del todo. Las empresas son débiles, el permanente estado de crisis político-social, el todavía escaso número de lectores o la cierta endeblez de los anunciantes son algunas de las causas para que el estado de la prensa no avance suficientemente. Los mejores diarios de estos años son, en definitiva, un híbrido entre el diario informativo y el diario de opinión. Es, según los historiadores, “un periodismo de fuerte impregnación literaria, de gran altura intelectual y con deficiente información” (Seoane y Sáiz, 1998:28).

La primera disposición en materia de prensa del Gobierno Provisional de la República es la abolición, el 17 de abril, de la Ley de Jurisdicciones, tan contestada durante los veinticinco años de vigencia. La ley de prensa de 1833 continúa formalmente vigente durante todo el período, y el artículo 34 de la Constitución de 1931 garantiza sin restricciones la libertad de prensa. Aún así, los gobiernos tendrán amplias facultades para imponer sanciones a los periódicos⁵⁴, facultades que los distintos gabinetes ejercen con frecuencia y dureza.

Los años treinta son los de la explosión del fotograbado, la introducción de las primeras cámaras Leica, ligeras y fáciles de manejar. En 1930 Luis Montiel crea *Ahora*, un nuevo diario gráfico con excelente calidad técnica, buena información y colaboradores de primera línea, como Unamuno, Baroja, Valle Inclán o Madariaga, entre otros. Desde su nacimiento se convierte en uno de los periódicos más leídos, compitiendo con su rival monárquico *ABC*. En su filosofía se manifiesta en más de una ocasión contrario a toda violencia, partidario de las vías legales y el 14 de julio de 1936 publica una portada partida en dos mitades con las fotografías de los asesinados Calvo Sotelo y el teniente Castillo. En el interior ofrece el mismo relieve a la información de “dos crímenes abominables” (Seoane y Sáiz, 2007: 214).

Los años treinta son también un periodo de gran convulsión para la prensa. Durante el primer bienio, Azaña está decidido a “romper el espinazo al que toque a la República” (Seone y Sáiz, 1998: 404), tal y como le comenta a los directores de *El Debate*, *Heraldo de Madrid* y *La Epoca*; se suspenden periódicos por las más diversas causas: religiosas, en el País Vasco y Navarra; por insurrección anarquista, o la más numerosa, la suspensión de periódicos derechistas por la sublevación del general Sanjurjo. Además de esto, la Ley de Orden Público del 33 se convierte en un instrumento represivo contra la prensa en los gobiernos derechistas del segundo bienio. La censura previa es impuesta, mediante la declaración de estado de alarma, en diciembre de 1933 y en marzo de 1934. No obstante, la situación más grave se vive con la revolución de octubre de ese año, lo que provoca la suspensión de numerosos

⁵⁴ En virtud de la Ley de Defensa de la República promulgada el 21 de octubre de 1931 y de la Ley de Orden Público, de 28 de julio de 1933.

periódicos obreros, republicanos de izquierdas o nacionalistas. Toda la prensa es sometida a censura previa hasta las vísperas de las elecciones de enero del 36. Tras el breve lapso de tiempo de la campaña electoral, el Gobierno del Frente Popular impone la censura previa ante el clima de violencia social que vive el país. Los asesinatos del teniente Castillo y de Calvo Sotelo en julio de 1936 serán, sin duda, el preludio de un alzamiento militar que venía gestándose tiempo atrás.

Pero las primeras noticias de los graves acontecimientos bélicos que empiezan a alterar la vida de los españoles llegan por radio. Su inmediatez, su capacidad para traspasar barreras, para apelar a las emociones con mensajes directos y sencillos, convierten a ésta en el medio de comunicación más popular. En una situación de guerra civil la información veraz es siempre la primera víctima de una cadena a la que le siguen la necesidad de establecer una censura sobre la información y la opinión, la dificultad para recibir noticias, la imposibilidad para la distribución de ejemplares...

En abril de 1938, el primer gobierno de Franco, promulga la Ley de Prensa, inspirada en la legislación fascista italiana. En el preámbulo se sientan las bases del concepto totalitario de prensa como “institución nacional” al servicio del Estado y al que corresponde su “organización, vigilancia y control”. Una de las primeras medidas adoptadas es la intervención por parte del Servicio Nacional de Prensa del Ministerio del Interior de todo el material de imprenta e instalaciones de periódicos de las ciudades que se van ocupando y que constituirán en el futuro lo que se conoce como Prensa del Movimiento. Si a las penurias sociales y humanitarias provocadas por esta larga y devastadora guerra unimos la escasez de papel y las dificultades antes mencionadas para ejercer el periodismo escrito, se comprende que la evolución experimentada por la prensa en las últimas décadas sufra un golpe mortal y decisivo.

4.2. Los sucesos, un filón informativo para la prensa de la época

La información sobre los sucesos criminales acaecidos en nuestro país siempre ha sido denostada por historiadores y estudiosos de la prensa. El género más característico del periodismo en nuestro país a finales del XIX es la crónica, definida por Mainar como “la información comentada y el comentario como información” (Mainar, 1906: 187) y en el que caben un amplio abanico de posibilidades estéticas y de variadas consideraciones profesionales. Habrá que esperar a los años veinte del nuevo siglo para asistir al nacimiento de la palabra *reportaje* y *reportero*, aunque en estos primeros años se utiliza más el término *reporter*. Si en Francia, en 1889, ya se empieza a dar categoría profesional a esta nueva figura y se habla de que “el reportaje remonta desde los bajos fondos del periódico a la superficie”⁵⁵ o se explica que “durante años se había tenido a ese *reporter* en las humildes tareas del periodismo; se le encerraba en el suceso”, en España las cosas llegarían con retraso. Mainar recuerda que como consecuencia de la larga preponderancia del periodismo de ideas en nuestro país, el articulista siempre ha tenido más consideración que el *reporter*, al que “despectivamente se le llama gacetillero” (Mainar, 1906: 97 y 100), mientras que fuera de nuestras fronteras, donde tienen a la información como el alma del periodismo, el *reporter* tiene más consideración profesional.

Lo cierto es que a finales del XIX, la competencia entre los grandes diarios independientes como *La Correspondencia*, *El Imparcial* y *El Liberal* hace introducir cambios importantes en el diseño de los periódicos, como los grandes titulares, a la vez que se desarrollan secciones con más aceptación popular y se introducen géneros novedosos. El reportaje y la *interview* permiten penetrar en las esferas más privadas de los protagonistas (asunto que alarma a algunos comentaristas) y es entonces cuando “hace su aparición el tratamiento sensacionalista de los “sucesos”, que hasta entonces no había sido objeto de particular atención, ni constituido una sección específica. El suceso sensacionalista viene a desplazar al folletín en la atención de los lectores” (Seoane y Saíz, 1983: 296). Estas nuevas secciones que aportan la crónica de los tribunales o el relato de los crímenes de Madrid, se verán profundamente

⁵⁵ De Roux, Huges, *Le Temps*, 22/2/1889, en Béllanger, 1969: 279

alteradas con un caso que se convierte en verdadero hito del periodismo español: el crimen de la calle Fuencarral.

Aunque el asunto lo trataremos en profundidad en un capítulo posterior, cuando analicemos su cobertura informativa y su tratamiento cinematográfico, ahora adelantaremos varias premisas a considerar: a) el suceso, ocurrido el 2 de julio de 1888 en Madrid, no sólo desató la tensión entre los distintos periódicos del momento, sino que contribuyó significativamente a enturbiar la imagen de este género periodístico, además de crispar el ambiente entre el poder judicial y la sociedad civil. b) Este caso, que no debía haber pasado de una simple cobertura informativa, comenzó a tomar una dimensión desproporcionada cuando *El Liberal* arremetió contra el Fiscal de la Audiencia por haber solicitado que no se diera ninguna noticia sobre el suceso para facilitar la investigación y descubrir al verdadero culpable. El periódico criticaba también el resultado de las investigaciones judiciales por una serie de cuestiones que enturbian el proceso y se sitúa en contra del secreto del sumario porque destruye “la igualdad de derecho”. Y, por último, Como veremos con más detenimiento, la propuesta de ejercer la acción popular en el proceso judicial por parte de algunos periódicos y la deriva de los acontecimientos en el juicio oral generan enfrentamientos entre la propia prensa.

Como pequeña muestra de lo publicado durante aquellos días *El Socialista* calificaba de “prensa asquerosa y despreciable” a quien había “ofrecido a diario abundante pasto de datos, noticias, suposiciones y rumores referentes al mencionado crimen”, convencido además de que el interés y la curiosidad del público no se hubieran fijado tanto en ese suceso si la prensa no se hubiera encargado de convertirlo todo en “mercancía y negocio”. Quizá este caso evidenciaba, tal y como argumentaba *El Socialista*, que “se trata en realidad del proceso de todo un sistema social, que al sintetizar, por modo admirable todas las infamias de una sociedad caduca, viene a dar la razón a los que proclaman la guerra de clases” (Tobajas, 1984: 481-486).

Fuera o no una sociedad caduca, lo cierto es que los sucesos sangrientos, a partir de esta experiencia, se convirtieron en un auténtico filón

de ventas para los periódicos y así sería a lo largo del siglo XX, aunque con sus períodos de silencio provocado por las prohibiciones censoras. La bomba lanzada por el anarquista Mateo Morral sobre la carroza de los Reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia el día de su boda, el 31 de mayo de 1906, disparó las tiradas de los diarios de los días siguientes. La publicación en *ABC*, el 1 de junio, de la foto del momento de este atentado perpetrado en la calle Mayor el día que cumplía su primer aniversario como diario, lo convierte en la primera gran exclusiva gráfica del periódico y en el “éxito informativo más grande que se conoce en los anales de la prensa universal”, según reza en sus páginas.

Aunque nos ocuparemos de algunos de los sucesos que surgieron en estas fechas con más detenimiento en un epígrafe posterior, sí debemos señalar en estos momentos que la crónica periodística sobre atentados, asesinatos pasionales o atracos sangrientos llevaron a los periódicos a sacar el máximo rendimiento a sus maquinarias e incluso en ocasiones a infringir el decreto de descanso dominical. Muy ilustrativo es el “reportaje fantástico” de Julio Romano en el que se narran “La ajetreada vida de los *reporters* de sucesos” reuniendo a todos los periodistas especializados en el gabinete de prensa de la Dirección General de Seguridad, para el posado de las fotos de Luque y demostrar su camaradería⁵⁶ Entre los éxitos de ventas de la prensa generalista de las tres primeras décadas del siglo XX encontraremos los asesinatos de los presidentes de José Canalejas (noviembre de 1912) y Eduardo Dato (marzo de 1921), el ocasionado por los acontecimientos que rodearon a lo que se conoció como el crimen del capitán Sánchez, en la primavera de 1913, el asalto al vagón correo del expreso de Andalucía, en abril de 1924, el caso del muerto resucitado, en 1926, o el sangriento levantamiento anarquista en Casas Viejas en 1933, entre otros que iremos viendo más adelante.

⁵⁶ Romano, Julio, “La ajetreada vida de los *reporters* de sucesos”, *Heraldo de Madrid*, 5/4/1927, pp. 8 y 9.

4.2.1. Un semanario pionero: *Los Sucesos*

Al margen del espacio que este tipo de informaciones ocupa en los diarios generalistas, los sucesos tienen también cabida en la oferta de publicaciones especializadas, aunque según los historiadores, con una consideración muy marginal. Es el caso del semanario *Los Sucesos. Periódico Ilustrado*, que se publica entre marzo de 1904 y abril de 1917 y que José Francés reseña en la sección de “Visto y leído. Glosar de semanarios”, de la revista *Alma española*, como una publicación que se sitúa en el mismo infranivel que la prensa sicalíptica (Seoane y Sáiz, 1998: 188). A partir de 1910, momento en que lo absorbe *La Semana Ilustrada*, el semanario incorpora otros contenidos dedicados al espectáculo, como toros o deportes, y ofrece reportajes de los más variados temas: “Cómo se aprende el manejo de una máquina para volar” o “Las mujeres van a llevar pantalones”.

El diseño de *Los Sucesos* es cuidado, de ágil lectura y con gran presencia de fotografía o dibujos que ilustran las informaciones y reportajes. Como es costumbre en esta época, el semanario tiene, tanto una sección denominada “Causas Célebres”, donde se publican los relatos por entregas, como pasatiempos. A pesar de esta variedad de contenidos, los sucesos siguen siendo el material informativo predominante, con reportajes incluso que nos hablan de casos que traspasan nuestras fronteras. Así por ejemplo encontramos “El “tigre” de Méjico paga sus crímenes con la muerte”, acompañado de una ilustración que, según consta en el pie, es “una reconstrucción exacta de la escena del fusilamiento de Jesús Negrete, “El Tigre”, según apunte tomado del natural por *El Imparcial de Méjico*”⁵⁷.

La cobertura informativa de los sucesos ocurridos en nuestro país también tiene sus múltiples variantes en este semanario. Desde la más escueta, como el caso del envenenamiento al ex concejal de Valencia, Joaquín García Romero, al despliegue espectacular de “El misterio del Tajo”, que mereció la portada y la publicación de varias fotografías para ilustrar el lugar donde fue encontrado el cadáver de una mujer descuartizada⁵⁸ o “El crimen de

⁵⁷ *Los Sucesos*, 14/1/1911

⁵⁸ *Los Sucesos*, 29/1/ 1911

Manzanares”, que también mereció un buen montaje de fotografías⁵⁹. Aunque a medida que van pasando los números, en muchas ocasiones las portadas del semanario están dedicadas a bellas señoritas que, imaginamos, sirven de mayor reclamo a los lectores, comprobamos que uno de los casos más espectaculares de la crónica negra acapara un gran espacio en *Los Sucesos*. Se trata del asesinato de Canalejas y, curiosamente, de la película que se rodó inmediatamente. Como veremos con más detalle, en esta ocasión, el cine y el periodismo se unirán y se retroalimentarán. Por éste o por otros temas, según las estadísticas de 1913, *Los Sucesos* tiraba unos 100.000 ejemplares.

Otros semanarios también dedicados a los sucesos durante esta década fueron *Las Ocurrencias*, que se editó entre mayo de 1911 y diciembre de 1913, y *La Actualidad Trágica*, aunque debió tener una vida muy efímera en 1913.

4.2.2. *La Linterna*, una experiencia profesional abortada por la guerra civil

Habrá que esperar a mayo de 1935 para asistir a la publicación de un nuevo semanario de sucesos importante, *La Linterna*, cuya vida se prolongará hasta julio de 1936. Desde su primer número⁶⁰, la nueva revista apuesta por un diseño ágil y novedoso. Sus temas van desde la actualidad más inmediata, como el tema estrella de su primer número que es la “confesión” a un reportero de la raptora del niño de la calle de la Ruda, narrando lo que hizo y por qué lo hizo, a temas más intemporales como “¿quién inventó el garrote vil?”, un reportaje sobre cómo fue la vida de José María el Tempranillo dentro de la sección dedicada a los grandes bandidos, o otro sobre Casimiro Municio, el verdugo de Madrid. En este texto, redactado en primera persona por el reportero y en el que se utiliza un lenguaje florido y literario, se nos informa que el verdugo, huidizo y esquivo con la prensa, obtuvo su plaza en 1920 mediante concurso público frente a una docena de aspirantes y detalla que su salario es de doscientas diecinueve pesetas mensuales.

⁵⁹ *Los Sucesos*, 25/2/ 1911

⁶⁰ De 20 de mayo de 1935.

A un precio de veinte céntimos, con un *staff* que destaca a Máximo Ramos como director y a Eduardo de Ontañón como Redactor Jefe, *La Linterna* va ganando adeptos con el transcurrir de los números. Sus portadas son cada vez más llamativas, aunque sobrias, como la de las camareras del “Molino Rojo” portando el ataúd de su compañera degollada por su amante, o más explícitas, como la dedicada a publicar la foto de una mujer muerta aparecida en una calle de Barcelona que se desconoce su identidad y se recurre a los lectores para averiguarla⁶¹.

Aunque carecemos de datos oficiales que confirmen el éxito de sus tiradas, sí podemos destacar que antes de la suspensión de la publicación en la misma semana de la sublevación militar del general Franco, *La Linterna* informaba a sus lectores en dos momentos distintos del impacto popular de su publicación. Por un lado, en el número 11, de 30 de julio de 1935, se publica toda una página con un montaje fotográfico que ilustra la variedad y heterogeneidad de sus seguidores. El texto que acompaña a esta docena de imágenes explica que “la difusión de la revista está siendo tan grande y tan superior a todo cálculo, que todos los martes, por las calles, se reproducen las escenas que ven ustedes”. Con “agradecimiento y satisfacción”, *La Linterna* “para la circulación ese día”. “Desde la madrugadora churrera al grupo de modistillas, nuestra revista pasa por todas las manos y detiene la atención de gentes bien distintas”.

La segunda ocasión en que el semanario hace gala de su éxito es en el número 37, de enero de 1936. Todo parte del famoso “crimen de Corral Rubio”, un suceso que ha llenado las páginas de los diarios y que ha sido resuelto en esas fechas por la confesión del autor del caso. *La Linterna* explica en su información que “no somos aficionados a destacar los éxitos de nuestros reportajes” pero anuncian que quieren reseñar con gran satisfacción que “hace más de dos meses, tan pronto como surgió el suceso, rodeado de su hondo dramatismo campesino, publicamos un reportaje de nuestro enviado especial, Manuel F. Cuesta, en el que quedaba bien narrado el hecho, y llevaba, dentro de la prosa sugestiva, todos los detalles que, ahora en su confesión, ha

⁶¹ *La Linterna*, nº 5 (18 de junio de 1935) y 8 (9 de julio de 1935), respectivamente.

confirmado el autor, sirviendo para las recientes informaciones periodísticas”. El semanario también se felicita por la enorme popularidad que tiene en todos los rincones de España y señala que ese reportaje publicado se ha trasladado al verso y es cantado por un romancero que va por los pueblos con un cartelón, en el que aprovecha tres fotografías publicadas por *La Linterna*, para ilustrar la copla. La revista explica que “aunque en un verso no muy correcto, pero bastante expresivo”, la iniciativa les satisface plenamente “supera nuestros propósitos y nos da ya una perfecta compenetración con lo popular”.

CAPÍTULO 5. Entre las primeras tentativas fílmicas y la brevísima “época dorada” del cine español: algunas ideas sobre la situación de la industria.

En las últimas décadas, la historiografía sobre el cine ha experimentado un crecimiento notable. Tanto fuera como dentro del ámbito universitario, una considerable tarea investigadora ha posibilitado conocer con más de fundamento y rigor histórico las primeras épocas de nuestra cinematografía, aunque aún quede mucho por registrar, catalogar y/o describir. Por distintos avatares, el patrimonio fílmico que se encuentra a disposición de los investigadores es bastante escaso. Probablemente nunca será posible inventariar la totalidad de las películas filmadas en nuestro país durante este periodo. Cuando el cine comienza a desarrollarse, tan sólo algunos periódicos locales empiezan a hacer referencias a las obras, y en muchos casos esas reseñas ni especificaban título de la película proyectada, ni el país de procedencia.

Hay que tener en cuenta, como recuerda José María Prado, director de Filmoteca Española, que “la producción cinematográfica es desde su origen una actividad industrial y comercial en la que los criterios culturales de conservación han alcanzado escasa influencia” (Prado, 1998: 58-61). La historia de la conservación cinematográfica en nuestro país es la historia de lo que ha podido salvarse de las destrucciones sistemáticas operadas sobre productos que habían perdido su valor mercantil. Puede entenderse, por tanto, que la creación de las filmotecas y la labor desarrollada por estas instituciones sean cruciales para la conservación del patrimonio, pero en España las cosas también fueron diferentes en este terreno. Si los grandes archivos cinematográficos de Europa se estaban creando a mediados de los años treinta⁶², en España el estallido de la Guerra Civil y sus terribles consecuencias retrasaron la fundación de Filmoteca Española hasta 1953.

⁶² La Cinemateca Sueca fue la primera en crearse, en 1933. A ella le siguieron, el Reichsfilmarchiv de Berlín en 1934, la National Film Library de Londres o la creación de la colección de Mario Ferrari en

Según los datos oficiales manejados por esta institución, entre 1896 y 1918 se detectan la existencia de 650 títulos, en los que se incluyen películas de ficción, documental y actualidades de todas las longitudes. De estas obras se conservan materiales de 82 títulos (12,5%), aunque en muchos casos se trata de materiales fragmentarios que son escasamente representativos de la obra original. Se tiene constancia que buena parte de la producción cinematográfica muda está definitivamente perdida, pero la labor desarrollada por los investigadores han logrado localizar, entre 1919 y 1928, 315 títulos, de los cuales ha podido recuperarse un 30 por ciento de materiales (Santamarina, 2005: 104-105). En estas circunstancias hay que entender, pues, la cautela a la hora de realizar interpretaciones y juicios de valor sobre cuestiones que pueden resultar determinantes.

Ya sabemos que en la ciudad de Barcelona, más avanzada en el desarrollo urbano e industrial que el resto de España, el cine, “esa maravilla de la ciencia y de la técnica”, como se le consideraba, había entrado en el corazón mismo de la ciudad, despertando inicialmente el interés del público burgués al que rápidamente se unirían amplios sectores de las clases más populares. La extraordinaria proliferación de locales (más de cien salas estaban registradas en la primera década del siglo) donde se hicieron proyecciones públicas nos da una idea clara del arraigo del espectáculo y de su importancia comercial. De hecho, se organizó una red de distribución y representación tan importante que convirtió a la ciudad Condal en el nudo principal del comercio cinematográfico en todo el territorio español. Todos los sectores del cine estuvieron muy interrelacionados. La incipiente producción propia tenía que competir con una poderosa competencia extranjera, fundamentalmente con un arrollador cine francés (algunas empresas como Pathé y Gaumont establecieron sucursales muy activas) pero también se fueron sumando progresivamente la implantación de producciones norteamericanas e italianas. Pérez Perucha considera que la producción barcelonesa “inicia su andadura en la segunda década del siglo con más

Milán, primer germen de la Cineteca Italiana, ambas en 1935, o la Cinamathèque Française un año después. “El Patrimonio Cinematográfico español”. J.M Prado, *Letra Internacional*, nº58, sep-oct. 1998, p. 59.

entusiasmo y voluntarismo que medios y posibilidades” y considera que su situación arranca “con una irreversible demora en la financiación, infraestructura y experiencia respecto a las industrias cinematográficas vecinas, demora que concluirá por herirla de muerte a medio plazo” (Pérez Perucha, 2009: 47).

Durante los primeros catorce años del nuevo siglo, el cine documental (actualidades y reportajes) sigue teniendo un peso destacado en la producción autóctona barcelonesa, aunque muy pocos se han conservado. Realizar este tipo de trabajos, que no requería de una infraestructura industrial ni de grandes inversiones, tenía como ventajas su reiterada difusión e incluso su exportación a otros países. Además, “cumplían una triple y no desdeñable función: asegurar una mínima presencia autóctona en las pantallas nacionales; posibilitar una embrionaria tesorería, mediante su distribución y venta al extranjero, a las nacientes empresas productoras y formar un mínimo elenco de operadores cinematográficos (que en su mayoría procedían del campo de la fotografía estática), técnica y profesionalmente eficaces, que aseguraran cuando menos la visibilidad de los films de argumento que con paulatina regularidad comenzaban a realizarse” (Pérez Perucha, 2009: 29). Son precisamente esas productoras, por tanto, las que comienzan a realizar films argumentales: obras de cine cómico o fantástico, dos géneros de gran rentabilidad, o géneros nuevos como el drama de raíz romántica, el melodrama o las primeras aproximaciones al género de aventuras, como *Don Juan de Serrallonga*, realizada en 1910 por Marro y que supone una primera tentativa de acercarse a la literatura popular, al folletín de aventuras o “romance de cordel”, con el objetivo de atraer a un público más popular, o *Los misterios de Barcelona o Barcelona y sus misterios* (1916), adaptación libre de un célebre folletín publicado en 1860 pero que continuaba teniendo mucha repercusión entre el público popular (Porter y Moix, 1992: 115).

La llegada de la I Guerra Mundial transforma muchas cosas y supone para la industria cinematográfica barcelonesa una excelente oportunidad de desarrollo. Si los países beligerantes habían tenido que reducir dinero y personal dedicado al cine, además de paralizar en gran medida sus redes comerciales, “para nuestra cinematografía tanto el mercado interior como el

exterior se hacía más asequible y la producción propia podía verse afectada favorablemente por una pujante demanda”. Según Palmira González, “como en otros sectores industriales, los beneficios fueron inmediatos y de corta duración. Ni se mejoraron las estructuras empresariales ni se invirtió con visión de futuro” (1997: 21-45). Así las cosas, tras un primer periodo de impulso expansivo en los años de la contienda, el final de la guerra marca una crisis aguda en la producción de películas, de la que no se recuperaría hasta después de llegar el cine sonoro.

Las referencias de hemerotecas, de historiadores y los materiales encontrados confirman que el interés demostrado por aquellos pioneros catalanes y valencianos por la producción cinematográfica no tuvo su paralelismo en Madrid. La capital no se plantea el cine como una industria productiva sino como un producto destinado al consumo puramente lúdico. Los operadores catalanes y franceses serán los que se trasladen a Madrid para registrar los acontecimientos importantes que suceden en sus calles: desde el atentado que sufrieron Alfonso XIII y Victoria Eugenia durante la celebración de las bodas reales al entierro de Sagasta, pasando por visitas oficiales de jefes de Estado, etc. Si en Barcelona había seis productoras activas que demuestran un cierto interés industrial, en Madrid habrá que esperar a 1911 a que se constituya la empresa Iberia Cines por parte del reportero y fotógrafo Enrique Blanco Pallarés. Curiosamente, la historia de esta productora pionera está ligada de manera intrínseca al periodismo madrileño, al periodismo de sucesos especialmente y, más aún, a la primera película basada en un suceso real. Todo ello lo analizaremos en profundidad en un epígrafe posterior.

Aunque bien es cierto que en la capital del país no será hasta la irrupción de la productora Atlántida en 1919 cuando encontremos un ejemplo de cierta relevancia económica para dinamizar la producción. Sí resulta llamativo el consumo del espectáculo cinematográfico. La prueba es que se construyen grandes, nuevas y confortables salas en el centro de la capital, coincidiendo con el vertiginoso desarrollo de la distribución cinematográfica, fundamentalmente de títulos procedentes del mercado americano y, en menor medida, de Francia y Alemania. En la segunda mitad de los años veinte proliferan las empresas productoras de escasa entidad pero que realizan un

número muy elevado de películas. Son años en los que triunfan cineastas como José Buchs, quien realiza casi treinta obras de 1920 a 1930; Florián Rey que, como señaló Pérez Perucha, filma asuntos populares dotados de una autenticidad poco común, o Benito Perojo, que consciente de la precariedad de la industria española, decide apoyarse en equipos técnicos europeos para lograr unos resultados más acabados y cosmopolitas. Junto a estos realizadores y a otros muchos destacados durante estos años, el cine madrileño, tal y como confirma Joaquín Cánovas, “transitó por diferentes géneros y estilos, cultivó las películas cómicas, las de toreros, bandoleros y cupletistas, la novela histórica, la aventura colonial, el melodrama rural y/o folclórico, la adaptación de zarzuelas, las comedias urbanas y los dramas de salón” (Cánovas, 1997: 47-57).

5.1. El cine, ese polémico arte nuevo, comienza a interesar a la prensa

Este interés por el cine, que se traduce, además de la creación de grandes salas, del numeroso público asistente y de una extensa producción en los años veinte, se refleja también en la atención prestada por los periódicos a este nuevo espectáculo de masas. Aunque durante los primeros años del siglo XX surgen revistas especializadas⁶³, que en muchos casos no llegan a pasar de tiradas muy modestas, lo realmente significativo es el espacio que le dedican los diarios de información general. Algunos empiezan a dedicar secciones al nuevo espectáculo y otros destinan una página semanal para informar tanto de las películas como de la vida de las grandes estrellas de la pantalla. Muchos intelectuales y escritores de las nuevas generaciones, algunos de ellos declarados militantes antitaurinos, reciben con entusiasmo este arte nuevo. Pero también, recuerda Palmira González, en Barcelona las publicaciones de la época reflejan la resistencia y las polémicas que se generaron contra el cine, al que acusaban de ser “un peligro para el teatro, para la educación y para la moral pública”. En Madrid, algunos diarios como *El*

⁶³ En 1917, Juan Antonio Cabero, redactor cinematográfico de *Heraldo de Madrid* y *El Liberal* crea la revista mensual *Cinema*. En Barcelona se publicaba *Arte y Cinematografía* desde 1910 y *El Cine*, aunque *El Mundo Cinematográfico* era en 1920 la de mayor tirada, con 15.000 ejemplares. (Seoane y Sáiz, 1998: 311).

Debate darán explicaciones a sus lectores por el espacio que le conceden al cine: “*El teatro, el foot-ball, los toros, tienen su público; el cinema tiene por público el mundo. Opinamos que un periódico católico no debe, no puede, mostrarse irreductiblemente hostil a este espectáculo, mundano, desde luego, como los otros, pero que se ha convertido en una exigencia de la vida actual*”⁶⁴. Para este diario, el fomento de una industria nacional evitaría los daños morales que el cine podía producir, sobre todo el que viene de fuera dominado por la “colosal industria americana” que va extendiendo “su concepto mecánico de la vida” o Rusia, que ha llevado a la pantalla todo el fermento social de su vida política, con una cinematografía “soviética, revolucionaria”.

Si la introducción del sonoro transforma la industria cinematográfica en general, en el caso de España o de otros países que no habían desarrollado una industria consolidada, la recuperación tardaría años en llegar. En España se pasaría de los casi cincuenta largometrajes de 1927 a diecisiete en 1929 y 3 en 1931.⁶⁵ Aunque no nos vamos a detener en las innumerables transformaciones que habrá de sufrir toda la comunidad cinematográfica (desde la desaparición de algunas profesiones a la aparición de nuevos oficios; desde la creación de nuevas industrias técnicas, hasta, inevitablemente también, nuevas formas de distribuir y de exhibir las películas), sí conviene recordar que la introducción del sonoro en nuestro país coincide con una de las etapas más convulsas de la historia de España: el tránsito de la dictadura de Primo de Rivera a la República, amén de una severa depresión económica mundial. España sobrevive a duras penas, con un centro de producción radicado en Madrid, mientras que Barcelona concentraba las empresas de distribución. El cine llega a muchos lugares del país, debido a esa consolidación de los españoles como espectadores, pero lo hace de manera muy desigual. Aunque son los años en los que se abren en las capitales los grandes palacios dedicados al espectáculo cinematográfico, el interior tendrá que seguir conformándose con las proyecciones ambulantes. Y así será durante muchos años.

⁶⁴ 24-1-1929, recogido en Seoane y Saíz, (1998: 381).

⁶⁵ Entre 1929 y 1938 se realizaron 176 películas, de las cuales se han podido recuperar un 36,5 por ciento (64 películas). VVAA, *Filmoteca Española* (2005), p. 108.

Muerto el cine mudo, convencidos los más incrédulos de su defunción definitiva y de la necesidad de construir instalaciones adecuadas a los procedimientos de rodaje con sonido directo, el cine realizado en España durante la II República vive una pronunciada trayectoria ascendente que se truncaría con el estallido de la guerra civil. Juan B. Heinink describe este periodo de la siguiente manera tan esquemática y clarificadora: la “temporada 31/32: ensayos paleosonoros; 32/33, nacimiento de la industria del cine sonoro; 33/34: desarrollo; 34/35: consolidación, y 35/36: pleno apogeo” (Heinink, 1997: 88).

La situación del cine español era extraordinariamente complicada y se partía casi de la nada. Si en 1931 se estrenaban en Madrid unos quinientos films por temporada, de los cuales sólo tres eran producciones españolas, uno puede plantearse con qué armas contaba el cine español para competir en el extranjero. Quizá las únicas bazas venían de la fiesta nacional, las seguidillas y el chotis, aunque con la apertura de los estudios CEA en Madrid, en 1933, comienza a estimularse una producción más estable que se consolidará con los trabajos de Cifesa y Filmofono⁶⁶, los dos pilares fundamentales del cine durante la República. El cine realizado aquí comienza a conquistar las más altas cotas de popularidad en su historia, cosechando éxitos con títulos como *Nobleza baturra* (1935), *Don Quintín el amargao* (1935), *La verbena de la Paloma* (1935) o *Morena Clara* (1936), por poner sólo unos pocos ejemplos. Esta “época dorada” del cine español, como algunos historiadores han querido denominarla, desplaza de las carteleras a los éxitos extranjeros en las mejores fechas con obras de cineastas consagrados pero también con los trabajos de una nueva generación de realizadores que acaba de asomarse a las pantallas: junto a Benito Perojo y Florián Rey, estarán Luis Marquina, Edgar Neville o Eduardo García Maroto, entre otros.

⁶⁶ Filmófono contrastaba con la ideología conservadora de Cifesa. La empresa había sido creada por la familia Urgoiti, típica representante de la burguesía ilustrada y liberal vasca, muy interesada siempre por las industrias culturales. Fundadores del diario *El Sol*, *La Voz* y la editorial Calpe, además de dirigir Unión Radio de Madrid. Iniciaron su producción en 1935 por consejo de Luis Buñuel, quien ejercía de productor ejecutivo y eventual guionista, y su primera película fue *Don Quintín el amargao*, dirigida por Luis Marquina.

Si la comedia y el cine musical (potenciado por la llegada del sonoro) se situaron a la cabeza en la preferencia de los géneros realizados y consumidos, Román Gubern opina que el grueso de la producción de estos años “estuvo basada en una pereza política de adaptaciones literarias o escénicas, para aprovechar la notoriedad de éxitos previos, por la inhibición de los escritores competentes ante la industria del cine (por su baja retribución o su desprestigio) y por la carencia de guionistas profesionales” (Gubern, 2009:155). Lo cierto es que una visión más contemporánea, fijándose, por ejemplo, en el género negro o en el misterio como sucedió en otros países, apenas se tradujo en unos cuantos títulos. Como veremos más adelante, uno de estos ejemplos escasísimos fue *Al margen de la ley*, película dirigida por Ignacio F. Iquino en 1935, donde se reconstruye el atraco y crimen del expreso de Andalucía.

Con la sublevación militar del 18 de julio y el estallido de la guerra civil, España queda escindida en dos bandos: el republicano, que controla la industria cinematográfica de Madrid y Barcelona, y el franquista, que busca sus apoyos en Berlín, Roma o Lisboa. La producción cinematográfica comercial se ve brutalmente afectada por varias razones: por la destrucción casi total del mercado, por las penurias económicas, por la dispersión o militarización de técnicos y profesionales... Por tanto, la mayor parte de la producción que se realiza en ambos bandos durante estos años tiene un carácter de información, formación y propaganda, en la que también se forman algunas de las figuras relevantes del cine español de las décadas siguientes.

5.2. Entre el western patrio y la españolada: las andanzas de los bandoleros saltan a la pantalla

Además de estos géneros señalados, no podemos dejar de mencionar sin entrar en un análisis exhaustivo –requeriría de una investigación pormenorizada- el bandolerismo. A lo largo de las décadas, sea cual sea la situación de nuestra exigua industria, las historias basadas en personajes del bandidismo han tenido un protagonismo destacado en la producción cinematográfica española. Entre 1910 y 1939 encontramos referencias de 13 largometrajes protagonizadas por estos supuestos “héroes del pueblo”, cuyas

historias se hacen populares a través de los romances de ciego, los viajeros románticos y los folletines periodísticos. Mitificados de generación en generación, las vidas de estos personajes cabalgan con total libertad por espacios difusos entre la realidad y la fantasía, y se convierten, por derecho propio, en uno de los fenómenos socioculturales más notables del siglo XIX. No es de extrañar, por tanto, que desde los primeros registros cinematográficos el mundo del bandolerismo se incorpore a los argumentos de ficción en un claro intento de atraer a un espectro del público aficionado a estas hazañas. De hecho, esta corriente temática vive dos momentos de esplendor: una primera etapa que abarca los años del cine mudo, en la que cineastas como Albert Marro y José Buchs dirigen el grueso de la producción, y concluye con el estallido de la Guerra Civil, mientras que un segundo periodo resurge con fuerza coincidiendo con el auge de las novelas de bandoleros a mediados de los años cuarenta.

Aunque buena parte de la producción cinematográfica española se basa en el bandolerismo de la época romántica –cuya característica principal es su adscripción a Andalucía, donde se centran y se ruedan la mayor parte de las obras-, el primer ejemplo de cine de bandoleros que se conoce es el de Albert Marro y Ricard Baños que, bajo la producción de Hispano Films, realizan en 1910 *Don Juan de Serrallonga*. La película aborda las aventuras de Juan Sala Ferrer, uno de los personajes más representativos del bandolerismo histórico catalán. Prototipo de héroe popular, noble de cuna y extremadamente generoso con los desfavorecidos, sus hazañas reales sirven de fuente de inspiración a Víctor Balaguer, cuya obra *Don Juan de Serrallonga o Los Bandoleros de las Guillerías* (1863) es la base argumental tanto de la película de los pioneros Marro y Baños como la del cineasta Ricardo Gascón, quien en 1948 realiza una nueva y ambiciosa versión de la historia. Además de estas dos cintas dedicadas al bandido del pirineo catalán, el cine español tiene una especial predilección por los personajes basados en un sustrato real, como *Los siete niños de Écija o los bandidos de Sierra Morena*, rodada por la casa Cuesta en Valencia entre 1911 y 1912; o *Sierra de Ronda* (1933), primera película sonora de Florián Rey, que narra las andanzas del bandolero

malagueño Flores Arocha⁶⁷. Aún así, durante décadas, productores y realizadores focalizan su atención de manera insistente en los dos grandes mitos del bandolerismo andaluz del siglo XVIII: Diego Corrientes y José María, el Tempranillo, y en el bandido urbano por excelencia: el madrileño Luis Candelas.

El primero en saltar a las pantallas es Diego Corrientes y nuevamente es Albert Marro quien, en 1914, se encarga de trasladar al cine las aventuras del bandido de Utrera. Protagonizada por la pareja de moda de la época, Luisa Oliván y Jaime Borrás, *Diego Corrientes* retrata, a lo largo de 1.340 metros de película, a un bandido heroico, valiente y generoso que vuelve a las salas de cine en tres ocasiones más. En 1924, José Buchs, uno de los realizadores más prolíficos y aficionados al tratamiento de temas populares, dirige *Diego Corrientes* por encargo de la productora madrileña Film Española, y nos presenta a un bandido bondadoso –*simpático*, lo califica la crítica del momento, incapaz de cometer fechorías y, para desgracia de su cuadrilla, caritativo. La película, que se rueda con abundantes exteriores en la Serranía de Ronda (Málaga) y que relata distintos episodios de la vida del protagonista donde se mezclan aventuras, folclore y romances, se convierte en un auténtico éxito de público y de ventas a otros puntos de España. Mucho más complicada es la trayectoria del *Diego Corrientes* firmado por Ignacio F. Iquino (1936), primera aproximación sonora al personaje, con un rodaje que comienza un mes antes del estallido de la guerra civil, -lo que supone sustituir Sierra Morena por la montaña de Montjuic, entre otras alteraciones- y un estreno en las ciudades republicanas de Barcelona y Madrid rodeado de hostilidad. Protagonizada por el cantante Pedro Terol, la película es calificada por ciertos sectores de la crítica como de “engendro del antiguo cine español” aunque, al igual que sucede con la proyección de *Luis Candelas*, de Fernando Roldán (1936), que coincide en el tiempo, el público, ávido de encontrar un momento de evasión a la tragedia de la contienda, llena las salas donde se exhiben.

Pero, sin duda, el personaje más legendario y mítico del siglo XVIII, convertido en prototipo de bandolero romántico andaluz de rasgos

⁶⁷ A ellas se sumará *Pasos Largos* (Rafael Moreno Alba, 1986), basada en el bandolero de Ronda

benefactores gracias a los escritos y grabados de los artistas franceses e ingleses, es José María “El Tempranillo”. A pesar de las lagunas e incertidumbres que rodean su corta biografía y de la dificultad para discernir lo verdadero de lo falso en sus hazañas, la vida del bandolero de Jauja se traslada a las pantallas cinematográficas en cuatro ocasiones, aunque con desigual fortuna. El primero que la recrea, mezclada con otro de los temas populares más atractivos para el público: el mundo de los toros, es José Buchs en 1925 en *La hija del corregidor*. Con una cuidada producción y una historia protagonizada por José García “Algabeño”, Carmen Viance y Elisa Ruiz “Romerito”, la cinta anuncia en un primer cartel que se trata de escenas imaginarias sobre elementos dispersos de la historia y la leyenda.

Por último, Luis Candelas sale del Madrid de comienzos del XIX, despierta el interés de los cineastas españoles y sus andanzas se cuelan en las pantallas también en cuatro ocasiones. Curiosamente, en 1926, José Buchs, con *La extraña aventura de Luis Candelas*, y Armand Guerra, pseudónimo de José María Estivales Calvo, con *Luis Candelas o el bandido de Madrid*, coinciden en las salas madrileñas con el mismo personaje. Mientras la cinta de Buchs centra su argumento en una hazaña concreta en la que el “tunante” (Manuel Soriano), tal y como se le define en el film, tiene que luchar por restituir el honor de una persona, la película de Guerra narra diferentes episodios de la vida del pícaro bandido (Manuel San Germán) en un tono más aventurero y folletinesco donde hay persecuciones a caballo, raptos, rescates y, por supuesto, sacrificios de los hombres de su cuadrilla en favor del héroe. Aunque el film de Buchs se estrena en Madrid dos meses antes –en el Teatro Princesa– que el de Guerra, quien consigue inaugurar el cine Callao, honor reservado habitualmente a las películas americanas, los dos trabajos se convierten en grandes éxitos de la temporada. Entre febrero y marzo de 1936, Fernando Roldán rueda su visión de este bandolero urbano, elegante, educado y seductor en *Luis Candelas*, un film considerado por algunos como “netamente español”, mientras que las críticas más furibundas se cosechan en las ciudades de la zona republicana donde se estrena.

Pero el cine español no sólo se ha fijado en personajes reales, convertidos en mitos por la literatura y la tradición oral. Hay otros que se

mueven en el terreno estrictamente de la ficción, como Eusebio Fernández Ardavín que, basándose en el drama homónimo escrito por su hermano Luis, narra en *El bandido de la sierra* (1926) una historia de caciques, amores imposibles y bandoleros achaparrados, o el mejicano Miguel Contreras Torres, quien dirige y protagoniza *El león de Sierra Morena* (1928). La polémica rodea a esta película desde el comienzo del rodaje, cuando es calificada en la prensa diaria y en la especializada como “españolada” realizada por un cineasta foráneo, interpretada por actores extranjeros y con un argumento que ofrece un retrato de España de bandidos con trabucos naranjeros, patillas y mantas zamoranas. Las protestas llegan desde el Ayuntamiento de Córdoba, lugar donde se filma la cinta, y desde diferentes tribunas de opinión, donde se acusa al director de un delito de injurias a nuestro país, se solicita la prohibición de realizar “films indeseables” y se pide la no exhibición de obras de este tipo. La película consigue estrenarse, aunque no hay datos de su rendimiento en taquilla.

Habrá que esperar a mediados de los cuarenta a que esta corriente vuelve a resurgir con fuerza para morir definitivamente a mediados de los sesenta, aunque haya un par de tentativas posteriores que intenten revitalizarlo. Denostado por una parte de la crítica que, en ocasiones, define estas películas como de “españoladas” y defendido por otros como “género nacional”, como Florentino Soria, quien opinaba que “en el bandolerismo andaluz, como en las guerrillas de la Independencia, está el germen de nuestro western nacional, de un cine de acción autóctono, comercial y artístico a la vez, y con grandes posibilidades para la exportación”⁶⁸. Lo cierto es que, salvo casos muy puntuales, las películas de esta corriente temática adolecen de coherencia, de propuestas creativas innovadoras y de factura, como para convertirse en un género en sí mismas y exportable a otras cinematografías. No obstante, no podemos olvidar que una buena parte de estas propuestas lograron un amplio respaldo de los espectadores y que iniciativas más contemporáneas también cosecharon importantes éxitos, lo que demuestra su carácter popular. Eso fue lo que sucedió con la serie realizada por Televisión

⁶⁸ “El ejemplo de Florián Rey”, en *Redescubrimiento de Florián Rey*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1963, p. 22, recogido por Román Gubern (1977,147).

Española *Curro Jiménez*, que narraba las andanzas de otro personaje real, el bandolero Andrés López, “el barquero de Cantillana” en la Serranía de Ronda. Los distintos capítulos que componían la serie, emitida entre 1976 y 1978, estuvieron dirigidos por diferentes cineastas, como Antonio Drove, Rovira Beleta, Pilar Miró o Mario Camus, entre otros.

CAPÍTULO 6. De la imprenta al laboratorio: primeros años de la crónica de sucesos en la ficción cinematográfica.

Como hemos podido señalar en el epígrafe anterior, la sociedad española de comienzos del siglo XX tiene un cierto interés (“pasión” lo llaman algunos cronistas de la época) por las secciones de sucesos de los periódicos. Se comentan con morbosa delectación los detalles de cualquier crimen, máxime si es pasional, y se siguen con atención las pesquisas policiales o las sesiones judiciales. Esa España negra que se interesa por sus negros sucesos provoca en el mundo de la prensa algún que otro desencuentro entre los profesionales por el tratamiento informativo de los casos, pero nunca habrá una regulación o “código ético” común que rijan ese tipo de informaciones. El interés por la crónica negra del momento se destila a través de sucesos relacionados con el juego que, aun estando oficialmente prohibido, se practicaba en numerosos casinos o cafés importantes de las ciudades, en sucesos ocurridos en la vida política española o en sucesos considerados entonces pasionales y que hoy llamaríamos de violencia de género. Llegados a este punto cabría preguntarse si también este interés llega a los cineastas del cine mudo o de los primeros años del sonoro y de qué manera se cuela en las pantallas.

Si analizamos la producción cinematográfica de este vasto período, podemos observar varias cuestiones importantes. Es evidente que los primeros cineastas registran en sus reportajes de actualidades y documentales cuantos acontecimientos parecían interesantes para un público fascinado por el nuevo arte. Ya dijimos que este tipo de películas no requería ni de grandes inversiones ni tenía que contar con una infraestructura industrial significativa. Además podían exhibirse con inmediatez, reiteradamente y, si eran interesantes para un mercado exterior, podrían exportarse. De alguna manera era una forma de explotar la prensa gráfica, de dar una vuelta de tuerca más al periodismo, trasladando a las pantallas los hechos que se podían narrar en un periódico, acompañados de la espectacularidad de unas imágenes impactantes.

Adelardo Fernández-Arias, periodista fascinado por el mundo del celuloide, recordaba que lo que más llamaba la atención en las primeras proyecciones era “el derrumbamiento de un muro”, “que causaba una sensación de estupor al público al observarse en él el movimiento de caída y la elevación del polvo que al derrumbarse producía”⁶⁹. Sobre las crónicas de aquellos años, se destacaba la trayectoria de Francisco Puigvert, un operador que tras realizar “su primer reportaje serio”, como lo definía el historiador José Antonio Cabero, fue consagrado para siempre como “experto cameraman” por realizar una pieza con las escenas más desgarradoras que tuvieron lugar al paso de la caravana de setenta féretros, víctimas del incendio del cine “La Luz” en Villareal de los Infantes (Castellón) que causó, además, 200 heridos (Cabero, 1949: 109). Estas catástrofes, unas veces ocasionadas por desastres naturales y otras por accidentes provocados por las malas condiciones de las salas, se suceden por toda la geografía española. Hechos como el incendio del Teatro Novedades en Madrid, en septiembre de 1928, donde también murieron casi setenta personas y dos centenares fueron heridos, interesan a los incipientes cineastas.

En cualquier caso, este tipo de producciones dedicadas al documental y a las actualidades sirven en un primer momento para cubrir una cuota razonable de material autóctono (frente a la invasión extranjera) en las pantallas nacionales, además de formar a técnicos cinematográficos y de recaudar unos beneficios que, gradualmente, se irán invirtiendo en realizar films “de argumento”. A los géneros bien arraigados desde el principio, como el cómico por su conexión con el sainete teatral o el espectáculo de variedades tan del gusto del público de la época, la zarzuela, profusamente adaptada en nuestro cine, o el taurino, vendrán a añadirse melodramas de todo tipo y condición (burgueses, rurales, con tintes eclesiásticos...), amén de películas que recogían el tipismo regionalista y racial que tuvo sus seguidores fuera de nuestra fronteras.

Dejando al margen, por tanto, la producción realizada en torno al documental y a los reportajes de actualidades (que también requerirían una

⁶⁹ “Mis aventuras en el cine y en la radio”, Adelardo Fernández-Arias “El Duende de la Colegiata”, *Radiocinema*, nº 128, 1 octubre 1946.

investigación específica), la producción cinematográfica de ficción que se basa en sucesos reales realizada durante este período la podemos clasificar en tres categorías o apartados, precisando, en un análisis posterior, si son más o menos fieles a sus respectivas fuentes de inspiración. Así, definimos una primera categoría de películas que reconstruyen o giran en torno a crímenes políticos, como son: *Un drama en Bilbao* de A. Olavarría (1923); *Prim*, de J. Buchs (1930); *El guerrillero*, de J. Buchs (1930), y *Asesinato y entierro de Canalejas*, de A. Fernández Arias (1912), de la que nos ocuparemos más extensamente.

En un segundo apartado, dedicado a las películas basadas en sucesos criminales, mencionaremos dos obras de las que, aunque no se conservan copias, sabemos que existieron. Las dos están basadas en el mismo hecho delictivo: el asalto al tren expreso de Andalucía, si bien tuvieron distinto destino. La primera tentativa es la de José Buchs en el año 25 y la segunda, un proyecto de mayor envergadura, *Al margen de la ley*, de Ignacio F. Iquino (1935).

6.1. Los crímenes políticos interesan (en parte) a los pioneros: el caso de *Asesinato y entierro de Canalejas*

Si la crónica de sucesos siempre ha ejercido una cierta fascinación entre una parte de los lectores de los periódicos, los crímenes relacionados con la política o con políticos conmocionan y convulsionan a la sociedad. Y si en cualquier crimen, ya sea por un interés meramente morboso o por buscar las razones de ese caso, se buscan los detalles del suceso, la psicología del criminal o sus consecuencias, en los crímenes o atentados políticos, todo ese trayecto adquiere una dimensión histórica, como vimos que señalaba Barthes. Decir que el crimen contra un político relevante puede modificar el rumbo de un país, o contribuir a ello, o alterar las reglas del juego y del respeto político, son cuestiones de hondo significado cuyo interés es incuestionable. Si a ello añadimos la sorpresa que causa la impunidad con la que pueden operar los malhechores, la negligencia de los servicios secretos, si los hubiera, o la burla

que pueden sufrir las fuerzas de seguridad de un estado ante un atentado, puede entenderse también la importancia de estos hechos para una sociedad.

Pero, a pesar de ese interés sociológico y de esa trascendencia mediática (proporcional a cada época histórica), el cine español no se ha fijado demasiado en este tipo de argumentos. El interés de los pioneros Adelardo Fernández-Arias y Enrique Blanco por reconstruir al día siguiente del magnicidio el *Asesinato y entierro de José Canalejas*, en 1912, podía hacer presagiar que este tipo de sucesos políticos servirían de base argumental al nuevo arte naciente. Aunque el resultado de esta experiencia no les fuera mal a los cineastas madrileños, lo cierto es que no se conocen más intentos en este género. No hay datos, rastros ni pistas que nos puedan hacer pensar en otros casos parecidos. Habrá que esperar a 1923 para localizar otra película (*Un drama en Bilbao*, de Alejandro Olavarría) cuyo argumento parece que estuvo inspirado en el asesinato, un año antes, de Mateo Unamunzaga, miembro de la Liga Monárquica. Según José María Usáin se trata del primer trabajo de ficción del que se tiene constancia en la cinematografía vasca, posee una rudimentaria factura y apenas pudo recuperar el dinero invertido en las escasas exhibiciones del film (Usain, 1985: 90-91).

Antes de conocer los detalles sobre la versión cinematográfica del asesinato de Canalejas, veamos qué cobertura informativa realizaron algunos periódicos de Madrid. Los diarios de información general se volcaron, como es obvio, con esta impactante noticia. *La correspondencia de España*, en su segunda edición de la jornada, utiliza el titular a cinco columnas (“Asesinato del jefe del Gobierno”), e informa ya en el subtítulo de que el entierro “será efectuado hoy, a las tres de la tarde”. La portada es sobria, sin imágenes que ilustren el atentado, tan sólo una esquila convocando a los ciudadanos a acompañar el cadáver desde el Congreso de los Diputados a la Basílica de Atocha romperá la monotonía tipográfica. La información de los hechos se abre destacando que uno de sus redactores presencié “la terrible y sangrienta escena”, para añadir, unas líneas más abajo, que “nuestros redactores recogieron al Sr Canalejas del suelo, lo condujeron a uno de los bancos de la portería de Gobernación y allí vieron que el sr. Canalejas había expirado”. El relato continúa con las sensaciones de los redactores: “nuestros compañeros,

que sentían por el Sr. Canalejas un grandísimo afecto, se emocionaron de tal modo, que durante largo rato no pudieron ni pronunciar palabra”⁷⁰.

La información siguiente detalla pormenorizadamente paso a paso cómo sucedió el asesinato: dónde estaban los guardaespaldas del presidente; cómo el sr. Borrega, agente al cuidado de Canalejas, se lanzó sobre el asesino y éste, al no conseguir herir al policía con su pistola Browning, se disparó a sí mismo; relatan el ambiente en la Puerta del Sol y los periodistas que estaban en la entrada de Gobernación esperando la llegada de los ministros al Consejo: el periodista de la agencia de noticias Fabra y los periodistas políticos de *La Correspondencia*... porque habían quedado con Canalejas para hablar de la Universidad de Canarias. También se informa de las medidas “enérgicas” que se tuvieron que tomar para desalojar las instalaciones del Ministerio de Gobernación porque numerosos ciudadanos que transitaban por la Puerta del Sol “entraban en tropel” para interesarse por lo ocurrido. Se recogen los relatos de los testigos, se mencionan las últimas palabras de Canalejas antes de morir, la reacción del Rey y de las altas personalidades del Estado.

El Liberal, por su parte, dedica las seis columnas de su portada al caso con una información más aséptica pero presenta un diseño gráfico más atractivo. La primera, cuyo titular es “Asesinato del Sr. Canalejas” y como subtítulo, “Reprobación Universal”, se ilustra con un retrato oficial del fallecido presidente, una imagen con la muchedumbre concentrada en la Puerta del Sol, en el mismo lugar del atentado, y dos primeros planos de Pardiñas y de Canalejas muertos. La información arranca con un artículo dedicado a ensalzar la figura de un hombre respetado por “las izquierdas socialistas” y por las “extremas derechas”. El resto de la página se ocupa de narrar las primeras noticias sobre el atentado, recoger los testimonios de los testigos, ofrecer algunos datos del asesino e informar de las primeras diligencias del Juzgado de guardia. Las siguientes páginas se dedican a recoger, con todo lujo de detalles, cómo reciben la noticia desde la familia Real, pasando por Maura y Dato o la esposa de Canalejas. También se informa de cuestiones tan variadas como la mortaja: cómo es la caja mortuoria, cómo se ha vestido al fallecido

⁷⁰ *La Correspondencia de España*, 13/11/1912

presidente, quién le amortajó y algunas curiosidades propias de estos momentos tan delicados. La instalación de la capilla ardiente, la llegada de las primeras coronas, el deseo de los ciudadanos por acceder al Congreso de los Diputados para ver el cadáver, la llegada de la numerosas manifestaciones de pésame, son detalles que se acompañan de las declaraciones de los testigos presenciales y una reconstrucción biográfica sobre “Quién era Pardiñas”. Al final de esta información una breve nota indica que “El Gobierno ha tomado el acuerdo de no permitir la publicación de grabados reproduciendo la fotografía del asesino de Canalejas”⁷¹.

El Imparcial dedica las cinco columnas de su portada al “Infame atentado”, como lo denomina en el antetítulo y resalta el “Suicidio del criminal” en el subtítulo. El relato de los hechos se abre con un artículo, “Ante el crimen”, en el que se hace una encendida defensa de la gestión del presidente en los tres años al frente de la vida pública española y se ensalza su figura sin titubeos: “El crimen es siempre execrable; pero cuando arranca a la vida un cerebro privilegiado, un hombre de excelsa alcurnia mental y corazón noble y generoso, el crimen excede las condenaciones de las palabras”. Las páginas de *El Imparcial* de éste día y de los días siguientes, provistas de la austeridad de su diseño, en el que no tienen cabida las fotografías, repasan con minuciosidad todos los detalles del crimen, las reacciones de las personalidades más importantes de la política, los preparativos para el entierro al día siguiente, las investigaciones sobre el asesino al que, curiosamente, siempre se le llama Pardinás y no Pardiñas, como el resto de los periódicos. Se ofrecen los datos recogidos por los “reporteros judiciales” sobre el asesino, entrevistando a personas conocidas y siguiendo el rastro del presunto asesino por las distintas ciudades en las que vivió.

Se añade, además, la curiosa noticia del anónimo recibido por el director de *La Correspondencia de España* en el que se dan algunas claves sobre un “grupo de revolucionarios internacionales tiene, desde hace cinco años, la idea de destruir la organización social de España y Portugal”. En ese largo texto se comenta también que Canalejas aparecía en la lista de sentenciados de estos

⁷¹ *El Liberal*, 13/11/1912, portada, pp.2 y 3

grupos y que recibió varios anónimos a los que no hizo caso⁷². El día 17 de noviembre, Mariano de Cavia firma su artículo en primera página, repasando someramente la repercusión que el asesinato ha tenido en la prensa europea, criticando especialmente a la francesa, especialmente a *Le Gaulois*. Según comenta el periodista español, su colega galo llega a hacer comentarios del tipo “yo no diré que el sr Canalejas haya coqueteado con los anarquistas, pero lo cierto es que los ha tratado sin severidad”, para después comparar la talla del político asesinado con Narváez. Al margen de este impactante artículo, *El Imparcial*, *El Debate*, *La Correspondencia de España*, *El Liberal*... todos los periódicos y todas las ediciones, seguirán comentando distintos aspectos relacionados con el caso: desde cuestionar el papel de la Policía en su tarea de prevenir atentados, pasando por el nombramiento del Conde de Romanones como presidente del gobierno, a las distintas pesquisas sobre la vida y milagros de Pardiñas: si era o no vegetariano, si era o no un inducido o si era o no un pobre hombre.

Por su parte, *Los Sucesos*, el semanario ilustrado creado por el periodista Domingo Blanco, padre de Enrique Blanco, realizaba un gran despliegue informativo y gráfico aunque, curiosamente, no lo lleva a la portada, ocupada por una bella señorita. En el interior encontramos una fotografía a toda página que ilustra un interesante pie de foto donde se informa que se trata de una: “Reconstitución de la escena del crimen, hecha por los actores del Teatro Lara Rafael Arcos y José Isbert, para una película cinematográfica de la casa madrileña Iberia-Cines”⁷³. Recuérdese que su hijo, Enrique Blanco Pallarés, que también había colaborado en el semanario como reportero gráfico, había decidido ampliar sus horizontes profesionales comprándose una “cámara Gaumont con chasis en el exterior” (Martínez: 1992, 142) y en el mismo edificio donde se realizaba la revista había instalado tanto el laboratorio como la productora Iberia Cines, la primera que se creó en Madrid. Así puede entenderse la curiosa coincidencia de informar en un mismo medio de comunicación tanto del suceso en sí como del hecho, tan poco habitual en aquellos momentos, de un rodaje cinematográfico.

⁷² *El Imparcial*, 13/11/1912

⁷³ *Los Sucesos*, nº 455, 16/11/1912

En el mismo número de la revista un reportaje ilustrado con las fotografías de Alfonso, ofrece, bajo el titular “Crimen-Primeros momentos-Duelo nacional”, un sucinto relato de los hechos, desprovisto de sensacionalismo, y preguntándose los motivos de este asesinato al ser considerado Canalejas “un hombre ilustre y bondadoso”. En la respuesta a los móviles del crimen, la publicación considera que aunque era anarquista el asesino, las “venganzas” que estos grupos profesan “están reservadas para tiranos y no para gobernantes de ideas liberales”, y aunque se ha llevado su secreto a la tumba, quizá “no anden descaminados los que creen que este crimen ha sido la obra de un loco”. Las fotografías de Alfonso recogen los cuatro aspectos fundamentales de esta noticia: una fotografía del lugar del crimen, la librería de San Martín; un primer plano de Canalejas yaciendo en el Ministerio de la Gobernación; un primer plano del cadáver del asesino, en la Casa de Socorro, y un plano general de la capilla ardiente, en el Salón de Conferencias del Congreso de los Diputados.

La siguiente página está dividida en dos mitades. La superior se dedica a glosar “El retrato del asesino, Manuel Pardiñas”. Bajo dos grandes fotografías (extraídas de los archivos policiales) se ofrecen unas breves líneas con los datos biográficos básicos del autor del crimen, destaca que “se hizo anarquista en Buenos Aires, de donde fue expulsado” y que “la policía tenía noticias de que pensaba cometer algún atentado”. La parte inferior de la página está dedicada a José Canalejas, utilizando el mismo tratamiento que en el caso anterior. Bajo el titular de “Canalejas a través del tiempo”, se publican tres fotografías de distintos momentos de su vida: de 1858, cuando el futuro presidente contaba con cuatro años; de 1888, al ser nombrado por primera vez ministro y la más reciente, de 1912, un retrato realizado por el fotógrafo Kaulak.

El resto del material publicado es un reportaje fotográfico del entierro de Canalejas. Las imágenes, maquetadas y reproducidas a gran tamaño, tienen todo el protagonismo y en ellas vemos el momento del sacar el féretro de la capilla ardiente, instalada en el Congreso de los Diputados; la presidencia del duelo, con el Rey, los Infantes de Baviera y el Gobierno; el Infante Don Carlos pasando revista al regimiento de León después de los funerales y, por último,

la salida de las autoridades de San Francisco el Grande, donde se celebró el oficio religioso.

Análisis periodísticos de un suceso que darían para una investigación específica. Hemos intentado realizar un repaso somero, resaltando aquellos aspectos que podían tener interés, no sólo desde el punto de vista periodístico, sino también desde la creación cinematográfica. Vaya por delante que, en primer lugar, lo más significativo de la película *Asesinato y entierro de Canalejas* es la voluntad de reconstruir la secuencia del atentado, de dar vida a ese momento tan significativo, de crearlo para la ficción.

Asesinato y entierro de José Canalejas es un film del que se conservan tan sólo siete minutos. En el material que podemos visionar la historia arranca con la recreación del paseo de José Canalejas por la carrera de San Jerónimo. Al llegar a la altura de la librería San Martín, en la Puerta del Sol esquina con la calle Carretas, el primer ministro saluda a alguien que está fuera de campo y se detiene a mirar el escaparate, momento en el que se le acerca un hombre bien vestido y le dispara tres tiros. Canalejas queda tendido en el suelo, varias personas salen de sus establecimientos, algunas se acercan para prestar ayuda. A los pocos metros del lugar donde se ha cometido el magnicidio, yace el cuerpo del asesino, el anarquista Manuel Pardiñas, quien se ha quitado la vida disparándose en la cabeza. Las imágenes que vemos a continuación son la multitudinaria manifestación popular que se concentra en la Puerta del Sol para dar el último adiós al presidente. El retrato del asesino, “tomado de la ficha antropométrica que la policía tenía” y las huellas de los impactos de las balas en los cristales de la librería mostradas por un personaje anónimo, se alternan con las muestras de condolencia de personalidades de la vida política como el general Aznar, Melquíades Álvarez, S.A. el Infante don Carlos o Juan de la Cierva.

Parece ser que, tal y como sucediera con otros acontecimientos importantes, la cámara de Enrique Blanco y José Gaspar salieron inmediatamente a las calles para registrar las imágenes de los dirigentes políticos acudiendo a la capilla ardiente, el cortejo fúnebre y los destrozos que había ocasionado el anarquista en la librería. Posteriormente, es el periodista y

escritor Adelardo Fernández-Arias quien convence al “inicialmente reticente Blanco de la conveniencia de incorporar al documental una reconstrucción dramatizada del asesinato”⁷⁴. Es así como se incorporan los actores Rafael Arcos y José Isbert (en su primer papel para el cine) que encarnan a Canalejas y a Pardiñas, respectivamente.

Según la versión narrada por José Isbert en su libro de Memorias sobre su primera experiencia cinematográfica: “*El Noticiero* encargó al operador José Gaspar que hiciese la reproducción del asesinato de don José Canalejas”. El popular actor recordaba que fueron contratados Rafael Arcos, padre, y él por cien pesetas cada uno, cantidad nada despreciable para la época, y que ocurrió un incidente durante el rodaje: “Para hacer la escena más real colocaron un coche al borde de la acera poco separado de la librería San Martín, que fue donde el presidente se detuvo a ver unos libros, momentos que aprovechó el anarquista para dispararle un tiro a bocajarro, de rápido efecto; luego es ya sabido que el asesino se suicidó cayendo debajo del caballo, que al oír el disparo se desbocó. La interpretación fue tan real que faltó un pelo para que yo muriese aplastado” (Isbert: 2009, 70-71).

La experiencia debió resultar tan satisfactoria que comenzaba así una extensa y fructífera carrera cinematográfica para José Isbert porque, según recuerda, “después de esta rápida aparición cinematográfica tuve la suerte de ser contratado para siete u ocho películas mudas” (Isbert, Op.cit, 71). De esta manera se rueda uno de los primeros trabajos cinematográficos madrileños basado en un suceso en el que se mezclan materiales “reales” con escenas reconstruidas. El conjunto de estas imágenes demuestra el absoluto paralelismo entre el relato periodístico del crimen y la reconstrucción cinematográfica plasmada, al menos en el material que se conserva.

Lo cierto es que si la película tuvo después un gran éxito entre los espectadores porque creían asistir al visionado del magnicidio, *Asesinato...* también tuvo repercusión durante su rodaje. Reconstruir la actualidad, recrear la acción criminal en el mismo lugar de los hechos y hacerlo además con la misma austeridad, sequedad y economía de medios que la

⁷⁴Catálogo Filmoteca, p. 124.

llevada a cabo en el propio atentado (según el relato de las crónicas periodísticas), llamó la atención de los medios de comunicación. Sólo tenemos que ver, por ejemplo, la noticia aparecida en *El Correo Gallego* el 15 de noviembre: “*Ayer originose una gran alarma en la Puerta del Sol. En el lugar donde fue asesinado el señor Canalejas, había un caballero, vestido de gabán, que estaba mirando el escaparate de la librería, mientras otro individuo disparaba tres tiros. El ruido de los disparos alarmó a los transeúntes, quienes se tranquilizaron a los pocos instantes, al ver que se trataba de la reconstrucción del crimen para impresionar una película cinematográfica*” (Folgar de la Calle, 1987:173).

Asesinato y entierro de Canalejas es, según el relato de los hechos que hemos podido conocer por la prensa, la reconstrucción ficcionalizada de la secuencia esquemática del asesinato. Según las crónicas periodísticas del primer día, el relato cinematográfico se ciñe a ellas. No añade más dramatismos, como tampoco modifica aspectos esenciales del relato. No sabemos si falta material, es muy posible que se perdieran algunos metros de película, pero a tenor de lo que nos llega a la pantalla Blanco y Arias quisieron recrear con dos actores el momento fundamental de los disparos. Es posible que no quisieran añadir más artificio sino reproducir en la pantalla, con vivacidad y veracidad lo que se podría ilustrar en un periódico. El asunto, como hemos visto, daba para mucho más, pero los camarógrafos se centran después en recoger las imágenes sobre la multitud aglomerada en el lugar del crimen, los impactos de las balas en el escaparate de la Librería San Martín y, por supuesto, las imágenes de las muestras de pésame y la conducción del cadáver hacía la Basílica de Atocha. Quizá esto revele que se impuso la técnica más documentalista, dominada por el oficio de Blanco, que tenía un protagonismo mayor, mientras que la parte de ficción estuviera planificada para recrear la esencia de la noticia. Aún tratándose de un simple experimento, sí que hay que reconocer el interés por confiar esta iniciativa a dos actores profesionales, experimentados en el teatro, y no ofrecer sendos roles a cualquiera.

También hemos podido constatar en esta primera aproximación al caso que durante años se ha transmitido una información que, aun no estando

contrastada, ha pervivido. No afectan al relato cinematográfico que nos ocupa pero sí es cierto que en determinados manuales de la historia del cine de nuestro país se ha ofrecido una sinopsis de la película, basada en los hechos reales supuestamente, que no se correspondía con la realidad y que, por tanto, transmitía algunos errores históricos. Es el caso, entre otras cuestiones, de que Canalejas volvía de despachar con el Rey, cuando en realidad las crónicas informan que había salido de su domicilio (donde había solucionado asuntos urgentes tras haber estado con el monarca a primera hora de la mañana) y que se dirigía al ministerio de Gobernación, situado en la Puerta del Sol, donde tenía citados a sus compañeros de gobierno para celebrar un Consejo de ministros⁷⁵. También se recogía que el presidente iba sólo cuando atentaron contra él, pero en realidad tenía dos personas de protección que iban unos pasos por detrás.

Para sus creadores, la película debía ser considerada un buen material porque, al parecer, se hicieron sesenta copias, “muchas de ellas para la casa Kalem de Gran Bretaña” (Méndez Leite, 1965: 95), por lo que se supone tuvo un canal de distribución fuera de nuestras fronteras y sabemos, además, que se exhibió en muchas salas de la geografía española. No hay datos muy esclarecedores sobre el estreno de la película. Sabemos, porque así se recoge en *El Correo Gallego* del día 15 de noviembre de 1912 que la reconstrucción del crimen se rodó en la Puerta del Sol el día anterior, tal y como hemos visto, pero no sabemos con exactitud cuándo llegó a las pantallas. Según los datos recogidos por la historiadora Josefina Martínez, la película se estrenó en Madrid, en el Trianon Palace, el 12 de diciembre de ese mismo año (Martínez, 1992:209), pero no hemos podido corroborar este dato en ninguno de los periódicos madrileños⁷⁶ consultados porque esa información no aparece como tal, ni tampoco hay constancia en los títulos de la cartelera de las salas. Por otra parte, resultaría extraño que una película de actualidad como el asesinato y entierro del presidente del gobierno se estrene un mes después del suceso.

⁷⁵ *El Imparcial*, 13/11/1912, portada

⁷⁶ Los periódicos revisados en esas fechas han sido *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Correspondencia* y *ABC*

Las referencias de su estreno en Barcelona nos remiten al día 15 de noviembre, en una noticia publicada por *La Vanguardia*. Esta fecha, tres días después del asesinato de Canalejas, sí encaja más con la forma de trabajar de los *cameraman* y exhibidores cinematográficos dedicados a las películas ligadas a la actualidad, tal y como vimos en el capítulo anterior. Otro dato curioso que también comprobamos en *La Vanguardia* es que la forma de denominar a la película varía de unas referencias a otras. Así por ejemplo, si el día 14 de noviembre, el periódico anunciaba que en el “Salón Cataluña (elegante y hermoso)” se iba a estrenar al día siguiente la película de actualidad *Entierro de Don José Canalejas en Madrid*⁷⁷, al día siguiente las referencias cambian. En la Sala Merced, se destacaba el estreno de *Manifestación en Madrid y Entierro de Canalejas*; en el Cinematógrafo Beliograff se titula *Entierro del señor Canalejas*; en el Kursaal Gran Cine de Moda se denomina *Muerte y Entierro del Señor Canalejas*; en el Poliorama se resalta que es “Interesante en alto grado” el entierro de don José Canalejas, y en el Cine Diana se anuncian *Notas gráficas del atentado del señor Canalejas*. A esto habrá que añadir las referencias contrastadas de algunos estrenos en Galicia, también por estas mismas fechas, como en el cine Fraga de Santiago de Compostela (17 de noviembre) y en el Romea del Ferrol (23 de noviembre). Así dan cuenta de ello tanto *La Gaceta de Galicia* como *El Correo Gallego* (Folgar, 1987: 174). Dejamos el camino trazado o la puerta abierta para que posteriores investigaciones más exhaustivas sobre este periodo sigan rastreando datos que nos permita despejar las incógnitas que todavía se plantean sobre este trabajo⁷⁸.

En este mismo período de estudio, el prolífico José Buchs prosigue su ciclo de cine histórico con dos obras que no entraremos a analizar en detalle porque están en los límites territoriales de nuestro objeto de estudio pero de las que destacaremos algunos aspectos interesantes. Por un lado, siguiendo su orden cronológico, el cineasta catalán aborda en *El Guerrillero* (1930) la vida

⁷⁷ *La Vanguardia*, 14/11/ 1912, p. 7

⁷⁸ Sería interesante intentar averiguar cuándo y cómo se produjo el estreno en Madrid, así como si se proyectó en más ciudades. El rastreo de materiales de la época también podría llevarnos a averiguar cuántos metros tuvo la película y si había más parte ficcionada.

de Juan Martín Díaz “el Empecinado”, héroe de la Guerra de Independencia contra los franceses, además de rodar ese mismo año una de las primeras películas del cine sonoro: *Prim*. Basada en la biografía del “héroe de Castillejos”, la película, que tiene una envergadura de producción notable, no escatima medios para reconstruir batallas y muestra el intento de asesinato de Narváez, se convierte en una apuesta clarísima a favor de la monarquía, precisamente en un momento en que se estaba hundiendo la institución monárquica y empezaba a nacer la II República. Román Gubern considera la cinta “una empresa de Estado” (Gubern, 1977: 28), “un verdadero film-manifiesto en favor del restablecimiento de la legalidad monárquica” (Gubern, 2009: 127). No es casual, por ello, que el final de *Prim* no fuera el atentado y la muerte del sujeto biografiado, tras el grito de ¡Viva el rey!, sino que la obra concluyera con el homenaje que el monarca, Amadeo de Saboya, tributa al general caído, otorgando el convencimiento de que la monarquía seguía su curso.

Como es imaginable no hay datos sobre el coste de esta producción, que se estima elevado porque contó con más de dos mil extras, seiscientos jinetes y una cuidada puesta en escena, recurriendo incluso a reproducir el cuadro de Antonio Gisbert *Amadeo de Saboya ante el cadáver de Prim*. Sí resulta curioso, no obstante, comprobar que el cine español abordara en un momento tan complicado económicamente (con la recesión del 29 a sus espaldas) y cinematográficamente (con el tránsito del mudo al sonoro) una cinta con grandes medios materiales y un alcance político que iba más allá de la mera evocación del pasado, proponiendo una salida constitucional a la dictadura de Primo de Rivera.

6.2. La crónica negra de la dictadura sube al tren: el caso del Expreso de Andalucía

El 11 de abril de 1924, un suceso criminal conmocionaba a la sociedad española. Tres individuos asaltaban el tren Expreso nº 92 que había salido de Madrid sobre las 20.20 horas de la noche y viajaba hasta Córdoba, donde se separaba para continuar su destino hacia las provincias de Málaga y Cádiz. En

su interior, el coche-correo transportaba mucho dinero custodiado tan sólo por dos funcionarios de correos: Santos Lozano y Ángel Ors. En Aranjuez, el Expreso se detiene y aprovechan para subir en él, sin ser vistos, José Sánchez Navarrete, oficial de correos, y dos hombres más: Antonio Teruel y Francisco de Dios Piqueras. Cuando el tren reanuda su marcha, los dos funcionarios son asesinados.

No vamos a entrar en más detalles de este caso porque haremos un relato pormenorizado, siguiendo el hilo de las crónicas periodísticas de aquellos días, en el capítulo correspondiente a abordar la película dirigida por Rovira Beleta en 1956, ya que las iniciativas cinematográficas que se conocen anteriores a la de este cineasta catalán no se han conservado en los archivos fílmicos. Será, por tanto, en ese momento cuando podremos conocer la dimensión que adquirió este suceso en una sociedad que, supuestamente, vivía controlada por instancias políticas dictatoriales que erradicaban el crimen y garantizaban la tranquilidad a sus ciudadanos. Y también podremos abordar las licencias y cambios que se planteó el realizador de *Hay un camino a la derecha* para trasplantar un suceso ocurrido durante la dictadura de Primo de Rivera a la España de los años cincuenta.

Pero antes de que Rovira Beleta se sintiera atraído por este proyecto, deberíamos apuntar que el suceso fue tan impactante y tenía tal cantidad de elementos atrayentes para construir un relato cinematográfico que interesó a otros dos cineastas en dos épocas muy distintas del cine español. El primero en querer reconstruir el suceso fue José Buchs en 1925, un año después de los acontecimientos y cuando todavía el caso estaba en el recuerdo de la ciudadanía. Si seguimos el rastro a través de dos historiadores de referencia del cine español los caminos nos llevan a dos lugares diferentes.

Por un lado tenemos el relato de Carlos Fernández Cuenca, quien realizó un pequeño estudio monográfico sobre la obra del cineasta cántabro.

En este trabajo, Fernández Cuenca cuenta que antes de que Films Linares se pusiera en marcha, se encargó a Buchs el “rodaje de unas escenas cinematográficas” en la estación del ferrocarril de Alcázar de San Juan, Herencia y algunas calles de Madrid, para el drama “El crimen del expreso”, cuyo estreno, anunciado en el Teatro Fuencarral, finalmente fue prohibido por la autoridad gubernativa. “Se trataba -continúa Fernández Cuenca- de llevar al escenario una versión realista del terrible suceso” y afirma más adelante que “las escenas impresionadas por José María Maristany bajo las órdenes de Buchs aspiraban a completar, con la movilidad cinematográfica, las limitaciones teatrales; en ellas intervino en papel principal el actor Manuel Aliecar” (Fernández Cuenca, 1949)⁷⁹. Esta propuesta tiene su lógica porque recordemos que en esos años no es una práctica infrecuente incorporar la pantalla cinematográfica a los espectáculos teatrales porque se aprovechaba su eficacia estético-narrativa para reubicar la acción, subrayar transiciones temporales e incluso dar voz al cine y espectacularidad al teatro. Así reflexionaba Morales Astola, quien consideraba “ difícil establecer si esta experiencia respondía al deseo de encontrar una fórmula para incorporar sonido al cine –mudo por entonces- o más bien a la urgencia que sentían muchos dramaturgos de la época por vencer las limitaciones técnicas de un arte que, lenta pero implacablemente, iba perdiendo peso” (Morales Astola: 2003, 93).

Si por el contrario optamos por la referencia que hace el historiador Fernando Méndez-Leite, el director de *Prim* trató de llevar a la pantalla el famoso crimen. “Buchs y su operador hicieron una reconstrucción de los hechos en forma de reportaje que debía ser incluido en un largometraje del mismo título; aunque este trabajo se concluyó, tampoco llegó a estrenarse debido a la prohibición de la censura”⁸⁰. No sabemos cuál de las dos interpretaciones era la real pero fuera como fuera no se ha conservado ni un rastro filmico de esta experiencia.

⁷⁹ Esta publicación no estaba paginada.

⁸⁰Recogido en Medina, Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Ed. Alertes, 2000, p. 22. Méndez-Leite, Fernando, *Historia de cine español II*, Madrid, Rialp, 1965.

La segunda tentativa de trasladar a la pantalla el crimen del Expreso de Andalucía se realiza diez años más tarde y supone el debut cinematográfico de Ignacio F. Iquino en el terreno del largometraje. La película se rueda entre septiembre y octubre de 1935 en Barcelona e inicialmente lleva por título *El crimen del expreso de Andalucía*, tal y como ya anunciaba *La Vanguardia* un mes antes de comenzar el rodaje. Según la noticia del diario catalán, “A.1.Emisora Films hará su debut lanzando al mercado un género cinematográfico que aún no ha sido explotado por ninguna marca nacional”⁸¹. A comienzos de octubre, *La Vanguardia* informaba en sus páginas de la marcha del rodaje: “en los estudios de A.1. Emisora Films están rodándose los últimos planos de esta película, cuyo desarrollo y ejecución sorprenderá indudablemente por haberse logrado en la filmación elementos y detalles poco corrientes en nuestra cinematografía”. En la misma noticia, el diario adelanta que la productora “está recibiendo solicitudes de venta y distribución por todas las capitales de España pues es enorme la expectación que ha despertado en ellas el asunto de *El crimen del Expreso de Andalucía*”⁸².

Fueran las cosas tal y como las contaba el periódico catalán o fuera una simple operación de marketing por parte de la productora, lo que parece cierto es que la película tuvo problemas con la censura porque su título inicial “no fue permitido por la autoridad competente y hubo de cambiarse antes de su estreno” (Heinink, 2009: 38) por el de *Al margen de la ley*. No sería este el único problema que tendrá el cineasta con los censores. Según se desprende de las referencias encontradas en las hemerotecas, la película estuvo rodeada de una cierta polémica, sufrió distintos cortes y se exhibió con gran irregularidad. En Barcelona se estrenó en el Principal Palace el 16 de marzo de 1936, pero en Bilbao será en febrero de 1937 (Olimpia), en Zaragoza en enero de 1940 (Gran Teatro Iris) y en Madrid, en julio de 1941 (Moderno).

Aunque no se ha localizado copia alguna del film, *Al margen de la ley* cuenta con un argumento escrito por Víctor Mora inspirado en el crimen y con

⁸¹ *La Vanguardia*, 25/8/1935, p. 13.

⁸² *La Vanguardia* 2/10/1935, p.12

un guión cuyo autor es el propio Iquino. Según la sinopsis publicada por *Filmópolis* en marzo de 1936⁸³, en una doble página acompañada de un montaje con los fotogramas más significativos de la película, la acción arranca cuando “El Baraja” (Juan Landa), un “maleante” habitual sale de prisión y al llegar a su casa comprueba que su único capital son treinta céntimos⁸⁴. Promete ser rico a cualquier precio y para ello busca a su colega el Conde que junto al Paisano, el Empleado y el Posturitas prepararán el asalto al tren. El resto del argumento, incluido el final de los atracadores, seguirá punto por punto el desarrollo de los hechos en la vida real. El cambio de los nombres de los personajes no parece suficiente a la junta censora porque la película fue, según diferentes testimonios, mutilada, aunque no debió ser en un primer momento a tenor de las crónicas que encontramos tras su estreno en Barcelona.

Alberto Gracián resalta en *La Vanguardia* que “es un notable e interesante esfuerzo para dotar a nuestro cinema de uno de los géneros que mayor auge gozan entre el público y que, a la vez, mayores dificultades ofrecen para su realización”. Aunque el crítico dice descartar un “juicio directo” acerca de los resultados obtenidos por sus animadores, destaca el factor “puramente psicológico” en el cual se apoya íntegramente el filme y subraya “el alto grado de realismo, pero nunca extraviado”, además de observar que “hay escenas- que abundan- de un dramatismo fuerte, cercano a la truculencia”⁸⁵.

La crítica de *Popular Film* resalta que el film ofrece, “a pesar de todos sus defectos, una agradable visión de lo que podría ser nuestro cinema, bien orientado hacia rumbos e inquietudes lo más distantes posibles de la españolada fácil y cursi, y de la sensiblería al uso” y critica la factura de la película. “Lástima que el empeño se vea malogrado esta vez por defectos de orden técnico, algunos de ellos de bulto, como, por ejemplo, la pésima calidad

⁸³ *Filmópolis*, nº 28, marzo de 1936, pp. 26 y 27.

⁸⁴ A Juan Landa le acompañan como actores “el celebrado galán joven de la compañía de Ladrón de Guevara, Antonio Pacheco”, Gastón A. Mantua y Federico Gandía, en el papel de “El Fonda”, *La Vanguardia*, Op.cit

⁸⁵ *La Vanguardia*, 18/3/ 1936, p. 14

del sonido, que hace ininteligible buena parte del film, y la escasez de luz con que han sido tomados los interiores”, pero resalta el estilo del cineasta, tan distinto al habitual de las cintas españolas. “Iquino ha resuelto el film en ágiles fotogramas, imprimiendo una movilidad a la cámara completamente extraña a nuestros realizadores, que presta a la cinta dinamismo y que realza el asunto de manera visible”⁸⁶. No sentían lo mismo en el semanario satírico *El Be Negre*, para quienes “l’autor del crim, no de la pel·lícula, encara que pel cas tant li fa, no és altre que Joan de Landa. Assumpció Casals hi aporta els seus coneixements dramàtics. Iquino, decorador, caricaturista, fotògraf i capaç d’altres habilitats que sentim no recordar, es fa passar per director. Ocupat com esta pels seus negocis, li ha sortit un film lent. La pel·lícula ha estat criminalmente mutilada”⁸⁷. Tampoco recibe una buena crítica por parte de *Información Cinematográfica*⁸⁸. En la reseña firmada por Guardiola se menciona que “de técnica deficiente, no logran sobresalir algunos aciertos existentes en la descripción de personajes, ni mantenerse a flote la posibilidad dramática del argumento”. Y continúa con que “es necesario un dominio de la técnica cinematográfica para lanzarse a preocupaciones de efectismos expresivos y a hallazgos de ángulos difíciles. Sin este dominio, hubiera sido preferible por parte del director que condensase sus esfuerzos a la obtención de un estilo sin complicaciones, correcto y digerible”.

Poco antes de morir, Ignacio F. Iquino, recordaba que su referente cinematográfico había sido *M* de Fritz Lang, “cuando la vi quise hacer algo como aquello, basado en hechos reales, pero muy trabajado, muy tétrico” (Comas, 2003: 44). No sabemos si estas intenciones se plasmaron en la pantalla, aunque mucho nos tememos que las distancias podrían ser abismales. No se conserva copia de la película realizada por Iquino, pero sí sabemos que el argumento que daba origen a *Al margen de la ley* no fue bien visto por determinados comentaristas. Por ejemplo, en *Popular Film* se criticaba

⁸⁶ *Popular Film*, nº 501, 26/3/1936, “Pantallas de Barcelona”.

⁸⁷ *El Be Negre*, Año IV, nº 229, 25/3/1936, p. 3.

⁸⁸ *Información Cinematográfica*, nº 149, abril 1936.

que el “sangriento episodio del coche correo” se hubiera llevado a las pantallas atendiendo a un “propósito artístico”⁸⁹.

Muchos años después de aquellos avatares, Ignacio F. Iquino reflexionaba de forma confusa sobre aquellos incidentes, además de incurrir en numerosas contradicciones y errores. Por ejemplo, en la revista *Fotogramas*, ofrecía unos datos que no se ajustaban a la realidad de su proyecto cinematográfico, como que se rodó en el treinta y cuatro o que “se llamaba *Asesinato en el Expreso de Andalucía*. Allí contaba un hecho criminal. El asesino estaba clarísimo y tenían al culpable, un maricón. Pero resultó que este tipo era amigo de alguien muy influyente y desde la prisión consiguió que la prohibieran⁹⁰. Para continuar con “después de escritos y más escritos me autorizan la película en el 36. Pero claro, ni la película tenía vigencia ni la situación estaba para esos troles. De todos modos pasó cortada, porque entonces ya estaban inventadas las tijeras. La revolución me pesca haciendo la segunda película”. Unos años después, vuelve a incidir en que los ladrones del expreso de Andalucía estaban en la cárcel y que ellos fueron los causantes de la prohibición de la película “entre ellos había un homosexual. En la película no aparecía como tal porque la historia se centraba en otros temas y, también, porque en aquella época no era un tema demasiado propicio. La censura lo prohibió; igual el homosexual, según parece, tenía un amor platónico con un ministro de la época”⁹¹, para terminar diciendo que la película nunca se exhibió, cuestión que como hemos visto, es falsa. Por último, las declaraciones que realiza a Ramón Freixas en *Dirigido Por*⁹² también sitúan la película en 1934, y vuelve de nuevo a referirse a la condición sexual de uno de los delincuentes para explicar la prohibición de la obra.

⁸⁹ Adame, S. “Por el decoro de España”, *Popular Film*, Mayo 1936, p.3

⁹⁰ Entrevista de Tomás Delclós a Ignacio F. Iquino. *Fotogramas*, nº1489, 29 abril 1977, p. 7.

⁹¹ Entrevista de Horacio Viola a Ignacio F. Iquino, *El Noticiero Universal*, 9 de mayo de 1985

⁹² “Ignacio F. Iquino, 50 años de historia del cine español”. *Dirigido Por*, nº 130, pp. 21-27

III. LA CRÓNICA DE SUCESOS EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE ELFRANQUISMO: 1940-1973.

CAPÍTULO 7. De las férreas consignas al “parlamento de papel”. Algunas ideas sobre la situación de la prensa durante este período.

Una de las cuestiones que nos hacen entender la enorme importancia que la prensa tiene para los responsables de la sublevación militar del 36⁹³ es que en plena Guerra Civil, en abril de 1938, son capaces de promulgar una nueva Ley de Prensa. Hay que tener en cuenta también que el nuevo texto legislativo es encargado por el ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Súñer, el hombre que había convertido “mediante la propaganda un caudillaje militar en político, convenciendo a su propio protagonista de su condición providencial” (Tusell, 2003: 29). El cuñado de Franco consideraba a la prensa como “una institución nacional”, como el “órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva” y al informador como “apóstol del pensamiento y de la fe de la Nación”, es decir, como un colaborador inexcusable de la autoridad. Esta norma⁹⁴, anunciada inicialmente como transitoria, permanecerá en vigor durante veintiocho años, con etapas de mayor o menor rigor dependiendo de las circunstancias sociales y de los ministros de turno. En marzo de 1966 la nueva Ley de Prensa, conocida como Ley Fraga, suprime la censura previa y permite una tímida liberalización del sector.

El nuevo mapa periodístico que se va creando en el país durante la Guerra Civil surge con cada conquista bélica. A medida que las ciudades van siendo ocupadas por los vencedores, las incautaciones de periódicos y

⁹³ De hecho, uno de los muchos motivos que impulsa a Franco y a sus compañeros al levantamiento militar era la necesidad de poner fin a un determinado tipo de prensa que, según su opinión, cuestionaba impunemente religión, patria o Estado, generado enorme crispación en la sociedad.

⁹⁴ Para abordar el estudio de las distintas interpretaciones sobre esta norma, véase Chuliá (2001: 43).

emisoras son inmediatas, creando así una vasta red conocida como Prensa del Movimiento. La prensa “privada” será tan dependiente del Gobierno (a través de los organismos y filtros encargados de ello) como la estatal, a lo que hay que añadir los expedientes de depuración que se realizan a los profesionales que sobreviven a la contienda y que se quedan en España. Como observaba Agustín Calvet, “Gaziel”, en 1942, “sólo pueden ser periodistas los partidarios del régimen o los que no tienen inconveniente en obrar como tales” (Seoane y Saíz, 2007: 259). La inscripción en el nuevo Registro Oficial de Periodistas, con información profesional y política sobre el pasado de cada uno, se convierte en requisito fundamental para ejercer la profesión. Aunque no podemos detenernos en muchos aspectos importantes (como el control de la información por parte de las distintas “familias” del régimen o la situación de la prensa clandestina o la nacionalista, por poner sólo algunos ejemplos, ya que ese no es el objeto de esta investigación), sí haremos mención en este apartado a cuestiones que nos parecen importantes a la hora de relacionarlos posteriormente con la situación de la cinematografía y, finalmente, con las películas que pudieron salir a la luz.

En este sentido, es preciso recordar que los primeros años de postguerra fueron de control férreo y absoluto de la prensa por parte del Estado. El régimen del general Franco quería eliminar de los medios de comunicación “todo rastro ideológico que recordara a la España perdedora” (Abella, 1989: 34) y para ello creó un aparato de represión con varias funciones. Por medio de una estricta censura previa se suprimía todo aquello que no convenía a los intereses del régimen, al tiempo que obligaba a asumir unas consignas editoriales e informativas lanzadas a través de las agencias controladas por el Estado o directamente de los propios gobernantes. El monopolio estatal se completaba con el control absoluto de los medios (ya fueran públicos o privados), el nombramiento en todos los casos de los equipos directivos de los periódicos y la obligación de contar con redactores inscritos en el Registro Oficial de Periodistas.

En medio de este panorama, con una ley que se declara sin disimulo enemiga de la libertad, la tarea primordial es vigilar estrechamente el contenido de las publicaciones para que no haya un resquicio de pensamiento libre. Para

ello se establece un sistema de inspección descentralizado (los censores están en cualquier provincia, por pequeña que sea), una batería de consignas diarias de obligado cumplimiento y un buen repertorio de fuertes sanciones a redactores, directores y empresas que incumplieran alguna norma o manifestaran alguna “resistencia pasiva” a su publicación. Las consignas se convierten así en la gran obsesión de los periodistas. Aunque abarcan todos los temas imaginables, nosotros nos acercaremos tan sólo a los que pueden tener interés para nuestra investigación.

El tratamiento de los *rojos* (nombre con el que se denominaba a comunistas, socialistas, anarquistas y demás adversarios situados a la izquierda) entra en el túnel del silencio. Tras unos primeros meses en los que se informa de las ejecuciones de estos “elementos enemigos de la patria”, se dicta el criterio general de no publicar nada sobre este asunto salvo aquellas informaciones que serán autorizadas para que sirvan de ejemplo. Quizá lo que estaba detrás de todo eso era evitar que las páginas de los periódicos se convirtieran en una sucesión de crónicas de muertos, además de no evidenciar que la represión era una noticia diaria. Resulta interesante, como recoge Justino Sinova en su estudio, las dosis de cinismo que emplea el régimen de Franco para argumentar que la “leyenda de terror” se debía a los manejos de los adversarios, tal y como se puede comprobar en este telegrama enviado por el Jefe nacional de prensa a los jefes provinciales (Sinova, op.cit, 238)

“Reiterando órdenes anteriores precisa periódicos abstenerse publicar Consejos de Guerra y ejecuciones no facilitados por este Servicio Nacional de Prensa. Enemigos de España aprovechan imprudencia Prensa para tejer falsa infundada leyenda terror sobre nuestra Patria. Por dicha razón es necesario todos observen estrictamente consignas cursadas”.

Suprimiendo las noticias sobre incidentes políticos (recuérdese que nunca se informó de los juicios sumarísimos ni de los fusilamientos a numerosas personalidades de todos los ámbitos sociales) el régimen quería transmitir a los ciudadanos que una serena paz invadía todo el país. Una paz que también había llegado a los Pirineos, a pesar de los *maquis* y de su incómoda persistencia. Las autoridades evitaban, con toda la “artillería” a su alcance, que las páginas de los periódicos informaran de las acciones y de los

incidentes que protagonizaban los guerrilleros antifranquistas en territorio español. Considerados como *bandoleros* o *bandidos*, entre otras acepciones, el asunto se convierte en tal obsesión para las autoridades que ni tan siquiera se autoriza a informar de la muerte de algún guardia civil en este tipo de enfrentamientos.

Pero para transmitir que España es un paraíso había que ir mucho más allá. El objetivo no podía ser solamente prohibir la información sobre los incidentes políticos (cuyo número iría descendiendo además con los años) sino también eliminar de las páginas de los periódicos los sucesos comunes. La ecuación es simple: si no se informa de un hecho delictivo es porque no lo hay; si no lo hay, es porque se mantiene el orden público y todo marcha bien. Lo curioso es que tampoco es suficiente con los hechos delictivos y la prohibición se amplía también a cualquier suceso, sea de la naturaleza que sea. Esa manía por el orden y la normalidad lleva a cuestiones tan surrealistas como prohibir informar sobre catástrofes naturales o dar cuenta de pequeños sucesos de la vida cotidiana (el descarrilamiento de un vagón de naranjas, por ejemplo), cuestión más impensable aún cuando hay víctimas mortales.

Quizá uno de los ejemplos más espectaculares es el pavoroso incendio que sufre la ciudad de Santander en 1941 (la consigna advertía: “la Censura dejará pasar información escueta y discreta sobre el incendio”) por lo que toda la información se centra en los esfuerzos de las autoridades y no en las características de un suceso que finalmente destruye la cuarta parte de la ciudad. Esa es la imagen que se proyecta en los medios de comunicación: primero en la prensa y la radio y con el tiempo en la televisión. Pero mientras tanto, también estaba el NO-DO. Aunque se suponía que “el mundo entero estaba al alcance de todos los españoles”, como rezaba su eslogan, lo cierto es que las imágenes de este noticiario cinematográfico escamoteaban cualquier información sobre sucesos, atentados o conflictos sociales y políticos que pudieran suceder en nuestro país. Los españoles pudieron ver alguna imagen cuando ocurría una catástrofe de proporciones notorias, como el terremoto que sacudió Granada en abril de 1956 o el desbordamiento del Turia al año siguiente, pero nunca se profundizaba demasiado en estas noticias ni se daban imágenes impactantes. El resto de información sobre sucesos no

parecían “competer al NO-DO, ni siquiera filtradas por un sentimiento partidista” (Tranche: 2001,112)⁹⁵.

En definitiva, España estaba en orden: no había crímenes ni criminales y no sucedía nada que alterara a un país pacífico, bien alimentado, trabajador y feliz. Se trataba de una fotografía irreal y delirante creada por un régimen que presumía de respetar la “verdadera” libertad porque con “una mano asfixiaba y con la otra lo negaba” (Sinova, 1989: 279). La censura tachaba toda alusión a la censura: se había creado un sistema de represión y de opinión pública perfecto.

Aunque en 1945 se promulga el Fuero de los Españoles y en su artículo 12 se establece que “todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado”, la verdad es que cualquier español tendrá que esperar aún varias décadas para alcanzar esa aspiración. En 1951, en una remodelación del Gobierno, se crea el Ministerio de Información y Turismo, a cuyo frente se coloca a Gabriel Arias-Salgado, quien cuenta con Juan Aparicio como director general de Prensa. Los dos nombramientos ya habían estado al cargo de la prensa en los años cuarenta⁹⁶ con gran eficacia represora; dos personajes definidos, según Torcuato Luca de Tena⁹⁷, como “un tonto bueno y un listo malo”, (Seoane y Sáiz, 2007:268). Durante los once años en que Arias Salgado está como responsable del ministerio, la prensa empieza a evolucionar y a salir tímidamente de su postración, pero cambiar la Ley de Prensa del 38 no entra en los planes del Gobierno por dos razones: “primero, porque la norma había desactivado la capacidad crítica de la prensa, convirtiéndola en un dócil

⁹⁵ La obsesión llega a tal extremo que ni se informa de uno de los acontecimientos que más convulsionan al franquismo: el atentado contra Carrero Blanco. Tan sólo habrá una referencia al suceso en el mensaje de fin de año de Franco y otra cuando se celebren los actos de conmemoración del primer aniversario (Tranche, op.cit, 113)

⁹⁶ Gabriel Arias Salgado había ocupado la Vicesecretaría General de Educación Popular, dependiente de la Secretaría General del Movimiento, entre 1941 y 1945. Designa a Juan Aparicio como director general de Prensa, quien controla la censura, las consignas, el Registro Oficial de Periodistas, la Escuela Oficial de Periodismo fundada por él en 1941 o las Agencias de Noticias (EFE, CIFRA, Mencheta y Logos).

⁹⁷ Las tensas relaciones entre Torcuato Luca de Tena y el ministerio son bien conocidas. El director de *ABC* había sufrido numerosos expedientes administrativos; en 1953 se intentó su destitución por las reiteradas manifestaciones de desobediencia, hecho que se produjo un año después por desafiar las “sugerencias del Ministerio” (Chuliá, 2001: 123).

instrumento en manos del régimen; segundo, porque no existía un modelo alternativo aceptable” (Chuliá, 2001: 97).

Durante los años de su mandato, Arias-Salgado trabajará afanosamente en insuflar toda una batería doctrinal sobre aspectos como el ordenamiento jurídico de la prensa, en respuesta a las voces críticas llegadas desde la Iglesia, las diferencias entre “libertad de expresión” y “libertad de divulgación” o la vigencia de la censura previa. Esta defensa de los métodos de control preventivo o su escasa determinación a acelerar el proceso de elaboración de una Ley de Prensa, así como el resto de su corpus de la “Doctrina de la Información”, se difundiría en tantos actos públicos, artículos en prensa o conferencias como fue posible, además de reunirse en su obra *Textos de Doctrina y Política Española de la Información* (1960). En julio del 62, la huelga asturiana y el famoso “contubernio de Múnich” obligarán a Franco a reestructurar el Gabinete, sacrificando a Arias Salgado y sustituyéndolo por un joven y ambicioso Manuel Fraga Iribarne.

Consciente de las transformaciones que está sufriendo la sociedad española (liberalización económica, auge del turismo, masiva emigración, cierta ofensiva diplomática en pos de un reconocimiento internacional), Fraga llega al Gobierno con un talante ideológico e intelectual muy distinto al de su predecesor y con el convencimiento de la necesidad de una nueva ley de prensa. El joven ministro sabe de primera mano que el inmovilismo está pasando factura al régimen, que la sociedad no cabe ya en unas estructuras tan anquilosadas y que deben reciclarse con urgencia, aunque se hará sin presiones y sin prisas, “abriendo la mano” poco a poco, en expresión de la época. Lentamente se habría de producir la transformación doctrinal de la prensa como “institución nacional” en “institución social” y con sumo cuidado se habría de realizar una nueva ley que se convertiría en una de las piezas fundamentales en la renovación del régimen de cara a la desaparición del dictador. “Liberalizar de repente una prensa sojuzgada durante veinticinco años sin haberla acostumbrado a funcionar “responsablemente” con mayor holgura resultaba no menos imprudente” (Chuliá, 2001: 157). El período de transición

hacia la nueva ley⁹⁸ durará más de tres años y en julio de 1965, con las reservas y las reticencias de los ministros más inmovilistas, se aprueba en Cortes un texto que entrará en vigor el 9 de abril de 1966.

La nueva Ley de Prensa justifica en su preámbulo la necesidad de esta norma argumentando que “el profundo y sustancial cambio que ha experimentado, en todos sus aspectos, la vida nacional” permiten proporcionar cauces idóneos para canalizar debidamente las aspiraciones de todos los grupos sociales. La Ley resalta como postulados fundamentales la libertad de expresión, la libertad de Empresa y la libre designación de Director, aunque en su articulado posterior se entre en franca contradicción con esas teóricas libertades. En síntesis, el nuevo texto deroga la censura previa, aunque exige el depósito previo obligatorio de diez ejemplares de la publicación antes de su difusión y permite además a la Administración secuestrar la edición de cualquier periódico o revista cuando así lo estime oportuno. Las consignas quedan abolidas, pero se prevén sanciones a quienes escriban o publiquen informaciones contrarias a los Principios Fundamentales del Movimiento.

En definitiva, una ley muy restrictiva para unos, excesivamente tímida para casi todos, pero que suponía un pequeño avance en el terreno de las libertades. Un nuevo escenario en el que se habían “cortado las alambradas para dejar el campo sembrado de minas”⁹⁹. A pesar de la autocensura que la situación imponía y de las numerosas amenazas que se cernían sobre todos, la mayoría de los periódicos utilizan toda su habilidad y buenas dosis de ingenio para forzar los estrechos márgenes de permisividad. Poco a poco, con más o menos dificultades, los distintos periódicos perfilan tímidamente sus tendencias políticas en un ambiente en el que a la prensa se la empieza a conocer como “parlamento de papel” y donde se sufren no pocos e importantes encontronazos con el poder. Secuestros de publicaciones por parte del entonces famoso Tribunal del Orden Público¹⁰⁰, suspensiones y sanciones son

⁹⁸ Fraga encargó la redacción del texto del anteproyecto de Ley de Prensa al jurista Pío Cabanillas, en esos momentos subsecretario del Ministerio de Información y Turismo.

⁹⁹ Vicent, M. “Elogios”, *El País*, 9 de abril de 2000

¹⁰⁰ Creado en 1963, el TOP instruyó más de cuatro mil sumarios en sus tres primeros años de vida.

habituales en la vida del país, pero a pesar de la intensidad sancionadora, algunos miembros del Gobierno consideran la gestión de Fraga como demasiado transigente. Las críticas a la política informativa del gobierno se hacen cada vez más extensivas entre los ministros próximos al Opus Dei y el vicepresidente Carrero Blanco, quien defiende ante Franco la necesidad de una crisis de Gobierno para enderezar la vida pública, sobre todo en lo referente a la comunicación pública. Finalmente, con el escándalo Matesa, en el verano de 1969, un caso en el que se ven implicados los ministros de Comercio y Hacienda y el gobernador del Banco de España, se culpa al ministro de Información de no haber sabido frenar el asunto en los periódicos y se empieza a preparar el relevo en el Gobierno.

Lo cierto es que este Ministerio se había convertido en el blanco de todas las críticas, dentro y fuera del régimen, tanto de los inmovilistas como de los aperturistas. Por eso no es de extrañar que cuando se iba a producir el cambio gubernamental el cargo fuera rechazado por Federico Silva y que Alfredo Sánchez Bella aceptara, aunque en principio no lo hizo de buen grado. El nuevo ministro de Información y Turismo consigue apaciguar los ánimos entre los ministros con respecto a la política informativa y reducir la intensidad de los conflictos. Aún así, tras varios años en el cargo y algunos problemas heredados, como el célebre caso del diario *Madrid*, con su cierre definitivo por orden del Ministerio de Información en noviembre de 1971, se produce el definitivo desgaste y el consiguiente cese en junio de 1973. La voladura espectacular y aparatosa del edificio donde estaba el periódico *Madrid* ese mismo año, unos meses antes de que le sucediera igual al almirante Carrero Blanco, se convierte en la emblemática imagen de la censura informativa del régimen.

7.1. El Caso, un rara avis en el páramo informativo sobre sucesos

Tras la fiesta nacional del 18 de Julio de 1951 en los jardines del Palacio Real de La Granja, Franco remodelaba su gabinete intentado dar respuesta a las circunstancias internacionales por las que atraviesa el régimen. Ascende a Carrero Blanco como ministro de la Presidencia, incorpora al

católico Joaquín Ruíz Giménez como responsable de la cartera de Educación y crea el nuevo ministerio de Información y Turismo, entregándoselo a Gabriel Arias Salgado, quien había controlado a la prensa durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial. El nuevo departamento ministerial tendrá como objetivo navegar en las contradictorias aguas del régimen: ofrecer al exterior una supuesta imagen de apertura capaz de atraer nuevas inversiones, al tiempo que deberá seguir controlando férreamente el aparato de propaganda para evitar tentaciones de todo tipo. Al frente de este cometido estará nuevamente Juan Aparicio López¹⁰¹, para algunos un “inmisericorde Torquemada” mientras que para otros fue “un mecenas que abrió camino a muchas de las plumas que han llegado a ser famosas” (Suárez, 2005:112). Así opina en sus memorias Eugenio Suárez, fundador de *El Caso*, para quien la figura de Aparicio, “por el que tenía un gran cariño y respeto, sentimiento que era recíproco”¹⁰², resultará fundamental en su trayectoria profesional. Falangista y voluntario de la División Azul, Suárez ejercerá de censor (su plaza la ocupará el joven escritor Camilo José Cela) hasta que Aparicio, como delegado nacional de Prensa, le envía a Budapest, primero con una beca y después como corresponsal de la Prensa del Movimiento. Allí permanecerá hasta la víspera de la entrada de las tropas soviéticas, para regresar a su puesto de censor y colaborar en periódicos como *Ya* o *Madrid*, donde se convierte en redactor de plantilla en 1949.

En una España dominada por el silencio, en la que se consideraba que los sucesos podían mermar la imagen de autoridad del Estado o dañar la paz social conseguida tras el final de la Guerra Civil, los teléfonos apenas sonaban en las redacciones. Como hemos visto, las consignas marcaban los contenidos y transmitían, junto a los despachos de las agencias oficiales, un país pacífico y anodino donde nunca pasaba nada. Los periódicos trabajaban con el único

¹⁰¹ Desde mayo de 1941, las competencias en materia de prensa y propaganda pasaron del Ministerio de la Gobernación a la Secretaría General del Movimiento. Su nuevo ministro, José Luis de Arrese, designó a Gabriel Arias-Salgado y a Juan Aparicio como vicesecretario de Educación Popular y delegado nacional de Prensa, respectivamente. Este *tandem* estaría al frente de la prensa hasta 1945, cuya etapa estaría caracterizada por una mayor reglamentación e institucionalización del sector, sin olvidar toda una batería de medidas represivas y disciplinarias destinadas a los periodistas para corregir desviaciones en el ejercicio de la profesión.

¹⁰² Entrevista realizada en Madrid, en junio de 2003.

permiso de publicar la nota facilitada diariamente por la Dirección General de Seguridad, en la que se daba cuenta de pequeños asuntos de escaso interés general, como la caída de una anciana o el atropello de un niño. Por eso resultaba infrecuente que alguien llamara por teléfono a una redacción para facilitar una noticia, y menos aún, si se trataba de un suceso. Así fue lo que pasó, al parecer, aquel 11 de enero de 1951 cuando avisaron al diario *Madrid* del asesinato de una mujer en la calle Campoamor. El encargado de cubrir semejante información sería Eugenio Suárez, que debutaba como reportero de sucesos con este asunto.

La reseña de ese delito se publicó en un breve de apenas veinte líneas, tras ser suprimidas otras tantas por la censura, pero aquella información dio un giro profesional determinante a la vida de Eugenio Suárez. Aunque la resolución del caso fue rápida y sin complicaciones, el periodista mantuvo el contacto con el inspector de la comisaría del distrito Centro, Antonio Viqueira, con el que entablaría una amistad que duraría décadas. Suárez, que reconoce haber quedado “enganchado” por la personalidad del policía, al que define como una mezcla de Maigret y Colombo, comienza a publicar sucesos en el diario *Madrid* narrados por la extraordinaria memoria del agente.

La manera de sortear la perspicaz censura era centrarse en hechos antiguos, desprovistos de actualidad. Así nacía una sección, “El caso de...”, cuyo nombre tomó prestado de la famosa serie del novelista norteamericano Earl Stanley Gardner, autor, entre otros personajes, del abogado con dotes detectivescas, Perry Mason. Así también se reanudaba, de alguna manera, la crónica de sucesos en los periódicos de este país olvidada durante tantos años. Debido al éxito alcanzado con esta sección, que se salía de la monotonía habitual de la información, y al espíritu emprendedor de este redactor, Suárez comienza a dar forma a una idea mucho más ambiciosa: crear una publicación semanal dedicada a los sucesos. Su olfato periodístico no le fallará.

Con 150.000 pesetas (cifra muy estimable para la época) lograda con la venta anticipada de publicidad para un año del anuncio de un reloj suizo, y el respaldo administrativo ofrecido sin trabas ni problemas por parte del director general de Prensa, Juan Aparicio, *El Caso* se publicaba por primera vez el 11

de mayo de 1952. La exigua redacción de Madrid estaba conformada por José María de Vega y el propio Suárez, además de dos fotógrafos (Manuel de Mora e Isidro Cortina) y un dibujante, Josechu Pinedo, autor de numerosas portadas de la publicación. El apoyo en Barcelona lo proporcionaba un joven reportero, Enrique Rubio.

El número 1, que salía a la calle con una tirada de 13.000 ejemplares, y al precio de dos pesetas, constaba de doce páginas. En su portada, Pinedo recreaba en un dibujo el tema principal de la revista, el “Crimen en el Plantío”, un suceso ocurrido dos años atrás, que lleva por subtítulo “Por esta ventana salió la muerte”. En su página 2, en un editorial firmado por el propio Suárez, advertía a los lectores que no encontrarían en sus páginas *“truculencias sanguinarias”, “ni morbosas curiosidades”,* sino que las intenciones de la publicación recién nacida se centrarían en *“el humano interés por lo que ha sucedido fuera de nuestro portal, quizá en la casa de al lado, quizá en el otro hemisferio”*.

El resto de temas de este primer número se completaba con una entrevista al comisario principal jefe del distrito del Centro, Agustín Ripoll, que, entre otras cuestiones de escaso interés, realiza una curiosa declaración sobre el índice delictivo de España con respecto al resto de Europa afirmando *“somos el país que más delincuentes contra la propiedad alberga, pero en compensación no padecemos –en sería medida- el azote de la droga”*. Interesante dato para un país donde, en teoría, no existía la delincuencia e interesante también advertir la falta de atención por parte de la censura al dejar escapar una revelación así. Además de esta entrevista, se incluye también un reportaje con un crimen reciente, ocurrido cuatro días antes de la salida de la publicación, y en el que se informa que dos individuos han matado con un hacha a una mujer en Carabanchel Alto, además de un relato por entregas, firmado por el propio Suárez titulado “Crónica del primer viaje a la luna”.

Desde este número, en el que tanto las ilustraciones como la cabecera son toscas y poco trabajadas, y los textos están más próximos al relato literario que al periodístico, *El Caso* ofrece a sus lectores tan sólo dos delitos de sangre por número, siguiendo el compromiso pactado con Juan Aparicio. Los temas

que se van sucediendo a lo largo de las siguientes semanas oscilan entre aquellos que responden a la actualidad criminal inmediata (nunca más de uno por número) y otros que se refieren a la historia criminal de este país (El crimen de Don Benito, el atentado de Morral contra Alfonso XIII o los sucesos de la Semana Trágica, por poner ejemplos de hechos ocurridos a comienzos del siglo XX). También, en un afán clarísimo por no chocar con la censura, se informa con cierta profusión sobre delitos de sangre ocurridos fuera de nuestras fronteras, como “La extraña muerte del actor John Garfield”, ocurrida en mayo del 52, “tras haberse comprometido a dar una lista de los comunistas de Hollywood” o un drama pasional en Francia. En buena parte de los casos se trata de informaciones elaboradas y dictadas por teléfono por corresponsales que se van incorporando al *staff*, lo que revela el progresivo éxito de la publicación.

Durante los primeros números de vida de *El Caso* se va puliendo su aspecto estético: se presenta una nueva cabecera más elaborada, la reproducción fotográfica se logra con una mayor calidad y se incorpora desde el mes de agosto el color rojo a la portada y contraportada. La tirada pasa de los modestos 13.000 ejemplares del inicio a 100.000 en menos de tres meses. Pero a pesar de este éxito inmediato, Eugenio Suárez confirma que los comienzos fueron duros, sobre todo por los sucesivos encontronazos con la censura. Uno de los enfrentamientos más difíciles recordado por el editor ocurría al poco tiempo de nacer la publicación, el 28 de mayo de 1952. Ese día sucedió en Madrid una tragedia de grandes proporciones: el tranvía 135 de la línea 31 se salió de las vías en su trayectoria y, debido a la pronunciada pendiente del trazado, descarriló en el Puente de Toledo cayendo a la rivera del río. El saldo fueron quince muertos y ciento doce heridos.

Cuenta Eugenio Suárez que ante semejante *scoop* periodístico, redactores y fotógrafos acudieron al lugar de los hechos pero el alcalde de Madrid, José Moreno Torras, “en lugar de aportar su condolencia a las víctimas, montó guardia en el despacho del jefe de Censura, sabedor de que los fotógrafos de un nuevo periódico levantaron una temible acta contra su incompetencia, con posible responsabilidad penal” (Suárez, 2005: 186). Tal y como relata Suárez, en efecto desautorizaron los textos y las fotos, por lo que

El Caso nunca pudo informar de este suceso. Cabría preguntarse por qué se prohibió terminantemente informar de esta noticia al nuevo semanario y sí pudo hacerlo, por ejemplo, el diario *ABC*. El periódico madrileño, en su edición del día 29, recogía en página 9 un reportaje gráfico realizado en el Puente de Toledo tras el accidente y amplia información (con la relación completa de víctimas y heridos) en las páginas 28 y 29.

Quizá una de las explicaciones esté en el contexto en el que vivía *El Caso* durante los primeros tres años de vida. Con la misma progresión que iban aumentando las tiradas, que la redacción se consolidaba con la incorporación de nuevos periodistas¹⁰³ y que se obtenían sustanciosos beneficios por las ventas, el ministro de Información y Turismo recibía fuertes y frecuentes presiones de los distintos sectores del régimen para que suspendiera el semanario. *“Aparicio me comentó que me estaban denunciando por todos los lados. Al principio me pidió que no publicara más de dos delitos de sangre por número; al poco tiempo me dijo que el ministro había decidido que sólo fuera uno. O aceptabas eso o cerrabas la publicación”*¹⁰⁴. Con esta mutilación informativa y la necesidad de alimentar las dieciséis páginas del semanario, se recurrió a la imaginación, además de contar sorprendentemente con la fidelidad de los lectores. Tuvieron que desempeñar algo inusual en aquellos años, el periodismo de investigación, con el que analizar delitos contra la salud pública, estafas, timos, sin renunciar a los ya presentes sucesos antiguos y a los ocurridos fuera de nuestras fronteras. Es decir, todo aquello que no soliviantara a la censura. Pero las presiones continuaron y Eugenio Suárez fue convocado nuevamente en la dirección general de Prensa para recibir la decisión de la suspensión definitiva de *El Caso*.

Sin posibilidad de recurrir administrativamente tal decisión, el creador del semanario encontró una solución infalible: solicitar la censura eclesiástica para acallar las voces de quienes la calificaban como publicación inmoral y contraria a las costumbres cristianas. Tras analizar esta petición, el obispo-arzobispo de

¹⁰³ Entre los primeros que se incorporaron figuran Ángel Álvarez Caballero o José Vicente Quilez, “El Maestro”, reputado redactor de sucesos en la *Linterna* y decisivo colaborador en el “esclarecimiento del siniestro crimen del Capitán Sánchez o en el asesinato a Eduardo Dato” (Sedano, 1987: 12).

¹⁰⁴ Entrevista realizada en junio de 2003

la diócesis de Madrid, Leopoldo Eijo y Garay, “hacía responsable al doctor don Moisés García Torres, provisor de dicha diócesis, de la ortodoxia y moralidad de la publicación *El Caso*” (Suárez, 2005: 199). Con aquel papel, el ministro de Información y Turismo, hombre de profundas convicciones católicas, tuvo suficiente y pidió que no le volvieran a hablar más de *El Caso*. “*Arias Salgado era un fanático, pero un fanático consecuente. Si el Obispo de Madrid-Alcalá le decía que la ortodoxia y la moralidad del caso estaban avaladas, a él le servía*”. De esta forma comenzó un nuevo sistema de trabajo para la publicación semanal. Se mandaban las galeradas y García Torres ponía entre paréntesis aquellas cuestiones de la información que debían desaparecer. “*Alguna vez nos quitaba algo importante de una noticia y yo decidía publicarlo. Siempre se solucionaba llamándole, pidiéndole disculpas porque siempre le echaba la culpa a que se había escapado en imprenta*”, recuerda el editor.

Con este aval eclesiástico, la empresa marchaba viento en popa. La dinámica era sencilla, García Torres “*leía absolutamente todos los originales que iban a publicarse, y la tarde del cierre, se presentaba en la redacción para despachar las informaciones de última hora. Era infinitamente más tolerante y comprensivo que la censura civil*” (Suárez, 2005: 200). Pero además del respaldo de la Administración y del beneplácito de la Iglesia, *El Caso* contaba con un tercer apoyo fundamental y decisivo: el de la Policía, la Guardia Civil y los distintos estamentos de la justicia. Eran sus fuentes directas de información, el elemento clave para extraer el material con el que construir cada número. Desde el principio, *El Caso* nacía por la amistad y la confianza generada entre el Comisario Viqueira y el editor y director Eugenio Suárez. Esa forma de relacionarse, basada en la habilidad para granjearse el respeto y la cooperación de los profesionales que trabajaban en comisarías, cuartelillos de la guardia civil o en las dependencias judiciales, se haría extensiva a todos y cada uno de los miembros de la redacción. En Madrid y en el resto de España.

Además de las excelentes relaciones que Suárez mantenía con la Brigada de Investigación Criminal (BIC), que estaba situada en la calle Correo, sobre una cafetería que en 1974 ETA volaría por los aires, Margarita Landi¹⁰⁵,

¹⁰⁵ Margarita Landi (Encarnación Margarita Verdugo) se incorpora a *El Caso* en 1955 tras ser cronista de alta costura y sociedad en publicaciones como *La moda de España*. En el semanario creado por Eugenio

única reportera de *El Caso*, explica que estuvo todo un año como un miembro más de esta brigada. “Anava al torn de nit, participava en els interrogatoris, persecucions i detencions, revisava tota la documentació i ajudava com un més” (López, 1993: 34). La periodista madrileña contaba también que en muchas ocasiones se conseguía más información de los propios delincuentes así, al pie de la noticia. “Moltes vegades jo aconseguia més informació que ells mateixos, perquè amb mi els delinqüents es relaxaven, baixaven la guardia i deien coses que els delataven” (Lopez, 1993: 35).

De la misma manera que eran determinantes las buenas relaciones de estos periodistas con policías y guardias civiles, también era fundamental contar con la buena disposición de los avezados oficiales y secretarios judiciales, así como tener acceso a los juzgados de guardia, visita obligada la víspera del cierre de la revista. Este acceso directo a la información se producía en un momento, además, en que se sabía que la justicia estaba corrompida, funcionaba la “astilla” de forma generalizada, y eran conocidos (aunque nunca denunciados públicamente) que Policía y Guardia Civil ejercían métodos poco ortodoxos en sus interrogatorios. Asunto siempre polémico por las discrepancias a la hora de narrarlo: mientras que Eugenio Suárez reconoce que cuando en las cochambrosas dependencias de la calle Correo se cerraban las contraventanas y se encendía la luz eléctrica, ya se sabía lo que iba a ocurrir (“procuraba evitarme el espectáculo”, explica), Margarita Landi describía un panorama totalmente distinto: “*puc jurar que no he vist violència ni sadisme als interrogatoris*”, para aclarar que en la BIC había “*un hombre grandassàs, bona persona, que de vegades ventava algun mastegot perquè, como ell mateix deia, aquest era l'unic càstig que rebien, perquè aquests delinqüents al cap de dos dies ja eren al carrer*” (López, 1993:35).

Como puede imaginarse, nada de lo que sucedía en el interior de comisarías o de los cuartelillos se publicaba en las páginas de *El Caso*. Muy al contrario, los miembros de la Policía y de la Guardia Civil eran profesionales abnegados que luchan contra el crimen en condiciones lamentables y

Suárez estuvo durante 25 años, desempeñando distintas tareas periodísticas, hasta que en 1980 es fichada por *Interviú*. Alcanzó gran notoriedad durante las décadas de los años cincuenta y sesenta por ser la única mujer dedicada a este género periodístico.

protegían a la sociedad con todo su empeño. Así se creía firmemente y así se trasladaba, con un lenguaje retórico y engolado, a todas y cada una de las crónicas de esta publicación. Esta imagen positiva de los representantes de la ley, con actuaciones ejemplarizantes, contrastan, por ejemplo, con prototipos negativos que la sociedad española ha tenido siempre y que se exhiben en la publicación sin escatimar detalles. Tal y como analiza Marie Franco, uno de ellos es el “discurso virulento sobre los gitanos, transformándolos en chivos expiatorios y en imagen negativa de las clases más desfavorecidas” (Franco, 2004: 579). De la misma manera, en el discurso proyectado por *El Caso* sobre las relaciones sociales y familiares, la mujer está sometida a un análisis maniqueo que la clasifica siempre entre mujer ideal (aquellas que responden a los cánones establecidos por el régimen franquista) y malas mujeres o malas madres, inductoras en muchos casos de la fatalidad que vive el hombre. Muchos de estos estereotipos, que se cuelan en el cine negro que se realiza en nuestro país durante los años cincuenta, los estudiaremos más adelante.

7.2. “El Jarabo”, los bandoleros y “El Lute”: protagonistas de un superventas en el quiosco.

El éxito de ventas de *El Caso* fue espectacular durante muchos años y una de sus claves estuvo en una magnífica distribución geográfica, considerada como una de las mejores de España. El semanario llegaba a rincones donde nunca había llegado un periódico y, según recuerda su editor, “en pequeños villorrios, los habitantes se congregaban en torno al que sabía leer, para escucharle con apasionada curiosidad la íntegra relación del semanario” (Suárez: 2005, 191). Mantener el interés de los lectores y lograr tiradas tan elevadas no era fácil, sobre todo teniendo en cuenta el condicionante de no publicar más de una crónica de delito de sangre por número.

En unos tiempos en los que no existían estudios de mercado ni de difusión, Eugenio Suárez y su equipo se encargaban de analizar las tiradas para saber de dónde procedían sus lectores y cuáles podían ser sus intereses. Desde el principio supieron que uno de sus “nichos” importantes estaba en

Cataluña, zona de España donde se estaba concentrando una elevadísima población inmigrante procedente de Andalucía y Extremadura. Datos estos que cuando nació la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD) se confirmaron. Aunque este organismo no se crea hasta 1965, encontramos los primeros datos sobre *El Caso* en el barrido de marzo de 1967 a febrero de 1968. Durante ese año, en el que la situación social del país ya ha empezado a cambiar con respecto a mediados de los cincuenta, la difusión media del semanario de sucesos es de 124.664, y el año siguiente (marzo del 68 a febrero del 69) es de 155.575¹⁰⁶. La repartición geográfica es de 27,89 por ciento en las provincias catalanas; 8,80 en Madrid; 12,86 en la comunidad valenciana, o 7, 58 en las llamadas entonces Vascongadas, por ejemplo.

Aún así, el récord de tirada de *El Caso* se logró, según su creador, en 1958 con uno de los sucesos de mayor impacto en este país: los crímenes de “El Jarabo”, con los que se sobrepasó la cifra de 400.000 ejemplares. Las rotativas de entonces llegaron al límite de su capacidad para distribuir el relato de un suceso que conmocionó a los ciudadanos fundamentalmente por el hecho de transgredir las normas habituales. En síntesis, los delitos de José Manuel Jara, “Jarabo”, de 36 años, sorprendieron a todos porque pertenecía a una buena y reputada familia, ligada a destacados miembros de la Judicatura, que no pudo evitar, sin embargo, que fuera acusado y condenado por el asesinato de cuatro personas en julio de 1958. Al año siguiente fue ejecutado a garrote vil. Casi tres décadas después de aquello, Juan Antonio Bardem recibía el encargo de Pedro Costa, antiguo redactor de *El Caso* y ahora productor de la serie de TVE *La huella del crimen*, de llevar a la pantalla las andanzas de este señorito madrileño.

Mención especial merece el tratamiento informativo que realiza *El Caso* de los guerrilleros antifranquistas. Aunque esta investigación no puede detenerse en el análisis específico de la cobertura periodística que reciben los opositores al régimen, sí reseñaremos (someramente, siguiendo el hilo dejado por nuestras referencias anteriores a lo que se disponía a través de las

¹⁰⁶ Para hacer un mínimo estudio comparativo mencionaremos que el diario *Ya* tenía una difusión media de 133.691, *Pueblo*, 182.000 ejemplares, *El Alcázar* alcanzaba los 104.000 ejemplares, mientras que *ABC* era el único que superaba los 201.000 ejemplares de difusión media.

consignas) de qué manera *El Caso* recoge las noticias generadas por los maquis. A pesar de las restricciones informativas que el Régimen imponía sobre este tipo de sucesos, filtrando tan sólo aquellas consideradas ejemplarizantes, y de que los guerrilleros fueron particularmente activos sobre todo a mediados de los años cuarenta, encontramos aún en la década siguiente algunas referencias a estas acciones armadas, que son tratadas por el discurso oficial como actos delictivos comunes.

Siguiendo estas referencias aisladas, pero que van dejando un rastro informativo interesante, podemos constatar una serie de cuestiones. La primera será que el semanario, en consonancia con las directrices del Régimen, presenta a los guerrilleros como vulgares criminales, para los que utiliza indistintamente calificativos como *delincuentes*, *pistoleros*, *bandidos* o incluso *rufianes*. No obstante, uno de los apelativos lingüísticos más utilizados será denominarlos bandoleros, remitiendo subliminalmente a la imagen tan popularizada de los míticos personajes por el cine de las décadas anteriores. Desprovistos de cualquier connotación política, ya que en las informaciones nunca se habla ni de ideario ideológico ni de reivindicaciones, además de presentar los hechos delictivos reducidos a asaltos o enfrentamientos con la guardia civil, los textos de las informaciones confieren a los protagonistas la imagen de elementos desalmados, locos o aislados en una España pacífica.

Así, por ejemplo, en abril de 1953, bajo el titular de un “Peligroso bandolero muerto por la fuerza pública”, se informa que (sin ofrecer la identidad del sujeto) “había hecho su aprendizaje de facineroso en la Escuela de Terrorismo de Tolouse [...] desde donde, una vez bien adiestrado penetró clandestinamente en España, formando una banda que fue deshecha bien pronto por la fuerza pública”. En otros casos, sí se ofrece la identidad del detenido (sobre todo si tiene un cierto renombre para la policía), como es el caso del *comandante Navarro*, como jefe de los bandoleros (mayo 1953), la captura y muerte de *El Bedoya*, (además de un cuñado de este bandolero, reza el titular de diciembre del 57) o la banda de *El Bernabé* (junio del 58). Pero en alguna ocasión, tal y como recoge en su estudio Marie Franco, *El Caso* también se atreve con un titular más político: “Un jefe de “checa” detenido en Castellón de la Plana. Era dueño de un cine y estuvo a punto de ser alcalde”,

para informar en el texto que la tranquila ciudad valenciana vivía en una terrible ignorancia al tener a un “rojo” tan cerca, felizmente detenido (Franco, 2004: 101).

Es precisamente con una información de este calibre con la que *El Caso* sufre un duro expediente por parte de la Administración. Conviene recordar que Juan Aparicio, gran valedor de *El Caso*, había sido sustituido de su cargo como director general de Prensa en 1957, y en su lugar habían nombrado primero a Juan Beneyto, que ocuparía el cargo entre 1957 y 1958, y después a Antonio Muñoz Alonso, desde 1958 hasta la llegada de Manuel Fraga al ministerio. Según Eugenio Suárez, el nuevo responsable de Prensa tenía gran inquina por el semanario por lo que la “censura volvió a apretar de forma inmisericorde e inmotivada”¹⁰⁷. Por eso, cuando en el número 401 correspondiente al 9 de enero de 1960 se publicó el reportaje elaborado por Enrique Rubio sobre la detención y muerte del “último bandido español”, Francisco Sabaté Llopart, “Quico”, por la Guardia Civil la víspera de Reyes, no se podía imaginar las consecuencias que esto tendría. Incluso tratándose de un texto que, según sus responsables, estaba “redactado en el estilo que cabía esperar: la heroica Guardia Civil, el sanguinario bandolero, las fechorías de la banda y el reguero de víctimas que los Sabaté y su lugarteniente Caraquemada dejaron a su paso” (Suárez, 2005: 212-213).

Máximo exponente de la guerrilla urbana anarquista, “Quico” Sabaté¹⁰⁸ seguía empeñado en no dar tregua al franquismo veinte años después del fin de la guerra civil. Su última incursión en España coincidía con la llegada de Eisenhower a Madrid en diciembre de 1959. El último día de ese año, “Quico” Sabaté es localizado en una masía deshabitada, se organiza un imponente

¹⁰⁷ Eugenio Suárez incurre en un error al relatar este episodio en sus Memorias (pp. 210-211). El creador de *El Caso* se refiere a Tomás Cerro Corrochano como el director general de Prensa que sustituye a Aparicio, cuando en realidad primero fue Beneyto (1957-1958) y después Muñoz Alonso (1958-1962). Cerro Corrochano, hombre procedente de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y de *El Debate*, es nombrado (Cal, 1999, nº4: 15-33) director general de Prensa en diciembre de 1945 y se mantendrá en el cargo hasta la llegada de Aparicio en 1951.

¹⁰⁸ Su vida, sus andanzas, su captura y su muerte fueron tan míticas que Fred Zinnermann realizó, en 1964, *Behold a pale horse*, que en España se tituló *Y llegó el día de la venganza*. El filme está protagonizado por Gregory Peck, que da vida al legendario guerrillero y por Anthony Quinn, que encarna al teniente Viñolas.

dispositivo policial para evitar que llegue a Barcelona y el 5 de enero de 1960, tras varios días de fuga, herido y cansado, cae muerto en Sant Celoni, a pocos kilómetros de la ciudad condal. Al día siguiente, los periódicos llevan a primera página el suceso, como *La Vanguardia*, que no duda en titular: “Las fuerzas de Orden Público dieron muerte al famoso bandolero Francisco Sabater Llopart”.

Cinco días después de la publicación en *El Caso*, Suárez recibía un oficio del ministerio de Información y Turismo y de su dirección general de Prensa, en el que se le anunciaba la suspensión de la “función directora del semanario *El Caso* en tanto que se resuelve el expediente que se instruye”. Los motivos que argumentaban en la misiva era la información literaria y gráfica de la muerte de Francisco Sabater, haciendo caso omiso a las instrucciones dadas por la Dirección General de Seguridad que lo había prohibido y coincidiendo, además, con “una amplia campaña en la prensa extranjera tratando de presentar el suceso como de carácter político y a lo que, sin duda, ha contribuido directamente VD., ya que, en el número del miércoles día 6 de enero, el diario francés *Paris-Jour* en su página 7, publica sobre el mismo hecho un reportaje impropio, del que Vd es autor” (Suárez, 2004: 213).

Eugenio Suárez nunca más volvería a ocupar el cargo de director de *El Caso*, sustituido por el hasta entonces subdirector, José María de Vega. Se mantendrá como editor de la revista durante un par de décadas más y se ocupará desde entonces de las numerosas publicaciones que creó con los grandes beneficios originados por el semanario de sucesos: *Sábado Gráfico*, *Cine en 7 días*, etc. Al amparo del éxito económico y de la repercusión social que alcanzó la publicación creada por Eugenio Suárez, otras empresas editoras intentaron iniciativas similares, aunque ninguna consiguió convertirse en seria competencia. Es el caso de los semanarios *Crimen y Castigo* y *Por qué*, que nacen a comienzos de los años setenta¹⁰⁹ y que surgen también gracias a la nueva situación social y política que se va generando en el país.

¹⁰⁹ Algunas publicaciones dedicadas a los sucesos en nuestro país son: *Sucesos* (1953-1957); *El Farol* (1957); *Suspense* (1958-1961); *Por qué* (1960-1975) y la revista mensual *Crimen y Castigo* (1972-1976), recogido en Moreno Sardá, 1998, p. 115.

Por un lado, el régimen del general Franco se va suavizando (aunque habrá todavía duros períodos) en sus estrecheces informativas, pero al tiempo se encontrará cada vez más presionado por distintos sectores de la oposición. Además del escándalo Matesa, de los conflictos laborales en numerosos puntos de España, de los nuevos desórdenes universitarios que habían surgido o del inicio del terrorismo por parte de ETA a finales de los sesenta, las crecientes manifestaciones de hostilidad internacional por el inicio del llamado Proceso de Burgos a finales de 1970 terminaron por completar un panorama difícil de gestionar.

Es precisamente un joven periodista, que con los años se convertiría en cineasta, Pedro Costa, el enviado especial de *El Caso* para cubrir informativamente este juicio que se iniciaba el 3 de diciembre contra dieciséis miembros de ETA, para los que se pedían seis condenas de pena capital. Como recordaba años después Paul Preston, la erosión que produjo este proceso en la sociedad española fue brutal: “Los juicios de Burgos constituyeron un desastre para el régimen, porque alteraron radicalmente el equilibrio de fuerzas en España. La torpeza del régimen había unido a las fuerzas de oposición como nunca antes, la iglesia se mostraba profundamente crítica y los franquistas más aperturistas comenzaban a abandonar lo que veían como un barco que se estaba hundiendo” (Preston, 1994: 934). En 1979, Imanol Uribe dirige *El proceso de Burgos*, un film en el que recoge entrevistas y testimonios de los encarcelados y encausados en este consejo de guerra, sumario 31/69, por el asesinato del comisario de la Brigada Político-Social de Guipúzcoa, Melitón Manzananas, en un atentado de ETA el 2 de agosto de 1968.

En este ambiente, el Gobierno necesita, entre otras cuestiones, encontrar mecanismos para desviar la atención del ciudadano. Los medios de comunicación¹¹⁰, controlados todavía por el régimen, con la colaboración de Policía y Guardia Civil, se pueden convertir en una eficaz herramienta en la

¹¹⁰ Además de las publicaciones escritas dedicadas a sucesos, en enero de 1970 TVE emite un programa semanal *Investigación en marcha*, dirigido y presentado por Enrique Rubio. Según la tesis doctoral publicada por Francesc Barata en 2002, “las quejas de algunos Colegios de Abogados y de sectores eclesiásticos progresistas influyeron en la desaparición del programa, ocurrida en enero de 1971”. Algunos abogados acusaban a este espacio de atentar contra los derechos de los detenidos, sobre todo la presunción de inocencia.

lucha contra el crimen, al tiempo que la colaboración ciudadana (sin precedentes en la historia reciente del país) entretiene a la población y desvía el foco de la noticia hacía terrenos más convenientes. Eso es lo que sucede con uno de los grandes delincuentes del franquismo: Eleuterio Sánchez, *El Lute*. Tras su fuga del Penal del Puerto de Santa María se convierte en lo que hoy se denominaría “personaje mediático” y se implica a la ciudadanía en su búsqueda. De oficio quincallero (término que se asociaría de manera popular a la delincuencia y que conduciría en los años setenta y ochenta al uso de “quinqui” para denominar a los jóvenes delincuentes), *El Lute* tendría en jaque a la Guardia Civil por sus delitos de poca monta y a toda una sociedad que le seguía los pasos, como si de un serial de intriga se tratara. El interés popular por sus andanzas delictivas, llevará a Vicente Aranda, en 1987 y 1988, a dirigir sendos films con dos entregas de la biografía de este famoso delincuente: *El Lute (camina o revienta)* y *El Lute II, Mañana seré libre*.

Superada aquella etapa delictiva y ya reinsertado en la sociedad, el propio Eleuterio Sánchez manifestaría que durante aquellos años leía de manera asidua *El Caso* porque “por él sabía por dónde le andaban buscando. Esto le daba la oportunidad de eludir a la Justicia, que le perseguía” (San Andrés, 1987:83). Si para *El Lute*, *El Caso* era útil en sus fugas y para los verdugos era algo similar al Boletín Oficial del Estado, tal y como veremos en un capítulo posterior, porque les iba orientando hacia dónde iría su trabajo, Suárez reflexionaba sobre el fin último de su publicación en esos tiempos en los que a más de uno extrañaba su existencia: “Quizá fuimos una benévola droga que satisfacía la curiosidad natural de la gente, y creo haberlo dicho con buen humor, que el franquismo debía mucho a *Marca* y a *El Caso*, por tener medio entretenida y medio entontecida a la opinión pública. Jamás expresé tal *boutade* en público por el cariño y respeto que me producían sus millares de lectores” (Suárez, 2004: 215).

Pero a pesar de los esfuerzos del régimen por transmitir serenidad y optimismo ante el oprobio internacional (Franco seguía con sus famosas cacerías como si nada sucediese), el régimen saltaba sin descanso de un

escándalo a otro. En 1972 se destapa el caso del “aceite de Redondela”, que denunciaba la desaparición de cuatro millones de kilos de aceite de oliva almacenados como reserva estatal en tanques pertenecientes a la firma REACE (Refinarías del Noroeste de Aceites y Grasas S.A.). La implicación de Nicolás Franco, hermano del “Caudillo”, en este complejo asunto donde se mezclan la corrupción económica, el tráfico de influencias y la muerte violenta de seis personas implicadas en el caso mientras se investigaba judicialmente, se convirtió en un nuevo escollo muy incómodo para el octogenario dictador. En 1974, Pedro Costa se incorporará a la revista *Cambio 16*. Para este semanario, el periodista publica varios reportajes de investigación meses antes de la celebración del juicio, al que también asiste en calidad de enviado especial¹¹¹. Con todo ese material recopilado, Costa produce y dirige en 1986 *Redondela*.

En definitiva, y a modo de conclusión provisional, creemos que el interés por estudiar *El Caso* deviene, entre otras cuestiones, porque los sujetos de la información no son los políticos, ni las clases burguesas, ni las estrellas de cine o del deporte del momento. Sus protagonistas son personajes sin recursos, clases desfavorecidas, gentes marginadas de las convenciones sociales que nunca han sido visibles para la prensa generalista. *El Caso* los convierte en sus protagonistas al mismo tiempo que va escribiendo (sin ser conscientes entonces) una crónica social del subdesarrollo de este país y de los cambios que se irán produciendo paulatinamente a lo largo de los años. De sus páginas también podemos extraer muchas enseñanzas de cómo se hacía un tipo de periodismo en este país, y cómo el periodista transgredía de forma natural su papel para transmutarse en policía e incluso en detective de los casos. Esa forma de ejercer la profesión también irá modificándose paulatinamente al mismo ritmo que se irán produciendo los cambios sociales en nuestro país. Los nuevos reporteros e informadores que comienzan a incorporarse a las redacciones a finales de los sesenta y comienzos de los

¹¹¹ Este asunto y su traslación al cine se verá con más profundidad en el epílogo de esta investigación, así como en el trabajo de investigación Gómez, C., *Del caso REACE a Redondela: entre el periodismo y la ficción cinematográfica*, realizado para los cursos de doctorado en septiembre de 1994.

setenta aportarán aires nuevos a la profesión, rechazarán ese espíritu policial y encararán la información de sucesos con un punto de vista más social.

CAPÍTULO 8. Entre el cine de la autarquía y los difíciles comienzos de los setenta. Algunos apuntes sobre la situación de la industria cinematográfica.

Trazar el panorama sobre la situación de la industria cinematográfica en un periodo tan vasto como este se hace complicado si no se quiere caer en la simplificación. No hay espacio suficiente, ni es el objetivo de la investigación, ya lo hemos señalado en momentos anteriores. Aún así realizaremos unos pequeños apuntes de lo que podría ser un boceto más definido para situar o contextualizar las películas que se hicieron en la industria cinematográfica del momento.

Bien es verdad, como hemos visto por la prensa, que el nuevo régimen político instaurado por el bando vencedor intenta forjar la imagen de una España en paz y en orden, feliz con el destino al que iba dando forma su Caudillo. Nada más lejos de la realidad. A la brutal represión que sufrieron miles de personas, víctimas de fusilamientos, encarcelamientos o exilio (silenciados por la prensa salvo que sirviera de información ejemplarizante) se sumaba también la tremenda penuria que asolaba el país. La España de los años cuarenta estaba muy alejada de aquel ideal de paz que se intentaba transmitir. Tres años de guerra habían arrasado la capacidad productiva del país, lo que dio lugar a un implacable racionamiento alimentario que generó en una gran hambruna en grandes capas de la población. Los difíciles momentos que atraviesa la comunidad internacional con la devastadora Guerra Mundial, que propicia aún más el régimen autárquico español, hacen que la reconstrucción y la recuperación del país fuesen todavía más lentas y dolorosas.

Escasez de alimentos y de productos de primera necesidad, restricciones en la electricidad y el petróleo, dificultades para conseguir productos importados... En medio de este panorama, al que hay que añadir un mayor aislamiento internacional tras la finalización de la contienda mundial y un régimen más enrocado en sí mismo, más consolidado y convencido de su

lucha contra los enemigos exteriores e interiores, la industria cinematográfica comenzaba una nueva andadura, aunque de todo ello se hablara más bien poco en sus películas. Una de las primeras consecuencias del aislamiento de España fue “que escaseara el celuloide virgen”. Para solventar esta carencia, Fernán-Gómez recuerda que: “El gobierno de Cataluña solicitó permiso a las más altas instancias para hacer la vista gorda y, aprovechando la cercanía de los Pirineos, determinadas cosas escasearon menos que en Madrid. Entre ellas, el celuloide” (Fernán-Gómez, 1998: 331).

El régimen había decidido proteger e impulsar generosamente la cinematografía española con dos vías muy eficaces. Por un lado, legislando un buen paquete de subvenciones y ayudas de todo tipo (lo que generó elevadas dosis de corrupción y mucho clientelismo) y, por otro, filtrando la producción mediante la censura en sus múltiples facetas: supervisión previa de guiones, concesión de permisos de rodaje y de licencias de exhibición de películas españolas y extranjeras (con la facultad de impedir una proyección, solicitar cortes, modificar diálogos, etc) o la calificación de los filmes adecuándolos a las edades de los espectadores. Aunque la censura desapareció en teoría de los postulados del régimen al transformarse la Junta Superior de Censura en Junta Superior de Orientación Cinematográfica, en 1946, lo cierto es que ésta siguió existiendo de manera notoria durante todo el franquismo¹¹².

Dos cuestiones más tendrán gran incidencia en la estructura industrial de los años cuarenta: la instauración del doblaje obligatorio, prohibiendo de manera expresa cualquier proyección en otro idioma distinto al español, y la creación del NO-DO. Noticiarios y Documentales Cinematográficos seguía el modelo italiano y establecía de manera categórica que a partir del 1 de enero de 1943 no se podían editar en “España, sus posesiones y colonias” ningún noticiario que no fuera el NO-DO, prohibía expresamente la grabación de imágenes o realización de reportajes a ningún operador cinematográfico que

¹¹² Sobre este asunto, se pueden consultar los trabajos de Alberto Gil (2009), *Censura Cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B; Román Gubern, *Un cine para el cadalso: cuarenta años de censura cinematográfica en España*; Carlos y David Pérez Merinero, *Cine y Control*, Madrid, Castellote, 1975, o Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981.

no perteneciera a la entidad y ordenaba su proyección con carácter obligatorio en todos los locales cinematográficos.

El control económico, político y propagandístico fue perfecto. El noticiario estaba concebido para destacar las actividades del régimen: desde inauguración de pantanos u hospitales, pasando por ceremonias características, como la asistencia a actos religiosos, hasta la típica revista de amenidades donde tenían cabida información de toros, desfiles de moda o cualquier curiosidad inocua. La desinformación del espectador se había conseguido.¹¹³

Concebida como “una industria básica para la economía nacional” (según decreto-ley de 1946), la cinematografía vive durante esta década en una auténtica maraña de ayudas y subvenciones. No vamos a entrar aquí en su detalle pormenorizado pero mencionaremos que además del elemento clave instaurado por las licencias de doblaje a cambio de producción nacional, están también la cuota de pantalla, la concesión de diferentes premios o del crédito sindical. Se ha explicado en muchas ocasiones que la intervención directa de la censura fue irrelevante durante este período porque, como aclara Felix Fanés “había otros filtros disuasorios previos” (1989: 144), lo que convierte a las medidas de protección y apoyo a la producción en mecanismos de control mucho más determinantes al favorecer cierto tipo de películas en detrimento de otras.

Sobre el balance de las obras cinematográficas realizadas durante aquellos años encontramos desde el estudio realizado sin perspectiva histórica, a trabajos más recientes que plantean nuevas vías interpretativas. De la primera visión obtenemos la opinión del Equipo Cartelera Turia, para los que “el cine español fue un espejo nítido del régimen de este país. Se ocultaron los problemas, las llagas, la miseria moral y física de un pueblo. Como si nada hubiera pasado, como si nada estuviera sucediendo, todo lo que se ofrecía era una dosis de pobre evasión, de falsa raíz, de viejo espíritu, de sueño imposible. La comedia trivial y burda, el folklorismo barato, el melodrama alienante, la

¹¹³ Para el estudio del NO-DO, ver Sánchez-Biosca, V. y Tranche, R. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra, 2006 y Abella, R. y Cardona, G. *Los años del NO-DO*, Barcelona, Destino, 2008.

epopeya imperial fueron los ejes del cine español de los años cuarenta” (Equipo Cartelera Turia, 1974: 15). Para Castro de Paz, la producción española de esta década experimenta un resurgir que habrá de “ofrecer tendencias y películas de enorme interés y variedad, capaces además, no pocas veces, de ganarse el favor de su público” (Castro de Paz, 2005:19).

Casi medio millar de películas se realizan a lo largo de los años cuarenta, producidas por unas ciento cincuenta y cinco empresas, lo que revela, en opinión de José Enrique Monterde “que el minifundismo fue una de las más deficientes características de ese momento, aunque de hecho extensible a toda la historia del cine español” (2009: 204). CIFESA, Suevia Films, Emisora Films más otras pequeñas productoras crearon un panorama de producción cuyas tendencias temáticas basculaban entre la comedia, que ocupa un lugar preponderante en la primera mitad de la década; las musicales (en las que tienen un dominio absoluto las folclóricas); las históricas (con el particular enfoque de la Historia por parte del franquismo), o las religiosas. Si Emilio Sanz de Soto consideraba que “a mediados de los cuarenta empezó a hacerse patente que lo que el Estado quería no era un cine político, sino patrioter, no un cine histórico, sino anecdótico, no un cine religioso, sino de catequesis. La altura intelectual del Estado dejaba mucho que desear para respiro de nuestros productores y directores” (Saenz de Soto, 1989: 194), Julio Pérez Perucha expresaba que “los productos fílmicos puestos en circulación se integran (...) en el tejido cultural que trenzan nuestras densas tradiciones artísticas, bien cultivando un continuismo más o menos convencional, bien reelaborándolas y prolongándolas en función de las situaciones particulares en que nacen” (Pérez Perucha, 1992)

Lo cierto es que esta forma de entender y de hacer el cine, planteando las películas de manera que se ajustaran a los criterios del Estado para así conseguir todo tipo de ayudas, subvenciones y demás prebendas, genera una nómina de cineastas hábiles para adaptarse a las normas establecidas y convertirse, de facto, en lo que podría denominarse como “directores oficiales”. Los nombres de José Luis Sáenz de Heredia, Juan de Orduña o Rafael Gil serán los abanderados de esta tendencia. Otros realizadores, aunque no se situaban en la disidencia o en la radicalidad, sí intentan mantener una línea

más independiente, algo más alejada de las tendencias dominantes y con un interés por un estilo más personal. Sin duda alguna, el ejemplo más notorio e interesante de esta década para nuestra investigación será el de Edgar Neville, tal y como veremos más adelante.

Al monolitismo de los años cuarenta, le sucede una década caracterizada por el abandono de posiciones autárquicas, la paulatina presencia de España en los organismos internacionales, el inicio de un proceso hacia el desarrollismo que será visible en los sesenta y, por último, la aparición de distintas formas de disidencia: universitaria (que llegó a generar incluso el estado de excepción en 1956) o la cultural, “agitada” desde los campos de la creación literaria, teatral o cinematográfica. De hecho, la actividad censora (escasamente utilizada en la década anterior por la propia autocensura de los cineastas) crece en estos años precisamente por el atrevimiento de algunos directores al socaire de la ligera apertura que vive el país.

La protección al sector de la producción sigue siendo uno de los elementos fundamentales que sujetan el aparato cinematográfico estatal. Cambian algunas normas (la subvención se vincula al coste de la película y a la clasificación en función de su calidad, se incrementan las destinadas a distribución, exhibición y promoción exterior, etc) pero todo eso no hace que en estos años la industria abandone las constantes de “raquitismo, miserabilismo, ocasionalismo, marginalismo y provincialismo” que venía arrastrando de tiempos anteriores (Pérez Merinero, 1975: 43), en opinión de los hermanos Merinero o la de Heredero, para quien “el conjunto de la producción se define por la carencia de planes a medio y largo plazo, el desinterés de la banca privada hacia el negocio cinematográfico, la competencia dura y desigual por el mercado nacional y las múltiples desviaciones anómalas generadas por un sistema de protección muy adulterado”.

Opiniones diferentes son las de otros historiadores, proclives a trazar un *mapa* más operativo de la cinematografía española, “alejado de tristes apriorismos y conformado sobre un *corpus* fílmico de gran desigualdad (como desiguales son los *corpus* fílmicos de cualquier cinematografía) pero no menor riqueza, elaborado en sus mejores ejemplos sobre un sustrato de tradiciones

culturales populares y nacionales (...) de profundo calado antropológico y que no puede olvidar, en su diversidad, los acontecimientos históricos, culturales, económicos y sociales sobre los que se desarrolló, determinando el entrecruzamiento de tales factores su particularísima textura, sus formulaciones visuales y sus insistencias (y ausencias) temáticas” (Castro de Paz, 2005: 9).

Los años cincuenta son tiempos en que se vive una contradictoria paradoja que circula en dos direcciones. Por un lado, el Régimen quiere abrirse al exterior, cambiar su imagen, alcanzar cierto reconocimiento internacional pero también quiere mantener sus postulados políticos. Internamente, la oposición ha cambiado de estrategia; las protestas universitarias antifranquistas avanzan a medida que transcurre la década de los cincuenta, lo que evidenciaba que las nuevas generaciones no conectaban para nada con las esencias del régimen. En este ambiente, los cineclubs del SEU (Sindicato Español Universitario) cumplen una misión fundamental¹¹⁴ en la formación de una masa crítica de jóvenes cinéfilos que expresaban hostilidad con la dictadura a través de las actividades culturales organizadas en la propia universidad.

La segunda contradicción de la que hablábamos es estrictamente cinematográfica. Durante estos años, la producción crece, los estudios siguen atravesando su época dorada, la exhibición vive su momento de expansión pero, junto a eso, las condiciones de trabajo de la industria se realizan con una extrema precariedad de medios. En contraposición a lo que vive el resto de Europa (y no digamos Hollywood), donde se experimenta con el color y con los nuevos formatos de filmación (la primera película rodada en CinemaScope fue *The robe -La túnica sagrada-* en 1953), España vive sumida en el subdesarrollo. Se mantienen restricciones eléctricas, las cámaras son anticuadas, los “travellings” se inventan con materiales reciclados y en ocasiones no hay suficiente película virgen, entre otras carencias. Sólo al final de la década, con la liberalización económica impulsada por el Plan de

¹¹⁴ Para completar el estudio sobre la historia de las conversaciones sobre cine celebradas en Salamanca véase el trabajo de Nieto, J. y Company, J.M. (2006), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las “conversaciones de Salamanca”*, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia.

Estabilización de 1959, se comienza a salir lentamente de la miseria industrial para evolucionar poco a poco hacia una cierta modernización.

En medio de este panorama, buena parte de los cineastas que desarrollaron su labor en la década anterior prosiguen en los cincuenta activamente: Rafael Gil, Sáenz de Heredia, Juan de Orduña, al que se suma Ladisló Vadja. Pero también hay una abultada nómina de realizadores debutantes que en unos casos engrosarán la lista de cineastas más continuistas y, en otros casos, abrirán la brecha de una cierta disidencia cinematográfica. Entre los primeros hay que inscribir a Ana Mariscal, César Fernández-Ardavín, José María Forqué o Pedro Lazaga, y entre los segundos encontramos a Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga desde los primeros años de la década, a los que se añaden Fernando Fernán-Gómez o Carlos Saura. Aunque faltan muchos nombres en esta aproximación a los directores que trabajan durante estos años, no podemos olvidarnos de Francisco Rovira-Beleta, un cineasta que surge en el seno de la raquíta producción barcelonesa y cuya irregular carrera se caracteriza por alternar films de interés con títulos perfectamente olvidables. En uno de sus mejores trabajos, *El expreso de Andalucía* (1956), recrea el famoso crimen cometido, como veremos en un epígrafe posterior, y unos años más tarde, en 1961, realiza una interesante aproximación a la delincuencia juvenil en *Los atracadores*.

Durante estos años entran en declive absoluto las adaptaciones literarias y el cine histórico, aunque todavía se verán algunos títulos significativos. Se mantiene con brío la comedia en sus diferentes variantes y brilla con cierto esplendor el musical folclórico, derivando al final de la década hacia la tendencia cupletista. También emergen con fuerza el cine religioso y, sobre todo, el “cine con niño” dedicado al canto que se convierten en una veta comercial a explotar. Junto a estos géneros o tendencias temáticas (dejamos para un epígrafe posterior el cine policíaco que surge en Barcelona durante estos años y un germen de escaso desarrollo del bandolerismo), nos adentramos brevemente en el cine de la disidencia. Hay que decir, en primer lugar, que el caldo de cultivo de esa disensión procede del Instituto de Investigaciones Cinematográficas (IIEC) creado en 1947 y cuya primera

promoción saldrá de sus aulas en 1950 con Bardem y Berlanga a la cabeza, y del ambiente universitario, con la reaparición de cineclubs y de revistas dedicadas a la cinematografía que se sumaban al panorama de revistas culturales del momento.

El punto álgido (por las repercusiones y la trascendencia que tuvo) de este momento llega con las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca en mayo de 1955, organizadas por el cine-club del SEU de Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino y con el apoyo del rectorado. Es conocido que la convocatoria fue un éxito porque se consigue reunir a algunos cineastas oficialistas con disidentes, a militantes comunistas en la clandestinidad con franquistas aperturistas, a directores consagrados con jóvenes desconocidos. Allí se fragua y se hace famoso el diagnóstico propuesto por Bardem: “El cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. Una definición “falaz” (Arocena, 2005: 84), un paradigma a partir del cual se ha infravalorado la producción de estos años, en opinión de algunos historiadores.

Monterde recuerda que “las repercusiones fílmicas de la disidencia cinematográfica fueron escasas por su doble condición crítica respecto a determinados aspectos de la sociedad española y de la propia industria cinematográfica” (Monterde, 2009: 284). A *Surcos* (J.A. Nieves Conde) y *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga), ambas de 1951, le sigue algunos títulos emblemáticos como *Bienvenido Mr. Marshall* (Berlanga, 1952), *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* (Bardem, 1955 y 1956, respectivamente), *El pisito* o *El cochecito* (ambas de Marco Ferreri, realizadas en 1958 y 1960), para finalizar la década con el debut de Carlos Saura en *Los golfos* (1959), que analizaremos más adelante.

Mientras muchos turistas extranjeros comienzan a descubrir las playas españolas en agosto de 1962, José María García Escudero es nombrado por el ministro de Información y Turismo director General de Cinematografía y Teatro, diez años después de su salida de ese mismo cargo por el “affaire” *Surcos*. Es elegido por ser un hombre para la reforma, ya que reunía en su persona cualidades como la de ser crítico cinematográfico, coronel del cuerpo jurídico

del ejército del aire, primer presidente de la Federación española de Cine-clubs, activo participante en las conversaciones de Salamanca, católico, dialogante y de talante aperturista. Comienza de esta manera una operación impulsada desde las altas instancias del Régimen dirigida a ofrecer la nueva imagen del cine español, fundamentalmente, en el mercado exterior.

Aunque la imagen más difundida de la España de los años sesenta sea la del turismo (en parte propiciada por las numerosas películas que tienen a los extranjeros y sus relaciones con los autóctonos como protagonistas), la realidad es mucho más compleja y poliédrica. El país está viviendo uno de los períodos de expansión económica más importantes del siglo: las cifras demuestran que el impacto de las medidas económicas desarrolladas desde el inicio de la década comienza a dar sus frutos, acompañadas por la entrada de divisas del millón y medio de emigrantes diseminados por toda Europa y por los ingresos recibidos a través de la nueva y flamante industria turística. La fisonomía del país empieza a cambiar: se equilibra la balanza de pagos, SEAT comienza a lanzar al mercado treinta mil coches al año, los ciudadanos entran de cabeza en la era del consumo. Una tímida apertura política y una cierta ofensiva diplomática (se solicita el ingreso en el Mercado Común Europeo en 1962, por ejemplo) hacen pensar que las cosas están cambiando, aunque haya otros signos inequívocos de permanecer en el inmovilismo.

Para muchos españoles la Guerra Civil se desvanece en el olvido y el presente empieza a erosionar la retórica del régimen, pero las opiniones políticas de Franco no caminan al compás de los cambios sociales. El dictador vive con enojo e indignación el revés de la CEE a España (lo que le lleva a seguir creyendo que el país está rodeado por fuerzas hostiles que tienen la determinación de derrocarlo (Preston, 1994: 870), así como la oleada de huelgas y conflictos que se organizan en distintas zonas de España durante 1962. La naturaleza represiva del régimen en general y de Franco en particular se hace patente con el juicio en consejo de guerra y la posterior ejecución del comunista Julián Grimau en abril de 1963. Periódicos como *ABC* informan del caso utilizando la propaganda franquista contra el personaje para “justificar” la condena a la “última pena” y para desprestigiar la campaña internacional de movilizaciones contra esta decisión, para acusar de comunistas a todos los

manifestantes y para criticar a los periódicos europeos que informan de estos hechos intoxicados por la “bruma comunista”¹¹⁵.

En medio de este contexto, García Escudero impulsa una serie de medidas encaminadas a revitalizar la aletargada industria nacional, así como a crear el caldo de cultivo para que nuevos nombres y nuevas obras posibiliten un cine de mayor calidad. El IIEC se transforma en la Escuela Oficial de Cinematografía, lugar de donde saldrán las nuevas generaciones; se establece la categoría de “especial interés cinematográfico” para aquellas películas que mostraran una voluntad de investigación formal o temática; se promulgan nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, entre las que se crea un Fondo de Protección o se dictan las Normas de Censura Cinematográfica, tan deseosas por parte de la industria para saber a qué atenerse en realidad.

A grandes rasgos, esta “Carta Magna del cine español” (como le gustaba llamarla a su creador) tenía como finalidad ser un corpus jurídico similar a los de los países europeos de su entorno para proteger, promover y estimular la producción propia. Según estas fechas y estas premisas, Torreiro explicaba que “la radiografía de la producción española entre 1962 y 1969 muestra una línea divisoria extremadamente nítida; por una parte, la conformista industria hasta entonces establecida, acostumbrada desde el final de la guerra a vivir de las subvenciones estatales (...) Por el otro lado, tras la aplicación de la política de García Escudero se configuró un tipo de cine, nacido a veces de la oportunista inversión de los viejos productores, que vehiculaba propuestas diferentes y que no tuvo un destino particularmente brillante” (Torreiro 2009:307).

Zunzunegui, por su parte, apuesta por ir “un paso más allá del discurso tópico y típico sobre el Nuevo Cine Español” y tener en cuenta tanto determinadas películas (algunas de las cuales se sitúan fuera de los márgenes conceptuales y cronológicos del NCE) como ciertos debates que se activaron (Zunzunegui, 2005: 33). Sin entrar de lleno en estos caminos más o menos teóricos, al menos en este epígrafe, sí mencionaremos la aparición a finales de los cincuenta de una serie de películas esenciales e insólitas en el panorama

¹¹⁵ *ABC*, 20/4/1963, p.52; *ABC*, 24/4/1963, p.52, *ABC*, 27/4/1963, p.56.

del cine español: *El pisito*, *Los Chicos*, *Los golfos*, *El cochecito* y *Plácido*, además de *Viridiana*, de Luis Buñuel, que también debería haber llegado a las pantallas españolas de no haber sido por el escándalo y su fulminante prohibición. Como destaca el historiador vasco “con una pequeña anticipación o en plena coincidencia con la llegada de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, se habían sucedido una serie de acontecimientos relevantes que iban a sacar a la luz, debidamente actualizadas, algunas de las tendencias esenciales no sólo del cine sino del arte español de todos los tiempos”. Salvo *Viridiana*, de la que se prohibió cualquier referencia periodística, la importancia del grupo de películas que hemos mencionado tuvo su reflejo en las revistas especializadas de la época. *Film Ideal* o *Nuestro Cine* abrieron sus páginas al debate sobre los límites del realismo cinematográfico o reivindicaban la necesidad de una teoría estética nacional que examinara el problema del arte desde una perspectiva realista y crítica (Zunzunegui, 2005: 41).

Al margen de la filmografía realizada dentro de los parámetros en los que se movía el Nuevo Cine Español o la Escuela de Barcelona, el cine español también lleva a las pantallas del país las comedias patriarcales tipo *La ciudad no es para mí*, de Pedro Lazaga, 1965 (durante mucho tiempo el film más taquillero de nuestra historia), comedias familiares donde la procreación es uno de los baluartes propagandísticos del Régimen, como *La gran familia* o *La familia y uno más* (Fernando Palacios, 1962 y 1965) o una visión del clérigo modernizado a la medida de los nuevos tiempos con *Sor Citroén* (Lazaga, 1967) o *Sor Ye-ye* (R. Fernández, 1967), entre otros títulos. A ellos acompañarán una abultada nómina de obras circunscritas al *Spaghetti-western*, verdadero filón de esta década (158 películas entre 1962 y 1969) y otro, mucho más minoritario pero de una considerable factura e interés, como son los films de acción rodados, sobre todo, por Antonio Isasi-Isasmendi en estos años: *Estambul 65* (1965) o *Las Vegas, 500 millones* (1967).

Antes de finalizar este período, con el consabido fracaso de la política puesta en marcha por García Escudero (al igual que todo el edificio aperturista del Régimen), no podemos dejar de mencionar a Fernando Fernán-Gómez, a quien nos referiremos más adelante con cierto detenimiento y que firma

durante estos años uno de los trabajos más interesantes, personales y también más denostados de nuestra cinematografía, *El extraño viaje* (1964).

Con el cambio de gobierno en octubre de 1969, en el que es nombrado Alfredo Sánchez Bella como Ministro de Información y Turismo en sustitución de Fraga Iribarne, se inicia una etapa que lleva al cine español a vivir una de las crisis más graves de su historia. Las razones son varias: los productores siguen dependiendo de las subvenciones y del crédito estatal, pero la crisis de Matesa y su repercusión sobre el Banco de Crédito Industrial tendrá un impacto decisivo en la realización de películas. Si a esto añadimos la congelación de los fondos de protección y la paralización en el reintegro del 15 por ciento de la recaudación en taquilla a la que tenía derecho cualquier película española, se comprenderá la descapitalización de las empresas productoras. El boceto de este panorama se puede completar con algunos trazos más: la debilidad exportadora de nuestro cine, por lo que apenas se recaudan pequeñas cantidades por la venta al extranjero de películas españolas; los problemas en el sector de la exhibición, con un parque extenso y obsoleto de salas; el habitual y extendido fraude en la liquidación de las recaudaciones de las películas, o el control casi absoluto de la distribución por parte de las multinacionales norteamericanas.

Las medidas que se adoptan para paliar esta situación son “tan inoperantes como peligrosas” (Torreiro, 2009: 348) y provocan una auténtica revuelta entre los profesionales del cine. Bajo la gestión de Enrique Thomas de Carranza como responsable estatal de cinematografía, se elimina la cláusula de “interés especial”, además se endurecen las normas censoras (al tiempo que se recrudece la represión en todo el territorio) contra algunos filmes. Algunos de los casos más notorios serán *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), con sesenta y cuatro cortes efectuados o *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1971) prohibida por el propio presidente del Gobierno, el almirante Carrero Blanco, poco antes de morir.

CAPÍTULO 9. Periferias: Tres campos de acción inspirados en hechos reales: cine policiaco, jóvenes descarriados y bandoleros en la España franquista.

El interés social por el mundo de la criminalidad se hace patente no sólo con el éxito fulgurante de *El Caso*, sino también con historias policiacas o detectivescas trasladadas a los seriales radiofónicos ya desde los años cuarenta¹¹⁶. En una sociedad construida bajo la obsesión por el orden, con una red de vigilancia permanente a través del control policial, religioso, sindical e incluso vecinal (el miedo a ser delatado era una sensación muy común), una buena parte de la ciudadanía encontraba en los relatos criminales un refugio para la evasión. Bien es cierto que esas producciones radiofónicas, al igual que las películas, tendrán que satisfacer plenamente los intereses del Régimen y que, por tanto, cumplirán obligatoriamente una serie de normas narrativas. Así sucedió con “El criminal nunca gana”, serial radiofónico que estuvo en antena desde 1954 hasta 1961. Escrita por Antonio y Daniel Baylos y dirigida por Teófilo Martínez¹¹⁷, la popular serie debía tratar sucesos criminales que ocurrieran fuera de nuestro país, debía terminar siempre con el triunfo de la Ley y, entre otras cuestiones, no podía transmitir la sensación de que había una cierta complacencia con el delincuente. Junto a estos éxitos radiofónicos¹¹⁸ hay que destacar también el hecho de que algunos periódicos incorporaran a sus páginas durante la década de los cincuenta secciones literarias de crimen y misterio, además de publicar relatos por entregas de las actuaciones policiales, como *Brigada Criminal*, del comisario Gil Llamas, en *Solidaridad Nacional*, (Barcelona, 1954).

Ese interés por el mundo del crimen también llega a nuestras pantallas a través de una producción que se localiza fundamentalmente en la industria

¹¹⁶ Ramón Espelt en su libro *Ficción criminal a Barcelona 1950-1963* comenta el éxito en la década de los cuarenta de programas como “En busca del culpable” o “¿Es usted un buen detective?”

¹¹⁷ El serial comenzó su emisión en Radio Madrid pero se extendió a Radio Barcelona y al resto de las filiales que se iban creando por el país.

¹¹⁸ Recuérdese que las emisiones de televisión no llegan hasta 1956 y que ese año se lanzan al mercado apenas treinta mil aparatos. Habrá que esperar casi una década para que la cifra de receptores llegue al medio millón.

catalana¹¹⁹ (recuperando en parte su maltrecha situación) y que tendrá algunos títulos de relevante significación. La nómina de filmes que se realizan entre 1950 y bien entrada la década siguiente es abultada¹²⁰, pero nuestro estudio dejará de lado las obras que pertenecen al campo de la narrativa estrictamente ficcional y reseñaremos tan sólo aquellas películas que de una forma más o menos directa reflejan algún aspecto de la crónica de sucesos de este país. Aunque somos conscientes de que se trata de un terreno resbaladizo porque ninguna obra reconstruye o remite a un caso concreto criminal, hemos optado por dibujar un mapa con tres categorías de filmes bien diferenciados para poder buscar elementos comunes que remitan a una cierta “realidad”. Por un lado, nos fijaremos en determinados títulos de la corriente de cine policíaco que se realiza durante este período; prestaremos atención a algunas obras que reflejan la delincuencia juvenil (precursores de los filmes de delincuentes pandilleros de los años setenta) y, por último, abordaremos, en un extraño pero justificado maridaje, el cine protagonizado durante estos años por guerrilleros urbanos y bandoleros, dos figuras diferentes pero asimiladas y proyectadas por el régimen franquista como simples delincuentes.

9.1. Cine policíaco español de los años cincuenta: el enemigo está ahí fuera

El cine policíaco español arranca en 1950 con dos títulos destacados: *Brigada criminal* y *Apartado de correos 1001*, a las que seguirán un buen número de obras que surgen del impulso de algunas productoras capaces de reunir a una serie de técnicos y creadores que intentan poner al día o innovar en un género plagado de limitaciones y cortapisas¹²¹. En el punto de partida de

¹¹⁹ Aunque el cine negro español de 1950 a 1963 se ha considerado en numerosos trabajos como un fenómeno exclusivamente barcelonés, lo cierto es que la producción de aquellos años se reparte de manera más o menos equitativa entre Madrid y la Ciudad Condal, “contabilizándose treinta y seis películas producidas en Barcelona y cuarenta y tres en Madrid”, Navarro, A.J. (2010, abril), *Dirigido por*, nº 399, pp. 59-63.

¹²⁰ Sánchez Barba cifra en más de doscientos títulos realizados entre 1950 y 1965, “confeccionando un listado amplio que incluye desde los mestizajes o contaminaciones genéricas hasta las parodias y comedias centradas en algún hecho delictivo” (Sánchez-Barba, 2007:80)

¹²¹ En un buen número de producciones coincidían muchos profesionales, entre los que se podía destacar a Ignacio F. Iquino como productor y realizador, Julio Salvador en la dirección, Manuel Tamayo y Julio

esta tendencia que hará florecer un considerable ramillete de títulos tenemos que situar ineludiblemente a Ignacio F. Iquino, quien había abandonado (de forma poco amistosa) en 1948 la productora Emisora Films, para emprender nuevos caminos y realizar, bajo el paraguas de la firma I.F.I.S.A, *Brigada Criminal* dos años después de su marcha. Coincidiendo en el tiempo y a modo de réplica, su antigua productora (en manos de Francisco Ariza) lleva a la pantalla un proyecto cargado con los mismos tintes: *Apartado de Correos 1001*, dirigido por Julio Salvador.

Inspirados en los patrones fílmicos norteamericanos, el cine negro español se verá desde el principio desactivado para abordar cualquier crítica social y hasta la ambigüedad moral (inherente a este tipo de filmes en otras cinematografías) encuentra las barreras infranqueables del régimen. De esta manera, será imposible encontrar en la pantalla la representación de la corrupción, ya sea individual o institucional, o el crimen organizado, como tampoco veremos historias protagonizadas por detectives, periodistas o abogados comprometidos con la búsqueda de la verdad y capaces de denunciar la injusticia. Resultan muy clarificadoras las palabras de José María Forqué, director nada sospechoso de extremismo radical, al incluir en su película *091, Policía al habla* (1960)¹²² la bofetada a un detenido, lo cual no era muy admisible en aquellos momentos: “No podía tener ningún tratamiento agresivo ya que la Dirección General de Seguridad no lo hubiera permitido (...) Expliqué a Arias Navarro, que entonces era Director General de Seguridad, que si el tema no se trataba dramáticamente con cierta dureza, según el contexto de las situaciones, resultaría superfalso” (Soria, 1990: 64-67).

Siguiendo las consignas mencionadas anteriormente para el tratamiento de la ficción criminal, lo que llevaba en numerosos casos a una autocensura asimilada con gran pragmatismo, el cine negro que se realiza aquí presenta una España depurada, en orden y sin amenazantes corrientes delictivas. El

Coll en el guión, Antonio Isasi-Isasmendi en el montaje, Pérez Dolz o José María Nunes como ayudantes de dirección...

¹²² Esta película es una exaltación a la policía y está basada en una información periodística sobre la creación del nuevo servicio telefónico de radio patrullas de la DGS. En torno a este nuevo recurso se entrecruzarán historias que giran en torno a la comedia y el drama sobre la labor de los agentes en los coches patrulla.

peligro siempre está en el exterior, ya sea por las bandas de atracadores que tienen su cobijo en nuestros vecinos franceses, ya sea por la “corriente de inmoralidad” que invade el mundo. Aquí, en España, un buen número de filmes exaltarán la labor y la profesionalidad de las fuerzas policiales, mientras que los delincuentes estarán representados como seres sin demasiada entidad, fáciles de aniquilar por la superioridad de los agentes del orden. Sin posibilidad de matices ni contradicciones, los bandos estarán perfectamente definidos. En el lado de los buenos encontraremos siempre a policía, jueces, funcionarios y sacerdotes, además del núcleo duro familiar: padres, hermanos y novias. En el bando de los malos estarán situados los individuos sin escrúpulos, desprovistos de moral, que encontrarán un destino final a elegir entre la fatalidad o el arrepentimiento, acompañado de un castigo ejemplar. Por último, en este esquemático repaso, la presencia de la mujer en este tipo de películas (abrumadoramente masculinas), queda relegada a un papel casi residual, adoptando los roles de madre abnegada o hermana/novia/esposa débil a proteger de la jauría. En algunos casos la mujer también cumple un papel redentor, intentando, por la vía del amor o de la amistad, reconducir a los suyos cuando se desvían del buen camino. Finalmente, la mujer perversa o “perdida” es responsable del mal masculino, frecuenta la noche o trabaja en el mundo del espectáculo, reservado siempre a personas de no muy buena reputación.

Curiosamente, las dos películas de arranque de esta serie serán dos proyectos casi paralelos que llegan a las pantallas con apenas dos semanas de diferencia. *Brigada Criminal*¹²³, producida y dirigida por Ignacio F. Iquino, cuenta con argumento de José Santuguini, y un guión elaborado por Juan Lladó y Manuel Bengoa. Concebida como una exaltación a la profesionalidad, el sacrificio y la heroicidad de la policía española, la película se rueda durante el verano de 1950 en Madrid (y no en Barcelona, curiosamente) en un intento de su creador de obtener “buenas calificaciones administrativas por parte de los organismos cinematográficos gubernamentales” (Palacio, 1997: 280)

¹²³ La película narra la historia de Fernando, un joven que acaba de terminar sus estudios en la Escuela de Policía pero que no vacila en implicarse en situaciones peligrosas saltándose las órdenes de sus superiores. Idealista e impetuoso, Fernando tendrá en el veterano inspector Lérica su referente profesional. Juntos acabarán con los atracadores, aunque también morirá el inspector, eso sí por un acto de humanidad y no de impericia.

porque en esos momentos Iquino intentaba reorganizar sus negocios cinematográficos (fundación de su nueva productora, estudios de rodaje, etc) en la ciudad Condal.

Si planearon o no esas ayudas oficiales a la hora de construir este panegírico de los funcionarios policiales quedarán siempre en el terreno de la especulación. Sabemos con certeza que la Dirección General de Seguridad (DGS) colaboró desde el principio en el proyecto, que colocó a un funcionario, Arturo Roselló, como asesor técnico y que se permitió el acceso a distintas dependencias policiales. La película no es nada sutil en sus intenciones y desde los primeros planos muestra esa exaltación con el escudo distintivo de la Brigada Criminal (sobreimpresionando el título de la película), una sala de interrogatorios y un texto que especifica sin tapujos: *“Esta película es un homenaje a la abnegación y heroísmo de todos los funcionarios de la Policía española, que, sin grandes alardes técnicos y contando con el factor “hombre” como máximo valor, está considerada como una de las mejores del mundo”*. A continuación la explicación prosigue con los agradecimientos a diversas instituciones: DGS, Escuela Superior de Policía, Brigada de Investigación Criminal, Armada, (...) y a todos los que contribuyeron a la realización del filme, *“sin cuyo concurso no hubiera podido tener el realismo que su argumento exigía”*.

Es precisamente ese elemento una de las cuestiones más destacadas de este filme “procedural”¹²⁴, en cuyo trasfondo se insinúa un asunto de tráfico de drogas. Iquino conduce un relato que se desarrolla en escenarios naturales, las cámaras salen a la calle, la ambientación es ajustada, los personajes se mueven por situaciones reales con naturalidad; es decir, utiliza los recursos formales del reportaje documental para incorporarlos a la ficción narrativa. *Brigada Criminal* posee una planificación precisa, un ritmo trepidante y una retórica visual provista de angulaciones insólitas o planos muy enfáticos. A pesar de las dificultades para trasplantar el género negro americano a nuestra cinematografía, el cineasta catalán consigue trasladar cierta iconografía a las

¹²⁴ En el cine negro americano el “procedural” – que debería traducirse del inglés “procedure” por film “procedimental” - es un asunto policíaco que pretendía ennoblecer el trabajo de las fuerzas del orden en el clima social de la era McCarthy.

imágenes del filme: la iluminación en el interrogatorio, la persecución por el edificio en construcción o la utilización de sombreros de ala y gabardinas en el atraco. El cineasta recordaba en una entrevista que había rodado el filme con gran entusiasmo, introduciendo temas inusuales para el época: “claro, lo ves hoy y observas los tópicos, los tipos muy marcados, arquetipos, una indumentaria que subraya los rasgos de los malvados, pero francamente, estoy muy satisfecho del resultado”¹²⁵.

La película obtuvo un mayor éxito de público en Madrid (treinta y cinco días en cartel) que en Barcelona, donde permaneció apenas dos semanas, y logró un reconocimiento casi unánime por parte de la crítica. Víctor Pascual en *La Prensa* resaltaba que la película “equivale a un magnífico reportaje, a una información viva y palpitante de cómo se actúa y se muere en la policía española”. Gómez Tello, de *Primer Plano*, publicaba que se trataba de un “Relato sobrio, vívido, casi documental, sin la menor estridencia, sin una nota falsa. Iquino lo ha moldeado en su estilo de realizador ágil” o Ramón Oltra, de *Cámara*, afirmaba “con su originalidad, a la vez que enaltece a nuestra heroica policía da una lección de buen cine” (Comas, 2003: 226). En definitiva, críticas en consonancia con lo esperado por las circunstancias políticas y sociales, exentas de cualquier cuestionamiento al inmoderado triunfalismo policial que tiene la película, y menos aún capaces de reflejar criterios comparatistas con los argumentos que llegaban del otro lado del atlántico.

En cualquier caso se trataba de un interesante trabajo, siempre reconocido por estudiosos e historiadores del cine, por su trabajo formal, por la originalidad en sus planteamientos estéticos y por su apuesta en un cine de género. En el otro lado de la balanza, *Brigada Criminal* construye su argumento utilizando casos extraídos de la crónica policial, participando de toda la verosimilitud que la propia fuente directa es capaz de otorgar, pero cuya supuesta “realidad” está maquillada, edulcorada y alterada para mayor gloria del Estado franquista. Como anticipo a lo que veremos un par de años más tarde entre periodistas y policías (recuérdese el trabajo realizado por los redactores de *El Caso* y los inspectores de la BIC), esa colaboración

¹²⁵ Freixas, R., *Dirigido por* n°130, noviembre 1985, pp 21-27.

proporciona una rentabilidad propagandística muy estimable para el Estado, sobre todo en unos tiempos en los que se sabía (aunque nadie lo decía públicamente), que el régimen, a través de sus aparatos policiales, actuaba con extremada violencia.

Esta exaltación sin disimulo del quehacer policial también se traslada a *Apartado de correos 1001*¹²⁶, cuyo guión es obra de Julio Coll y de Antonio Isasi-Isasmendi, que además se encarga de las tareas de montaje. Desde los comienzos del filme, las imágenes nos sitúan junto al ajeteo de vehículos y ciudadanos por las calles de Barcelona, nos muestran la intensa actividad de las máquinas de un rotativo o el trabajo en una oficina de correos, mientras que una voz en off nos alerta que llega a nuestras pantallas “el sentido realista de la actualidad más palpitante”. Según nos cuentan es la “historia silenciosa y abnegada” de los hombres que con vocación y honradez dedican su vida a defender la sociedad de los que intentan perturbarla y nos advierten de que la película está filmada en los ambientes naturales “en los que se supone pudo haber ocurrido el hecho que se da como real”, para terminar agradeciendo a las entidades la ayuda prestada.

Antonio Isasi-Isasmendi, uno de los guionistas del filme, declaraba al cabo de los años que el argumento de *Apartado de Correos 1001* surgía de la lectura de un suceso en el periódico. Aunque no precisaba la naturaleza del asunto ni la fecha en que se produjo, compartió la idea con su amigo y compañero de trabajo en Emisora Films, Julio Coll y escribieron el guión (Porto, 1999:47). Provista de esa pátina realista, bajo esa apariencia de reportaje documental, la ciudad se convierte en el auténtico escenario de toda la trama, espacios reconocibles y auténticos, como la comisaría de la Vía Layetana de Barcelona de donde proceden los agentes que intervendrán como figurantes en el filme, imprimen más verosimilitud si cabe al hecho narrado.

Apartado de Correos 1001 recurre nuevamente a la identificación del espectador con la investigación policial y muestra con minuciosidad las

¹²⁶ Inicialmente la película se iba a titular *Identidad desconocida* pero se descartó a favor de *Apartado de correos 1001*. La historia narra el asesinato de Rafael Quintana frente a la Jefatura de Policía de Barcelona. Miguel y Marcial, dos miembros de la brigada criminal investigan el caso y encuentran en un ejemplar de *La Vanguardia*, la pista que les llevará a esclarecer el caso y detener a los asesinos.

técnicas utilizadas por los agentes: escuchas, búsqueda de pistas, seguimiento de sospechosos, interrogatorios y careos, etc. Con un argumento inspirado en la crónica periodística y en las experiencias de una brigada policial, el tratamiento de las imágenes a las que se imprime gran realismo y el buen ritmo narrativo de la historia, hacen que *Apartado de correos* se convierta en uno de los títulos de referencia de este género. La película es más deudora de los códigos norteamericanos (ahí están algunas secuencias que hacen recordar, salvando las distancias, a *El tercer hombre* o a *La dama de Shanghai*)¹²⁷ que de las influencias neorrealistas que en algún momento le achacaron, ya que tan sólo toma prestado de ese movimiento su apariencia externa. Como explicaba Monterde, “la confusión reinante entre la crítica y los cineastas españoles del momento conducía al error de asociar de forma directa e inmediata ese realismo policíaco con la ola neorrealista que se sabía recorría el mundo...y aún no había llegado a nuestro país” (Monterde, 1997: 278). El filme estuvo treinta y dos días en cartel en Barcelona y poco más de quince días en Madrid (al contrario que *Brigada Criminal*, con la que compitió en las pantallas) y también recibió críticas elogiosas¹²⁸.

También aborda la investigación policiaca, aunque con toques más costumbristas, *Séptima página*, película dirigida en 1950 por Ladislao Vajda. Concebido como un film coral, su argumento arranca en la redacción de *La Jornada*, un importante diario donde encontramos el dibujo estereotipado sobre los profesionales de la información. El cronista de sociedad es un tipo elegante, alegre, al que nadie concede credibilidad, pero al que todo el mundo estima, mientras que el periodista de sucesos es un hombre algo triste de espíritu y bastante gris, aburrido soberanamente de los sucesos anodinos que puede publicar.

La acción de *Séptima página* se traslada de la redacción a las calles de la ciudad, para ofrecernos un buen puñado de pequeñas historias que se entrecruzan y componen un curioso caleidoscopio social. Ágil, fluida y con

¹²⁷ *The Third Man* (Carol Reed, 1949); *The Lady from Shanghai*, (Orson Wells, 1947)

¹²⁸ Sáenz Guerrero en *La Vanguardia* destacaba el carácter jeroglífico de *Apartado...* Gasch, de *Destino*, insistía en los aspectos documentales mostrándonos calles y técnicas policiales...(Sánchez Barba, 2007:244)

excelentes diálogos escritos por José Santuguini, *Séptima página* se cierra con un epílogo final que coincide con el cierre de la edición y las rotativas a pleno rendimiento. “El nuevo día será análogo al anterior”, nos anuncia el narrador, y la página siete volverá a ser el lugar donde la vida confluya, donde la crónica de sociedad conviva con la crónica de sucesos, donde los nacimientos compartan espacio con los muertos.

En 1954, Antonio Isasi-Isasmendi dirige su primer filme, *Relato policiaco*, y ya la publicidad de la época da importancia al hecho de estar basada en “sucesos sacados de los archivos de la Policía”. La película está concebida y rodada como dos historias independientes narradas por un instructor de policía a sus alumnos el último día de clase antes de recoger sus credenciales como profesionales del cuerpo. La primera se adentra en la investigación de un asesinato mezclado con el tráfico de coches de lujo entre Francia y España, mientras que la segunda trama gira en torno a la falsificación de moneda americana en nuestro país. Confiesa Isasi que los dos argumentos se rodaron por separado, cuando llegaba la financiación, y que rodó un pequeño nexo para unir las dos historias, con el apoyo del entonces popular actor Conrado San Martín (Porto, 1999: 49). A pesar de estas dificultades, *Relato Policiaco* cuenta con una producción cuidada, está rodada en las calles de Barcelona y París e incorpora, además de una realización que se nutre del modelo americano, la colaboración con la policía francesa.

Producida por IFI, y también en la línea de *Brigada Criminal*, *Los agentes del quinto grupo*, dirigida por Ricardo Gascón en 1954, incorpora la crónica de sucesos para describir la vida cotidiana de los agentes de la BIC. Asesorados por el comandante Ordóñez del Valle (Sánchez Barba, 2007: 287), cuenta con un guión elaborado por el propio realizador del film apoyado por José Casajuana y por José Antonio de la Loma, nombre habitual en el cine de los setenta como responsable de numerosos títulos centrados en la delincuencia juvenil. Dos años después Ricardo Blasco aborda, en la coproducción hispano italiana *Armas contra la ley/Armi contro la Legge*, el atraco a la Joyería Aldao situada en la entonces avenida de José Antonio (hoy Gran Vía) de Madrid el 8 de mayo de 1956. Según informa *ABC* en la edición del día siguiente (página 52), los atracadores ejecutarán un plan perfectamente

planificado, limpio y rápido. En el filme, resulta decisiva la intervención policial, sobre todo la del eficaz comisario Herrera, para estrechar el cerco y detener a los culpables.

9.2. Los jóvenes descarriados del cine español: entre golfos y atracadores

Consideramos importante abrir un epígrafe dedicado a la presencia de jóvenes delincuentes en el cine de estos años porque creemos significativo observar cuál ha sido la mirada de nuestros cineastas hacia esta problemática para, después, establecer las oportunas similitudes, herencias o contradicciones con las obras protagonizadas por jóvenes delincuentes en los años setenta. Es cierto que la producción realizada de los cincuenta a los setenta no está demasiado atenta a la crónica de sucesos de esos años, y si lo hace siempre será alterada, deformada o transformada de tal manera que esté a salvo del lápiz censor. Pero sí nos parece interesante reseñar una serie de títulos porque, como recuerda Zunzunegui, la ficción cinematográfica puede mostrarnos cualquier aspecto de la realidad más que muchos acercamientos pretendidamente “objetivos”, y como iremos viendo en esta investigación, “la realidad puede, sí, ser producida. El imaginario puede, también, ser documentado. Y no hay una muralla china que separe estas dos dimensiones del discurso” (Zunzunegui, 2005: 128).

Aunque hay que situarse a finales de los años cincuenta para encontrar en las pantallas españolas el retrato de jóvenes delincuentes con alguna pincelada de marginalidad o de desarraigo, el cine ya llevaba algunos años ocupándose del presente y del futuro de las nuevas generaciones. Con una mirada paternalista y redentora, trufada de un mensaje moralizante e intenciones aleccionadoras, encontramos títulos como *Día tras día* (Antonio del Amo, 1952), donde la relación con la delincuencia es puramente episódica o algunas de las primeras películas realizadas por la factoría de Iquino. Parece ser que el cineasta catalán, preocupado por la degradación de la juventud (Comas, 2003: 148), propició *Almas en peligro* (Antonio Santillán, 1952) porque los jóvenes son “presa fácil” de la inmoralidad. La película se convierte en un homenaje y exaltación al Tribunal Tutelar de Menores, institución cuya reforma

se había aprobado en un Reglamento en julio de 1948 y que, según los autores del filme, gracias a su servicio consiguen “la redención de esas almas en peligro”.

De la misma factoría, el film *Los gamberros* (Juan Lladó, 1954) se convierte en un alegato contra el gamberrismo por considerarlo un mal universal. Estima que la juventud está desorientada, es viciosa y libertina, por lo que, “comenzaron haciendo una gamberrada y terminaron cometiendo un crimen”, según el eslogan publicitario del filme. El mismo productor seguiría en esta senda con *Juventud a la intemperie* (1961) y *La chica del autostop* (Miguel Lluch, 1964). Si en 1960, Antonio Santillán realizaba otro film con tintes redentoristas, *Los desamparados*, un año después Francisco Rovira Beleta dirigirá uno de los trabajos policíacos más interesantes de estos años protagonizado por una banda juvenil: *Los atracadores* (1961). Basado en la novela homónima de Tomás Salvador¹²⁹, que está inspirada en sucesos reales tomados de su experiencia como funcionario del Cuerpo General de Policía, la película se estructura también siguiendo los tres episodios de la obra de referencia: Inquietud, Violencia, Muerte, que corresponden a la formación de la banda, los atracos y el exterminio del grupo. La historia está protagonizada por tres muchachos de distinta procedencia de la sociedad catalana y que encontrarán en la utilización de la violencia y la brutalidad el sustituto de un sinsentido generacional. Esto no sirve de pretexto al autor para “denunciar estados colectivos y tampoco pretende ninguna transformación sociopolítica”, sino que se impone más bien “un sentido justiciero” del orden social y hace que los protagonistas “sufran un cruento castigo” (Sanz Villanueva, 1980: 863).

Rovira Beleta/ Salvador recogen esa falta de alicientes que ofrece la España de los cincuenta a la primera generación de la postguerra y sitúan al padre y abogado defensor de Vidal (uno de los jóvenes delincuentes) en portavoz de una generación que no ha sabido transmitir a sus hijos ideales y valores sólidos, entretenido en su propio bienestar. Eso sí, empleando un tono

¹²⁹ Nacido en Villada (Palencia) en 1928, Salvador participó en la División Azul entre 1941 y 1943. Posteriormente ingresó en el Cuerpo General de Seguridad y desempeñó su trabajo como Inspector de Policía en Barcelona. Su experiencia en esta ciudad tendrá reflejo en algunas de sus novelas, como *Los atracadores*.

aleccionador y sin atisbo de cuestionamiento. Por eso el padre asumirá su culpabilidad responsabilizando además a una sociedad (en abstracto) que no ha sabido educarle a él, lo que ha llevado a su hijo a morir abatido por la policía. Ramón tendrá que redimirse durante los largos años de condena, mientras que el *Compare Cachas*, el personaje más desvalido y marginal del grupo, morirá en el garrote vil tras mostrar su arrepentimiento ante Dios, declarar que ya no será un peligro para nadie y agradeciendo a los funcionarios de prisión el trato recibido.

Es precisamente esa última secuencia, la ejecución, la que sorprende por su economía de medios y por ser capaz de mostrar la violencia del Estado sin haber sufrido el corte de censura. Curioso que éste asunto se mantuviera en el filme (sin duda como medida ejemplarizante) y Rovira Beleta se viera obligado a cambiar el asalto al *meublé* por un supuesto hotel familiar “aunque cuando vi el copión de la escena, se veía claramente que era un hotel de citas, porque no había más que parejas. Para convertirlo en un hotel convencional se me ocurrió poner de fondo el llanto insistente de un niño y eso lo disimulaba todo” (Bempar, 2000: 64). En cualquier caso, en el documento que Rovira Beleta dirige a los censores para convencerles de la necesidad de realizar esta película, explica algunas cosas interesantes sobre ese asunto: “No vamos a argumentar nosotros, en imágenes, la legitimidad o la eficacia de su aplicación. Durante siglos nadie dudó de la justicia social de la pena de muerte”. Y alude significativamente que la película “sobre sucesos verídicos vividos en nuestras calles” está dirigida a los jóvenes de diez y seis a veintitantos años y tiene por objeto “cubrir la apremiante necesidad de un film que muestre a los muchachos inadaptados socialmente el final inexorable de su conducta” (Sánchez Barba, 2007: 582).

Producida por PEFSA Films, la película se apoya en una excelente fotografía en blanco y negro de Larraya, que logra reforzar el aire documental de sus imágenes, y cuenta también con una interesante puesta en escena. “Visiblemente influida por el neorrealismo, aunque también por el cine negro americano naturalista”¹³⁰, *Los atracadores* se erige como una propuesta

¹³⁰ Palacios, J. “El cine y la novela policial española en los años cincuenta”, *Dirigido Por*, nº 400, mayo 2010, pp 65-69.

moderna en su estética, aunque lastrada por un cierto discurso moral que atraviesa todo el film. La película consiguió cierta resonancia fuera de nuestras fronteras y fue seleccionada para exhibirse en el Festival de Berlín de 1961.

Lejos de cualquier vestigio moralista y sin ninguna intención redentora, Carlos Saura rueda *Los golfos* en 1959, aunque no se estrenaría (después de varios avatares con la censura) hasta tres años después y en pleno verano. El estimulante y audaz debut del cineasta aragonés se convierte, sin pretenderlo, en el eslabón entre dos generaciones diferentes de entender el hecho fílmico: la representada por cineastas disidentes y regeneracionistas, y las corrientes que llegaban de otras cinematografías plasmadas en los “nuevos cines”. Con un guión escrito por Mario Camus, el propio Saura y Daniel Sueiro, que se inspiraron en un reportaje sobre el mercado de Legazpi escrito por éste último, *Los golfos* ofrece el retrato de un Madrid a las puertas del desarrollo, con ambientes suburbanos y escenarios desprovistos de adornos y artificios.

Seca, fría y descarnada, subrayada por una fotografía contrastada y un abrupto montaje, la película está rodada con técnicas de reportaje documental, utilizando espacios naturales e intérpretes no profesionales. Saura capitanea un equipo que funciona con una mentalidad distinta de la tradicional en el cine español de esos momentos, apostando por rostros desconocidos en la pantalla y por una innovación en los planteamientos estéticos. Por ello “su realidad está más cercana de la *Nouvelle Vague*, con cuyo nacimiento coincide en el tiempo¹³¹, que a la del sainete o el esperpento” (Angulo, 2003: 51).

Para realizar este frío retrato de estos muchachos, Saura tuvo que bregar intensamente con la censura, que rechazó el guión en varias ocasiones¹³². “Primero bajo el pretexto de postular la existencia hispana de un equivalente de los *teddy-boys*, de carecer de cualquier arrepentimiento por parte de los personajes, de no mostrar una intención reprobadora de su conducta y de presentar una postura fatalista” (Monterde, 1997:482). Todo esto además de imponer la presencia de la policía “para dar una coartada moral a la

¹³¹ El mismo año en que Saura dirige *Los golfos*, Truffaut hace lo propio con *Los cuatrocientos golpes*, Godard con *À bout de souffle*, Resnais con *Hiroshima, mon amour* y Rohmer con *El signo de Leo*.

¹³² Las dos primeras versiones fueron depositadas el 21-7-1959 y el 13-8-59.

supuesta carencia de castigo” o la obligación de acentuar el carácter localista de la historia para impedir cualquier generalización de la juventud española.

Aunque *Los golfos* se proyectó en el Festival de Cine de Cannes de 1960, la película sufrió posteriormente otros diez cortes más por la censura. La crítica consideraba el debut de Saura como una firme promesa para el cine español, pero no dejaron de cuestionar la ausencia de un tono edificante o el mimetismo con las fórmulas extranjeras (Monterde, 1997: 482).

9.3. Bandoleros y pistoleros. De la tragedia andalucista a los guerrilleros urbanos. Delincuentes en la España franquista

Puede resultar extraño, y hasta controvertido para algunas miradas, aunar en un mismo epígrafe el cine basado en las andanzas de bandoleros y el cine (escaso) protagonizado, de una forma más o menos velada, por las bandas antifranquistas que pelearon desde sus posibilidades en las montañas o en los núcleos urbanos. La razón de reseñarlos bajo el mismo paraguas analítico la podemos encontrar en la forma, curiosa, de denominar por parte de la propaganda franquista los actos de resistencia de algunos grupos guerrilleros. Hemos visto en la prensa cómo se silenciaban la mayor parte de las acciones rebeldes tras el final de la guerra civil, pero cuando se reseñaban en las páginas de los periódicos siempre se silenciaban sus connotaciones políticas para referirse a actos delictivos propios de bandidos o bandoleros. A medida que pasan los años y la resistencia guerrillera que pervive es la urbana, de clara inspiración anarquista, el lenguaje periodístico se amplía para denominarlos, además de bandoleros o bandidos, “forajidos”, “pistoleros”, “delincuentes”...

Nos interesa, pues, la forma de asimilar a los guerrilleros antifranquistas con los bandoleros, con aquellas historias mitificadas en los romances de ciego y en el folletín periodístico tan relevantes en la literatura popular del XIX. Nos interesa poner sobre el papel cómo la industria cinematográfica seguía impulsando argumentos que giraban en torno a los bandoleros de siglos pasados y no mostraba atisbo (salvo en pequeñas excepciones) de interés por

los contemporáneos. Al igual que las andanzas de los famosos bandoleros sirvieron para producir un nutrido grupo de títulos, los guerrilleros antifranquistas reunían todos los atractivos para haberse convertido en un interesante género cinematográfico. Pero no fue así.

Como vimos en el capítulo anterior, el cine de bandoleros vive dos etapas de esplendor. La primera, ya reseñada, abarcaba el cine mudo y termina con el estallido de la guerra civil. El segundo periodo resurge a mediados de los años cuarenta, coincidiendo con el auge de las novelas sobre estos personajes, como si los lectores necesitasen alimentar su imaginación con mitos de libertad y rebeldía en años de prohibiciones absolutas. Esta etapa la daremos por concluida en 1963, cuando Carlos Saura firma una interesante y novedosa propuesta: *Llanto por un bandido*. El género no volverá a vivir un pequeño auge hasta mediados de los setenta, cuando se populariza a través de la serie de televisión *Curro Jiménez*, basada en las aventuras del bandolero Andrés López, “el barquero de Cantillana”, aunque el cine le prestará poca atención a este fenómeno.¹³³

Sin la pretensión de ser muy exhaustivos (consideramos que este subgénero cinematográfico debe ser objeto de una investigación exclusiva) en el repaso de la filmografía de estos años, sí debemos establecer que dejamos de lado intencionadamente aquellos títulos que se sustentan en personajes que pertenecen al campo de la ficción¹³⁴, fijándonos tan sólo en aquellos que existieron realmente aunque en su traslación al cine se alteraran sus vivencias. Tendremos que esperar hasta 1947 para ver la primera película de bandoleros de este segundo período, cuando Fernando Alonso Casares “Fernan” aborde *Luis Candelas, el bandido de Madrid*. Mezcla de realidad y fantasía, el filme cuenta con unos diálogos escritos por Manuel Machado, y arranca en 1815 con la entrada a la capital de Fernando VII para finalizar veinte años después. En

¹³³ *Avisa a Curro Jiménez*, de Rafael Romero Marchent (1978), secuela de la serie de televisión, y *Pasos Largos. El último bandido andaluz*, dirigida en 1986 por Rafael Moreno Alba, serán los últimos títulos de este subgénero cinematográfico.

¹³⁴ Nos referimos a títulos como *La duquesa de Benamejí*, dirigida por Luis Lucia en 1949. Ese mismo año Rafael Gil adapta la novela homónima de Manuel Halcón, *Aventuras de Juan Lucas. Carne de Horca* (Ladislao Vajda, 1953), José María Forqué firma *Amanecer en puerta oscura* en 1957 y Carlos Serrano de Osma *La rosa roja* (1960).

un Madrid goyesco, el joven Alfredo Mayo da vida a este ladrón de guante blanco, de lenguaje castizo, generoso con los desfavorecidos, que tiene en jaque a las autoridades y que acaba arrepintiéndose de sus pecados –como corresponde al cine de esta época- antes de morir en el garrote vil. Entroncada con el cine histórico, muy en auge también por aquellos años, y trufada de un fervoroso sentimiento religioso de arrepentimiento, redención y justicia divina, Ricardo Gascón firma en 1948 una nueva versión de las aventuras del famoso bandolero catalán Juan Sala Ferrer, *Don Juan de Serrallonga*. La película se plantea como una mezcla de cine de aventuras al estilo hollywoodiense y estética europea –con el objetivo de exportar el producto- para recrear, desde una visión romántica y con un cierto aire nacionalista, la lucha de un pueblo encarnada por su protagonista, contra los abusos de sus gobernantes centralistas.

También con referencias norteamericanas, concretamente de Robin Hood, Antonio Isasi-Isasmendi se enfrenta a *Diego Corrientes* en 1959. Con una modesta producción, aunque con una clara voluntad de aproximarse más a un cine de aventuras que a un retrato social del bandolerismo, el cineasta presenta un bandolero líder de una rebelión popular contra el despotismo de los poderosos, sitúa la acción en Sierra Nevada en 1775, y nos narra un argumento que se ciñe más a la leyenda y a la fantasía que a los hechos y a la Historia, tal y como se encarga de recordar un cartel final. Pero, sin duda, el personaje más legendario y mítico del siglo XVIII, convertido en prototipo de bandolero romántico andaluz de rasgos positivos gracias a los escritos y grabados de los artistas franceses e ingleses, es José María “El Tempranillo”. A pesar de las lagunas e incertidumbres que rodean su corta biografía y de la dificultad para discernir lo verdadero de lo falso en sus hazañas, la vida del bandolero de Jauja se traslada a las pantallas cinematográficas en cuatro ocasiones, aunque con desigual fortuna.

Si José Buchs lo hizo en 1925, Adolfo Aznar dirige a los bailarines Antonio y Rosario como protagonistas del film *José María, El Tempranillo*, subtitulada *El Rey de Sierra Morena* (1949), para reconstruir una de las supuestas andanzas más famosas de José María Hinojosa: la lucha contra “La mano negra” y el posterior indulto concedido por Fernando VII. Las siguientes

incursiones se suceden en los años sesenta, aunque sus propuestas son radicalmente distintas. Si la película de José María Forn, *José María* (1963), con guión de José Antonio de la Loma e Ignacio F. Iquino, no deja de ser un subproducto que pasa sin pena ni gloria por las pantallas españolas, *Llanto por un bandido*, de Carlos Saura –al que se une Mario Camus en la escritura del guión- al año siguiente, es el trabajo más ambicioso, complejo e interesante de esta corriente. El filme, protagonizado por Paco Rabal intenta –bajo la apariencia del cine de aventuras- adentrarse en el significado histórico y social del fenómeno del bandolerismo y realizar, a través de la figura del bandido, un retrato más descarnado de la sociedad. A pesar de las profundas desavenencias durante el rodaje y la postproducción entre el director y el productor José Luis Dibildos, la película se proyecta en el Festival de Cine de Berlín de 1964 y obtiene un cierto reconocimiento de la crítica y el público.

En este rápido repaso del cine de bandoleros, dejamos para el final un curioso título realizado en 1960 por Antonio Isasi-Isasmendi, *Sentencia contra una mujer*, basada en la novela *Testamento en la montaña*, escrita por Manuel Arce en 1956. Para evitar los rigores de la censura y conferir a la historia un carácter más aventurero, el cineasta introduce una serie de modificaciones en la adaptación cinematográfica que afectan a la época en que se desarrollan los hechos. Si la novela sitúa el argumento en la inmediata postguerra española y localiza los sucesos en las montañas asturianas, Isasi lo traslada al siglo XIX, a la serranía andaluza, y cambia a los maquis por bandoleros. Bien es cierto que la obra escrita por el autor cántabro sigue las pautas de la doctrina franquista y representa a los que “viven en la montaña” como auténticos criminales. Protagonizada por dos ex combatientes republicanos, que se refugian en Francia después de cometer sus fechorías, la novela remarca el carácter criminal de estos personajes cuando se jactan de haber asesinado a un cura al que sometieron a todo tipo de vejaciones. Lejos de planteamientos ideológicos o de atisbo de abordar cualquier cuestión política, novela y película ceden su protagonismo al secuestro de un indiano después de su boda. Toda la intriga girará en torno a las relaciones amorosas de la víctima y de su esposa.

Esta curiosa obra, que supone la plasmación de la asimilación de maquis y bandoleros nos sirve de puente para repasar los títulos que tienen como protagonistas a los guerrilleros antifranquistas, ya sea en las montañas o en las ciudades. Tenemos que arrancar la historia en 1948, cuando el PCE decide cambiar de estrategia, renunciar a la lucha guerrillera y disolver las agrupaciones, que en realidad no se hará efectiva completamente hasta 1952. Como ya hemos apuntado anteriormente, los grupos anarquistas mantendrán su actividad e intentarán de forma modesta pero tenaz tener en jaque al régimen franquista hasta los inicios de los años sesenta.

Por tanto, dos años después del desmantelamiento de estas agrupaciones guerrilleras, Arturo Ruíz-Castillo, realizador de pasado republicano pero ya muy entregado al patriotismo del nuevo régimen, dirige *Dos caminos*. El guión, firmado por José Antonio Pérez Torreblanca, Magistrado y comentarista político de TVE y Clemente Pamplona, escritor y periodista destacado en los medios del Movimiento¹³⁵, narra la relación de dos amigos, dos ex combatientes republicanos. Mientras que Antonio consiguió integrarse en una vida normalizada en España, Miguel optó por el exilio en Francia y por su pertenencia a una partida guerrillera. Su relación con los jefes comunistas, a los que se retrata como asesinos, será difícil, se sentirá traicionado y engañado. Darse cuenta de su error no le salva de morir, algo inevitable por haber escogido desde un principio el camino equivocado. Surgen de nuevo en la pantalla los sentimientos de culpa (en este caso Miguel lo tiene por haber sido guerrillero), arrepentimiento, (por haber elegido la opción política errónea), y redención. Aunque nada evitará su final, al menos lo hará en paz consigo mismo y reconciliado con su patria.

Cuando en 1956 los maquis regresan a la pantalla en *Torrepartida* y lo hacen en la Sierra de Albarracín, su iconografía está más próxima a la del bandolerismo que a las agrupaciones guerrilleras del norte de España. La película, que está dirigida por Pedro Lazaga y producida por Santos Alcocer,

¹³⁵ Como periodista, Pamplona participa en la fundación de Radio Nacional España en Burgos, en 1937, ejerce como editorialista de la emisora en Madrid en los años cuarenta y es redactor jefe de los “Diarios Hablados”, además de redactor jefe de los informativos de TVE en los años sesenta. Como guionista coescribe el guión de *Agustina de Aragón*, entre otros trabajos (Riambau y Torreiro: 1998, 450-451)

periodista del diario *Arriba, Pueblo* y de otros medios de la Prensa del Movimiento, narra en esta ocasión la historia de dos hermanos que, cuando vuelven a reencontrarse tras la guerra civil, uno es el alcalde de Torrepardida, mientras que el otro pertenece a una partida guerrillera, cuyo jefe comunista es también un hombre de extremada crueldad. Ya nos anuncian en un cartel inicial que “la desunión entre hermanos, fomentada por pasiones e intereses bastardos, conduce inexorablemente a la ruina y a la muerte”. Es decir, en esta ocasión se representa sin titubeos una de las ideas centrales de la propaganda franquista, aquella que explicaba la guerra civil como el enfrentamiento entre hermanos. Y para ahondar más en esta idea, el desencanto del joven guerrillero por la opción política elegida vendrá encima acelerado por la decisión de su propia agrupación de secuestrar a la joven que ama, y que también pretende su hermano alcalde.

También con el *leit motiv* de que no debía haber más luchas entre españoles, el protagonista de *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960) se infiltra en una partida guerrillera para desarticularla y acabar con su lucha. Basada en la novela del conocido periodista Emilio Romero, hombre afecto al régimen franquista, propugna en su obra una auténtica cruzada contra el enemigo comunista que exhibe su crueldad ante los curas. “Quedaba así de manifiesto, una vez más, que el verdadero objetivo de la película no era hablar del maquis, sino más bien utilizar el combate de los guerrilleros como carnaza retrospectiva para alentar otro combate de naturaleza muy diferente: una lucha que sólo podía interpretarse en clave interna, dentro de los diferentes clanes que sostenían el régimen en 1960 y, por lo tanto, con parámetros contemporáneos a la realización del film” (Heredero: 1999, 222) .

Aunque en *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955), el argumento entronca también con el relato policíaco, la acción transcurre en Madrid y narra el deambular de un guerrillero militante del PCE, único superviviente tras el enfrentamiento con las fuerzas del orden. Concebida como una coproducción hispano italiana, resulta curioso comprobar cómo este maquis urbano también se arrepentirá de sus acciones antes de caer fatalmente bajo las balas de la policía.

Dejamos para el final una obra que bien podría haber entrado en la categoría analizada anteriormente sobre el cine policíaco pero que incluimos aquí porque remite al caso de las muertes de algunos guerrilleros urbanos que tuvieron en jaque a la policía y a la guardia civil de Cataluña¹³⁶. Se trata de *A tiro limpio*, película dirigida por Francisco Pérez-Dolz en 1963 que se basa en las informaciones periodísticas sobre las detenciones de “Facerías” y de “Quico” Sabaté¹³⁷. A pesar de las cautelas de los guionistas por construir un argumento aparentemente policíaco, en la que se refundían los dos maquis en un solo personaje, además de cambiar todos los nombres históricos para no identificarla con aquellos hechos, la película sufrió varias mutilaciones censoras, antes y después de su rodaje.

Si seguimos el rastro de la preparación de la película veremos que los problemas empiezan ya en su gestación. El guión (a diferencia de los casos anteriores realizados por profesionales en la órbita del régimen) en este caso está firmado por el propio Pérez-Dolz, José María Ricarte, publicista y guionista de las productoras Balcázar, y Miguel Cussó, escritor de novelas populares (del Oeste y Románticas) y guionista también de la misma firma productora. Ninguno de los tres forma parte de los estamentos de la administración franquista o está próximo a las esferas de poder, y además utilizan como fuente documental para elaborar el guión los artículos publicados por Enrique Rubio en *El Caso*. Parece ser que este periodista ejercerá también de conexión entre productores y el jefe superior de Policía de Barcelona para consultar la viabilidad del proyecto, lo que “provocó la exigencia de desvirtuar los personajes eliminando cualquier matiz político” (Riambau, 1997: 534- 536).

Además de alterar diversos pasajes dramáticos del guión original, la censura obligó también a cambiar dos veces el título del filme. En este punto hay disparidad de criterios en las fuentes consultas. Algunos argumentan que inicialmente el título era *Los resentidos*, mientras que otras afirman que era *La senda roja*, para coincidir en el segundo *Encuentro con la muerte*, previo al

¹³⁶ La película de Lluís Galter, *Caracremada* (2010) narra la lucha en solitario de Ramón Vila Capdevila, el último maquis que resistió en el interior de los bosques de Cataluña.

¹³⁷ En 1974 José Antonio de la Loma dirige *Metralleta Stein* y utiliza, también de forma indirecta, la figura de Quico Sabaté como referente.

definitivo *A tiro limpio*. A estas “sugerencias” y a la obligación de aceptar a un actor desconocido (Joaquín Novales), que en realidad era el administrativo de una comisaría de policía, para interpretar a Antoine, siguieron dos cortes más por parte de la censura una vez terminada la película: uno referente a una escena amorosa y el otro el plano de un ahorcado.

A tiro limpio se había rodado durante cinco semanas de comienzos de 1963, tenía un bajo presupuesto, era definitivamente una película de género sin ninguna connotación política y cumplió con todos los requisitos que se le habían demandado. Eso no impidió que se estrenara en pleno verano y dentro de un programa doble, lo que la condenó inexorablemente al ostracismo. En 1984, José Luis Guarner la rescató en la Semana Internacional de Cinema de Barcelona y permitió volver a valorarla como uno de los títulos más interesantes del cine negro barcelonés¹³⁸.

El argumento de *A tiro limpio* se centra en los cuatro protagonistas, en su forma de preparar y ejecutar los atracos, en el ajuste de cuentas entre los delincuentes y en su aniquilamiento final por parte de la policía. En el trasfondo de la película, tal y como confirmaba su director, el impacto de las detenciones de los maquis, pero “añadido a la importancia que Ricarte daba al tema de la amistad y la fidelidad”, y aunque quedaba desdibujado en el filme “también dimos una nota de cierta homosexualidad en el personaje que representa el Facerías porque se decía que lo era”. Pérez-Dolz también afirmaba que había contado con la presencia de Tomás Gil Llamas, jefe de la Brigada de Investigación Criminal de Barcelona, para dar “un cierto realismo a algunas escenas” (Sánchez Barba, 2007: 416). Imaginamos que, fundamentalmente, serán aquellas secuencias de los atracos realizados en el garaje y en el *meublé*. Desde finales de los cuarenta y durante los cincuenta, Facerías atracaba estas casas de citas conocidas, como la de Pedralbes o la de Augusta, frecuentadas por hombres importantes del régimen. La reconstrucción del asalto al garaje será una acción cometida por los maquis el 19 de marzo de 1956 en el barrio de Sarriá (Sánchez Barba, Op.cit, 106).

¹³⁸ En 1996, Jesús Mora realizó un *remake*, trasladando la acción a Canarias y alterando aspectos esenciales de los atracos.

Rodada con técnicas de documental, *A tiro limpio* utiliza numerosos escenarios naturales (mercado del Borne, las mejilloneras del puerto o la estación del metro de Lesseps) para darle esa pátina de verismo, respaldada por la fotografía y por un vibrante montaje. De tal manera que las influencias norteamericanas de Pérez-Dolz y su trayectoria profesional como ayudante de cineastas como Rovira Beleta en *Los atracadores*, por poner solo dos ejemplos, hacen que su película se adapte como un guante a las exigencias del género. La secuencia final de la película, donde Román, (José Suárez), el último de los maquis en caer, es abatido por la policía en las escaleras mecánicas del metro con su incesante movimiento rítmico, nos traslada, por unos momentos, a las imágenes del otro lado del Atlántico.

CAPÍTULO 10. La crónica criminal en la ficción cinematográfica española entre 1940 y 1973: tres casos de estudio.

En este repaso desde la inmediata postguerra hasta el asesinato de Carrero Blanco, en ese vasto, complejo y difícil periodo de la historia de este país, desgranando lo poco que se podía leer en las páginas de los periódicos, el investigador se da cuenta de la cantidad de sucesos escamoteados, de la realidad adulterada y tergiversada por el régimen franquista. En España había estraperlo, contrabando, marginación y delincuencia; había también lo que entonces se conocía como crímenes pasionales y que hoy llamados de violencia machista, atracos, robos y mucha corrupción, pero nada o casi nada de todo eso nos lo contaron. La asfixia de la censura e incluso la propia autocensura de los cineastas se encargaban de ahogar cada tentativa y en muchos cajones quedaron, a buen seguro, interesantes proyectos que jamás vieron la luz.

En este capítulo trataremos de trazar el difícil camino recorrido por la crónica de sucesos en la prensa diaria y su posible traslación al cine a lo largo de estas décadas. Empeño que resulta complicado en los años cuarenta, donde la imposición de las consignas en prensa y el lápiz rojo de los censores impidieron un buen caudal de argumentos cinematográficos. De su exigua producción, nosotros hemos elegido para estudiar con detenimiento *El crimen de la calle Bordadores*, película realizada por Edgard Neville sobre un suceso ocurrido a finales del XIX y que al régimen, por tanto, le pillaba lejos en el tiempo. De las décadas de los cincuenta y de los sesenta trazaremos un panorama productivo que se va abriendo poco a poco, siempre con matices, y que dará dos obras de especial interés para nuestra investigación: *El expreso de Andalucía* y *El extraño viaje*.

En ese rastreo por la producción cinematográfica, a lo largo de toda la década de los cuarenta, y dejando aparte *El crimen de la calle Bordadores*,

encontramos tan sólo dos títulos que podemos mencionar, aunque no serán analizados en profundidad. Por un lado, en 1944, *El Clavo*, película dirigida por Rafael Gil basada en el cuento homónimo de Pedro Antonio de Alarcón. Según se relata en los créditos iniciales del filme, el escritor granadino escribió esta obra “inspirándose en una causa célebre de la época como si quisiera demostrar que nada hay tan insospechadamente novelesco como la realidad” (Hueso, 1998: F4.81). Por otro, un caso bastante habitual en otras cinematografías extranjeras, pero poco usual en la nuestra, de filme anunciado como “*basado en hechos reales*” y no ser más que un reclamo publicitario. Así sucedió con *Doce horas de vida*, película dirigida por Rovira Beleta en 1948. Si durante años se creyó que estaba inspirada en un hecho real, porque así lo promocionaron inicialmente y porque así se recogió en las distintas reseñas periodísticas y en los estudios historiográficos sobre esta época, el cineasta catalán declaraba años después que “la verdad es que creo que nos lo inventamos todo pero dijimos que era real, incluso pusimos un cartel en la película. Pero esta historia es un cuento: un militar que está condenado a muerte y pide salir para descubrir al verdadero culpable, dando su palabra de honor de que volverá en doce horas, que son las que faltan para su ejecución” (Benpar, 2000: 27).

La década de los cincuenta, tan pródiga en el cine policiaco inspirado en hechos reales, acoge tan sólo otros dos filmes de crónica negra que nos interesa reseñar. Por un lado, Pedro Lazaga rueda en 1955 *Cuerda de presos*, que narra el traslado a prisión de un asesino en serie, *El sacamantecas*. Juan Díaz de Garayo era un agricultor que vivió en la provincia de Álava durante la segunda mitad del XIX y que cometió al menos seis asesinatos entre 1870 y 1879. Este hombre primitivo, de constitución física grande pero deforme, calificado como huraño, asocial, violento y rijoso, tenía como víctimas a las mujeres y, debido a la brutalidad de sus asesinatos, se convirtió en un famoso ser con el que se asustaba a los niños. Según las interesantes crónicas periodísticas de la época, el Sacamantecas, que finalmente murió en el garrote vil, “oyó la sentencia de muerte con mucha serenidad, cuyo acto duró cuarenta y seis minutos. El doctor Esquerdo ha llegado a aquella ciudad para hacer

algunas observaciones en la cabeza del famoso criminal”¹³⁹. Los trastornos mentales de este asesino en serie se convirtieron en estudio de psiquiatras y forenses, hasta tal punto que el resultado completo de la autopsia se publicó en los periódicos el 21 de mayo de ese mismo año.

Lazaga, uno de los cineastas más prolíficos del cine español y también uno de los autores de más éxito con las numerosas comedias que dirigió, realizó este interesante film, sobrio y contenido, centrado exclusivamente en el relato itinerante del relato del preso y obviando toda truculencia, pero cosechó un estrepitoso fracaso en taquilla¹⁴⁰. La acción se sitúa en 1879 y tiene como protagonistas, además de a Juan Díaz de Garayo, que en esos momentos tiene 46 años, a Antonio Pedroso y Silvestre Aguí, dos miembros de la Guardia Civil que reciben el encargo de conducir al *Sacamantecas* desde Murias de Paredes, en León, hasta el juzgado de Vitoria. Conscientes de la importancia de la misión y de que no habrá relevos, el trayecto se hará a pie, se recorrerán caminos, ríos y montes, se pernochará donde se pueda y algunos tramos se harán en diligencia y otros en ferrocarril. Durante el trayecto se cruzarán con personajes de diversa índole, sufrirán las duras condiciones climatológicas y, además, tendrán que vivir varios intentos de fuga por parte del preso.

La película, aunque está basada en los crímenes reales de Garayo, tiene como base argumental la novela homónima de Tomás Salvador, el escritor y policía cuya obra *Los atracadores* vimos que trasladaba al cine Rovira Beleta. El escritor palentino había publicado en 1953 *Cuerda de presos*, con la que había ganado el Premio Nacional de Literatura un año después, además de conseguir el Premio Ciudad de Barcelona. El éxito de esta novela promocionada y respaldada por el régimen hizo que se encargara la elaboración del guión a Rafael J. Salvia¹⁴¹, colaborador habitual de la prensa

¹³⁹ *La Vanguardia*, 14/5/1881, p. 6

¹⁴⁰ La película no se estrenó en Madrid hasta marzo de 1962 y en Barcelona en agosto, permaneciendo apenas diez días en las carteleras de sendas ciudades.

¹⁴¹ Firmado junto a Fernando Melero, Ricardo G. Toledo y Pedro Lazaga

del Movimiento. *Cuerda de presos*, el filme, se inscribe en la corriente de películas que tienen en la exaltación de las fuerzas de orden público su principal eje temático. En este caso el relato nos lleva a enfatizar los valores de abnegación, obediencia, disciplina y sacrificio de un cuerpo como el de la Guardia Civil, creado en 1844. Con la ya clásica combinación de guardia civil joven, (aunque mejor preparado) y veterano (ignorante en algunas materias pero más experimentado en la vida y en la profesión), el relato se centra poco en el preso. *El sacamantecas* es un ser frío que no parece muy consciente de los actos que ha cometido, como tampoco de que le espera el patíbulo, aunque intentará escapar de esa situación. Aspecto curioso e interesante del filme cuya mirada resulta novedosa para la época porque como dice Monterde de la película “Tanto los guardias entienden que el preso tuviese como objetivo la fuga como éste la obligación de aquellos de impedírsela. De tal forma, aún situándose inequívocamente a favor de la ley y el orden, se nos ofrece un respeto por el reo sorprendente en la época” (Monterde, 1997: 391).

Ya en los años sesenta, tenemos constancia de uno de los proyectos que por mor de las circunstancias sociales no pudieron salir adelante. Es el caso de la idea que Pérez-Dolz tenía de llevar a la pantalla el asesinato de Carmen Broto¹⁴², un famoso suceso que conmovió a la sociedad catalana de 1949 por estar implicados algunos elementos de la burguesía local. Las circunstancias industriales de la cinematografía de esta década y las cortapisas de la censura impidieron que la idea viera finalmente la luz. Sí se consiguió realizar, aunque con un argumento bastante alterado por el interés de los productores (Sánchez Barba, 2007: 112), *Autopsia de un criminal*, película realizada en 1962 por Ricardo Blasco que, sin explicitarlo, aborda las andanzas criminales del Jarabo ocurridas unos años antes. Ese mismo año, León Klimovsky dirige *Todos eran culpables*, película inspirada en un suceso criminal ocurrido en Italia en 1953, en el que el empeño de la prensa consiguió esclarecer el asesinato de una joven mezclado con altas instancias de la política. El guión del filme de Klimovsky elaborado por Luis G. de Blain, creador del personaje radiofónico *Taxi Key*, alteró los acontecimientos, trasladó la acción a la provincia de Castellón, transformó las supuestas orgías italianas en

¹⁴² Esta historia será uno de los capítulos de *La huella del crimen*, dirigido en este caso por Pedro Costa.

guateques sesenteros, obviando cualquier escarceo sexual, y suprimió toda referencia al tráfico y consumo de drogas.

En 1970 Pedro Olea realizaba una curiosa e interesante obra que adquiere mayor relevancia si lo situamos en el contexto del cine de esos años. El cineasta vasco decide llevar a la pantalla la novela de Carlos Martínez Barbeito, *El bosque de Ancines*¹⁴³, que relataba el proceso judicial contra Benito Freire (nombre de ficción de Manuel Blanco Romasanta¹⁴⁴), un asesino popular en la España negra de mediados del XIX. La obra estaba inspirada en el “hombre-lobo” de Allariz, acusado de cometer al menos un decena de asesinatos y que fue condenado por la Audiencia Territorial de la Coruña en 1854 a morir en el garrote vil, cuya pena sería conmutada por la cadena perpetua.

Partiendo de este libro, Pedro Olea y Juan Antonio Porto¹⁴⁵ escriben el guión de *El bosque del lobo*. El argumento cinematográfico se abre con la letanía de un romance de ciego en el que se narra la historia de un personaje, exponente de la tradición licantrópica, que bajo una aparente normalidad esconde una conducta monstruosa, violenta y cruel. El proyecto no logra inicialmente la financiación de ningún productor, por lo que el cineasta, lejos de abandonar la idea, decide sacar adelante la película en solitario, implicando a su familia, comprando los derechos –que también pretendía Bardem- y creando Amboto Films.

Fascinado por este personaje, uno de los primeros asesinos en serie de la historia de este país, y siempre interesado en el género del terror, el cineasta vasco se enfrentaba a las andanzas del legendario criminal gallego (interpretado por José Luis López Vázquez) con un tono marcadamente naturalista, renunciando al tremendismo que subyace en el libro (tamizado

¹⁴³ Martínez Barbeito, C. *El bosque de Ancines*, Barcelona, Destino, 1966 (2ª edición). Finalista del Premio Nadal en 1944.

¹⁴⁴ Carlos Plaza dirigía en 2004 *Romasanta. La caza de la bestia*, una nueva versión de los crímenes del Hombre Lobo de Allariz, Manuel Blanco Romasanta.

¹⁴⁵ Según Pedro Olea es Juan Antonio Porto quien “le pasa el libro porque, entre otras cosas, su bisabuelo o tatarabuelo fue el abogado defensor del hombre lobo descrito en la novela” (Angulo, 1993: 92).

también de las historias reales de las que parte) para adecuarlo y adaptarlo a los rigores censores. “La película tenía que ser más feroz, pero la censura ejercía su influencia. En el guión original, concretamente, cada vez que mataba a una de sus víctimas, el protagonista se comía los intestinos” (Angulo, 1993: 92).

Olea opta por abordar la licantropía como mito básico del cine fantástico de terror, pero decide desprender a Benito de ese halo de tremendismo, le distancia del original precisamente en ese afán de “vaciar” y le dibuja como “un rebelde sin causa, producto de una sociedad en decadencia, marcada aquí por el sexo, la religión y la superstición” (Losilla, 1993: 66).

10.1 *El crimen de la calle Fuencarral: un hito del periodismo español*

Tal y como ya señalamos en un capítulo anterior, el suceso ocurrido en la madrugada del 2 julio de 1888 en un céntrica calle de Madrid supuso un punto de inflexión en la historia del periodismo español¹⁴⁶. Las razones son varias. Por un lado, porque revolucionó la forma de abordar este tipo de información, introdujo el sensacionalismo en los textos y disparó las tiradas de los periódicos, cuestión que nunca debe dejarse de lado. Por otro, porque provocó un agrio debate en la sociedad española del momento, traspasó los límites periodísticos poniendo en solfa la ética y la limpieza de la administración de justicia, implicó a algunos miembros destacados de la política activa y trascendió fuera de nuestras fronteras.

Cabría preguntarse cuáles fueron las claves para que un crimen en apariencia vulgar tuviera consecuencias tan relevantes y qué elementos concurrieron para convertirlo en lo que hoy llamaríamos un “suceso mediático”. Quizá lo que comenzó siendo un tema estrella para los periódicos por la sequía informativa que había en esas fechas estivales (recuérdese que las Cortes estaban cerradas durante el verano y que los políticos no ejercían su

¹⁴⁶ Es importante señalar que este estudio no pretende ser el análisis definitivo sobre uno de los casos más importantes en la historia del periodismo español. Nuestro objetivo es marcar a grandes rasgos las características del tratamiento informativo de este suceso pero estamos convencidos de que en un futuro habrá investigaciones más exhaustivas sobre este fenómeno.

actividad), acabó derivando, superado el periodo vacacional, en un asunto que evidenciaba las debilidades del sistema procesal, entre otras cuestiones de diverso calado.

En síntesis, según el relato periodístico, los hechos ocurrieron de la siguiente manera. Poco después de las dos y media de la madrugada del 2 de julio de 1888, los vecinos del 109 de la calle Fuencarral oyeron voces y gritos pidiendo socorro. Según las primeras informaciones recogidas por *El Liberal*¹⁴⁷, un “humo denso y nauseabundo” se escapaba por la ventana de la cocina del inmueble, lo que hizo suponer al doctor Ferrada (vecino de la casa) que en el segundo piso había fuego. Avisó al sereno y al alcalde del barrio, Mariano Abeleira, así como al juez de guardia porque, a pesar de los repetidos llamamientos a los vecinos de la vivienda siniestrada, “nadie franqueaba la entrada”. El juez de guardia, Peña Costalago se presentó sin pérdida de tiempo y ordenó forzar la puerta no sin dificultad debido a que el cerrojo estaba echado por dentro y además había un candado. Al entrar, el cadáver de la señora Varela estaba tendido sobre la “alfombrilla de pies”, cerca de la cama, llevaba puesto el corsé y un traje de seda que tenía sobre la cara. Desde los primeros momentos se supo que se trataba de un crimen, tanto por las heridas que tenía la víctima como por los indicios de que se trataba de un incendio provocado y por encontrar, además, a un “magnífico perro de presa” que diríase estaba dormido¹⁴⁸.

La mujer asesinada en tan extrañas circunstancias se llamaba Luciana Borcino, viuda de Vázquez Varela, un rico capitalista cubano que había llegado de América en 1863. Según las crónicas, Luciana pertenecía a una distinguida familia de Vigo que al morir su marido heredó una renta sustanciosa, además de numerosas alhajas y objetos de valor. Las minuciosas informaciones de aquellos días coincidían en destacar el carácter excéntrico, caprichoso y desconfiado de la víctima, lo que le llevó a cambiar de criada con muchísima frecuencia.

¹⁴⁷ 3/7/1888, p. 3

¹⁴⁸ *El País*, 3/7/1888, p. 2

Higinia Balaguer, su sirvienta en el momento del crimen, tenía veintisiete años, era soltera, y llevaba trabajando en la casa desde hacía poco más de una semana. Según las informaciones que se publican al día siguiente de los hechos, Higinia, que estaba inconsciente cuando entraron en la vivienda, había regentado un puesto de agua frente a la Cárcel Modelo, institución que se verá seriamente involucrada durante la instrucción del caso.

La crónica de *El Imparcial* avanza ya que “el aspecto pobrísimo y poco simpático de Higinia nada habla en su favor”, que es “una mujer que tuvo un amante con quien vivió diez años”, y la describe como “morena, delgada, alta, de ojos pequeños y mirar amortiguado”¹⁴⁹. Del único hijo de la víctima, también se dan precisos detalles. José Vázquez Varela tiene 23 años, un carácter fuerte y violento, le definen como mimado y caprichoso, aficionado al cante jondo, a montar a caballo y a las juergas nocturnas. Según informa *El Imparcial* ha mantenido muchas relaciones sentimentales con mujeres de mala reputación pero sobre todo con una muchacha a la que llamaban *La Billetera* por vender lotería en el café El Suizo. Tenía algunos antecedentes por lesiones (entre ellas a alguna de sus novias) y en el momento del crimen cumplía condena en la Cárcel Modelo de Madrid por el robo de una capa.

Desde el primer momento, según relatan algunos periódicos, el suceso conmociona a la opinión pública y en sus páginas se reflexiona sobre los elementos que más atraen a la ciudadanía. Bajo el titular “Crímenes Misteriosos”, *El Liberal* ¹⁵⁰ editorializa sobre este caso como algo digno de estudio, entre otras cosas, por estar “los habitantes de Madrid tan familiarizados con la sangre, vertida casi diariamente por la ira, los celos, el juego, el vino y la arrogancia, no sorprenden ni el homicidio ni el suicidio” y recomienda “no seamos hipócritas, ni critiquemos en los demás la curiosidad que sentimos casi todos”. “El crimen de la calle Fuencarral”, como se le denomina popularmente desde el principio, tiene, según este periódico, materia abundantísima para entretener: “puñaladas sin sangre, fuego que carboniza las

¹⁴⁹ *El Imparcial*, 3/7/ 1888, p. 2

¹⁵⁰ 5 de julio, p. 2

heridas, un perro de presa que no muerde... hay tipos, enredo, misterio, todo lo que se necesitaría para servir de elemento a una novela patibularia”.

Por eso, viendo el cariz que empieza a tomar la cobertura informativa del caso, el Fiscal de la Audiencia solicita en una carta a los periódicos, publicada el 5 de julio, que respeten el secreto de la instrucción del sumario para no “perjudicar la investigación que sobre el particular practican las autoridades encargadas de ello”¹⁵¹. La discreción solicitada apenas dura tres días porque el 8 de julio, *El Imparcial*, señala que tras ese paréntesis y esa deferencia hacia la justicia, “seguir callando sólo serviría para defraudar la expectación de los lectores, sin ventajas de ninguna clase para la justicia, porque los periódicos todos hablan ya indistintamente publicando noticias, rumores, y hasta simples impresiones, y en los círculos no se conversa de otra cosa”. A continuación de esta nota aclaratoria, el periódico despliega su batería informativa. Una pieza la dedican a desgranar “Las pesquisas para el descubrimiento”, en otra realizan una semblanza de Higinia Balaguer. En este texto, *El Imparcial* la define como mujer “de naturaleza dura, enérgica, sin pulimento de educación pero dotada de esa sagacidad que se va labrando con el trato frecuente de gentes que menosprecian la vida ordenada y que andan siempre buscando las vueltas al Código y a la cárcel. La Higinia ha tenido largos años relaciones con un hombre baldado, ejerciendo ella dominio en el hogar”.

Además, se ofrecen dos informaciones más con sendas versiones sobre el crimen. Planteadas con el mismo diseño que el resto de la información, en la primera de ellas se acusa directamente a Higinia Balaguer de ser la autora del asesinato “por motivos insignificantes pero que causaron una violenta escena entre ellas”, mientras que en la segunda se acusa también a Higinia Balaguer como ejecutora del crimen que se comete, según esta versión, a primera de hora de la tarde, y cuenta con el apoyo de unos cómplices externos. Según este relato, el cuerpo de la viuda Varela no llega a carbonizarse, y por tanto no llegan a borrarse las huellas del delito, porque el asesinato se produce a primera hora de la tarde y el incendio se provoca por la noche, cuando el

¹⁵¹ *El Imparcial*, 5/7/1888, p. 2.

cuerpo ya está frío. El resto de la página se completa con información de los detenidos hasta el momento y con diferentes detalles del caso¹⁵².

La bola informativa crece día a día. Los periódicos dedican cada vez más columnas a comentar todo tipo de conjeturas o rumores sin pudor ni rigor profesional. Todos los diarios harán un seguimiento más o menos exhaustivo del caso, pero la verdadera pugna periodística se libraré entre dos grandes: *El Liberal* y *El Imparcial*. Una de las prácticas más habituales será opinar sobre lo que escriben los otros colegas de la profesión e incluso llegar a criticar la prudencia de algunos medios en los primeros momentos. En este sentido encontraremos desde comentarios como que “por fin los diarios de la noche han comprendido, aunque algo tarde, que no era posible seguir guardando silencio de un hecho que tanto y tan hondamente preocupa a la opinión pública”, pasando por acusar a otros (“un periódico de la mañana rompió ayer en cierto modo el secreto del sumario para calmar la hambrienta curiosidad de sus lectores”, a “dice *El Imparcial* que en el reconocimiento que hicieron los forenses en la persona de Higinia encontraron que ésta tenía dos contusiones en las rodillas y arañazos en distintas partes del cuerpo. Nuestros informes no coinciden con los del colega. Tenemos entendido que no había tales contusiones (...) además, aunque existiesen, tendrían escasísimo valor desde el momento en que el reconocimiento fue practicado a los dos días de estar presa la Higinia (...) podía haberse producido esos arañazos con sus propias uñas”¹⁵³.

Si las primeras investigaciones descartaban el robo como móvil del crimen porque en un armario de la casa de la víctima se localizaban dinero, joyas y papeles importantes, posteriormente se determinará que faltaba una importante cantidad de dinero y algunas alhajas. Por eso, en los días siguientes al suceso se detiene a cinco personas más. Todos ellos son compañeros habituales de juergas de Vázquez Varela, algunos con antecedentes penales, y otros, como en el caso de las hermanas María y Dolores Ávila, conocidas por su “vida licenciosa”.

¹⁵² *El Imparcial*, 8/7/ 1888, p. 2

¹⁵³ *El Liberal*, 9/7/1888, p. 2

La situación comienza a complicarse verdaderamente cuando se conoce por los periódicos que el hijo de la víctima acostumbra a entrar y salir de la prisión a su antojo, por lo que todas las miradas se dirigen al director del centro penitenciario, José Millán Astray¹⁵⁴ que, curiosamente, había tenido como sirvienta a Higinia Balaguer. *El Imparcial* no duda en informar de que se trata de un rumor “cada vez más extendido, de que el preso José Vázquez Varela, hijo de la víctima, salía con frecuencia de la Cárcel Modelo. Y partiendo de este supuesto se hizo general la creencia de que el tal Vázquez había tomado parte más o menos activa en la comisión del delito”. El periódico intenta salvar su ética profesional diciendo a continuación que “no hubiéramos hecho alusión alguna a estos rumores y a estas suposiciones si no hubieran tomado ya en el público, por decirlo así, carta de naturaleza”¹⁵⁵. Quizá por eso se atreve a publicar una nueva versión del suceso según la cual a las dos de la tarde del día del crimen, se había presentado en el domicilio de la víctima un hombre que “vestía americana y llevaba barba postiza. Sus señas coinciden con la de José Varela, hijo de la víctima”. El relato continúa explicando la complicidad de la sirvienta y añadiendo que “hay detalles de refinada crueldad que nos resistimos a publicar”¹⁵⁶.

En los días siguientes el goteo de noticias es incesante. Se publican numerosos testimonios de personas que dicen haber visto a José Varela fuera de la cárcel: en la calle, en los cafés, en las tabernas e incluso en los toros. Estas nuevas revelaciones, además de las imputaciones de Higinia Balaguer hacia el hijo de la víctima, hacen que José Millán Astray sea detenido y, por razones de seguridad, recluido en la Casa de Cánones y no en la prisión que él gobierna. En el careo entre ambos, Higinia Balaguer declara que “Varela salía de la cárcel con bastante frecuencia, y que dentro de ella era tratado con grandes consideraciones y miramientos por el director, hasta el punto de que rara vez estaba en su celda”¹⁵⁷. Según esta información, Millán Astray niega

¹⁵⁴ José Millán Astray es el padre del Coronel de Infantería José Millán-Astray y Terreros que creó la Legión en 1920.

¹⁵⁵ *El Imparcial*, 10/7/1888, p. 2

¹⁵⁶ *El Imparcial*, 10/7/1888, p. 2

¹⁵⁷ *El Imparcial*, 14/7/1888, p. 3

con “verdadero furor las aseveraciones de la Higinia, increpándola duramente” y después se “sintió acometido de un síncope nervioso”.

Aunque el responsable de la Cárcel Modelo queda en libertad a los quince días de su detención, suspendido de sus funciones, el caso sigue complicándose cada vez más. A las críticas de la prensa hacia la justicia porque entorpece deliberadamente su papel de informar, también se suceden artículos donde se reflexiona sobre dónde deben estar los límites, los deberes y los peligros que pueden acarrear las transgresiones periodísticas. Se busca, de alguna manera, un código ético, “un convenio inteligente entre los periódicos”, como así se denomina¹⁵⁸. Y este es, sin duda, uno de los puntos clave en este proceso: el debate sobre cuál debía ser la misión de la prensa y cuáles sus límites de acción. Divididos en “sensatos” e “insensatos”¹⁵⁹, la prensa adquirió plena conciencia de su poder sobre la opinión pública, peligrosa para unos, positiva para otros. Si *El Socialista* había calificado a sus colegas como de “prensa asquerosa y despreciable (...) más atenta cada vez a convertirlo todo en mercancía y negocio”¹⁶⁰ por el incentivo de vender más ejemplares, *La Época* consideraba que el “ruido y la emoción” que había causado este crimen en España era porque “por primera vez vemos en nuestro país a la prensa tomar poderosa iniciativa en asuntos que interesan directamente a la sociedad” (Seoane, 1983:298-299).

Un joven escritor, aunque ya consolidado, Benito Pérez Galdos, seguirá el proceso de cerca como corresponsal para el diario argentino *La Prensa*¹⁶¹. En

¹⁵⁸ “La Injusticia con la Prensa”, *El Liberal*, 15/7/1888, p. 1. “La justicia y la publicidad”, *El Imparcial*, 10/7/ 1888, p. 1.

¹⁵⁹ Aunque todos los periódicos sucumbieron a la publicación de noticias sobre este suceso, entre los “sensatos” se encontraban aquellos que consideraban que la prensa debía tener unos límites, como *La Época*, *El Globo* o *La Correspondencia*. Tanto estos periódicos, como *El Imparcial*, que consideraba en teoría que se debía ser prudente con este asunto, finalmente tuvieron que ofrecer todo tipo de informaciones sobre el caso porque peligraban sus tiradas. Los “insensatos” eran los que defendían que la prensa servía para discutirlo todo y para llevarlo al terreno de la publicidad y estaban representados por *El Liberal*, *El Resumen* y *El País*.

¹⁶⁰ *El Socialista*, 13/7/ 1888

¹⁶¹ Benito Pérez Galdós envía estas crónicas, planteadas como cartas al director, de 1883 a 1894. Según recoge Rafael Reig en un reciente estudio, en ellas va tratado con estilo ligero y directo, los más variados asuntos de la actualidad, noticias, rumores, lo que se dice en la calle y lo que ocupa la atención de la prensa española (Reig, 2002: XI)

su crónica del 31 de julio de 1888 reflexionaba sobre el ambiente periodístico: “Me parece deplorable la campaña de algunos periódicos que han hecho una reconstrucción arbitraria del crimen y a ella se atienen, no admitiendo nada desfavorable a su tesis, y acogiendo con demasiado calor cuantos rumores y denuncias anónimas pueden dar aparente forma al criterio que se han impuesto.” (Pérez Galdós, 2002: 18) o explicaba cómo trabajaban los informadores sobre este caso: “En cuanto se indica que tal o cual persona va a ser interrogada por el juez, los periodistas buscan su domicilio, lo encuentran, se encaran con la persona, la acosan a preguntas y no vuelven a la redacción sin un caudal más o menos auténtico de noticias. Al propio tiempo, esos mismos *reporters* espían los pasos del juez, le siguen en coche a través de las calles, atisban las casas donde entra, con quien habla, el restaurant donde come, y examinan, en fin, la cara que tiene, deduciendo de su expresión regocijada o meditabunda el estado de su ánimo, y por este juzgando de la buena o mala marcha del sumario”. Reflexiones que sorprenden por su contemporaneidad.

En las numerosas crónicas enviadas sobre este largo proceso, el autor de *Fortunata y Jacinta* describe con insistencia la repercusión del caso (“difícilmente podré dar idea del interés que en Madrid despierta este asunto”, escribe) y muestra en repetidas ocasiones su actitud crítica hacia los diarios. “La prensa está dividida; parte de ella se adhiere a las diligencias practicadas por la justicia y reseña los trámites de la indagatoria sin comentarios; otra parte se revuelve airada contra la justicia histórica, censura todos sus actos, recusa todos los testimonios y no admite más prueba que la que le conviene. De la discusión entre los órganos de estas dos tendencias han salido las denominaciones de sensatos e insensatos, con que los periódicos de uno otro bando se designan. El público está también dividido”¹⁶².

El domingo 12 de agosto, *El Imparcial* utilizaba la primera columna de su portada para relatar uno por uno los crímenes ocurridos durante los últimos días a lo largo y ancho del país. Sucesos que, en la mayoría de los casos, son lo que antaño se llamaban crímenes pasionales pero que generan, según este

¹⁶² Pérez Galdós, Benito, *La Prensa*, 19/4/1889.

texto, una “atmósfera pesada, densa, irrespirable” y explica que “los periódicos todos parecen gacetas del delito”. Se pregunta ¿es acaso que la virtud, el heroísmo, la bondad y la grandeza de miras han concluido?, se lamenta de lo “penoso que resulta escribir relato de tanto crimen” y anima a los lectores a relatar “escenas tiernas en las que impere la virtud”. Al día siguiente, el mismo periódico publica una entrevista realizada por el periodista y político Andrés Mellado a Montero Ríos, presidente del Tribunal Supremo, que ha presentado su irrevocable dimisión, por las críticas realizadas en Málaga por Francisco Silvela al estado de la justicia española.

Mientras concluye la instrucción del sumario por parte del juez Peña Costalego, *El Liberal* organiza una reunión con los periódicos para plantear ejercer la Acción Popular. Será la primera vez que se utilice esta figura, recién instaurada por el gobierno de Sagasta y que supondrá un gran avance en el procedimiento criminal. A esta reunión acudirán más de 35 directores y representantes de distintos diarios de Madrid y de otras zonas de España y en ella se decide plantear a Francisco Silvela la dirección de la acción popular¹⁶³. Este asunto también tiene sus complicaciones porque el político liberal decide no aceptar el ofrecimiento hasta tener el visto bueno de su jefe de filas, Cánovas del Castillo. La respuesta inesperada por parte de Silvela no gusta a la prensa¹⁶⁴ porque “se buscaba al eminente jurisconsulto y no al hombre político”, por lo que los demandantes le retiran su ofrecimiento.

El *Liberal*, mientras tanto, decide abrir una suscripción popular para sostener la acusación pública. La recaudación diaria se va publicando desde mediados de agosto en las páginas del periódico. También se informa de los nuevos problemas que surgen en el proceso, como el escándalo organizado cuando el Fiscal, en el trámite de apertura del juicio oral, solicita el sobreseimiento provisional por falta de pruebas para Vázquez Varela, Millán

¹⁶³ *El Liberal*, 9/8/ 1888

¹⁶⁴ *El Liberal* del 10 de agosto explicaba a sus lectores que al conocer la decisión del Sr Silvela, se reunieron sin previa citación algunos directores de periódicos y decidieron mandar un nuevo telegrama retirando su ofrecimiento “para no desvirtuar el carácter con que la prensa que se propone ejercitar la acción pública entra en esta nueva campaña”.

Astray y María Avila, mientras que pide pena de muerte para Higinia Balaguer y doce años de prisión mayor para Dolores Ávila como encubridora.

Un día antes de la apertura de este esperado juicio, fijado para el 26 de marzo de 1889, el abogado y miembro del Partido Liberal Joaquín Ruíz Jiménez¹⁶⁵ es convocado a una reunión en el café Suizo de Madrid por parte del director de *El Liberal*, Mariano Araus, para ofrecerle la dirección técnica de la Acción Popular. “Cedí y acepté agradecido, porque si para Silvela, gloria del Foro español, la designación la consideraría siempre como el honor más alto recibido en su vida profesional, nadie podrá dudar en cuánto, modestísimo letrado, estimé emocionado el honor, y hasta qué punto debía estimarme honrado con la designación” (Ruíz Jiménez, 1929: 25). Según relata a continuación este letrado, Araus, le mandó con urgencia el sumario completo¹⁶⁶, editado como folletín por *La Correspondencia de España*, (publicación que le valió también una denuncia de la Fiscalía de la Audiencia), para que lo estudiara a fondo. Asistido por el equipo completo de abogados, el juicio comenzó en la fecha prevista y terminó el 25 de mayo de 1889.

Ruíz Jiménez explica que las sesiones del juicio oral fueron seguidas por los “más esclarecidos periodistas de Madrid y corresponsales de diarios de provincias y del extranjero”. Es el caso de Francos Rodríguez, de Miguel Moya, que recogía taquigráficamente lo que se decía en el juicio para darlo en *El Liberal* a las pocas horas de haber concluido la sesión de la jornada o incluso de Benito Pérez Galdós, que además de seguir el proceso¹⁶⁷, tomaba apuntes al natural de los protagonistas de las distintas sesiones y cuyos dibujos se

¹⁶⁵ Diputado por Jaen y posteriormente por Guadalajara, Ruíz Jimenez desempeñó los cargos de Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1913, Ministro de Gobernación entre 1916 y 1917. Posteriormente fue Presidente del Consejo de Estado y Alcalde de Madrid en cuatro ocasiones. Su hijo, Joaquín Ruíz-Gimenez Cortés fue Ministro de Educación y Defensor del Pueblo.

¹⁶⁶ “Componían el sumario tres tomos, con el testimonio de 165 personas; 253 declaraciones, 32 indagatorias, 22 careos, 11 diligencias de registro en la casa del crimen y 23 en diversos sitios, siete reconocimientos en rueda de presos con resultado y 23 sin él, 13 exhortos diligenciados y 126 testigos declarados impertinentes” (Ruíz Jiménez, 1929: 15).

¹⁶⁷ Además de enviar sus crónicas para el diario argentino *La Prensa*, Galdós mantiene correspondencia con su amigo santanderino Atilano Lamela, a quien le informa que ha asistido a todo el juicio oral pero “he dejado de asistir cuando han empezado a hablar los letrados porque eso ya no tiene ningún interés. A Higinia la he visto también particularmente en prisión, varias veces, y es una mujer notable. ¡Lástima que no haya tenido un buen defensor...”, 20 de mayo de 1889, recogido en la revista *La Torre*, p. 156.

publicaban en *El Resumen*¹⁶⁸. Se editaban en suplementos extraordinarios que la gente arrebatava a los vendedores y leía con avidez, por lo que llegaron a alcanzar hasta los 80.000 ejemplares de tirada. Esto indignaba a Rojo Arias y a Díaz Cobeña, abogados defensores de Varela y de Millán Astray, quienes habían solicitado que se presentaran los libros de administración de *El Liberal*, *El Resumen* y *El País* para analizar sus “entradas de los meses de mayo, junio, julio y agosto y poder apreciar el aumento o disminución que hubieran tenido en sus ingresos “notoriamente relacionados y atribuidos a su actitud y a sus trabajos con relación a este proceso” (Ruíz Jiménez, 1929: 29).

La expectación era máxima. Higinia Balaguer había declarado en el juicio que cuanto había dicho era falso y que ella era la única responsable del asesinato de la viuda Varela, exculpando a los demás. Su abogado defensor había solicitado que un reputado doctor hipnotizase a la acusada, experimento que se llegó a realizar pero que, finalmente, la sala no llegó a admitir como prueba válida. En medio de este particular ambiente, no es de extrañar que las crónicas de aquellos días informaran que la gente desbordaba la Plaza de París, hacía largas colas por la calle Génova, para poder asistir a alguna de las sesiones.

Concluido el juicio, el 30 de mayo de 1889 los periódicos publican en suplementos especiales la sentencia íntegra, en la que se condena a Higinia Balaguer a la pena de muerte, a Dolores Ávila, como cómplice a dieciocho años de cárcel, y exculpa a Varela y a Millán Astray. Los promotores de la acción popular son condenados a pagar parte de las costas. Al día siguiente, *El Imparcial* publica un editorial que navega entre la justificación por el trabajo realizado, siempre dedicado al bien público, mantiene las críticas a la justicia y se manifiesta escandalizado porque “jamás las cancerosas llagas de la sociedad fueron tan solemnemente puestas al desnudo, ni pudieron producir en el ánimo de todo buen español un más hondo sentimiento de repugnancia y de tristeza”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ 28/3/1889 y 5/4/1889.

¹⁶⁹ *El Imparcial*, 31/5/1889, p. 1

Pero el seguimiento del caso no termina aquí. Al día siguiente, el mismo periódico se pregunta en su editorial *Las causas y los efectos* el por qué de la resonancia de este suceso, comparándolo incluso con “el asesinato del heroico general Prim, al que dice, no se le concedió ni la centésima parte de los esfuerzos de éste. El periódico se hace eco de las opiniones que acusan a la prensa de haber magnificado el caso y de haber influido en la opinión pública, cuestión que, por supuesto, está en desacuerdo: “la prensa es el viento que sopla sobre la hoguera. Podrá avivar el incendio, aumentar su intensidad y su extensión, torcer las llamas y llevarlas hacia nuevos objetos, mas, sin material combustible y sin mecha que prenda fuego, no producirá una sola ascua”¹⁷⁰.

A pesar de los numerosos ríos de tinta corridos durante este largo proceso, el caso todavía no había llegado a su fin. La acción popular decide plantear recurso ante el Tribunal Supremo para pedir que se “subsanasen los errores y deficiencias del sumario y del juicio oral y se rindiese la debida reparación a la ley del procedimiento”, pero la Sala segunda, presidida por Emilio Bravo, empezó a “resolver nuestros escritos y nuestras súplicas con un no ha lugar”. Lejos de resignarse los abogados de la Acción Popular siguieron insistiendo en sus argumentos ajustados a Derecho hasta que la Sala les impuso un multa de 500 pesetas a cada uno y una sanción disciplinaria alegando que “la acción popular había agotado la “paciencia” de la Sala con sus pretensiones numerosas y dilatorias, siendo un motivo de vergüenza para España el que habiéndose pronunciado una sentencia de muerte contra Higinia Balaguer hacía ocho meses, todavía no se había cumplido” (Ruíz Jiménez, 1929: 55).

Este hecho provocó nuevamente un gran movimiento en la opinión pública y en la prensa contra lo que se empezó a llamar “justicia histórica”. Ruíz Jiménez relata en su obra que ni la muerte de Gayarre, ni la del cultísimo Moyano, ni la dimisión del general Martínez Campos, ni la grave enfermedad que puso en peligro la vida del Rey, pudieron ensombrecer el impacto de este proceso de “palpitante interés”, creado por la “hostilidad del Tribunal Supremo contra la Acción Popular y la energía y dignidad con que ésta supo defenderse

¹⁷⁰ *El Imparcial*, 1/6/1989, p. 1

en aquella singular contienda” (Ruíz Jimenez, 1929: 57). A la querrela ante la Sala segunda, siguió la recusación de los magistrados que componían la sala, ante lo que el fiscal Colmeiro sostuvo que no cabía exigir responsabilidades.

En toda esta nueva fase del proceso, Nicolás Salmerón y Francisco Silvela, actuaron como abogados defensores de la acción popular. Finalmente, se celebró la vista de los recursos, “con una enorme concurrencia que invadió la sala, recibimiento, pasillos y llegaba hasta las puertas del Palacio de Justicia”. Tras un enfrentamiento entre el abogado de Vázquez Varela, que seguía insistiendo en acusar a los periódicos de perseguir sin piedad a su defendido, la sala falló sin estimar ningún recurso. A pesar de solicitar con insistencia por varias partes el indulto para Higinia Balaguer, el 19 de julio de 1890 fue ejecutada la sentencia.

Al día siguiente, *El Liberal*¹⁷¹ publica en su portada un breve editorial titulado “La justicia histórica”, en el que critica que Higinia Balaguer haya terminado en el patíbulo mientras que sus cómplices hayan quedado en libertad o condenados a penas “que los indultos harán ilusorias”, por lo que dicen sentir la impotencia y la crueldad de la justicia. En la página 2, bajo el titular “Al lado del patíbulo” se comienza la crónica diciendo que “la vida del periodismo impone siempre deberes penosísimos”, para pasar a detallar cómo se vivieron los momentos previos a pasar por el cadalso, la ejecución o la agonía del reo.

El Imparcial, cuya tirada, según anuncia en sus páginas, está en más de setenta y ocho mil ejemplares¹⁷², informa también de todos los detalles que rodean a la ejecución. Desde cómo iba vestida Higinia, pasando por su estado de ánimo, hasta el número de escalones que tiene el patíbulo o cuáles fueron sus últimas palabras antes de morir. El numeroso público que presencia el acto (el periódico estima que hay más de catorce mil personas) se acerca al tablado para ver de cerca el cuerpo de Higinia Balaguer, que queda expuesto hasta las cinco y cuarto de la tarde, según establece el artículo 101 de Código Penal.

¹⁷¹ *El Liberal*, 20/7/ 1890.

¹⁷² *El Imparcial*, 20/7/ 1890, pág. 2

Posteriormente es trasladado al cementerio del Este donde se le da cristiana sepultura.

Junto a estas columnas, encontramos dos detalles de cierto interés. Por un lado, el periódico dedica una pequeña información a narrar que pocas horas después de la ejecución, dos ciegos portaban un cartelón donde se veía a la Higinia matando a su ama y cantaban al compás de una guitarra *Relación en verso del crimen horroroso*. También se publica una carta de rectificación de Emilia Pardo Bazán, donde solicita que se aclare que “ni he entrado en la capilla en la que ha pasado sus últimos instantes la desdichada Higinia Balaguer ni tampoco he pretendido la entrada”. La escritora, que había seguido todo el proceso de cerca¹⁷³ y que ese mismo día publicaba un artículo en *El Imparcial* titulado “Impresiones y sentimientos” sobre lo vivido en la ejecución, explica que pide esta aclaración ante lo publicado por periódicos como *El Resumen* y *El País* que “divulgan la novela (absolutamente idealista) donde se me presenta insistiendo una y otra vez y hablando con ruegos y hasta con lágrimas a los que me vedaban el ingreso en aquel recinto”. Escribe esta carta porque el caso es “un asunto de índole especial y que apasiona los ánimos” y finaliza diciendo que espera que la “prensa no continúe haciéndome pagar los platos rotos de la subida de los conservadores”.

10.1.1. Del periódico a la pantalla: El crimen de la calle Fuencarral se convierte en *El crimen de la calle Bordadores*.

Comediógrafo, articulista y dramaturgo, entre otras muchas ocupaciones donde el humor siempre fue eje fundamental, Edgard Neville decidió nacer el día de los Inocentes de 1899. Es muy posible que los ecos de aquel suceso que consternó a la sociedad española llegaran a los oídos de aquel joven inquieto que debutaría en el cine a comienzos de los años treinta, aunque habrá que esperar hasta 1946 para que traslade a la pantalla su visión sobre este caso.

¹⁷³ Al igual que otros escritores como Benito Pérez Galdós como hemos visto o Pío Baroja, que reproduce la escena de la ejecución en *Mala Hierba* (Aguilar, 2002: 222)

Conviene detenerse, aunque sea de manera fugaz, en contextualizar *El crimen de la calle Bordadores* en la filmografía del cineasta madrileño y, sobre todo, en el cine español de la época. Ya vimos en el capítulo anterior qué tipo de cine se estaba haciendo en la España de los cuarenta. Edgard Neville es quizá uno de los cineastas más destacados de estos años por la riqueza de su obra, por la singularidad de sus propuestas (muchas veces incomprendidas) y por su inconformismo creativo, que luego seguirían otros cineastas en los cincuenta y sesenta. Neville vive su etapa más fructífera desde mediados de los cuarenta hasta mediados de la siguiente década y fija su objetivo en el Madrid de finales del XIX y principios del XX para realizar tres curiosas piezas: *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946). Este tríptico costumbrista, en el que se apropia de los elementos populares para reformularlos, estilizarlos y depurarlos, arranca con la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Emilio Carrère, una obra peculiar donde las haya, tanto por su génesis como por su relato¹⁷⁴. *La torre de los siete jorobados* es un folletín de aventuras en el que se mezclan el relato policíaco, el pseudocientífico y el sobrenatural, aunque quizá lo que más atraiga a Neville de esta propuesta sea la combinación de estos elementos con otro que le aporta singularidad a la historia: el humor castizo en una trama que se desarrolla en Madrid pero también en una ciudad perdida en el subsuelo de la villa. Seducido por el guión de J. Santugini, verdadero impulsor de este proyecto, Neville participa en la reescritura de diálogos y escenas, y acomodará, en un tira y afloja muy diplomático, los gustos censores a su particular relato.

Tras producir, escribir y dirigir *La vida en un hilo*¹⁷⁵, también en 1945, su siguiente incursión en el cine le lleva a retratar las escenas y costumbres de Madrid filtradas por la mirada del pintor José Gutiérrez Solana. *Domingo de*

¹⁷⁴ La novela, publicada en 1924, por Emilio Carrère (escritor popular, muy bohemio y un tanto desordenado en sus tareas profesionales) logró terminarse por empeño del editor Juan Palomeque, que encargó a Jesús de Aragón la escritura de algunos capítulos. La obra se convirtió en un auténtico “best seller” de su tiempo.

¹⁷⁵ Comenzaba el rodaje de esta película en la misma semana que estrenaba *La torre de los siete jorobados* el 23 de noviembre de 1944 en el cine Capitol de Madrid.

carnaval es, según cuenta su autor, un sainete madrileño que se desarrolla en 1917, en pleno Rastro y a lo largo de tres días: “en la madrugada del domingo se descubre un crimen misterioso y en la tarde del miércoles, durante el entierro de la Sardina, se descubre al autor. Todo lo alucinante que tienen los cuadros de máscaras de Solana, toda la algarabía del *Entierro de la sardina* de Goya, es lo que ha inspirado esta película”¹⁷⁶. El 22 de octubre de 1945, *Domingo de carnaval* se estrena en el Palacio de la Música de Madrid, al que acuden Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors o Manuel Aznar, entre otros, mientras Neville, que mantiene *La torre de los siete jorobados* en la sesión doble de los cines, madura ya su siguiente proyecto: *El crimen de la calle Bordadores*.

Según recoge Carlos Fernández Cuenca, Neville tenía escrito el guión titulado *El crimen de la calle Fuencarral* a principios de la primavera de 1936, pero el comienzo de la guerra “impidió que ese guión se realizara. Durante la Contienda se perdió y luego lo reharía Neville, suprimiendo sus referencias históricas, con el nuevo título de *El crimen de la calle Bordadores*”¹⁷⁷.

Aunque no hay otras fuentes donde corroborar que el cineasta escribiera esta historia antes de la sublevación militar, sí sabemos que el proyecto pasará por dos etapas intermedias más. Parece ser que mientras Neville trabaja en Roma, a donde llega en abril de 1939, redacta una nueva versión del guión, titulado *El crimen*, que presenta a censura previa el 16 de julio de 1940. Una semana después, la Comisión Nacional emite su dictamen: deniega totalmente la realización del filme¹⁷⁸. La segunda intentona tiene fecha de 29 de noviembre de 1941, cuando entrega una nueva versión de la historia llamada en ese momento *El suceso de la calle Bordadores*. El escueto informe escrito en papel de la Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. de las JONS autoriza su realización, “con tachaduras en las páginas 70 y 81”. A mano se escribió posteriormente: ver expediente “El crimen de la calle de Bordadores” y “El crimen”, nº 208-45. Aunque el documento tiene fecha de salida el 1 de

¹⁷⁶ *Radiocinema*, nº 117, 1 de noviembre de 1945, recogido en Aguilar, 2002: 151

¹⁷⁷ Filmografía de Edgard Neville (1899-1969) establecida por Carlos Fernández Cuenca para el libro de Filmoteca Nacional de España, *Edgard Neville en el Cine*, Madrid, 1977, pág.45.

¹⁷⁸ Archivo General de la Administración (AGA), sección de Cultural, Expediente 213.

diciembre de 1941 y está firmado de forma ilegible por “el jefe de censura”; alguien posteriormente escribió J. Beneyto.

No se conserva ningún documento donde se pueda comprobar a qué se refería la censura al suprimir aquellas referencias del guión de 1941. Lo cierto es que el asunto queda en el aire y Neville rueda cinco películas más hasta que decide retomar la vieja idea de llevar a la pantalla este suceso criminal. Prueba suerte en 1945 con una nueva versión del caso, que ya se titula *El crimen de la calle Bordadores*. Un escueto informe, firmado por Solís, lo califica de “Guión bien llevado cinematográficamente. Ofrece un interés apasionante, dentro del género policiaco y costumbrista a que pertenece. Puede lograrse una película muy interesante”¹⁷⁹. El 13 de octubre presenta un escrito solicitando a la dirección General de Cinematografía y Teatro el oportuno permiso de rodaje de la película. En este expediente, Neville informa como productor del cuadro técnico completo, así como del cuadro artístico previsto: Conchita Montes, Irene Caba y Julia Lajos interpretarán los personajes femeninos principales. Expone que el presupuesto total de la película es de 1.600.000 pesetas, que se contratarán a 1.300 extras y que se emplearán 33 días de rodaje. También se determinan algunas de las necesidades técnicas: 25.000 metros de negativo imagen, otros tanto de negativo sonido, 50.000 de positivo, 1.500 lavander y 10 cajas de placas y de papel fotográfico.

En la sinopsis que adjunta sitúa la acción en Madrid en 1888 pero no da ningún detalle más sobre el crimen de referencia. El argumento gira, en tono muy aséptico, sobre el asesinato de doña Mariana y el proceso judicial donde “se reconstruyen los antecedentes que dieron lugar al suceso y se ve el mismo crimen según lo cuenta uno u otro procesado”. En el reverso de esta misma solicitud, un funcionario ha escrito a mano que se vean los expedientes 213-

¹⁷⁹ AGA, Expediente 208/45.

40 y 577-41 porque es la misma película con los títulos: *El Crimen y El Suceso de la calle Bordadores*¹⁸⁰.

Aunque su intención es producirla en octubre de 1945, tal y como hizo con sus dos películas anteriores, *La vida en un hilo* y *Domingo de Carnaval*, las dificultades en conseguir financiación en aquellos momentos de profunda crisis en el cine español, hacen que *El crimen de la calle Bordadores* vuelva a sufrir un nuevo retraso. Debido a esta situación, Edgard Neville desiste de producir él la película y cede los derechos de realización del guión a Manuel del Castillo, un productor que menudea en el cine de esta década. El 25 de marzo de 1946 envía una carta al director de Cinematografía explicándole que la “casa productora a la que ha cedido los derechos de la película *El crimen de la calle Bordadores* es “Producciones Manuel del Castillo” y añade, “También quisiera comunicarle que la película está a punto de ser empezada de un día a otro y solo se espera para el comienzo la llegada del material, cosa que creemos se realice uno de estos días”.¹⁸¹

Las previsiones de Neville son ciertas porque la película comienza a rodarse en Madrid el 16 de abril y termina el 28 de mayo de 1946. Según consta en los datos aportados por el productor a la dirección General de Cinematografía, el presupuesto final de la película es de 1.629.660 pesetas, se contrataron a 1540 extras y se emplearon 10.400 metros negativo imagen, 5.400 metros de sonido, 29.971 metros de positivo. Según estas cifras, el presupuesto se acerca al previsto por Neville¹⁸², y se sitúa en el coste medio de un filme durante aquellos años, pero lo cierto es que *El crimen de la calle Bordadores* tiene una factura muy modesta¹⁸³. Toda la película, salvo la escena del Paseo de Coches del Retiro, está rodada en los estudios C.E.A. Allí se

¹⁸⁰ Expediente 208/45, Archivo General de la Administración, sección de Cultura.

¹⁸¹ Ibidem

¹⁸² Apenas hay un diferencia de 30.000 pesetas y, aunque Manuel del Castillo expone que se han contratado a más extras, lo cierto es que hay grandes diferencias entre el material necesario para rodar con el que finalmente se ha comprado

¹⁸³ Recuérdese las diferencias tan notorias que había entre los presupuestos presentados, inflados por costumbre, y la realidad de las producciones españolas.

construyeron, no sólo el interior de la casa de la víctima, sino también se recrean, mediante maquetas pintadas, exteriores tan complicados de lograr su verosimilitud como la Puerta del Sol o la calle de Bordadores. Aunque la modestia de la producción se aprecia ya desde los títulos de crédito, Sigfrido Burmann, encargado del diseño de decorados, intenta recrear el café de El Imparcial en el plató número 4 de los estudios, donde no se olvida del palco que ocupaba el duque de Sexto con *Frascuelo*, las mesas de hierro y mármol o el escenario en el que Silverio se arrancaba al cante. El resultado en su conjunto evidencia ciertas limitaciones, por lo que los decorados resultan pobres, de cartón piedra, y se ven lastrados por un cierto aire teatral. Aún así, se logra crear un cierto ambiente castizo, necesario para la historia, reforzado con otros elementos narrativos.

La penuria económica que vive el país durante los primeros años cuarenta tiene también su incidencia en la depauperada industria cinematográfica, que vive esa profunda crisis a mediados de la década de los cuarenta. Como ya vimos, los años 1944, 1945 y 1946 contemplaron un brusco descenso en la producción debido, entre otras cuestiones, a las restricciones en el consumo de energía eléctrica, cosa que hizo disminuir la demanda de films y también dificultó su producción¹⁸⁴ o a los graves problemas para adquirir productos de importación, como película virgen para el rodaje y para el tiraje de copias. Este es el contexto en el que Neville rueda su película por lo que no es de extrañar que si el cineasta había estimado que necesitaría 25.000 metros de negativo imagen, tuviera que conformarse con 10.400, lo que le obligó a rodar una sola toma de muchos planos. Aún así logró que esta circunstancia no se notara en la película terminada, “cuya versión final tiene aproximadamente los mismos cuatrocientos cincuenta planos de las anteriores” (Aguilar, 2002: 257).

Consciente de todas las carencias y limitaciones que se le plantean, Neville decide apostar por la historia que quiere narrar apoyada en un decidido trabajo actoral. Del suceso que da origen a su película se queda con varias

¹⁸⁴ Debido a esta situación algunos rodajes deberán paralizarse durante algunos meses en los estudios, así fue lo que pasó, por ejemplo, en *El Clavo*.

ideas fundamentales: el asesinato de la protagonista, los vecinos que oyen gritos, la puerta cerrada por dentro o el papel fundamental de la criada en esta historia. Mantiene en el filme la celebración del juicio, así como el impacto en la sociedad madrileña y las acaloradas diferencias que se generan en la opinión pública, además de otorgar un protagonismo primordial al papel de la prensa en la narración argumental.

No sabemos si por presiones de los órganos censores o por la inclinación de Neville a dulcificar las historias suprimiendo todo rasgo de tremendismo, o por la combinación de ambos factores, lo cierto es que *El crimen de la calle Bordadores* presenta diferencias notables con la génesis de la que parte. En primer lugar la protagonista, que también tiene la condición de viuda como en el suceso original, Mariana (Julia Lajos) es asesinada en su gabinete o habitación con una plancha. Neville decide mezclar dos crímenes importantes y reconocibles que sucedieron en la misma calle Fuencarral: por un lado el que estamos estudiando y, por otro, el ocurrido el 22 de junio de 1902 en el número 45, conocido como “el crimen de la plancha”¹⁸⁵. Sin duda, es muy posible que al cineasta le pareciera más aséptico y elegante utilizar ese utensilio doméstico como arma asesina que ser fiel al caso original: acuchillar a la víctima e intentar quemar del cadáver para borrar las huellas.

Si en el punto de partida (el asesinato) elude cualquier detalle escabroso, también lo hará con la resolución del caso. En el suceso original, la criada es condenada y ejecutada a garrote vil tras la solicitud de un indulto que no fue admitido, mientras que en la película se opta por el *happy end* (tan del gusto de Neville) en una secuencia final memorable en la que la tierna criada recibirá el perdón Real, además de lograr el amor y el reconocimiento de una hija perdida hasta entonces, auténtica anagnórisis en la estela de la tradición del teatro clásico español.

¹⁸⁵ Manuel Pastor y Pastor murió por los golpes que le propinó su criada, Cecilia Aznar, con una plancha. El caso tuvo también mucha repercusión popular por producirse en la misma calle que el de 1888, por ser el robo el móvil y por estar acusadas de semejante hecho las criadas de las respectivas viviendas.

Además de estas dos modificaciones sustanciales en el argumento de la obra, el director madrileño plantea *El crimen de la calle Bordadores* como un sainete humorístico que deriva en un melodrama sujeto a todas las leyes del género¹⁸⁶. Alejándose de cualquier detalle que le pudiera resultar escabroso de la historia original, Neville opta por convertir a la prensa en uno de los elementos fundamentales de la película. *El crimen de la calle Bordadores* arranca en la Puerta del Sol con la narración de un crimen en Lugar Nuevo, término de Castroviejo, por un romancero que ilustra un crimen pasional con las viñetas toscas de un gran cartelón. Esta forma primitiva de periodismo oral, de pliego de cordel, tiene su correlato también en el suceso original: recuérdese que tras la ejecución de Higinia Balaguer dos ciegos cantaban en verso la historia del crimen. Así lo recoge también José Gutiérrez Solana: “En Madrid, el ciego Modesto Escribano dicta, a la luz de una vela, a su hija, los tangos y coplas, siendo autor del de la Cecilia, del de la Higinia Balaguer y de otros famosos” (Gutiérrez Solana, 1961: 225). Con esta introducción, Neville ya nos adelanta por dónde va a ir el relato de los hechos.

De la Puerta del Sol, donde está el omnipresente reloj (elemento destacado en la película porque va marcando los momentos decisivos del relato), parte esta historia. Estructurada como un melodrama clásico, arranca con el asesinato, en el que apenas se emplea unos minutos, para ir intercalando distintos *flashbacks* con los que nos narra la resolución del caso. Los bloques se cierran con fundido a negro, dominando el carácter fragmentario del relato, apoyado en un montaje pulcro y dominador del ritmo, con interpolaciones que dotan a la enunciación del dinamismo del gacetillero que persigue la última noticia, el devenir de los acontecimientos del caso. Aunque los personajes van teniendo su presentación y su protagonismo dependiendo del momento de la historia, hay encrucijadas, y este es uno de los valores de esta película y del cine de Neville, en que el protagonismo es cedido

¹⁸⁶ Los rasgos formales señalados por Ríos Carratalá para los sainetes en el cine español podrían identificarse sin muchos problemas en esta película: estructura coral, flexibilidad de las estructuras argumentales, importancia de “tipos” y actores de reparto; multiplicidad de episodios; gracejo y frescura de los diálogos; costumbrismo y cotidianeidad a través de ambientaciones, localizaciones e interpretaciones ajustadas a dicho costumbrismo; condición social humilde de personajes con los que se opera la identificación de buena parte del público; cierto verismo que facilite dicha conexión; presencia de lo coetáneo y protagonismo del personaje común (Ríos Carratalá 1997,25-71).

al conjunto del pueblo madrileño, que sigue con pasión ese relato periodístico del crimen convertido en melodrama.

Si en un principio recae en Miguel buena parte del peso protagónico porque le vemos urdir su estafa a Mariana, una vez consumado el asesinato, el centro de atención se desplazará hacia Petra y Lola la Billetera. La razón es bien sencilla: Mariana desaparece en su condición de víctima y Miguel, aún siendo uno de los sospechosos, es retirado de la circulación en el filme. Así el reencuentro entre madre e hija, coincidiendo con la última fase del juicio, sirve a Neville para cargar las tintas de un melodrama femenino que clama por un final feliz.

Neville elige el periódico abanderado del sensacionalismo que rodeó al caso, *El Liberal*, para mostrar con ironía y humor sarcástico cómo se “construye” una noticia. Su mirada sobre la prensa y sus profesionales no deja lugar a dudas desde los primeros momentos en que aparecen en pantalla. El jefe de redacción, alborozado por la llegada de un suceso que sin conocer demasiados detalles puede ser muy vendible, comienza a dictar una crónica redactada sobre la marcha, modificada a conveniencia y adornada con cuantos elementos sean precisos para causar sensación. El final de esa secuencia será todavía más elocuente cuando el redactor jefe arengue a sus compañeros con: “Esto es periodístico. Vamos a despertarnos todos. A armar revuelo. A hacer que la gente sospeche que es el asesino el que no lo sea. Y nosotros a tomar la defensa del más popular. Desde hoy, para vosotros, la criada es inocente”.

A partir de aquí la prensa seguirá manteniendo su papel fundamental de agitador social. Los vendedores vocean por las calles céntricas de Madrid la salida de *El Liberal*, anunciando nuevos y reveladores datos: el careo entre Petra y Miguel, las declaraciones de los testigos, las acusaciones entre unos y otros. En el periódico se decide que en el país no se debe hablar de otra cosa y para ello los redactores deberán investigar los antecedentes de cada uno de los protagonistas del crimen, para mantener el fuego vivo del caso. Mientras, en la calle, se ven los efectos de esta campaña periodística. Gentes de todas las edades y condición social van tomando partido a favor de un sospechoso u

otro: se discute acaloradamente (incluso se llega a las manos) en los cafés, en las casas, a la hora de la comida. Y aquí Neville decide también introducir otro rasgo de fina ironía a la hora de retratar lo que sucede en una familia acomodada. Reunidos en torno a una mesa, la abuela discute con su marido y sus hijos sobre si ha sido Petra (“siempre son las criadas las que asesinan a sus señoras”) la responsable del crimen. En ese momento entra su sirvienta con la soperera. Ésta mujer gruesa, poco agraciada y cejijunta que ha escuchado la conversación, lanza una mirada asesina a sus señores mientras sale de la estancia. Un silencio invade la sala cuando la madre afirma convencida: “Yo no pruebo de esto”.

Aunque ya no volvemos a ver la redacción de *El Liberal*, la prensa estará presente a lo largo del resto del filme y nos dará la pauta de por dónde discurre la narración. A través de los voceadores de periódicos conoceremos el comienzo del juicio, el vuelco que da el proceso al considerar a Petra inocente, la noticia que se lee en el interior de la Cárcel de Mujeres entre un grupo de varias reclusas o, finalmente, la condena a muerte de la criada tras haberse autoinculcado. De esta manera, los titulares de los periódicos sirven a Neville para hacer avanzar el relato cinematográfico y estructurar la historia y para el plus de realismo (costumbrista sí, pero realismo de base factual).

Si decíamos que el cineasta huye intencionadamente de todo dato escabroso, también lo hará de otros dos personajes decisivos y polémicos que había en el suceso de partida. Para Neville no existe el director de la prisión, Millán Astray, ni el asunto espinoso del trato de favor hacia el interno sospechoso de haber dado muerte a su madre. *El crimen de la calle Bordadores* transita por terrenos más amables, elimina cualquier referencia a la participación de políticos en el proceso judicial y suaviza el drama a través del cuarteto protagonista.

Neville se olvida de la viuda primitiva como eje fundamental del relato y convierte a Mariana en una mujer madura, adinerada y confiada. Sustituye al hijo díscolo original por un pretendiente sin escrúpulos. Miguel (Manuel Luna) es un “calavera”, un crápula, un chulo castizo que vive de la estafa y de la

picaresca. Define como protagonista a Lola la Billetera (Mary Delgado), personaje inspirado en la mujer del mismo nombre que recibía malos tratos de Vázquez Varela, pero caracterizada en la película como uno de los personajes prototípicos de la verbena de la Paloma: joven, guapa, resuelta, luchadora, honrada pero, sobre todo, muy castiza. Neville convierte este personaje en un perfil de mujer fuerte e independiente, honesta y poderosa en su gracia. Un personaje, en definitiva, bastante alejado de los estereotipos angelicales o de perdición que recorrían el cine de esos años y que respondían a ese elemento de homogeneización y misoginia del régimen franquista.

Además se refuerza el melodrama femenino con dos elementos fundamentales: Lola es huérfana, no conoce ni sus apellidos, le dice al juez (es la Billetera, nada más), porque sólo sabe que sus padres murieron en un naufragio y que heredó de ellos una medallita de la Virgen de Guadalupe. Petra (Antonia Plana), la criada, pierde en la película todo el tinte tenebroso que tenía en el caso real y gana en ternura. Sabremos que Petra había emigrado a Cuba buscando una vida mejor y que dejó a su hija en España con una prima, que murió, por lo que se perdió el rastro de la niña. Cansada y fracasada, decide no buscarla para que no contemple su triste destino. Pero el destino ha querido cruzarlas y luchará por ella cuando en el juicio intentan inculpar a Lola del asesinato. En ese momento, el amor materno llena de coraje a Petra, confesando haber matado a su señora con la plancha, lo que la llevará irremediabilmente hacia el patíbulo.

En este drama de protagonismo femenino, el mal también vendrá encarnado en una mujer, y además extranjera. No sabemos si para dar gusto a los censores o por propia decisión, Neville pide a la actriz francesa Monique Thibaut que encarne a Teresa, una sombrerera que debe convencer a Lola la Billetera para que se embarque hacia América con el fin de conseguir un trabajo de camarera que le hará salir de su modesta condición. Mentiras urdidas por Miguel, avaladas por Mariana, y que de manera sutil nos hablan de tráfico de mujeres, aunque posteriormente no se seguirá por este camino

porque Lola, alertada por Petra (que ya sabe que es su hija) le descubre el engaño.

Habrán otros dos momentos de protagonismo femenino que le permiten a Neville sugerir un tono más erótico, dentro de las estrecheces que le permitía el régimen. Por un lado, la forma que Lola tiene de ajustar las cuentas con Teresa (tras ser alertada por Petra) será en el almacén del café El Imparcial, adonde Lola la conduce engañada para charlar tranquilamente de la aventura americana. Allí, la vendedora de lotería comienza a quitarse los pendientes preparándose para la batalla que vendrá después de haberle dado un bofetón a Teresa. La tira al suelo, rompe su ropa, se sienta a horcajadas sobre ella y comienza a azotarla en el trasero mientras ríe escandalosamente.

La otra escena subida de tono para la época será cuando Lola declare en el juicio y a las preguntas del Fiscal sobre qué hizo la noche del crimen al llegar a su casa, la billetera conteste de forma espontánea pero descarada: “comenzar a desnudarme”. Al detalle parsimonioso, sugerente y pícaro con el que va describiendo cómo se quitaba la ropa y cómo se ponía un camisón le acompaña un travelling lateral de los miembros del Tribunal que la escuchan embelesados, para terminar con un inserto del Secretario judicial al que le cae un borrón de tinta en el papel transportado por el relato de la joven.

Aunque señalábamos antes la modestia de la producción, debemos detenernos en la concepción escenográfica de la película que, como en otras obras de este cineasta, está en función de los personajes y del discurso fílmico. La escenografía de *El crimen de la calle Bordadores* recrea tres espacios muy significativos: el teatro Apolo, el café El Imparcial, donde se asiste a espectáculos flamencos, y el baile de La Bombilla.

En el primer espacio, templo del género chico, se da cita la pequeña burguesía, que juega a identificarse con el espectáculo populista. El café El Imparcial sirve a Neville para encajar una de sus pasiones: el flamenco y, además, situarlo en uno de los templos de este cante. Primero con el baile de Elvira Real y luego con el cante de Silverio, Neville fuerza una panorámica vertical, brusca y subrayada, para mostrarnos la variada asistencia de público de todas las edades y condición social. Acompañada de una frase del Duque

de Sesto, presente en un palco, que dice: “qué tendrá este cante que iguala y hermana a todos los españoles al escucharlo”, y mientras el cantaor desgrana la letra de “A mí me pueden mandar, a servir a Dios y al Rey, pero dejar tu persona, eso no lo manda la ley”, el director se excede tanto en romper ese punto de vista de las clases dominantes en ese espacio que retrata a bebés mientras amamantan o a ancianos recién llegados del campo.

En el Baile de la Bombilla, se mezclan y se dan cita gentes de distintos estamentos sociales. Las noches de verano en Madrid a orillas del Manzanares sirven para la seducción, para el baile, para la picaresca. Neville, con la música de organillo de fondo, llevará a Miguel hasta este famoso Baile para seducir a Lola que, embriagada al beber por primera vez *champagne*, canta una habanera creada para la película, *Soldadito de Chiclana*. Pero en ese espacio, reservado en principio para las clases más populares, también acuden (divertidos por la fauna protagónica) algunas señoronas, como Mariana, que descubrirán *in situ* el engaño de su supuesto enamorado.

Espacios, pues, abiertos que recrean universos cerrados sobre sí mismos por los que desfilan tipos castizos y populares provenientes del sainete y la zarzuela de aquellos momentos. Junto a estos, la redacción del periódico, la cárcel o el juzgado. Lugares donde habitan las clases populares, donde se fabrican o manipulan las noticias, donde dirimen sus problemas siempre los mismos. Espacios de ficción para vertebrar un filme que deja para el final la defensa de la dignidad y la honra por parte de una pobre mujer: la criada mató a su señora porque ésta, celosa de su hija, la había insultado. Un final éste, que a costa de recuperar el tradicional valor de la honra, permite a Neville invertir la suerte del personaje “real”, en un gesto ante la pena de muerte más propio de un artista liberal que de un convencido del régimen.

Neville quiere retratar inequívocamente el Madrid que conoce y que le gusta: la iglesia de san Ginés, la callejuelas en torno al Palacio de Santa Cruz, la calle Bordadores (a donde traslada el crimen), la Puerta del Sol. Lugares donde es sencillo situar el “galdosianismo al ambiente y a la plástica del cine”¹⁸⁷, para

¹⁸⁷ *Cámara*, nº 135, 15/8/1948

construir un relato lleno de fuerza. Precisamente de esto hablaba el cineasta en un artículo publicado en *Primer Plano*¹⁸⁸, “Defensa de mi cine”, en el que afirmaba que “lo que tiene una fuerza extraordinaria en nuestro país es el costumbrismo, son los argumentos que “saben” a español, no sólo, naturalmente, los que pudiéramos llamar folklóricos, con sus danzas, sus cantes, sus trajes y sus toros, sino los que presentan unos personajes cuya reacción no puede ocurrir más que en nuestro país, o, por lo menos, ser aquí donde se dan con más facilidad”.

En busca de ese sabor en el ambiente y de la reacción de los personajes, Neville dota a *El crimen de la calle Bordadores* de una serie de elementos que contribuyen a su objetivo. No es casual que Miguel estafe, mediante la emisión de acciones falsas de una imaginaria fábrica que construirá submarinos y que mencione los ingenios de Isaac Peral. Es preciso recordar que en 1885 el científico cartagenero presentaba su proyecto, que comenzaba a construirse dos años más tarde en el arsenal de La Carraca (Cádiz). En septiembre de 1888 es botado el submarino, pero la construcción de cuarenta unidades se pospone y la polémica salta a la prensa. Nuevamente, *El Imparcial*, con José Ortega Munilla a la cabeza, se traslada a Cádiz como enviado especial y en apoyo de “los peralistas”. Por *El Liberal* se trasladó también su director, Mariano Araús.

Esta polémica que se vivió de manera real en la prensa, se suma también a otra que aparece al comienzo del filme: la del mundo del toreo. La primera referencia es en la escena que se desarrolla en la redacción de *El Liberal*, donde antes de conocerse el crimen, se discute sobre el tamaño de los toros y la valentía de los toreros. Es decir, un asunto que lleva siglos coleando. En la discusión entre el redactor y el jefe de redacción se comenta la mala calidad de los astados y, por tanto, el arte de *Frascuero* y *Lagartijo*, las dos grandes figuras del toreo de finales del XIX, ante las “cabras de ahora”. Tanto Rafael Molina, *Lagartijo*, como Salvador Sánchez, *Frascuero* representan dos escuelas distintas, dos maneras de entender el toreo, dos formas de contemplar la fiesta. Su famosa rivalidad, alentada por los periódicos, lleva a

¹⁸⁸ *Primer Plano*, nº 315, 27/10/1946

Neville, que siempre fue un gran aficionado a los toros, a reflejarla en la película porque, como diría años después, “los españoles, tan aficionados a dividirse en dos bandos con el menor pretexto, se hicieron unos “lagartijistas” y otros “frascuelistas”, como posteriormente habían de ser de Machaco o de Bombita y de Belmonte o de Joselito y germanófilos o aliadófilos”¹⁸⁹. Pero no se conforma con mencionar a estas dos estrellas del toreo, Neville se atreve a darles presencia física en el filme cuando acuden al café El Imparcial. *Lagartijo* lo hará en compañía del Duque de Sesto, preceptor, amigo y consejero de Alfonso XII, mientras que *Frascuero* lo hará con su novia.

Además de estos personajes populares y de las distintas alusiones a la época, el cineasta completa el cuadro costumbrista con un buen número de personajes secundarios¹⁹⁰, entre los que destacamos dos elementos característicos del mundo del sainete: el sereno, personaje emblemático durante décadas en la vida nocturna madrileña y que siempre se retrataba con fino sentido del humor. En este caso es gallego y responde a una provocación del otro personaje arquetípico: el albañil borrachín que va gritando por las calles vacías, abajo Pontevedra, y al que llamarán “anarquista”.

10.1.2. De la pantalla al periódico: Las reacciones de la crítica ante *El crimen de la calle Bordadores*

El 5 de julio de 1946, la dirección General de Cinematografía certifica que *El crimen de la calle Bordadores*, compuesta de nueve rollos y 2800 metros, distribuida por Astoria Films S A, ha sido aprobada por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, reunida el 1 de julio de 1946, con la clasificación de Autorizada únicamente para mayores de dieciséis años¹⁹¹. El filme se estrena el lunes 21 de octubre en el cine Capitol de Madrid, donde permanece siete días en cartel, y recibe uno de los Segundos Premios del

¹⁸⁹ ABC, “El temple en el toreo”, 25/5/1983, p. 51.

¹⁹⁰ La nómina es amplia pero citaremos sólo algunos: Rafael Calvo que interpreta al Fiscal, Julia Pacheco encarna a Rosario, la amiga de Mariana o Pablo López Rubio que da vida al redactor jefe.

¹⁹¹ Archivo General de la Administración, Sección de Cultura, expediente 6144

Sindicato Nacional de Espectáculo de ese año¹⁹², además de obtener los galardones del Círculo de Escritores Cinematográficos a Mary Delgado, como Mejor Actriz, y a Antonia Plana, como Mejor Actriz Secundaria y un Premio Especial de Interpretación a Manuel Luna¹⁹³.

El crimen de la calle Bordadores no se convirtió en un éxito en taquilla aquella temporada, como tampoco arrancó críticas excesivamente elogiosas. Desde luego nada que ver con la repercusión y la resonancia del suceso del que parte. Quizá esa tibieza o incompreensión era a lo que se refería, años después, Fernando Fernán-Gómez cuando recordaba en un artículo su experiencia en el estreno de esta película en una sala de Barcelona. “El público no entendió la intención de la película ni su plástica y decidió despreciarla ostentosamente. No aceptaba que en una película de crímenes se cantara flamenco, no aceptaban que para cantar flamenco hubiera que tener mucho rato la boca abierta, no aceptaban que los actores y los cantaores fueran feos”¹⁹⁴.

El 23 de octubre, el diario *Informaciones* lleva a su portada dos importantes noticias, aunque de muy distinto calado: las audiencias que tiene el Jefe del Estado en nuestro país y la expectación que ha despertado el discurso de Truman en la celebración de la Asamblea General de las Naciones Unidas. La película de Neville ocupa un lugar escondido de la página 10, desplazada por el gigantesco espacio que se le concede al film *Enrique V*, de Lawrence Olivier. El crítico de este periódico, José de la Cueva, resalta que *El crimen de la calle Bordadores* esté basado en sucesos ocurridos en Madrid, citando el crimen de la plancha y haciendo notar a los lectores que cambia el sexo de la víctima¹⁹⁵. Aunque no hace mención expresa al crimen de la calle Fuencarral, sí resalta que el director sitúa la acción en una zona de la ciudad donde linda la

¹⁹² Había recibido en el año 1942 una mención honorífica, sin dotación económica, en el Concurso de guiones organizado por el Sindicato.

¹⁹³ *Radiocinema*, nº 137, julio de 1947

¹⁹⁴ “El dandy en la taberna”, *Cinema 2001*, nº 2, noviembre de 1986.

¹⁹⁵ Recuérdese que en el conocido crimen de la plancha, la víctima del suceso es el dueño de la casa donde trabaja Cecilia Aznar.

modesta burguesía con los habitantes de los típicos barrios bajos, lo que lleva a destacar lo pintoresco de sus imágenes.

De la Cueva dice preferir al Neville escritor que al cineasta, pero considera que con este trabajo ha logrado una “fábula emotiva e interesante”. No obstante, el crítico pone numerosas objeciones al perfil histórico de la película, a la que no estima aceptable en ese sentido. Afirma que en el año 1898 “no podemos aceptar la indumentaria de 1870 ni la gallarda presencia del duque de Sexto, que ya era octogenario por esas fechas; ni otros muchos otros detalles que desconciertan”. Aún así, de la Cueva califica el trabajo de Neville como director de correcto y “hábil en los esfuerzos por ocultar la pobreza de los decorados”, destaca el trabajo de los actores y critica negativamente la escena de la pelea entre las dos mujeres en el almacén del café por “excesiva” y “grotesca”¹⁹⁶.

ABC, por su parte, publica en portada ese mismo día la gran fotografía de “una ceremonia celebrada recientemente en la Basílica de San Pedro, donde Pio XII ha impuesto el capelo cardenalicio al prelado holandés Jong”. El crítico cinematográfico de este periódico, (que firma como N.), reconoce que *El crimen de la calle Bordadores* tiene “garbo, gracejo y hasta un acento propio y nuevo”, considera que la intriga de la película se sirve de un “folletín muy del 900, del “Imparcial” y de la “Corres”, un suceso que conmueve a las redacciones de la época”. Califica los decorados como de “francamente admirables”, define el resultado como “gracioso cuadro de costumbres y una evocación placentera y jocunda del Madrid de la verbena de la Paloma”, para terminar destacando el trabajo de los actores¹⁹⁷.

El diario *Arriba* destaca en su portada de ese día que las fotografías de los ahorcados en Núremberg¹⁹⁸, tras el juicio principal a los dirigentes del gobierno nazi, se publicarían al día siguiente, mientras que otra noticia informa que diversos sectores mejicanos solicitan la reanudación de las relaciones con

¹⁹⁶ *Informaciones*, 23 /10/1946, p. 10

¹⁹⁷ *ABC*, 23/10/ 1946, p. 24

¹⁹⁸ El Tribunal dictó 11 penas de muerte contra los principales líderes del nazismo, que fueron ejecutadas el 16 de octubre de 1946.

España. La crítica a la película de Neville, firmada por José de Juanes, apenas ocupa un cuarto de columna, por lo que su autor intenta sacar provecho de ese espacio y hacer lo que él denomina un “juicio esquematizado”. En ese sentido entendemos que en un párrafo condense tantas ideas: “Bien domesticados el interés, la intriga y el melodramatismo –un melodramatismo nada ramplón, efectista y sincero-; acertada la elección de los tipos y condimentado el argumento con una sencilla técnica “ad hoc” con el estilo de la narración; abundante en motivos intrigantes y salerosamente desenvuelto el problema”¹⁹⁹.

El diario *Ya* destaca entre las noticias del día el “Desconcierto entre los rojos exiliados y la fortaleza de Franco” y se informa que según ha publicado *New York Herald Tribune* hay miles de refugiados “rojos” en Tolouse viviendo una penosa situación, lo que ha llevado a numerosas organizaciones privadas norteamericanas a prestar ayuda médica y alimentaria a esta población. En el interior del periódico, y con referencia a *El crimen de la calle Bordadores*, la crítica de L. G. M. estima que el argumento del film tiene tanta semejanza con el suceso verdadero que bien podría ostentar el mismo título. Considera que la atracción por este tema no es tanto por sensacionalismo sino por las “notas pintoresquistas de la época, los personajes y las costumbres que nos evocan”.

Entre la prensa especializada, la revista *Cámara*, tras iniciar la crítica con todo un rosario de lo que opinan los enemigos de Neville de sus películas, destaca del cineasta madrileño su “inquietud, el ambicioso anhelo de superación que, por fortuna para él, le impide ser clasificado entre los directores amorfos con garantía de discretos”. Considera que “*El crimen de la calle Bordadores* es un film policíaco resuelto con bastante habilidad” y lo describe como “una graciosa evocación del Madrid pintoresco y despreocupado de principios de siglo, bastante certera y convincente”, aunque el autor del texto quiere dejar claro que la película incurre en algunas inexactitudes, como la escena del paseo de coches del Retiro, “en una época en que la bicicleta había desplazado ya por completo al biciclo”. Dicho esto, el texto concluye con un último párrafo que no deja de ser curioso: “Nosotros creemos que Edgard Neville, y en esto coincidimos con sus enemigos, ve y

¹⁹⁹ *Arriba*, 24/10/1946, p. 4

siente sus películas mejor que las realiza. Y es porque a nosotros nos convence mucho más como guionista que como director. Si el director de *El crimen de la calle Bordadores* hubiera estado a la altura del guionista (...) habría eliminado de su película ese error de creer que una alusión verbal – sobre la última estocada de Lagartijo o el último discurso de Sagasta- es suficiente para crear la atmósfera de un film”²⁰⁰.

Luis Gómez Mesa, en *Radiocinema*, destacaba, a modo de resumen, “la sugestiva evocación de unas modas y unos modos que hoy nos resultan baladíes y gratamente pintoresquistas”. La revista resalta en su crítica la “fina observación y expresión acertada de tipos y de sucesos que sitúan la acción en su justo ambiente”, considera que “fluye como un acierto decisivo el clima, y esto no es fácil de conseguir más que cuando se posee una inteligente capacidad de conocimiento y de oficio”²⁰¹.

Gómez Tello, en la revista *Primer Plano*, destaca sobre todo la ambientación generada por Neville para situar al espectador en el Madrid del *Lagartijo* o de las primeras bicicletas dando vueltas por el Retiro: “creo que el resucitar una época y la manera de resucitarla es lo que más gustará a un público inteligente que ha apreciado esa ironía con que Neville resbala –sin profundizar demasiado, puesto que después de todo, el argumento tiene un nervio central suficientemente vigoroso para no resbalar hacia lo fácil del pastiche- sobre situaciones y tipos”²⁰².

10.2. El asalto al Expreso de Andalucía, un crimen incómodo para la dictadura de Primo de Rivera

Las nuevas circunstancias sociales y políticas que vive España desde el 13 de septiembre de 1923 hacían inimaginable que pudiera ocurrir un suceso criminal que conmocionara tanto a la sociedad del momento. El hecho de que en un país donde se había producido un golpe de Estado para, entre otros

²⁰⁰ *Cámara*, nº 92, Noviembre de 1946, pp. 45 y 46.

²⁰¹ *Radiocinema*, nº 129, 1/11/1946.

²⁰² GÓMEZ TELLO, *Primer Plano*, nº 315, 27/10/1946.

motivos, garantizar el orden público sucediera un robo y asesinato de ese calibre alteró no sólo a la profesión periodística sino que también tuvo importantes consecuencias en la restricción de los derechos civiles. Analizaremos aquí lo que ocurrió aquel 11 de abril de 1924 en el Tren Expreso de Andalucía, sobre todo a través de lo que relataron los periódicos del momento, y estudiaremos cómo se trasladaron estos hechos a la versión cinematográfica realizada tres décadas después por Rovira Beleta, un caso interesante de adaptación o traslación asincrónica, única propuesta fílmica que se conserva sobre este importante suceso porque aunque impactó a otros cineastas, como Buchs o Iquino (tal y como comentamos en un capítulo anterior), sus obras, desgraciadamente, se perdieron para siempre.

Aquel 11 de abril, el Expreso de Andalucía había iniciado su ruta habitual desde Madrid hasta Córdoba, donde se separaría el tren para seguir su camino: uno hacia Málaga y el otro en dirección a Cádiz. Como siempre, en el interior del coche-correo se transportaba correspondencia privilegiada, certificados, pliegos de valores, además de despachos precintados procedentes de fuera de España y con destino a Gibraltar y Tánger. Los entendidos en este tipo de transportes podían calcular que aquel día viajaba mucho dinero custodiado tan sólo por dos funcionarios de correos: Santos Lozano y Ángel Ors.

Como también era habitual, el Expreso se detuvo a su llegada a Aranjuez, momento en que aprovecharon para subir, sin ser vistos por el resto de los convoyes, José Sánchez Navarrete, oficial de correos y, por tanto, compañero de Ors y Lozano, y dos hombres más: Antonio Teruel y Francisco de Dios Piqueras. Cuando el tren reanuda su marcha, en el interior del vagón destinado al transporte del correo, Teruel asesta un golpe mortal en el cráneo de Lozano y Ors, que está durmiendo en su jergón, recibe otro con las mismas pesadas tenazas. La cabeza del oficial de correos consigue resistir el golpe y se produce un forcejeo entre ambos hasta que Teruel asesina a Ors de dos disparos.

A partir de ese momento, los asaltantes trabajan con rapidez y desvalijan sobres y paquetes. Su precipitación es tal que olvidan algunos de los

envíos de mayor valor, pero al llegar a la estación de Alcázar de San Juan, lugar donde espera José Donday, descienden del tren para huir hacia Madrid. Allí se reparten el botín. A falta de vender las joyas sustraídas, el total de lo robado ascendía, según uno de los Guardias Civiles que investigaron el caso, “a la cantidad de 194.685 pesetas”, (Gallego Pérez, 1957: 127). En el reparto habría que contar también con el quinto miembro de la banda: Honorio Sánchez Molina. Es el cerebro del plan, aunque no participara materialmente en él. Según le definía días después *El Liberal*, “se trata de un hombre serio, de orden, propietario de una casa de huéspedes, maurista y aspirante a concejal”²⁰³.

Son las once de la noche y el Expreso de Andalucía ha continuado su ruta sin que nadie se haya dado cuenta de lo sucedido, ni tan siquiera la pareja de la guardia civil que viaja en otro vagón. En Córdoba, ciudad en la que se separan los convoyes para seguir sus rutas respectivas, descubrirán el sangriento suceso.

Como decíamos más arriba, el suceso conmociona a la sociedad por varias razones: por la singularidad del escenario elegido por los asaltantes; por el plan que se va descubriendo poco a poco; por el suicidio de uno de los participantes y la detención de los demás y, sobre todo, porque se supone que la dictadura de Primo de Rivera mantiene el orden y la seguridad de sus ciudadanos mediante un control férreo de la delincuencia. Esa imagen se desmorona y, a pesar de la censura establecida en prensa, el suceso corre como la pólvora provocando una situación política delicada e incómoda.

Por eso se puede entender que los esfuerzos de la policía estuvieran centrados en aclarar cuanto antes las claves del crimen. Para ello se establece una gigantesca operación policial en la que participan numerosos agentes de Policía y Guardia Civil, además de todos los confidentes de la ciudad. Según relata en su libro *Lucha contra el crimen y el desorden* el miembro de la Benemérita, Gallego Pérez, la primera pista para el descubrimiento del suceso fue detectar “la presencia en Alcázar de San Juan y Herencia de un automóvil del servicio público, matrícula de Madrid, nº 10.740, que se había detenido en

²⁰³ *El Liberal*, 7 de mayo, p. 1

el último de los indicados pueblos para repostarse de gasolina” (Gallego Pérez: 1957,127). Según todos los testimonios que se recogen, el chófer estuvo en la cantina de la estación tomando café hasta la llegada del Expreso. Localizar al propietario de este coche no fue complicado; como tampoco lo fue detener a todos y cada uno de los implicados en el asalto. El 7 de mayo se celebraba un Consejo de Guerra maratoniano y se dictaba una sentencia que no tenía apelación: la pena de muerte. Dos días después, a las 6,30 horas, los encausados morían en el garrote vil. Se liquidaba así, por parte del régimen, el crimen del Expreso de Andalucía.

10.2.1. La censura informativa impone su ley, pero los sucesos son imparables

La repercusión de este caso en los periódicos es tan apasionante que bien podría merecer una investigación propia, pero nosotros trazaremos, al menos, las líneas más importantes. La noticia del asalto al tren Expreso de Andalucía aparece en los periódicos de Madrid el domingo, 13 de abril, mediante una nota lanzada por la Oficina de Información y Censura²⁰⁴. En ella se prohíbe publicar “detalles del doble asesinato y robo perpetrados en el coche-correo del expreso de Andalucía, para evitar la posibilidad de que las narraciones puedan servir de guía a la evasión de los criminales, para cuya captura se han dado órdenes a todas las autoridades provinciales, pues el Gobierno se propone caso de realizarse, excitar el celo de los Tribunales para la mayor diligencia y rigor en la tramitación de los procedimientos, pues la única salvaguardia social contra actos de esta índole está en la ejemplaridad y prontitud de las sanciones”²⁰⁵. Es decir, no sólo se intenta evitar el flujo de información incontrolada sobre el suceso, sino que también se hace toda una declaración de intenciones sobre la celeridad en las investigaciones y el castigo a los culpables, tras la vergüenza gubernamental de ver cómo en su controlado Estado pasaban también estas cosas.

²⁰⁴ Este Organismo, adscrito a Presidencia de Gobierno, tenía en aquellos momentos como responsable al teniente coronel Pedro Rico

²⁰⁵ *ABC*, 13/4, p. 21; *El Liberal*, 13/4, p.1

Para analizar la repercusión que este caso tuvo en los periódicos de la época hemos seleccionado dos de los grandes diarios de la prensa madrileña y un diario de referencia en Córdoba. Estudiamos el seguimiento informativo en *ABC* porque es uno de los periódicos que acogió positivamente la Dictadura, aunque estaba en contra de la censura previa, y porque es uno de los diarios más importantes de la prensa derechista, con una difusión que le sitúan en el primer lugar de los periódicos de la mañana. Junto a este, observaremos también el seguimiento informativo que del caso hace *El Liberal*, el diario madrileño más situado a la izquierda de todos los grandes periódicos que se editaban en la ciudad. Tenía además gran arraigo entre las clases populares, se opuso férreamente a la Dictadura e intentó burlar en todo cuanto pudo a la censura²⁰⁶. Por último, la elección del *Diario de Córdoba* responde al interés por ver cómo es tratado un suceso de gran calado informativo en un periódico local.

Fiel a su idea de importunar al gobierno dictatorial, *El Liberal* lleva a su primera página, en un lugar destacado como es el margen superior derecho, la noticia de “El doble crimen en el Expreso de Andalucía”. El diario no se conforma con editar la “nota oficiosa” de la Oficina de Información y Censura en la que se prohíbe informar de estos hechos, sino que le da notoriedad acompañándola de una fotografía del “infortunado” Santos Lozano, uno de los asesinados, con su mujer e hijos. El espacio destinado a esta noticia –mucho más amplio de lo que el Gobierno hubiera querido- está además acompañado por otra información breve elaborada por la redacción donde se explica que se ven obligados a retirar la “vastísima información” que había recogido su redactor desde Córdoba, Emilio Ayensa. Es decir, *El Liberal* fuerza los márgenes del Gobierno en materia informativa y, además, avanza a los lectores que tiene abundante material sobre este caso. Con más discreción que su colega, *ABC* publica la nota oficial en la página 21, entre informaciones de diversa índole, bajo un retrato del funcionario Santos Lozano y sin mayores comentarios al caso.

²⁰⁶ Su propósito de defender sus espacios de libertad le llevaron a publicar en el mes de marzo de ese año una carta al Presidente del Directorio militar solicitando que levantara el destierro al rector de la Universidad de Salamanca y colaborador del periódico, Miguel de Unamuno, por sus críticas a la dictadura. Artículo que fue contestado por el propio Primo de Rivera a los dos días.

El 15 de abril²⁰⁷ se levanta la prohibición y se autoriza la información sobre el suceso, aunque siempre con la obligación previa de “ser visado por la censura militar”. Los diarios de Madrid llevan a sus portadas el horrendo crimen. *El liberal* se apresura a destacar que “Autorizada ya la publicación del suceso, damos a continuación una parte de la prolija información que logramos componer el sábado, con los reportajes de nuestro enviado especial y los telegramas de nuestros corresponsales. Nada decimos, no obstante, de lo mucho que durante el día de ayer lograron recoger nuestros reporteros, por impedir la censura toda relación que se refiere a las numerosas detenciones efectuadas y trabajos de la Policía en Madrid, Aranjuez, Alcázar de San Juan y otras localidades”. Así, con las fotografías de los cadáveres de Ors y Lozano, y una serie de preguntas compuestas en gran tipografía, el diario dedica sus cinco columnas al caso.

Dos días después, el 17 de abril, *El Liberal* vuelve a dedicar las cinco columnas de su portada para aportar más datos de la investigación y publicar las instantáneas realizadas en las calles de Madrid. Se ilustra con imágenes desde el bar de Atocha donde el chófer fue contratado para ir a Alcázar de San Juan a recoger a otras personas más a el lugar de la calle de Embajadores donde se bajaron los supuestos asaltantes, tras abonar trescientas pesetas al conductor, y la dirección que tomaron. Tras esta averiguación, la primera detenida es Carmen Atienza, esposa de Antonio Teruel, que permanece escondido en una pequeña buhardilla o guardillón de su casa de la madrileña calle Toledo. El cerco policial y la detención de su mujer hacen que Teruel sienta tal presión que decide quitarse la vida el 21 de abril, diez días después del asalto. Tras el fallecimiento de su marido, Carmen Atienza, que ya nada tiene que ocultar, lleva a los agentes hasta Sánchez Navarrete y Honorio Sánchez Molina. Los dos son detenidos en las viviendas de sus padres, mientras que Piqueras es capturado cuando intenta huir a Portugal y Donday se entrega en la embajada de Paris.

Las tintas de cierto amarillismo se cargan en los titulares de los días sucesivos cuando se publica a cinco columnas, en portada: “Un suicidio

²⁰⁷ El lunes 14 no se editan periódicos, por lo que la información debe esperar al día siguiente

sensacional en la calle de Toledo da a la policía la clave de quiénes fueron los misteriosos asesinos”. El titular está acompañado de las fotografías de Antonio Teruel, el fallecido, su mujer, Carmen Atienza, los serenos de comercio de la calle Toledo, además de una tarjeta de identidad de Teruel.

Aún así, el punto culminante para la información de este periódico llega el día 30 de abril. Ese miércoles se publica en primera página una “Reconstrucción cinematográfica” del caso y en el subtítulo encontramos: “He aquí una síntesis gráfica de las más emocionantes fases del trágico suceso que tanto viene apasionando a la opinión pública de estos días”. Bajo estas líneas, la secuencia de dieciséis imágenes nos cuenta, acompañadas de sus respectivos pies de foto, la reconstrucción del suceso. Como en el cine silente de esos años, el relato está explicado con tres carteles que estructuran la información. “Planeando el asalto”, “En espera del Expreso” y “Después del crimen” dividen la narración en planteamiento, nudo y desenlace.

Tras este intento por parte de *El Liberal* por recrear en papel prensa lo que se podría llamar el *storyboard* de la película, el caso sigue siendo un filón para el periódico. El relato continúa con las informaciones previas al Consejo de guerra, con las semblanzas, por ejemplo, de cada uno de los protagonistas de este asalto²⁰⁸ o el papel que desempeñaron en el crimen. La información sobre el juicio, que se desarrolla en una sola jornada, se ilustra con dibujos realizados en la sala por Angel de la Fuente²⁰⁹, además de publicitar a bombo y platillo la coincidencia entre la lectura de las actuaciones judiciales con las informaciones publicadas en los días previos por este diario.

Tras conocer la sentencia, *El Liberal* publica una curiosa portada ilustrada²¹⁰ con las dos últimas obras del escultor Mateo Inurria. En el margen superior de entrada de la página aparece el Arcángel San Miguel pesando las almas; en el de salida, el Cristo de la Bendición y del Perdón. El periódico publica que estas dos obras “simbolizan los más elevados sentimientos de

²⁰⁸ *El Liberal*, 7/5/, 1924, p.1

²⁰⁹ *El Liberal*, 8/5/, p.1

²¹⁰ *El Liberal*, 9/5, p.1

iedad y de humanitarismo. En ellas se plasma la significación más pura de aquel profeta que quiso salvarnos con su doctrina”. Bajo estas imágenes, *El Liberal* informa de que esa mañana se ejecutarán a los reos, publica una foto donde se ve al público esperando la salida de la cárcel de Carmen Atienza, Antonia Sánchez y Encarnación Muñoz. Además se acompaña de un artículo firmado por Leopoldo Bejarano que, con el título de “La noche del preso” se hace un recorrido, en tono literario, por las últimas horas de los reos²¹¹.

El diario *ABC*, con su estilo sobrio y leal al régimen, publica los detalles del caso también desde el día 15. Lo hará con una fotografía a toda página en portada, y una información minuciosa y aséptica en el interior que se agrupa bajo el curioso antetítulo de “Crímenes del bandolerismo moderno”. Con este “cintillo” se recogerán diariamente los distintos aspectos que se van conociendo, siempre tratados con extremado celo y cautela. El periódico recoge tanto la información oficial vertida por el Gabinete de Informaciones de la Presidencia, como los datos recogidos por sus redactores y su corresponsal en la capital andaluza²¹². También promueve una “suscripción patriótica” para los hijos de los oficiales del cuerpo de correos, Santos Lozano y Ángel Ors²¹³. En días sucesivos irá informando de la lista de donativos recaudados.

La llegada de la celebración de la Semana Santa hace que el diario madrileño distribuya su espacio entre estos dos acontecimientos, dando especial relevancia (como es su costumbre) a las celebraciones religiosas de Madrid, Málaga, Sevilla, etc²¹⁴. La información gráfica sobre el crimen (reconstrucción del caso ante el coche ambulante, el bar donde esperó el cómplice a los criminales...) se publica en páginas 4 y 5, mientras que los detalles del caso se ofrece en páginas interiores²¹⁵ hasta que días después vuelve a ser tema de primera página²¹⁶. Será cuando se publique una

²¹¹ *El Liberal*, 9/5, p.1

²¹² *ABC*, 17/4/1924, p. 15

²¹³ *ABC*, 17/4/ 1924, p.13

²¹⁴ *ABC*, 18/4/ 1924

²¹⁵ *ABC*, 18/4/ 1924, p. 15-17

²¹⁶ *ABC*, 22/4/ 1924. P.1, pp. 3-11

fotografía en portada con la vivienda de la calle Toledo, 105, donde se suicida Antonio Teruel. El diario muestra en su imagen el patio de la corrala donde vivía, según *ABC*, “el coautor del asesinato”, pero no recurre ni a grandes titulares ni a tipografías exageradas. En el interior, el texto, redactado con un estilo muy aséptico, explica que la policía venía siguiendo la pista a Antonio Teruel, personaje muy conocido en cabarets y cafés, así como en los círculos de juego porque actuaba como croupier. “Prohibido el juego”, continúa la información, “el individuo en cuestión tuvo que acogerse a su antiguo oficio de constructor de jaulas para pájaros”²¹⁷. Sobre el suicidio de Teruel se ofrece una información en la que se van narrando todos los pasos: desde las dificultades para abrir la vivienda, la colaboración de las vecinas, hasta el hallazgo del cuerpo y sus múltiples detalles, como la posición del cadáver, el tipo de arma utilizada, una Star calibre 6,35 o cuál fue el recorrido de la bala.

El periódico no vuelve a llevar a portada el caso hasta la celebración de los funerales²¹⁸ de los funcionarios de correos. A lo largo de los siguientes días la profusión de noticias es incesante: se informa de la detención de Piqueras, la marcha de las diligencias sumariales o el nombramiento de los abogados defensores. Pero el crimen del Expreso de Andalucía adquiere nuevamente notoriedad cuando comienza el Consejo de Guerra contra los acusados. *ABC* lleva a su primera página²¹⁹ la solemne foto de la constitución del Tribunal y tres de los procesados. En el interior se informa de manera minuciosa de todos los detalles que rodean a este decisivo acto. No obstante, el periódico recuerda en la primera columna²²⁰, bajo el título “Expectación extraordinaria”, otros sumarios “ruidosos”: causas que interesaron a la opinión pública o suscitaron polémicas. Repasa el proceso seguido contra el capitán Sánchez, los atentados de Sancho Alegre o Mateo Morral, el asesinato cometido por Cecilia Aznar o, más recientemente, el asesinato de Eduardo Dato. “Ninguno de estos sangrientos sucesos logró, sin embargo, conmover de tan intenso modo al

²¹⁷ *ABC*, 22/4/1924, p. 7

²¹⁸ *ABC*, 25/4/1924

²¹⁹ *ABC*, 8/5/1924

²²⁰ *ABC*, 8/5/1924, p. 9

público ni produjo ninguno de ellos expectación tan grande como la que se advertía en vísperas de este Consejo de guerra”. Tema obligado de conversación en casinos, fábricas, periódicos o en las mismas calles, el asunto había adquirido tales proporciones que cuando se señaló la fecha para el juicio “cayó sobre las autoridades militares una verdadera lluvia de peticiones”. Como arreciaba el vendaval de solicitudes, los permisos de entrada se limitaron a 120 personas, lo que no impidió, según relata ABC, que los alrededores de la Cárcel se llenaran de gente desde muy temprano.

La información sobre el proceso detalla que el Fiscal pide la pena de muerte para Sánchez Navarrete, Honorio Sánchez y Francisco Piqueras, veinte años para José Donday y ocho años de prisión para Carmen Atienza, Antonia Sánchez y Encarnación Muñoz. Una vez “acoplados los representantes de la prensa en los sitios que se les había designado”, comienza el juicio con la lectura de las diligencias practicadas. En un breve receso, los fotógrafos aprovechan para retratar a Donday, “quien complacido se presta a ello” y a Honorio, que posa a “instancia de algunos *repórters*”. La sesión continúa con las declaraciones de Carmen Atienza, de Sánchez Navarrete, que relata el viaje en el coche hasta Alcázar de San Juan y confiesa su participación en los preparativos del delito, pero dice estar horrorizado con el desenlace porque él siempre sugirió que se narcotizara a los funcionarios de correos.

Declara también Donday aportando detalles de la planificación del crimen, como la adquisición de cloruro de etilo, la compra de gorras y gafas para el atraco o su huida a Francia. Por su parte, Francisco Piqueras explica, sobre todo, el viaje en tren desde Madrid, la pelea dentro del vagón con Ors e inculpa a Teruel de haber matado a los funcionarios.

La sesión maratónica continúa con la celebración de varios careos entre los procesados y deja para la tarde la lectura del informe del Fiscal y la del abogado defensor de Navarrete. Este solicita al Consejo que “se olvide de lo que leyó en la prensa”, porque son noticias más o menos fantásticas, como que su defendido disparó el revólver, que sea invertido o que tenga adicción a la morfina. “Todos esos vicios, como su negocio de contrabandista, son fábulas que han circulado por los periódicos, porque ello servía para aumentar el

interés de las narraciones”²²¹. Imágenes interesantes que nos revelan cómo determinados miembros del mundo del derecho contemplaban el papel y la praxis de la profesión periodística.

El abogado niega en todo momento que Sánchez Navarrete tuviera propósito de matar e infunde un halo de romanticismo al hecho de perpetrar un robo que le sacaría de sus apuros económicos. Tras esta intervención, vendrán las del abogado defensor de Honorio Sánchez, quien manifiesta que la participación de su defendido no va más allá del encubrimiento, y las últimas alegaciones de los procesados. Termina la sesión, los reos son conducidos a sus celdas para cenar mientras los miembros del Tribunal se reúnen a deliberar.

ABC informa que a las tres de la madrugada se retira a descansar el comandante Hernández Roda, encargado de informar a la prensa, porque considera que aún quedan varias horas para conocer la sentencia. Dos horas después, el periódico informa que cierra su edición sabiendo que han terminado las deliberaciones pero que ha comenzado la redacción de la sentencia²²².

Al día siguiente, se publica el epílogo del Consejo de guerra y la sentencia, que condena a muerte a Navarrete, Piqueras y a Honorio, mientras que establece 20 años de cárcel para José Donday como cómplice y pone en libertad a las tres mujeres: Carmen Atienza, Antonia Sánchez y Encarnación Muñoz. El periódico informa que el padre de Sánchez Navarrete, el teniente coronel Sánchez Bernal acudió, junto al abogado de su hijo, a pedir el indulto al general Primo de Rivera. Con lágrimas en los ojos solicitó la suspensión de la pena capital, pero el marqués de Estella manifestó que “no debía ocultarse que las circunstancias de los hechos y el estado de la opinión pública exigían un castigo ejemplar”²²³. El resto de los abogados defensores de los reos también solicitaron el indulto. El periódico relata las escenas angustiosas que se

²²¹ *ABC*, 8/5/1924, p. 13

²²² *ABC*, 8/5/1924, p. 15

²²³ *ABC*, 9/5/1924, p. 9

vivieron en esas horas por parte de familiares y abogados solicitando clemencia al general Primo de Rivera. Éste, impávido, remitía siempre a la reunión del Consejo del Directorio militar para adoptar la decisión. Poco después de las ocho de la tarde, los tres reos son reunidos en una celda y se les comunica que la sentencia será llevada a cabo. Los abogados protestan por no haber podido estar presentes en la lectura del acta y los condenados son llevados a capilla.

El sábado, 10 de mayo, *ABC* publica que se cumplió la sentencia en el recinto militar de la Cárcel Modelo en poco menos de media hora, a las seis de la mañana. En una nota adjunta se explica que “Consecuente con su costumbre, el periódico omite el pavoroso relato de los detalles de la ejecución y desea fervientemente que la misericordia de Dios otorgue paz a las almas de los que ya expiaron su delito con arreglo a la ley”²²⁴.

En *El Liberal*, en cambio, la ejecución de la sentencia sirve al periodista y escritor Joaquín Dicenta hijo a publicar un artículo literario en portada bajo el título “El Doloroso espectáculo de la sentencia que se cumple”, en el que, convertido en un espectador lejano, contempla desde una azotea el rito de los reos hacia el patíbulo, haciendo partícipe al lector de sus sentimientos. En esta ocasión, el periódico sí publica una gran foto del recinto militar de la cárcel Modelo tomada desde la azotea de otro edificio en el momento en que Piqueras iba hacia el patíbulo. En un editorial, situado en la columna superior de entrada de esta primera página, se manifiesta que “Con la ejecución de los reos de muerte parece que se le ha quitado un peso de encima a la opinión pública”, continua diciendo que desde que se supo que se había cumplido la pena “quedó reparada en el orden moral la perturbación producida en él”, y concluye el párrafo “Una saludable ola de piedad ha invadido todas las almas, purificando un ambiente que, saturado de abominaciones, había llegado a ser mal sano”. Todo el artículo, que lleva por antetítulo el frío “A otra cosa” y como titular “Ambiente de Compasión”, está marcado por este tono defensor de la

²²⁴ *ABC*, 10/5/1924, p.19

pena impuesta, para cerrar con la sentencia “pena de muerte al ladrón, pero guerra sin cuartel a la vindicta pública que no supiera compadecer”²²⁵.

La repercusión en *El Diario de Córdoba* es mucho más limitada cuantitativa y cualitativamente. No podrá publicar nada hasta el día 16 de abril por prohibición expresa de la autoridad, de hecho el periódico informa ese día en su portada del “obligado silencio” al que han sido sometidos y del telegrama recibido el día anterior del Jefe del Gobierno del Directorio Militar autorizando la publicación de noticias referentes al caso “excepto las relativas a presuntos autores o cómplices, trabajos de la policía o pistas más o menos probables”²²⁶. Este documento sirve al diario para mostrar en un artículo su indignación, sus buenos propósitos y quejarse del daño que están sufriendo por “la invasión desplazadora” de periódicos de Madrid, Sevilla y otras poblaciones aquí llegados”. A continuación *El Diario de Córdoba* informa de los distintos detalles del suceso ocurrido en la ciudad y ofrece los datos recibidos de Madrid por telégrafo y teléfono. Al día siguiente, la información sigue llegando de la misma fuente; es decir, el periódico no manda corresponsal a Madrid para seguir el curso de los acontecimientos. La llegada de la Semana Santa hace desaparecer el rastro de este caso en *El Diario de Córdoba*, hasta el domingo 20 de abril que se publica una nota ofrecida por la familia del oficial de correos Santos Lozano agradeciendo a la ciudad el trato recibido, el apoyo y el cariño en momentos tan dolorosos.

El resto de los días, hasta la celebración del juicio y el cumplimiento de la condena, el periódico informa de los hechos importantes ocurridos en Madrid: detención de los implicados, suicidio de Teruel, marcha de las investigaciones, pero siempre se hará con las noticias llegadas por telegrama o telégrafo. A pesar de ser un suceso descubierto en la ciudad, *El Diario de Córdoba* sigue sin enviar corresponsal a Madrid para seguir el caso y, por tanto, no hace información de elaboración propia.

Antes de terminar este breve recorrido por la repercusión informativa en estos periódicos, es necesario añadir que tras este caso, el Gobierno decide

²²⁵ *El liberal*, 10/5/ 1924, p.1

²²⁶ *Diario de Córdoba*, 16/4/1924, p.1

dar una vuelta de tuerca más en la restricción de los derechos civiles y publica una Real Orden “contra el vicio y la perversión de costumbres”. El texto, enviado a los gobernadores civiles y militares, así como al director general de Seguridad, se publica²²⁷ con la misma celeridad con que se ha celebrado el Consejo de Guerra y explica que “El espantoso crimen del expreso de Andalucía, que sublevó la conciencia pública, y acaba de ser expiado por mandato de la ley, ha puesto de relieve un estado de relajación moral que si, por fortuna, no alcanza a toda la sociedad, es bastante grave para fijar la atención del Poder público, imponiéndole el deber de buscar remedio para tan grave mal”.

Con este pretexto se dictan a continuación una serie de “medidas precisas” para cerrar los locales de ocio a hora conveniente, que se vigile a los degenerados y expendedores de drogas, a sancionar a quien tenga el hábito de blasfemar, a transitar por las calles de forma ordenada, a respetar a las mujeres, aunque también se perseguirá la ostentación callejera de las mujeres públicas. Todo esto y mucho más para que “desaparezca el ambiente de perversión que ha podido engendrar crimen tan horrendo como el del expreso de Andalucía”.

10.2.2. “Por los caminos del mal no se puede andar despacio”: Rovira Beleta lleva al cine el crimen del Expreso de Andalucía.

En la estela de *Surcos* (Nieves Conde, 1950) y con el referente poderosísimo de *Ladrón de bicicletas* (de Sica, 1948), Francisco Rovira Beleta (Barcelona, 1912) dirige en 1953 *Hay un camino a la derecha*²²⁸, un melodrama social, duro y sin concesiones, rodado en escenarios callejeros de la ciudad condal. Será la primera parte de una trilogía que continuaría con *Expreso de*

²²⁷ *ABC*, 10/5/1924, p. 9

²²⁸ La película supone el primer gran éxito de crítica del cineasta catalán y logra ser uno de los filmes más taquilleros de la década. Sus protagonistas, Paco Rabal y Julia Martínez, consiguen la Concha de Plata a la mejor interpretación en la primera edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián

Andalucía/Il mondo sarà nostro (1956) y terminará con *Los atracadores* (1961), film que ya comentamos en el capítulo anterior.

Los tres vértices estarán unidos por un claro afán de retratar la existencia miserable de sus protagonistas, por recrear territorios cercanos al neorrealismo, por sumergirse en el cine negro “porque ese era el ambiente que nos rodeaba en aquellos días”²²⁹. Pero también estarán emparentados por una cierta tendencia a la redención de sus personajes, al arrepentimiento de algunas almas que lograrán regenerarse moralmente o al castigo sin piedad de los culpables. Con mayor o menor intensidad dependiendo de los argumentos de cada film, la trilogía se mueve en ese terreno moralizante, tan habitual por otra parte en el cine negro y policial de esos años, de salvación y de castigo, de expiación y arrepentimiento.

Si el peso de la Ley caía de manera fulminante sobre los auténticos protagonistas del crimen del *Expreso de Andalucía* y la ejecución a garrote vil fue inmediata, treinta años después, Rovira Beleta decide otorgar otro destino menos traumático a sus personajes. Aunque no los liberará de un trágico final, los protagonistas de la historia fílmica caerán uno a uno en sus huidas hacia ninguna parte. Y, curiosamente, esa sentencia a muerte, salvaje y brutal pero real, la reservará el cineasta para los últimos fotogramas, duros e inmisericordes, de *Los atracadores*.

Junto a este importante cambio, *Expreso de Andalucía* incorporará otras significativas novedades con respecto al suceso en el que se inspira. Rovira Beleta cuenta a Carlos Bempar que empezó escribiendo el guión con Giuseppe Mangione²³⁰ y con Vicente Coello²³¹. “Después de unos días trabajando en Aranjuez, me vine a Barcelona y con Manuel Saló²³² lo reformamos todo”

²²⁹ Declaraciones de Rovira Beleta a Carlos Bempar (2000, 43).

²³⁰ Prolífico guionista de género durante las décadas de los cincuenta y sesenta. En los setenta fue muy conocido por ser uno de los guionistas de la popular serie de televisión *Sandokán*.

²³¹ Crítico cinematográfico en los diarios valencianos *Las Provincias* y *Jornada*, director de la revista *Triunfo*, de la que fue fundador junto a José Ángel Ezcurra, propietario también de la productora TEIDE, realizadora de *Expreso de Andalucía*.

²³² Colaboró muy estrechamente con Rovira Beleta a lo largo de su carrera. En 1953 había recibido el premio Ciudad de Barcelona por el guión de *Hay un camino a la derecha* (Riambau y Torreiro, 1998: 507)

(Bempar: 2000, 56). Aunque no disponemos de datos que nos permitan señalar las modificaciones que se fueron produciendo a lo largo de la elaboración de este guión escrito a seis manos, sí podemos destacar las alteraciones que se produjeron en la representación del suceso real en el cine.

La primera licencia que adoptan los responsables de la película es una transposición temporal, de 1924 a 1954. Esos treinta años de diferencia sirven para otorgar al film un planteamiento más contemporáneo, más “negro”, acorde con esos tiempos que él mencionaba y en sintonía con los intereses del cineasta. No sabemos si por eludir los problemas con la censura o por adaptarla al nuevo contexto temporal, el argumento de la película cambia el objeto del robo. Si en el suceso real los atracadores desvalijan las sacas del vagón conoedores de que hay dinero, pagarés y objetos de valor en ellas, en la película tratarán de apropiarse de un alijo de joyas robadas que viajan en el coche correo camufladas como muestras medicinales. Los asaltantes decidirán robar ese botín porque los autores de ese envío de joyas han sido detenidos por la policía, porque nadie irá a recoger esta mercancía a su lugar de destino y porque el asunto se plantea fácil debido a que uno de ellos conoce a los funcionarios que viajan en el furgón de correos.

Expreso de Andalucía arranca con un prólogo que nos sitúa en una estación de ferrocarril durante la noche. El tren se detiene, el personal encargado retira las sacas y descubre las manchas de sangre. Aparecen los títulos de crédito, que finalizan con la siguiente leyenda: *“Con frecuencia el delito empieza por hechos de poca importancia y va creciendo, como un torrente, hasta arrollarlo todo. Por los caminos del mal no se puede andar despacio”*. El siguiente bloque se destina a presentar la planificación y ejecución del atraco al tiempo que se dibujan las personalidades de los protagonistas del filme. Aquí serán Miguel (Vicente Parra), estudiante universitario, hijo de un funcionario de Renfe; Andrade (Jorge Mistral), un expelotari rudo y desalmado capaz de cualquier cosa por solucionar económicamente su vida; El Rubio, un personaje inseguro, pobretón, incapaz de hacer nada por sí mismo y, por tanto, fácilmente manipulable, y Salinas, un pequeño mafioso, vendedor de antigüedades, dispuesto a respaldar el golpe y a “colocar” las joyas robadas.

El relato alterna el montaje con lo que sucede antes y durante el atraco, para pasar después a una segunda parte que entra de lleno en la investigación policial y en el que habrá un importante punto de inflexión: el funeral de los funcionarios de policía. En este escenario, rodeado de dolor por el entierro de dos seres humanos, Rovira Beleta situará a Miguel, el cerebro del plan, para hacerle derrumbarse moralmente. Mientras tanto Andrade presionará a Salinas para obtener su parte del botín porque intenta fugarse con Silvia, cantante de “variedades” y esposa del anticuario. El acoso y la persecución a la que son sometidos los personajes nos muestra la desintegración progresiva de la banda. El Rubio caerá por el Viaducto escapando de la policía y ante la mirada impasible de Andrade que nada hace por ayudarlo. También será el responsable de la muerte de Miguel, cuya ejecución se hará fuera de campo, bajo el ruido de las locomotoras. En este particular ajuste de cuentas cinematográfico, que nada tuvo que ver con el desenlace ocurrido en los sucesos reales, el pelotari asesinará también a Salinas, cuando se siente perseguido por la policía e intenta huir con Silvia después de robar las joyas que aún no han sido vendidas.

Todos irán cayendo en su huida hacia un destino trágico. Lejos de Rovira Beleta optará por retratar simples y vulgares atracadores aficionados²³³, incapaces de preparar, ejecutar y solventar un “trabajo profesional”. El cineasta reúne a un grupo atrapado por su miseria moral, como Miguel, que procede de buena familia, es estudiante universitario pero sin horizontes vitales, sin referentes claros. Su “capricho” de vivir el riesgo, de transgredir las normas le llevará a enfrentarse con sus miedos, con sus remordimientos y con su debilidad moral. De alguna manera buscará, en el paraje inhóspito de las vías del tren, terminar con su sufrimiento.

Por su parte, Andrade no podrá escapar de esa miseria que tanto detesta. Frustrado por una trayectoria deportiva que se vio abortada antes de disfrutar de los grandes éxitos, asqueado por vivir rodeado de carencias y de fealdad, su primera huida, nada más terminar el atraco, será abandonar la corrala e instalarse en un hotel. Intentará vivir una nueva vida de lujo, pero el

²³³ Ya lo adelantaba en la revista *Fotogramas*: “en la película no habrá *gánsters*, sino sencillamente atracadores”, nº 343, 24 de junio de 1955.

destino se empeñará en que su segunda huída (la que le llevaría lejos de allí) termine en el patio de la vecindad, rodeado de pobreza y de humildad.

Los personajes femeninos que Rovira Beleta traza en su obra son radicalmente distintos a los que partieron del suceso real. Mientras que en 1924 las mujeres que rodeaban a los asaltantes del expreso de Andalucía tuvieron conocimiento de lo ocurrido cuando se las implicó como encubridoras y pasaron por la cárcel antes de ser declaradas inocentes en el juicio, aquí tendrán una función diferente. Silvia, interpretada por la actriz italiana Mara Berni, es una rubia explosiva, una mujer “fatal” que, como es habitual en el cine de esos años, se dedica al mundo del espectáculo, a la noche, a actividades de dudosa reputación. Es la esposa de Salinas pero está dispuesta a engañar a su marido con Andrade, porque es un hombre guapo y rudo, y además porque le promete un futuro todavía mejor. Ambiciosa y descarada, Silvia representa el modelo que una mujer decente no debe seguir y, aunque su personaje no es el de una extranjera, la actriz que lo interpreta sí viene de fuera de España.

Como contrapunto a esa figura, encontraremos a Lola (Marisa de Leza), hermana de El Rubio. Es una joven buena y honesta, que se gana la vida vendiendo gafas en El Rastro. Ajena completamente a los negocios turbios de su hermano y de Andrade, de quien está enamorada, será el prototipo de mujer sufridora y abnegada que intentará proteger y aconsejar (sobre todo a su hermano) para que no se desvíe de los caminos correctos.

Años después Rovira Beleta consideraba que la presencia de Mara Berni fue lo peor del film. Parece ser que en *Expreso de Andalucía*, que se realizó en régimen de coproducción como veremos más adelante, la elección de la actriz fue imposición de sus socios italianos. “Hay momentos de la película que están totalmente destrozados por ella, era una calamidad” (Bempar, 2000:54). El cineasta catalán consideraba que el personaje de Silvia “debía ser una chica de categoría y es una mula. Si fuera una chica interesante se entendería que dejara su posición de lujo por la inseguridad y la aventura que es lo único que puede ofrecer el desgraciado de Jorge Mistral”. Según el realizador esta historia de amor resulta bastante inverosímil porque “tratándose

de Mara Berni, quizá hubiera sido mejor que su relación con Mistral no hubiera sido por amor sino por intereses crematísticos” (Bempar: 2000, 58).

Situar la acción treinta años después de cuando ocurrió permitió al realizador esquivar tropiezos con los lápices censores por la posible recreación de la dictadura de Primo de Rivera (aunque alguno tuvo, como veremos, por otros motivos), eludir la brutal condena de muerte y la denegación del indulto por parte del dictador, además de no entrar en el espinoso asunto del tratamiento informativo del suceso. Situar el argumento en los años cincuenta logró implicar con facilidad a un socio italiano en la realización de una película contemporánea que no remitía específicamente a una época tan concreta y a un caso tan determinante de la realidad española.

Pero Rovira Beleta y su equipo de guionistas sí quisieron aprovechar algunas cosas del suceso que les servía de inspiración. En la ficción mantuvieron el recorrido del tren y el alquiler del coche con *chauffeur* (según se denominaba en la prensa de la época), además de algunos rasgos de los protagonistas de este asalto. Así por ejemplo, Miguel (Vicente Parra), estudiante universitario, es hijo de un funcionario de Correos que conoce los trayectos y operaciones de los coches-correo. En la vida real, Sánchez Navarrete era oficial primero, había viajado en la línea Madrid-Málaga, por lo que conocía la técnica empleada en ese tipo de transportes y era hijo de un alto cargo de la Guardia Civil (recordemos que su padre solicita el indulto ante Primo de Rivera y este lo deniega). Según cuentan los periódicos tras su detención, Navarrete no gozaba de estima ni de consideración entre sus compañeros. Era un tipo solitario, al igual que Miguel, y le describen como un joven de treinta y seis años, “de aventajada estatura y de maneras afeminadas. Vestía con lujo, que quería ser elegancia”²³⁴. Rovira Beleta utiliza la institución familiar, tan fundamental para los credos franquistas, como contrapunto positivo a las actitudes delictivas de Miguel. Al igual que sucediera en el caso de origen, los progenitores viven ajenos a sus andanzas, por eso no es de extrañar que los periódicos de aquellos días también destacaran como dato curioso la procedencia familiar de Navarrete: “sus padres son personas

²³⁴ ABC, 23/4/1924, p. 10

dignísimas que disfrutaban de estimación muy merecida y el hogar de esta familia es respetable”²³⁵.

Andrade (Jorge Mistral) comparte con Antonio Teruel su afición por el juego y su falta de escrúpulos para resolver de manera violenta las complicaciones que surgen en el vagón del tren. Teruel había sido un personaje muy conocido en cabarets y cafés del centro por ser *croupier*, pero la ilegalización del juego le mete en una espiral de deudas y problemas: “era un jugador de los llamados de ventaja”. Según los diarios de aquellos días, Teruel era un hombre alto, moreno y con bigote, disfrutaba de la vida nocturna, pero su vivienda, al igual que la de Andrade, era una pobre corrala de la calle Toledo.

Francisco de Dios Piqueras, alias El Fonda, también era un apasionado del juego. Cuenta ABC que “tuvo siempre un carácter pendenciero, haciendo una vida relajada entre *croupiers*, gente del hampa y jugadores de relajada moral”²³⁶. Le gustaba vestir elegante, por eso cuando le detuvieron le incautaron cinco trajes de buena calidad y diez pares de zapatos flamantes. Desgraciadamente, no tuvo su correlato en el filme.

José Donday, conocido con el remoquete del “pildorito”, tenía treinta años, procedía de Cuba y era socio del liceo de América. Vestía con elegancia irreprochable, dominaba los bailes de moda, era un hombre culto y de amena conversación, pero también era una persona tremendamente tímida, débil y asustadiza. Su sobrenombre le venía por “su figura enclenque, rostro enjuto y pálido, delgadez excesiva y tipo afeminado”²³⁷. En los últimos meses venía arrastrando una situación precaria, pero tras el asalto apareció por el liceo demostrando una opulencia que días antes estaba lejos de poder mostrar. Parece que coincide con El Rubio en su debilidad de carácter, además de revelarse como seres abúlicos e incapaces de cometer un delito de sangre.

²³⁵ ABC, *ibidem*

²³⁶ ABC, 26/4/1924, p. 9

²³⁷ ABC, 26/4/1924, p. 16

Carlos Salinas (...) es, supuestamente, un anticuario del Rastro. Aunque en un principio es reacio a participar en la venta de las joyas, el dinero le servirá para solventar sus problemas económicos como empresario del mundo de la revista y, además, le permitirán cumplir el sueño de la explosiva Silvia Rios: montar un espectáculo en Italia diseñado especialmente para ella. En la vida real, Honorio Sánchez era un hombre elegante, alto, de cabello negro y ojos garzos. Aunque era propietario de la Pensión Internacional, situada en la calle Infantas, un negocio próspero porque “tenía habitaciones para familias y para viajeros, con mobiliario nuevo, y cocina española y francesa”, según anunciaba en las tarjetas que le fueron incautadas en su detención, su afición por el juego le llevó a planificar y financiar el asalto.

A pesar de haber trasladado la acción argumental de época, los responsables del filme decidieron mantener la ciudad de Madrid como el lugar donde se planifica el atraco y donde se detiene a sus autores. Rovira Beleta ambientó y rodó *Hay un camino a la derecha* y *Los atracadores* en Barcelona, pero decidió que *Expreso de Andalucía* ganaría en verismo si trasladaba a su equipo a las calles madrileñas. Para ello realizó un intenso trabajo de localizaciones, una meditada planificación y dotó al filme de una “mirada” distinta. No es que se planteara una posibilidad real de denuncia sino que era lo que Sánchez-Biosca llamaba “neorrealismo ambiental”. Es decir, una ficción fuerte, estructura narrativa clásica, ambientes naturales y rodaje en exteriores (Sánchez Biosca, 1989: 77).

En ese ambiente, la presencia de los periódicos tendrá un papel secundario, de meros portavoces de la noticia. Si en el suceso real, la prensa jugó un papel fundamental en su tira y afloja con la censura, aquí será la voz en off de los voceros de periódicos (*Ya*, *Arriba* y *ABC*) quien nos anuncie que hay últimas noticias del crimen del Expreso. Rovira Beleta modifica en parte el trazado de calles por las que se mueven los personajes originales del caso, para situar a sus actores en nuevos escenarios. Nos enseña el bullicio del Rastro y la actividad comercial de sus puestos como espacio popular de venta y trapicheo, recoge el ambiente de las viviendas humildes del centro de Madrid, abigarradas corralas donde sus vecinos comparten sueños y miserias, pero también nos muestra los nuevos barrios de la ciudad. Son los primeros signos

del desarrollo urbano, zonas de reciente construcción todavía inacabadas, a las que accederán las incipientes clases medias. Allí sitúa a Miguel y a su familia, prototipo de los nuevos españoles que comenzarán a crecer al ritmo de las nuevas ciudades, configurando, casi de manera paralela, la incipiente fisonomía de un Régimen que ha iniciado lentamente su inevitable transformación.

Ese tono documental empleado para retratar tanto las zonas populares del casco histórico de la ciudad como los descampados donde empiezan a emerger las nuevas barriadas se apoya en la fotografía, en blanco y negro, del italiano Tino Santoni²³⁸. Como comentábamos más arriba, *Expreso de Andalucía* se realiza en régimen de coproducción con Italia entre Producciones Cinematográficas Teide, propiedad de José Angel Ezcurra, y Fortunia Film. El convenio entre ambas empresas se firma el día 2 de septiembre de 1955 y las gestiones para poner en marcha este proyecto se agilizan.

Aunque el documento legal se firma en esa fecha, lo cierto es que los preparativos comienzan mucho antes. Ya en junio de ese año, *Fotogramas* informa del viaje de Rovira Beleta a Roma para concluir el guión de *Andalucía-Exprés*²³⁹, “cuyo rodaje comenzará en Madrid en el próximo mes de agosto”²⁴⁰. Pero el rodaje no comienza en esa fecha, sino que por distintos motivos, se retrasa hasta finales de ese año. En el mes de septiembre, el director general de Correos y Telecomunicaciones, Luis Rodríguez de Miguel, envía una carta al entonces director general de Cinematografía, Manuel Torres, mostrándole su preocupación por la información publicada en “una revista ilustrada” sobre la pretensión de llevar al cine, actualizando los hechos, una película basada en el suceso criminal.

El responsable de correos le comenta a su colega “*que aquella tragedia causó en todos los funcionarios de Correos de España, consternación sin*

²³⁸ Prolífico director de fotografía que había trabajado, entre otros, con Roberto Rossellini en *La Macchina Ammazzacattivi* (1948).

²³⁹ Título provisional del filme, que se cambiaría ya en la primera documentación presentada a la dirección general de Cinematografía.

²⁴⁰ *Fotogramas*, nº 343, junio 1955.

precedentes y que, cada vez que se mueve su recuerdo, se alza un clamor de lamentaciones y disgusto; porque no es, en efecto, acertado ni conveniente que ante los demás –y, en este caso, ante los públicos de todos los países donde la cinta se proyecte- se airee un hecho que es para muchos desconocido y, dentro del Correo español, totalmente excepcional”. Después de informarle sobre cómo trabajan los funcionarios de este departamento, el director general concluye diciendo que “Yo te sugiero por ello que, si ha de filmarse el asalto a un coche-correo, pensando, tanto en los 40.000 hombres que en España sirven al correo, como en el concepto de servicio público español tan cualificado pueda formarse en el extranjero al asociarlo concretamente a lugares y personas de nuestro país, evite, pues, que su título, nombres, emblemas, etc, se asocien de cualquier modo a España o a un ramo de su Administración”²⁴¹.

El director general de Cinematografía tranquiliza a su colega mediante otro escrito²⁴², donde le informa que *“efectivamente, en el pasado mes de junio la productora cinematográfica Teide solicitó de esta Dirección el previo informe de un guión titulado “Andalucía Express” que sometido al dictamen del Cuerpo Técnico de Lectores no encontró dificultades de orden moral, social o político que se opusiera a su realización” (...)* *“No necesito decirte que cuando se presente el proyecto definitivo para la realización de dicha película vigilaremos con el máximo detenimiento que de la misma no pueda desprenderse impresión alguna desfavorable para el cuerpo de Correos...”*.

Pocos días después, el productor español, José Ángel Ezcurra solicita el oportuno permiso de rodaje²⁴³, explica que se propone realizar el filme en régimen de coproducción con la firma FORTUNIA FILM, de nacionalidad italiana, y cuyo título provisional es *Expreso de Andalucía*. En la documentación presentada figura que la cuantía total a la que asciende la aportación española es de 4.830.000 pesetas (70%), mientras que la italiana es

²⁴¹ Expediente de Censura, Archivo General de la Administración (AGA), Sección Cultura, 36/04763. Expediente 194/55.

²⁴² Carta fechada el 29 de septiembre de 1955, AGA, Expediente 194/55.

²⁴³ Documento firmado el 14 de octubre de 1955, ibídem.

de 2.082.800 (30%)²⁴⁴. Finalmente, en este documento se detalla la pretensión de comenzar a rodar el 21 de noviembre de 1955, con una duración de 72 días de rodaje, de los cuales 32 serán en exteriores y 40 en los estudios Chamartín. Los laboratorios serán Madrid Film, y se pretende la importación de 40.000 metros de película virgen negativa, aportados por la empresa italiana.

Pero las cosas no podrán ir con tanta agilidad como las productoras solicitan. El director general de Cinematografía escribe al de Correos informándole que *“según me comunican dichos productores y sin que esta Dirección General haya tenido necesidad de hacer sugerencia alguna, en dicho guión se ha suprimido toda intervención de funcionarios de Correos y Telecomunicación, si bien uno de los personajes de la película, coejecutor de un delito de asalto, resulta ser hijo de un empleado de correos”*. A continuación le explica que le envía el guión por si *“consideras conveniente conocerle antes de que por este Organismo se de la autorización definitiva”*²⁴⁵.

Ante el silencio administrativo que se produce, José Ángel Ezcurra vuelve a escribir al director general de Cinematografía explicándole que había solicitado *“autorización para el rodaje de las coproducciones italianas gemelas Expreso de Andalucía y Un italiano en Sevilla”* y que *“dada la proximidad del comienzo del rodaje de la primera de dichas coproducciones y el enorme perjuicio que podría suponer un retraso en el mismo, nos permitimos solicitar de V.I. nos concediese una autorización provisional de rodaje”*²⁴⁶.

A los pocos días de enviar esa carta, Ezcurra escribe nuevamente al director general de Cine para informarle que han recibido el informe de Censura del guión²⁴⁷ y *“nos permitimos la libertad de molestar su atención, en súplica de que tenga a bien autorizar la concesión del Cartón de Rodaje bajo*

²⁴⁴ En la cantidad que aporta la productora española figuran, entre otros aspectos, los honorarios del director (350.000 pesetas), los de argumento, guión, diálogos y guión técnico (175.000), el personal técnico (menos lo que aportan los italianos), el artístico, etc.

²⁴⁵ Carta fechada el 20 de octubre de 1955.

²⁴⁶ Carta del 4 de noviembre de 1955

²⁴⁷ Carta de 10 de noviembre

nuestra promesa formal de cuidar y modificar aquellas escenas a las que se hace referencia en dicho informe”.

Las objeciones censoras a las que se refiere este informe, para que sean subsanadas durante la realización de la película, son las siguientes:

- “las señaladas por la Dirección General de Correos y Telégrafos en nota que se adjunta.
- las correspondientes a las páginas 23 y 24 señaladas en el guión.
- en general cuídese la realización de todas las escenas de la revista teatral, camerinos, escenarios, pasillos, etc, pues se prestan a posteriores reparos de censura. Por ejemplo las páginas 31, 32, 44, 46, 51 y 110.
- páginas 97,98 y 99: se evitará que la resolución de Hernández implique un propósito de ir a la muerte con intención suicida.
- páginas 110 y 114: se suprimirá la escena señalada en la 129 y la pasional de la última cita.
- los protagonistas no serán muchachos o niños, sino que serán mayores de edad.
- cuídese la expansión de Silvia con Andrade para evitar ulteriores reparos”.

El informe añade, por último, que “los protagonistas del crimen aparecerán como seres repulsivos y no despertarán simpatías bajo ningún concepto en los espectadores”, para concluir con una frase definitivamente disuasoria: “El no atender a las observaciones antes citadas podría dar lugar a perjuicios de los que sólo será responsable la Productora”.

Con este tono intimidatorio, no es de extrañar que Ezcurra escribiera en su carta *“bajo nuestra responsabilidad, nos comprometemos a cuidar, transformar o eliminar, todo aquello que pueda resultar claramente morboso o sexual, así como las frases y exhibicionismos que se nos señalan principalmente en orden a vestuario y a lo referente al espectáculo de la*

revista. Asimismo tomamos buena nota de que los actores que interpreten los papeles de los malhechores, sean todos ellos mayores de edad y no hagan de sus personajes héroes simpáticos al público, sino seres moralmente repulsivos. Compartimos el criterio de la Junta de Censura en cuanto a estas razones de orden ético y moral que sirven al propósito aleccionador que deseamos informe la producción, y que constituyen la razón de ser de esta película”²⁴⁸. Unos días después, el productor acepta y firma estas condiciones, que son anexionadas al contrato establecido entre las dos productoras.

Finalmente, el permiso se concede el 14 de noviembre de 1955 y el rodaje comienza el 12 diciembre y se prolongará hasta el 14 de junio del año siguiente. Según los datos oficiales, durante 48 días se rodaron en exteriores e interiores naturales 516 planos. Los lugares elegidos fueron el Rastro, las estaciones de Atocha, Alcázar de San Juan y Aranjuez, el Viaducto, la Ronda de Toledo, además de diversas calles y plazas de Madrid, mientras que los interiores se rodaron durante 36 días en los estudios Sevilla Films. Aunque Rovira Beleta nunca comentó los problemas surgidos durante el rodaje, parece que además de problemas económicos, se encontraron otros obstáculos que debieron interrumpir el rodaje prolongarlo durante tanto tiempo el rodaje. Así se desprende de una carta enviada por los socios italianos a la productora española: “se encontraron ustedes en dificultades económicas durante el rodaje de la película, pero esto no ocurrió por culpa de ustedes, sino únicamente porque la película, en vez de durar 70 días, como se había calculado en un principio, duró cerca de 128 días. A parte que, el invierno pasado, el clima fue particularmente rígido, en todo caso quedó claro que los gastos presupuestarios eran inferiores al coste real de la película”²⁴⁹.

Terminada la película²⁵⁰, la Junta de Clasificación decidió otorgar la categoría Primera A y denegar el Interés Nacional²⁵¹, mientras que la Junta de

²⁴⁸ Carta de 10 de noviembre, ibídem

²⁴⁹ Carta enviada por la productora Fortunia Films a Teide Producciones Cinematográficas el 19 de junio de 1956.

²⁵⁰ Según los datos que constan en el registro, *Expreso de Andalucía* tuvo un coste de 6.836.977 pesetas, de las cuales Producciones cinematográficas Teide aportó 5.846.977 y obtuvo un Crédito Sindical de 990.000 pesetas. La película consta de nueve rollos y 2.716 metros, es Autorizada para mayores, mientras que la calificación moral es 3R (mayores con reparos)

Censura, reunida el mismo día²⁵², dejaba comentarios como: “*el tema es desagradable y hasta inmoral, pero el protagonista repele en todo momento y cae debidamente sancionado*” o “*le sobra audacia de imagen y crudeza de realismo*”.

Expreso de Andalucía se estrenaba en Barcelona el 6 de septiembre de 1956, en las salas Montecarlo, Niza y Avisos²⁵³ y el 1 de octubre lo hace en Madrid, en los cines Palacio de la Prensa y Roxy B²⁵⁴. Su acogida por parte del público fue discreta, ya que consiguió permanecer dos semanas en la ciudad Condal y apenas una en la cartelera de estreno madrileña.

10.2.3. De la pantalla al periódico: la crítica analiza *Expreso de Andalucía*

En la actualidad, algunos periódicos, a través de sus suplementos de ocio, o revistas especializadas recurren al sistema de puntuación o de estrellas para evaluar una película. Con esta práctica, incluso a riesgo de caer en la simplificación, buscan ofrecer al lector un diagnóstico rápido sobre la calidad de un film. En los años cincuenta el antecedente a ese sistema era publicar un reducido cuadro (pero con más información que los actuales) sobre las películas estrenadas y acompañarlas de un pequeño comentario del periódico de turno, además de la calificación pertinente. Estas podían ser, de mayor a menor: Muy Buena, Buena, Mala o Muy Mala. Parece ser que cuando el crítico tenía grandes dudas porque la película caía entre Pinto y Valdemoro, el periódico o la revista ofrecían la solución salomónica de calificarla como “Mediana”.

²⁵¹ También deciden devolver el expediente a la SOEC para reconsiderar el presupuesto. El 18 de octubre la Junta de Clasificación, decide acordar por unanimidad que el valor estimado de la película es de 4.225.000 pesetas, mientras que el 26 de marzo de 1957, en otra reunión se aprueba por unanimidad un complemento de 250.000 pesetas del coste aprobado en su día.

²⁵² Las juntas de Clasificación y Censura se reúnen el 26 de julio de 1956. En ésta última, encontramos a Alfredo Timermans como vicepresidente y a Pío García Escudero, padre del actual senador popular, como vocal.

²⁵³ Información obtenida en *Espectáculo*, nº 111, año IX, 1956.

²⁵⁴ Datos obtenidos del Anuario Español de Cinematografía, Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid

En el panel que publica la revista *Espectáculo*²⁵⁵ sobre *Expreso de Andalucía*, podemos destacar que la opinión fue unánime a la hora de calificar la película de Rovira Beleta. Los críticos cinematográficos de los diarios de información general como *Ya*, *ABC*, *Informaciones*, *Pueblo* y *Arriba*, más la revista especializada *Primer Plano*, coincidieron en que el filme era una película “Buena” por varios motivos.

Leyendo pormenorizadamente todos los comentarios, encontramos curiosas matizaciones. *ABC*, que ofrece a sus lectores en portada ese día una solemne fotografía del salón del Trono del Palacio Nacional (hoy Palacio Real) que ilustra la “brillante recepción celebrada para conmemorar el XX aniversario de la exaltación de Franco a la Jefatura del Estado”, publica la crítica cinematográfica de *Expreso de Andalucía* firmada por Donald²⁵⁶, quien arranca su análisis²⁵⁷ destacando un aspecto interesante. Después de informar que la película coincide con el suceso original en el nombre del tren y en algunos detalles de cómo obraron los delincuentes, pero que cambia la trama y los personajes, afirma después que el “relato, que mantiene con acierto durante todo su desarrollo la forma de crónica cinematográfica, es producto de la invención”. Para este crítico resulta importante destacar el carácter autóctono de la película, elogiando que ni Vicente Coello en el argumento ni Rovira Beleta se hayan dejado influir por las películas americanas “ni de ningún otro país, lo que imprime a esta producción un sello de originalidad que nos es muy grato subrayar”.

Además de destacar la construcción del argumento y del guión, la dirección de actores y la ambientación de conocidos y típicos escenarios madrileños, el crítico considera que *Expreso de Andalucía* es un gran avance en la carrera del cineasta, donde “se nos muestra como un director de pulso seguro, con dominio del ritmo y unas dotes muy acusadas para el arte de

²⁵⁵ N° 110, año IX, 1956

²⁵⁶ Seudónimo de Miguel Pérez Ferrero.

²⁵⁷ *ABC*, 2/10/1956, p. 46

narrar en imágenes y suspender el ánimo del público en los momentos culminantes de su relato”²⁵⁸.

El diario *Arriba*, que también lleva a su primera página la misma noticia de exaltación patriótica aunque amplía la información a las celebraciones organizadas en toda España, publica la crítica de Luis Gómez Mesa²⁵⁹ compartiendo página con la dedicada a la película de Luis García Berlanga, *Calabuch*. Sobre el filme de Rovira Belta, Gómez Mesa arranca su análisis destacando que “había dos procedimientos para acometer el tema de esta película: evocar en sus circunstancias –algunas muy repelentes- el crimen del Expreso de Andalucía, perpetrado hace años, y valerse solo de ese suceso verídico en una trama distinta, ambientada en estos días. Se eligió con certero criterio, el segundo”. Resalta la tarea de Vicente Coello como guionista por “idear un relato de delincuencia y expiación –o de crimen y castigo, dicho al modo del escrutador de almas y conciencias Fiodor Dostoiewsky- con patéticas vibraciones muy humanas”. Aunque considera que desde el comienzo se sabe el desenlace, lo cual quita interés a la película, el resultado final no está exento de tensión ni de intensidad dramática”.

Además de alabar el trabajo de actores y del equipo técnico, Gómez Mesa manifiesta que esta “película de personajes supeditados a sus pasiones (...) de ambiente y de acción, conjuntamente introspectiva y externa, necesitaba de una expresividad de estilo realista, pero conseguida con una experta aplicación cinematográfica. Y esto lo ha logrado Rovira Beleta en un seguro y diestro trabajo de director, equiparable al de su gran éxito de *Hay un camino a la derecha*”, para terminar destacando que “se han empleado con naturalidad, como escenografía auténtica, avenidas, calles, plazas y lugares populares de Madrid, como el Rastro. Y esto constituye una buena nota realista”.

El diario *Informaciones* se atreve ese día a publicar una portada más miscelánea, donde tienen cabida dos curiosas noticias. Por un lado, el periódico informa, bajo el titular de “Reivindicación del tabaco”, que “no sólo no

²⁵⁸ *ABC*, 2/10/1956, p.46

²⁵⁹ *Arriba*, 2/10/1956, p. 15

produce cáncer, sino que parece evitarlo porque la nicotina actúa de protectora de los epitelios” y otra dedica al descanso de Ernest Hemingway en el hotel Felipe II de El Escorial. La crítica a *Expreso de Andalucía*²⁶⁰, firmada por Alfonso Sánchez, destaca el trabajo de Coello, para inspirarse en el caso real y construir un argumento propio: “Reconozcamos que la labor del argumentista, completada con un guión de excelente continuidad cinematográfica, ha sido acertada”. Sánchez alaba el trabajo del realizador porque “demuestra que también se puede marcar carácter español en este género cinematográfico sin incurrir en los torpes tremendismos que otros nos suministran” y opina que “el fluido estilo de su realización, la variedad e intención de sus encuadres, el ritmo de las escenas o su ponderado empleo del suspense, revelan a su director en plena madurez de oficio y con buena escuela en su sentido del cine”. Para concluir que *Expreso de Andalucía* es una excelente película que prende el interés del espectador a lo largo de toda su proyección”.

Por su parte, el diario YA llevaba a su portada abigarrada de noticias, la obligada referencia a los fastos en honor de “Su Excelencia” por el veinte aniversario en el poder, y también la salida de la prisión de Spandau del gran almirante Doeritz tras haber cumplido íntegramente la condena impuesta en los Juicios de Númremberg. La crítica a *Expreso de Andalucía*²⁶¹, firmada por O. de S., resalta en primer lugar que “Rovira Beleta ha realizado una buena película policiaca, absolutamente española, desde los tipos que en ella aparecen hasta los ambientes reflejados y en los que se desarrolla la acción del film”. Asunto importante para el autor de estas líneas porque “existen precedentes de otras películas nacionales que al bordear el tema policíaco han caído en un desgraciado mimetismo de los filmes americanos del género”.

El crítico destaca también el guión “coherentemente concebido y desarrollado con un adecuado ritmo plenamente cinematográfico. Y esa coherencia en el guión, con su secuela de una perfecta traducción en imágenes, también merece ser señalada por ser “rara avis” en nuestra cinematografía”. Alaba también el aspecto formal del film, “que en ocasiones se

²⁶⁰ *Informaciones*, 2/10/1956, p. 10

²⁶¹ *Ya*, 2/10/1956, p. 6

hace verdadero reportaje, con escenas rodadas directamente en escenarios naturales” y concluye con un comentario categórico: “*Expreso de Andalucía* es, pues, una buena película española que no desmerece en nada junto a otras del exilio que nos llegan de allende el Atlántico”. No obstante, el crítico se atreve con un cierre final sorprendente para la época, donde pone en evidencia las presiones ya existentes por las cotas de exhibición norteamericanas: “Y como buena película merecería en la pantalla de estreno una vida más larga que la efímera que se presume solo con mirar las carteleras de anuncios del cine del Palacio de la Prensa. Pero eso sería mucho pedir de ese “tabú” inflexible e inescrutable en sus ocultos juicios que se llama “necesidades de programación.

Para analizar cómo es acogida la película por parte de la crítica de Barcelona, lugar donde habitualmente rodaba Rovira Beleta, hemos querido fijarnos en la crítica de *La Vanguardia*²⁶². Firmada por Horacio Sáenz Guerrero, el análisis resalta en primer lugar que estamos ante una gran obra cinematográfica porque “se ha trabajado sobre una idea argumental excelente, arrancada en un principio del célebre crimen que tanto dio que hablar por los años veinte, pero variada fundamentalmente hasta componer una historia interesante, original y minuciosamente combinada para equilibrar, con mucha inteligencia literaria, los factores empleados, tanto en orden a la pura acción como al fondo humano de la misma”.

Después de destacar el trabajo realizado por los actores, resaltar la cuidada ambientación del film y la excelente tarea de dirección llevada a cabo por el cineasta catalán, el análisis concluye subrayando “la fuerza y la naturalidad de sus imágenes, donde el realismo se emplea con total adecuación y sin la más mínima retórica. El estilo directo y nervioso del relato vierte en la pantalla la implacable angustia de la persecución”.

Entre las revistas especializadas, *Primer Plano*²⁶³ sitúa la crítica de *Expreso de Andalucía* en una página donde comparte espacio con la crítica a *Calabuch* (Berlanga, 1956) y el destacado anuncio (“Tal como se exhibió en las principales capitales del mundo, puede verla ahora en nuestra Patria”) del

²⁶² *La Vanguardia*, 7/9/1956, p. 16

²⁶³ *Primer Plano*, nº 834, octubre de 1956

estreno de uno de las películas más esperadas: *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar named Desire*, Elia Kazan, 1951). La crítica a la película de Rovira Beleta reconoce, de manera explícita e infrecuente, la relevancia de la prensa como fuente de inspiración, destacando que “la crónica negra de los periódicos es un buen motivo de argumento cinematográfico” y que “entre las historias de estos sucesos de sangre que apasionan –indebidamente- la morbosidad desorientada del público, pocos casos tan populares como el asesinato de unos ambulantes de Correos allá en 1924”.

En el análisis se elogia la tarea realizada por Vicente Coello, quien se ha inspirado en hechos reales para después darle “unas justas y honestas variantes novelescas”. Se resalta que el guionista “tiene en su haber una larga gimnástica periodística y ha sabido combinar con los puntos culminantes del episodio real, los matices y las desviaciones de una fantasía disciplinada por el conocimiento de un vario –y más actual- censo de la delincuencia”.

Por último, el autor de esta crítica, que no se publica firmada, destaca que el director haya situado la acción contemporáneamente, alejándose de las circunstancias morbosas que rodearon al caso real y que “el cartel sangriento pregonado en la plaza mayor de un pueblo se ha sabido convertir en una trama policíaca”. Destaca la excelente factura del filme, las interpretaciones de los actores principales y considera, en definitiva, que “Rovira Beleta siente también el cine en moderno”.

Juan Cobos en *Film Ideal*²⁶⁴ es menos entusiasta con la película y, en determinados momentos, critica duramente algunos aspectos. De entrada considera que todo el cine de Rovira Beleta es muy irregular, opinión que se ve confirmada, según su testimonio, con esta obra. Aunque elogia “cosas dignas” como el ambiente del filme y una fotografía espléndida, considera que la película fracasa, “aparte de su guión fácil, copia de tanta cinta americana de “gansters”, por la falta de medida de Rovira Beleta”.

Resulta curioso comprobar cómo Cobos coincide con las opiniones de la Junta de Censura, (aunque el crítico va algo más allá), cuando manifiesta que

²⁶⁴ *Film Ideal*, nº2, noviembre de 1956, p. 29

“poco necesita la película de los números de revista, de bastante mal gusto, y alguna escena cruda, y más de ahondar en la psicología de su personaje central, ese pelotari retirado a causa de una lesión y convertido en delincuente”. Además de creer que Jorge Mistral “da toda la frialdad que su papel no exigía”, considera que Carlos Casaravilla “hace un papel con influencias del que tuvo en *Muerte de un ciclista*, que a su vez ya aparecía calcado de tantos cínicos americanos estilo George Sanders”. En definitiva Cobos opina que “de haber sido mejor el argumento y haber tenido siempre la altura de sus momentos mejores la dirección, habríamos visto una buena película”. Y es que este crítico sentencia su análisis con una idea definitiva: “Seguimos pensando en que en España hay una mala interpretación del neorrealismo”.

Para Jesús Bendaña en la veterana *Radiocinema*²⁶⁵ “Rovira Beleta es uno de nuestros realizadores más inteligentes, más exigentes con su propia labor y con más exacto sentido de la medida y de la expresión de las imágenes en la pantalla”. Considera que el filme posee “un guión perfectamente equilibrado en anécdotas y situaciones de intriga”, lo que convierte a *Expreso de Andalucía* en “una gran película española, capaz de medirse con los mejores films del género importados de cualquier país”. Por último, Bendaña alaba el trabajo de fotografía, ambientación, música e interpretación, “valores inteligentemente coordinados en esta buena película que el público aplaudió el día del estreno”.

10.3. Misterio e intriga en la costa murciana: crónica de un extraño viaje a Mazarrón

En las primeras horas de la mañana del 15 de enero de 1956, un joven pescador que regresaba al pueblo siguiendo la línea de la costa, es sorprendido por un macabro hallazgo. En una playa solitaria a pocos kilómetros del puerto de Mazarrón encuentra el cadáver de una mujer de aspecto distinguido que viste abrigo de piel y ropa interior. A pocos metros, el cadáver de un hombre yace boca abajo en la arena. El joven marinero alerta a la

²⁶⁵ Radiocinema, nº 324, año XVIII, 6 de octubre de 1956, página 4.

Guardia Civil, que se persona inmediatamente en el lugar siniestrado, y en una primera inspección ocular encuentran sobre una roca una botella y tres copas vacías, una de ellas con restos de algo parecido a sal gruesa. Cerca de los cuerpos, alguien ha dejado una serie de ropas dispuestas para secarse, entre las que hay un abrigo de caballero y otro de pieles de mujer, que lleva la etiqueta de una famosa peletería del centro de Madrid, además de un corsé comprado en una lencería de Ávila.

En un primer momento, nadie conoce las identidades de los dos cadáveres porque los fallecidos no residen en Mazarrón ni en sus alrededores. Los cuerpos no presentan signos de violencia, por lo que el asalto parece improbable, hipótesis que se corrobora cuando en el primer registro se encuentran 1.700 pesetas (cantidad muy estimable para la época) en el bolsillo del traje del caballero y 200 pesetas más que llevaba la señora en su abrigo. Los investigadores se enfrentarán a un caso en el que todo está por descubrir.

10.3.1. Los muertos eran hermanos: Un “suceso sensacional” salta a las páginas de los periódicos.

No es de extrañar, por tanto, que con los pocos datos relatados más arriba el asunto no tardará en saltar a las páginas de los periódicos para convertirse en lo que algunos medios señalan inicialmente como “el suceso del año”, calificativo un tanto excesivo, aunque en un principio ingredientes no le faltan al caso. Para conocer la cobertura informativa que recibió esta extraña noticia hemos elegido el diario *Madrid*, por ser el medio que intentaba, dentro de las posibilidades que ofrecía el momento, desafiar tímidamente al régimen y porque era el periódico de donde había salido Eugenio Suárez para fundar *El Caso*, semanario que como veremos también dará una importante información sobre el crimen. Asimismo recogeremos el tratamiento que se le da desde la prensa local a través de los diarios *La Verdad*, de Murcia, y de *El Noticiero de Cartagena*.

El diario *Madrid* avanza ya los primeros datos de la extraña aparición de dos cadáveres en una playa próxima a Mazarrón el día 16 de enero de 1956. La noticia es apenas un breve que se publica en la sección de sucesos y en

donde se informa de que en la playa Cueva de los Lobos han aparecido los cadáveres de un hombre y una mujer que “no pudieron ser identificados (...) si bien vestían elegantemente”²⁶⁶. El suceso adquiere mayor presencia en la edición del día siguiente, cuando ya ocupa dos columnas en la página 15. A través de la información proporcionada por la agencia Cifra, que es quien firma las dos noticias que aparecen en esa página, sabremos que los cuerpos yacían en la playa de Nares, que junto a ellos había un ejemplar del diario *Nueva Rioja* del año 53 y que se había practicado la autopsia a los cadáveres, aunque determinadas vísceras habían sido enviadas al Instituto de Medicina Legal de Madrid para su análisis.

Aunque no se citan en ningún momento las fuentes directas, el texto relata la declaración de un taxista que llevó desde Cartagena al puerto de Mazarrón a un hombre y dos mujeres. Según estos datos, el interés de los desconocidos era alquilar una casa para descansar unos días, por lo que subieron al coche dos mujeres: una más joven, que llevaba un maletín de mano del que no quiso desprenderse, otra de mayor edad y un hombre. Parece ser que durante el trayecto “ni cambiaron impresiones ni hablaron nada, advirtiendo el chófer que la señora de más edad, que iba junto a él, rehuía que la mirara al rostro, para lo que simulaba dormir o mirar por la ventanilla”. El relato continúa en tercera persona, y aunque sigue sin recoger declaraciones textuales del taxista, informa que el conductor “notaba algo raro, puesto que habían pasado varios poblados y no le indicaron dónde tenía que detenerse”, por lo que “paró el coche y dijo a los viajeros que no seguiría mientras no le dijeran dónde iban”. Le ordenaron volver a una carretera ya recorrida, y al poco tiempo, le mandaron parar, le abonaron el importe del viaje, y se “quedaron en medio del campo, próximos a la playa”. Por último, la información se cierra con el “parece ser” que los restos que había en la copa eran “arsénico” y que los desconocidos habían fallecido veinticuatro horas antes del hallazgo en la playa”²⁶⁷.

²⁶⁶ *Madrid*, 16/1/1956, p. 21

²⁶⁷ *Madrid*, 17/1/1956, p. 15

El día 18, el diario *Madrid* sigue informando, a través de la agencia Cifra, de las pesquisas de la investigación. En el mismo estilo que los dos días anteriores, es decir, sin recurrir a fuentes directas, la noticia del día se centra en informar que los tres desconocidos viajaron en otro coche para ir a la casa de una mujer encargada de alquilar viviendas. De las dos mujeres, la más joven, la describen como “alta, bella, algo metida en carnes y llevaba el pelo teñido en color caoba”. La de más edad, desaparecida, se dice que “cabe suponer que se encuentra en el fondo del mar o encerrado su cadáver en alguno de los hotelitos de Isla o playas circundantes”. También se añade que “el cadáver de la mujer más joven conserva puesto un anillo de diamantes, y el hombre, un reloj de pulsera parado, por haberse mojado, en las diez menos cuarto”, lo que les lleva a pensar que “la muerte debió de producirse unos diez minutos antes”. En el último párrafo de esta noticia, el redactor sigue sin recurrir a las fuentes oficiales de la investigación y utiliza el “según parece” para explicar un importante hallazgo: que el DNI, cuyos restos se encontraron en la playa, “está extendido en Haro (Logroño)”, además de apuntar otro interesante dato: “se conoce que los tres pasajeros estuvieron en Cartagena tomando mariscos en un céntrico restaurante y después se trasladaron a un café de la calle Mayor”²⁶⁸.

El giro informativo del periódico se produce al día siguiente, 19 de enero, cuando toma las riendas (no sabemos por qué no lo hizo antes) el corresponsal en Murcia y le imprime a la noticia un sesgo más profesional, a la par que literario. Francisco Capote Macía, que así se llama el reportero, revela datos de un cierto valor periodístico. Informa que al frente de la investigación “se encuentra el competente juez de Totana, don Gabriel González Aguado, eficazmente secundado por el celo de las fuerzas de la Guardia Civil y la Policía”. Aunque el asunto se presta para florituras literarias para describir el trabajo de los guardianes de la ley (“las circunstancias complejas, el bache de horas y aun de días que como una oscura laguna se abre ante la tenaz y paciente labor de los investigadores”), el corresponsal también nos informa que desde Haro comunicaron que los cuerpos “hallados en la playa correspondían a los vecinos de aquella localidad Julio y María Luisa Pérez de Nanclares, de

²⁶⁸ *Madrid*, 18/1/ 1956, p. 15

sesenta y dos y cuarenta y siete años, respectivamente” (datos erróneos en la identificación de los apellidos, como veremos más adelante).

El periódico apunta otro dato también muy interesante para nuestra investigación porque el tema del travestismo jugará un papel fundamental en la película de Fernando Fernán-Gómez. Se trata del siguiente comentario: “En cuanto a la otra mujer –que la imaginación popular, desbordada en un torrente de suposiciones, hacía pasar por hombre- es también hermana de los muertos, y se llama Marina, de cincuenta y dos años”. El relato periodístico avanza sobre los orígenes de esta peculiar familia, ofrece los datos sobre el nombre del pescador que encontró los cuerpos (José Rodríguez Navarro) y el del conductor del taxi de Cartagena, Ramón Rivas Vascón. Desvela asimismo lo que contenía el interior del maletín, tan protegido por una de las hermanas, “aparecieron más tarde objetos tan absurdos como un martillo, un diccionario, un ovillo de bramante, dos barras de pinturas de labios”.

Capote Macía se plantea que la gran incógnita del “Caso de las tres copas”, como así lo denomina, es qué hicieron los tres hermanos desde el jueves día 12 de enero, momento en que el taxista les traslada a la playa, hasta las primeras horas del día 14, en que, “según el comunicado facultativo, hallaron la muerte”. Las diversas hipótesis apuntan hacia la hermana desaparecida o hacia un “suicidio colectivo, pero al tercer personaje le faltó valor tal vez para este anticristiano trance y, arrojando disimuladamente el veneno –esto no hemos podido confirmarlo oficialmente- ya que los restos han sido enviados al Laboratorio de Toxicología y Medicina Legal, huyó, envuelta en la oscuridad de la noche”. Para terminar su crónica con “El Caso de las tres copas se cierra hoy con un interrogante: ¿vive Marina? El curso de las horas traerá la respuesta”²⁶⁹.

Lo cierto es que las contestaciones a esta pregunta seguirán planteándose a lo largo de los siguientes jornadas. El día 25 de enero, *Madrid* publica que parece confirmarse la tesis de que los hermanos no se suicidaron sino que fueron asesinados (obsérvese que la palabra crimen no ha aparecido en ninguna de las crónicas) y que “incluso Marina, la hermana que se busca

²⁶⁹ *Madrid*, 19/1/1956, p. 17.

con resultados infructuosos hasta hoy, pereció también”, justificando el hecho de que si no se encontraba el cadáver fue porque “el mar siempre devuelve sus víctimas, pero nunca las víctimas de los demás”²⁷⁰.

Por su parte, el seguimiento informativo que realiza la prensa local será muy curioso porque tratará de minimizar el asunto, evitará darle la dimensión que merece un acontecimiento tan singular en una pequeña población y porque de alguna manera lo ocultará como si de una vergüenza se tratase. *La verdad* de Murcia lleva a su primera página²⁷¹, en una columna de la derecha sin fotografía, la aparición de los dos cadáveres y el misterio que rodea a su identidad. En el interior, en página 7, acompañado por una miscelánea de informaciones de diverso tipo, aborda de forma aséptica los datos básicos del suceso sin ocupar un gran espacio. Al día siguiente no ofrecen información, mientras que el día 19 apenas dan un breve en portada (sin remitir al interior) en el que se informa de la identificación de los muertos. La situación económica de los hermanos Pérez Gómez en Haro, donde eran considerados personas “honorables” forma parte de una crónica del corresponsal en Logroño que se publica el día 20²⁷². La información detalla que los tres hermanos “hacían una vida muy retirada, de auténticos misántropos, siendo muy huraños en sus relaciones”, para concluir que “hacia quince días partieron sin dejar dirección alguna”. Para *La Verdad*, el “Caso de las tres copas”, que es así como lo denomina y nunca como el “Crimen de Mazarrón”, el suceso seguirá teniendo una presencia más que discreta, intentado casi que el asunto pasara desapercibido. No se publicarán informaciones todos los días, no se profundizará demasiado en los datos recabados en el entorno del pueblo y en ningún momento se acompañarán ni de fotografías que ilustren la zona donde se localizaron los cuerpos, ni de la identidad de los fallecidos.

Esta forma de cubrir informativamente un suceso que, a todas luces, resultaba incómodo se hace aún más patente en *El noticiero de Cartagena*, diario de la tarde cuyas tiradas nunca superaron los tres mil ejemplares. El

²⁷⁰ Madrid, 25/1/1956, p. 17

²⁷¹ *La Verdad*, 17/1/1956

²⁷² *La verdad*, 20/1/1956, portada

periódico no da información del caso hasta el día 20 de enero y además lo sitúa en su última página. La información, que no está firmada, es un relato elaborado a base de rumores, sin rigor ni ética profesional. Valga como ejemplo los comentarios que se ofrecen sobre Marina, la hermana desaparecida: “puede también conjeturarse que está muerta, incluso, y esto con mayor posibilidad de éxito, ahogada por otras personas que pusieron peso al cadáver, pues es bien sabido que de no ser así, el mar devuelve a su muertos a los tres días”²⁷³.

Radicalmente distinto es el despliegue informativo que hace *El Caso* sobre este suceso que, como puede imaginarse, es espectacular. Durante dos ediciones consecutivas, el semanario le dedica sendas portadas y un buen número de páginas en el interior²⁷⁴. En la edición correspondiente al 21 de enero, el semanario ilustra su portada con los retratos elaborados por el dibujante Pinedo sobre los dos hermanos fallecidos. Su titular “Tragedia en la playa de Mazarrón” acompaña a un breve texto en el que se califica el suceso como de “misterio del año” y argumenta por qué en su primera página no se recurre a la ilustración fotográfica: “nuestra portada reproduce los retratos de Julio y Luisa Pérez Gómez, ya que consideramos impublicables y de mal gusto para nuestros lectores los obtenidos “post mortem”.

Tras esta deferencia, las páginas interiores están elaboradas con las informaciones proporcionadas por los enviados especiales a Murcia y a la Rioja; se publican fotografías del lugar donde se hallaron los cadáveres, así como del pescador José Rodríguez Navarro, el chófer Rivas y dibujos de la botella y las copas. La información que publica en sus páginas es minuciosa, se detiene en los más pequeños detalles y no carece de una vertiente literaria que enmarca sus crónicas. Sitúa el Puerto de Mazarrón como uno de los principales centros veraniegos de nuestro litoral, describe sus riquezas naturales, sus azules aguas, sus alegres turistas que acuden atraídos por su belleza y su tranquilidad, garantizada por la carencia casi total de medios de comunicación. La descripción pormenorizada de dónde nos hallamos, cómo

²⁷³ *El Noticiero de Cartagena*, 20/1/1956, contraportada

²⁷⁴ *El Caso* nº 194, 21/1/ 1956, portada y pp. 2-5, y nº 195, de 28/1/1956, portada y pp. 2-6.

son sus gentes y qué pretensiones tienen viene acompañada por los datos básicos del caso descubiertos en las primeras horas. Tal y como vimos en el epígrafe dedicado al estudio de este semanario de sucesos, aquí podemos constatar las continuas loas de *El Caso* a las fuerzas de orden y la necesidad de “expresar públicamente nuestro agradecimiento a todas las autoridades que toman parte en el esclarecimiento de estos hechos, por las facilidades con que han allanado nuestra labor informativa”.

En las páginas de esta edición se recogen las entrevistas al taxista Rivas Bascón y a dos mujeres (madre e hija) que hablaron con los forasteros porque éstos estaban buscando casas de alquiler. Sobre el chófer, el reportero le define como hombre “servicial, honrado a carta cabal, dispuesto noche y día a prestar sus servicios para ganar el sustento diario”, que afirma que no se presentó antes a declarar ante la Guardia Civil “porque no leo los periódicos, y como el rumor era tan reciente, aún no había llegado a mis oídos”. De las dos mujeres se dice que son “personas de mirar inteligente y habla ponderada, como de gentes bien persuadidas de la importancia de sus manifestaciones”²⁷⁵. Con este aval de credibilidad para el reportero, las dos entrevistas van desgranando con minuciosidad extrema cualquier dato o detalle relativo al caso, conducidos por preguntas sencillas, directas y carentes de morbo. De todas formas, la cuestión más misteriosa la vuelve a relatar el taxista cuando confirma que una de las personas que viajó en su vehículo fue “un hombre disfrazado de mujer”, cosa que, al parecer, no parece del todo imposible para los investigadores.

En el recorrido realizado hacia la playa, al conductor le sorprendió el mutismo entre los tres hermanos y la orden de que no encendiera la luz interior del coche cuando iban a pagarle en mitad de la carretera. Los tres desconocidos se perdieron en la oscuridad de la noche, en medio de ningún lugar. “Me extrañó el absoluto silencio de las mujeres. La más vieja, sobre todo, se situó en Cartagena al lado mío, inclinó la cabeza, se cogió las manos entre las rodillas, y ¡ni moverse en todo el viaje! He oído la suposición de si pudiera tratarse de un hombre disfrazado de mujer, cosa que no me parece del todo

²⁷⁵ *El Caso*, nº 194, pp. 2 y 3

imposible”²⁷⁶. Un rumor que se extiende entre los habitantes de la localidad, apoyado también por las declaraciones de algunas personas que aseguran que nunca habló “en presencia de gente extraña” y que tenía un comportamiento raro.

El reportaje continúa con información que se recopila desde Haro, donde el semanario también manda enviados especiales. Desde allí, la crónica arranca con un tono grandilocuente cuando se explica a los lectores que “nuestros equipos informativos, tras diferentes gestiones en Madrid y Logroño, pudieron conocer la sensacional noticia de que, a través de una magistral labor investigadora, el puesto de la Guardia Civil de la ciudad de Haro había conseguido identificar a los personajes del enigmático drama”. Tras proporcionar las identidades de Julio Pérez Gómez, soltero, natural de Haro, de sesenta y tres años de edad, y de Luisa Pérez Gómez, también soltera y de cincuenta y siete años, la información confirma que la mujer desaparecida es la hermana de ambos, Marina, también soltera y de sesenta años.

El relato periodístico establece el itinerario de los Pérez Gómez, desde que salen de Haro, el 9 de enero, en el tren expreso con dirección a Madrid, para continuar a Murcia. Viajaban en primera clase, llevaban varias maletas y vestían con ropas elegantes, que coincidían con las que llevaban los cadáveres. La crónica indaga en el origen de sus protagonistas: una familia respetable y acomodada que en tiempos pasados había brillado mucho por su posición social. Los padres, Valentín e Higinia, habían sido dueños de una gran hacienda y del Hotel Higinia, al que acudía “numerosa y distinguida clientela”. Al morir sus padres, los hermanos se reparten la herencia (con una hermana más que vive en la localidad riojana y es viuda del ex alcalde de Haro), traspasan el hotel, se instalan en Bilbao, posteriormente en Madrid, y vuelven a Haro por problemas de salud. A partir de ese momento, “una guerra sorda, muy del tipo de los torturados personajes de las escritoras Brontë, estalló en el seno de esa familia”, por lo que Consuelo (la hermana virtuosa y normal) se apartó de Marina, Luisa y Julio.

²⁷⁶ *El Caso*, nº 194, p. 4

Los tres hermanos solteros eran, para los ciudadanos de Haro consultados, “muy raros”. Aunque su conducta era intachable, “vivían apartados de todo el mundo”, “voluntariamente aislados”, “hablaban lo menos posible con aquellos con quienes se encontraban y conocían”. Habitaban en un hermoso piso de una de las calles más importantes de la localidad y consumían muchas horas “observando la calle y las gentes que pasaban” a través de las persianas, siempre echadas: “Desde la calle se adivinaba la presencia de los tres hermanos al otro lado de aquella especie de pared tras la que parecían que se escondían”²⁷⁷.

El enviado especial, que firma como C.H., asegura, tras entrevistar a un comerciante de la localidad, además de otras autoridades, que “la hermana mayor, Marina, imponía su voluntad y sus caprichos a los otros dos hermanos: Luisa y Julio”. “Las personas a quienes aludimos -continúa el párrafo- nos han asegurado que se entreveía “un influencia perniciosa, fatal, de la hermana mayor sobre los otros dos”. Y bajo el ladillo “Una historia tenebrosa”, la información concluye con datos importantes para nuestra investigación porque encontrarán eco fílmico en la propuesta de Fernando Fernán-Gómez. En la última columna, el reportero escribe: “un afán de aislamiento desmedido, un propósito deliberado de permanecer estrechamente unidos en extravagante sociedad de tres: un cerrado mutismo ante la sociedad, hacen de nuestros personajes unos seres extravagantes y enfermizos: unos héroes de la más estremecedora historia de psicópatas. Su muerte misma, envuelta en el misterio, no solamente sugiere, sino que superaría a cualquier invención de tipo literario”²⁷⁸.

A la semana siguiente, *El Caso* titula en su portada “Mazarrón, el suceso del año”, acompañándolo de las fotografías de los tres hermanos y una imagen de una de las lanchas que están peinando el litoral en busca del cuerpo que falta. En el interior, ocho páginas se dedicarán a informar del suceso desde todos los ángulos y puntos de vista imaginables. Fieles a su filosofía declarada: “preferimos pecar de minuciosos antes que dejarnos en el tintero algo que

²⁷⁷ *El Caso*, nº 194, 21/1/ 1956, p. 5

²⁷⁸ *El Caso*, nº 194, p. 5

podiera servir para una exacta comprensión de lo ocurrido”, las páginas intentarán dar respuesta a las numerosas incógnitas que plantea el caso haciendo constar su forma de trabajar (tan distinta como hemos visto de la prensa local) y su ética profesional: “No podemos, ni queremos, porque nuestra objetividad nos lo prohíbe terminantemente, especular con los rumores, los “se dice”, “se asegura”, que a cada momento se lanzan y que sólo sirven para desorientar a la opinión, interferir los delicados trabajos de la Justicia y entorpecer el rastro tenaz y constante de los investigadores”²⁷⁹.

Aunque las razones que llevaron a los hermanos Pérez Gómez a abandonar Haro no llegaron nunca a conocerse con certeza, sí se sabe que en su viaje hasta Mazarrón realizaron un peregrinaje por hoteles, pensiones y comercios. Las declaraciones de cuantos les vieron nos van arrojando detalles interesantes, como que “la señora vestida de negro” (Marina) tenía aspecto “tipo hombruno, iba raramente maquillada”²⁸⁰, “siempre estaba muda, algo apartada mientras los otros dos actuaban, aunque era ella la que portaba el dinero”²⁸¹. Nos indican también que compraron la prensa (el *Noticiero* y el diario *Madrid*) y alpargatas²⁸² (en la película será ropa moderna), o comieron marisco en un restaurante. ¿Qué sucedió en la playa? Nunca lo sabremos, pero sí podemos confirmar que cuando el pescador encontró los cuerpos de los hermanos Pérez Gómez había junto a ellos, además de dos abrigos de piel, dinero y joyas, tres copas de las que se emplean para el vermut con un poso blanco, una botella vacía sin etiqueta, un maletín, restos de una merienda fría, un martillo nuevo, un ovillo de cordel, un ejemplar de 1953 del diario *Nueva Rioja* y un corsé o faja de mujer adquirido en Ávila. Curiosos y heterogéneos elementos que servirán a los guionistas para “reconstruir” el desenlace final hacia el que se encamina *El extraño viaje*.

Los últimos descubrimientos apuntarán al triple suicidio de los hermanos. *El Caso* anuncia la aparición de una carta escrita y firmada por los

²⁷⁹ *El Caso*, nº195, p. 4

²⁸⁰ *El Caso*, nº195, p.2

²⁸¹ *El Caso*, op.cit, p.3

²⁸² *El Caso*, op.cit, p.3

hermanos que envían a unos primos que viven en la localidad alavesa de Salinas de Añana. En la misiva, en tono muy cariñoso, informan que les han enviado todos los muebles de su casa, además de una maleta desde Madrid, para que los disfruten del modo más conveniente y añaden que ellos emprenderán “un largo viaje al Extranjero”, pero que “el itinerario no está todavía determinado”²⁸³. A pesar de este indicio, ninguna vía de investigación se descarta porque los tenaces investigadores siguen todo tipo de rastros, incluso apuntan la posibilidad de que fueran víctimas de un timo: “el del tesoro oculto que vendría en una barquita”²⁸⁴. Fuera como fuera, “El Caso de las tres copas” o “El crimen de mazarrón” comenzaría a desaparecer de las páginas de los periódicos con el mismo misterio con el que había entrado.

10.3.2. “Deja la lujuria un mes, y ella te dejará tres”, o cómo hacer un film marginal según Fernando Fernán-Gómez.

Si buceáramos en la historiografía del cine español encontraríamos pocos casos con un recorrido semejante al del *El extraño viaje*. No hay muchas películas que, marginadas y silenciadas en el momento en que debieron ser estrenadas, se exhibieran finalmente en un cine de barrio, se descubrieran casualmente y, al cabo de los años, se convirtiera en una película de culto. En esa aceleración de cero a cien, la película dirigida por Fernando Fernán-Gómez ha vivido tal proceso de “recuperación” con la edición de libros, la celebración de jornadas o seminarios y la multitud de artículos escritos “ex profeso” que resulta difícil aportar algún elemento novedoso en el análisis de este film. No obstante, intentaremos incorporar nuevos datos para la reflexión sobre uno de los aspectos menos estudiados a lo largo de estos treinta años: las relaciones de la película con el suceso en el que “supuestamente” se inspira y el papel intermediario del relato periodístico y de la crónica de sucesos en la génesis y desarrollo del guión.

²⁸³ *El Caso*, nº 198, p. 14 y última.

²⁸⁴ *El Caso*, op.cit, p. 7

Fernando Fernán-Gómez se embarca en *El extraño viaje* (1964) tras el fracaso comercial un año antes de la asfixiante *El mundo sigue* (1963)²⁸⁵ que, a su vez, constituye el cierre magistral de un hilo conductor iniciado con el díptico *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). Película esencial del cine más moderno hecho en nuestro país, *El mundo sigue* es una adaptación de la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui, pero que vivió diversos avatares con la censura desde su génesis hasta las temidas clasificaciones finales. Tropiezos “lógicos” teniendo en cuenta su apuesta por realizar un trabajo agrio, sin concesiones de ningún tipo, por la aspereza que respira, por su melodramática negrura y por el empeñamiento en retratar la miserable vida cotidiana de las clases más populares. Un film en el que se conjugan “elementos visuales y narrativos de la estilizadora tradición *deformante* del arte español de raíz costumbrista, vanguardista y popular, de Goya y Solana a Arniches y Valle-Inclán, de Gómez de la Serna a Jardiel Poncela, de Neville a Azcona y Berlanga” (Castro de Paz: 2010, 217). Este demoledor retrato de la sociedad española de la oscura posguerra y la imposibilidad de que el espectador encuentre asideros identificativos, personajes en los que reconocerse, son los causantes, según el propio cineasta, del “fracaso” del film (Brasó, 2002: 130).

Tras aquel trabajo incómodo para la administración, incomprendido y boicoteado para tener una exhibición normalizada, Fernando Fernán-Gómez se encontró, a comienzos de 1964, en una situación económica catastrófica y sin ofertas de trabajo como actor. Los problemas se solventaron gracias a lo que el cineasta achaca en su libro de Memorias como una serie de sucesivos milagros, entre los que se encuentra el hecho de que una productora de nueva creación, Impala, le encargara que dirigiese un guión escrito por Pedro Beltrán, sin importar nada que su anterior trabajo, *El mundo sigue*, no hubiese conseguido estrenarse (Fernán-Gómez, 1990: 467).

Así llega a sus manos este nuevo proyecto, un trabajo en el que por primera vez en su trayectoria como cineasta no intervendrá en la escritura del guión. Como es de sobra conocido por todos los estudiosos del cine español, el

²⁸⁵ La película no llega a estrenarse comercialmente en Madrid, tan sólo lo hace en Barcelona en el mes de julio de 1965 y pasó, con más pena que gloria, por algunas provincias en salas de reestreno.

origen de *El extraño viaje* hay que situarlo en el Café Gijón, lugar de encuentro y de tertulias, en el que coinciden, en una fecha indeterminada de 1963, Luis García Berlanga, Manuel Ruiz-Castillo y Pedro Beltrán. A partir de aquí, las versiones sobre la génesis del proyecto varían adaptándose como un guante al protagonismo de quien relata los hechos y se encuentran bastantes imprecisiones sobre los datos verídicos que sustentaron esta singular película.

Parece confirmado que entre las “curiosas pasiones” de Luis García Berlanga se hallaba estar al tanto e indagar sobre crímenes misteriosos. Según coinciden distintas versiones, Berlanga comentó una tarde, ante sus compañeros de mesa, un suceso que había leído en *El Caso*, conocido como “El crimen de Mazarrón” y del que podía resultar una película. Uno de los asistentes a aquella tertulia, Pedro Beltrán, contaba que el comentario de Berlanga sobre que el “cadáver de la vieja no se descubrió porque lo escondieron en el pueblo y el asesino se marchó utilizando sus ropas y disfrazado de mujer” le pareció que era material suficiente para una película “y le propuse a Luis comprarle la idea”²⁸⁶. Mientras tanto, otro de los participantes en la conversación, el guionista Manuel Ruiz-Castillo, recordaba por su parte que aquella tarde el director de *El verdugo* leyó unos recortes del semanario de sucesos relatando el crimen y expuso su particular teoría sobre lo que había sucedido: “La idea del posible travestismo del asesino era ingeniosa, brillante y, como dijo Luis, allí había una película y nos animó a Pedro y a mí a que pensáramos en la idea y nos pusiéramos a preparar un guión” (Ruiz-Castillo, 2009: 55-67).

No resulta fácil tampoco explicar por qué Berlanga se interesaba en aquellos meses de 1963 por un suceso ocurrido en enero de 1956 (y no a comienzos de los años sesenta, como recoge un estudio reciente sobre Fernán-Gómez, Castro de Paz (2010)). Es decir, qué le atrae al realizador valenciano de un caso que, aunque tuvo cierta notoriedad por el misterio que le rodeó, no tuvo, como hemos visto, ni una repercusión célebre ni se mantuvo demasiado tiempo en las páginas de los periódicos. Tampoco son del todo correctas las interpretaciones de algunos investigadores al considerar que la

²⁸⁶ Declaraciones de Pedro Beltrán a Carlos F. Heredero (2008, 94).

solución ideada por Berlanga es “sin duda la más sorprendente e inspirada” (Castro de Paz, 2010: 224) porque, como hemos visto, la idea de que hubiese un hombre implicado en el caso que utilizara vestidos de mujer ya se apuntaba en las crónicas periodísticas.

Partiera de unos o de otros la idea de hacer la película, lo que sí parece cierto es que Pedro Beltrán y Manuel Ruíz Castillo comienzan desde ese mismo momento de la tertulia del Gijón a pergeñar el argumento. Trabajan en un primer tratamiento de la historia, que enseñaron a Berlanga pero a quien, al parecer, no interesaba demasiado el asunto, y optan por ofrecerlo a distintas productoras que lo rechazan hasta que Impala Films (propiedad de Sainz de Vicuña y en la que el también tertuliano del Gijón Francisco Molero ejerce de director de producción) les ofrecen un contrato, encargándoles la realización del guión. A pesar de las buenas perspectivas que se abren con la compra del argumento por parte de la productora, las desavenencias entre los guionistas se hacen tan patentes que Ruíz Castillo decide abandonar el proyecto²⁸⁷ quedándose solo Pedro Beltrán.

Resulta casi imposible establecer en qué punto concreto del guión Beltrán comienza a trabajar en solitario, como tampoco es fácil saber qué materiales utilizaron los guionistas para construir la historia sobre *El extraño viaje*. Lo que sí podemos hacer es analizar comparativamente los datos, los personajes y los aspectos que aparecían en los periódicos y que estarán presentes en el filme. En ese proceso de aprovechamiento, de argamasa, entre elementos “reales” y su tratamiento ficcional, Fernando Fernán-Gómez siempre se mantuvo alejado, reconociendo en múltiples ocasiones que por primera vez en su trayectoria como director no había participado en la elaboración del guión.

Siempre se ha considerado que *El extraño viaje* partía de un guión original que remitía de manera muy vaga al crimen de Mazarrón. De tal manera que “a la hora de poner en imágenes una propuesta como la que ofrecía el guión de Beltrán y Ruíz Castillo, el trabajo sobre el mismo de Fernán-Gómez se

²⁸⁷ Aparecerá en los títulos de crédito de la película junto a Pedro Beltrán como autor del argumento, basado en una idea de Luis García Berlanga.

veía, de un lado, libre de toda relación pública con un texto preexistente y, de otra, se presentaba como una incitación para concentrar el peso creativo, independiente de toda responsabilidad con respecto a un texto “canónico” que había que “adaptar” (es decir “respetar”), en la exploración, en el terreno estricto de la puesta en escena” (Zunzunegui: 1993, 52).

Bien es verdad que no podemos remitir a un texto “canónico” en este caso, y que en el terreno de las adaptaciones, siempre tan resbaladizo, la crónica periodística como sustrato argumental muy raramente se ha considerado como elemento narrativo de primer orden. En este sentido, uno de los hallazgos creativos más aplaudidos por los analistas de este film es aquel que entronca con el esperpento: “la configuración de esa familia de hermanos solterones que sobreviven, aislados del resto del pueblo y prisioneros de sus obsesiones” (Zunzunegui: 1993:52).

Recordemos que las informaciones periodísticas describían a los hermanos Marina (desaparecida), Luisa y Julio Pérez Gómez (cuyos cuerpos se encontraron en la playa de Mazarrón), como tres solterones “muy raros”, de carácter retraído y huraño, que vivían apartados de todo el mundo. Al igual que veremos en el film, los Pérez Gómez pertenecían a una respetable familia de buena posición social, vivían en una hermosa casa situada en el centro de la localidad y pasaban horas al día observando la calle y las gentes que pasaban a través de las persianas, que siempre estaban echadas. Además, los reportajes del momento destacaban la influencia perniciosa de Marina sobre sus hermanos, a los que imponía su voluntad y sus caprichos sin miramientos.

En definitiva, tres *freaks* que serían llevados a la pantalla a través de una acertada elección de actores, caracterizados magistralmente por Tota Alba (Ignacia), Rafaela Aparicio (Paquita) y Jesús Franco (Venancio). La inventiva de los guionistas Pedro Beltrán y Ruíz-Castillo añadiría y adornaría las personalidades de estos seres dotándoles de rasgos infantiloides en el caso de Paquita y Venancio, mientras que Ignacia (Marina en la vida real) refuerza esa función dictatorial sobre sus hermanos con su físico y sus ademanes autoritarios.

Personajes estrambóticos, en definitiva, que servirán de soporte para una historia negra y esperpéntica imaginada por sus creadores, donde jugarán un papel decisivo algunos de los elementos procedentes del relato periodístico. Así, por ejemplo, el rumor publicado en las crónicas de la época de que la hermana más alta podía ser un hombre vestido de mujer, será aprovechado como pieza fundamental del relato cinematográfico. De la misma manera que la utilización de un corsé, que apareció entre las extravagantes pertenencias de los fallecidos en la playa, sirve al guionista como subtrama fílmica durante todo el metraje para generar una intriga en torno a las apariencias. O el desenlace del film, que coincide con el caso real, en las solitarias playas de Mazarrón (nombre eludido por imposición de la censura) cuando los tres hermanos (en la película Fernando (Carlos Larrañaga, travestido en Ignacia), deciden abandonar el pueblo para iniciar su particular viaje a ninguna parte.

Años después, en su libro de Memorias *El tiempo amarillo*, Fernando Fernán-Gómez recordaba que “el misterio de este doble asesinato no se aclaró nunca, o si se aclaró no se divulgó su solución (...) Quiero con esto aclarar que en la película no se cuenta el crimen de Mazarrón, sino la solución que la imaginación de Berlanga le puso, y todos los pormenores, los personajes y el ambiente, las situaciones que añadió la imaginación de Beltrán y que, desde luego, no están extraídos de los archivos policiales, sino que se los sacó de su cabeza. Apartándose, prescindiendo de lo que podía ser verdad, consiguió una mezcla bastante insólita” (Fernán-Gómez: 1993, 468). No es nuestra intención principal rebatir a uno de los cineastas más interesantes y personales de cuantos ha dado la cinematografía española, ni podemos entrar en el espinoso asunto de las autorías, pero sí podemos avanzar que la “utilización” de esos datos y hechos recogidos por la prensa están presentes en la película procesados, mezclados y reinventados por la pluma del guionista en beneficio de una buena historia.

Terminado el guión, Pedro Beltrán no duda en recomendar a Fernando Fernán-Gómez como la persona ideal para dirigirlo cuando, al entregarlo, Francisco Molero, verdadero impulsor de este proyecto, le pregunta su opinión al respecto. Por fortuna, la productora acepta el envite, como recuerda Carlos F. Heredero, pero el actor y director le deja las cosas bien claras a su íntimo

amigo: “Antes de leer el guión, Fernando me dijo que si no le gustaba, sólo me lo diría a mí, ya que el productor no tenía por qué enterarse de eso”. Sin embargo, cuando Fernán-Gómez termina de leerlo, su veredicto es concluyente: “Mañana, si quieres, puedo empezar a rodar”. Y su respuesta no es menos representativa de su carácter cuando después le preguntan cuánto quiere cobrar por dirigirlo, a lo que, según el guionista, no duda en responder: “Por la anterior película que hice, cobré tanto; como no ha sido un éxito²⁸⁸, no tengo motivos para aumentarlo” (F. Heredero: 2008, 95).

La película comienza a rodarse el 30 de marzo y termina el 16 de mayo de 1964. Con un presupuesto final de poco más de seis millones trescientas mil pesetas (financiadas al cincuenta por ciento entre Impala e Izaro Films), el equipo rueda los exteriores en Loeches (Madrid)²⁸⁹, lugar idóneo por su plaza, en torno a la cual se ubican tanto la casa de los hermanos Vidal como el Ayuntamiento y otros edificios fundamentales en el relato. Allí, Tota Alba, Rafaela Aparicio, Jesús Franco, Carlos Larrañaga y Lina Canalejas se moverán junto a una importante nómina de eficaces actores secundarios y a la población del pueblo madrileño, que desempeña los papeles destinados a la figuración, lo que aporta un cierto aire documental y “neorrealista” a sus imágenes, subrayado además por la fotografía en blanco y negro de José F. Aguayo, pese a la frustración inicial del director, quien hubiera preferido rodar la película en color.

Desde allí, desde ese centro neurálgico que va irradiando y articulando las distintas fases del relato, arranca la cámara mirando las portadas de periódicos y revistas colocadas en el quiosco, al tiempo que se superimpresionan los títulos de crédito. No es baladí, por tanto, que el recorrido visual se inicie con el semanario *El Caso*, que lleva a su portada un tema aséptico y que remite al exterior: “La policía del mundo lucha contra la trata de Blancas” o con las imágenes de la boda entre Juan Carlos de Borbón y Sofía

²⁸⁸ Se refería a las dificultades que más arriba mencionábamos sobre *El mundo sigue* (1963).

²⁸⁹ Expediente de Censura, Archivo General de la Administración, Caja 36/04862, Exp. 50. La película se rueda durante 24 días en Loeches y en Santa Pola (Alicante), mientras que a los interiores se dedican 18 días.

de Grecia el 14 de mayo de 1962, en *Gran Mundo*, lo que significa fechar el relato de manera inequívoca, pero no acorde con las fechas reales del suceso. La portada de la revista *Hola!*, con una joven y recatada Rocío Durcal o la de periódicos como *El Alcázar* y *Pueblo* nos recuerdan la presencia agobiante de Franco en sus portadas (en este caso con su entrevista con Hussein), mientras que los titulares deportivos se cuelan entre una imagen caricaturizada de los cotizadores en Bolsa de *La Codorniz* o las fotografías de moda y de cine tan del gusto popular. Símbolos e iconos de una España estrecha y pacata que contrastan con las sugerentes fotografías de mitos tan lejanos como Sophia Loren o Brigitte Bardot o el anhelo de un París reflejado en la portada de *Life*.

Este recorrido intencionado nos sitúa en el tiempo elegido por el guionista para encuadrar el relato cinematográfico, desplazándolo del relato periodístico ocurrido a mediados de los cincuenta. En ese presente escogido por Beltrán, España vive con una cierta esquizofrenia entre los tímidos estímulos foráneos (llámese turismo o incipiente desarrollismo económico y cultural) y la triste realidad del país, lo que le permite realizar un fresco más contrastado y con más matices que si lo hubiera realizado de la España de los cincuenta. Por eso, tras el repaso inicial a la prensa, la cámara se detendrá en una pared blanca y llena de desconchones donde irrumpe la “malencarada” doña Teresa, dueña de la mercería “La Parisián” (otra vez París), para denunciar a gritos el robo de un moderno corsé, prenda íntima que, recordémoslo, se encontraba entre los extraños enseres que había en la playa donde murieron los hermanos Pérez Gómez. Arranque que sirve también para adentrarnos en la vida de ese pequeño núcleo rural, en la sala de baile del “Casino recreativo El Progreso”, donde cada fin de semana, de manera rutinaria y machacona, acuden las gentes del pueblo para disfrutar de su mísero tiempo de ocio.

Consciente de la mixtura genérica que ofrecía el guión final de Pedro Beltrán y de que “La mezcla no sólo era desusada, sino que podía resultar explosiva” (Fernán-Gómez, 2006, 578), aborda estos universos perversos y marginales cargado, además, de un humor negro que recorre la cinta y que se emparenta con su dimensión costumbrista. Ahí está el lenguaje popular, los ricos diálogos, los refranes conocidos, (mensajes puritanos bordados a punto

de cruz que decoran las estancias: “deja la lujuria un mes y ella te dejará tres”) o la solución de depositar el cadáver de Ignacia (la hermana autoritaria) en la tinaja para “dar gusto al vino”, auténtico quebradero de cabeza durante jornadas para el guionista Beltrán mientras hallaba la mejor manera de esconder el cuerpo: “Las demás soluciones que se me ocurrían eran vulgares, lentas y con peligro de ser descubiertas”, comentaba el guionista cartagenero (F. Heredero: 2008, 100).

Si veíamos anteriormente que las crónicas periodísticas situaban a los hermanos Pérez Gómez en un opresivo núcleo familiar, claustrofóbico y extravagante, el cineasta lleva a su película la “extraordinaria fuerza en la inaudita mescolanza entre un “modelo grotesco” –de raíz, con todo y como señalaba el propio Fernán-Gómez, tan arnichesca desde el punto de vista literario como fílmicamente nevilliana- y ciertos recursos del cine detectivesco, de suspense y de terror hollywoodienses” (Castro de Paz: 2010, 233). Presencias que nos hacen recordar, como se ha estudiado en más de una ocasión, a las apuestas fílmicas de Hitchcock en *Psicosis* (1960), a través de esa inquietante casona castellana o de la sombra de Ignacia a través de los cristales, que tanto nos remite a la temida señora Bates, por citar sólo algunos ejemplos. O quizá, como situaban algunas crónicas periodísticas del momento, el ambiente vivido por los hermanos Pérez Gómez recordaba a los lúgubres pasajes descritos por las hermanas Brontë.

En este sentido, la elección de actores refuerza la vertiente terrorífica del relato, con esa enjuta y aflautada Ignacia, viril hasta en los momentos que luce sus trajes más femeninos. Autoritaria y rígida, ejerciendo su papel de padre con aquellos hermanos redondos, infantiles y glotones, será ella, Ignacia, (y no el resignado de Fernando) la que goce con el travestismo, la que disfrute viendo a su amado con las prendas delicadas que tanto le gustan. La utilización de este recurso, que ya vimos apuntado también en las páginas de los periódicos, la explicaba así su creador, Pedro Beltrán: “sabíamos que se trataba de una idea virulenta y éramos conscientes de su potencial transgresor, pero eran los censores quienes tenían que ejercer su oficio y no nosotros el suyo; me negaba a prescindir de un hallazgo que consideraba beneficioso para el guión,

ya que explicaba de manera natural la idea posterior de Fernando al disfrazarse como Ignacia” (Herederó, Op.cit, 98)

Esa influencia tiránica y maligna que ejerce Ignacia sobre sus hermanos, aprovechándose de su condición infantilóide para mantenerlos bajo control, es la que acabará con ella. Liquidada Ignacia, el *boomerang* nos devuelve a Venancio y a Paquita como seres desvalidos pero también liberados del “duro progenitor”, infantiles, perversos, desenfrenados. Son los que, como dice su creador, tras años de encierro y de guardar castidad, “suelen ser obsesos sexuales” (Herederó, Op.cit, 99).

Junto a estos recursos del cine de misterio, de suspense y de terror, también encuentra el realizador espacio para el melodrama con la historia entre Beatriz, la pacata tendera, y su novio, Fernando; para los devaneos zarzueleros (huella innegable del guionista); para el erotismo ibérico a través de la provocativa Angelines (Sara Lezana), o para salpicar todo el relato con su humor visual, como el de los amantes bailando un tango con los auriculares puestos para que la música no se oyese.

Elementos negros, deformantes, grotescos y esperpénticos para trasvasar al cine un suceso cuya ficcionalización supera en detalles a esa realidad conocida por los periódicos y que le sirve al cineasta para construir uno de los “textos más amargos (y más divertidos) de toda la historia del cine” (Tellez: 1997, 587). No es de extrañar, por tanto, que con estos mimbres la película viviera sucesivos obstáculos y encontronazos durante toda su gestación.

Uno de los más importantes, aunque menos conocidos por el público, es el relativo al final de la película. Aunque la copia que comercialmente se ha distribuido termina con los planos de Beatriz desde la ventana de su habitación, observando compungida cómo conducen a Fernando detenido y esposado por la mojada y melancólica plaza del pueblo, este final se debe, según cuenta el cineasta, a la decisión de Saínz de Vicuña por aligerar los últimos minutos de la historia para hacerlo más soportable para el espectador. Fernando Fernán-Gómez rodó otro final, que contenía la copia emitida por TVE en 1982 y que se perdió después de su paso por una Semana de Cine Español en Italia. “Esta

película terminaba con la guardia civil que se llevaba al protagonista, Carlos Larrañaga, a lo largo de una calle donde había un charco de agua y una luz. Inmediatamente después se veía que en un plano, casi mal compuesto deliberadamente, la protagonista, Lina Canalejas, se dejaba caer llorando sobre la cama en la que tenía su ajuar. Y en el momento de caer sobre la cama, se acababa la película. Yo quería poner este final de la chica, para que la película acabara de una manera menos estética que lo del charco de agua, el reflejo de la luz, la calle y los guardias civiles. Pero a Vicuña le parecía que esta película era muy dura, muy áspera, muy desagradable, que ocurría toda de noche, y que si encima en el último plano la chica se echaba llorando sobre el ajuar de novia, a la gente le iba a sentar muy mal, que lo conveniente era quitar aquel último plano y que la guardia civil se llevara al novio. Muy alegre y muy estimulante, como se ve. Eso ya parece que suavizaba el conjunto²⁹⁰.

Parece ser que el final ideado por el cineasta, con los seis planos suprimidos emitidos por TVE, confieren, según Juan Miguel Company, una “muy precisa organización y forma a la estructura temporal del relato”. Si en los primeros minutos del metraje de *El extraño viaje* conocíamos el amor entre la pareja protagonista al compás de un triste bolero entonado por Fernando, líder de “Los Guacamayos”, el final construido por el cineasta contiene todo el desgarró que de manera premonitoria les marcaba la letra de la canción²⁹¹. “En el picado sobre Fernando, desde el punto de vista de Beatriz en la ventana, está todo el desgarró de una despedida definitiva. Y la gota que desborda el vaso de la desesperación para la infeliz protagonista será la sonora exclamación de “¡Enhorabuena!”, proferida a destiempo por el anciano sordo tras enterarse del compromiso matrimonial de la joven. Beatriz, incapaz ya de reprimir sus sollozos y acompañada por una panorámica de la cámara, cae en el lecho llorando a gritos, como antes hizo Fernando sobre el estuche de la guitarra, entre las prendas de un ajuar tan inútil para su futuro como el dinero de Ignacia. En realidad la palabra “Fin” no concluye nada y se abre a un dolor

²⁹⁰ Fernán- Gómez, F. “Entrevista” en *Nickelodeon*, n.º 9, Madrid, invierno 1997, p. 74.

²⁹¹ Se trata del bolero de Lucho Gatica, “El reloj”, cuya letra dice: “Reloj/ no marques las horas/ porque voy a enloquecer/Ella se irá para siempre, cuando amanezca otra vez...”

infinito. El trabajo de la represión produce monstruos perversos” (Company: 2010, 271-272).

Otro de los tropiezos que sufre la cinta, este más conocido, se vivió con el asunto del título. Aunque en algunas crónicas periodísticas de los años cincuenta se hablara de este suceso como del “Caso de las tres copas”, lo cierto es que la gran mayoría de los titulares de aquellas jornadas se referían al suceso como “El crimen de Mazarrón”, título que se utilizará en el film hasta que, por imposición gubernativa, se verán obligados a cambiarlo por *El extraño viaje*. El 27 de noviembre de 1964, Antonio Luis Soler Bans, Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento en Murcia, escribe una carta al entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, adjuntándole el escrito enviado por el Alcalde de Mazarrón, solicitando su ayuda para que se suprima el título *El crimen de Mazarrón* de una película que próximamente será lanzada al mercado. En la carta escrita por el edil murciano, hombre bastante más ilustrado que el Gobernador Civil a juzgar por su prosa, argumenta que “el laudable esfuerzo de empresas privadas que tienen en la localidad respetabilísimos intereses, se vería contrarrestado y perjudicado por el lanzamiento de la película. Un film que trata “de sacar partido de ciertos lamentables hechos ocurridos precisamente en estas playas y aunque enteramente ajenos a nuestro vecindario, pudieran enturbiar el buen nombre de Mazarrón y las excelencias de su término y de sus hombres, degenerando en futuro desprestigio”. En su misiva a Fraga, el Gobernador Civil, además de recordarle las “posibilidades turísticas extraordinarias de la zona”, se atreve incluso a sugerir un nuevo título para la película, que denota sus escasa originalidad al proponer, *Un crimen en la playa*²⁹²

Con su extremada diligencia y adelantándose siempre a los acontecimientos, Manuel Fraga responde al Gobernador Civil con otra carta fechada el 9 de diciembre de 1964 aclarando que la Junta de Censura ya

²⁹² Carta de Soler Bans a Manuel Fraga Iribarne, 27/11/1964, Archivo General de la Administración, caja 36/0486, exp. 31812.

había adoptado el acuerdo de prohibir el título, en reunión del 29 de octubre, con lo que el asunto queda zanjado sin mayores problemas ni recursos²⁹³.

No obstante, y a pesar de que la Junta de Censura obliga a cambiar el título en octubre, había precedentes de protesta a través de un curioso artículo publicado por César González Ruano en el diario *ABC* en el mes de agosto de ese año. La extrañeza de esta colaboración, claramente intencionada, viene por la ubicación del texto, escondido en una página secundaria, mezclado con noticias de poca enjundia y además firmado con sus iniciales. El famoso escritor y periodista escribe su artículo desde Cuenca, donde pasa el verano, “ciudad que aún tiene que sufrir la ligereza de un cómico (...) que hizo famoso un crimen que parece que no existió nunca”. Por eso previene de “los títulos y atribuciones adjetivas” que después son difíciles de quitar e informa de que el filme de Fernán-Gómez dejará de llamarse *El crimen de Mazarrón* por “la protesta de los parientes de los protagonistas de un triste suceso que no recuerdo bien y del que supongo que muchos no tendrán ni siquiera noticia”. Considera el autor de estas líneas que “Mazarrón, muy favorecido hoy por el turismo, se encontraría con una incómoda etiqueta que no sabemos las bobas molestias que le habría traído y los años que le hubiera costado que el tiempo se llevara”²⁹⁴.

Mazarrón estaría favorecida por el turismo pero los miembros de la Junta de Clasificación, presididos por García Escudero y entre cuyos vocales se hallaban Carlos Fernández Cuenca y Pascual Cebollada, decidieron en el mes de julio que la película *El crimen de Mazarrón* se autorizaba para mayores de 18 años y que obtenía una clasificación de 2ª B²⁹⁵. Terrible decisión para el film porque Ízaro Films, distribuidora de la película, había supeditado su puesta en circulación a esta decisión, dejando las latas de la película en la nevera por tiempo indefinido. Así lo cuenta el productor Sáenz de Vicuña en una nueva carta, donde dice que habían solicitado la revisión de la clasificación de la

²⁹³ Archivo General de la Administración, caja 36/0486, exp. 31812.

²⁹⁴ “Las etiquetas”, *ABC*, 30/8/1964, p. 59

²⁹⁵ Expediente de Censura, Archivo General de la Administración, sección de Cultura caja 36/0486, EXP 31812.

película y que en la instancia se comunicaban los cortes y arreglos de la película ahora titulada *El extraño viaje* “para su mejora”. El productor se lamenta porque “no hemos recibido comunicación de habernos revisado la película, lo cual nos causa gran perjuicio (...) Tenemos entendido que no se llevan a efecto clasificaciones por falta de dinero en el fondo de Protección a la cinematografía. No obstante, esta productora no tendría inconveniente en cobrar la Protección que pudiera corresponderle cuando existiesen fondos y no reclamarla antes”²⁹⁶.

Tras las reiteradas peticiones, el 18 de enero de 1966 *El extraño viaje* queda finalmente clasificada en 2ª A y Madrid Film emite su certificado de que ha tirado la primera copia de la película el 16 de septiembre de 1966²⁹⁷. Aún así, el estreno comercial de *El extraño viaje* no llegará hasta cinco años después de haber concluido el rodaje, en septiembre de 1969.

La película se olvidó en los anaqueles de la distribuidora por decisión expresa de José María Reyzubal quien, en palabras del propio cineasta, “decidió que no servía para ser exhibida y ahí se acabó la historia”, aunque Francisco Molero aseguraba que el motivo fundamental de esta decisión “estuvo directamente ligado al carácter blasfemo que, a juicio del muy católico empresario, poseía”²⁹⁸.

No es de extrañar, como antes señalábamos y con todos los aspectos presentados, el rechazo “interno” (por parte de sus productores) y “externo”, (por parte de los estamentos oficiales) que sufrió la película. Por un lado, porque, como dice Zunzunegui “La deformación no es, por tanto, sino una exacerbación de unos rasgos que, sólo cuando son llevados al límite, se vuelven susceptibles de *hacer ver* lo que duerme bajo la aparentemente tranquila superficie de una realidad anestesiada” (Zunzunegui: 2010, 117) y también porque la administración estaba “más decidida a apoyar el “nuevo cine español” que los exabruptos fílmicos de Ferreri, Berlanga o Fernán-Gómez,

²⁹⁶ Expediente de Censura, AGA, caja 36/0486, exp 31812

²⁹⁷ Expediente de Censura, AGA, caja 36/04346 exp. 41626

²⁹⁸ Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, y Molero, F. “El extraño viaje del crimen de Mazarrón”, *Nickelodeón*, nº 9, 1997, pp, 164-165, recogido en Castro de Paz: 2010, 241-242.

éste sí auténtico nuevo cine español, moderna y demoledora consumación de una tradición fílmica que no había dejado de crecer y dar muestras de vitalidad estética (pero también política, *pese a todo*) desde el mismo fin de la contienda bélica”, (Castro de Paz, 2010: 10).

10.3.3. Crónicas de un fracaso: la invisibilidad de *El extraño viaje*

El “congelamiento” de la película al que se refería Molero tuvo consecuencias devastadoras para todos los implicados en este proyecto. Además de escamotear al público su proyección, los efectos económicos, laborales y profesionales sobre los que intervinieron fueron muy perniciosos. Fernando Fernán-Gómez ha relatado en más de una ocasión que el ostracismo al que se condenó a su película cercenó los impulsos y los alicientes de todos ellos. “Lo lógico es pensar que Rafaela, Jesús Franco (que no volvió a actuar salvo en alguna película suya), Tota Alba, Larrañaga e incluso yo como director, hubiéramos tenido durante cuatro o cinco años una carrera mejor de la que tuvimos. Creo que cada uno de nosotros, dentro de su propio carácter, tenemos derecho a estar resentidos con los culpables de que aquello sucediera” (Gómez: 1989, 74).

La película se estrenó el 15 de septiembre de 1969 en el madrileño cine Odeón, propiedad de la empresa Reyzabal. Como es de sobra conocido, gracias al interés y a la curiosidad de Jesús García Dueñas, crítico de cine en la revista *Triunfo*, se “descubre” la obra de Fernán-Gómez, como complemento de la proyección *Cien rifles* (Tom Gries, 1969), con Raquel Welch de protagonista. Su artículo en el semanario se publica a los pocos días del estreno y en él, además de denunciar su proyección de “tapadillo” en un cine de segunda categoría, comenta, en un cierto tono bronco, que Fernando Fernán-Gómez se dedica en esos momentos a rodar una pieza de Alfonso Paso, *Cómo casarse en siete días*.

El crítico advierte, como si fuera en demérito para la película, que *El extraño viaje* no es “la crónica de un suceso sino un intento de representación esperpéntica de algunos traumas habituales en nuestra sociedad”. Tras resaltar el talento crítico y revulsivo de Fernán-Gómez, Dueñas denuncia que

“el autor de uno de los films más audaces y corrosivos del cine español, ¿habrá de conformarse con el apelativo de „realizador maldito“? Porque *El extraño viaje* es una auténtica película „maldita“ del cine español, por las circunstancias de su estreno y la indiferencia con que ha sido recibida. Y parece ser que Fernán-Gómez cuenta en su filmografía con otro título „maldito“: *El mundo sigue*. Demasiado, para una cinematografía que no puede permitirse estos despilfarros”²⁹⁹.

Junto a esta primera aproximación, García Dueñas, que también colaboraba en el diario *Informaciones*, publicaba otro artículo donde reclamaba con más vehemencia mayor atención y respeto a un autor que se ha visto obligado a cambiar su rumbo: “Con inquietante frialdad, la industria cinematográfica española acepta la dimisión del hombre que ha sido capaz de imaginar *El extraño viaje*”. Estas fueron las únicas referencias aparecidas en la llamada prensa generalista. Ningún crítico de ningún diario nacional de mayor o menor tirada se fijó en este film, y dentro de la prensa especializada, además del comentario de Enrique Brassó en *Fotogramas*³⁰⁰, la única crítica la encontraremos en *Nuestro Cine*. En esa publicación Miguel Marías vuelve a hablar del “malditismo” de la película: por la tardanza en su estreno, por la ubicación y el rango de la sala donde finalmente lo ha hecho, y porque el cine español, en general (salvo un par de cosas estimables al año, dice) es un monumento a la “ruindad y a la pobreza intelectual”. El autor de estas líneas aprovecha su tribuna para criticar el escaso interés hacia la película por parte de los diarios nacionales: “ni uno solo de esos críticos que se autoproclaman los únicos “verdaderos”, tal vez por escribir en periódicos de gran tirada y no en revistas especializadas, se ha molestado en coger el metro o el autobús y ver *El extraño viaje*: han preferido ignorarla y consolidar así su ignorancia”.

Marías, que no hace ninguna referencia en su texto al guión ni a su inspiración en un suceso real, define a *El extraño viaje* como “uno de los pocos films españoles que han sabido ver en profundidad la realidad del país,

²⁹⁹ García Dueñas, J. “El extraño viaje del señor Fernán-Gómez: cuando ya no se tiene la vida por delante”, *Triunfo*, nº 27, 27/9/1969.

³⁰⁰ Brassó, E., *Fotogramas*, nº 1094, de 3/10/ 1969

apartándose del naturalismo gracias al exceso y a la caricatura, y dándonos una imagen de la vida española todo lo negra y pesimista que cabe, a través del humor negro”³⁰¹.

Y como broche final, otra paradoja de la vida: Fernando Fernán-Gómez recibiría, a los pocos meses del paupérrimo estreno de *El extraño viaje*, el premio a la mejor película de 1969 concedido por el Círculo de Escritores Cinematográficos. Bofetada sarcástica tras el desprecio inicial que no conseguiría reconducir su rumbo comercial pero que iniciaría, de manera firme y segura, el camino total hacia su recuperación o rehabilitación.

³⁰¹ Marias, M. “El extraño caso de El extraño viaje”, *Nuestro Cine*, nº 94, febrero de 1970, pp. 54-56.

IV. La crónica de sucesos en el cine español durante el tardofranquismo y la transición: 1973-1982

CAPÍTULO 11. La larga marcha hacia una prensa pluralista y democrática

Decía Albert Camus que “una prensa libre puede ser buena o mala, pero sin libertad, la prensa nunca será otra cosa que mala”. Las dictaduras diseñan sus aparatos de control de la prensa optando entre diferentes métodos. “El modelo directivo es el más adecuado para regímenes con pretensiones totalitarias, es decir, para aquellos en los que el poder aspira a formar ideológicamente a la sociedad, a identificarla con el Estado, como el fascismo y el comunismo” (Chuliá: 2001, 17). Como ya habíamos apuntado anteriormente, eso fue lo que sucedió en este país hasta la promulgación de la Ley de Prensa impulsada por Fraga a mediados de los años sesenta. El panorama de la prensa española era desolador desde todos los puntos de vista posibles: por el férreo control hacia los profesionales que ejercían su trabajo, por la severa vigilancia a las empresas periodísticas que los sustentaban, por el monolitismo de las propuestas informativas, por la grisura de sus contenidos y por las consecuencias que todo esto tuvo en el español medio. Efectos que ahondaban aún más en los reducidos hábitos lectores de los ciudadanos de este país y que producían, inevitablemente, la falta de formación de una cultura ciudadana y de una conciencia crítica capaz de fiscalizar el ejercicio del poder.

La importancia de Ley de Prensa de 1966 es fundamental para entender el desmoronamiento del régimen franquista. No es que la ley dinamitara el edificio construido por los ideólogos del Nuevo Estado tras la Guerra Civil, pero sí contribuyó decisivamente a desestabilizar su estructura y a poner en evidencia al propio régimen mediante una imagen mucho más vulnerable que en otros tiempos. Por eso, como recordaba Raymond Carr, esta ley, “que con

todas sus limitaciones fue el principal logro de la reforma, estaba inundando España de marxismo y pornografía, siempre vinculados en la mente de Carrero” (Carr: 1995, 22), marcó un importante cambio en la situación vivida hasta el momento. Es verdad que la serie de libertades que se establecían en la nueva norma después estaban contrarrestadas por los terribles efectos del artículo 2, pero no es menos cierto que el texto abría algunas pequeñas posibilidades que determinadas publicaciones supieron aprovechar. Aún así, el camino en estos años fue igualmente tortuoso, porque “entre 1966 y 1975 se incoaron 1.270 expedientes administrativos, de los cuales 405 acabaron en sanción, decenas de personas fueron procesadas por delitos de prensa y opinión ante el Tribunal de Orden Público (TOP)” (Muñoz Soro, 2007: 449-461), además de la intervención de la justicia militar en algunos momentos.

En cualquier caso, y a pesar de los numerosos contratiempos vividos, la nueva ley permitía, aunque fuera tímidamente, la progresiva publicación de noticias sobre algunos hechos que sucedían en la calle, como las protestas universitarias, los conflictos laborales o las “disensiones” en el seno de la Iglesia. Noticias que incomodaban a los más inmovilistas del Régimen, capaces de acusar a la prensa de generar los problemas de orden público que vivió el país y que ocasionaron la declaración del Estado de Excepción en 1969 y 1970. Opiniones que no sólo venían de los altos cargos de la jerarquía franquista, sino también de destacados profesionales de la información, como Emilio Romero, que acusaba a algunos periódicos de “presentar siempre un semblante catastrófico de la realidad”³⁰² porque destruían de un plumazo la imagen idílica de una España en paz y sin problemas construida hasta entonces.

No obstante, a diferencia de etapas anteriores, la situación de la sociedad española era diferente y se empezaba a caminar por una senda distinta a la marcada por el Régimen. Aunque el llamado “franquismo sociológico” era la actitud más mayoritaria entre los ciudadanos, una creciente

³⁰² “La libertad difícil”, *Pueblo*, 26/1/1969.

actividad opositora mantuvo al régimen en perpetuo estado de tensión, planteó el interrogante reformista, en especial de cara al futuro, y privó de legitimidad al régimen” (Tusell y Queipo de Llano: 2003, 3). Si a finales de los sesenta, los conflictos en la universidad se cronificaron y el Estado era consciente de que debía reprimir a una institución que se le escapaba de las manos, no menos importante eran las protestas organizadas por el movimiento sindical y obrero que irían, con el paso de los años, extendiéndose y generalizándose por toda la geografía española³⁰³. Panorama éste que se terminaba de completar con aquellos “incidentes de orden público” que hacían referencia a los diecisiete muertos habidos entre 1969 y 1974 en manifestaciones callejeras.

Para responder a la creciente oposición interna y a la presión por la hostilidad internacional, el régimen demostró una escasa habilidad para tomar decisiones. Quizá deberíamos tener en cuenta que desde el verano de 1969 (primero como vicepresidente y luego como presidente) la persona que estaba al frente de la nave franquista era el leal y devoto marino Carrero Blanco. Un hombre cuya concepción política había quedado fijada de modo definitivo con la Guerra Civil, porque para él “era un grave peligro no ya el comunismo o la masonería, identificada con el liberalismo, sino la democracia cristiana, los “intelectuales” –a los que equiparaba a “los traficantes de droga”- o aquellos, como Areilza, que habían evolucionado hacia posiciones democráticas” (Tusell: 2003, 22). En este sentido, su alejamiento de la sociedad española se hacía aún más patente en un escrito elaborado por él pocas horas antes de morir en el atentado perpetrado por ETA y que estaba destinado a ser debatido en el Consejo de Ministros. En él expresaba su convencimiento de que “el comunismo se había infiltrado en la Iglesia y la universidad principalmente, pero también entre las masas trabajadoras, los órganos de información, los sectores intelectuales y “espero que todavía sin éxito, en la Policía y en las Fuerzas Armadas”. Ante este planteamiento, no es de extrañar que la “solución” dada por Carrero fuera “defender el régimen con pasión” de la siguiente manera: “máxima propaganda de nuestra ideología y prohibición absoluta de las ideologías contrarias” (Tusell, Op.cit. 28-29).

³⁰³ Tusell y Queipo de Llano recogen en su estudio que el número de horas perdidas por conflictos colectivos pasó de 1,4 millones en 1966 a 8,7 en 1969 y a 14, 5 en 1975, p.1.

Se refería, sin lugar a dudas, a las veleidades informativas de las revistas que, convertidas en verdaderos “parlamentos de papel” proporcionaban al régimen más de un dolor de cabeza. Publicaciones emblemáticas como *Triunfo* o *Cuadernos para el diálogo*, secundadas por otras como *Índice*, *Destino* y posteriormente *Cambio 16*, habían logrado abrir una brecha en el mercado porque supieron adaptarse a las nuevas necesidades informativas de los españoles, contribuyendo a la deslegitimación del régimen y a la creación de una cultura democrática. En este sentido, las revistas, mucho más que los diarios, que siguieron arrastrando un cierto inmovilismo (salvo pequeñísimas concesiones), se convirtieron en auténticas plataformas de diálogo, en el espacio donde iría germinando la conciencia política de muchos ciudadanos que deseaban un cambio pacífico.

No es de extrañar, por tanto, que el Régimen quisiera actuar contra estas publicaciones que, como en el caso de *Cuadernos para el diálogo*, “servía”, según un informe secreto, “de apoyatura a las campañas en el extranjero, planteadas por progresistas católicos filomarxistas”. Por eso la revista se vio acosada desde distintos flancos, dentro y fuera del régimen. Resulta curioso, por ejemplo, que incluso alguna denuncia viniera realizada desde el interior del propio Ministerio de Información y Turismo, como la de Ricardo de la Cierva, director de la Editora Nacional, quien opinaba que el número especial dedicado a conflictos laborales estaba “escrito por conocidos elementos comunistas” y se atrevía a establecer, ya en febrero de 1973, el paralelismo entre el permiso a esta publicación con la legalización del comunismo en España. “Me da la impresión –añadía en su carta- de que, obsesionados por detalles menores, a veces nos desbordan los que, con toda razón, llama el Almirante Carrero “problemas reales” (Muñoz Soro, 2007.).

Pero de la misma manera que el Gobierno de Franco era consciente de que una cierta factura social se había pagado por el cierre del diario *Madrid*, liquidar de un plumazo las publicaciones críticas o sancionar a quienes estaban detrás de ellas podría constituir un coste excesivo para la cada vez más maltrecha imagen del sistema. Máxime cuando los dos semanarios

abanderados, *Cuadernos para el Diálogo* y *Triunfo*, habían calado hondo entre una masa importante de este país, al tiempo que acogían un amplio abanico de colaboradores de todo el espectro político. Las dos revistas habían nacido a comienzos de los años sesenta como publicaciones mensuales y estaban enfocadas a difundir los valores democráticos. La primera de la mano del periodista Pedro Altares y del democristiano y exministro de Franco, Joaquín Ruíz Giménez, mientras que *Triunfo* lo hacía auspiciada por José Angel Ezcurra³⁰⁴ y Eduardo Haro Tecglen. Tras su reconversión de revista cinematográfica inicial en semanario de información general, *Triunfo* “enseñó a la izquierda española a sustituir las imprecisiones por los análisis, los insultos por los argumentos y el radicalismo verbal por el rigor de los diagnósticos” (Alfárez: 1986, 93).

El éxito de estas dos publicaciones, y el convencimiento de que paulatinamente otra prensa sería posible, abrió las puertas a la creación de un nuevo semanario que vendría a impregnar de aires más modernos los estancados parámetros periodísticos. *Cambio 16*, creada en 1971 por Juan Tomás de Salas, aportaba una imagen más fresca y más directa a la prensa semanal, con un lenguaje más claro y conciso y un diseño adaptado de los *magazines* norteamericanos. Su éxito será espectacular durante los años 74 y 75, cuando alcance tiradas en torno a los trescientos mil ejemplares. Por eso, cada vez más conscientes de que los sectores opositores estaban ganando la batalla de la opinión pública, los distintos ministros de Información y Turismo que asumieron su cargo, como Sánchez Bella o Liñán y Zofio, intentaron pasar a la ofensiva mediante expedientes, secuestros de publicaciones y campañas informativas en el exterior que contrarrestaran la imagen negativa de algunos asuntos que estaban siendo denunciados, como el proceso de Burgos. Ni las medidas punitivas que se había arrogado el Gobierno (desplazando a los jueces en ese cometido) ni las “estrategias” de comunicación tuvieron el efecto deseado porque no consiguieron controlar a una prensa que se había propuesto romper los moldes de un periodo cuyo final se veía cada vez más próximo.

³⁰⁴ Hombre clave en el periodismo cultural y político de este país, Ezcurra funda, entre otras publicaciones, en 1962 *Nuestro Cine*, diez años después hará lo propio con *Hermano Lobo* y en 1974 crea *Tiempo de Historia*.

No se puede pasar por alto tampoco que la nueva Ley de Prensa, con todas sus limitaciones, había entreabierto la puerta para la creación de un nuevo periódico, *El País*. En enero de 1972 se inscribía la constitución de una nueva empresa periodística, Promotora de Informaciones Sociedad Anónima (PRISA), que tenía como objetivo lanzar un “diario liberal, europeísta y moderno, un periódico serio, de gran calidad, un periódico de gran calado intelectual” (Seoane y Sueiro: 2004, 18). En esa nueva andadura lanzada por José Ortega Spottorno, dos periodistas fueron el alma del embrionario diario: Carlos Mendo, hombre de larga trayectoria profesional, muy vinculado a Manuel Fraga, y Darío Valcárcel, íntimo amigo de José María de Areilza y en la misma línea del movimiento monárquico. Los dos se convertirían, en la génesis del proyecto, en director y subdirector del nuevo diario, respectivamente.

Durante los años previos a la salida del periódico se captaron accionistas y se establecieron multitud de contactos entre las diferentes fuerzas políticas de la oposición al franquismo. No es de extrañar por tanto que entre las numerosas que harían realidad en el futuro esta publicación estén desde Manuel Fraga³⁰⁵ o Ramón Tamames, a empresarios, banqueros, diplomáticos, escritores, pintores, escultores, además de profesionales de la medicina, funcionarios, abogados y un número muy elevado de catedráticos de universidad. Aunque inicialmente la idea era lanzar el diario durante el año 1973, la Administración denegaba una y otra vez su inscripción en el Registro de Empresas Periodísticas, requisito previo e ineludible para la posterior autorización. Sin explicación alguna de por qué se producían las sucesivas negativas, el asunto se dilatará hasta mediados del 76, momento, como veremos más adelante, en el que consigue salir a la luz pública.

Por eso se comprende que mientras existía ese mar de fondo generado por un movimiento opositor cada vez más fuerte y un sector de la prensa capaz de tensar la cuerda, en la superficie, el nombramiento de Carrero Blanco como presidente en junio de 1973 tenía una gran significación y calado. El almirante, eminencia gris, consejero y confidente de Franco desde los primeros momentos de construcción del régimen, aceptaba el cargo como máximo

³⁰⁵ En noviembre de 1972, el exministro había “conseguido reunir, con diversos colaboradores y amigos, casi un veinte por ciento del capital fundacional del periódico” (Seoane y Sueiro: 2004, 31).

responsable del gobierno en el momento en que la decrepitud del dictador ya hacía presagiar su fin. Además, se habían dividido las dos Jefaturas del Estado y su mandato, esos cinco años que tenía por delante para desempeñar su función, aseguraban su presidencia más allá de la muerte del dictador. Así se garantizaba la continuidad del régimen, además de indicar “que durante ese quinquenio cualquier cambio hacia la democracia iba a resultar bloqueado”³⁰⁶. Su influencia había sido decisiva en los momentos cruciales para erradicar cualquier expectativa de reforma (recuérdese la frase de López Rodó, su principal colaborador, para explicar el cese de Fraga: “la ley de prensa le ha estallado en las manos”), por lo que se esperaba mucho en esos momentos en los que se suponía que todo “estaba atado y bien atado”.

En ese contexto se puede entender, tal y como se ha explicado en alguna ocasión, que el asesinato de Carrero Blanco supusiera un terremoto y una conmoción de extraordinaria intensidad. Primero por lo inesperado y por la brutalidad de la acción; después, por el desconcierto y la perplejidad ante el hecho de atacar en la misma línea de flotación del régimen y, por último, por las consecuencias que el asunto generaría. Sentimientos comprensibles que encajan perfectamente con lo que Raúl Morodo definía como “el miedo en la sociedad española a la muerte de Franco”. Esa sensación de inseguridad e incertidumbre entre los ciudadanos españoles se detectaba, en opinión del jurista y político, por el comienzo de una nueva época cuando todavía se tenían presentes los excesos de la guerra civil y “por la conciencia generalizada de que ninguna corriente política tenía fuerza suficiente para imponer sus puntos de vista y, por tanto, se haría imprescindible una solución de compromiso” (Cotarelo, 1992: 18).

Al margen de cómo se gestionó la información del atentado en aquellas horas, tal y como veremos en un epígrafe posterior, la desaparición del más genuino valedor del franquismo, situó al dictador en una difícil encrucijada. No vamos a entrar aquí en las distintas componendas y camarillas que influyeron en su decisión, pero el nombramiento de Arias Navarro como presidente del

³⁰⁶Elorza, Antonio, “La muerte del valido de Franco”, *El País*, 14/12/2003, p.8.

Gobierno no dejó de sorprender porque “si sus dotes de lealtad justificaban su elección al frente del Gobierno por parte de Franco, su incapacidad, ya puesta a prueba como ministro de la Gobernación, se iba a evidenciar durante el siguiente bienio de la política española” (Cebrián, 1995: 9).

11.1. La prensa: testigo, juez y parte de las transformaciones políticas

Aunque las tensiones internas no se hicieron esperar en el seno del nuevo gobierno creado por Arias Navarro, donde se concitaban hombres que hundían sus raíces ideológicas en las distintas familias del régimen y que, además, tenían objetivos muy distintos para el futuro inmediato, su declaración programática ante las Cortes el 12 de febrero de 1974 pasaría a la Historia por varias razones. Primero, porque se comprometió a resolver cuestiones importantes (reforma de los sindicatos o estatuto de asociaciones) que, lejos de construir todavía los cimientos de un estado democrático, sí hacía avanzar en ese camino. En segundo lugar, porque se había referido al papel de la prensa en términos esperanzadores: “esperamos mucho de la alta misión orientadora de los medios de comunicación social”, lo que equivalía para muchos una nueva etapa de liberalización, “avalada por el nombramiento como ministro de Información y Turismo de Pío Cabanillas, estrecho colaborador de Fraga en su etapa de ministro y en la redacción de la ley de 1966, y considerado reformista” (Seoane, 2007: 294).

Las reacciones ante este discurso, conocido en la prensa como el “espíritu del 12 de febrero”, fueron de repulsa por parte de los sectores más duros del régimen, aquellos que habían puesto todas sus esperanzas en la gestión de Arias Navarro, y que empezaban a ser conocidos como “el bunker”. Además, uno de los adalides de las propuestas más aperturistas, Pío Cabanillas, no tardó en suscitar recelos dentro y fuera del equipo de Gobierno. Decidido a ampliar los márgenes de esa tímida liberalización, el joven político declaraba que “entendemos la información como un instrumento de solidaridad social y como un medio responsable ante la sociedad” y consideraba “urgente perfeccionar los mecanismos de la democratización del régimen”. Observaciones que junto a acciones políticas encaminadas a ampliar los límites

de la información en los medios o a relajar un poco la censura cinematográfica se contemplaron como intolerables por los nostálgicos e integristas del régimen.

Si las conspiraciones empezaron a minar los cimientos del régimen, los acontecimientos vividos en España ponían las cosas muy difíciles para los más aperturistas. Un mes después de ese “canto de cisne” vivido en el Congreso de los Diputados, dos personas morían ejecutadas a garrote vil condenados por un tribunal militar. La sentencia a muerte del conocido anarquista catalán Salvador Puig Antich y de Heinz Ches, un delincuente común polaco, cayó como un mazazo en una sociedad española consciente de la verdadera naturaleza del estado franquista. En el caso de Puig Antich³⁰⁷, acusado de matar en una refriega al subinspector de policía, Francisco Anguas, la prensa recogía la noticia que rodeaba a su ejecución de una manera tibia, destacando el hecho de que era “convicto y confeso de actividades terroristas”, que estuvo en compañía de sus tres hermanas durante sus últimas horas en la cárcel Modelo de Barcelona y que se había abortado un intento de manifestación por parte de unas cien personas en la calle de Muntaner para reclamar el indulto³⁰⁸.

Aún así, todavía tuvo más cobertura que la ejecución de Heinz Ches en Tarragona, a quien se “liquidaba” en las informaciones con un breve de escasísimas líneas. Años después, gracias a las investigaciones periodísticas, supimos que Heinz Ches en realidad se llamaba Michael Welzl, que no era polaco sino un alemán nacido en la antigua RDA, de donde había huido tras sufrir a la policía de aquel país, la temible Stasi³⁰⁹. Todo eso lo sabían las autoridades franquistas a través de la Interpol, aunque nunca lo declararían oficialmente, porque lo importante era la condena ejemplarizante a Ches por haber matado con una escopeta de caza al guardia civil Antonio Torralba. Eso,

³⁰⁷ En 2001, el periodista Francesc Escribano editaba el libro *Cuenta atrás: La historia de Salvador Puig Antich*, Barcelona, Península, que después sirvió como base argumental de la película dirigida por Manuel Hueriga en 2006, *Salvador*.

³⁰⁸ *ABC*, 3/3/1974, p. 27

³⁰⁹ La vida de Michael Welzl (Heinz Ches) se reconstruyó en el documental dirigido por Joan Dolç, *La muerte de nadie* (2004) y posteriormente en el libro *El silencio de Georg*, de Raúl Montesinos, Barcelona, RBA, 2005.

y según algunas hipótesis, matar a este ser anónimo, apátrida y delincuente de poca monta, el mismo día y por el mismo método servía también al régimen para exponer ante la opinión pública que violencia común y violencia por cuestiones políticas se pagaba de la misma manera.

Setenta y dos horas después del golpe de Estado en Portugal, el diario oficial del Movimiento, *Arriba*, publicaba un artículo de José Antonio Girón, antiguo ministro de Trabajo y representante del ala más extrema del falangismo, en el que atacaba de manera frontal y directa a los dos ministros más aperturistas: Carro y Cabanillas. En el texto, bautizado por la prensa como “el gironazo”, el objetivo de la diana se hallaba en el Ministerio de Información y Turismo porque debido a su gestión “se ha llegado a tal estado de cosas que ya es fácil encontrar en los quioscos de España, con las debidas autorizaciones oficiales, periódicos extranjeros donde se ridiculiza la figura insigne y respetable de Francisco Franco, o donde se ofende al régimen del 18 de julio de 1936 o donde se trata de establecer homologaciones entre situaciones políticas que nos son resueltamente ajenas”. La prensa reaccionó mostrando cada vez más sus distintas tendencias: si el influyente *Cambio 16* decía que las recetas de Girón conducían a España a un callejón sin salida, el diario *ABC* resaltaba el desconocimiento de Girón de la sociedad española, mientras que *Pueblo*, siempre orientado por Emilio Romero, consideraba que las palabras del antiguo ministro eran una “invitación a la claridad” (Tusell: 2003, 105). No faltaron tampoco las notas de humor estrambótico cuando Blas Piñar describió al Ministerio de Información como un lugar “lleno de enanos infiltrados” y a los periodistas como “prensa canallesca”, lo que llevó a la revista *Por favor* a parodiar en su portada esta afirmación y llenarla de seres pequeñitos.

Tras meses de malestar con la gestión del Ministerio de Información y Turismo, Pío Cabanillas es destituido el 28 de octubre. Arias le comunica que la decisión ha sido de Franco y que obedecía a tres razones concretas: “la prensa estaba desmadrada, la televisión era un “nido de rojos” y en las librerías aparecían toda clase de libros marxistas” (Tusell, 2003: 133). Es verdad que el cese de quien había gobernado el polémico ministerio de Información y Turismo tuvo de inmediato una consecuencia insólita en el panorama político

español: provocó una serie de dimisiones de solidaridad, capitaneadas por el vicepresidente segundo del gobierno y ministro de Hacienda, Barrera de Irimo (abrumado por la brutal crisis económica causada, en parte, por el precio del petróleo), y al que secundaron en su decisión: el presidente del INI, Francisco Fernández Ordoñez, el subsecretario de Información y Turismo, Marcelino Oreja, el director general de Televisión Española, Juan José Rosón o el jefe de los servicios informativos, Juan Luis Cebrián, entre otros.

León Herrera ocupó a partir de ese momento la cartera de Información y Turismo (en Hacienda estaría Rafael Cabello de Alba) y muy pronto empezó a notarse una actuación de mayor firmeza con la prensa aperturista, empleándose procedimientos más duros aunque soterrados. Ya hemos comentado los numerosos secuestros de publicaciones y sanciones ejercidas a instancias del gobierno y no de los jueces, pero la prensa siguió dando su particular batalla jugando un papel fundamental (sobre todo en la arena política) ante el régimen franquista. Los meses previos a la muerte del dictador estuvieron plagados de un sinfín de incidentes desagradables para las altas esferas del poder (como el duro y agrio conflicto con la Iglesia), numerosas protestas sociales (que abarcaban cada vez más a amplias capas de la sociedad) o las difíciles relaciones internacionales. Agravadas, sin duda, por otro acontecimiento de extraordinaria significación: el fusilamiento de cinco miembros de ETA y FRAP el 27 de septiembre de 1975. Ni las protestas que se registraron en todo el mundo, ni la clemencia solicitada por el Papa Pablo VI, ni la retirada de embajadores europeos, ni las manifestaciones callejeras hicieron temblar el pulso a un dictador decrepito y enfermo.

Un mes después de la muerte de Franco, el director general de Coordinación Informativa del primer gobierno de la Monarquía, destacaba la importancia de los medios de comunicación en este proceso de transición democrática: “La prensa ha sido el único y verdadero cauce de la apertura. La prensa es la que ha dado el tono, la que ha habituado a la gente a los cambios que han producido los distintos acontecimientos, la que ha ido utilizando un lenguaje adecuado a cada momento. Si no hay elecciones y parlamentos, la política, de una manera natural, se va a la Prensa. Pero ese “parlamento de papel” que en afortunada frase se ha venido empleando, convendría que no

continuase, ya que lo que debería haber es un parlamento de verdad y que no fuese la Prensa quien cargase con todo el peso político porque esa no es su misión”³¹⁰.

Palabras que serán premonitorias porque, cumplido ese papel fundamental de servir como figurado hemicycle, la crisis de determinadas publicaciones comenzaría a detectarse a partir de la muerte del dictador. El declive de la prensa política correría paralelo a la creación de los partidos políticos, a la lenta pero progresiva normalización de las instituciones democráticas y a la creación, en definitiva, de un verdadero Parlamento político. A medida que se iban haciendo realidad las cuestiones por las que se había luchado desde las páginas de esas revistas, el número de lectores empezaba a caer significativamente. Esto es lo que le sucedió a *Cuadernos para el Diálogo* (que desaparecería en octubre de 1978) o *Triunfo*, que resistió a duras penas hasta 1982.

Bien es verdad que desde la muerte de Franco hasta 1978 se registraron en España más de mil nuevas publicaciones y que en 1976 había inscritas más de seis mil empresas periodísticas. Este auge, originado por la salida al mercado de numerosos títulos de información general y política, estuvo acompañado también por el boom de las revistas dedicadas a los temas de humor y por el aluvión de cabeceras dedicadas al sexo y al nudismo. A los pocos años, toda aquella efervescencia se desinfló y la redistribución natural del mercado (sin crecimiento de lectores) dejó en la cuneta un buen número de títulos. Quizá aquellos medios que habían sido testigos, juez y parte del cambio político, convertidos en protagonistas de una época crucial, deberían haber previsto una transición, para adaptarse, ellos también, a los nuevos tiempos.

La muerte de Franco provocó también que gran parte de la prensa empezara a comportarse como si las limitaciones a la libertad de expresión hubieran quedado abolidas, si bien finalmente no se resolverían hasta la promulgación del Real Decreto de abril de 1977. De la misma manera, dentro de este proceso de transformación del régimen franquista en democracia constitucional, la cadena de Prensa del Movimiento, soporte ideológico-

³¹⁰ Declaraciones de Carlos Sentís en *Pueblo*, 30/12/ 1975.

propagandístico del anterior régimen, comenzó su lento pero definitivo desmantelamiento. Primero se transformó en el organismo Medios de Comunicación Social del Estado, para cerrar, finalmente, a comienzos de los años ochenta. Mientras tanto, en los últimos tiempos se había evidenciado el verdadero agujero negro económico que suponía para las arcas estatales. Así lo definía Pedro Altares cuando hablaba “del desvergonzado despilfarro del Estado a la Prensa del Movimiento”³¹¹, en un momento en que intentaba salvar económicamente a *Cuadernos...*: “sólo pedimos dos semanas de lo que al Estado le está costando el diario *Pueblo*, cuya ayuda anual supera los setecientos millones de pesetas” (Alfárez, 1986: 92).

El panorama de la prensa diaria se revolucionó completamente con la llegada del diario *El País* en mayo de 1976. Tras numerosas gestiones con las más altas instancias por parte de los promotores y años de esperas, en marzo de 1975 se publicaba por fin en el BOE la solicitud de inscripción en el Registro de Empresas Periodísticas. Coincidiendo con la superación de este trámite, se aprobaba una nueva ampliación de capital, Carlos Mendo renunciaba a la dirección del periódico y Jesús de Polanco era nombrado consejero delegado. Aunque se barajaron varios nombres para dirigir el nuevo diario, Miguel Delibes era considerado como la mejor opción profesional posible, pero el escritor vallisoletano declinaría la oferta por problemas familiares. Fue entonces cuando las miradas se centrarían en un joven profesional, Juan Luis Cebrián. Finalmente, y tras un largo y difícil camino emprendido hacía casi cinco años, *El País* publicaba su primer número el 4 de mayo de 1976.

Desde el primer momento el nuevo periódico se convirtió en un éxito periodístico, conectó con todos los públicos potenciales necesitados de aires nuevos, y creó con inteligencia un medio en el que se integraban distintos niveles de expresión, pluralidad de opiniones (donde estaban muy presentes el centro-derecha) y una línea editorial más pragmática y posibilista. En los primeros momentos de su lanzamiento, la propia empresa se definía como “un periódico sin pasado, que no tiene que arrepentirse de nada, porque de nada se siente responsable”. Este *slogan* publicitario que tan buenos resultados dio resultaba para algunos sorprendente porque “entre los promotores se

³¹¹ Editorial *El País*, 30/9/1978

encontraban los ahora ministros Fraga y Areilza, y entre sus redactores muchos procedían de la desaparecida prensa crítica e incluso de las organizaciones clandestinas de la oposición franquista” (Muñoz Soro: 2007, 460). Lo cierto es que supieron construir un producto novedoso e innovador, con una moderna tecnología y un planteamiento muy próximo al de los grandes diarios liberales europeos, convirtiendo a *El País* en lo que después se conoció como una “referencia dominante” para una buena parte de la sociedad.

También sin pasado habían nacido en abril de 1976 el diario *Avui*, primer periódico en lengua catalana desde el final de la Guerra Civil, y *Diario 16* en Madrid, lanzado por el grupo editor de Juan Tomás de Salas. Aunque parecía que tenían todas las papeletas para triunfar por el éxito y el prestigio alcanzado por el semanario *Cambio 16*, lo cierto es que cuando salió *Diario 16*, unos meses después de *El País* y también como él “sin nada de que arrepentirse”, a pesar de tener una excelente redacción, “no era ya el momento oportuno, porque encontró ya el espacio ocupado, tenía que luchar con un rival que había nacido con ínfulas de gigante y en esa lucha no encontró su estilo ni su lugar” (Seoane y Sueiro: 2004, 73).

Pocos meses después, el País Vasco asistía a la aparición de dos nuevas cabeceras: *Deia*, órgano de expresión oficioso cercano al PNV, y *Eguin*, portavoz de la izquierda abertzale. El panorama, a grandes rasgos, se completaría en octubre de 1978 con la aparición en Barcelona de *El periódico de Catalunya*, del Grupo Zeta, que saldría con la ambiciosa intención de desplazar al veterano *La Vanguardia* en la lucha por los lectores. De todas maneras, al crecimiento de nuevas cabeceras habría que añadir también la desaparición de algunos periódicos importantes: los pertenecientes a los Medios de Comunicación Social del Estado, como *Pueblo*, pasando por el *Arriba* hasta el *Informaciones*, o el resto de los editados en Madrid, porque ninguno supo adaptarse a los nuevos tiempos y tan sólo sobreviviría el decano de todos ellos, el diario *ABC*.

El panorama de la prensa diaria sufrió, por tanto, importantes modificaciones tras décadas de estatismo y de inmovilidad. Los nuevos diarios respaldaban la naciente democracia, pertenecían a modernos grupos de

prensa sustentados en importantes grupos empresariales, pero los índices de lectura en nuestro país no crecieron a ritmo acompasado. “España continuaba, mediada la década de los ochenta, sin alcanzar siquiera los noventa ejemplares por mil habitantes, cuando la barrera establecida por la Unesco para distinguir en este aspecto a los países desarrollados era, y sigue siendo, de cien ejemplares” (Barrera: 1995, 39). En este breve análisis es necesario tener en cuenta que las empresas periodísticas sufrieron también de manera notable la crisis económica durante los últimos años setenta; sus efectos se notaron en el aumento de costes de producción, en la recesión de los ingresos publicitarios, y en el estancamiento en las ventas, entre otras cuestiones.

Junto a esa mutación en la prensa diaria, el otro efecto fundamental que se produjo durante la Transición democrática fue el protagonismo que desempeñaron algunos periodistas. El papel del profesional de la información cambió: en muchos casos pasó de ser un mero narrador de los acontecimientos a convertirse en actor principal, junto al profesional de la política, en el proceso democratizador del país. “Unos y otros lucharon codo a codo en la recuperación de las libertades, compartieron un mismo sentimiento de responsabilidad histórica, de estar embarcados en un proyecto común, y ello produjo una natural solidaridad” (Seoane y Saiz, 2007: 299). Ese protagonismo, del que se supone siempre debe huir el buen profesional, generó un sentimiento un tanto narcisista en la propia profesión y caló en toda una generación de profesionales lastrados desde entonces por las importantes circunstancias históricas que les había tocado vivir.

11.2. La violencia, protagonista dentro y fuera de las redacciones

Siempre se ha apelado al carácter moderado y pacífico que dominó durante el proceso de transición democrática. Ciertamente es que los discursos en torno al consenso estuvieron vehiculados por la prensa y que había una voluntad expresa por no crispas los ánimos, por no amplificar conductas radicales y por echar un manto de silencio ante determinados temas inconvenientes. Esa moderación en el discurso político, trasladada a los

medios de comunicación como transmisores del mensaje, se contraponía con los momentos difíciles que estaba viviendo la sociedad española.

Los historiadores y los analistas que vivieron aquel convulso periodo coinciden en señalar que uno de los momentos más críticos y delicados (hubo otros también más adelante) de todo el proceso de Transición hacia la democracia fue el que se produjo entre los meses de diciembre de 1976 y marzo de 1977. En la víspera de un momento trascendental en el camino para convocar elecciones libres (recordemos que la celebración del referéndum para aprobar la Ley de Reforma Política es el 15 de diciembre de 1976), los Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO) secuestraban en Madrid a Antonio María de Oriol y Urquijo, presidente del Consejo de Estado y hombre próximo a las tesis más integristas del régimen franquista. Los GRAPO informaban a través de sendos comunicados publicados en *El País* y en *Informaciones* que “aplazan la “ejecución” de su rehén y que lo mantendrán cautivo mientras la amnistía prometida por el Gobierno no sea una realidad” (Prego, 1995: 116).

La tensión era máxima en los círculos de la extrema derecha y del ejército. El gobierno de Suárez vive como una espada de Damocles el miedo a que unos u otros comenzaran a “actuar” y generaran conflictos mayores. En el otro extremo, la ciudadanía padece con preocupación el rosario de acciones que las fuerzas de seguridad, considerados auténticos “cuerpos represivos”, llevan a cabo en las manifestaciones que se multiplican por cualquier rincón del país. Desde comienzos de 1976 y durante los primeros meses del año siguiente, las páginas de los periódicos se llenan de noticias que aunque no tienen la relevancia mediática del secuestro de Oriol, sí son significativas de la ola de violencia que se vive en las ciudades.

Son habituales los enfrentamientos entre manifestantes y policía Armada o Guardia Civil (ya fuera contra obreros de la construcción, la metalurgia o los estudiantes universitarios), que se saldan siempre con muertos y numerosos heridos: recuérdese, por ejemplo, los famosos sucesos de Vitoria en marzo del 76, que terminaron con cinco trabajadores muertos y cuarenta y cinco heridos. Las noticias sobre los excesos de los miembros de las Brigadas Político-Social

o de cualquier otro cuerpo de las fuerzas de seguridad con los detenidos también son numerosas, como lo son los disturbios ocasionados por grupos ultraderechistas del tipo de los “Guerrilleros de Cristo Rey” o la “Triple A”, organizaciones que tenían el dudoso honor de haber causado ya un buen número de víctimas mortales. Datos que se recopilan, junto a otros muchos, en la minuciosa investigación realizada por el historiador Pons Prades en 1987, un escalofriante trabajo sobre la crónica negra de la transición española.

El país se sobrecoge aún más cuando se conoce la noticia de que GRAPO ha secuestrado al general Emilio Villaescusa, presidente del Consejo Supremo de Justicia Militar, mientras que mantiene el cautiverio de Oriol. La muerte de la estudiante María Luz Nájera en la manifestación que protesta por el asesinato veinticuatro horas antes del joven Arturo Ruíz en la Gran Vía madrileña por “la Triple A”, causa profunda conmoción. Esa misma noche del 24 de enero, tres pistoleros asaltan un despacho de abogados laboristas en la calle Atocha de Madrid y asesinan a nueve personas. La noticia vuela por Madrid, instalándose el terror en la ciudad. A ese crimen horrendo, que a ojos de muchos legitimaba al PCE y le abría aún más la puerta a la legalización, le seguiría el doble atentado, el 28 de enero, perpetrado por los GRAPO en Madrid, en los que murieron dos miembros de la Policía Armada y uno de la Guardia Civil. Culminaba de esta manera aquellos días trágicos, aquella “semana sangrienta” con la que pasó a la historia el mes de enero de 1977³¹².

Ante la gravedad de los hechos, la prensa española decide publicar un editorial conjunto para manifestar que, desde posiciones ideológicas diferentes, los periodistas hacían frente común. Bajo el titular “Por la unidad de todos”, el texto alentaba al Gobierno y al resto de las fuerzas políticas para que se pusieran de acuerdo con rapidez y se adoptaran medidas enérgicas que salvaguardaran la paz sin menoscabo de las libertades públicas. “Está en juego el ser o no ser de la democracia en España y el futuro de nuestro país como sociedad pluralista y libre”³¹³.

³¹² Buena parte de estos hechos tendrían su reflejo en el film de Juan Antonio Bardem, *Siete días de enero*, tal y como veremos en un capítulo posterior.

³¹³ El texto se publicó el 29 de enero de 1977 en Madrid, en los siguientes diarios: *ABC*, *Arriba*, *Diario 16*, *El Alcazar*, *Informaciones*, *Pueblo y Ya*.

Las imágenes del entierro de los abogados de la calle Atocha sobrecogen a los ciudadanos por la serenidad y el silencio que demuestran los militantes del PCE cuando acuden a despedir a sus compañeros. Santos Juliá condensa así la realidad vivida en aquellas horas: “Fue la reacción popular a los asesinatos de esa semana de enero, la decisión tomada por miles de personas de no ceder al miedo y salir a la calle para acompañar a los muertos, la ratificación del compromiso democrático por los medios de comunicación, la conducta seguida por los dirigentes del partido comunista, la calma y el autocontrol del Gobierno, lo que impidió que esa confluencia terrorista de extrema derecha y de extrema izquierda alcanzara su objetivo: no volvió a militarizarse el orden público ni la oposición democrática retornó a sus cuarteles de invierno” (Juliá, 1995: 127).

Los acontecimientos se sucedieron a ritmo vertiginoso. La liberación el 12 de febrero, por parte de la policía, de Oriol y Villaescusa insufló algo de ánimo y confianza a la sociedad, pero el terrorismo de ETA y GRAPO no daría tregua e iría creciendo de año en año hasta llegar a los ciento veinticuatro muertos alcanzados en los más de noventa atentados ocurridos en 1980. Al mismo tiempo, la estrategia terrorista comenzará a experimentar nuevos caminos de violencia. Los secuestros se han convertido en una nueva vía de financiación para los terroristas, al tiempo que ven en estas acciones un extraordinario canal propagandístico y una eficaz forma de presionar a los gobiernos. El empresario Angel Berazadi, el financiero bilbaíno Javier de Ybarra, el ingeniero José María Ryan, fueron ejecutados tras días de secuestro, mientras que el político Javier Rupérez o el médico Julio Iglesias Puga sufrieron su particular cautiverio y posteriormente liberados en los años previos a la llegada de los socialistas al poder. Antes de eso, en el mes de febrero de 1981, un grupo de militares y guardias civiles golpistas consideraban que la mejor manera de atajar la espiral de violencia y salvar el país era mediante un golpe de Estado si bien, como coinciden analistas, historiadores y periodistas, el terror había pasado su auténtica prueba de fuego y había sido derrotado en la semana trágica de enero de 1977.

En aquel contexto convulso, la prensa se convirtió también en el objetivo de numerosos ataques violentos desde posiciones antagónicas. Ya en marzo

de 1976 la policía lograba desactivar un paquete-bomba enviado a la redacción de *Cambio 16*, mientras que en la madrugada del 26 de junio de 1977 *Diario 16* sufría un atentado del que consigue salir indemne la única persona que está en el edificio. La acción terrorista es reivindicada por los GRAPO.

Tres meses después, el grupo armado de ideología fascista “Triple A” (Alianza Apostólica Anticomunista), coloca un artefacto explosivo en la redacción de la revista satírica de *El Popus*, que acaba con la vida del conserje, Joan Peñalver, y ocasiona diecisiete heridos. Con idéntico resultado se salda el atentado que sufre un año después *El País* el mismo día en que la Constitución se iba a aprobar en las Cortes. Un paquete-bomba dirigido al redactor jefe de la mañana, Julián García Candau, causa un muerto y tres heridos graves. El acto, reivindicado por una rama de Fuerza Nueva, provoca la siguiente reflexión por parte del periódico: “si la prensa es hoy atacada es porque la prensa es el reflejo y el motor de un cuerpo social vivo, de un país en marcha hacia la conquista de sus libertades y de sus derechos” (Barrera: 1995, 47). El asesinato por parte de ETA del periodista José María Portell en junio de 1978 por proponer una negociación con la banda terrorista para acabar con la violencia, corona una serie de agresiones a profesionales de la información, en una campaña terrorista que desde el comienzo de la transición coincidía con fechas históricas. A esto se añadirían además amenazas físicas, sanciones y multas, como los cuatro procesamientos sufridos por Juan Luis Cebrián entre 1977 y 1978, siendo el más grave el que hacía referencia al editorial publicado con el título “Prensa y Democracia” (condenado a tres meses de cárcel) en el que se criticaba los secuestros de las publicaciones.

En ese camino hacia las urnas, todavía jalonado por numerosos momentos de gran tensión, como la legalización del PCE en el mes de mayo, la prensa volvió a unirse para apoyar las gestiones del gobierno. Bajo el titular “No frustrar una esperanza”, el editorial colectivo pretendía ejercer de contrapeso a los documentos que salían de la jerarquía militar criticando la decisión del equipo de Suárez. En esta ocasión, ni *ABC* ni *El Alcázar* apoyaron ese editorial conjunto.

Celebradas las elecciones de junio de 1977, los aires de cambio se consolidaron en la prensa escrita pero lograron mayor calado en la radio. Tras desaparecer la obligatoriedad de conectar los informativos de cualquier emisora con los de Radio Nacional, el cambio experimentado por este medio de comunicación fue espectacular en esos años, convirtiéndose en auténtico protagonista de la fase última de la transición democrática para narrar los sucesos ocurridos durante el 23 F. Paralelamente, la prensa escrita irá reflejando el sentimiento que se va extendiendo en la sociedad española por múltiples causas. El término que se utiliza para explicar la desilusión de los españoles ante el fracaso del sistema democrático para resolver problemas acuciantes como el paro, el terrorismo o la crisis económica, será el de “desencanto”. Así, las páginas de los periódicos se llenan de artículos críticos a las deficiencias del sistema, lo que lleva a un estado de pesimismo generalizado. “La prensa fue la tortura diaria del presidente Suárez. Se ha dicho que el tipo de ataque que se le hizo desde los periódicos era desestabilizador para el propio sistema democrático” (Seoane y Saiz: 2007, 301). Después le llegaría el turno a Calvo Sotelo, quien también sufrió un auténtico acoso y derribo por parte de la prensa. Situación que cambió radicalmente (al menos al principio) en su apoyo a los socialistas porque “la prensa no fue la novia de Felipe González en octubre de ese año, pero sí el padrino en la ceremonia de su triunfo electoral” (Tusell, 1995, 323).

11.3. Del destierro del periodista de sucesos a la llegada del periodista social.

Quizá con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, deberíamos volver a considerar algunas cuestiones que de manera tajante quisieron definir el periodo de transición hacia la democracia. Quizá se debería revisar, como se ha mantenido durante años de manera firme, que la transición fue, entre otras cosas, un proceso pacífico. No puede ser considerado del todo cierto si contemplamos la lista de muertos que arroja la violencia etarra, o el número de asesinatos cometidos tanto por los GRAPO como por los distintos grupúsculos de ideología fascista. No puede ser definida como un proceso sereno cuando

había violencia en las calles, abusos de poder por parte de las fuerzas de seguridad y mucha tensión en el seno del Ejército. Quizá no sea justo transmitir a las nuevas generaciones que fue una transición modélica porque muchas familias sufrieron el terror, la angustia y el dolor por la pérdida de muchas vidas.

Los años ochenta comenzaban con la discusión académica sobre cómo se debía tratar informativamente el fenómeno del terrorismo, un asunto que a muchos profesionales se les escapaba de las manos y sobre el que se corría el riesgo de actuar en los extremos: bien por la vía de la amplificación, bien por la del olvido causado por la monotonía diaria de las muertes. Arcadi Espada recordaba así aquellos momentos: “hay muertos que se deslizan por el sumidero de un breve; detenciones masivas liquidadas en media columna; muertos, bien muertos, que enroscados con el muerto anterior o con el siguiente –hubo días de hasta tres atentados- no pueden alcanzar ni siquiera el titular y aparecen por la escotilla lacerante de un ladillo”³¹⁴.

La violencia estaba, pues, en la sociedad y, a diferencia de la etapa anterior, ahora era difundida por la liberalización de la información a medida que iba avanzando el proceso democrático. La prensa también hizo su transición: externa, por la desaparición de algunos vestigios periodísticos del pasado y por la creación de nuevas cabeceras que se adaptarían mejor a los nuevos tiempos, e interna, por el cambio en la forma de hacer periodismo, por la introducción de nuevos lenguajes y por la progresiva renovación y regeneración de las plantillas. En ese lento pero irreversible proceso de transformación, la prensa especializada en sucesos y el tratamiento informativo sobre los sucesos en los diarios nacionales también experimentaría sus propias mutaciones.

A partir de la muerte del dictador, uno de los fenómenos internos que vive la prensa escrita es la eclosión del reportaje como género periodístico. De manera paulatina, en las redacciones, comienza a haber un interés especial por atender los temas que afectan directamente a los intereses de los

³¹⁴ “Aquel año de un muerto cada 60 horas”, *El País*, 27/8/ 2000, p.16

ciudadanos y hay, al igual que en otras áreas de la sociedad, un afán por ejercer un periodismo de denuncia ante las corrupciones y los desmanes del régimen anterior. Recuérdese los reportajes en *Cambio 16* sobre el caso Redondela, o sobre sucesos contemporáneos como la evasión de los presos de la prisión de Segovia o la matanza de Atocha³¹⁵.

Los progresivos cambios políticos permitían que se pudiera informar de la criminalidad de otra manera, pero también coincidió con que los periodistas empezaban a contemplar y a abordar los sucesos desde otros puntos de vista. Esta nueva sensibilidad profesional pasaba por ser eminentemente crítico con las fuentes oficiales (las fuerzas de seguridad eran cuestionadas por gran parte de la población por ser estructuras todavía dominadas por el régimen anterior), por prestar oídos a las víctimas y a los delincuentes, y por observar el contexto social en el que se desenvuelven. Ese periodismo más “social” estaba acompañado, en buena parte de las redacciones, de un cierto halo de “progresismo”, acorde con los tiempos vividos, que tiene como objetivo derribar *tabúes*, prestar atención a los “invisibles” y entender las razones de la delincuencia.

Esto no quiere decir que en las redacciones se acogiese este tipo de información en una sección destinada a los sucesos. La transformación también afecta a la estructura interna de los periódicos, que configuran las nuevas secciones de Sociedad como el cajón donde entran los nuevos temas que van interesando a la ciudadanía y muchos sucesos son también abordados desde las páginas de la sección de Nacional si la información tiene un perfil político.

Los sucesos se diluyen, pues, disseminados entre informaciones de diversa índole y el periodista dedicado a estos temas comienza a ser conocido como “cronista judicial” o “cronista de tribunales”. Las modernas formas de periodismo destierran definitivamente la denominación profesional “periodista de sucesos”, que nunca fue bien vista y que siempre se vio lastrada por un rastro de morbo y de sensacionalismo. El “nuevo” periodista que se encargará de estos temas intentará construir buenos relatos periodísticos basados en una

³¹⁵ *Cambio 16*, nº 154 (28/10/74) y nº 155 (4/11/74); nº 227 (12/4/76), y nº 276 (27/3/77)

equilibrada recopilación de datos y en un especial cuidado en su forma. Atraído por la dimensión sociológica del delito, el mundo de la marginalidad y de las transgresiones sociales ofrecen un material sensible con el que crear, además, una buena pieza literaria. Así es como empiezan a despuntar nuevos profesionales como José Martí Gómez, que comenzó su andadura en el desaparecido *El Correo Catalán*, donde pronto destacarán sus crónicas en “La sala de los pasos perdidos”, porque como explica Joaquim Roglan es uno de los primeros reporteros en ofrecer “la versió de las víctimes i del delinquent, la visió del context social i cultural que els havia precipitat al delictes i las raons científiques de la criminología. Pero no es deturava aquí, ans al contrari, continuaba el procés als tribunals i de vegades l’arrodonia amb les cartes rebudes de la presó” (Roglan: 1993, 9). Junto a él desempeñaría una función similar Ferrán Sales en *Tele/eXprés* y Antonio Figueruelo en *El Noticiero Universal*.

En Madrid, *Cambio 16* será el semanario que impulsará este tipo de periodismo y en el que encontraremos desde comienzos de los setenta a Pedro Costa, a Juan Madrid o a Maruja Torres. Sus reportajes combinan el cuidado de las fuentes documentales, la preocupación por denunciar la corrupción en estamentos políticos o judiciales, aderezado con una cierta voluntad de estilo. Esta corriente periodístico-literaria se extenderá a otras firmas importantes de finales de los años setenta y comienzos de los ochenta que intentarán explicar o comentar la compleja realidad social a través de sus columnas. A nombres como Vázquez Montalbán, Vicent o Umbral, se suma, por ejemplo, el del escritor y poeta José Antonio Gabriel y Galán que en marzo de 1979 publicaba un amplio reportaje en *Triunfo* sobre la muerte de “El Jaro”³¹⁶.

Con un cuidado estilo y un firme propósito de alejarse de los estereotipos creados en tiempos pasados, el nuevo profesional se ocupará también de los nuevos temas. Se sigue con atención el descontento y las revueltas que se viven en el interior de las cárceles en 1977, cuando tras la declaración de amnistía de presos políticos, los llamados comunes denuncian

³¹⁶ “La muerte de “El Jaro”. El bandido adolescente”, *Triunfo*, 10 de marzo de 1979.

la situación de abandono en la que viven³¹⁷. Asociados en la Coordinadora de Presos En Lucha (COPEL), los motines se suceden en las principales cárceles del país (sobre todo en la madrileña de Carabanchel y en la Modelo de Barcelona) y alcanzan las primeras páginas de los periódicos.

En los últimos años de esta década, otro asunto comienza a abrirse paso entre las noticias de los periódicos. Se trata de un tipo de delincuencia protagonizada por grupos de jóvenes procedentes de los barrios marginales de las grandes ciudades (fundamentalmente Barcelona, Madrid y Bilbao) que, organizados en bandas, recurren a los asaltos y a los robos por el procedimiento del tirón. El fenómeno, con su doble vertiente periodística y cinematográfica, lo analizaremos en un epígrafe posterior y veremos cómo se convierte en tema recurrente, en un filón informativo para todos los medios de comunicación durante los años ochenta, que abordan y hacen coincidir a algunos de estos periodistas en reportajes especiales para revistas muy inclinadas por estos temas, como fue el caso de *Interviú*³¹⁸.

El Caso también encontrará en el relato de las andanzas de estos “quinquis” material suficiente para sus reportajes durante los años ochenta. El semanario, que ha eliminado de su cabecera el slogan “Semnario de sucesos” desde abril de 1964, pretende ampliar su espectro y abordar nuevas realidades como la emigración del campo a la ciudad, con el tratamiento de sus reglas urbanas de convivencia, o la emigración a los países europeos, centrándose en las condiciones que encontrarán en las ciudades receptoras, en los sentimientos vividos por el desarraigo e incluso en los problemas que pueden surgir, como estafas o timos.

Desde mediados de los sesenta *El Caso* venía informando sobre los conflictos laborales, las movilizaciones sociales o las protestas sindicales y políticas contra el régimen. Con el comienzo de la nueva década se iniciaba también una nueva sección, “Crónica de Tribunales”, a cargo del abogado y

³¹⁷ A raíz de la publicación del Real Decreto-ley 10/1976, de 30 de julio sobre amnistía política, la situación en las cárceles se hace más tensa y se producen diversos motines. El motivo, según las explicaciones dadas por COPEL, es la discriminación de los presos por delitos comunes. Esta población reclusa ya venía denunciando desde tiempo atrás el hacinamiento que sufrían, denunciaban los malos tratos sufridos y reivindicaban un trato digno, así como la derogación de todos los artículos del Código Penal incompatibles con una sociedad igualitaria y democrática.

³¹⁸*Interviú*, nº 276, 26/8/1981, pp. 18 y 19.

periodista Aurelio Pujol. En ese espacio se recogen las sentencias del Tribunal del Orden Público, “donde seguramente por primera vez en pleno franquismo se habla de los jóvenes que se niegan a hacer el servicio militar” (Moreno: 1998, 122). A través de sus reportajes conoceremos la situación de los presos políticos en las prisiones españolas, los encierros de familias y amigos en distintas iglesias reivindicando sus derechos o el amplio seguimiento a las ejecuciones de Puig Antich y Ches en el 74.

Los nuevos tiempos, las nuevas circunstancias que vive el país y las nuevas publicaciones que surgen en el mercado (Recuérdese que *Interviú* sale a la calle en mayo de 1976 y supone un rotundo éxito) obligan a *El Caso* a introducir constantes cambios en busca de su modernización y de su adaptación a esa nueva sociedad. El semanario adopta como slogan el de “Semanao Popular”, agranda formato, la composición se hace más marcada y sensacionalista e introduce el elemento de moda del momento: el desnudo femenino. Aún así, el lento goteo en la pérdida de lectores, junto a la marcha de algunos redactores clave en el tratamiento de sucesos que emigran a la moderna *Interviú*, hará que la revista vaya cayendo en una lenta y progresiva agonía³¹⁹. Como recuerda su promotor, Eugenio Suárez, “llegaron a los quioscos otro tipo de publicaciones que no existían hasta entonces. Se cambió de vocabulario y se empezó a hacer otro tipo de periodismo que no estábamos acostumbrados a hacer. No es que no quisiéramos hacerlo, es que no sabíamos”³²⁰. Ante esta situación, el fundador del emblemático semanario decide traspasar el negocio, desligándose por completo de la publicación³²¹.

11.4. Entre bombas, secuestros y asesinatos: la crónica negra llena los periódicos.

³¹⁹ Si entre marzo de 1972 y febrero de 1973 *El Caso* tendrá una difusión media de 168.577 ejemplares, los datos de OJD indican que entre marzo de 1976 y febrero de 1977 el semanario baja a una difusión de 128.655 ejemplares

³²⁰ Entrevista realizada a Eugenio Suárez en Madrid, en junio de 2003.

³²¹ Los nuevos editores (Edial S.A.) deciden renovar la publicación: cambian el nombre (a partir de ese momento se llamará *El Caso Mundial*) y comienzan una nueva etapa (el número 1 saldrá el 12 de septiembre de 1987) en la que se remarcará aún más su diseño sensacionalista, convirtiendo el contenido en un auténtico popurrí de noticias macabras y truculentas sin rigor ni planteamiento estético.

Al margen de los nuevos temas que empiezan a aparecer en la prensa de esos años y que ya hemos señalado, la crónica negra del tardofranquismo y de la reforma está marcada por algunos asuntos que alcanzaron gran relevancia. En mayo de 1974, un ser anónimo, el chófer y mayordomo José Luis Cerveto, se convertía en el protagonista de un suceso escalofriante: el asesinato de los dueños de la casa donde había trabajado. Condenado a la pena de muerte, que se vería indultada por la ley de 1975 y conmutada por dos penas de treinta años de prisión, Cerveto solicitó ser ejecutado³²². Tal y como veremos en un epígrafe posterior, Gonzalo Herralde llevaría a la pantalla el relato en primera persona de estos acontecimientos en *El asesino de Pedralbes*.

El 13 de septiembre de 1974, a las 14.35 horas, cuando el centro de Madrid vivía su frenética hora punta un potente artefacto explotaba en el interior de la cafetería Rolando. Situada en el número 4 de la calle del Correo de Madrid, a pocos pasos de la Puerta del Sol y de la entonces temida Dirección General de Seguridad (DGS), el lugar estaba lleno de gente a esa hora. Murieron doce personas e hirió a otras 71, algunos de los cuales eran funcionarios del Cuerpo de Policía. Si bien desde el atentado contra Carrero Blanco ningún acto terrorista había tenido tanta repercusión ni había consternado tanto como éste, las investigaciones realizadas no llegaron nunca a aclarar su autoría, a pesar de las numerosas detenciones que se produjeron en esas fechas, como la de la conocida abogada Lidia Falcón o la de Eva Forest, esposa del dramaturgo Alfonso Sastre. El atentado no fue reivindicado por nadie (en algunos medios de comunicación se le conoció como “el extraño caso de la calle Correo”), y aunque inicialmente se atribuyó a la izquierda radical, ETA se desmarcó totalmente y lo calificó como “acto fascista de provocación”.

En julio de 1975, y con más de cuarenta grados a la sombra, el jornalero Antonio Fenet descubrió las llamas de un gran incendio en el cortijo “Los Galindos” donde trabajaba. Cuando sofocaron el fuego de la finca, propiedad

³²² Al igual que lo hizo Gary Gilmore en Estados Unidos, que renunció a apelar y exigió ser ejecutado en la fecha marcada por el juez. Su sentencia se cumplió en Utah, en 1975. Norman Mailer relataba esta historia en *La canción del verdugo*, con la que ganó el premio Pulitzer de 1980.

del marqués de Griñana y situada entre las localidades sevillanas de Marchena y Carmona, aparecieron en lo alto del almiar, dos cadáveres completamente carbonizados que fueron identificados como los de José González Jiménez, de veintisiete años, tractorista y peón de confianza del capataz, y de su esposa, Asunción Peralta Montero, de 33 años, cuya presencia causó gran extrañeza porque nunca visitaba el lugar. En el interior de la vivienda del capataz se encontró el cadáver de su mujer, Juana Martín Macías, de cincuenta y tres años. Tenía el cráneo hundido y la cara destrozada por los golpes. Fuera, en un árbol cercano, tapado con paja, yacía el cuerpo del tractorista Ramón Parrilla, de treinta y nueve años, que había recibido dos disparos con una escopeta del calibre 16. Tres días después de este macabro descubrimiento, se encontró un cadáver más. Se trataba del capataz Manuel Zapata, de cincuenta y ocho años que, según la autopsia, fue el primero en morir. El suceso estuvo rodeado desde el primer momento por un reguero de preguntas sin respuestas, de extrañas casualidades, de circunstancias curiosas y, sobre todo, por un gran manto de silencio. Nunca se llegó a saber, a pesar de las investigaciones policiales y del seguimiento de la prensa, quién estuvo detrás y por qué de aquel quíntuple asesinato³²³.

El 5 de abril de 1976, España entera se queda atónita ante la espectacular y cinematográfica fuga (así lo califica la prensa semanal) que se ha producido de la prisión de Segovia. Veintinueve reclusos, la mayor parte activistas de ETA, protagonizaron una rocambolesca y masiva huida del centro penitenciario siguiendo el tradicional método de construir un túnel para llegar al exterior. Aunque los fugados fueron detenidos a las pocas horas, el hecho no dejó de ser bochornoso y sonrojante para el Régimen. Como veremos con más detenimiento en un epígrafe posterior, el cineasta vasco Imanol Uribe hará una reconstrucción dramatizada de estos sucesos en *La fuga de Segovia* (1981).

³²³ Tal y como veremos en el Epílogo, este extraño caso se llevaría a las pantallas en 1987 por Víctor Barrera, bajo el título *Los invitados*, cuyo guión estuvo basado en la novela homónima publicada por Alfonso Grosso en 1979.

Dos meses después, en junio del 76, las Islas Canarias también saltaron a las primeras páginas de los periódicos. En esta ocasión fue porque uno de sus empresarios e industriales más conocidos, Eufemiano Fuentes, había sido secuestrado en su chalé de Las Palmas. Aunque en principio se pensó que el móvil era el económico, las muertes que se produjeron en extrañas circunstancias durante la investigación del caso, hicieron que el suceso estuviera rodeado de numerosas especulaciones, entre las que no faltaron la participación del independentismo canario o la relación de la víctima “con la mafia norteamericana, interesada en acabar con un fuerte competidor en el mercado del tabaco”³²⁴.

Si 1977 se recordará por el brutal asesinato de los abogados de Atocha y por el choque de dos aviones en la pista del aeropuerto canario de los Rodeos donde murieron 582 personas³²⁵, también es el año de la legalización del PCE, de la derogación de la censura en prensa y de las primeras elecciones libres en España tras cuarenta y dos años de prohibición, entre otros muchos acontecimientos. 1978 arrancaba con otro hecho violento. El 25 de enero tres hombres y una mujer entraban en el domicilio de Joaquín Viola, el último alcalde de Barcelona nombrado por Franco, donde se encontraban su esposa, dos de sus hijos, la novia de uno de ellos y la sirvienta. Los asaltantes introdujeron al matrimonio Viola-Tarragona en una habitación y colocaron, en el pecho del político catalán, un artefacto explosivo que, al parecer, era de similares características al que había ocasionado la muerte del industrial José María Bultó³²⁶. A los pocos minutos una fuerte explosión acabó con la vida de ambos cónyuges y precipitó la huída de los asaltantes. Poco antes, habían dejado un escrito mecanografiado con las instrucciones del artefacto y con la forma de entregar el dinero que le libraría del explosivo. Aunque el atentado se atribuyó a la banda terrorista independentista catalana Exèrcit Popular Catalá (EPOCA), lo cierto es que nunca se llegó a saber quién cometió estos asesinatos.

³²⁴ *El País*, 6/10/ 1976

³²⁵ El terrible accidente se produjo el 27 de marzo de 1977

³²⁶ El famoso y acaudalado industrial catalán José María Bultó Marqués, de setenta y siete años, fue asesinado el 9 de mayo de 1977. Le colocaron una bomba en el pecho, le solicitaron quinientos millones de pesetas y le dieron las instrucciones para abonar el dinero. Al parecer, Bultó se trasladó a su domicilio en el barrio de Pedralbes e intentó quitarse el artefacto. En ese momento, el cuerpo del industrial saltó hecho pedazos.

En pleno verano, el 11 de julio de 1978, otro accidente catastrófico convulsiona a la ciudadanía. Un camión cisterna que transportaba propileno licuado se estrellaba contra el camping de Los Alfaques, en una localidad tarraconense próxima a San Carlos de la Rápita. Fallecieron 243 personas, hubo más de 300 heridos y el camping quedó parcialmente arrasado. Gran parte de las víctimas eran extranjeros (alemanes, franceses o belgas), por lo que no es de extrañar que el suceso causara gran impacto en aquellos países emisores de turistas. Años después, Alemania recordaba el suceso con una ficcionalización de los hechos en la pequeña pantalla.³²⁷

Dicen las crónicas periodísticas de aquellos días de 1979 que Madrid ofrecía un panorama de desolación y de tensión como nunca antes se había sentido. Fue, sin lugar a dudas, otro de los periodos más duros del proceso de la transición. Los datos eran abrumadores aquel 26 de mayo de 1979. Pocas horas antes de que una potente bomba estallara a media tarde en la Cafetería California 47 y provocara ocho muertos y diecisiete heridos, ETA había asesinado a cuatro personas en distintos atentados. Culminaba así “el fin de semana más violento de los últimos cinco años”³²⁸, que arrojaba un saldo de diecisiete personas fallecidas en actos relacionados con el terrorismo. Según declaró el encargado de la famosa cafetería de la calle Goya, en varias ocasiones habían recibido llamadas telefónicas insultantes y amenazantes y manifestó que “la prensa había creado un ambiente negativo hacia la cafetería. Citó en concreto a la revista *La Calle* y al humorista Forges”. Lo cierto es que California 47 estaba considerada como un lugar de reunión de grupos de extrema derecha, pero en el momento del atentado estaba frecuentada por mujeres de edad avanzada que estaban merendando. El atentado fue atribuido a los GRAPO.

En agosto de 1980, cuando el país entero estaba paralizado por las vacaciones veraniegas, sorprendía a todos el asesinato de los marqueses de Urquijo, un asunto que desde el principio estuvo rodeado de contradicciones, dudas y misterio. María Lourdes de Urquijo y Morenés, marquesa de Urquijo, y

³²⁷ En 2007, una producción alemana para televisión, *Tarragona- Ein Paradies in Flammes*, dirigida por Peter Keglevic, recreaba los sucesos. La tv-movie fue proyectada por Antena 3 el 23 de enero de 2008.

³²⁸ *El País*, 27/5/1979.

su marido, Manuel de la Sierra, propietarios del banco del mismo nombre, dormían plácidamente, en habitaciones separadas, en la madrugada del 1 de agosto. A pesar de las numerosas investigaciones policiales y de la realizada por la prensa, cuyo papel trascendió del meramente informativo, no se pudo determinar con exactitud quién entró en el domicilio de los marqueses, quién realizó los disparos y cuál era el móvil. Desde el comienzo, la policía consideró como principal sospechoso a Rafael Escobedo, yerno de los marqueses, quien, al parecer, mantenía desde hacía tiempo una pésima relación con su suegro por oponerse a la boda con su hija, Miriam de la Sierra y, posteriormente, por denegar ayuda económica a la pareja. Los problemas en el joven matrimonio llegaron pronto, por lo que Miriam dejó a su marido, comenzó otra relación sentimental y su padre se brindó a sufragar el costoso proceso de nulidad matrimonial.

Rafael Escobedo fue detenido a los ocho meses del suceso, acusado del doble asesinato, y a su amigo Javier Anastasio, como coautor. Para ese momento, el suceso se había convertido en un filón mediático y ya se había erigido en uno de los hechos delictivos más conocidos de nuestro país dando lugar a cientos de páginas en los periódicos, muchas horas de televisión, edición de libros y varios trabajos filmicos³²⁹. Además, el interés por este caso no decaería durante varios años porque al seguimiento en la celebración del juicio en junio del 83, donde se condena a Escobedo a 53 años de prisión, le seguiría la confirmación de la sentencia por parte del Supremo en 1985, la fuga de Javier Anastasio a Brasil poco antes de que comenzara el juicio contra él, las entrevistas concedidas por ambos a distintas televisiones o el suicidio de Rafael Escobedo en el penal del Dueso el 27 de julio de 1988.

Si el asesinato de los marqueses de Urquijo había impactado de forma tan notoria, porque significaba un atentado directo a la aristocracia, de la que se destaparon muchas de sus miserias y porque se consideró un crimen casi perfecto, tampoco dejaría indiferente a la ciudadanía el secuestro de un famoso futbolista. Corría el 1 de marzo de 1981 cuando Enrique Castro, *Quini*, jugador

³²⁹ En 1991, Santiago San Miguel dirige *Sólo o en compañía de otros*, con Ana Alvarez, Agustín González y Juan Ribo. En 2009, TVE produce una nueva tanda de capítulos de la serie “La huella del crimen”. El episodio, *El crimen de los marqueses de Urquijo*, lo dirigieron Fernando Cámara y Pedro Costa, y estuvo protagonizado por Félix Gómez, Juanjo Puigcorve y Pilar Alella.

del F.C. Barcelona, tras finalizar el partido contra el Hércules en el Nou Camp, era asaltado por varias personas e introducido en un coche por la fuerza. La sociedad vivirá conmocionada por esta estrategia de extorsión, destinada habitualmente a empresarios, políticos o militares. Tras numerosas investigaciones, la colaboración entre las policías española y suiza lleva a detener a uno de los secuestradores cuando intentaba retirar un millón de pesetas de un banco en Ginebra, cantidad que había depositado el FC Barcelona como parte del rescate. El detenido, un electricista en paro de veintiséis años, revela que el jugador se hallaba recluido en un taller mecánico de Zaragoza. Dos personas más, también sin antecedentes penales, son detenidas. El cautiverio del jugador había durado veinticinco días.

El país no se había recuperado de este secuestro, que afortunadamente había acabado con final feliz, cuando los periódicos informan de un “extraño y confuso suceso”³³⁰. Tres jóvenes procedentes de Santander morían abrasados en el interior de un Ford Fiesta en un barranco de una carretera de Almería cuando se dirigían a la comunión del hermano de uno de ellos. Al parecer, los jóvenes fueron detenidos por la Guardia Civil confundidos con los tres etarras que días antes habían atentado contra el General Valenzuela en Madrid. El asunto tendrá un largo recorrido informativo, como veremos más adelante, hasta la celebración del juicio en julio de 1982, en el que se sientan en el banquillo el teniente coronel Castillo Quero, su teniente ayudante Gómez Torres y el guardia Fernández Llamas. Poco tiempo después, Pedro Costa trasladaba al cine *El Caso Almería*, aunque los sucesos sobre los agentes implicados no terminarían con su ingreso en prisión y todavía llenarían muchas más páginas de periódicos³³¹.

Si en mayo de 1981 las portadas de los periódicos informaban de lo que después se conocería como el “caso Almería”, otra noticia no menos preocupante tenía más relevancia aún aquel día 12. *El País* destacaba en su

³³⁰ ABC, 12/5/1981, p. 9

³³¹ Además de la carta remitida en 1984 por un guardia civil a la familia de una de las víctimas en la que se relata cómo el teniente coronel Castillo Quero y varios de sus hombres llevaron a los tres jóvenes al antiguo cuartel de la localidad de Casafuerte, donde fueron salvajemente torturados, asesinados de un tiro en la cabeza, envueltos en mantas, introducidos en su propio coche y al que le prendieron fuego, que causó un nuevo impacto en la sociedad, se añaden también las denuncias por el tratamiento especial carcelario recibido por los condenados, la solicitud de indulto por parte de Castillo Quero o el recurso presentado por los tres ex guardias civiles para no ser expulsados del cuerpo.

primera página la muerte de seis personas por una extraña neumonía atípica de origen desconocido que, con el tiempo y las investigaciones, derivaría en lo que se llamó “síndrome tóxico” por la ingestión de aceite de colza no apto para el consumo humano. El terrible suceso acabó con la vida de más de seiscientas personas y afectó a unas veinticinco mil. El juicio del siglo, o también conocido como macrojuicio, celebrado en la Casa de Campo desveló un sumario de 250.000 folios, duró un año y tres meses, declararon más de mil testigos y expusieron sus dictámenes 180 peritos. 13 de los 38 empresarios aceiteros encausados fueron condenados por un delito contra la salud pública a penas de prisión que iban de los tres meses a los veinte años. El Estado se tuvo que hacer cargo de las indemnizaciones porque los empresarios se declararon insolventes.

Apenas dos semanas después de que saltaran a las portadas de los periódicos las primeras muertes por la “neumonía atípica”, el sábado 23 de mayo los teletipos informan de un nuevo suceso: el asalto a la sede del Banco Central en Barcelona. Han pasado sólo tres meses desde el fallido golpe de Estado en el Congreso de los Diputados, cuando desde primera hora de la mañana de ese sábado se sabe que algo raro sucede en el interior de la sucursal bancaria. Las primeras noticias son alarmantes: 27 terroristas mantienen retenidas a ciento veinte personas. Los asaltantes solicitan la liberación de cuatro implicados en los sucesos del 23 F, entre ellos el teniente coronel Antonio Tejero y el general Torres Rojas, y piden que sean enviados en un avión a la República Argentina. Durante treinta y siete horas el país vive sobrecogido, las negociaciones con la extrema derecha se intensifican, aunque Blas Piñar, en ese momento líder de Fuerza Nueva, niega públicamente su participación en los hechos. La solución no es fácil. Finalmente, el asalto de los GEO arroja un muerto (uno de los asaltantes) y diez detenidos, pero la confusión dominará todo el espacio público. Las informaciones serán contradictorias sobre el número de asaltantes, sobre su origen como grupo armado (había quien manifestaba que eran pistoleros a sueldo, otros que se trataba de un grupo con entrenamiento militar y que no se descartaba la participación de algún número de la Guardia Civil), o sobre sus reivindicaciones.

El asunto salpica de nuevo al Gobierno de Calvo Sotelo por su opacidad informativa, lo que lleva a *El País* a realizar un segundo editorial en el que afirma que “el restablecimiento de la *credibilidad informativa* del Gobierno, tan gravemente deteriorada por sus inútiles intentos de tapar los macabros sucesos de Almería, es una de las tareas más urgentes y necesarias para el afianzamiento de las instituciones democráticas”. Mucho más duros en sus planteamientos será, por ejemplo, la revista *La Calle*, que hace extensiva su radical crítica al Gobierno de Calvo Sotelo tras el cese de Iñaki Gabilondo al frente de la dirección de informativos de TVE por el tratamiento que está dando a los últimos acontecimientos³³².

Al mes siguiente, es decir, en junio de 1981, el industrial catalán, militante de Fuerza Nueva, Juan Vila Carbonell es asesinado en su finca de Esplús (Huesca). El suceso destapa una difícil situación familiar vivida por la esposa y los seis hijos del constructor por el carácter extremadamente violento y autoritario del hombre. Al parecer, y según recoge la sentencia, Marisol, una de las hijas menores, es la autora material del asesinato, inducida por su madre, Neus Soldevilla, y con el beneplácito de sus hermanos. Hasta la celebración del juicio³³³, el paso del drama al espectáculo fue muy breve. Además de participar en numerosos programas de televisión, conceder entrevistas y posar desnuda para la revista *Interviú*, Neus Soldevilla, conocida popularmente como “la Dulce Neus”, la verdadera protagonista de esta historia, ha escrito libros, se ha fugado de la prisión aprovechando un permiso carcelario y se ha dedicado posteriormente a varios negocios³³⁴.

1981 fue un año especialmente convulso, como acabamos de ver, pero la situación empezará a serenarse en los meses siguientes. El triunfo electoral del PSOE en las legislativas de octubre de 1982 marcará un momento decisivo en la crónica política y social de este país, aunque los métodos poco democráticos y los abusos de poder por parte de determinados miembros de las fuerzas de seguridad harán que pronto llegue el caso de Santiago Corella, un

³³² *La Calle*, nº 166, 26 mayo de 1981, pp. 17-19.

³³³ En el juicio, Neus Soldevilla fue condenada a 28 años de prisión, mientras que Marisol y los gemelos Juan y Luis, sus hijos mayores, lo fueron a 12 y 10 años, respectivamente.

³³⁴ En 1985, Santiago San Miguel llevaría al cine el relato de los hechos en *Crimen en familia*.

turbio asunto en el que estuvieron implicados distintos mandos policiales. La “desaparición de El Nani”, como así se conoció este caso cuando se perdió el rastro de este detenido el 12 de noviembre de 1983, le convertirán en el primer desaparecido de la democracia³³⁵.

³³⁵ Roberto Bodegas reconstruiría los hechos cinematográficamente en *Matar al Nani* (1988), un filme protagonizado por Frederic Debán, Damián Velasco y José Pedro Carrión, tal y como veremos en el Epílogo.

CAPÍTULO 12. Situación de la industria cinematográfica española entre 1973 y 1982. Una radiografía fragmentaria.

Como hemos visto, las transformaciones políticas ocurridas durante los años setenta coincidían, incidían y se retroalimentaban con los cambios que se iban produciendo en la prensa escrita. La creciente politización de cada vez más amplios sectores de la sociedad española se convirtió en un fenómeno inseparable e interdependiente de la comunicación de periódicos y revistas. Conviene también tener en cuenta, tal y como recuerda Gerard Imbert, que durante este período se produjo un doble proceso: “*mass-mediación* de la Historia (seguimiento inmediato y masivo por los medios de comunicación de hechos de trascendencia histórica) y *ficcionalización* de la Historia (la historia se vuelve protagonista de la ficción como objeto o espectáculo)” (1990, 18-22). Por tanto, el reto que ahora nos planteamos es estudiar cómo son las relaciones entre los cambios que se van produciendo en la sociedad española durante esta década y el cine español que llega a las pantallas, atendiendo especialmente a los títulos que responden a la realidad más palpitante y, estrechando más el círculo, a aquellos cuya temática se centra en la crónica de sucesos.

Han pasado más de treinta años desde que el coche de Carrero Blanco volara por los aires, momento marcado por nosotros como inicio de este período transitivo, y aunque se han publicado numerosos estudios sobre el cine realizado durante esos años, podemos atisbar que todavía hay muchos caminos por recorrer y muchos recodos por explorar. Trazando un esquemático panorama, partiremos de las corrientes de opinión que otros estudiosos ya avanzaron antes que nosotros. Nos encontraremos desde los autores que consideraban que la transición política y la cinematográfica se entrecruzaron para dar como fruto “una breve pero apasionante “edad de oro” del cinema español” (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 35), pasando por quien piensa que la “Historia reciente de este país y el cine español han transcurrido por caminos que muy pocas veces se han encontrado” (Heredero, 1989: 17), hasta los que estimaban que “el cine español es un asteroide: alejado y ajeno a toda realidad

nacional y mundial, próxima o lejana, inmediata o histórica”³³⁶. Opinión en la que abundaban algunos analistas más radicales, como Llinás, para quien “el cine de la transición sí que permite el desencanto [...] De la libertad cabía esperar la aventura. Pero sólo hemos conseguido, de momento, el triunfo de la mediocridad, salpicado por algún que otro intento, rápidamente acallado, de salto al vacío” (Llinás, 1986: 5). Pero también podríamos encontrarnos con quienes creen que “desde un punto de vista sociológico probablemente han sido la II República y la Transición los momentos históricos más álgidos de creatividad y sintonía cinematográfica con los discursos sociales de la época en toda la historia del cine español” (Trenzado, 1999: 40), mientras que otros autores van más allá del “esplendor efímero” del periodo republicano para considerar que “la producción cinematográfica de la Transición aparece como un cuerpo vivo, una suerte de *primavera de cien flores* inmediatamente anterior a la entrada en juego de un proceso de homogeneización –y homologación con el conjunto del celuloide liberal europeo- que no ha hecho sino incrementarse hasta hoy” (Hernández y Pérez, 2004: 14).

El asunto, por fortuna, seguirá produciendo todavía muchos análisis y debates sobre una de las etapas más complejas y espinosas de la historia de nuestro cine. No es de extrañar, por tanto, que no hace muchos años la Asociación de Historiadores Cinematográficos decidiera dedicar su Congreso anual a este período y, aunque como reconocía su presidente, Julio Pérez Perucha, los “resultados no alcanzaron la dimensión de las expectativas originales”, las ponencias presentadas ofrecían “una panorámica omnicompreensiva de lo que fue la Transición política española en el dominio de nuestro cine”³³⁷. En aquellas jornadas, una de las reflexiones más interesantes llegó de José Luis Borau, quien consideraba que el cine de la transición de la primera fase “cumplía una sempiterna característica del nacional, quizá no debidamente estudiada aún: su escaso afán por encontrar nuevas fórmulas expresivas, su desinterés por romper moldes propios o ajenos. A la postre, su

³³⁶ Opinión de Villegas López recogida por Antonio García Rayo en “La década de los setenta en el cinematógrafo español”, *Cinema 2002*, nº 61-62, marzo-abril 1980.

³³⁷ El IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine se celebró en Valencia entre los días 29 de noviembre y 2 de diciembre de 2001.

docilidad creativa”. Y el cineasta aportaba un lúcido análisis: “la Transición hubiera supuesto una rara ocasión de irrumpir con voz propia en el panorama cinematográfico. Pero para ello se requería una teoría, un aparato de reflexión previa al fenómeno en sí mismo, teoría y aparato de los que carecíamos” y concluía con una autocrítica: “cifrábamos simplemente nuestras ambiciones en algo tan vago como realizar un Cine que fuera políticamente eficaz, socialmente cierto, intelectualmente denso, etc” (Borau, 2004: 38-39).

12.1. El final del túnel: el aparato cinematográfico franquista comienza a desmantelarse

Aunque en el horizonte del análisis tan sólo haya una década, la relación de acontecimientos cinematográficos que jalonan este tiempo, así como la producción de más de mil títulos realizados entre 1973 y 1983, nos obligan a parcelar bien el terreno para organizar semejante magma. En este sentido, cabría entender que no podamos mezclar en la misma coctelera la producción (acompañada de todo el aparato industrial) realizada entre 1973 y 1977 con la de los cinco años siguientes. La diferencia entre ambos períodos será evidente porque “ya no se quiere hacer un cine *como* el de los europeos, sino elaborar directamente un cine europeo” (Losilla: 1989, 38). Intentaremos, pues, trazar un panorama sucinto y esquemático que nos ayude diseñar el armazón industrial y legislativo de estos años.

En el terreno político-administrativo, recordemos que durante el tardofranquismo el año 1973 había arrancado con el ministerio del opusdeista Liñán y Zofío, quien, entre otras medidas importantes para esta industria, había reinstaurado la dirección general de Cinematografía, había restablecido la subvención automática del 15 por ciento, se había iniciado una progresiva depuración de las falsas coproducciones (un agujero por el que se iba una buena cantidad de dinero público) o se incrementaba el Fondo de Protección. Con el nombramiento de Pío Cabanillas como ministro de Información y Turismo tras el atentado de Carrero se iniciaba una nueva etapa (breve) aperturista que tuvo en el estreno de un film tan polémico como *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) su gesto más emblemático. Pero esa voluntad

de apertura naufragó con el cese de Cabanillas, y al igual que sucediera en otros órdenes de la vida política, las confusas y oscilantes reestructuraciones dieron lugar a las Nuevas Normas de Censura Cinematográfica aprobadas en febrero de 1975, cuya novedad más importante sería admitir el desnudo (femenino, por supuesto), en virtud de aquella coletilla tan popular entonces como fue la de “por necesidades del guión”.

Junto a esta nueva “licencia”, las normas vigentes seguirán incidiendo en respetar los Principios y Leyes Fundamentales del Estado español, lo que originó a lo largo de este año una situación dubitativa que provocó no pocos tropiezos para algunas películas. En definitiva, junto al aluvión de títulos que tenían como objetivo y fin el exhibicionismo corporal femenino (hasta el punto de que el cine del destape definiría en parte los años del tardofranquismo), algunos títulos como *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) o *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975) conseguirían estrenarse no sin enfrentarse a varios problemas con la administración. La incertidumbre de esta situación se mantendría incluso con la derogación de la censura previa de guiones en febrero de 1976, porque se realizaban películas a expensas de que después fueran autorizadas. En ese “quiero y no puedo”, trabajos como *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976) o *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), entre otros ejemplos, veían cómo se les amputaban determinados planos si querían salir a la luz pública.

Si la producción cinematográfica entre 1973 y 1976 comprende 445 títulos³³⁸ (en los dos primeros años con un importante peso de las coproducciones, que van disminuyendo progresivamente), es decir, se mantiene estable durante este período, el número de salas que estaban funcionando durante ese período comenzará a descender (de 5632 que había en 1973 se pasará a las 4615 en 1977), tendencia que se agudizará de manera irreversible entre 1977 y 1983 (situándose en este año en 3820). Lo mismo ocurrirá con la afluencia del público a los cines. El número de espectadores que frecuentaba las salas para ver películas españolas pasará de los ochenta y

³³⁸ La producción se divide entre 1973, 116 largometrajes; 1974, 112; 1975, 110; 1976, 107. Datos estadísticos del Ministerio de Cultura, recogidos en Valles: 1992, 154.

seis millones en el 73 a 65 en 1977 y a 36 en 1982³³⁹. Menos espectadores y menos salas (también cayó la cuota de pantalla en beneficio del cine norteamericano) configuraban este panorama sobre el que algunos críticos comenzaban a reflexionar ya a mediados de 1974. Desde las páginas de *Dirigido Por*, así se razonaba sobre el absentismo de los espectadores a las salas de cine: “un público que, harto del grotesco repetirse de Alfredo Landa y compañía, e incapaz de descifrar el aparente hermetismo de la producción Querejeta, ha optado por quedarse en casa y consumir la estética e ideología consoladora de los telefilms”³⁴⁰.

En la segunda fase de transición hacia la democracia, la estructura cinematográfica franquista comenzará a desmontarse. En el verano del 76, Pío Cabanillas había vuelto al ministerio de Información y Turismo dentro del primer gobierno de Adolfo Suárez, lo que significó la implantación de una cierta tolerancia. Quizá por eso, el estreno en septiembre de la película de Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*, prohibida desde su realización, en 1972, o *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) eran los signos más evidentes de que las cosas empezaban a cambiar. Las primeras medidas legislativas adoptadas afectaban en primera instancia a un asunto tan popular dentro y fuera de la industria como la censura. El primer peldaño en la remodelación de las normas llegó en febrero de 1976, cuando se suprimió la censura previa de guiones y el 11 de noviembre de 1977 llegó el Real Decreto 3071 que abolía oficialmente la censura cinematográfica. Unos meses después, otra medida de gran calado popular sería también muy significativa: en mayo de 1978 se suprimiría la obligatoriedad de proyectar el NO-DO, el célebre noticiario franquista.

La liquidación de la censura no significó una apoteosis de libertad, aunque hubiera muchos signos positivos, como el estreno de numerosos títulos extranjeros que habían estado vetados hasta entonces³⁴¹ o se suprimiera, en

³³⁹ Datos del Ministerio de Cultura recogidos por Torreiro en *Historia del Cine español*, p. 372.

³⁴⁰ Martí, Octavi. “¿Nuevo Cine español?”, *Dirigido Por*, nº 13, mayo de 1974, pp. 36-38.

³⁴¹ Desde *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925), pasando por *El último tango en París* (B. Bertolucci, 1972), por poner sólo algunos ejemplos.

otro orden de cosas, los permisos de rodaje. Dentro del Estado había diversos mecanismos para evitar la circulación de las películas que se consideraban atentatorias contra la legalidad vigente, por la práctica del secuestro judicial, tal y como sucedió con *El crimen de Cuenca*, cuyo caso analizaremos más adelante. También existía la posibilidad de retirar la protección oficial concedida a una obra con la justificación de que la película, que en este caso era *El proceso de Burgos*, utilizaba material documental, cuando la auténtica motivación era que no se quería apoyar desde el Estado a un film que abordaba la actividad terrorista en esos momentos.

Las protestas violentas también llegaron a los cines. Las salas que tenían la osadía de estrenar algunos títulos que no eran del agrado de los grupos ultraderechistas sufrían un auténtico viacrucis. Esto sucedió con numerosos títulos, como *Camada negra* (M. Gutiérrez Aragón, 1977), película que además exploraba en la violencia de estos jóvenes fascistas u *Operación Ogro* (G. Pontecorvo, 1979), sobre el atentado de Carrero Blanco. Sobre estos dos filmes volveremos más adelante.

El panorama era tan cambiante y tan inestable en todos los ámbitos que el cinematográfico también vivió de la improvisación y de parchear los problemas. Aunque en el verano de 1977 desaparece el Ministerio de Información y Turismo y sus competencias en materia de cine son traspasadas al nuevo Ministerio de Cultura como señal inequívoca de un nuevo Estado que apoya la creatividad y la libertad, la realidad, al menos al principio, será más compleja³⁴². Como dato significativo y relevante de la ausencia de un proyecto político cinematográfico de los gobiernos de UCD (esa esperada “ley del cine” que nunca llegó) diremos que entre enero de 1977 y el triunfo socialista del 82 se sucedieron seis directores generales de Cinematografía diferentes, nombrados por los cinco ministros de Cultura que ocuparon su cartera durante ese lustro. Esa falta de “hoja de ruta” de la política centrista (tanto de Adolfo

³⁴² Respondiendo a la nueva filosofía liberal de la reforma democrática, el 4 de julio de 1977 desaparece el Ministerio de Información y Turismo y se crea el Ministerio de Cultura y Bienestar, aunque pronto perdería su segundo apellido. El primer ministro que ocupó el nuevo departamento fue el aperturista Pío Cabanillas.

Suárez como de Calvo Sotelo) originó, como hemos visto, un relevo constante en su ministerio correspondiente y una legislación cinematográfica que, aunque fue abundante, se reveló errática y coyuntural, lo que provocó que algunos problemas comenzaran a agravarse de manera muy notoria.

Los escollos más importantes a resolver fueron dos: el aumento artificial en los costes de producción (un film medio había pasado de los quince millones de pesetas en 1977 a los treinta y dos en 1982³⁴³) y la deuda que tenía el fondo de protección con los productores, que a finales de 1978 alcanzaba los 1.500 millones de pesetas. Conviene recordar que entre 1977 y 1982 se producen casi setecientos títulos, algunos con un importante éxito en taquilla, por lo que era difícil sostener ese fondo con los ingresos que se tenían³⁴⁴. Por eso, en 1979, se vive una importante crisis en la industria cinematográfica que derivó en la producción de 89 largometrajes, cifra sensiblemente menor a la del año anterior, cuando se realizaron 107 películas o a la de 1980, cuando se hicieron 118. Es verdad que buena parte de esos films eran películas calificadas “S”, que hinchaban los números y que mantenían una infraproducción sin interés para el tejido industrial del país.

Para intentar paliar esa situación crítica vivida por el cine (además de incrementar el precio de las entradas, medida insuficiente a todas luces) se ensayó una forma de colaboración entre la industria y la televisión pública que hasta entonces se había realizado de manera muy esporádica. Mediante orden ministerial de agosto de 1979 se destinaba la importante cantidad de 1.300 millones de pesetas para la producción de dos películas y quince series de televisión que preferentemente estuvieran basadas en las grandes obras de la literatura española. De este importante convenio saldrán adaptaciones seriadas como *Cañas y barro* (1978), *Fortunata y Jacinta* (1980) o *Los gozos y las sombras* (1982), películas como *La Colmena* (Mario Camus, 1982), pero sobre todo iniciará la tendencia de divulgar los grandes títulos de la historia de la

³⁴³ Datos de Ramiro Gómez Bermudez de Castro, recogidos por Torreiro (1995, 371).

³⁴⁴ Los datos se distribuyen de la siguiente manera: 1977, 102 películas; 1978, 107; 1979, 89; 1980, 118; 1981, 137, y 1982, 146. Hay que tener en cuenta que los datos sobre producción estaban hinchados por el elevado número de películas “S” que se realizaban en aquellos momentos. Según destaca Monterde de las “146 películas de 1982, cerca del 40 por ciento (44 filmes concretamente) estuvieron calificadas como “S” (Monterde: 1993, 86)

literatura mediante un cine muy académico que tendrá su gran florecimiento en la década siguiente.

El panorama se completa, necesariamente, con otro aspecto que hay que mencionar, aunque sea brevemente: el inicio de la descentralización del aparato cinematográfico mediante el impulso a los cines realizados fuera del núcleo central de Madrid, amparados en el nuevo Estado autonómico que recogía la nueva Constitución. De la misma manera que el desarrollo de todo el proceso territorial tuvo varias fases y se realizó con ritmos distintos, en el cine sucedió lo mismo. El desarrollo de los cines autonómicos vivió, pues, dos fases, marcadas por los traspasos de las competencias derivadas de la Carta Magna y por los respectivos estatutos de autonomía.

El primero en arrancar fue el cine en Cataluña, que contaba además con una larga tradición industrial y que viviría durante estos primeros años de reforma una inusitada vitalidad, con una variedad de propuestas interesantes, como *Companys, procés a Catalunya* (José María Forn, 1978), la ya citada *La ciutat cremada* o *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), por nombrar sólo algunos ejemplos. Al cine catalán le siguió de cerca la creación de una incipiente cinematografía en el País Vasco. Aunque no se puede decir que comenzara a estabilizarse la producción hasta comienzos de los años ochenta, cuyo arranque debiera situarse en los trabajos de Uribe, *El proceso de Burgos* y *La fuga de Segovia*, antes ya había habido un cierto intento de dinamizar la situación con las Jornadas del Cine Vasco del 76 o la realización de los *Ikuska*, noticiarios que sirvieron de laboratorio de ensayo para muchos de los cineastas que debutarían en los años posteriores.

El resto de comunidades, las denominadas de “vía lenta”: Andalucía, Galicia, Valencia o Canarias, tendrían su desarrollo cinematográfico muchos años después, tras numerosos esfuerzos y escasos resultados.

12.2. Entre “destapes”, metáforas y militancias. Un vistazo a la producción cinematográfica de esta etapa

Si habíamos visto que el periodo estudiado entre 1973 y 1977 eran años de confusión legislativa, de un quiero y no puedo en materia de libertades, la cosecha cinematográfica que se recoge es, como no podía ser de otra manera, el producto esperado. En general, el raquitismo estético y conceptual, además de industrial, que caracteriza al cine de estos tiempos no se debe traducir en inutilidad o ineficacia porque “tales filmes no dejaron de ser representativos tanto de ciertos estratos de la sociedad española, como de la forma en que la mayoría de los responsables de la producción cinematográfica – administradores estatales e industriales- entendían que eran las necesidades y aspiraciones de una parte considerable de la población” (Monterde: 1993, 34). No podemos perder de vista, en definitiva, que 1973 será el debut de Víctor Erice pero que aquellos también serán los años importantes del cine de Dibildos, de la coproducciones o de la comedia sexy.

Los tropiezos con la censura, sumados al ambiente de contestación al régimen y a la emergencia de una nueva generación de cineastas, propició todo un ramillete de films que durante los años del tardofranquismo conectaron con un amplio sector del público, convirtiéndose en películas muy rentables en taquilla. El cine metafórico vivirá su mejor momento en este período porque casi todas sus obras tienen un tono antifranquista y porque sus autores jugarán en el terreno del simbolismo, la insinuación, de la elipsis y de lo sugerido. En ese camino la aparición de títulos tan significativos como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *La prima Angélica* o *Cría cuervos* (las dos firmadas por Carlos Saura en 1974 y 1975, respectivamente), *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), *Los días del pasado* (Mario Camus, 1976) o *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), nos dan idea sobre el peso y la relevancia de esta tendencia.

Junto a buena parte de estos títulos (ligados a la figura de un productor emblemático en estos años, Elías Querejeta), no podemos dejar de citar dos películas fundamentales de ese cine de “autor” tan en boga durante esta época. La primera a tener en cuenta será *Furtivos*, dirigida por José Luis Borau

en 1975, inteligente metáfora de un régimen que se descomponía usando la violencia extrema contra sus ciudadanos, y *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) sobre la descomposición de la familia como institución (un ámbito temático recurrente en este tipo de cine) de uno de los poetas oficiales del franquismo, Leopoldo Panero.

En el otro extremo de la producción encontraremos el cine más comercial y más convencional, dominado por las coproducciones que, tras la caída del *spaghetti-western* a comienzos de los setenta, se vería sustituido por un nuevo filón: el terror hispánico. Según constata Torreiro en su análisis de este período la gran aceptación popular de estas películas “sirvió de momentánea válvula de salida a unas productoras a las que se les cerraba el camino de las dádivas estatales y que intentaban como fuese mantenerse en el mercado” (Torreiro: 1995, 363). Junto a éste, otra de las tendencias con más títulos en su haber será la ya tradicional comedia sexy, aquella que viene de finales de los cincuenta y que llenaba las pantallas de la siguiente década con todos los tópicos de la sociedad española del momento: desde las atractivas turistas, pasando por las anécdotas sufridas por nuestros emigrantes en el extranjero, a las parodias del servicio doméstico.

Durante los años del tardofranquismo el subgénero sexy siguió con su ingente producción pero fue adaptándose a los tiempos del destape. Además de incorporarse algunos nombres muy reconocibles de estos años (son los tiempos de Nadiuska, Ágata Lys o Bárbara Rey) al elenco habitual de este tipo de producciones, los asuntos se fueron haciendo cada vez más explícitos (sin ningún tipo de sutilezas) a la hora de abordar el adulterio, la homosexualidad o la represión sexual. Aunque la producción depara títulos tan gráficos como *Polvo eres* (Vicente Escrivá, 1974), *No quiero perder la honra* (Eugenio Martín, 1975) o *Último tango en Madrid* (José Luis Madrid, 1975), quizá la película más emblemática de esta tendencia y que simboliza el éxito popular de este tipo de films sea *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973). Emparentados con éstos, encontraremos otro grupo de films basados en obras literarias que interesan a la industria por su contenido erótico y que llegaron a las pantallas en aquellos momentos. *El libro del buen amor* (Tomás Aznar, 1974) o *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976), son algunos de los

ejemplos, en la mayor parte de los casos son trabajos perfectamente olvidables.

La tendencia de la comedia “sexy” continuará durante los años de la reforma e incluso hasta bien entrados los años ochenta, cuando tras el triunfo socialista la producción de estas películas vaya derivando poco a poco al mercado del vídeo y de las salas especializadas. Mientras tanto, cineastas asiduos al subgénero, como Mariano Ozores, firmarán decenas de títulos como *Cuentos de las sábanas blancas* (1977) *El erótico enmascarado* (1980) o *El liguero mágico* (1980).

No podemos olvidar tampoco que aunque el clima de oposición al régimen era dominante en el país, también habrá un sector de la ciudadanía afín al franquismo que se resistirán a su desmoronamiento. Ese cine “militante” de derechas, reflejo de las fuerzas más reaccionarias, criticará los cambios del presente desde la nostalgia de un pasado que se escapa. Encontraremos desde las adaptaciones cinematográficas de uno de los escritores de cabecera de la extrema derecha, Fernando Vizcaíno Casas, con títulos como *La boda del señor cura* (1979) o *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1982), dirigidas por uno de los cineastas más fieles al franquismo, Rafael Gil, a parodias sobre los acontecimientos políticos que se estaban viviendo en el país. Títulos como *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1977), *Los autonómicos* (José María Gutiérrez, 1982) o *¡Que vienen los socialistas!* (Mariano Ozores, 1982), entre otros muchos, recorren los hitos políticos más importantes hacia la democracia.

En un camino equidistante entre el cine metafórico y el cine de subgéneros; es decir, entre “la exquisitez minoritaria” de un planteamiento más autoral y la concepción más ramplona y vulgar del otro, nos encontraremos lo que se ha definido como el “perfecto paradigma de la coyuntura sociopolítica de aquellos años de transición” (Monterde: 1993, 54). El conocido como cine de la “tercera vía” lo constituía un importante grupo de películas concebidas con un tono aperturista que abordarán aspectos de la actualidad interesantes para esos “nuevos españoles”, ese público urbano al que va dirigido de forma

predominante³⁴⁵. Con una factura correcta y formal, sin grandes osadías ni radicalismos, aunque siempre con un aire progresista, las películas de esta tendencia tendrán unos diálogos frescos y desenfadados buscando la identificación con ese espectador de clase media al que se le ofrece abordar asuntos como las nuevas relaciones de pareja o ciertos tabúes sexuales. Títulos como *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973), *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974) o *Ya soy mujer* (Manuel Summers, 1974) nos pueden dar una idea de este modelo cinematográfico alternativo.

En el periodo siguiente, en los años de la reforma, la producción cinematográfica se moverá, a grandes rasgos, entre la comedia y el thriller. Además de la continuidad de la comedia sexy, las películas de la “tercera vía” mezclarán argumentos dramáticos con toques de comedia. En un paso más del reflejo de las transformaciones sociales, aunque sin profundizar en ellas, las películas de José Luis Garcí, colaborador del productor José Luis Dibildos (artífice de la “tercera vía”) abordará en sus exitosas películas *Asignatura pendiente* (1977) y *Solos en la madrugada* (1978) las frustraciones de una generación que dejó sus mejores años en la lucha antifranquista. Con un actor “bisagra” en estas obras, como José Luis Sacristán (imagen de la “tercera vía”), ambos trabajos pretendían convertirse en una crónica verosímil del momento. A través de la mirada de un abogado laboralista, los relatos nos llevarán de la ilusión al desencanto con los ecos de la legalización del PCE, las visitas a la cárcel de Carabanchel o las pegadas de carteles.

En un tono mucho menos lastimero y sentimentaloides, la comedia “progre” o “madrileña” jugará más con la ironía, la inmadurez y el esnobismo para retratar a una generación de jóvenes que nada tenían que ver con los de la “tercera vía”. Una nueva hornada de cineastas, con Fernando Colomo y

³⁴⁵ Ya a mediados de los setenta, algunos analistas habían denostado este tipo de cine, al que calificaban como “la vía muerta del cine español” por “el falseamiento de unas determinadas instancias filmicas y, por consiguiente, la alienación del espectador y el solapado encubrimiento de unas contradicciones inherentes al material utilizado disfrazadas de una más que ilusoria mirada objetiva sobre la realidad”: Esteve, P. y Company, J. M., “Tercera Vía. La Vía muerta del cine español”, *Dirigido Por*, nº 22, abril de 1975, pp.18-21.

Fernando Trueba a la cabeza, lanzarán a una serie de nuevos intérpretes (Antonio Resines, Carmen Maura o Verónica Forqué) que se convertirán en auténticos fetiches de aquellas comedias de enredo, desenfadadas y urbanas de finales de los setenta y comienzos de la década siguiente, como *Tigres de papel* (1977), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978) u *Ópera prima* (1980). No podemos cerrar este esquemático repaso a la comedia sin mencionar la tradición esperpéntico-coral de Luis García Berlanga y toda su saga familiar de los Leguineche, con *La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982). En su estela encontraremos los primeros trabajos de José Luis García Sánchez, entre los que destaca *Las truchas* (1977) o, un poco más lejos en el tiempo y con otras resonancias, las primeras comedias “cutres” de Pedro Almodóvar, como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

Desde finales de los años setenta, el thriller empieza a convertirse en un género frecuentado con asiduidad por los cineastas españoles. Aunque el cine criminal que aborde algunos aspectos de la realidad lo analizaremos en un capítulo posterior, sí mencionaremos aquí, al menos brevemente, algunas tendencias decisivas durante estos años. Quizá una de las más clásicas, la más “negra” de todas las propuestas, serán algunos trabajos que encuentran en populares obras de la literatura negra de esta época su sustrato argumental. Títulos como *La verdad sobre el caso Savolta* (A. Drove, 1978), *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1982) o *El Crack* (José Luis Garci, 1981) tendrán bastante éxito en la taquilla y se situarán en los inicios de una tendencia que se adentrará hasta bien entrada la década de los ochenta. El género tendrá otras ramificaciones de interés especial para nuestra investigación (el cine basado en la delincuencia juvenil y el que remite a casos criminales concretos y reales) pero, como decíamos más arriba, eso forma parte de otro apartado específico de estudio.

CAPÍTULO 13. El auge del cine no-ficcional en la transición democrática

La necesidad de revisar y recuperar el pasado y la posibilidad de abordar, con franqueza y sin cortapisas (al menos en teoría), un presente en ebullición generaron dos efectos destacables en la producción cinematográfica del tardofranquismo y de la Transición hacia la democracia. Por un lado, un considerable repunte del cine histórico durante estos años, con una producción que alcanzaba más de cien títulos. Por otro, y unido a este interés por el terreno del pasado más o menos remoto, aunque con su propia singularidad y sus características específicas, el documental vivirá su particular edad de oro desde mediados de los setenta a comienzos de la década siguiente, cuando pasará, nuevamente, a un estado de latencia hasta los inicios de este siglo XXI, en el que vuelve a resurgir con más fuerza.

Si el setenta y nueve por ciento de los españoles opinaba que la forma en que se llevó a cabo la transición democrática constituye un motivo de orgullo para la nación³⁴⁶, dejando a un lado los numerosos tropiezos, los muchos peligros vividos y, sobre todo, los asuntos que quedaron sin abordar, otra idea que parece extendida en la sociedad española es pensar que se ha escrito mucho y se sabe prácticamente todo de este período histórico. Dos formas de contemplar el pasado que, quizá, sean la consecuencia (lógica, por otro lado) de aquel “consenso” tácito adoptado en los años setenta. Es posible que aquella política de la “responsabilidad”, de conciliación y de pactismo, que con la ley de amnistía evitaría analizar aspectos conflictivos de la Historia reciente, enjuiciar a políticos fundamentales en aquellos años decisivos o ajustar cuentas con el pasado, hayan generado ese estado de opinión entre una buena parte de la sociedad española.

³⁴⁶ Dato obtenido del estudio del CIS realizado en diciembre de 1995, que vuelve a repetirse en la encuesta realizada en junio de 1997, coincidiendo con el veinte aniversario de las primeras elecciones democráticas.

Pero, como explicaba Jordi Gracia, “reflexionar críticamente sobre la Transición no equivale a deslegitimarla ni a rechazar su evidente eficacia histórica”³⁴⁷. El deber de los historiadores y analistas es volver a estudiar, a revisar y a analizar tanto las numerosas claves que el periodo encierra como la estrategia que se organizó en sí misma. Es preciso decir con franqueza y claridad lo que durante tiempo, por prudencia, hubo que dejar en el silencio o expresarlo con suma cautela.

Pese a algunas voces que critican la necesidad de volver a abordar la complejidad de la Transición, recientes estudios sobre este periodo histórico, sea por la vía del relato periodístico, sea por el camino más historicista, siguen dejando al descubierto los numerosos agujeros por los que se cuelan incógnitas y aspectos que requieren mayor aproximación, evidenciando que es una etapa sobre la que habrá que volver en muchas ocasiones más. Como dato curioso, valga como reflexión el hecho de que el asalto al Congreso de los Diputados por parte de un grupo de Guardias Civiles y militares el 23 de febrero de 1981, haya sido, treinta años después, motivo de un trabajo de investigación periodística y literaria merecedor del Premio Nacional de Narrativa en 2010 y sea también el asunto central para la reconstrucción mediante la ficción cinematográfica en una obra reciente³⁴⁸. No resulta muy fácil de explicar que un episodio como ese, contemplado incluso como un verdadero espectáculo visual por toda la parafernalia que le rodeaba, por las intrigas propias del mejor *thriller* y por el material que nos quedó gracias a la televisión, no haya sido objeto de atención o preocupación de cineasta alguno durante varias décadas.

Hegel escribió que quienes en realidad hacían Historia no eran sus protagonistas sino quienes la escribían. En el terreno cinematográfico, una buena parte de los realizadores de esos años intentaron reconstruir la memoria negada durante casi cuatro décadas de dictadura mediante la recuperación de testimonios silenciados o reprimidos aunque, como veremos más adelante,

³⁴⁷ Gracia, J. “Casi cuarenta años”, *El País*, 12/7/2010, Tribuna.

³⁴⁸ El libro *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, recibió el máximo galardón del Ministerio de Cultura (Premio Nacional de Literatura) en octubre de 2010. La película dirigida por Chema de la Peña *23-F* (2010) se adentra en los acontecimientos de aquel día de 1981. Tan sólo Mariano Ozores, con su particular forma de abordar la realidad española, había recogido los ecos del golpe de Estado en *Todos al suelo* en 1982.

buscarán más el “reconocimiento” que el “conocimiento” de la Historia, por lo que “lo importante acababa siendo no lo que decían los films históricos, sino su mera existencia como tales” (Monterde: 1989, 48). Junto a éstos, algunos cineastas (pocos) intentarán dejar registro de algunos (pocos, también) acontecimientos importantes del presente y del pasado cercano en un tono menos oficialista, más radical y, desde luego, más incómodo. Bien es verdad que esta tendencia desaparecería con el propio avance de la reforma y la consolidación de esa política que trabajaba en aras del consenso y del pactismo. Es muy posible “que al menos al principio, amplios sectores del público esperaban –y confiaban- encontrar en las pantallas esos temas prohibidos, esas palabras nunca dichas y, fundamentalmente, esos planteamientos inéditos, atrevidos y poco respetuosos con un sistema que no se había hecho acreedor de ningún respeto, sino todo lo contrario” (Monterde: 1989, 56). Pero el cine no podía sustraerse a la dinámica interna de la sociedad en la que se desarrolla, por lo que la producción realizada durante estos años responderá, en líneas generales y salvo algunas excepciones, al carácter centrista, moderado y poco arriesgado que dominaba el momento.

13.1. El Comprender el pasado, entender el presente: de *Canciones para después de una guerra* a *El proceso de Burgos*

Algunos analistas e historiadores consideran que uno de los fenómenos más genuinos, aunque también más efímeros, de la transición hacia la democracia fue la producción de un conjunto de películas documentales en las cuales el tema central no era tan sólo abordar la inmediata realidad española, sino reconstruir y recuperar la memoria histórica y algunas identidades prohibidas.

Ya hemos visto por el relato de los acontecimientos recogidos en la prensa escrita la cascada de hechos decisivos, sucesos, vivencias e hitos que se sucedieron de manera vertiginosa durante apenas una década. Si los periódicos se convirtieron en el principal plató de las vivencias de este país y los lectores asistían como verdaderos espectadores de cuánto pasaba, cabría preguntarse por qué el cine español no se sintió atraído por un sinfín de temas

que han rodeado la actualidad de estos últimos años. Ya fuera por la vía de recreación, del análisis o de la ilustración, ya fuera a través de la ficción o del documental, los cineastas de nuestro país han dado la espalda, salvo en contadas ocasiones, a acontecimientos importantes, decisivos y determinantes de la evolución de la sociedad española.

Por tanto, es necesario destacar que el documental encontró en estos años un terreno para explorar el presente y recuperar aspectos del pasado. Las razones de por qué se utilizó tan profusamente este formato durante estos años habrá que buscarlas en su economía de medios, en la posibilidad de ofrecer la máxima verosimilitud y en esa necesidad de recuperar/ejercer la libertad de expresión. A pesar de las siempre dificultosas vías para su distribución y su exhibición, el éxito alcanzado por *Canciones para después de una guerra*, estrenada en el 76³⁴⁹ y que consiguió llevar a más de ochocientas mil personas a los cines, puso de relieve la existencia de un público nostálgico y crítico que quería recuperar imágenes de una época porque, tal y como han estudiado Jordan y Morgan-Tamosunas, “la película deconstruye mecanismos mediante los cuales el franquismo se apropió de los formatos e imaginería de la cultura popular para oscurecer la realidad cotidiana de la España de la autarquía” (Trenzado: 2007, 441).

Pieza clave, por tanto, en ese ejercicio de memoria histórica impregnado de evidentes connotaciones políticas, el éxito de *Canciones...* marcaría la pauta de trabajo de algunos cineastas que, de manera consciente, abordaron el pasado desde el propio presente. Este ejercicio de análisis y reflexión, tan vivo para comprender el pasado y tan útil para entender el presente, lo veremos de nuevo en *Queridísimos verdugos* y *Caudillo* (ambas de Patino, estrenadas también en 1977, aunque fueron realizadas con anterioridad), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1978), *Rocío* (Fernando Ruiz, 1978) o *Dolores* (Andrés Linares y J. L. García Sánchez, 1981)³⁵⁰.

³⁴⁹ La película comenzó a realizarse en 1971 pero no pudo ser estrenada comercialmente hasta septiembre de 1976 en Barcelona.

³⁵⁰ Algunos de estos films, como *El desencanto*, cosechó un importante éxito en taquilla, con casi 250.000 espectadores, o *Caudillo*, con 200.000

Quizá en el reflejo de los acontecimientos más actuales es donde se note mucho más la naturaleza de francotirador del documental de esta época. Si en la producción que se fija en la recuperación del pasado hay una cierta “homogeneidad” en la época y una cierta fijación por algunos de sus protagonistas, en las películas sobre el presente se percibe un abanico más amplio de las cuestiones que preocupaban a la sociedad del momento. Así, por ejemplo, Pere Portabella, realizaba al año siguiente a la muerte de Franco *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, un documento inteligente y novedoso (llamativo en aquellos momentos por su puesta en escena y por su montaje) que chequea la situación de la sociedad española ante la inminente reforma política.

La crónica de sucesos criminal estará representada por un único e interesante trabajo firmado por Gonzalo Herralde, *El asesino de Pedralbes* (1978), que veremos más adelante. También de Barcelona llegará otro trabajo, de naturaleza muy distinta, pero de gran notoriedad en aquellos momentos. Se trata del debut cinematográfico del prolífico Ventura Pons con *Ocaña, retrat intermitent* (1977). La película, crónica de la Barcelona más *underground* a través de la mirada del pintor andaluz José Pérez Ocaña, un personaje clave en la vida de la ciudad de los años setenta, abordará asuntos inéditos en el cine español: el travestismo como provocación, la reivindicación social y estética de la homosexualidad o la necesidad de abolir la ley de peligrosidad social. Seleccionada por el Festival de Cannes de 1978 para participar en la sección “Una cierta mirada”³⁵¹, el film recorrió otros muchos certámenes internacionales y obtuvo un considerable éxito de taquilla³⁵².

Como privilegiado testigo de la actualidad, la cámara de los hermanos Bartolomé (Cecilia y José J.) recorrerá calles, mítines, manifestaciones o movilizaciones para recoger las opiniones de la gente de la calle (y de personajes clave de la política) con el objetivo de acercarse a los asuntos más

³⁵¹ Edición en la que la presencia del cine español era notoria porque a la asistencia de Ventura Pons con su debut cinematográfico hay que añadir la selección de otros dos films más en la Sección Oficial a concurso: *Los ojos vendados*, de Carlos Saura, y *Los restos del naufragio*, de Ricardo Franco

³⁵² Según los datos que registra el Ministerio de Cultura a través del ICAA, la película fue vista por casi cien mil espectadores. El documental *Asaltar los cielos*, de Javier Rioyo y José Luis López Linares realizado en 1996, con una gran producción y promoción detrás, apenas alcanzó los 37000 espectadores.

“calientes” de esos momentos. Bajo el genérico título de *Después de...*, los dos documentales realizados en 1981, *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado* resultaron tan incómodos que apenas se exhibieron comercialmente.

Antes de finalizar este rápido y esquemático recorrido, encontraremos aún dos cineastas cuyos trabajos conviene rescatar del olvido, aunque su naturaleza y sus objetivos estén radicalmente en las antípodas. Joaquín Jordá realizará en 1980 *Numax presenta*, una película que aborda una pequeña pero significativa parcela de la realidad: la lucha de la clase obrera. Financiada con la caja de resistencia de los trabajadores en huelga de la fábrica del mismo nombre, el film es un claro representante del cine militante de izquierdas³⁵³.

En una trinchera completamente diferente, las propuestas del cineasta Eduardo Manzanos pretenderán ser la voz de los nostálgicos de un tiempo que se les escapa de las manos. En este sentido, y como “respuesta” a lo que ellos consideraban una cierta invasión del cine de izquierdas, Manzano realizará en 1975 *Canciones de nuestra vida*, como contestación al trabajo de Patino, *España debe saber* (1976), personalísima visión de la Historia de España desde la guerra civil, y *¡Franco!, un proceso histórico (1939-1975)*, donde el realizador celebra “un ficticio juicio que profesores y alumnos universitarios emprenden contra el dictador con el apoyo de testimonios documentales” (Riambau:2001, 133). Bien es cierto que estas obras quedarán tan sólo como un mero registro para estudiosos o historiadores porque no tuvieron ninguna incidencia ni entre los espectadores ni en la sociedad del momento.

Mucho más interesante para nuestra investigación, aunque no esté fijado como objeto de estudio específico y en profundidad, será *El proceso de Burgos* (1979), debut de Imanol Uribe en el terreno del largometraje. Y es importante para nosotros porque el juicio escenificado en la ciudad castellana en diciembre de 1970 había logrado una gran repercusión en la prensa, porque se trataba de un acontecimiento de gran calado político que puso contra las cuerdas al régimen franquista y porque es un interesante caso de aproximación

³⁵³ En 2005, Joaquín Jordá realizaría *Veinte años no es nada*, un film que pretendía reconstruir la vida española de los últimos veinticinco años a través del recorrido vital de los trabajadores de la fábrica que protagonizaron *Numax presenta*.

cinematográfica a un suceso reciente, a pesar de que el rodaje de la película se realizara casi diez años después de los hechos que reconstruye.

Recordemos que el famoso juicio se celebra en la ciudad castellana a comienzos de diciembre de 1970 y que los hechos juzgados se remontaban a 1968, cuando el 2 de agosto es asesinado en la escalera de su casa el jefe de la Brigada de Investigación Social de la comisaría de San Sebastián, Melitón Manzanos González³⁵⁴. Será la primera víctima premeditada de ETA, que certificaba así su decisión de iniciar la vía del terrorismo (lucha armada lo considerarán ellos) como medio de consecución de sus postulados independentistas.

Para realizar un pequeño seguimiento sobre la presencia periodística de este acontecimiento judicial hemos elegido el diario *ABC* por ser el periódico a nivel estatal con mayor tirada en aquellas fechas y por tener una gran influencia en el régimen³⁵⁵. En la información publicada por este diario al día siguiente del atentado³⁵⁶, elaborada por las agencias de noticias Europa Press y Cifra, se relata pormenorizadamente el recorrido realizado por el inspector de policía desde la comisaría de San Sebastián hasta su domicilio para almorzar, así como la presencia del asesino en la escalera de su vivienda y el forcejeo posterior con la familia tras el atentado. Tanto en el contenido de esta primera crónica de un asesinato a sangre fría perpetrado por la banda terrorista como en su estilo se percibe un cierto aire de estupefacción y de “novedad” del redactor a la hora de relatar los acontecimientos, al tiempo que también denota la torpeza y escasa experiencia por parte del asesino. Desgraciadamente, la cotidianidad de los atentados durante décadas haría perfeccionar la tarea de uno y otro.

³⁵⁴ Según el testimonio de numerosas víctimas, Melitón Manzanos era un conocido y temido policía en Irún y San Sebastián. Sus prácticas de tortura le hicieron acreedor de una fama temible. La concesión de la Medalla de Oro al Mérito Civil por parte del Gobierno de Aznar en 2001 como víctima de ETA removió muchos sentimientos y originó numerosas críticas por parte de asociaciones de derechos humanos. Uno de los reportajes más recientes sobre este personaje será el realizado por María Antonia Iglesias para *EL País*, 28/1/2001.

³⁵⁵ Más de 200.000 ejemplares de tirada, según la OJD.

³⁵⁶ *ABC*, 3/8/1968, p. 41

La muerte de Melitón Manzanas y la del agente de la guardia civil Pardines Azcay en un control policial en junio de ese año sentaría en el banquillo de Burgos a dieciséis miembros de ETA, para los que se pedía un total de seis penas de muerte y más de setecientos años de cárcel³⁵⁷. En virtud de la Ley de Bandidaje y Terrorismo que se aplicaba desde 1960, los acusados serían juzgados por un Tribunal militar. La situación se hace aún más tensa cuando la banda terrorista decide echar un nuevo pulso al régimen secuestrando, el 1 de diciembre, al cónsul honorario de Alemania Beihl Shaffer, equiparando su suerte a la de los procesados.

En ese ambiente de máxima expectación, el jueves, 3 de diciembre, daba comienzo el juicio sumarísimo a los dieciséis miembros de ETA. Desde antes del amanecer y pese al intenso frío de esas fechas, cientos de personas, entre los que se encuentran periodistas de todo el mundo, familiares de los procesados y curiosos, comienzan a hacer colar para poder acceder al interior del Gobierno Militar donde se va a celebrar el consejo de guerra. El enviado especial por *ABC* para cubrir el proceso, Miguel Torres, informa que los únicos periodistas con credencial oficial serán los representantes de las agencias informativas nacionales y extranjeras, el resto de los medios tendrán que acceder a la sala como público. También da cuenta de los rifirrafes de los abogados defensores con la presidencia del Tribunal, que comenzaron antes incluso del inicio de juicio y jalonaron todo el proceso. Todos los letrados de la defensa (entre los que se encontraban Juan Mari Bandrés, Gregorio Peces-Barba o abogados franceses de la Asociación de Defensa de los Derechos Humanos) solicitaron la suspensión del Consejo de Guerra a favor de la jurisdicción ordinaria y recusaron a varios miembros del Tribunal. Peticiones que fueron denegadas, como también fueron rechazadas otras muchas solicitudes realizadas siempre por parte de la defensa en la marcha diaria del proceso³⁵⁸.

³⁵⁷ Los dieciséis imputados estaban acusados también de la muerte del taxista Fermín Monasterio, fallecido casualmente en un enfrentamiento entre policía y miembros de ETA, y por perpetrar robos en distintas sucursales bancarias.

³⁵⁸ *ABC*, 4/12/1979, pp. 33-34.

Durante el mes de diciembre, el despliegue informativo en *ABC* fue notorio. A la crónica diaria sobre el proceso había que añadir el seguimiento al secuestro del cónsul alemán y los graves disturbios que se producían en Euskadi. A pesar de la pretendida objetividad en la información de la que presumía el diario dirigido por Torcuato Luca de Tena, su posicionamiento no dejaba lugar a dudas. En uno de los editoriales publicados el periódico clamaba porque los jueces no se vieran influidos por las presiones internas y externas al proceso, demandando que se aplicara la Ley porque “se ha hecho para cumplirla”. “La grandeza del Estado está en seguir firme, seguro y recto, en el cumplimiento de su deber, sin claudicaciones de ninguna especie”³⁵⁹. Al día siguiente, el periódico dedicaba su portada a la decisión adoptada por el Consejo de Ministros de declarar el estado de excepción en Guipúzcoa durante tres meses por las “actividades subversivas” que allí se realizan y como una “forma de defender la Ley, el orden y la Justicia”³⁶⁰, según se anuncia en el comunicado oficial leído por el titular del Ministerio de Información y Turismo, Alfredo Sánchez Bella ante una sala abarrotada de periodistas nacionales y extranjeros. Diez días después, un nuevo Consejo de Ministros ampliaba el estado de excepción durante seis meses a todo el territorio español por “las maniobras subversivas de grupos minoritarios de activistas”. El asunto, que reviste extrema gravedad, se ha dado a conocer, en esta ocasión, mediante un comunicado oficial del ministro de Información a las agencias de noticias, sin comparecencia pública. La noticia no ocupa la posición de portada como cabría esperar por la importancia para los ciudadanos (será relegada a la página 21), sino que este espacio privilegiado se dará al fin de la huelga del sector eléctrico en Gran Bretaña³⁶¹.

El estado de excepción no merma “las alteraciones de orden público”, que siguen sucediéndose en varias localidades gipuzcoanas, lo que hace mantener ese foco de tensión informativa. Resulta curioso analizar el lenguaje utilizado en aquellos momentos, apenas dos años después de la constitución

³⁵⁹ “El proceso de Burgos, el secuestro del cónsul alemán y el imperio de la Ley”, *ABC*, 4/12/1970, Editorial.

³⁶⁰ *ABC*, 5/12/1970, pp. Portada, 31-38.

³⁶¹ *ABC*, 15/12/1970, portada, p. 21

de la banda terrorista, a la hora de identificar y calificar a estos nuevos elementos subversivos, a los que denominaban “anarquistas del Norte” o “anarcoterroristas”³⁶². La situación se recrudece aún más cuando se hace pública la sentencia del Consejo de Guerra: la confirmación de las seis penas de muerte solicitadas para los seis acusados del asesinato de Melitón Manzanas, del guardia civil Pardines y del taxista Fermín Monasterio (a las que se añadirían otras tres penas de muerte más porque tres de los inculcados fueron condenados a dos penas de muerte cada uno) y otras veinticinco penas de reclusión para el resto de los encausados, que sumarían quinientos diecinueve años de cárcel³⁶³.

A pesar de que el ala más dura del poder franquista pretendía que aquel juicio debía ser el escarmiento definitivo para atajar de raíz el acoso violento del pueblo vasco, la realidad es que el proceso se había convertido en un auténtico problema interno y externo para el régimen. Además de los disturbios en el norte, distintas movilizaciones dentro del país, como el encierro en la Abadía de Montserrat de 300 artistas e intelectuales³⁶⁴, asfixiaban al régimen. Presión que se iba haciendo cada vez más fuerte fuera de nuestras fronteras. Aunque *ABC* no le da el protagonismo informativo que se merecen estas manifestaciones en todo el mundo, sí se hacía eco, el día 30 de diciembre, del impacto que causó la sentencia en las portadas de todos los diarios franceses, “con desmedidos titulares negros”, escribía el corresponsal, pero también de la solicitud de clemencia de los gobiernos europeos o latinoamericanos, como Chile y Venezuela. Informaciones a las que no se les concedía más de una columna y que, por supuesto, no tenían apoyo gráfico de ningún tipo. La decisión de la conmutación de las penas de muerte, adoptada por Consejo de Ministros del 30 de diciembre, será anunciada por Franco en su mensaje de fin de año³⁶⁵. En su discurso a todos los españoles, además de recordar “que está

³⁶² *ABC*, 5/12/1970, portada

³⁶³ *ABC*, 29/12/1970, portada, pp. 15-23.

³⁶⁴ El encierro se produce el 12 de diciembre y entre los trescientos artistas e intelectuales se encontraría Vicente Aranda. El cineasta ha querido, según sus manifestaciones, realizar en una metáfora de aquella España del Proceso de Burgos en su última película, *Luna Caliente* (2010).

³⁶⁵ *ABC*, 31/12/1970, portada, pp. 17, 19.

asegurada la continuidad del régimen”, el dictador justificará el indulto por las “clamorosas manifestaciones de adhesión a mi persona, al ejército y a las instituciones”, lo que ha “reforzado nuestra autoridad para ejercer esta prerrogativa”.

Imanol Uribe se enfrentaba, por tanto, a un reto difícil en su primera película. Además de la complejidad de transformar en imágenes este acontecimiento, que nosotros hemos relatado apenas esquemáticamente, la producción de la película a realizar debía reunir dos requisitos fundamentales: ser barata y rodarse lo antes posible. Para ello el cineasta vasco consideró que la forma más directa y económica de abordar los hechos era recurrir a la entrevista con los protagonistas de aquellas históricas jornadas. El relato cinematográfico prescinde, pues, de cualquier recreación ficcionalizada del juicio o del asesinato de Melitón Manzanas, esquivando el asunto del secuestro y obviando los altercados en el País Vasco. Su interés se centrará en la entrevista a los dieciséis encausados, convirtiéndolos a ellos en los únicos protagonistas de esta historia, cuyo trasfondo es un intento de explicar las reivindicaciones de un sector del pueblo vasco y la lucha armada de ETA.

Es verdad que el cartel publicitario de la película es una composición de distintas portadas de periódicos que recogen diferentes momentos del consejo de guerra celebrado de Burgos, lo que podía hacernos imaginar que el relato fílmico iría por la dramatización del proceso. La opción elegida será la fuerza de los testimonios, acompañados mínimamente por algunos recursos “reales”, como las grabaciones sonoras del juicio o las imágenes en super 8 del Gobierno Militar, y ofrecer un trabajo pegado a una realidad empírica. Ya dijimos que gestionar y digerir el material de partida no era sencillo. Así lo vivió el propio Uribe al declarar que “cuando terminé la película pensé que ese era el momento, con los datos ordenados y recopilados, en que debía haber comenzado a prepararla escribiendo el guión y acometiendo un nuevo rodaje, puesto que antes me había limitado a hacer un trabajo periodístico y ahora debía afrontar un trabajo creativo, ya que el guión y su estructura era algo muy lineal”³⁶⁶.

³⁶⁶ Entrevista con Imanol Uribe, J.V. G. Santamaría y J.P. Perucha, *Contracampo*, nº 9, febrero de 1980.

Vidal Estévez resaltaba, en una interesante reflexión, el valiosísimo mérito testimonial de la película, ya que como documental se ve atenazado por la economía de medios y por la complejidad del asunto, lo que daba como resultado una elaboración rudimentaria y elemental. Pero es en el acercamiento a la “verdad de los hechos”, como si tal cosa fuera posible por el mero intento de verbalizarla, donde se encuentran las mayores insuficiencias de la obra. “Estamos lejos de un dispositivo formal estructurado en torno a un punto de vista previo acerca del tema y sus múltiples connotaciones, indispensable a toda ambientación documental que intente dar cuenta de la realidad. Y también lo estamos de la mera instrumentalización de unos materiales, hechos y palabras acontecidos, a favor de una dramatización abiertamente consciente de la imposibilidad de cualquier reproducción objetiva” (Vidal, 1994: 36-37).

Si Vidal Estévez se refería a que la estructura elegida hubiera requerido una actitud menos notarial, Santos Zunzunegui hará hincapié en que la gran dicotomía que se plantea ante cualquier reconstrucción documental de acontecimientos pasados es “o se opta por hablar desde el pasado, como si éste estuviese definitivamente fijado y cerrado, o se elige rehacer, desde un presente abierto, ese pasado que se ve como susceptible de reformularse a partir de las opciones actuales”. Porque para el estudioso vasco, cuando *El proceso de Burgos* hace hablar a los protagonistas desde un pasado inmóvil, cuando se privilegia el “qué pasó entonces” con relación al “cómo lo veo ahora” no sólo se está optando por una concepción del documental anclada en la ideología, sino que se está “prefigurando un espectador al que se le propone pensar el pasado como inmutable, la historia como un encadenamiento lineal de causas y efectos y el pretendido “registro de unos hechos” como preferible a una supuesta “creación de una realidad nueva” (Uribe dixit)” (Zunzunegui, 2002: 159-160) .

El proceso de Burgos se topó con todas los obstáculos imaginables para su exhibición. A las presiones recibidas por parte del cineasta para que retirase su película de la sección oficial del Festival de San Sebastián de 1979 y a la

orden de que TVE no hablara del film en ninguna de sus crónicas³⁶⁷ se uniría el retraso flagrante en la concesión de la licencia de exhibición por parte del Ministerio de Cultura, además de negarle la subvención oficial argumentando que la película contenía más del cincuenta por ciento de entrevistas o material de archivo. Aún así, y a pesar de tantas dificultades y de un estreno irregular, *El proceso de Burgos* fue visto por más de doscientos mil espectadores³⁶⁸.

13.2. La crónica negra interesa poco a los cineastas españoles. *Queridísimos verdugos* y *El asesino de Pedralbes*, dos casos singulares en el cine del tardofranquismo y de la transición hacia la democracia.

Resulta curioso comprobar que entre 1973 y 1983 los sucesos de la crónica negra contemporánea no están entre los intereses de los cineastas españoles. Como veremos más adelante, habrá una cierta confluencia entre el cine y la política (sobre todo en el periodo que abarca desde 1977 hasta 1982) con la producción de un buen número de propuestas filmicas que abordan sucesos criminales concretos en ese ámbito, y en el mismo lapso de tiempo también podremos constatar que la Historia se vuelve protagonista de la ficción como objeto y como espectáculo. Por tanto, cabría preguntarse aquí qué pasó con los sucesos de la crónica negra.

En la España de los setenta y de los ochenta hubo crímenes y criminales como siempre los había habido, tal y como reseñamos en un capítulo anterior. Se mataba por amor, por desamor, por notoriedad, por ambición, por envidia... Incluso había asesinos en serie, como Manuel Delgado Villegas. El que después sería conocido como “El Arropiero” había sido detenido a comienzos de los años setenta por haber matado a su novia y lo que iba a ser un sumario vulgar de un hombre vulgar pronto se convertiría en el descubrimiento de un criminal reincidente. De manera casual, aquel joven de

³⁶⁷ El propio Uribe contaba que se habían producido situaciones graciosas porque “cuando se informó de los premios, mi película fue nombrada como “el film de Imanol Uribe”, tal que si yo fuera tan conocido como Fellini”.

³⁶⁸ Los datos ofrecidos por el Ministerio de Cultura, a través de la dirección general del ICAA, arrojan una cifra de 203. 548 espectadores.

veintiocho años había confesado una larga lista de crímenes de la que, poco a poco, iría comprobándose su autenticidad. Manuel dejaba de ser alguien insignificante en la sociedad, para convertirse, primero ante la policía y después ante los lectores, en el auténtico protagonista de una historia de terror, en una estrella del crimen. Su historia nunca se llevó a la pantalla. Murió en un psiquiátrico en 1996.

Publicaciones como *El Caso* recogían con profusión los crímenes pasionales, hoy clasificados como de violencia de género, desterrados entonces de la prensa diaria por ser considerados como el menudeo de la crónica negra, el pasto de la prensa sensacionalista. Normalmente eran hechos que se repetían con la misma letanía, casi con monotonía, y en los que nadie parecía reparar. Historias cotidianas que podían reflejar que España no era aquel país que se mostraba en las comedias edulcoradas de los sesenta ni la familia era siempre ese “santuario del hogar” que algunos se habían empeñado en ensalzar. La realidad era mucho más compleja, más difícil y más áspera. Pero lo cierto es que ninguno de los crímenes ocurridos desde los años cincuenta hasta comienzos de los ochenta tuvo interés para la industria cinematográfica española. Los datos son contundentes: desde que a mediados de los años sesenta Fernando Fernán-Gómez recuperara el crimen de Mazarrón para convertirlo en *El extraño viaje*, (y ya explicamos cómo se exhibió esta película) no veremos un suceso criminal real de estas características en el cine. No conoceremos a través de la gran pantalla ni el fascinante caso de Carmen Broto, ni el del Jarabo, ni sabremos cómo fue el crimen del “Monchito”, ni el “de la tinaja” o el de “Velate”, por poner solo algunos ejemplos. De esta manera, podemos constatar que durante la década 1973-1983, los cineastas se fijarán en crímenes políticos contemporáneos y en algunos casos (pocos) de la historia de la crónica negra ocurridos durante los treinta primeros años del siglo XX: los crímenes del Huerto del francés, el crimen de Cuenca o el asesinato de Hildegart.

La pregunta, por tanto, que nos planteamos es por qué el cine español le da la espalda e ignora completamente los asuntos que derivan de la crónica criminal basada en hechos reales durante casi dos décadas. Las razones pueden apuntar en distintas direcciones: desde la más obvia, que estaría

centrada en la falta de tradición/interés por bucear desde cualquier perspectiva en el lado más oscuro del ser humano, pasando por el filtro que ejercía la censura y la autocensura de los cineastas para abordar de manera crítica la descripción de una sociedad violenta, mísera o insegura que todo relato negro conlleva, hasta la falta de empuje por parte de la modesta industria cinematográfica para levantar económicamente estos proyectos. Tendremos que esperar a la última mitad de la década de los ochenta para ver en la pantalla asuntos criminales que ocuparon muchas páginas de periódicos, como *Crimen en familia* (1984); *Los Invitados* (1987); *Sólo o en compañía de otros* (1990), o se recuperarán personajes fundamentales de la vida criminal de la España franquista, como las interesantes aproximaciones de Vicente Aranda a *El Lute, camina o revienta* (1987) y *El Lute, mañana seré libre* (1988). Trabajos que revisaremos en el Epílogo de esta investigación y a los que añadiremos una interesante, original y exitosa serie de televisión *La Huella del Crimen* (1985, la primera entrega) ideada y producida por el cineasta y antiguo periodista de sucesos, Pedro Costa.

Durante este periodo de estudio sólo dos trabajos abordarán, desde perspectivas creativas muy distintas pero ambas muy interesantes, aspectos o personajes de la crónica negra. A través de la cámara de Basilio Martín Patino conoceremos con precisión entomológica los entresijos de un oficio que desapareció con la España democrática de la mano de los tres últimos verdugos que ejecutaron la pena máxima en este país. Aunque en este ejemplo el relato periodístico completo no puede seguirse de una manera lineal para nuestro estudio comparativo, veremos que *Queridísimos verdugos* está confeccionada de numerosas piezas periodísticas y de numerosas historias criminales personales que hemos ido mencionando a lo largo de esta investigación y que compondrán el singular puzzle de este relato cinematográfico. El segundo ejemplo lo encontraremos en el caso de José Luis Cerveto, un asesino que conmocionó la sociedad catalana de mediados de los setenta y cuya historia fue llevada al cine por Gonzalo Herralde cuatro años después en *El asesino de Pedralbes*.

13.2.1. *Queridísimos verdugos: Ubi est mors victoria tua*³⁶⁹

Desde el propio cartel anunciador de la película hasta su último fotograma, *Queridísimos verdugos. Garrote vil* (1977) rezuma el poso de la tradición solanesca, apela a la herencia esperpéntica de este país y evoca la estética de lo grotesco. No es gratuito que la voz en off nos ilustre, con semejante rigor y minuciosidad, los deseos de Fernando VII cuando en abril de 1832 decidía, mediante Real Decreto, que para “conciliar el rigor de la justicia con la decencia de la pena de muerte” había que eliminar la pena por ahorcamiento y sustituirla por el garrote. Su objetivo era que los reos pudieran morir sentados pero, sobre todo, que se utilizara un sistema menos cruel que la horca, porque con el garrote (se suponía) se tardaba menos tiempo en morir. Este nuevo “avance” social quedó arraigado en nuestro país, salvo un breve lapso de tiempo durante la República, por eso el narrador nos cuenta (acompañado por la música de una guitarra española) “que como los toros o como el flamenco, el garrote pasó a ser parte de lo español”.

No es casual tampoco que la película enlace ese ilustrativo pretérito con un presente tan contundente y sanguinario como el régimen de Franco que, aunque moribundo (tanto el dictador como su dictadura) utilizó el garrote vil hasta poco antes de su desaparición. Por eso Patino nos trasladará al humilde salón de los Martínez Expósito para mostrarnos su triste realidad y compartir con ellos los escalofriantes momentos de una ejecución en ciernes: la de su hijo Pedro. Según revela el abogado Sánchez Tello, “los médicos forenses diagnosticaron oligofrenia e impotencia sexual manifiesta y clara, pero el Consejo de guerra no atendió ninguna de las excepciones que puse como atenuantes”.

En esta ocasión el indulto tampoco llegará (la ejecución de la condena se realizó el 8 de enero de 1972), pero la cámara cinematográfica de Martín Patino captará esa terrible tensión cuando nos interpela con la imagen del silencio del padre esperando ese perdón: “tras esa mirada perdida habita, ya para siempre, por la fuerza del cine, la muerte en el camino” (Zunzunegui,

³⁶⁹ “¿Dónde está, muerte, tu victoria?”

2000: 83)³⁷⁰. La película es testigo también, y con eso se clausura, de las ejecuciones a Salvador Puig Antich y a Heinz Chez, a pesar de las protestas internacionales. Un simple y frío titular nos anunciará que estamos todavía en marzo de 1974³⁷¹.

Basilio Martín Patino había decidido entrar a tumba abierta en ese submundo extraño, escabroso y desconocido que rodeaba a la pena de muerte por varios motivos: primero, como reacción ante los problemas y la hostilidad vivida con *Canciones para después de una guerra*. El director salmantino había conocido los trabajos del escritor y periodista Daniel Sueiro, autor de los libro-reportaje *El arte de matar* (1968), donde analizaba los distintos sistemas de ajusticiamiento, y *Los verdugos españoles* (1971)³⁷², además de un extenso e interesantísimo suplemento especial publicado por la revista *Triunfo*³⁷³ a comienzos de ese año. Por eso se propuso seguir por ese sugerente camino y decidió realizar la película en la clandestinidad, sin apoyos estatales ni permisos de rodaje, rodando “todo lo que podía” para “reunir mucho material”, según confesión del cineasta³⁷⁴. Con el trabajo terminado, Patino adoptó una última y firme decisión: no entrar en el juego del sistema (“te dejas censurar a cambio de algo, a cambio de la comercialización de la película”, afirmaba), por lo que guardó las latas del film a buen recaudo hasta la llegada de tiempos

³⁷⁰ En 1996, Carlos Balagué llevará al cine el caso de Pedro Martínez Expósito en *Asunto Interno*.

³⁷¹ Como veremos en un próximo epígrafe, José Luis Cerveto, el asesino de Pedralbes, también fue condenado a muerte en 1977, pero en esas fechas la abolición de la pena máxima ya estaba fraguándose, *ABC*, 20 de abril de 1978, portada.

³⁷² Sueiro publicará después otra obra sobre este tema: *La pena de muerte: ceremonial, historia, procedimientos* (1974). Recordemos que el escritor y periodista gallego, Premio Nacional de Literatura por *Los conspiradores* (1959), es el autor también del guión, junto a Carlos Saura y Mario Camús, de *Los golfos*.

³⁷³ Bajo el genérico título “La Pena de Muerte”, la revista publicó un extenso dossier de 33 páginas que se abría con un largo reportaje de Daniel Sueiro sobre “Las seis artes de matar vigentes en el mundo”. Enrique Gimbernat publicaba a continuación un artículo contra la pena de muerte y a éste le seguía una antología de textos literarios de autores tan diversos como Beccaria, Gutiérrez Solana, Carpentier, Capote, Camús o el penalista español Jiménez de Asúa. Todas las páginas están ilustradas con grabados antiguos, fotografías o reproducciones pictóricas, como la del fusilamiento de Diego de León en la Puerta de Toledo de Madrid en 1841. También se utilizaba el humor ácido, negro e inteligente de Ops. Muchas de estas imágenes serán utilizadas en la película de Patino. *Triunfo*, nº 451, 23 enero 1971, pp. 22 a 55.

³⁷⁴ Declaraciones recogidas por Juan Antonio Pérez Millán en el libro *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Valladolid, SEMINCI, 2002, p. 160

mejores, convencido de que “las obras siempre se salvan porque permanecen, pero los burócratas desaparecen algún día”³⁷⁵.

Querídisimos verdugos es, pues, un acto de libertad. Es la respuesta a la represión vivida, su acto de rebeldía ante un sistema: “Desde mi propia neurosis, desde aquel incurable cabreo, reflexioné sobre el terror –esa línea fija de las dictaduras- y concebí la respuesta más auténtica al subdesarrollo y al miedo”, reconocía el propio autor meses antes de que la película acudiera al Festival de Cannes de 1977 y se estrenara en las salas españolas en junio de ese año³⁷⁶.

Como resulta lógico imaginar, las circunstancias que rodearon el rodaje del film fueron, cuando menos, excepcionales. Aunque tanto las fechas precisas de filmación como otros detalles técnicos formaban parte de ese secretismo que rodeó a la película (en los créditos no aparece ninguna productora), ahora conocemos que “el dinero para levantar el film en 1973 fue facilitado por el empresario navarro Juan Huarte”³⁷⁷ y que Patino, para evitar posibles represalias administrativas, trajo “un equipo de Portugal para hacerla, para que no hubiera problemas con los profesionales ni con los laboratorios”³⁷⁸ (García Martínez, 2008: 97-99).

Esa clandestinidad dificultaba la realización de un trabajo que se sustentaba, en esencia, en entrevistas: había que convencer a los tres verdugos oficiales que quedaban en España para que hablaran ante la cámara, que lo hicieron previo pago de 250.000 pesetas a repartir, además de contar con declaraciones de abogados, psiquiatras o familiares de las víctimas.

³⁷⁵ *Diario 16*, entrevista con Patino realizada por Lourdes Fernández-Ventura, 29/3/1977.

³⁷⁶ En aquella edición, Fernando Rey ganó el premio de interpretación por su trabajo en *Elisa, vida mía*, de Carlos Saura. La película de Patino se proyectó fuera de concurso.

³⁷⁷ El industrial y empresario navarro Juan Huarte impulsó distintas actividades de mecenazgo desde mediados de los años cincuenta. Apoyó el trabajo escultórico de Oteiza o Palazuelo, respaldó algunas importantes obras arquitectónicas de Saénz de Oiza y creó, en 1963, la productora X Films, con la que algunos cineastas, como José Luis Garci o José Luis García Sánchez realizaron sus primeros trabajos.

³⁷⁸ Pérez Millán recoge en su libro, según las declaraciones de Martín Patino, que también recibieron apoyo de la Fundación Gulbenkian, “aunque más que dinero preferimos pedirles que se hicieran cargo de los sueldos de los técnicos portugueses a los que recurrimos, para no comprometer a los de aquí: así pudimos contar con el operador Acacio de Almeida y con un técnico de sonido, entre otras colaboraciones” (Pérez Millán: 2002, 164).

Organizar todo ese entramado de citas en escenarios naturales diferentes y hacerlo en la más absoluta alegalidad no fue tarea sencilla, tal y como reconoce el cineasta: “era el caos total, de manera que me limité a rodar todo lo que podía y a sacarle el mayor partido posible, con un guión que me inventaba el día antes, con la ayuda de Sueiro. Nuestro objetivo era reunir mucho material. Y así me encontré con casi diez horas de imágenes en 16 mm, montones de latas sin coherencia alguna y que teníamos que convertir en un espectáculo, con una estructura y un ritmo, a través de un montaje para el que nos encontrábamos, además, en una situación de penuria absoluta” (Pérez Millán, 2002: 160).

El resultado final será un film de extremada fuerza y dureza que pone en evidencia un sistema social y judicial que, en nombre de Dios y de la Patria, había sido inventado para limpiar y purificar a toda una sociedad. Pero el acto de rabia y de enfado que estaba en la génesis del film no se traducirá en la pantalla en un discurso moralista, demagógico o panfletario. Patino utiliza la técnica de la entrevista (como columna vertebral del documento) para dejar hablar a los tres protagonistas: Antonio Benítez, Vicente Capote y Bernardo Sánchez³⁷⁹, los tres verdugos funcionarios del Estado que durante tres décadas ejecutaron mediante garrote vil las sentencias dictadas por los diferentes tribunales del país. La película da voz a estos singulares personajes porque ellos mismos, sin artificios, retratan la inmensa miseria que rodea sus circunstancias, al tiempo que les sitúa como el último eslabón de una larga cadena de verdugos.

Los tres desgranarán ante la cámara, sin intervención del entrevistador, de manera individual su historia, su currículum y su trayectoria. Después, reunidos en torno a una mesa, conoceremos sus vivencias y sus recuerdos, veremos a tres pobres tipos que venden su trabajo, como cualquier obrero, a

³⁷⁹ Basilio Martín Patino realizaría en 2006 un documental, *A la sombra de la Alhambra*, que recoge el testimonio de Inés Sánchez, hija del verdugo Bernardo Sánchez fallecido en Granada en 1972. Según relata la protagonista de esta historia, conoció cómo se ganaba la vida su padre a través de la proyección de *Queridísimos verdugos* en TVE, por lo que “llamó a Patino. Quería indagar más sobre una figura que perdió el rastro con cuatro años” (*El País*, 3/11/2006, p.62) De ahí surgió el documental, en el que narra los recuerdos de su infancia y el impacto que esta revelación causó en su vida. La película fue proyectada dentro de la exposición *Paraisos*, sobre la obra de Martín Patino, realizada por el Centro José Guerrero de Granada en noviembre de 2006.

cambio de un salario para no volver a la miseria de la que partieron. Tres personajes que no son conscientes de la naturaleza siniestra de su trabajo, ni del posible rechazo del resto de la sociedad, porque han interiorizado de manera natural la importancia de su cometido. Por eso son capaces de escenificar en una taberna cómo se ejecuta a una persona. Es la muerte artesanal: “la manivela sólo lleva media vuelta, para que la cabeza quede separada del cuerpo”, dice uno de ellos. Pero ellos, “administradores de justicia”, como se denominan, no se sienten verdugos sino simples ejecutores de sentencias y se trasluce, a través de sus conversaciones, el horror de la indiferencia ante su labor: “no, yo no mato a nadie. Es la justicia”, razonará Bernardo.

Patino decide sacar de la exclusión, del anonimato y del ostracismo a estos personajes, pero el cineasta los mirará siempre con ternura, trasladará esa contradicción al título de la película, “porque el verdugo ejecutor se convierte en víctima” y porque “están inventados para emporcarse con la “mierda” de todos, asumiendo una responsabilidad que no les corresponde”³⁸⁰. Por eso la cámara les filmará con neutralidad, ni enjuicia ni acusa, simplemente dejará que emerja una radiografía social del aparato represivo del Estado autoritario cuyo último elemento, el verdugo, será el ejecutor, el asalariado público pagado por todos. Como reflexionaba Fernando Lara en aquellos momentos, “pobres instrumentos de una “legalidad” inhumana, los verdugos constituyen la contrafigura de aquellos mismos a quienes agarrotan: similar en su origen, parecidas sus experiencias, idénticas las motivaciones por las que unos y otros matan”³⁸¹.

Por eso el relato se vuelve estremecedor cuando los protagonistas de esta historia ilustran con macabro realismo algunas ejecuciones en las que han intervenido, convirtiendo la segunda parte de la película en una interesante historia de la crónica criminal de este país. El cineasta había logrado generar contextos de confianza y sinceridad, mover a los tres personajes por distintos escenarios en los que se sentían cómodos y, animados por el inusual

³⁸⁰ Entrevista de Fernández-Ventura a Patino, *Diario 16*, 29/3/1977

³⁸¹ LARA, F. “Un viento de locura”, *Triunfo*, 30/4/1977.

protagonismo (ayudados también por un nivel ético que irá subiendo a lo largo del metraje), rememoran la ejecución de *Jarabo* y la espantosa agonía sufrida porque su físico corpulento y su cuello “potentísimo” dificultó la tarea. El abogado Ferrer Sama detalla con profunda emoción los últimos instantes vividos con su defendido y, a pesar de los años transcurridos, recuerda la lucha de aquel verdugo (“hombrecillo”, lo denomina) con Jarabo (“parecía Urtain”, explica su ejecutor, Antonio López Guerra): “Por defecto del aparato o por falta de fuerza física del verdugo, fue una muerte espantosa”, concluirá el letrado.

La película retrocederá al pasado para relatarnos casos de gran significación histórica, como la ejecución realizada por el famoso verdugo de Burgos, Gregorio Mayor, del anarquista italiano Angiolillo, que asesinó a Cánovas del Castillo en Mondragón (Guipúzcoa). “Cuando el cine no había llegado todavía”, dirá el narrador, “las oportunas imágenes de un fotógrafo aficionado documentan por vez primera la intimidad de una muerte legal”. También se recordará la famosa ejecución de Higinia Balaguer, la última que se realizó ante el público de Madrid y que congregó a más de veinte mil personas, tal y como relatamos en el capítulo dedicado a este crimen, la de los anarquistas que siempre se declararon inocentes de haber atentado contra la Dirección General de Seguridad, la del violador de Ribarroja, o la de la envenenadora de Valencia, Pilar Prades.

Queridísimos verdugos utiliza toda una batería de recursos narrativos y de puesta en escena que proponen al espectador una lectura crítica de los acontecimientos que se muestran. Así, junto al relato de los personajes que hablan de aquello que han vivido, la cámara buscará escenarios reales donde ocurrieron los delitos, harán “reconstrucciones” de algunos casos, recogerán opiniones de los profesionales que rodearon esos crímenes y se apoyará, inexorablemente, en los recortes de prensa de algunos de los sucesos más significativos de la crónica negra de este país.

La prensa generalista pero, sobre todo, las páginas de *El Caso*, con su tosca y sensacionalista diagramación, aportarán el testimonio tozudo de la impresionante crónica negra del país, para avanzar dejando el pasado y llegar hasta la actualidad contemporánea con el filme, representados por los casos ya

citados de Expósito, de Antich y de Ches. Violaciones, descuartizamientos, asesinatos, todo se irá desmenuzando desde el interior de una bodega de Badajoz, hábitat idóneo (decorada con un toro pintado y una bandera española), para ofrecer una radiografía de esa otra España, la España negra, mísera y humilde, la España del analfabetismo y de las desigualdades. Por eso la película utilizará como fuente de información recortes y páginas del semanario ideado por Eugenio Suárez, icono de esa España, testigo inapelable de ese lado oscuro y negro. Así las páginas del *Caso* se convierten no sólo en referente para los verdugos, que siguen su actualidad y el hilo de su propio trabajo, sino que será, principalmente, una fuente primaria y fundamental para este documental.

Por eso resulta curioso y anecdótico que la película repase “el caso del Monchito”, aquel con el que debutó como reportero de sucesos Eugenio Suárez antes de la creación de su semanario. Las palabras de Velasco-Escassi, médico-psiquiatra, recordando el suceso nos ofrecerá una imagen distinta no ya de la víctima sino también del verdugo. El doctor, emocionado por el recuerdo, asegura ante la cámara que el Monchito era un buen chaval, con rasgos infantiloides, pero generoso y servicial. Con extraordinaria morosidad y todo lujo de detalles (subrayadas por unas imágenes sepia supuestamente “robadas”), Velasco-Escassi escenifica la muerte del reo, su lenta y dolorosa agonía durante más de tres minutos. Y resalta, por llamativo, el comportamiento del verdugo: “estaba detrás y había adoptado una actitud como la que adoptaba Manolete en el pase del desprecio. No mirar al reo. Mi impresión era que miraba de reojo como brindándonos aquello que estaba sucediendo”. Aunque muchos de los presentes en la cárcel de Carabanchel, recuerda el médico, habían esperado hasta el último minuto que llegara el motorista con el tan deseado indulto, aquel papel nunca llegó. Y es que la vida y la muerte en España estaban en manos de un solo señor.

Testimonios, en definitiva, que se irán alternando con grabados, dibujos y pinturas que nos ilustrarán las múltiples visiones artísticas de la muerte, la violencia y la maldad. Imágenes como las del Bosco, por ejemplo, reforzarán el papel de la estética de lo grotesco que tiene todo el filme. Elementos cuya utilización han sido discutidos y criticados por algunos estudiosos, como Pérez

Millán, para quien aun reconociendo que algunos aportan datos complementarios de interés, “son innecesariamente didácticos, en una obra que no lo es, sino todo lo contrario” y porque “lo que se dice en esos comentarios está mucho mejor expresado a través de las imágenes, las entrevistas y la eficaz ordenación que Patino les ha conferido” (Pérez Millán, 2002: 159).

Materiales valiosos que, a nuestro juicio, conforman un artefacto directo, potente y original que conjuga el realismo documental con la visión un tanto esperpéntica de los personajes. Recordemos el trabajo realizado diez años antes por Luis García Berlanga, con la inestimable ayuda de Rafael Azcona, en ese otro obús ficcional que fue *El verdugo*, sin duda un referente claro para Patino en los momentos de construcción de su obra, porque ambas películas están más emparentadas de lo que pueden parecer por sus respectivos formatos. De hecho, uno de los letrados presentes en la ejecución de Pilar Prades, la envenenadora de Valencia, ocurrida el 19 de mayo de 1959, le contó a su amigo y paisano, Luis García Berlanga, la terrible experiencia vivida. El cineasta valenciano se lo contó a Rafael Azcona y juntos realizarían una de las películas fundamentales del cine español. El verdugo que les inspiró esta vitriólica obra era Antonio López Guerra, autor también, entre otros, de los ajusticiamientos a “Jarabo” y a Puig Antich. Según cuenta el también cineasta y productor Pedro Costa, López Guerra se negó en un principio a ejecutar a Prades por ser una mujer: “con una botella de coñac lograron convencerle y darle valor”, aunque finalmente “la fuerza pública tuvo que llevar a rastras hasta el patíbulo tanto a la condenada como a su verdugo”³⁸², imágenes reales que se incorporarían después a la ficción de Berlanga.

Queridísimos verdugos, al igual que lo hiciera antes la obra del cineasta valenciano aunque utilizando caminos distintos, logró sacudir las conciencias de los espectadores a través de esas imágenes que apelan, insistimos, a la España negra de Solana y a la vena esperpéntica y grotesca tan cultivada en este país. Como recordaba Torreiro: “Patino provoca el fin de la inocencia: la muerte legal viene de la mano de cualquiera, ni mejor ni peor que tantos

³⁸² Costa, P. “Garrote vil para la envenenadora”, *El País Semanal*, 5/7/2009, pp.18-22

anónimos ciudadanos que, con su aquiescencia culpable, con su miedo o con su adhesión entusiasta, permitieron que un régimen criminal subsistiera durante cuatro décadas” (Torreiro, 2001: 231-242).

Ese impacto conseguido en el espectador llegó de la sala de montaje. Lugar clave, recuerda el cineasta, donde se realizó el “esfuerzo de dominar y organizar en forma de espectáculo las horas y horas de filmación captadas durante aquel intenso safari cinematográfico”. Y abundando más en el proceso, fue frente a la moviola donde había que “modelar reflexivamente el material bruto, de responsabilizarse con aquel espanto de la condición humana, para ofrecérselo al espectador en forma de mercancía artística, lo más limpiamente posible, en lucha con las convenciones establecidas”³⁸³. En esa sala, Patino utilizará con inteligente eficacia el montaje ágil y alterno de las declaraciones del genetista de la Fundación Jiménez Díaz, Andrés Sánchez Cascos, que nos documenta sobre los distintos signos de la psicopatología de un criminal: “Un gen puede controlar la forma de nuestra nariz o puede controlar nuestro comportamiento psíquico o social, y muchos de esos genes controlan nuestras tendencias innatas criminales”, dice, mientras vemos las fotografías de los verdugos, no de las víctimas.

Muerto Franco, pero todavía en una España predemocrática en la que había que guardar muchas cautelas, presentar la película al Ministerio de Información para conseguir que iniciara su andadura legalizada, obligaba a falsificar las fechas de producción. Así, por ejemplo, el 12 de diciembre de 1976, la productora Turner Films solicitaba el permiso de rodaje y aportaba un presupuesto previsto de casi siete millones de pesetas. Aunque la luz verde oficial para rodar llegaría con fecha de marzo del 77, otro documento presentado por la productora aseguraba que las entrevistas se habían realizado entre diciembre de 1976 y enero del año siguiente, mientras que el certificado emitido por los laboratorios aseguraba que la primera copia se tiró en febrero del 77. La gestión debía ser tan caótica en la dirección general de Cinematografía que todas las fechas amañadas pasaron completamente

³⁸³ *Cuadernos para el diálogo*, nº 206, 9/4/1977, pp. 44-47.

desapercibidas. Por eso, *Queridísimos verdugos* pasó la censura y se decidió, el 16 de abril de 1977, autorizarla para su estreno, aunque, eso sí, sin ningún tipo de protección económica³⁸⁴. El 20 de abril de ese año se estrenaba el film en el madrileño cine Pompeya, logrando críticas muy favorables, incluso de los diarios de información general más afines al ya antiguo régimen.

El singular crítico cinematográfico Alfonso Sánchez, desde las páginas del diario *Informaciones*, escribía que la película *Queridísimos verdugos* eleva “de la categoría de cine-testimonio a la de un penetrante ensayo en torno a la muerte como pena, sus aspectos morales y éticos. En la violencia imperante, estos tres verdugos son los únicos honrados. Matan sin rencor, simplemente porque es su profesión” y destacaba que Patino “acierta en la mezcla del documental, el cine-encuesta y demás sistemas expresivos para componer una película original, cargada de significados y de ideas que llegan al espectador sin engorrosos mensajes”³⁸⁵.

El crítico y también censor cinematográfico Pascual Cebollada publicaba en *Ya* que la película “está entre el cine y el reportaje”, sin más connotaciones, para después definirla como “Obra de montaje artesanal, muy desigual en valores, se ha quedado en un terreno ecléctico: profunda, directa, escueta unas veces, no pasa otras de ser una mera divulgación periodística sobre unos curiosos elementos humanos, sobre su función y sobre el universo en que se mueven”³⁸⁶. Por su parte, Carlos Álvarez en *El Alcázar* destacaba que “la frialdad profesional de los verdugos –que nunca dejan de ser en la pantalla seres humanos, a veces entrañables- y la condición humana y mental de los reos, crean un sentimiento de horror que, aunque no exento de cierto sentimentalismo, puede resultar a la postre más eficaz que el más directo y descarado de los panfletos contra la pena capital”³⁸⁷.

³⁸⁴ Tras el recurso presentado por Turner Films ante la administración, la película conseguiría la calificación de “Interés Especial”.

³⁸⁵ *Informaciones*, 23/4/1977.

³⁸⁶ CEBOLLADA, P. “Entre el cine y el reportaje”, *Queridísimos Verdugos*, *YA*, 28/4/1977

³⁸⁷ ÁLVAREZ, C., *El Alcázar*, 28/4/1977.

Si Pedro Crespo optaba en *ABC* por destacar la cualidad del film para remover las conciencias “despertando en el espectador un opresivo sentimiento de incomodidad espiritual, de malestar, que quizá obligue a que muchos se planteen moralmente, a nivel personal, el papel de la sociedad y de su máximo castigo”³⁸⁸, Manolo Marinero en *Diario 16* resaltaba con insistencia en su crítica el valor de no ser panfletaria: “No tiene la irresponsable cortedad del panfleto, ni la irresponsable presunción del discurso. Tiene la responsable generosidad de todo acto de solidaridad”³⁸⁹, mientras que Antonio Lara en *El País* afirmaba que Patino “nos ofrece este filme angustioso e insoportable para conciencias exquisitas” y aventuraba que “todos los problemas irresolubles sobre los límites de la representación cinematográfica de la realidad, las fronteras entre cine testimonio y cine ficción, argumento y vida, vuelven a inquietarnos, porque, en el fondo, no estamos seguros de casi nada, y en el cine de muchas menos cosas que en la vida, incluso”³⁹⁰.

El propio Patino pudo escribir varios artículos en prensa sobre su film, como el ya aludido para *Cuadernos para el diálogo* u otro para la edición dominical del diario *Arriba*, donde el periódico reconocía que “la película ha sido, a nivel de comunicación ciudadana, un alegato contra la pena de muerte, más eficaz que muchos tratados sobre la materia”. En esas mismas páginas, el cineasta confesaba que “no sé nada de derecho, de muertes legales o ilegales, de evangelios, ni de otras metafísicas solemnes frente al hecho “contra natura” de destruir fríamente a un ser vivo, por muy incómodo que sea”.³⁹¹ Así quedaba para siempre, tal y como aparece en el final de la película, su particular homenaje: “en memoria de tanto dolor” porque como dirá un letrero en uno de los últimos fotogramas: *Ubi est mors victoria tua? ¿Dónde está muerte tu victoria?*

³⁸⁸ Crespo, P., *ABC*, 23/4/1977

³⁸⁹ Marinero, M., *Diario 16*, 22/4/1977

³⁹⁰ *El País*, 22/4/1977

³⁹¹ Martín Parino, B. *Queridísimos verdugos*, Dominical del diario *Arriba*, 4/6/1978

13.2.2. De anónimo a protagonista: José Luis Cerveto llega a las páginas de los periódicos.

El 7 de mayo de 1974 los diarios de Madrid y Barcelona informaban de un sangriento suceso ocurrido en la ciudad Condal: el asesinato del empresario Juan Roig y de su esposa Rosa Recolons en su chalet unifamiliar situado en la zona residencial más distinguida del lujoso barrio de Pedralbes. La noticia fundamental era, sin embargo, la detención del presunto asesino del matrimonio en “un brillante servicio del V grupo de la Brigada de Investigación Criminal” realizado en “un tiempo record y sin horas de descanso”³⁹². Las crónicas de aquel martes ofrecían ya todo lujo de detalles del principal sospechoso de este caso: José Luis Cerveto³⁹³, natural de Alicante, soltero, de treinta y cuatro años de edad, había trabajado para el matrimonio catalán como mayordomo y chófer hasta mediados del mes de abril.

El suceso conmovió a la sociedad catalana por dos razones fundamentales: por la fría y atroz confesión del presunto sospechoso desde el momento de su detención, en la que relató minuciosamente los hechos y, por otra, por el ensañamiento con que fueron realizados los asesinatos. El caso tuvo una importante cobertura en los diarios de información general de Barcelona del día 7 de mayo (momento en que se difunde la noticia) y en los del día 9, fecha en la que se da cuenta de la reconstrucción del suceso ante el juez instructor. A partir de ahí el asunto se desvanecerá (salvo por escasos e irrelevantes episodios) hasta la celebración del juicio, en septiembre de 1976. El corto recorrido periodístico de este crimen se debe, en esencia, a la minuciosa, extensa y pormenorizada declaración de Cerveto ante la policía, lo que evitó la investigación, limitada en este caso a la comprobación de las pruebas. Debido a esa breve presencia en los medios, hemos optado por

³⁹² *La Vanguardia*, 7/5/1974, pág 13; *ABC*, 7/5/1974, pág. 44.

³⁹³ Sobre el apellido del presunto asesino, cada periódico o revista ofreció uno: Cervetó en *La Vanguardia*; Cerveto, en *ABC*; Cervato en *El Correo Catalán*, en *Tele-express* y en *El Caso*. Tanto en los diarios publicados por la editorial Tusquets como en la película, el apellido utilizado es Cerveto.

analizar el seguimiento de este asesinato en tres importantes diarios de Barcelona: *La Vanguardia*, *Tele-eXpres*, *El Correo Catalán*; uno de Madrid: *ABC*, con el fin de estudiar el tratamiento que se hizo en un diario de la capital y, por supuesto, *El Caso*. El despliegue informativo realizado por Eugenio Suárez en su semanario y su particular estilo periodístico siempre aportan datos interesantes para su estudio, máxime cuando se trata de una publicación que, como dijimos, tenía muchos lectores en Cataluña.

Cerveto fue detenido a las pocas horas de cometerse el asesinato, ocurrido durante la madrugada del cuatro de mayo. Aunque inicialmente se defendió con la coartada de un viaje a Tarragona, al ir a comprobar estos datos, el detenido solicitó la presencia de un sacerdote, se confesó culpable y explicó cómo planeó y cómo realizó el doble crimen. En el minucioso relato periodístico publicado por *La Vanguardia*³⁹⁴, redactado en un estilo aséptico, que no cita fuentes directas pero que proceden de la policía, Cerveto reconoció que desde mediados del mes de febrero comenzó a sentir un odio injustificado contra la señora Recolons, de tal intensidad que a mediados de abril decidió abandonar el trabajo para evitar los impulsos homicidas que sentía.

Desde un principio, los investigadores observaron que estaban ante un psicópata peligroso. Cerveto había declarado su “odio a muerte a todas las mujeres”, “mostrando una intensa predisposición sexual por jóvenes menores de dieciséis años”, corroborado por sus antecedentes penales: tres detenciones, una por un hurto en Alicante y otras dos por abusos deshonestos a menores en Barcelona. En su declaración relató que, a pesar de haber abandonado el trabajo, iba obsesionándose cada vez más con la posibilidad de asesinar a Rosa Recolons. Por eso el 3 de mayo compró un machete de 18 cm, ropa negra, unas zapatillas de espuma y alquiló un SEAT 850, con el que se desplazaría a Tarragona. Después, Cerveto comió en un restaurante y entró en un cine del Paseo de Gracia, para ver una película sobre Jack el

³⁹⁴ *La Vanguardia*, 7/5/1974, pp. 6 y 13.

destripador³⁹⁵. Al salir de la sesión se trasladó hasta las inmediaciones de la finca de Pedralbes con el coche y esperó a que todas las luces se apagaran. Entró en el jardín, saludó al perro, abrió la puerta de la casa con la copia de la llave que se había llevado y subió hasta las habitaciones.

La crónica firmada por F. Pujol, en *La Vanguardia*, seguía con el relato escalofriante de los hechos: Cerveto confesaba ante la policía que, al darse cuenta de que los señores estaban despiertos, esperó pacientemente a que se durmieran, entró posteriormente en la habitación y cometió el crimen. Los detalles revelaban el enseñamiento y la brutalidad del asesinato, así como la frialdad del autor de estos actos: antes de salir, tapó los cadáveres para que no perdieran calor y así confundir a los forenses, además de robar dinero y joyas para simular un convencional atraco. La información del veterano diario catalán incluía también un dato no exento de un cierto humor negro. Contaba el periódico que entre las cosas que se le habían intervenido a Cerveto en el momento de su detención se encontraba una pistola Astra propiedad del industrial asesinado. Al preguntarle por las balas, Cerveto dijo que las fue tirando en su huída, “porque como me conozco, si hubiera tenido la pistola con las balas hubiera matado a alguien más”.

Con un diseño más atrevido y en un tono más sensacionalista se expresaba la crónica del diario *Tele/eXpres*. Bajo el titular “Sorprendente declaración del Homicida de Pedralbes” y un subtítulo: “Narró su doble crimen con gran frialdad ante un sacerdote”, la información firmada por el periodista de sucesos Fernando Casado se abría con un curioso comentario sobre la declaración de Cerveto, al que no le conceden ni la presunción de inocencia: “De haber sido filmada la actuación del autor del doble homicidio de la calle Juan de Alós (Pedralbes) se hubiera obtenido una verdadera película de terror”. El texto proseguía con los pormenores del suceso, adornados con los comentarios del periodista, como que su asistencia al cine, a ver “una película

³⁹⁵ En un principio, los periódicos correspondientes al mes de mayo no recogen el título de la película que Cerveto vio el día del crimen. Ese dato lo declaró en el juicio (recogido entonces por las crónicas de ese día) y, posteriormente, en el rodaje del film de Gonzalo Herralde.

de crímenes sin fin, debió de excitarle mucho más y del espectáculo cinematográfico salió, si cabe, más decidido a cometer su crimen”.

Posteriormente, la información se centraba en la “ardua labor” del Quinto Grupo de la Brigada de Investigación Criminal y de los técnicos del Gabinete de Identificación, que realizaron un minucioso trabajo, como la toma de fotografías de las pisadas que dejó el homicida, de las huellas y “de todo cuanto apareció anormal”, así como de las cuentas corrientes de las víctimas para comprobar si el móvil del doble homicidio era o no el robo. En esa tarea de investigación, el periodista relata también que desde el principio los sospechosos para la policía fueron dos personas, antiguos empleados de la casa: “el anterior camarero, toxicómano y vicioso, pronto se comprobó que estaba en su casa del País Vasco” y José Luis Cerveto, del que averiguaron sus antecedentes. “Este iba a ser el homicida”, sentencia Casado.³⁹⁶ La siguiente información publicada por el mismo periódico hace referencia a la reconstrucción del asesinato ante el juez de instrucción número siete de la Audiencia de Barcelona. En ella se informa que se produjo sin incidentes, se resalta de nuevo la labor de la BIC porque condujeron al “autor con sumo cuidado dada la mentalidad del individuo” y porque tuvieron que actuar con “cierta condescendencia con los caprichos del supuesto homicida”. Aunque el texto no aporta los resultados de la reconstrucción realizada, porque pertenecía al secreto del sumario, sí se dice que, de fuentes bien informadas, se sabe que la versión realizada ante el juez no difiere sustancialmente de la que se narró ante la policía³⁹⁷.

Curiosa es la cobertura que del caso hace *El Correo Catalán*. El periódico no informa del suceso hasta el día 10 de mayo, cuando le dedica una página entera. El periódico utiliza un antetítulo: “Los antecedentes del crimen de Pedralbes” para englobar las tres noticias que publica. La noticia dominante, que ocupa el ochenta por ciento de la superficie, está destinada a desvelar que “José Luis Cervato ejerció un año como educador en el reformatorio “Durán”³⁹⁸.

³⁹⁶ *Tele/eXpres*, 7/5/1974.

³⁹⁷ *Tele/eXpres*, 9/5/1974.

³⁹⁸ *El Correo Catalán*, 10/5/ 1974, p.25

En la información firmada por Santiago Vilanova, en la que se emplea el apellido del presunto asesino de casi todas las maneras posibles: Cervato, Cervetó, Cervató, se observa con claridad la tendencia sensacionalista del medio, incluso a costa de deformar la realidad. Así por ejemplo, si en el titular se anunciaba que Cerveto había trabajado en el reformatorio, la entrevista con el director del centro explica perfectamente que sólo estuvo un mes de prueba y que después le despidió, además de dejar claro que nunca tuvo “facultades” para desempeñar la tarea de educador. Aunque el cocinero del centro, al que también entrevistan, dice en un principio que estuvo un año, la realidad es que avanzando en el texto se comprueba que es una errata o confusión porque después dirá que, cuando decidieron echarle, el centro le pagó un mes de jornal. En sus declaraciones, Manolo, el cocinero y enlace sindical del reformatorio, sí confirmará que a veces estaba con los niños porque, según él, en estos centros “se ahorra lo que se puede y José Luis les hacía un servicio barato”, además de asegurar que circulaban muchos rumores sobre su homosexualidad.

Las otras dos piezas de la página se dedican a la reconstrucción del doble homicidio y a los juicios pendientes de Cerveto. Sobre el primer aspecto, *El Correo Catalán*, explica que José Luis Cerveto estaba estrechamente vigilado en la prisión por su intención de suicidarse y cita como fuente al periodista de *Tele/eXpres*. “El mismo homicida ha confesado, según explica el periodista Fernando Casado, que intentó varias veces suicidarse”. Y resalta que en la reconstrucción Cerveto confirmó a la policía y al juez que sentía un odio profundo hacia la señora y que su intención era matarla solo a ella, pero al despertarse el señor Roig “no tuvo otro remedio que efectuar el doble homicidio”. En la última pieza, el cronista judicial José Martí Gómez, que será uno de los personajes que intervienen en la película de Herralde, informa que Cerveto tendrá que enfrentarse a un juicio por abusos deshonestos a menores antes de que se celebre el del doble asesinato. Martí Gómez explica que es muy posible que le asista el mismo abogado defensor en los dos casos, aunque “el presunto culpable se negaba a ser defendido y afirmaba querer que le ejecutasen”. El periodista catalán explica que en su comparecencia en el juzgado de guardia “desde la puerta se le veía hablar con tranquilidad

explicando el suceso mientras aceptaba los cigarrillos que se le ofrecían. Ahora, en prisión, sólo quiere leer vidas de santos y libros con historias ejemplares”³⁹⁹.

Sobre el tratamiento periodístico otorgado al suceso por parte del diario *ABC*, hay que destacar varios aspectos. La crónica, realizada por la redacción de Barcelona y enviada por telex, resalta en su titular la actuación de la BIC por haber detenido al “asesino” de un matrimonio de Barcelona. La presunción de inocencia de Cerveto sí aparecerá en el cuerpo del texto, redactado utilizando fuentes policiales (aunque sin citarlas) y exaltando la labor de los funcionarios en la investigación. En poco más de columna y media, la noticia proporciona los datos básicos de la víctima, así como de la sirvienta que descubrió los cadáveres en la cama “cosidos materialmente a puñaladas, pues presentaban unas 50 cada uno en todo el cuerpo”. El resto del relato sigue pautadamente las pesquisas policiales, pero introduce un elemento diferenciador con respecto a las crónicas publicadas ese mismo día en los diarios catalanes. El diario considera que Cerveto entró en la casa con la intención de robar: “como sabía que en la torre había joyas de gran valor, en un arrebató mental planeó el robo y, al ser descubierto, no tuvo más remedio que asesinar al matrimonio utilizando al parecer un puñal”⁴⁰⁰. El caso no volverá a las páginas de este periódico hasta diciembre de 1976, a propósito de una entrevista con el abogado de Cerveto⁴⁰¹.

Como era de suponer, *El Caso* convierte el suceso de Pedralbes en el tema estrella de la semana, ocupando la portada y cuatro páginas de su interior. Bien es cierto que después apenas tendrá continuidad en ediciones posteriores, salvo para pequeñas referencias, por lo que nos centraremos en las crónicas publicadas en ese número⁴⁰². Con su particular estilo engolado pero cuidando tanto el léxico como sus fuentes policiales, el semanario ofrecía un completo panorama del caso. Firmada por Mariano Box, la crónica se

³⁹⁹ *El Correo Catalán*, ibidem.

⁴⁰⁰ *ABC*, 7/5/1974, p. 44

⁴⁰¹ *ABC*, 12/12/ 1976, p.64

⁴⁰² *El Caso*, nº1.149, 11 mayo de 1974, portada, pp. 2,3,4 y 5.

estructuraba siguiendo el relato de los hechos y aportaba cualquier detalle que pudiera tener interés para entender este suceso. A la minuciosa descripción del lugar donde ocurrió todo, le seguiría el perfil de las víctimas. Juan Roig Hospital, de 50 años, químico de profesión, era propietario de una productiva industria de jabones y abonos nitrogenados, mientras que su esposa, María Rosa Recolons, de 44, se dedicaba a las obras de caridad. El periódico los define como personas “amables con todo el mundo, sencillos, siempre prestos para hacer un favor e incapaces de crearse, a sabiendas, un enemigo”. A continuación encontraremos una de las primeras “perlas” informativas que tendremos a lo largo de este amplio reportaje y que se referirá a cómo fueron descubiertos los cadáveres por una de las doncellas: “Marido y mujer permanecían con la inmovilidad de la muerte, cubiertos hasta el cuello con los edredones blancos, ahora maculados de rojo”⁴⁰³.

Ilustradas con fotografías del exterior de la lujosa vivienda de los Roig y con las instantáneas proporcionadas por la policía cuando Cerveto fue detenido, *El Caso* proseguía su dossier especial sobre este suceso resaltando la labor del Quinto Grupo de la BIC que, “pese a todas las dificultades, los entusiastas funcionarios han logrado desentrañar por completo el asunto y capturar al asesino en menos de treinta y seis horas”. A José Luis Cerveto, al que comparan con “un monstruo semejante al famoso Manson”, le definen como un “individuo que parece ser de inteligencia superior a lo normal, aunque carente por completo de los sentimientos afectivos e impulsos propios de los seres humanos normales”. También se dice de él que es un “psicópata inteligente y con cultura de aluvión, muy influenciado con noveluchas y películas de violencia, cuyas secuencias ha querido poner en práctica para satisfacer sus resentimientos personales, después de larga elaboración en su mente anormal”.

Según prosigue en otra parte del relato “esta especie de alimaña peligrosísima” tomó un odio feroz a sus patronos, sobre todo a la señora, de la que dice: “La pobre doña María Rosa, rica, querida por todos, alta, bien formada, guapa, llena de salud y de bondad que resplandecía en su rostro.

⁴⁰³ *El Caso*, nº 1.149, 11 mayo de 1974, p. 2.

Todo ello creó un fondo insoportable de envidia en el homosexual feo, semicalvo, malvado y desprovisto de bienes de fortuna”. Y para relatar el fin de su relación laboral, *El Caso* lo explicaba así: “El 17 de abril pasado, José Luis Cerveto recibió su paga y se marchó con viento fresco. No se iba solo. Llevaba consigo su rencor demencial contra quienes ningún daño le habían hecho, pero le ofendieron al poseer todo aquello que a él le faltaba: fortuna, amor, belleza y bondad”. En la última página del extenso reportaje, se ofrecerán multitud de datos sobre los preparativos del asesinato: en los Encantes compró un gran machete de montería, un pantalón, una cazadora y un pasamontañas, todo ello negro, así como unas zapatillas de un número menor al suyo para despistar a los investigadores. También sobre el recorrido realizado por el presunto asesino desde su llegada a la finca hasta su huída, momento en el que el semanario añade un dato novedoso con respecto a otras informaciones, pero sin aportar de dónde saca esta importante acusación: “al salir de la casa estuvo un poco dudando si abrir la llave de paso del gas para asfixiar a las odiadas sirvientas, jóvenes y guapas, y cuando ya estuvieran muertas hacer explotar el gas para volar la casa y borrar sus huellas”. Mariano Box concluye con una pequeña referencia al momento de la reconstrucción del crimen, donde Cerveto “volvió a asombrar nuevamente a todo el mundo con la inconcebible frialdad y satisfacción con que fue describiendo los horripilantes detalles de su bestial acción” y con la “viva satisfacción ante el acertadísimo trabajo de los funcionarios del grupo 5 de la BIC, que han realizado una investigación que puede servir de modelo para las más destacadas organizaciones del mundo”.

Pero, a pesar de esta exaltación de la labor policial, lo cierto es que el suceso, quedó en el limbo del olvido hasta la celebración del juicio. Y el proceso hubiera sido una simple crónica de tribunales de uno de los sucesos más sanguinarios del tardofranquismo, si no llega a ser por la notoriedad extraordinaria que adquirió el caso cuando José Luis Cerveto, otra vez protagonista de la historia, reclamó ser ejecutado en el garrote vil. El periodista de Tribunales, Martín Anglada, destacaba en la entradilla de su información

publicada en *La Vanguardia* la contundencia de su declaración: “maté para ser ejecutado y, para ello, busqué hacerlo con todos los agravantes”⁴⁰⁴.

Estamos en septiembre de 1976. España ya había iniciado una reforma procesal que arrancaba con el indulto real proclamado a los pocos días de morir Franco y que impedía, por tanto, la ejecución de la máxima pena. Por eso, y aunque la acusación pedía dos penas de muerte, ya se sabía de antemano que serían conmutadas por treinta años de cárcel, como así fue. Cinco magistrados de la sección primera de la Audiencia Provincial de Barcelona fueron los encargados de celebrar el juicio contra José Luis Cerveto, quien desde un primer momento reveló su compleja personalidad. Según las crónicas periodísticas de aquellos días, Cerveto insistía en que se “imaginaba sentado en la silla del garrote vil. Me veía muerto y enterrado y eso me proporcionaba una sensación de morbosidad”⁴⁰⁵. Se manifestó con desprecio hacia el Tribunal por no atender su petición, hizo gala de su autosuficiencia para hacer lo que le viniera en gana (“la policía no descubrió nada; se lo conté todo yo”, declaraba) y amenazó a los presentes con volver a cometer otro crimen si le dejaban en libertad⁴⁰⁶. De hecho, entre sus peticiones, Cerveto escribió al rey solicitándole que anulara en su caso la concesión del indulto y le ejecutaran sin más.

Los siete médicos que intervinieron en el juicio en calidad de peritos coincidieron en que el procesado no sufría ninguna enfermedad mental, a pesar de que quienes contemplaron el lugar de los hechos calificaron los crímenes como obra de un ser anormal. De personalidad compleja y rasgos psicopáticos, José Luis Cerveto era, según los especialistas, un ser con un gran afán de notoriedad, por lo que sus tres intentos de suicidio en prisión no fueron más que meros simulacros (“como asesino es magnífico, pero como

⁴⁰⁴ *La Vanguardia*, 22/9/1976, p. 27

⁴⁰⁵ Los deseos de Cerveto de morir ejecutado fueron anteriores al conocido caso de Gary Gilmore. El famoso *Sprey Killer* renunció a apelar la sentencia y solicitó que se ejecutara en la fecha establecida, ocurrida el 17 de enero de 1977 en el estado de Utah. Su historia fue narrada por Norman Mailer en *La canción del verdugo*, con la que ganó el Premio Pulitzer de 1980. Dos años después, Lawrence Shiller dirigiría *The Executioner's Song*, con Tommy Lee Jones como protagonista.

⁴⁰⁶ *ABC*, 11/12/1976, p. 48

suicida es usted un desastre”, le espetó un médico que le atendió)⁴⁰⁷. En sus informes finales, la acusación concluyó que se había tratado de un robo con homicidio y circunstancias agravantes, mientras que la defensa se basó en su deficiente estado mental en el momento de cometer el crimen, y sostuvo que, aunque sin motivo, el móvil había sido matar. Su abogado en aquel momento solicitó al tribunal el ingreso del procesado en un centro psiquiátrico porque “si decimos que esta persona es normal –advirtió a los magistrados- los locos vamos a ser nosotros”⁴⁰⁸.

La sentencia de la Audiencia de Barcelona, posteriormente ratificada por el Tribunal Supremo, calificó los hechos como dos delitos de robo con homicidio y con los agravantes de alevosía, premeditación y reincidencia. Condenó a José Luis Cerveto a pena de muerte por cada delito, sustituidas ambas por la de treinta años de cárcel, en virtud del indulto del 25 de noviembre de 1975. Además le condenaba al pago de la indemnización de un millón de pesetas por cada muerte y a la prohibición de residir en Barcelona durante los diez años siguientes a la extinción de la pena⁴⁰⁹. Aunque todos los pronósticos calculaban que Cerveto no saldría hasta bien entrado el siglo XXI, valga como dato curioso que *La Vanguardia* informaba en 1988 de su detención en Madrid (había salido en libertad unos meses antes) acusado de violación a dos menores⁴¹⁰.

13.2.2.1. “La ficción de la no ficción”: Gonzalo Herralde reconstruye la vida de *El asesino de Pedralbes*

Gonzalo Herralde se sintió atraído por la figura de José Luis Cerveto desde que la noticia del brutal asesinato fue difundida por la prensa. Interesado por la renovación en las técnicas narrativas que proponía el Nuevo Periodismo, como corriente de gran auge en Estados Unidos desde los años sesenta, y

⁴⁰⁷ *La Vanguardia*, op. Cit.

⁴⁰⁸ *La Vanguardia*, Íbidem.

⁴⁰⁹ *ABC*, 3/11/1977, p. 22

⁴¹⁰ *La Vanguardia*, 27/5/1988, p.35

fascinado por el Truman Capote de *A sangre fría* (1966), el cineasta catalán, estudioso además del psicoanálisis y la psiquiatría, quedaba atrapado por tan singular personaje tras la lectura de los diarios manuscritos por Cerveto en la prisión⁴¹¹. La visita al protagonista en el centro penitenciario de Huesca, su aceptación de intervenir en el film y el apoyo de un productor valiente y arriesgado como Pepón Coromina⁴¹², hicieron posible el proyecto de llevar a la pantalla aquella historia. Herralde recordaba así la involucración del desaparecido productor: “el tema le interesó y le gustaba. Ese fue el detonante para su disposición a rodar, en una primera fase, lo que se filmó en la cárcel de Huesca, asumiendo que, según lo que saliese, continuaría la película. Entonces se hizo un segundo planteamiento del rodaje” (Riambau, 1999: 96).

El realizador catalán se enfrentaba así a su tercer trabajo, tras haber dirigido el *thriller La muerte del escorpión* (1975) y *Raza, el espíritu de Franco* (1977), documental en el que se interesaba por entrar en la glosa fascista dirigida por Sáenz de Heredia en 1941, *Raza*, a partir de los testimonios del antiguo galán Alfredo Mayo y la hermana rebelde del dictador, Pilar Franco. Gonzalo Herralde afrontaba *El asesino de Pedralbes* (1978), con un guión en el que intervinieron Juan Merelo Barberá, primer abogado de Cerveto, Pep Cuxart y el propio cineasta.

La preproducción de *El asesino de Pedralbes* no estuvo exenta de dificultades. Además de intentar contactar con personas que habían conocido a Cerveto, desentrañar un prolijo sumario o visitar las instituciones por las que había pasado, el escollo más importante de solventar era conseguir el permiso de rodaje en el interior de la prisión, algo insólito en el cine de aquellos momentos. El asunto era complicado, pero cuando el director general de Instituciones Penitenciarias, Jesús Haddad, estaba a punto de dar luz verde a

⁴¹¹ *Autobiografía y Diarios*, José Luis Cerveto, edición de Ana Basualdo, Barcelona, Tusquets, 1979

⁴¹² Pepón Coromina fue un productor clave para entender el cine de los años setenta y ochenta. Sus inicios profesionales coincidieron con los incipientes años de la recién estrenada democracia. Entre sus producciones podemos destacar *Bilbao* (1978), de Bigas Luna; *Navajeros* (1980), de Eloy de la Iglesia, o *Pepi, Luci, Bom...* (1980), junto al también malogrado *Felix Rotaeta*, de Pedro Almodovar. Para conocer su breve pero intensa trayectoria profesional ver *Pepón Coromina, un productor con carisma*, Esteve Riambau, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1999.

la solicitud, fue asesinado por miembros de los GRAPO al salir de su domicilio en marzo de 1978⁴¹³. Su sucesor, Carlos García Valdés, (quien también sufrió otro atentado a los pocos meses⁴¹⁴, del que salió ileso por la actuación de su escolta), aceptó la petición y concedió un permiso de cuatro días. En la prisión de Huesca, un pequeño equipo formado por Pep Cuxart como jefe de producción, el operador Jaume Peracaula, un técnico de sonido, un eléctrico, una fotógrafa y Gonzalo Herralde rodaron en continuidad la entrevista a José Luis Cerveto.

Aún así, tampoco terminarían ahí los problemas. El ambiente en el interior de las prisiones era, por aquellos años, una olla a presión. Y eso fue lo que se encontraron de entrada los miembros del equipo porque “los presos deciden mostrar su descontento ante lo que piensan va a ser un documental amañado y, el primer día de rodaje, inician un motín, que luego no tuvo mayores consecuencias” (Losilla, 1997: 795). En cualquier caso, un reflejo de la convulsa transición democrática, cuyos avatares vividos podrían constituir una película en sí misma.

Calmados los ánimos, y con un extenso plan de rodaje comprimido en poco más de veinte días, Herralde y su equipo recorrieron los mismos escenarios por los que había transitado Cerveto: en los orfanatos y reformatorios de Alicante en los que pasó su infancia recogieron los testimonios de conocidos y allegados; entrevistaron a vecinas y a antiguos compañeros de los efímeros trabajos en los que había recalado (incluyendo las valiosas declaraciones del otro chófer de la familia asesinada) en Barcelona, recabaron las opiniones tanto de su abogado como de los especialistas que lo atendieron y rodaron en los lugares de los hechos: la finca del matrimonio asesinado, las prisiones de Huesca y Carabanchel o el palacio de Justicia de Barcelona, donde se celebró el juicio. Testimonios que no pudieron completar con uno fundamental y decisivo: el de la madre. “Ella y la hermana no querían saber nada de la historia y ya habían difundido que Cerveto se había muerto en un intento de suicidio. Nuestra aparición resucitó los hechos y se negaron a

⁴¹³ *El País*, 24/3/1978 y *El País* 27/7/1978

⁴¹⁴ *El País*, 11/4/1979

colaborar de acuerdo con una actitud que, por otra parte, era muy significativa en el desarrollo de la personalidad de Cerveto”, recordaba Herralde⁴¹⁵.

El relato cinematográfico propuesto por Herralde en *El asesino de Pedralbes* se abre con un prólogo en cuyo montaje se alternan los recortes de diferentes periódicos informando del trágico suceso con los primeros testimonios de un matrimonio amigo de la familia de Cerveto o la de otro empleado del matrimonio asesinado. A la dureza de esos primeros momentos recordando el sanguinario caso le seguirá, de manera contrastada, las imágenes del exterior de la prisión de Huesca, acompañadas por la alegre (y ajustada) letra de *El rey de la carretera*, interpretada por Juanito Valderrama⁴¹⁶. La cámara entrará en el centro penitenciario y con ella parte del equipo de rodaje, lo que da pie a los títulos de crédito de la película.

Cerveto nos recibe en su celda, sentado cómodamente en su cama, para comenzar su relato. Mirando a cámara, sin atisbo de rubor y con mucho desparpajo, el curioso protagonista se presentará al espectador y relatará, sin rodeos ni circunloquios, las penalidades de sus primeros años de vida y nos enseñará, como si de un hermoso tesoro se tratase, el diario que está confeccionando desde la cárcel. A partir de aquí el hilo de la narración de Cerveto se alternará con las opiniones recogidas entre sus antiguos compañeros de orfelinato, y cambiará de escenario (esta vez se sienta en el pupitre de un aula vacía) para relatar sus instintos sexuales con los niños, su forma de entablar amistad con ellos y cómo seducirles con regalos o dinero. El relato avanza con las opiniones de antiguos compañeros de trabajo en una empresa de camiones o como empleado en la casa de los Roig.

⁴¹⁵ Op.cit, 97.

⁴¹⁶ La primera estrofa, que se reproduce en el filme, dice así: *Yo soy el amo del mundo, yo no me cambio por nadie, yo mando en la carretera y además tengo a mi mare y una mujer que me quiera. Sin rejas ni fantasía, sin barrera el pensamiento, de alfombra mi Andalucía, por corona el firmamento. es la divisa mía.*

Resulta curioso que la película descarte intencionadamente la participación de alguno de los miembros de la renombrada BIC (Brigada de Investigación Criminal), apartando de su discurso todo rasgo “oficial” en la investigación. Como también choca al espectador el anonimato de los entrevistados (sólo conocemos sus oficios pero no sus nombres), en un intento de que el único personaje identificado ante la cámara sea el personaje protagónico, José Luis Cerveto. Sí se cuenta con la activa participación de un “periodista judicial”, para aportar datos sobre el desarrollo del proceso. El informador es José Martí Gómez, en esos momentos un joven redactor de *El Correo Catalán* que, como vimos en el epígrafe anterior, centraba su labor fundamentalmente en la información de tribunales. En la película su testimonio intentará aportar una visión crítica sobre los mecanismos fríos y despersonalizados del procesamiento judicial en este caso.

En su planteamiento de trabajo con los personajes invitados a participar en el film, Herralde aseguraba que intentó que no “interpreten, desde su perspectiva actual, lo que pasó, sino que reproduzcan exactamente lo que pasó”. Como si de una crónica audiovisual se tratara enviada desde la sala de la Audiencia Provincial, Martí Gómez rememora ante la cámara cinematográfica con naturalidad, agarrado a una pipa, cómo fue el interrogatorio del fiscal, haciendo especial hincapié en algunos momentos. Recuerda, no sin cierta sorna, cuando le preguntó sobre por qué había querido realizar un crimen perfecto. A lo que Cerveto contestó, según su relato, con una frase que recordaba a Thomas de Quincey, cuando hablaba del asesinato como una de las bellas artes. Muy ofendido y en un tono muy insolente, Cerveto aseguró que él había hecho aquello porque era un enamorado de la obra bien hecha.

Es importante destacar que *El asesino de Pedralbes* camina, pues, por dos senderos diferentes, que intentarán confluir finalmente en uno. Por un lado, presenciaremos la fuerza arrolladora de José Luis Cerveto ante la cámara y, por otro, su absoluta entrega: dos bazas ganadas de antemano por el cineasta. Nos encontraremos a un protagonista inteligente, seductor y repulsivo a la vez, capaz de desgranar con la frialdad del autoanálisis el desamparo de su infancia, la brutal relación con su madre, sus vagabundeos por las instituciones

de acogida, sus traumas de niño o sus inclinaciones paidófilas. Cerveto es manipulador de su propia historia (sus mentiras las vive con tal intensidad que tienen la fuerza de su verdad), es contradictorio en muchos aspectos, ácido en sus preguntas y lúcido en sus respuestas. Su verborrea (en la que mezcla conceptos y palabras utilizados a su libre albedrío) provoca inquietud, miedo y desconfianza, pero también genera fascinación en el espectador por haber construido un discurso impúdico sobre su odio y su perversión, y porque nunca le veremos hacer gala de un falso arrepentimiento. Esa es la gran materia prima de la película.

Es muy posible que, consciente de todo esto, Herralde decidiera rodar con José Luis Cerveto siguiendo la más estricta cronología de los hechos, que también se respetaría en el montaje del film. Este plan de rodaje “provocaba una situación de autoanálisis y reflexión sobre su propia historia. Es uno de los factores que da tanta fuerza a la película, al presentarse sin bloqueos ante una persona que no es una institución represiva”⁴¹⁷, además de generar entre los dos una relación que se iba afianzando con el paso de los días: “la curva dramática, pues, no sólo se vive a nivel puramente formal de construcción de montaje, sino que se vive también intensamente de la relación de los personajes de la película”, le contaría el cineasta al escritor Enrique Vila-Matas⁴¹⁸.

Herralde sitúa a Cerveto sentado en la “comodidad” de su celda, en la cocina donde trabaja o en las aulas donde estudia. Escenarios vacíos y fríos, pero que generan un clima de confianza y de intimidad suficientes para desgranar, con helador distanciamiento, cómo estranguló a un gato siendo niño o cómo cometió el doble asesinato. También veremos al Cerveto crítico con el sistema, pegado a unas rejas, con una mirada perturbadora y en trance, cuando habla de la “farsa” del juicio. En esa búsqueda de la intensidad en el relato, la absoluta predisposición por parte del protagonista aporta a la película su “autenticidad” y su acercamiento a esa “realidad”.

⁴¹⁷ Fernando Samaniego entrevista a Gonzalo Herralde. *El País*, 12/4/1979

⁴¹⁸ Entrevista a Gonzalo Herralde, Enrique Vila-Matas, *Destino*, 12/10/1978, pp.52 y 53.

En el otro camino, el cineasta catalán intentará “reconstruir” esa realidad. “Parto de un material estrictamente documental para hacer una construcción que utilice los esquemas narrativos de las películas de ficción, con toda su ambigüedad, y con técnicas de entrevistas para que los personajes sean intérpretes de sí mismos y reproduzcan diálogos y situaciones que vivieron, lo que produce una identificación muy clara”⁴¹⁹. Esa es su forma de entender el documental, al menos en esta ocasión; introducir una serie de recursos dramáticos, propios del cine ficcional, y construir una serie de secuencias que generen en el espectador intriga y dramatismo. Así es cuando pretende reconstruir lo que pudo suceder, siguiendo el hilo del relato de Cerveto, utilizando una cámara subjetiva que recorre la trayectoria del protagonista para revivir el espanto de aquella noche.

Y es ahí donde la película de Herralde descarrilará de sus intenciones. El director de *La muerte del escorpión* demuestra escasa ambición a la hora de imaginar/elaborar las reconstrucciones dramáticas, realizadas de manera tosca. Utiliza con demasiada reiteración la cámara subjetiva en su reconstrucción criminal, abusando del recurso de una banda sonora demasiado evidente. Una cierta sensación de caos invade la organización de los numerosos testimonios recogidos, confrontados unos con otros de manera lineal. Como resulta incomprensible la puesta en escena de la impagable entrevista a la “madrina” de la cárcel, aunque se intentara preservar su intimidad. Herralde deja escapar la oportunidad de sacar más rendimiento a una presencia fundamental en el film, que ayuda a entender la moralidad de una sociedad. Aquella mujer relata, con la bondad y el cariño que le da su condición de solidaridad católica, cómo apoyó y consoló a Cerveto en la prisión, cómo se sobrecogió cuando escuchó el relato de su infancia, cómo intentó ayudarlo. Pero esta generosa mujer se azora cuando, sorprendida por la reacción de Cerveto en el juicio, se da cuenta que no sólo no se arrepiente de sus actos sino que amenaza con volver a hacerlo por sus ansias de seguir matando. Esa realidad, ese trastoque de valores le provoca pánico, hasta el punto de salir deshecha de la sala, correr hacia su casa, para no volver jamás.

⁴¹⁹ Entrevista *El País*, op.cit.

Por eso el punto de encuentro de los dos caminos antes apuntados, la idea central del cineasta, será el intentar entender el crimen. A Gonzalo Herralde le interesaba destacar esa “imposibilidad que tiene el sistema jurídico de asimilar este tipo de hechos, en el sentido de la dialéctica crimen-castigo y castigo-culpa, que, de algún modo, envuelve a toda la cultura occidental”⁴²⁰. Pretenderá avanzar en la comprensión (que no exculpación) del asesino, escuchándole, conociendo sus circunstancias, atendiendo a su desestructuración. No es casual que Cerveto solicitara que le enviaran a la Central de Observación, en la prisión de Carabanchel, para que le pudieran estudiar: “no para que me conozcan ellos, sino para que me conozca yo”, argumentará. La experiencia no puede ser más decepcionante y cuando la narra, Herralde hará “desaparecer” la cámara (alejándola) para que el protagonista no se sienta intimidado. Cerveto argumenta sus críticas a los psiquiatras por su escasa atención: “no me pueden conocer en diez minutos”, y hará toda una declaración de su percepción de la realidad: “sé que soy inteligente, tengo capacidad de adaptación, tengo intuición, sé asimilar las cosas. Sé que no soy tonto y que no estoy loco, pero tengo un problema muy grande. He querido exponerle a un psicólogo mis problemas, como que me gustan los niños o que me irrito hasta llegar a matar, pero ¿por qué me pasa eso? ¿por qué me irrito? ¿por qué me gustan los niños? ¿hay una serie de porqués que no llego a comprender?”

Sentado en una camilla de la enfermería, Cerveto está alterado. Busca respuestas, porque considera injusto que no intenten comprenderle ni ayudarle. La cámara, distanciada y lejana, nos ofrece un intenso plano desenfocado. La cámara ha registrado el único momento (breve) de todo el metraje en que la frialdad de Cerveto se derrumba, se echa las manos a la cara, se emociona apenas un segundo y sigue hablando, como si tal cosa. Valga como dato curioso que el especialista que le atendió en la Central de Observación no muestra su rostro ante la cámara, además de resultar vago e impreciso en su diagnóstico, incluido en el film por su alto “valor testimonial”, según nos ha advertido un cartel inicial. Herralde habrá logrado aquí, en ese plano desenfocado, como ya lo hiciera en el plano fijo en que Cerveto relata los

⁴²⁰ Vila-Matas, op.cit.

detalles de su crimen, mantener la quietud de la cámara, porque sólo, desnudo y sin artificio, se logrará la fuerza del protagonista.

Llegamos al final de ese relato cronológico y el entrevistador interpela al protagonista sobre los celos. La pregunta le deja desconcertado y descolocado, “le hace pensar”, dice, en la búsqueda de respuestas a su comportamiento. Consciente y autocrítico con sus actos (nunca arrepentido), reconoce “que empezó a ver cosas que sólo veía en su mente, porque no existían”, quizá, dice, aquel matrimonio tenía todo lo que él nunca había tenido.

Cerveto es la imagen del fracaso de una sociedad, capaz de arrumbar seres humanos: “a mí esta vida sólo me ha dado golpes y sinsabores; he ido dando tumbos de una a otra parte como una pelota, sin recibir de nadie una caricia o un consejo”, escribirá en su diario⁴²¹. Como también reflexionará sobre el papel de la prensa, al menos de determinado tipo de prensa: “es curioso que a uno le llamen asesino, con o sin razón. Esos periódicos como *El Caso*, que se ensañan con el caído de esa forma tan cruel sin pararse a pensar que eso que hacen es sadismo y morbosidad, ya que se les ve que en su interior disfrutaban con el dolor de los demás. Pero lo intentan cubrir con esa capa de respetabilidad para que nadie pueda descubrir esa debilidad, que algún día será su perdición”⁴²².

Cerveto mató para poder hablar y para ser escuchado, decía la periodista Ana Basualdo en las páginas de presentación de esa catarsis⁴²³. La elocuencia de las palabras del protagonista de esta historia no deja lugar a dudas: “Ahora están haciendo muchos reportajes sobre mi persona, por una película que han hecho sobre mi vida. Pero han tenido que ocurrir una serie de hechos morbosos y crueles para que yo sea interesante para la sociedad. Esa sociedad que disfruta con la desgracia de personajes como yo, que hemos tenido que vivir según el son que ella ha querido”⁴²⁴.

⁴²¹ Cerveto: 1979, 105

⁴²² Op. Cit, p. 126

⁴²³ Op. Cit, 12

⁴²⁴ Op. Cit, 130

13.2.2.2.. De la pantalla a las páginas de los periódicos: la fascinación de lo perverso

La vigésimosexta edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que se celebró en septiembre de 1978, había seleccionado la película de Gonzalo Herralde, *El asesino de Pedralbes*, para la sección oficial, donde lograría el premio Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana⁴²⁵. La obtención de este galardón ayudaría a la exigua promoción que, generalmente, solían tener los productos documentales, como también daría un pequeño empujón a la exhibición y distribución del film.

El asesino de Pedralbes se estrenó en el cine Balmes de Barcelona el 12 de septiembre de 1978, coincidiendo con su paso por el Festival de San Sebastián, mientras que en Madrid fue en el cine Infantas, aunque unos meses después: el 9 de abril de 1979. La prensa diaria acogió con interés y curiosidad un producto tan singular y novedoso. Generó cierta polémica en algunos sectores: fue vetada su proyección por la comisión de censura de México para participar en la Semana de Cine Español que se iba a celebrar en la capital mejicana, a pesar de haber sido seleccionada oficialmente por la Dirección General de Cinematografía de España⁴²⁶ o resultó incomprensible para algunos periódicos madrileños, como el diario *Pueblo*, dirigido por Emilio Romero. La película también reabrió el siempre espinoso tema de la pena de muerte, en unos momentos en que determinados periódicos no tenían demasiado definida su posición. Obsérvese que en aquellos días aún se estaba ultimando la redacción de la Constitución, ratificada en referéndum el 6 de diciembre y publicada en el BOE el 29 de diciembre. Así, *La Vanguardia* publicaba una Tribuna de Opinión sobre este asunto en la que, tras reflexionar sobre la necesidad o no de la máxima pena y argumentar que Francia “ha hecho funcionar la guillotina” en casos similares, concluía de esta forma tan

⁴²⁵ En esa edición concurrían un buen número de títulos de habla hispana. Entre otros, estaban presentes: Gutiérrez Aragón con *Sonámbulos*, Pedro Olea con *Un hombre llamado flor de Otoño* o el mejicano Arturo Ripstein, con su obra *El lugar sin límites*.

⁴²⁶ *La Vanguardia*, 29/10/1978

clarificadora: “No a la pena de muerte. De acuerdo. ¿Pero con qué medida efectiva –y temible- vamos a sustituirla?”⁴²⁷

El impacto que causó fuera de los circuitos cinematográficos la película de Herralde llegó a provocar un interesante artículo del hoy Premio Nobel de Literatura, Mario Vargas Llosa, quien ya en 1978 publicaba su sección “Piedra de toque” en la entonces prestigiosa y muy leída *Cambio 16*. Bajo el titular “El proletario libertino”, el escritor peruano define *El asesino de Pedralbes* como “documento turbador sobre aquello que se llama, indistintamente, el pecado, el mal, la noche humana” y considera “frívolo” preguntarse si el film es bueno o malo, ante la naturaleza del testimonio que ofrece.

En su reflexión, el autor de *El sueño del celta*, considera que Cerveto es un “moralista riguroso cuya moral, simplemente, no coincide con la de la sociedad”. Y entronca su figura, de manera inequívoca, “con esa antigua tradición de moralistas malditos, materialistas acérrimos y declarados enemigos de Dios, de un individualismo exaltado, a los que en el siglo XVIII se llamó libertinos y a quienes, desde su celda de la Bastilla primero y luego desde el hospital de Charenton, el marqués de Sade dotó de una filosofía”. Para Vargas Llosa, el hecho de que esa dimensión maldita haya sido sofocada y negada, no significa que ha desaparecido de la sociedad contemporánea. Por eso, “lo escandaloso de la confesión de José Luis Cerveto es que, aunque las cosas que revela nos espantan, las sentimos muy próximas y, en su momento, su monólogo nos convence de algún modo que nosotros somos *también* lo que él es, o, mejor dicho, que hubiéramos podido serlo si ciertas circunstancias o azares hubieran empujado nuestras vidas fuera de los rieles por los que se mueven socialmente”⁴²⁸.

Mucho menos interesante y reflexiva era la crítica a la película en el diario catalán, *La Vanguardia*. Su autor, A. Martínez Tomás, tras narrar el argumento centrándose en su protagonista, considera finalmente que “el documental alcanza en muchos momentos un interés apasionante, y suscita en

⁴²⁷ “El crimen y El Castigo”, *La Vanguardia*, 22/10/1978, p.7

⁴²⁸ Vargas-Llosa, M. “El Proletario libertino”, *Cambio 16*, nº 365, 3/12/1978, p. 121.

todo espectador con sensibilidad las reacciones y reflexiones más amargas⁴²⁹. Para Pedro Crespo, crítico cinematográfico de *ABC*, “la película se queda a medio camino entre el documento y la reconstrucción documental, de una parte, y el espectáculo circense que conforman las propias declaraciones del asesino, de la otra”. Considera que “no hay documento sociológico y fracasan estrepitosamente los intentos de Gonzalo Herralde por recrear ambientes y situaciones, acaso porque sus dotes de cineasta están muy por debajo de sus ambiciones. Y funciona únicamente “el monstruo”, las parrafadas del asesino, sus justificaciones injustificables⁴³⁰”.

En el diario *Arriba*, su crítico cinematográfico (M.A.J.), titula su texto como “El horror megalómano” y resalta que la película de Herralde es un “intento de construir una especie de alegato, a modo de defensa del condenado”. Considera que la actuación prolongada de Cerveto convierte a “la película en un testimonio del horror, que se hace materialmente insufrible en la descripción detallada del doble crimen, de forma que, repito, la intención un tanto panfletaria de la película se va al garete, precisamente porque queda claro su carácter sentimentaloides y exclusivamente chocante y de boquilla⁴³¹”.

En un tono mucho más agrio se mueve la crítica del diario *Pueblo*. Tras una entradilla (algo poco común en el género de opinión) en la que se dice que “la búsqueda de nuevas temáticas para el cine, que preocupa a muchos jóvenes cineastas, ha llevado a Gonzalo Herralde (...) a contarnos la vida de un asesino auténtico. Esta apologética del crimen se está llevando ahora mucho e incluso está ganando amplias parcelas de la opinión inquieta”, el desconocido autor de la crítica, califica el film de “repulsivo”. Achaca el interés de Herralde por Cerveto como de “atracción morbosa”, “lo que bastaría para considerarlo reprobable” y critica que haya “querido llegar al alma del asesino con curiosidad científica”. Incide en que Herralde ha construido un alegato exculpatorio, tal vez en busca de la conclusión de “lo injusta que es la ley con quienes la infringen y lo “manipulados” que están por la sociedad los

⁴²⁹ Martínez Tomas, *La Vanguardia*, 19/9/1978, p.56

⁴³⁰ *ABC*, 25/4/1979, p.57

⁴³¹ “El horror megalómano”, M.A.-J., *Arriba*, 20/4/1979

“pobrecitos” que se “ven empujados a matar a los burgueses”. En este mismo periódico, ante la noticia de que *El asesino de Pedralbes* se proyectaría en Nueva York, publicaba también, sin firma, una especie de alegato contra el film. En él se decía que “algo que desearíamos saber es cómo se permitió la entrada de las cámaras en la prisión y cómo es posible que no exista un órgano oficial que procese a cuantos intervinieron para llevar a término este engendro, que avergüenza a todos los españoles por igual”⁴³².

Si bien el diario *Informaciones* realizaba una crítica bastante anodina, donde lo único reseñable es que, para su autor (desconocido para los lectores) la película “carece de trabajo de creación personal que había en *Raza, el espíritu de Franco*. Aquí se limita a aplicar las reglas del género”⁴³³, mucho más interesante es la publicada por *El Alcázar*. Su crítico, Carlos Álvarez, emparenta *El asesino de Pedralbes* con “ciertos fragmentos de *Queridísimos Verdugos*, de Patino, y con los minuciosos reportajes de la revistas tipo *El Caso*”. Tras destacar que la película tiene un indudable interés humano por la “singular personalidad de José Luis Cerveto, quien se interpreta a sí mismo muchísimo mejor que podría haberlo hecho cualquier actor profesional”, entra a criticar la labor del cineasta, que la considera plana, porque “cuando debe poner algo de su cosecha, como en las secuencias ambientales que ilustran algunas de las declaraciones de los personajes, muestra muy poca imaginación y escaso sentido de la oportunidad, con unas imágenes más bien ramplonas e inanes”⁴³⁴.

Diego Galán en la revista *Triunfo* arrancaba su análisis con una visión que hoy resultaría completamente anacrónica: “Donde la televisión no llega o no quiere llegar, o donde la actualidad periodística no se digna penetrar, el cine alcanza una dimensión única e importantísima”. Galán reconoce que “son muchas las sugerencias de este documento que Gonzalo Herralde ha volcado con pasión y sin pericia” y achaca a una posible “timidez de Herralde por manipular de forma más brillante el documento original (...) No hubiera

⁴³² *Pueblo*, 17/4/1979 y 9/5/1980

⁴³³ *Informaciones*, 18/4/1979

⁴³⁴ *El Alcazar*, 16/4/1979, p. 27

importado, pues, una mayor imaginación en el montaje o una mayor ambición en las reconstrucciones dramáticas”⁴³⁵.

Si Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les destacaban en *Cinema 2002*, dentro de la crónica realizada sobre el Festival de cine de San Sebastián, que “la extraña y apasionante personalidad de Cerveto es el principal aliciente de esta película, superficial en sus planteamientos ideológicos y convencional en su realización, muy próxima en su estilo a cualquier programa televisivo de reportaje o “dossier”⁴³⁶, Esteve Rimbau realizaba un análisis en profundidad del film en *Dirigido Por*. El crítico catalán consideraba que “el mayor defecto del film radica en su falta de organización interna”, cuestionando algunos de los testimonios ofrecidos (como el del doctor Obiols, decano de la Facultad de medicina de Barcelona). Y abundaba en la utilización de un determinado tipo de prensa en el film: “lo que es peor, ofrece continuamente una impresión icónica del semanario sensacionalista –no hace falta citar nombres- tanto por los matices de la fotografía de la película, como por los reclamos publicitarios o por el recurso ilustrativo de complementos tanto testimoniales como gráficos que no hacen sino distorsionar un discurso subyacente mucho más profundo”⁴³⁷.

Un balance más positivo del film lo hace Marcos Ordoñez en *Fotogramas*, cuando manifiesta que “Herralde recupera su buen pulso (al crítico no le había gustado su anterior documental, *Raza, el espíritu de Franco*) y nos narra una historia de múltiples lecturas donde la inteligencia, la sutileza y la efectividad de la puesta en escena logran consistir un testimonio fílmico apasionante y realmente adulto”. Ordoñez, que considera *El asesino de Pedralbes* “un film policiaco que narra “desde dentro” las motivaciones, desarrollo y consecuencias de un acto criminal plenamente asumido por su autor”, demuestra que “la ambigüedad, cuando se asume con inteligencia,

⁴³⁵ Diego Galán, *Triunfo*, 21/4/1979, pp 58 y 59.

⁴³⁶ Manuel Hidalgo, Juan Hernandez Les, “El segundo año de la transición”, *Cinema 2002*, nº 45, nov. 1978, pp. 26 y 27.

⁴³⁷ Rimbau, Esteve, *Dirigido por*, nº 57.

puede resultar infinitamente más revolucionaria y profunda que la “verdad” dogmática y monolítica”⁴³⁸

⁴³⁸ “La Fascinación de lo perverso”, Marcos Ordoñez, *Fotogramas*, nº 1.560, 8/9/1978, pág. 26 y 27.

CAPÍTULO 14. Sucesos criminales políticos. La actualidad informativa se impone. Panorama de la extensa producción cinematográfica basada casos reales.

Teniendo muy en cuenta que, como estableciera Valentín Voloshinov, miembro del Círculo de Bajtín y autor de un libro fundamental en el desarrollo de la sociosemiótica, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929), todo discurso cultural está implicado de algún modo en el bucle de retroalimentación entre “lo semiótico” y “lo ideológico” y que, por tanto, toda intervención en la producción de sentidos, ya sean en este caso cinematográficos/audiovisuales o periodísticos, forman parte del contexto de pugna política de una sociedad dada en un momento dado, nos ceñiremos en este capítulo a una serie de filmes catalogados como “políticos” en términos genéricos, en tanto una de las vías de estructuración de esta investigación. La eclosión de la política en la vida pública y el progresivo avance de la libertad de expresión durante la Transición, amén de otras consideraciones industriales y legislativas ya vistas, propiciaron que el cine de estos años albergara en sus temáticas tendencias políticas distintas. Según el pormenorizado estudio de Manuel Trenzado, el período que va desde 1977 a 1980 es la fase de “mayor politización del cine español de la transición y, posiblemente, de toda su historia”. El autor contabiliza más de sesenta films encuadrables en alguna opción política, lo que supone algo más del quince por ciento del total de la producción de estos años (Trenzado: 1999, 309). Esta tendencia irá desinflándose a medida que avancen los años ochenta porque el interés por la política en el cine español, al igual que en otros órdenes de la vida, comenzó a diluirse (fruto del consenso y de la sutil censura económica) en aras de productos ajenos a esta temática y desde luego más conservadores. En cualquier caso, la abundancia de títulos con una apariencia politizada no puede entenderse como la floración de un “cine político español” que incite a la reflexión o al análisis, sino más bien a la identificación colectiva. Es decir, es lo que en la conocida definición de Monterde (1989, 47) se llama el “cine del conocimiento” frente a un “cine del reconocimiento”, en

línea de lo que Norman Mailer llamaba el “cine de la reflexión” y el “cine de la sensación”⁴³⁹ .

Nosotros no nos vamos a ocupar aquí, como es lógico, de esa abultada nómina de títulos que abordan más o menos trivialmente algún aspecto de la política. Nos ocuparemos tan sólo de aquellas películas que recogen sucesos ocurridos en el campo político, como el atentado contra Carrero Blanco, o que tuvieron trascendencia política de gran calado, como la matanza de los abogados de la calle Atocha. Como en anteriores capítulos, nuestro objeto de estudio estará centrado en aquellas producciones que se basen en un caso real y cuyo sustrato periodístico sea importante.

Ya hemos señalado los numerosos episodios vividos durante la transición democrática que podrían haberse trasladado a las pantallas porque servían en bandeja argumentos apasionantes, trepidantes, intrigantes, pero que nunca llegaron a interesar. Quizá muchos pensaban que con la irrupción de la democracia y la apertura de un clima de libertad sobrevendría el nacimiento de un cine más arriesgado y más audaz para bucear en los problemas de la sociedad española, escarbar en las miserias del ser humano o explorar vías poco transitadas llegaría en estos años de efervescencia y ebullición.

En nuestro campo de estudio de los sucesos políticos reales contemporáneos que se trasladaron a la pantalla podemos definir dos áreas temáticas significativas y predominantes en las que se inscribe el grueso de la producción de esta década. La tendencia mayoritaria tendrá como protagonista a la banda terrorista ETA, bien a través de sus acciones delictivas, bien como pretexto para representar y valorar el abuso de autoridad a veces cometido por las fuerzas de seguridad. El segundo grupo de películas tendrá como base argumental el terrorismo de la extrema derecha ejercido en las calles de este país. Junto a ellas, encontraremos algunos productos diseminados con un interés muy desigual. Desde el debut de José Antonio Zorrilla en el terreno del largometraje con *El arreglo* (1983), un interesante film que retratará lejanamente un caso de la crónica criminal con ciertas connotaciones políticas,

⁴³⁹ Recogido por Trenzado (1999, 306).

hasta subproductos sin mayor interés, como *El Terrorista* (V. Vinner, 1978) o *Todos al suelo* (M. Ozores, 1981)

14.1. La banda terrorista ETA se hace un hueco en la pantalla

Con respecto a las que tienen como base argumental la violencia de ETA en sus diferentes aspectos encontraremos siete filmes realizados a lo largo de esta década. Dos obras abordarán el atentado a Carrero Blanco: *Comando Txiquía. Muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1978) y *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979); un film planteará la crónica de uno de los episodios más sonados de la banda terrorista: la evasión de un grupo de presos de la organización, *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), y otro abordará los últimos fusilamientos del franquismo, *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1978). La brutal violencia de la organización terrorista a comienzos de los ochenta se verá reflejada en *Los reporteros* (Iñaki Aizpuru, 1983). Ese mismo año de producción, Imanol Uribe realizará *La muerte de Mikel*, un abordaje a la intolerancia dentro del universo de la banda armada y, por su parte, Pedro Costa rodará *El caso Almería*, suceso de gran trascendencia informativa que ejemplifica cómo el terrorismo de ETA se convierte en el pretexto para cometer abusos de poder por parte de una Guardia Civil cuyos métodos de actuación distaban todavía mucho de ser democráticos. Analizaremos en sendos capítulos posteriores tanto *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) como *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), dos películas que de manera radicalmente distinta abordan también este fenómeno.

De este primer bloque hemos querido seleccionar para nuestro estudio más pormenorizado tres asuntos de gran relevancia social y de tratamientos informativos muy dispares: el magnicidio contra Carrero Blanco; la fuga de un grupo de reclusos, en su mayor parte de ETA, de la prisión de Segovia y el caso Almería como ejemplo del escándalo social, político y periodístico en la incipiente democracia.

Una referencia más apresurada merecerán *Toque de queda* y *Los Reporteros*, por cuanto se trata de obras menores. Iñaki Núñez, realizador de la primera, había dirigido *Estado de excepción* (1976), cortometraje polémico y perseguido (su autor terminó en la cárcel) debido a que narraba la historia de una familia vasca cuyo hijo, que había optado por la lucha armada, es torturado y fusilado. Dos años después, el cineasta vasco debutaría en el campo del largometraje con *Toque de queda*. La película se inspiraba en los sucesos ocurridos en septiembre de 1975, fecha en la que se producen los últimos fusilamientos ordenados por Franco. El film, aunque no pretende ser una película histórica, según declaraba su creador en los días del estreno⁴⁴⁰, recogía documentalmente las reacciones que esta acción provocó en Europa. Aún así, el argumento se centrará más en las vivencias de una de las condenadas que, tras ser conmutada su pena por estar embarazada, deberá aprender a recomponer su vida e incluso su propia personalidad. La película contó con un bajísimo presupuesto, estuvo producida de una forma independiente y se rodó en dieciséis milímetros, cuestiones éstas que no debieran haber impedido realizar un producto de mayor altura de miras y con unas cotas de calidad algo más elevadas. Como decía un crítico cinematográfico por aquellos tiempos la película es amateur en el peor sentido de la palabra porque “nos recuerda los balbucientes filmes de los concursos de *super 8*, con su *Adagio* de Albinoni y todo⁴⁴¹”.

También pasó bastante inadvertida entre el público *Los reporteros*. La película dirigida por Iñaki Aizpuru se inicia con un cartel en el que se advierte al espectador de la veracidad de lo narrado: “Esta película está basada en hechos reales ocurridos en Euskadi a lo largo del año 80 y principios del 81, respetándose las circunstancias de los mismos, algunas de las cuales atrajeron la atención de todo el mundo. Incluso a pesar de que los personajes son producto de la imaginación de los autores representan actitudes que se han

⁴⁴⁰ “Iñaki Núñez rueda sobre la represión”, *El Periódico*, 3/3/1979

⁴⁴¹ Trueba, Fernando, *El País*, 17/3/1979

dado en nuestro pueblo”. Ese conflictivo marco sirve al cineasta para subrayar la dualidad con la que se vivía en el país vasco: de las faenas de pesca en Hondarribia a los atentados en distintas calles de sus ciudades; de la vida en el monte y los caseríos a la brutal realidad del asesinato de Ryan. Es tal la acumulación de acontecimientos que se embuten en el argumento (la muerte de Arregui, los incidentes de Guernica, el 23-F...) que se antoja más como un catálogo de muestras que como un documento serio de reflexión.

Dos jóvenes reporteros *free-lance* de televisión serán el hilo conductor del relato y representarán de manera esquemática y simplista las dos posturas para entender Euskadi: la reformista y la radical. Una coexistencia que dará finalmente al traste con la amistad y con el compañerismo de los dos jóvenes y que acabará, como en tantas ocasiones, con la ruptura entre los protagonistas. El problema es que tanto ellos como los personajes que les rodean serán arquetipos de un argumento cuyo guión, diálogos y puesta en escena están filmados con una técnica estrictamente amateur, lo que termina por convertir el relato en su conjunto como una película netamente fallida.

Dejaremos de lado intencionadamente un interesante obra firmada por Imanol Uribe en 1983, *La muerte de Mikel*. La película no entrará en nuestro estudio como objeto de análisis en profundidad porque el cineasta vasco partirá de una pequeña referencia verídica (la noticia de la muerte de un drogadicto que había sido marginado por sus compañeros de HB), sin más seguimiento en la prensa del momento, para construir un retrato sobre la intolerancia y la represión en la sociedad vasca.

14.1.1. La Historia se repite: un magnicidio acaba con la vida de Carrero Blanco

Si hay un momento difícil de asimilar en la larga trayectoria del franquismo será el asesinato del presidente del gobierno, Luis Carrero Blanco. La imagen de España que el régimen había querido proyectar interna y externamente era que su estructura, levantada décadas atrás, era poderosa, inamovible, inalterable. Es verdad que ideológicamente el régimen hacía aguas y que su credibilidad estaba seriamente contestada dentro y fuera de nuestras

fronteras, pero lo que nadie podía imaginar es que su línea de flotación, por utilizar un léxico náutico, podía ser tan vulnerable. Por eso la voladura del coche de Carrero Blanco fue, tanto para los de dentro como para los de fuera, un acto inverosímil e increíble.

España tenía experiencia en magnicidios de igual relevancia. Recuérdese que Prim fue asesinado en el Madrid de 1870, en la antigua calle del Turco; que Cánovas del Castillo murió a manos del anarquista Angiolillo en el balneario de Santa Águeda, situado en Mondragón (Guipuzcoa), en 1897; que Canalejas perdió la vida en la Puerta del Sol en 1912, y que Eduardo Dato fue acribillado a balazos en la Plaza de la Independencia en 1921, también en Madrid. Pero el atentado de 1973 tendrá una especial significación por varios motivos: primero, porque la fortaleza del régimen había quedado en entredicho; después, porque nadie era capaz de vaticinar el alcance político y social que el asesinato podía tener y porque lo que generó, al menos inicialmente, fue miedo, principalmente entre los miembros de la oposición clandestina que temían un endurecimiento del régimen. Y, por último, porque evidenció el férreo control de la información por parte del aparato del Estado y, por tanto, la desinformación de la ciudadanía.

El atentado contra el almirante Carrero Blanco es el primer trabajo de esta investigación que es difícil reconstruir con todo lujo de detalles recurriendo a las páginas de los periódicos de aquellos días. Como veremos más adelante, tras las primeras horas del suceso, el Gobierno mantendrá la estrategia del silencio, rota después por una política informativa que dosificaba los datos y contribuía a la confusión y a la intoxicación intencionada.

Han pasado casi cuatro décadas desde que sucediera aquel crimen que conmocionó a España y muchos puntos oscuros nunca han llegado a ser desvelados. Durante todos estos años se ha especulado “sobre si el atentado contra Carrero Blanco fue “permitido” por determinados sectores del régimen” (Prego, 1996: 21) que no veían con buenos ojos al almirante como guardián del franquismo tras Franco; también se ha rumoreado mucho sobre si momentos después del magnicidio “la caja fuerte en la que el presidente del Gobierno guardaba sus papeles fue inexplicablemente vaciada” (Estevez, 1998: 15) y de

ella desaparecieron las notas personales de un hombre con fama de ser muy metódico; o incluso ha habido quien insinuara que hubo colaboración externa “por parte de cierta Embajada en Madrid cuyos agentes usan nombres como Morris, Williams, Robert, etc e incluso por parte de miembros del Servicio de Información creado por el propio Carrero Blanco” (Campo Vidal: 1983, 29). Teorías conspirativas para todos los gustos en las que nosotros no vamos a entrar porque, obviamente, no es el objetivo de este trabajo.

14.1.1.1. Silencio, manipulación y confusión. Las dificultades para informar.

El hecho de que las informaciones publicadas por la prensa escrita tras el atentado sean tan confusas para reconstruir tanto el suceso como, sobre todo, los numerosos movimientos, conversaciones y gestiones que ocurrieron en torno al magnicidio, conocidas después por los testimonios, los libros editados sobre este caso y las memorias de los protagonistas, nos ha llevado a utilizar un buen número de cabeceras de periódicos con el que intentar reconstruir un mapa informativo del suceso.

Como todo el mundo conoce, el almirante Carrero Blanco hacía sistemáticamente el mismo recorrido y a la misma hora durante todos los días del año. Salía de su portal en la calle Hermanos Bécquer a las 8.55, subía a su coche oficial, entraban por la calle López de Hoyos, llegaban a Serrano y allí se detenían para oír misa en la iglesia San Francisco de Borja. Cuando terminaba, volvía al coche oficial que recorría las calles de Juan Bravo, Claudio Coello y Diego de León, hasta que regresaba a su casa para desayunar antes de ir al despacho que la Presidencia del Gobierno tenía en el Paseo de la Castellana. Con él siempre viajaban, además del chófer, un policía y otro coche de acompañamiento (antes llamado de “respeto”) en el que iban dos escoltas y un conductor. Ese día 20 de diciembre, cuando el Dodge Dart (sin blindaje, porque ese privilegio sólo lo tenía Franco) llegaba a la altura del número 104 de la calle Claudio Coello se produjo una explosión de tal magnitud que los escoltas de acompañamiento, que ni imaginan dónde estaba Carrero Blanco, transmitieron por radio a la Dirección General de Seguridad el siguiente

mensaje: “Ha habido una explosión. Que manden otro coche para escoltar al presidente, que el mío está hundido” (Bardavío: 1974, 48). Eran las nueve y veinte de la mañana y en ese momento los escoltas creían que el coche del presidente había seguido rumbo a su domicilio.

La confusa noticia corrió como la pólvora. Juan Luis Cebrián, entonces subdirector del diario *Informaciones*, “un vespertino madrileño de talante liberal que en aquella época representaba mal que bien la disidencia templada”, recuerda que sobre las nueve y media de la mañana el redactor jefe, Eduardo Barrenechea, entró en su despacho avisando de una explosión en el barrio del Salamanca. “Veinte minutos más tarde María Antonia Iglesias, redactora que había acudido al lugar del suceso, me telefoneaba desde una cabina pública para asegurarme que el presidente del Gobierno había muerto víctima de un atentado”. Así se iniciaba la jornada profesional “más llena de tensiones y miedos, con la sola excepción de la del frustrado golpe de Estado en febrero de 1981” que recuerda el veterano periodista (Cebrián, 1983: 17).

El detalle (importante) de que se trataba de un atentado no trascendió oficialmente a la opinión pública hasta bien avanzada la tarde. Durante las horas que median entre el suceso y su reconocimiento oficial, el control de la información será duro y tenaz. Primero, porque a Francisco Franco se le dosifica la noticia, ya que se encuentra enfermo con gripe y se decide comunicarle que Carrero Blanco ha sufrido un accidente del que se encuentra grave para, poco a poco, ir desvelándole luego la verdad. A las once de la mañana, Torcuato Fernández Miranda, que ha asumido la presidencia en funciones, decide hablar con el jefe del Estado, quien le da la orden de “no alarmar al país”, a pesar de que ya hay algunos indicios que hacen sospechar de un atentado: se descubre el detonador, los cables, el túnel... pero Franco se aferrará a la idea del accidente y dará “la consigna de que las notas informativas fueran muy breves por el momento y sin asomo de opinión” (Bardavío, 2009:45).

A las doce y media, la Dirección General de Prensa envía la primera nota sobre el suceso⁴⁴². El diario *Informaciones* publica una edición extraordinaria una hora más tarde y en su portada un retrato de Carrero Blanco domina la página. Un lacónico titular “Ha fallecido el Presidente del Gobierno” y dos sumarios con la información de la edad del almirante y el hecho de que Fernández-Miranda ha asumido la presidencia, acompañan al texto íntegro de la nota de prensa: “Esta mañana se ha producido una importante explosión, cuyas causas aún se desconocen, en una zona del barrio de Salamanca, de Madrid, que ha provocado varias desgracias personales. El presidente del Gobierno, almirante Carrero Blanco, que pasaba en su coche, camino de su despacho, por el lugar de la explosión, en el momento de ocurrir el hecho ha sufrido graves heridas, a consecuencia de las cuales falleció poco después de ser ingresado en una clínica”⁴⁴³. En el interior, una doble página recorrerá su biografía, ilustrada con fotografías del presidente con personalidades relevantes como Henry Kissinger, el Príncipe Juan Carlos o el Jefe del Estado. Ni rastro del atentado. Tanto las agencias de noticias como el diario *Informaciones* no lo mencionan, porque no pueden, como tampoco darán más información referente a la explosión.

Según se ha podido saber posteriormente, el desconcierto entre la población es enorme. A la machacona insistencia de Franco de “no hay que alarmar al país” cada vez que Fernández-Miranda le visita ese día, el presidente en funciones terminará por decirle: “El país ya está alarmado, Excelencia, la gente está desorientada, es necesario informar de lo sucedido” (Prego, op.cit, 27). Nadie cree que aquello haya sido un accidente provocado por una explosión de gas, máxime cuando el Telediario ofrece un reportaje casi mudo sin comentario ni opinión, sólo con el texto del comunicado oficial pero con las imágenes grabadas en el lugar de los hechos. El reportaje original prohibido estaba acompañado por unas entrevistas realizadas por el periodista Manuel Alcalá a testigos, vecinos y transeúntes, que se pudieron recuperar

⁴⁴² *Radio Nacional de España* retendrá el comunicado hasta las 13 horas.

⁴⁴³ *Informaciones*, 20/12/1973, portada

para la serie producida por TVE *La Transición*, dirigida por Victoria Prego⁴⁴⁴. Los reporteros han podido filmar las fachadas intactas, el boquete inmenso, la curiosa circunstancia de que el único coche que ha volado por los aires haya sido el de Carrero, el túnel excavado... Imágenes que se ven en todos los hogares españoles a la hora de la comida y que no dejan lugar a dudas: el presidente ha sido asesinado.

Por eso la expectación es inmensa cuando se anuncia la comparecencia del ministro de Información, Fernando Liñán. Desde que termina el noticiario a las 15.30 horas aproximadamente, la emisión de TVE se limita a dar imágenes de una orquesta sinfónica que interpretaba música clásica. De cuando en cuando, un locutor recuerda que el ministro aparecería en pantalla. Por fin sale. Son las 16.27 de la tarde cuando el primer representante del gobierno se dirige a los ciudadanos que, estupefactos, comprueban que nada se les dice sobre lo ocurrido. En su alocución ante la cámara de TVE, Liñán se limitará a comunicar oficialmente que, de acuerdo con la ley, asume la presidencia Torcuato Fernández-Miranda, que se establecen tres días de luto nacional y que se da el pésame a la familia del presidente. Nada más.

Joaquín Bardavío, jefe de los Servicios Informativos de la Presidencia del Gobierno en aquellos años, reconoce que en esos momentos la opinión pública tenía un interés informativo inusitado hasta la fecha: “La gente espera ante los televisores con impaciencia y muchos miles de personas no acudirán a sus obligaciones antes de oír al ministro. Liñán aparece en pantalla y no da noticia esclarecedora. El Gobierno todavía no ha sido enterado de la naturaleza de la explosión. Un escueto parlamento que decepciona”. Pero el responsable de la información no considera que se dilataran los tiempos y, por tanto, se manipulara el mensaje escamoteando información a los ciudadanos porque sostiene que todo fue producto de la casualidad: “No hubo ninguna intencionalidad en el retraso de la intervención para no decir nada”. Según Bardavío, tiempo después, un experto en Orden Público explicaba que era una

⁴⁴⁴ La serie, de trece capítulos, arrancaba con el asesinato de Carrero Blanco y terminaba con las elecciones democráticas de junio de 1977. Para reconstruir el atentado contra el presidente del gobierno, la serie utilizaba las imágenes ficcionadas por Gillo Pontecorvo en *Operación Ogro. La Transición* se emitió entre julio y octubre de 1995.

medida lúcida eso de tener a la gente ante la televisión durante una hora “porque cuando un país se encuentra traumatizado, estupefacto, perplejo y en tensión, es de fundamental importancia mantener a las personas en sus casas el mayor tiempo posible. Está muy bien visto pero no hubo planificación. Fue así porque salió casualmente así” (Bardavío: 2009, 51).

A las seis y media de la tarde, Fernández-Miranda consigue convencer a Franco de la necesidad de informar a la sociedad y ya la Dirección General de Prensa puede transmitir una nota con la verdad del asunto. En ella se reconoce que se ha tratado de un atentado, se informa de la existencia de un túnel excavado bajo la calle y se dan los detalles de la potente carga que ha hecho volar el automóvil de Carrero. Los periódicos podrán informar de algunos aspectos del suceso. Por su parte, Radio Nacional de España, la emisora que llega a muchos puntos de España donde no llegaba la televisión, decide retrasar todavía un poco más la información. Por fin dará la noticia a todos los españoles a las siete de la tarde.

El siguiente paso informativo será la comparecencia del presidente en funciones, quien en un tono solemne y con un lenguaje de seriedad y firmeza, intenta transmitir al país tranquilidad y sosiego. Su mensaje es corto y directo: "El almirante Carrero Blanco, presidente del gobierno, ha sido víctima de un atentado criminal. La reacción del pueblo español es la propia de su nobleza, el orden es completo en todo el país, y será mantenido con la máxima firmeza. El odio puede sonar con posibles revanchas, es inútil. Hemos olvidado la guerra en el afán de construir la paz de los españoles, pero no hemos olvidado ni olvidaremos nunca la victoria que ha abierto el camino español de la paz y la justicia". Son poco más de las once de la noche y para esa hora la cúpula del gobierno ya sabe que se ha tratado de ETA. Radio París acaba de informar que la organización separatista vasca ha emitido un comunicado en el que se atribuye la autoría del atentado. José María Leizaola, jefe del Gobierno vasco en el exilio se apresura a declarar que el comunicado es falso y que ETA no está detrás del atentado. La banda terrorista emite un segundo comunicado y celebra una rueda de prensa en la que un encapuchado ofrece todos los detalles sobre la preparación y ejecución del atentado. Lo hará en euskera, mientras que otro miembro, también encapuchado, irá traduciendo al castellano

todo lo que se dice. De nuevo, no hay ninguna duda y la sensación de ridículo para muchos es notoria.

Pero antes de llegar a ese momento, la prensa escrita intentará ofrecer la mejor información posible, dentro de los escasos márgenes en los que se movía. Los periódicos de la mañana del día 21 saldrán a la calle con la confirmación de la noticia del atentado y datos relativos al recorrido que realizaba diariamente el Presidente, al túnel excavado, a la potente explosión y a los numerosos testimonios de repulsa y rechazo. Cada periódico contará entre sus filas con sus afines o fieles colaboradores. Así, por ejemplo, el diario *Ya* publicará un artículo del grupo *Tácito*⁴⁴⁵, “Repulsa a la violencia”, en el que destaca la madurez de los españoles ante una tragedia tan importante, al tiempo que entrevista a personalidades como Joaquín Ruíz Jiménez o Antonio Pedrol Rius. Además de esto, las páginas del periódico se completan con información de la capilla ardiente, el pésame de los Príncipes a la viuda, o las semblanzas tanto del presidente asesinado como del que está en funciones.

La homogeneidad en la información sobre estos aspectos es la tónica dominante en la mayoría de los diarios de la mañana. El decano de la prensa madrileña, el diario *ABC*, ilustra bastante bien el desconcierto existente ante la autoría del atentado. Si en su página 31 publicaba un recuadro pequeño con el titular “La ETA se atribuye el crimen” y el texto con el comunicado ofrecido por Radio París y el eco de esta noticia en varias emisoras alemanas, el mismo periódico mantenía en su página 33 una crónica firmada por Alfredo Semprún según la cual los autores eran “reconocidos por los testigos como conocidos terroristas internacionales”⁴⁴⁶. Más cauto, aunque también en esta línea, se definía José Oneto, periodista de la redacción en Madrid de *La Vanguardia*, que escribía su crónica desde el lugar de los hechos y afirmaba “el criminal atentado ha sido perfectamente planeado con todo tipo de medios y por

⁴⁴⁵ Colectivo de ideología democristiana que en los últimos años de la dictadura franquista difundía sus ideas democráticas en periódicos de tendencia católica. En sus filas estaban nombres como Leopoldo Calvo Sotelo, Iñigo Cavero, Marcelino Oreja, Óscar Alzaga o Landelino Lavilla.

⁴⁴⁶ *ABC*, 21/12/1973, pp. 31 y 33.

verdaderos expertos, por lo que no se descarta que sean profesionales procedentes del extranjero”⁴⁴⁷.

Con información algo más completa salía a la calle el decano de la prensa de la tarde, el diario *Informaciones*. En su portada, además de destacar la misa de “Corpore insepulto” presidida por el Príncipe de España (Franco seguía “aquejado de una ligera afección gripal”), el periódico daba cuenta, “según informaciones dignas de crédito” de la detención de “uno de los tres supuestos terroristas que en la mañana de ayer perpetraron el atentado”. No se proporciona su identidad ni si pertenece a grupo alguno; tan sólo que fue detenido en una casa de una calle de Madrid y que está grave por tener una herida de bala en la mejilla. La noticia no explica cómo ni en qué circunstancias se hirió el detenido, al tiempo que informa de la escasa credibilidad que había tenido para el máximo representante del gobierno vasco en el exilio de París, Leizaola, apoyado por el párroco de Socoa, Pierre Larzábal, la autoría por parte de ETA del atentado. *Informaciones* publica también un inequívoco editorial, “El futuro está en las Instituciones”, en el que destaca que el “vil asesinato no logrará parar el proceso de modernización de nuestro Estado” y anima a todos para que “no quede hueco para el derrotismo o el desánimo”. También destaca de manera notoria el esfuerzo colectivo realizado por la prensa en la preparación de diferentes ediciones.

Dos días después, la confusión informativa comienza a despejarse. Mientras el diario *ABC* publica un “emotivo documento gráfico” con la imagen de Francisco Franco llorando ante la viuda de Carrero en los funerales ofrecidos en San Francisco el Grande, el diario *Ya* lanzaba una espectacular portada con la foto de los seis “asesinos del presidente” (la presunción de inocencia vendría para la mayoría de los periódicos con las conquistas democráticas) buscados por la policía. *La Vanguardia* optará por ofrecer en su portada informativa las dos noticias combinadas⁴⁴⁸, Franco abatido y la identificación de los miembros de la banda, y respetará la presunción de inocencia a la hora de hacer referencia a los etarras buscados. El

⁴⁴⁷ *La Vanguardia*, 21/12/1973, p. 11.

⁴⁴⁸ *La Vanguardia*, 23/12/1973, p.5

planteamiento periodístico de *El Alcázar* entra en un terreno mucho más peligroso al extender la responsabilidad del atentado (además de ETA) “a quienes con benevolencias apostólicas y simpatías democráticas” trabajan a favor del cambio político⁴⁴⁹.

Por tanto, la noticia sobre la identificación del comando que supuestamente atentó contra Carrero la encontraremos en las ediciones del 23 y 24 de diciembre y tendrá como denominador común su absoluta homogeneidad. Todos los medios impresos reproducen fielmente la nota facilitada por la Dirección General de Seguridad a través del servicio oficial de Prensa, en la que se especifica que “los miembros del grupo terrorista que ejecutó tan bárbara acción pertenecen al Frente Militar de la ETA V Asamblea, con base en el sur de Francia, de la que parten hacia nuestro país”. Los nombres facilitados por la policía son los de José Ignacio Abaitua, alias Marquín; José Miguel Beñarán, “Argala”; Pedro Ignacio Pérez Beotegui, “Wilson”; Javier María Larreategui, “Atxulo”; José Antonio Urruticoechea, “Josu Ternera”, y Juan Bautista Eizaguirr, “Zigor”⁴⁵⁰.

La información sobre el atentado (al margen de funerales, testimonios de pésame o rechazo, condenas, etc) no volverá a aparecer en las páginas de los periódicos de manera notoria hasta que se informa de una nueva rueda de prensa clandestina de ETA en Francia. No será noticia de portada en ese momento, pero sí derivará en tal malestar por parte de las autoridades de nuestro país que terminará en la presentación de una “enérgica nota de protesta ante el Gobierno francés como consecuencia de las actividades de la E.T.A. en territorio galo”⁴⁵¹. En la rueda de prensa celebrada en París ante periodistas de *Le Figaro*, *Le Monde* y *Soud-Ouest*, los militantes de la banda armada informan “que la reunión de la E.T.A. en la que se decidió el atentado tuvo lugar en territorio español” y que eligieron este método porque “sabemos

⁴⁴⁹ *El Alcázar*, 21/12/1973, p.1

⁴⁵⁰ *Ya*, 23/12/1973, portada y p. 3 y 4; *Informaciones*, 24/12/1973, pp. 6 y 7; *Arriba*, 23/12/1973, p. 1 y 8.

⁴⁵¹ *Ya*, 29/12/1973, p. 16

que no estamos en condiciones de hacer frente al Ejército español”. Feliciano Fidalgo, entonces corresponsal en París de la agencia *Logos*, escribía en su crónica que el “Ministerio francés del Interior se muestra reservado, ahora como otras veces, respecto a sus relaciones con las autoridades españolas por el trato a los refugiados vascos” y recalca que tras el atentado de la calle Claudio Coello, “la policía francesa no ha tomado ninguna medida especial en el Departamento de los Pirineos Atlánticos”.⁴⁵²

Además de aportar algún dato más sobre el operativo organizado para el atentado, como que la idea inicial era el secuestro de Carrero pero que cambiaron de plan cuando fue nombrado Presidente y le incrementaron la escolta, los datos que aporta *Informaciones* abunda en lo apuntado por Fidalgo y resalta que se espera que el Gobierno de Madrid plantee al de París el peligro que puede suponer para la seguridad de nuestro país el que encuentren “cobijo y libertad de movimientos en el sur de Francia los terroristas de la E.T.A.”⁴⁵³. Este tímido mensaje irá teniendo cada vez más protagonismo en las páginas de los periódicos, como los editoriales de *La Gaceta del Norte*, donde sin tapujos se denuncia “la inconcebible pasividad de las autoridades y del Gobierno francés”, pidiendo con “firmeza” que se “termine esta situación intolerable, enmascarada con el más torpe disfraz de los tratados internacionales” o en *El Correo español-El pueblo Vasco*, donde su más taimado texto termina preguntándose: “¿Quién erradicará la violencia y la agresión constante a los ciudadanos de un país si los violentos agresores encuentran refugio seguro y permanente en la casa inviolable de al lado?”⁴⁵⁴. Tal y como señalábamos anteriormente, la protesta oficial llegaría pronto y se haría a través del Embajador de España en Francia, Pedro Cortina, que solicitaba “el cese inmediato de las actividades de los refugiados del movimiento vasco en Francia”, cifrados en unos tres mil individuos⁴⁵⁵.

⁴⁵² *Ya*, 26/12/1973, p.11

⁴⁵³ *Informaciones*, 26/12/1973, portada

⁴⁵⁴ “La paradoja de un país amigo”, editorial *La Gaceta del Norte*, y “La hora de la justicia”, editorial de *El Correo español-El pueblo vasco*, 26/12/1973, recogido por *Informaciones* el 27/12/1973, p.6

⁴⁵⁵ Fidalgo, Feliciano, *Ya*, 29/12/1973, p.16

La situación es imparable, las críticas seguirán arrojándose cada vez con mayor intensidad por los periódicos más afines al régimen durante los días sucesivos. La hostilidad y el recelo hacia el país vecino serán sentimientos abonados en sus páginas, donde encontraremos comentarios para todos los gustos, desde los más prudentes como el del diario *Informaciones* ante la solicitud de extradición de los etarras (“es de suponer que el Gobierno francés no oponga ningún tipo de resistencia a la medida”) a la acusación directa y sin vacilaciones de *El Alcázar*, que escribe: “la sangre de estas tres víctimas (Carrero y sus dos acompañantes) no manchan sólo a los autores cómplices y encubridores del crimen. Salpica a cuantos parecen olvidar que con asesinos o con quienes se jactan de serlo no se dialoga (...) Permitir la apología del crimen o actuar frente a él con negligencia equivale a quebrantar las normas de convivencia, exigibles a toda nación civilizada, más a las que dicen rendir culto al lema “liberté, égalité, fraternité”⁴⁵⁶.

La polémica continúa con mayor o menor intensidad durante varias semanas, con nuevos elementos informativos interesantes que no podemos abordar con detenimiento, como las negociaciones diplomáticas entre ambos países o la implicación de la policía francesa en la búsqueda de etarras. Pero lo que sí se consigue con esta polémica será “olvidar” el fracaso de las autoridades españolas ante el atentado que ha costado la vida al Presidente del Gobierno y a dos personas más. Primero, porque los servicios secretos no fueron capaces de detectar los preparativos de una acción tan compleja; después, porque las investigaciones policiales no consiguieron aclarar muchos de los aspectos vitales de la acción: como la identificación de los presuntos autores, cuestionada en los días posteriores o la confusión sobre si éstos se hallaban en suelo español o francés.

Lo cierto es que repasando los periódicos de aquellas jornadas se constata que no hay noticias sobre estas investigaciones porque no hay nada que decir, los datos que van recomponiendo el mapa del asesinato los proporcionarán la propia ETA, dosificándolos y manipulándolos a su antojo. El enfado de las autoridades españolas cada vez que se conocen esos nuevos

⁴⁵⁶ *El Alcázar*, 9/1/1974, p.35

datos es notorio pero algunos periódicos siguen lanzando información cada vez que la tienen. Es lo que vuelve a suceder con *Ya* que, a través de Feliciano Fidalgo, permitirá conocer más detalles, como el tiempo que tardaron en construir el túnel y la forma de éste, los disfraces empleados de electricistas para no levantar sospechas en el barrio, la colocación de un coche en doble fila para obligar al chofer del Presidente pasar por el punto concreto deseado por ellos o la fuga desde Madrid a Salamanca, para llegar a Portugal y, desde ahí, embarcar hacia el sur de Francia. Curiosa también es la Nota de la Redacción que acompaña a esta noticia y en la que se advierte que “no podemos caer en la ingenuidad de dar sin más esas declaraciones por ciertas, puesto que es lógico que la organización tenga un gran interés en despistar y en dar pistas falsas a la Policía. De cualquier modo, la gravedad está en que en ese país se puedan celebrar esas conferencias de prensa”⁴⁵⁷.

Frente al conocimiento de una parte de la versión de los hechos a través de la prensa francesa, el silencio y la opacidad impuestos habían impedido la labor de los periódicos españoles, salvo en algunos casos gracias al trabajo realizado por algún corresponsal. El atentado había copado buena parte de la superficie de los periódicos españoles desde el 20 de diciembre hasta los primeros días de enero de 1974, pero las noticias hacían referencia, como antes señalábamos, a actos de adhesión y de afirmación a la víctima y al régimen. Poco o nada se contó de cómo se vivió el atentado y sus consecuencias en el Tribunal del Orden Público donde el mismo día comenzaba el importante proceso 1001 contra varios sindicalistas. Apenas se informaba en algunos medios del día 21 que el juicio fue suspendido durante algunas horas, pero casi nada se dirá de los altercados violentos protagonizados por grupos ultraderechistas en la plaza de las Salesas que reclamaban encolerizados la horca para el abogado Ruíz Jiménez y para Marcelino Camacho, el paredón para Tarancón y la vuelta al 18 de julio. Tampoco se informará esos días del verdadero mar de fondo en las relaciones Iglesia-Estado o de las gestiones realizadas con los responsables directos de la oposición antifranquista (sobre todo con Santiago Carrillo en París), primero

⁴⁵⁷ Fidalgo, Feliciano, “Crónica de París”, *Ya*, 30/12/1973, pp. 3 y 4.

para descartar su participación en los hechos y después para garantizar que no habría represalias contra ellos.

Es verdad que la prensa de esos días refleja toda la conmoción y la sorpresa que el atentado conlleva. Ese acto brutal e inesperado se llevará por delante “momentos” tan especiales de la vida cotidiana de este país como el sorteo de la Lotería de Navidad, que apenas tendrá presencia en los medios ese año, los reportajes sobre las alegres y consumistas compras navideñas que se verán mermados sensiblemente o los mensajes navideños del Jefe del Estado, centrados en aquella ocasión exclusivamente en reafirmar la fortaleza del país. Las noticias que llegan de fuera no serán tampoco muy alentadoras: España, como cualquier país de nuestro entorno, vive atenazada por una tiránica guerra del petróleo, cuyos precios aumentan a un ritmo del cien por cien. El país, a través de los ojos de la prensa de esos días, será más triste, más gris y más pobre económicamente.

14.1.1.2. Carrero Blanco salta al cine. El atentado se convierte en argumento ficcional con intenciones veristas

No deja de ser curioso que salvo pequeñas y escasas tentativas producidas en el País Vasco⁴⁵⁸, el primer largometraje que aborda el terrorismo de ETA proceda de una producción netamente centralista y de la mano de un director como José Luis Madrid en *Comando Txiquia (La muerte de un presidente)* en 1977. Y tampoco deja de sorprender que dos años después de esta primera propuesta de llevar al cine el atentado contra Carrero Blanco, una coproducción hispano-italiana asuma un nuevo proyecto de trasladar a la pantalla el magnicidio: *Operación Ogro*, Gillo Pontecorvo, 1979⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ Por aquellos años, la producción cinematográfica vasca se limitaba a los noticiarios *Ikuska*, de donde saldría buena parte de los cineastas que después trabajarían con profusión en la industria, como Pedro Olea, Imanol Uribe o Montxo Armendáriz, algún cortometraje, como *Estado de Excepción*, de Iñaki Núñez (1976), y esporádicos largos, como *Axut* (José María Zabala, 1976). A partir del traspaso de competencias, en septiembre de 1980, la producción comenzaría a regularizarse.

⁴⁵⁹ En 2010, dentro de la nueva corriente interesada en llevar a la pequeña pantalla acontecimientos significativos de nuestra historia más reciente, la productora Boca a Boca rodaba para TVE y ETB “*El asesinato de Carrero Blanco*”, miniserie compuesta de dos capítulos de noventa minutos que se emitirá en breve. Este telefilme está dirigido por Miguel Bardem y protagonizado por José Ángel Esteban, en el

Si resultaba hasta cierto punto lógico que la primera experiencia cinematográfica sobre una de las acciones claves de la banda terrorista proviniera de la industria “convencional” por la práctica inexistencia de los cines autonómicos en esas fechas, llamaba la atención que el producto fuera obra de un cineasta como José Luis Madrid. Hasta ese momento, el director había desarrollado toda su trayectoria profesional en el cine de subgéneros de los años sesenta y setenta, moviéndose entre el *spaghetti-western*, el cine de terror o el destape, con títulos tan ilustrativos como *El vampiro de la autopista* (1970), *El último tango en Madrid* (1975) o *Lucecita* (1976). Después de llevar al cine el famoso culebrón radiofónico, Madrid se lanza a la producción, dirección y escritura del guión (en colaboración con Rogelio Baón) de *Comando Txiquía. Muerte de un presidente* (1977).

La película, dividida en dos partes diferenciadas, se abre con un extensísimo y moroso prólogo, en el que una voz en off nos recuerda que “la violencia, sea del signo que sea, sólo genera violencia”, que el film sólo pretende “narrar unos presuntos hechos históricos” y que su intención es “condenar el terrorismo”. Aunque la afirmación: “sólo la comprensión y el diálogo nos llevarán a encontrar nuestro auténtico camino” pudiera hacer pensar que el film irá encaminado al análisis del problema o, al menos, a una propuesta de reflexión, el resultado estará alejado de esa realidad. La película tiene una primera parte dedicada a trazar un relato engolado y laudatorio sobre el personaje protagonista, el almirante Carrero Blanco, ilustrando sus orígenes, su trayectoria militar y política, resaltando con toda la pompa posible sus virtudes castrenses, humanas y religiosas: “murió lejos de la mar, defendiendo sus ideales, sus creencias y sus profundas convicciones”, nos recuerda la voz en off.

Cerrado el prólogo y acompañando a los títulos de crédito dos nuevos carteles, sobreimpresionados sobre la fotografía del cuerpo de Carrero en el féretro y sobre el coche del presidente en la azotea, intentan ofrecer al

papel de Carrero, *El País*, 12/10/2010. También se incorpora una recreación del atentado contra el presidente del Gobierno en la ficción de *Balada triste de trompeta* (Alex de la Iglesia, 2010).

espectador garantías de verosimilitud sobre lo que va a ver. Dichos textos nos informan que la película ha sido filmada en “los auténticos escenarios donde se supone se desarrollaron los presuntos hechos, incluso algunos de sus personajes son los mismos que tomaron parte en ellos”, y nos aclaran, por si hubiera dudas, que “sólo el semisotano de Claudio Coello, 104, ha tenido que ser construido en estudio, ya que el auténtico quedó destrozado por la explosión. No obstante, es una reproducción fiel del mismo”. Con estos dos pretendidos certificados que avalen el rigor de la película (la narración de los sucesos históricos y la elección de escenarios reales), *Comando Txiquía* se adentra en la segunda parte del filme (“Los presuntos hechos”). Entra así en el territorio de la intriga para reconstruir los preparativos del atentado por un comando terrorista capitaneado por el actor Juan Luis Galiardo y en el que también intervendrán Paul Nashy y Tony Isbert.

En esta construcción ficcional, supuestamente pegada al “rigor”, la recreación de los miembros de la banda terrorista resulta pobre y chapucera, con sus disfraces de hombres malos compuestos por bigote, patillas y gafas oscuras; la vida en las calles de San Sebastián se recrea acudiendo a todos los tópicos más simplistas (niños jugando a pelota vasca, fiestas con gente cortando troncos) y los diálogos no pueden ser ni más explícitos (“esta operación es la más importante que ETA ha emprendido jamás”) ni más ramplones (“Madrid puede ser una ratonera. En caso de emergencia, la huída debe ser siempre hacia el norte, y a ser posible hacia el País Vasco”), amén de una persistente voz en off que acompañará durante todo el metraje para remachar lo visto o zanjar sus propias incógnitas sobre asuntos como por qué ETA decide atentar contra Carrero Blanco y no secuestrarle, tal y como habían previsto inicialmente: “Las auténticas razones, nos dirán, que motivaron el cambio y, como consecuencia, el asesinato, quizá no se sepan nunca”.

Realización tosca y plana para sustentar un guión que otorga a los etarras capacidad crítica sobre sus actos (“la violencia es como un reguero de pólvora, imposible de detener una vez que has entrado en contacto con el fuego”, dice Apster resignado), o a renegar ellos mismos de la violencia (“Nadie

tiene derecho a asesinar. Alguien debe detenerse en este juego. No debemos olvidar que a quien hierro mata, hierro muere”, argumentará Jon), para concluir con una lectura rendida al destino (“nuestro reguero de pólvora ya está encendido. Hay que seguir hasta el final... Es nuestro castigo”). *Comando Txiquía. Muerte de un presidente* finaliza con un rótulo en el que se elogia la labor encomiable de la Policía Española” porque “a través de sus servicios de investigación, ha podido realizarse esta película con los exactos y minuciosos detalles de la acción ejecutada, que se ajustan escrupulosamente a la realidad de los hechos”.

Tras el estreno de la película, la respuesta de la crítica fue contundente. Fernando Trueba, entonces crítico cinematográfico en el diario *El País*, lo calificaba de “subcine oportunista” y argumentaba que como filme histórico “no dice nada que cualquier español no sepa”, como filme político “carece de todo rigor y del más mínimo análisis del hecho que presenta”, y como filme de acción “resulta zafio y aburrido”⁴⁶⁰. Pedro Crespo en *ABC*, algo más benevolente, hablaba de “involuntaria comicidad en los diálogos” y consideraba que el afán de “objetividad y reconstrucción histórica, abusa de la voz del narrador para situar hechos y peripecias”⁴⁶¹. *Informaciones* zanja su pequeña crítica con un “película fallida, que sólo responde a la supuesta comercialidad que pueda darle el oportunismo”⁴⁶², mientras que Marcelo Arroita-Jaúregui, en *Arriba*, considera que la cinta quiere ser objetiva y “pretende alcanzarse mediante el elogio del asesinado y la conversión de los que realizan el atentado en una especie de “zombies”, que hablan como artículos de fondo de los periódicos”⁴⁶³. Más suaves son las consideraciones del diario *Ya*, que la califica de “reproducción histórica, comprobada documentalmente y con informaciones testificales, sin buscar espectacularidad, sino más bien una condena de la violencia y del terrorismo”⁴⁶⁴, o de *Pueblo*, que la denomina

⁴⁶⁰ Trueba, F., *El País*, 6/4/1978

⁴⁶¹ Crespo, P., *ABC*, 11/4/1978

⁴⁶² *Informaciones*, 8/4/1978

⁴⁶³ Arroita-Jaúregui, M. *Arriba*, 5/4/1978

⁴⁶⁴ *Ya*, 5/4/1978

como “película para eruditos futuros” y cree que el trabajo de José Luis Madrid posee “objetividad loable, sin tomar partido ni connotaciones políticas encomiásticas o peyorativas”⁴⁶⁵.

La siguiente tentativa que abordará el atentado contra el almirante Carrero Blanco será *Operación Ogro*. El proyecto, de mayor envergadura que el anterior, venía avalado por el respaldo en la producción de Franco Cristaldi⁴⁶⁶, por la parte italiana, y por José Sámano⁴⁶⁷ como productor español⁴⁶⁸. Para el arranque de la producción, Cristaldi compró los derechos del libro *Operación Ogro*, de Julen Agirre,⁴⁶⁹ en el que se recogía la versión oficial de ETA a través de los testimonios del comando “Txiquía”, encargado de ejecutar el atentado.

En el prólogo de la edición de mayo de 1974, Agirre (pseudónimo de Eva Forest) explicaba que durante ocho intensos días y gran parte de sus noches grabaron las intervenciones de los distintos miembros del comando para retratar “lo más claramente posible el cómo y el porqué de la “Operación Ogro” y de no hacer un voluminoso trabajo teórico” (Agirre: 1974, 9). Planteado como un reportaje, según su autor/a, el libro recoge el “testimonio de unos militantes entregados a la lucha, contentos de hacerlo –porque así lo han elegido- y nada “extraordinarios”: unos hombres conscientes de que hay que liberar a nuestro pueblo y consecuentes con lo que piensan” (Forest: 1995, 10-

⁴⁶⁵ *Pueblo*, 7/4/1978

⁴⁶⁶ Productor italiano de larga trayectoria profesional. En su extensa filmografía podrían destacarse títulos como *Rufufú* (M. Monicelli, 1958), *El caso Mattei* (F. Rossi, 1972), *Amarcord* (F. Fellini, 1973) o *Cinema Paradiso* (G. Tornatore, 1988).

⁴⁶⁷ En 1975 José Sámano funda Sabre Films, empresa productora con la que realizará *Retrato de Familia* (A. Giménez-Rico, 1976) o *¡Arriba Hazaña!* (J.M.Gutiérrez, 1978). Tras realizar la película dirigida por Gillo Pontecorvo, producirá, en 1979, el espectáculo teatral *Cinco horas con Mario*, dirigido por Josefina Molina, con la que iniciará una relación que le llevará primero a realizar la versión cinematográfica de este texto de Delibes de gran éxito de taquilla (*Función de noche*, 1981), además de producirle *Esquilache* (1988) o *Lo más natural* (1990). Entre 1982 y 1995, José Sámano desarrolló también su trabajo profesional en televisión, produciendo y dirigiendo programas de entrevistas, entre los que destacan los presentados por la periodista Mercedes Milá.

⁴⁶⁸ La coproducción hispano-italiana se repartía entre el 53 por ciento de Sabre Films y el 47 por ciento de Vides Cinematográfica.

⁴⁶⁹ Agirre, Julen, *Operación Ogro. Cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, París y Hendaya, Ruedo Ibérico, 1974

11) ⁴⁷⁰. En la edición de 1983, Eva Forest ⁴⁷¹, con el respaldo que ofrecía ya la libertad de prensa de una sociedad democrática, desvela, además de su verdadera identidad, algunos datos sobre el proceso de trabajo. Explica que la redacción del texto se realizó en veinte días y que optó por el formato entrevista “porque no siempre quienes participan en la Historia tienen oportunidad de escribirla y este debía ser su *relato*”. No aclara, sin embargo, las identidades reales de los integrantes del comando “Txiquía”, como tampoco lo haría nunca ETA, para dejarlo siempre en esa ambigüedad que tanto se ha utilizado en el entorno de la banda.

Quizá por ese planteamiento o para restar “credibilidad” a otros autores (periodistas, historiadores y hasta el propio Pontecorvo) que intentaron informarse, comprender o descifrar las claves del atentado, Forest también pretende dejar claro en el prólogo que el comando “Txiquía” no había sido entrevistado por nadie desde que relató los hechos para su libro. Este dato es mencionado por la autora ante “las versiones políticas interesadas en desvirtuar la realidad” como ocurre, según ella, en el libro *Golpe Mortal. Asesinato de Carrero y agonía del franquismo*, realizado por el equipo de Investigación de *El País*. Ismael Fuente, Javier García y Joaquín Prieto, autores de esta obra, afrontaron el trabajo como una tarea rigurosa de investigación pero sin la “pretensión historiográfica de agotar el estudio de aquellos años”⁴⁷². En el entorno de ETA el libro de Prisa no gustó, como dejaba claro Forest, por posicionarse ideológicamente en la corriente más dialogante:

⁴⁷⁰ De este libro se han realizado numerosas ediciones a lo largo de estos treinta años. La utilizada aquí es la de 1995 porque recogía el prólogo escrito en 1974 y el escrito en 1983 (al cumplirse el décimo aniversario) y ya firmado por la verdadera autora del libro, Eva Forest. Además de estos testimonios, la edición del 95 incluye también un prólogo del miembro histórico de ETA Eugenio Etxebeste, “Antxon”, quien reflexiona sobre el alcance del atentado en el veinte aniversario de su realización.

⁴⁷¹ Según testimonio de Eva Forest, esposa del dramaturgo Alfonso Sastre, fue este último el inventor del seudónimo Julen Agirre, “en recuerdo seguramente de aquel Lope de Aguirre de la gran locura de los descubrimientos. Posteriormente, al salir de la cárcel, me vinieron a ver unos militantes para decir que el seudónimo les había gustado y que lo habían utilizado para firmar el libro ‘La Fuga de Segovia’ y algunos escritos de la organización” (Forest, op. Cit, pág 14)

⁴⁷² Es la primera vez que un medio de comunicación abordaba un trabajo de investigación periodística de esa envergadura. El periódico insistía en que la publicación del libro no era “una reinención novelada de un hecho o de una serie de hechos, sino un laborioso y extenso reportaje, escrupulosamente periodístico. Ninguna de sus frases, hasta las más intrascendentes en apariencia, es producto de la imaginación de los autores” (*El País*, 18/12/1983, p.23).

“maneja noticias reales, muy sutilmente mezcladas con otras totalmente falsas, vende como “verdad” un trabajo de investigación periodística que tergiversa en gran manera los hechos. En parte porque sus informadores más cercanos proceden del sector escindido (PM), que siempre tuvo interés en presentarse como protagonistas y arrimar el ascua ideológica a su sardina y, en parte, porque esta imagen distorsionada de que ‘aquella ETA de lo de Carrero ya no es la misma de hoy’ conviene sobremanera a los intereses del poder central” (Forest, 12 y 13).

En cualquier caso, todos estos detalles no los conocía Gillo Pontecorvo cuando asumía el encargo de llevar a la pantalla aquel suceso político, aunque sí sufrió algunos desencuentros con la autora de aquellas páginas. El cineasta italiano, que había ejercido el periodismo como corresponsal en París para varios medios italianos antes de entrar en el cine de la mano del documental, era militante del PCI⁴⁷³ y estaba considerado por amplios sectores de la crítica y del público a mediados de los años setenta como uno de los grandes en el “cine político”, paradigma del cine progresista y revolucionario. Pontecorvo dirigió en el terreno de la ficción aunque apoyada completamente en datos históricos, *Kapó*, una historia sobre los campos de exterminio nazis con la que fue nominado al Óscar como mejor película extranjera en 1961. Su siguiente trabajo, *La batalla de Argel*, en la que narraba la guerra entre el poder colonial francés y el Frente de Liberación Nacional argelino, obtuvo el León de Oro de la Mostra de Venecia de 1966 y tres años después dirigía a Marlon Brando en *Queimada*. Allí contaba la aventura de un emisario inglés en una colonia portuguesa del Caribe que viaja para incitar el levantamiento de los esclavos negros contra la élite blanca y conseguir que la isla cayera en manos del colonialismo británico.

No es de extrañar, por tanto, que Gillo Pontecorvo, hombre de filmografía pausada, se sintiera atraído por el proyecto de llevar al cine el atentado de Carrero Blanco y encontrara un denominador común con sus otros

⁴⁷³ Su hermano Bruno –famoso científico, físico nuclear alumno de Fermi- huyó a la URSS en 1950, con los correspondientes “secretos” atómicos.

trabajos: “creo que el tema de *La batalla de Argel*, *Queimada* y *Operación Ogro* coinciden, que son comunes para todos los hombres, puesto que las dificultades en la búsqueda de la libertad son similares”⁴⁷⁴. Tres películas que pueden verse como una trilogía marcada por su carácter “internacionalista”, las tres se desarrollan en escenarios fuera de su país de origen, y en la que el cineasta aborda el terrorismo desde distintas posiciones.

Atraído, por tanto, por un suceso importante de la historia contemporánea, un asunto polémico y muy vigente en la memoria de la España de 1977, “que encontré extremadamente cinematográfico y que me permitía tocar temas que me interesaban”, Pontecorvo empezó a escribir el guión (en colaboración con Giorgio Arlorio y Ugo Pirro) utilizando como punto de partida el libro de Julen Agirre, pero al que sumaron su propia investigación. “Su libro es bastante interesante, pero el aspecto que menos me gusta es la impostación propagandística que tiene. En la preparación de la película yo he tenido una documentación más viva y directa hablando con los miembros del comando de ETA que participaron en el atentado”⁴⁷⁵. El cineasta italiano manifestaba entonces que contactó con gente de derechas, que se entrevistó con Santiago Carrillo y que “lo más difícil fue encontrar a Argala”. Sobre su relación con los miembros del comando, Pontecorvo explicaba que “durante días nos dieron información sobre su modo de pensar, de moverse y de vivir”⁴⁷⁶.

Si en un principio la película se iba a llamar *El Túnel*, título utilizado durante el rodaje para, entre otras cosas, evitar suspicacias entre elementos de la extrema derecha, Pontecorvo declararía, coincidiendo con el estreno del film, que también “hacía referencia precisamente al carácter introspectivo y más bien psicológico que pretendía dar a la narración, aun reconociendo que hay evidentemente un trasfondo social y político”⁴⁷⁷. No obstante, la productora

⁴⁷⁴ Entrevista de A.S. Harguindey a Gillo Pontecorvo, *El País*, 1/2/1977

⁴⁷⁵ Entrevista de Antonio Gómez Olea, *Dirigido Por*, nº74, julio/agosto 1980, pp 48-53

⁴⁷⁶ *Dirigido por*, entrevista, Op. cit, 48-53

⁴⁷⁷ *El País*, 11/5/1980

optó finalmente cambiarlo por el título del libro que le sirve de base argumental. Decisión en coherencia con el objetivo de la película porque *Operación Ogro* se ciñe exclusivamente a narrar el suceso, la preparación y ejecución del atentado desde el punto de vista de la banda terrorista.

Pontecorvo prescinde para su reconstrucción de las condiciones que operaron en el escenario político que rodearon al atentado, como el proceso 1001, las tensiones vividas en el interior del régimen cuando determinados miembros de las más altas instancias gubernamentales se ofrecían a buscar y castigar a los autores del atentado “hasta donde la policía no podía llegar” (Prego, op.cit, 19), los altercados de la extrema derecha contra la “oposición democrática” o contra la actitud de la jerarquía de la Iglesia, encarnada en aquellos momentos por el cardenal Tarancón. El cineasta se centra exclusivamente en reconstruir la evolución y el desarrollo de los preparativos del atentado, la creación de la infraestructura necesaria en Madrid, el seguimiento a Carrero Blanco o la construcción del túnel, apoyando el relato con un cierto trasfondo psicológico a través del retrato de los miembros del comando y de sus respectivas posiciones ideológicas.

Aunque el director de *La batalla de Argel* defendiera una y otra vez durante la promoción de la película que “*Operación Ogro* trata sobre un atentado y no sobre ETA”, el resultado es, a todas luces, diferente. Primero, por el punto de vista que el film adopta ante los referentes que maneja; en segundo lugar, porque Pontecorvo sitúa el presente de su film en 1978 (tras las primeras elecciones democráticas), asunto que le permite diferenciar el contexto actual de libertad con el pasado evocado (el atentado) inmerso en una dictadura. Por último, porque en la recepción de la película el hecho de que el realizador sea uno de los máximos exponentes del cine político es una circunstancia de peso que juega un papel fundamental en las tomas de posición entre un público enormemente sensibilizado ante el tema.

En realidad, el protagonista de *Operación Ogro* no será Carrero Blanco, cuyo atentado es el esqueleto sobre el que se asienta la estructura narrativa del film, sino Txabi (personaje interpretado por Eusebio Poncela) que encarna la dureza y la radicalidad entre los miembros del comando. Pontecorvo nos lo

presenta en el arranque del film, en 1978, junto a Amaïur (Ángela Molina), su compañera sentimental pero de la que se siente tan distanciado y alejado política y emocionalmente como de todos los compañeros que abandonaron la lucha. Un primer flash back nos retrotrae a una infancia traumatizada por las circunstancias vividas en el País Vasco: imposibilidad de expresarse en su lengua, represión brutal en las escuelas, persecución a algunos sectores de la iglesia, lo que explicaría así el radicalismo político y la utilización de la lucha armada incluso en una etapa democrática. Desde el principio, Txabi mostrará su lado más crítico con la idea inicial del secuestro, por considerarlo peligroso para el comando por el enfrentamiento con los escoltas y demostrará su carácter impulsivo, su desprecio hacia los madrileños: “es muy fácil corromperlos a través del futbol y del cachondeo”. Frente a él siempre estará Ezarra (interpretado por Gian María Volonté), que funcionará como alter ego del cineasta y que representará posiciones más taimadas y premonitorias de lo que al poco tiempo sería la deriva de ETA con la escisión de “milis” y “poli-milis”, del abandono de la lucha armada y del inicio de un camino por vía democrática.

No es casual que el cineasta italiano eligiera a un actor con claras connotaciones progresistas para interpretar un personaje que transita de la lucha armada durante la dictadura a la integración en el sistema político de una recién nacida democracia. Parece ser que Pontecorvo siempre tuvo claro que quería un reparto internacional para interpretar a los cuatro componentes del comando porque “pasan por momentos difíciles, situaciones delicadas que exigen una interpretación llena de matices sutiles que sólo puede alcanzar un gran actor” y para ello barajaba los nombres de Robert de Niro o Al Pacino⁴⁷⁸, pero problemas de presupuesto le hicieron desistir de esta idea. Sin duda, esos actores habrían conferido al producto una clara connotación de producción americana, mientras que la elección de Volonté permitirá buscar la identificación de un tipo de espectador más europeo, capaz de comprender la ideología de un personaje en lucha por la democracia.

⁴⁷⁸ *El País*, ibídem

El nombramiento de Carrero Blanco como presidente del Gobierno trastoca los planes de la organización terrorista. Es en ese momento, el 23 de noviembre de 1973, cuando se “decide por unanimidad la eliminación del almirante”, nos recuerda la voz en off. A partir de aquí comenzará la reconstrucción de unos hechos que hemos conocido por los periódicos: alquiler del sótano en la calle Claudio Coello, construcción del túnel, etc. Pontecorvo lanzará así una pregunta que rondó por la cabeza de muchos analistas, historiadores y ciudadanos en general, aunque no se plasmó en comentarios periodísticos, impensables aquellos días: ¿hubo ayuda externa o complicidad por omisión de alguien o de alguna fuerza nacional o extranjera en la realización del atentado? El intenso ruido para la construcción del túnel, el olor a gas, la proximidad de la embajada de Estados Unidos no levantará sospechas, lo que lleva al comando a considerar o bien que son víctimas de una trampa y todos juntos serán apresados, o bien que a determinados miembros del régimen, en lucha por la sucesión de Franco, les venga bien librarse de Carrero.

Terminado el largo *flashback* de Txabi, la acción nos vuelve a situar en los momentos duros de 1978. La radio informa de protestas contra la violencia en las calles, los terroristas son llamados asesinos y se reclama, por parte de los más exaltados, la intervención del ejército. La ruptura de Txabi y Amaïur, que ya están en mundos distintos, se hace evidente; como la de Txabi con el resto del mundo. Su aislamiento político y familiar fruto de su irracionalidad tendrá como última consecuencia su encuentro con la muerte tras el atentado contra unos guardias civiles. Es en el hospital donde yace Txabi moribundo cuando Ezarra escenificará su ruptura con el pasado y su apuesta por las vías políticas que representan el presente y el futuro del país. Así se iniciará el último flash back de la película que servirá para recordar los movimientos realizados por los miembros del comando antes de accionar el detonador y la huida por las calles del barrio de Salamanca. La radio del coche con la emisora de la policía interceptada nos dará el contrapunto informativo de los primeros momentos de confusión, cuando nadie era capaz de imaginar que Carrero voló por los aires.

Pontecorvo estructura su discurso narrativo en torno a una acción, la voladura del coche de Carrero Blanco hacia los cielos de Madrid, por lo que no dudará en retrasar su ubicación para hacerlo coincidir con la parte final del film. En este caso, como también veremos que sucede con la secuencia de la matanza de los abogados laboristas en la calle Atocha, no importa tanto que el espectador conozca el desenlace de la historia como que éste consiga provocar un golpe emocional a través de una acción impactante, espectacular y sorprendente. En la historia de la humanidad no es muy común que el cuerpo de un Presidente haya sido rescatado de una azotea, por lo que el cineasta hace que toda la construcción dramática del film gire en torno a la espectacularidad de esa acción⁴⁷⁹. Pontecorvo, consciente pues de la importancia y la significación de esta secuencia decidió apostar por un buen trabajo de efectos especiales⁴⁸⁰. El sistema que se utilizó fue montar, en las afueras de Madrid, una maqueta de dos metros de altura y tres de largo que reproducía fielmente el trozo de la calle Claudio Coello donde ocurrió el atentado. Allí durante tres días se dedicaron a perfeccionar esta secuencia, repitiéndola más de veinte veces “al surgir problemas con la dinamita empleada y su efecto sobre los coches de juguete a escala de la marca Chrysler, de los que se emplearon veinticinco unidades”⁴⁸¹.

El esfuerzo por lograr la máxima verosimilitud en esa decisiva secuencia no se llevará a cabo en numerosas ocasiones a lo largo del film. Pontecorvo y su equipo descuidan aspectos fundamentales para conferir credibilidad al argumento, desde la extraordinaria dicción castellana de los miembros del comando, pasando por el escenario de un Madrid empapelado de carteles electorales en 1973 o la aparición en las calles de la capital de los populares Ford Fiesta, vehículos que no comenzarían a circular hasta 1976. Junto a estas

⁴⁷⁹ El 4 de julio de 1937, el primer ministro de Portugal, Oliveira Salazar, sufrió un atentado que resultó fallido porque los autores habían construido un túnel similar al que posteriormente se realizó para asesinar a Carrero Blanco, pero en aquella ocasión la onda expansiva se perdió por los colectores y las alcantarillas.

⁴⁸⁰ De hecho la secuencia de la voladura fue utilizada posteriormente para ilustrar el magnicidio en reportajes, documentales o series para televisión, como la dirigida por Victoria Prego, *Historia de la Transición*.

⁴⁸¹ *El País*, 11/5/1980

cuestiones anecdóticas de tipo formal, habrá también una serie de episodios que por su inconsistencia acaban con la pretendida verosimilitud de lo narrado. Eso sucede, por ejemplo, con la manera de establecer el paralelismo entre la lucha obrera clandestina y la terrorista a través de las secuencias de la huelga en la construcción y el contacto con el albañil (George Stacquet) que construirá la “cárcel del pueblo” o, en un plano menor, la comprensión de una niña (Ana Torrent) que les ha reconocido como vascos.

El problema, en cualquier caso, no es sólo que falten materiales auténticos y huelga a prefabricado todo el edificio, sino que sus moradores tampoco son muy creíbles. De Txabi tendremos más información para “comprender” sus alocadas actuaciones, pero del resto de los miembros del comando poco sabremos, salvo que todos se expresan con diálogos que resultan maniqueos, excesivamente literarios y, en ocasiones, irrisorios. Uno de los argumentos más esgrimidos a la hora de comentar la película fue que su nivel de análisis del problema vasco no es que fuera discutible, sino que sencillamente era considerado “ridículo”⁴⁸² o simplista. Encontrar los matices de un problema tan complejo no es nada fácil, máxime cuando el rodaje se produce durante uno de los periodos más duros y activos de la banda terrorista. Recordemos que durante aquellos meses ETA está golpeando de manera inmisericorde tanto a la cúpula militar, como a la guardia civil y a la policía nacional. No parece fácil llevar a la pantalla lo que está sucediendo en tiempo real y salir indemne de la empresa.

Esa contemporaneidad con lo narrado es lo que, en palabras de Zunzunegui, constituye el gran problema de *Operación Ogro*: “La lucha de ETA continúa, el proceso analizado en el film sigue desarrollándose ante los ojos del espectador. Por tanto, la película deberá dejar de lado el tono épico, apropiado para obras hagiográficas, entrando de lleno en la arena del debate ideológico”⁴⁸³. La película toma partido desde que su creador decide narrar los hechos desde el presente del film, en 1978, una fecha de significación histórica

⁴⁸² Rimbau, E. *Dirigido Por*, nº 74, p. 63

⁴⁸³ Zunzunegui, S. *Contracampo*, nº 13, junio 1980, pp. 62 y 63

por ser cuando se celebran las primeras elecciones democráticas y sitúa a los dos protagonistas ya en los dos lados del conflicto vasco. Esa toma de postura generará reacciones exacerbadas cuanto más cerca del epicentro del conflicto se esté. Así por ejemplo, el dramaturgo Alfonso Sastre, “que leyó la primera versión del guión y ya planteó entonces serios reparos al propio Pontecorvo sobre su personalísima visión del hecho narrado”, consideraba finalmente que el resultado era aún peor, aunque desistía de explicar en extenso su punto de vista porque “no vale la pena dedicar una tarde de trabajo a hablar de semejante bodrio”⁴⁸⁴. O, tal y como recogía Patxo Unzueta, las “críticas feroces cosechadas en el País Vasco, mientras que las reacciones del público oscilan las más de las veces entre la irritación casi agresiva de un sector significativo y la indiferencia desdeñosa de la mayoría”. Según el análisis que el periodista vasco realizaba, el carácter airado de algunas reacciones provenía de sectores muy significativos de la realidad vasca actual, que acusaban al cineasta de “rapiña cultural”, de “manipulación” y de “claudicación”, en clara alusión a sus trabajos anteriores⁴⁸⁵.

Significativamente, la película no estuvo presente en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y sí clausuró la Mostra de Venecia de 1979⁴⁸⁶. La recepción de la crítica fuera del País Vasco fue más distanciada y sosegada en líneas generales. Esteve Rimbau destacaba que el aire de falsedad que impregnaba la obra “no sólo dificulta la participación del espectador en un film que basa su eficacia narrativa en los recursos del “thriller” sino que cuestiona profundamente la validez de ese cine “político” italiano y francés a menudo inmiscuido en temas políticos ajenos cuyo infantilismo y subjetividad sólo aparecen en toda su nitidez cuando se refieren a problemas concretos que afectan al espectador del mismo país reflejado en la pantalla desde perspectivas de un paternal internacionalismo militante”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ *El País*, 11/5/1980

⁴⁸⁵ *El País*, *ibídm*

⁴⁸⁶ Gillo Pontecorvo obtuvo el David di Donatello a la mejor dirección por esta película en 1980. Entre 1992 y 1996, el cineasta italiano dirigirá la Mostra de Venecia.

⁴⁸⁷ Rimbau, E. *Dirigido Por*, nº74

Para el analista de *Cinema 2002*, el resultado final del trabajo de Pontecorvo es “una película en la que la verosimilitud de los hechos narrados no acaba de calar en el espectador, quedándose reducida casi exclusivamente al planteamiento y desarrollo del atentado en cuestión”⁴⁸⁸, mientras que el crítico de *La Calle* reprocha al cineasta y a su equipo de guionistas que “obvien en la narración cuestiones que son claves para entender lo que sucedió en aquellos días de diciembre”⁴⁸⁹. Asunto que también llama la atención al crítico de *Mundo Obrero* cuando destaca la circunstancia de que no se mencione en el film el proceso 1.001 contra Comisiones Obreras, “aunque la lucha reivindicativa en Madrid sea el telón de fondo sobre el que se proyecta la reconstrucción del hecho”⁴⁹⁰.

Los diarios editados en Madrid bascularon entre la tibieza en sus comentarios a críticas más acervadas. Desde las páginas de *Diario 16*, Manolo Marinero, consideraba que la película tenía vocación objetiva, “aunque en detalles sea panfletaria”, creía que el mayor defecto del film no venía por su falta de autenticidad ni por sus referencias históricas sino “en su falta de garra, en su monotonía dramática y visual” y argumentaba, por último, que la película está “desfasada por la atmósfera política irrespirable de las calles de Madrid y del territorio de Euskadi. Calles en las que se puede ser muerto por las opiniones, por el aspecto o por una insignia en la solapa; territorio donde se puede ser muerto por vestir uniforme”⁴⁹¹.

Fernández Santos en *El País* recuerda que la historia de ese túnel, que cambió o aceleró el curso de la historia contemporánea de España, se había llevado ya por dos veces a la pantalla y opina que “para juzgar ciertos acontecimientos históricos –y éste lo es para los españoles- se necesita perspectiva histórica”. El crítico destaca el hecho de que la secuencia de la voladura “se aplaza o esconde en la manga hasta el final, en un juego de prestidigitación, que no tiene inconveniente en saltarse los tiempos reales” y

⁴⁸⁸ Sin firma, *Cinema 2002*, nº64, junio 1980

⁴⁸⁹ Muñoz, G., *La Calle*, 20-26 mayo, 1980, p.54

⁴⁹⁰ Alvarez, C., *Mundo Obrero*, mayo 1980

⁴⁹¹ Marinero, M. *Diario 16*, 16/5/1980

concluye que en “el caso de estos temas recientes, el camino entre la verdad y lo verosímil suele a veces desencadenar efectos imprevistos. Así, la huída en el camión de troncos despierta la risa del espectador, al igual que otros momentos de la anécdota o el diálogo”⁴⁹². En términos más duros se expresaba el crítico de *El Alcázar*, para quien Pontecorvo ha querido contentar a todos “con lo que me temo que no contente ni a sus correligionarios, aunque no haya duda de que su visión del tema es meridianamente marxista, como puede comprobarse, por ejemplo, en la parrafada que le endosa a un “veterano y concienciado luchador” de Comisiones Obreras”, además de cuestionar a Volonté o a Sacristán como enardecidos etarras y terminar afirmando que “está desarrollada tan chapucera que consigue hacer inverosímiles unos hechos que, a fin de cuentas, tienen una base histórica”⁴⁹³.

Para Ángeles Maso, desde *La Vanguardia*, “el thriller político funciona pero no así el análisis psicológico que pretende llevar a cabo, a base de la confrontación entre los personajes durante la preparación del atentado y a los cinco años del mismo, cuando sólo uno de los miembros del grupo resuelve seguir en la lucha armada, dividió el grupo terrorista. Esta especie de moraleja de las distintas experiencias sobre el modo de cambiar el mundo –y algunos anacronismos- enfrían un relato que en conjunto es más funcional que vivo (...) y que pudo haber sido una interesantísima experiencia cinematográfica”⁴⁹⁴.

⁴⁹² Fernández Santos, J. *El País*, 15/5/1980

⁴⁹³ Álvarez, C., *El Alcázar*, 18/5/1980

⁴⁹⁴ Maso, A., *La Vanguardia*, 5/6/1980, p. 65.

14.1.1. *La fuga de Segovia*: viaje en tránsito de la crónica y el documento al relato de aventuras

El trayecto iniciado por Imanol Uribe con *El proceso de Burgos*, donde se detenía a explorar un campo estrictamente documental poblado de unos personajes que transitaban de la libertad hacia la pérdida de ésta, tendrá su próxima parada en *La fuga de Segovia*. Siguiendo estación de un camino que transita progresivamente hacia el territorio de la invención pero que se detendrá aquí, en la crónica periodística si bien con apariencia de relato ficcionado, y donde sus personajes se moverán ahora en sentido contrario, a la búsqueda de esa libertad perdida. La última parada del viaje llegará con *La muerte de Mikel*, destino al que ya se llega desprovisto de cualquier referencia documental para adoptar de lleno y sin ambages la estructura de la ficción.

El segundo largometraje del cineasta seguirá, pues, la estela de su obra anterior, *El proceso de Burgos*. Planteada como una crónica de los sucesos ocurridos el 5 de abril de 1976, *La fuga de Segovia* narra cómo a las 14,15 horas de la tarde de aquel día, 29 presos políticos (24 de ellos pertenecientes a ETA V y VI Asamblea y los otros cinco al MIL (Movimiento Ibérico de Liberación) y al FRAP (Frente Antifascista y Patriótico) se fugaban, sin recurrir a la violencia, de la prisión de Segovia. “La gran evasión”, como lo titularía *Cambio 16*⁴⁹⁵, obedecía a un cuidadoso plan que consistía en haber construido un túnel con las manos que comunicaba un inodoro de los baños a un caño-colector que había de llevarles, por debajo de un tramo de la ciudad, hasta la salida al campo. En el plan de huída recibieron el apoyo exterior de un comando que les serró barrotes, les proporcionó ropas nuevas y les recogió en una camioneta. Posteriormente cambiarían a un camión-trailer que les llevaría hasta Pamplona, para después alcanzar la frontera con Francia.

El martes 6 de abril, *ABC* publicaba en su portada el nombramiento de Callaghan como nuevo “premiere” británico y la goleada del Athletic en la jornada de fútbol, desplazando de ese lugar privilegiado la espectacular fuga de la prisión de Segovia, que se ubicaría en la página 25. La crónica de

⁴⁹⁵ *Cambio 16*, nº 227, 12/4/1976, pp. 12 y 13.

urgencia, firmada por el corresponsal, da detalles del amplio despliegue que la Fuerza Pública (Policía, Policía Armada y Guardia Civil) está realizando para detener a los huidos y advierte que en dos ocasiones anteriores ya se habían abortado sendas fugas⁴⁹⁶. No se ofrecen más datos sobre los presuntos implicados ni sobre el operativo, pero en la misma página sí se publica que en los últimos días se ha procedido a detener a más de cincuenta personas relacionadas con la banda armada en las provincias de Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra.

Al día siguiente, *ABC* sí lleva a portada la evasión, con fotografías del colector por el que se fugaron tras serrar los barrotes. El reportaje, elaborado ya por enviados especiales, otorga su protagonismo a la actuación de las fuerzas del orden, ya que en poco menos de veinticuatro horas “una de las más espectaculares y eficaces operaciones de busca y captura protagonizadas por la Benemérita en estos últimos tiempos” detuvo a 22 de los 29 fugados. Según avanza la crónica, a falta de la versión oficial de los hechos, parece que todos los evadidos habían sido trasladados hasta Navarra para alcanzar la frontera con Francia, pero, según informa *Europa Press*, el guía encargado de pasar a los evadidos al país vecino “ha podido cometer algún fallo”. Circunstancia que acompañada de la densa niebla existente en la zona, despistó a los huidos e imposibilitó el cruce de la frontera.

La información narra, como si de un guión se tratara, que en el terreno accidentado y boscoso del nordeste de Navarra, a escasos kilómetros de Francia, se produjeron intensos tiroteos que acabaron con la vida del catalán Oriol Solé e hirieron a Manuel Isasi. En el resto de las páginas de ese día, se da una amplia cobertura a los detalles: medidas del colector utilizado, la salida de la atarjea y la presencia de un pastor que presencié toda la huída. La nota oficial del ministerio de Justicia ofrecía las identificaciones de los presos evadidos, mientras que en otra página se daba minuciosa información sobre cómo fue preparada la fuga desde mediados de 1974 y se ilustra con un plano explicativo. También se incluye un reportaje con las declaraciones de un “preso

⁴⁹⁶ *ABC*, 6/4/1976, pp.25 y 96

común” sobre la forma de vida de los reclusos etarras en el interior de la prisión. El anónimo confidente relata que “comían poco rancho”, gastaban mucho dinero en comprar comida, recibían muchos regalos de familiares y no ejecutaban tareas de limpieza o de ayuda en la cocina⁴⁹⁷.

Resulta llamativo que el diario *YA* sitúe la información de este caso en la sección de sucesos. Comparte la portada del día 7, en la que se publican grandes fotos de la zona donde desemboca la atarjea que pasa bajo la prisión, con la imagen del regreso, tras un largo exilio, de Salvador de Madariaga y la aprobación en las cortes de la Ley de Relaciones Laborales⁴⁹⁸. Así sucede también al día siguiente: la primera se ilustra con fotografías de la detención de Fernando Izaguirre en el pueblo navarro del Espinal, mientras que en la sección de sucesos (pág. 23 y 24) se desgranar todos los detalles. Previamente, en la página 5, el resumen de las informaciones que se desarrollarán en el interior nos ofrecerá una imagen más cercana a la realidad del momento que la proporcionada por su colega *ABC*. Por ejemplo, junto al titular de que otro evadido de la prisión de Segovia ha sido detenido cerca de Aoiz, se informa también de las gestiones realizadas para liberar al industrial vasco Ángel Berazadi, secuestrado por la banda terrorista a mediados de marzo y que aparecería muerto ese mismo día. También se da cuenta del secuestro de dos policías en el sur de Francia, con lo que se corrobora la escalada brutal de violencia de ETA. De la esfera internacional conoceremos los disturbios callejeros en Pekín por el malestar en ciertos sectores de la población contra la política de Mao Tse-Tung o el informe secreto de Kissinger (publicado por *New York Times*) sobre la necesaria evolución de España hacia una democracia y el peligro del avance comunista en Europa. La buena noticia del día vendrá del regreso, tras treinta y cinco años de exilio, de Nicolás Sánchez Albornoz⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ *ABC*, 7/4/1976, portada, pp. 17, 57,58 y 59.

⁴⁹⁸ *Ya*, 7/4/1976, portada, pp. 5,6 y 23

⁴⁹⁹ *Ya*, 8/4/1976, portada, pp. 5, 23 y 24.

Hasta que la información se difumine por completo a mediados del mes de abril, las noticias que van goteando en los días siguientes hacen referencia al presupuesto de la operación de fuga de la prisión de Segovia, cifrado en un millón de pesetas; se publica la fotografía del interior y del exterior del tráiler utilizado, y se ofrecen declaraciones del camionero que hubo de conducir a los evadidos bajo amenazas. También se informa de que “el padre Xirinachs ha sido llamado a declarar por la homilía en los funerales del evadido muerto, Oriol Soler, o de que el hijo del alcalde de Pamplona ha sido acusado de pertenecer a ETA⁵⁰⁰. La sospecha de que los cuatro huidos que quedan por ser localizados lograron pasar a Francia y el alud de noticias sobre la banda terrorista en los días siguientes, así como la detención del comando que asesinó a Berazadi, diluyen por completo la información sobre la fuga de Segovia.

En abril de 1978, cuando habían pasado tan sólo dos años de aquellos acontecimientos, uno de sus protagonistas, Ángel Amigo⁵⁰¹, publicaba el libro *Operación Poncho. Las fugas de Segovia*⁵⁰² con el relato del suceso. Por aquellos tiempos, Imanol Uribe, que estaba enfrascado en la difícil tarea de exhibir *El Proceso de Burgos*, proyectada en el Festival de San Sebastián de 1979, se interesó por el contenido y el éxito de aquel libro⁵⁰³. Así que se presentó en la redacción de la revista donostiarra donde trabajaba el autor y le pidió ayuda para escribir el guión de lo que podía ser una futura película.

Años después, coincidiendo con el estreno de *La fuga de Segovia*, Ángel Amigo, coguionista y productor del film, escribía un extenso artículo en la prensa nacional en el que adelantaba que la idea de hacer una película nació

⁵⁰⁰ *Ya*, días 9, 10, 11 y 13 de abril; *ABC*, días 9, 11 y 14 de abril

⁵⁰¹ Militante de ETA p-m, Ángel Amigo, que cumplía una condena de dieciséis años de cárcel participó en la fuga de Segovia y abandonó las armas tras la amnistía de 1977. Al recuperar la libertad, retomó su profesión de periodista. Conoció a Imanol Uribe cuando trabaja en la revista *Ere*, tras dejar el diario *Egin* por considerar que había caído bajo el control de Herri Batasuna.

⁵⁰² Editorial Hórdago, 1978

⁵⁰³ El libro logró el premio Euskadi de Plata, instituido por el gremio de libreros de Guipúzcoa para el autor de más aceptación entre el público. En los primeros días de la Feria del Libro de Euskadi se habían agotado los cinco mil ejemplares tirados por la editorial Hórdago, González, A. *El País*, 2/5/1978

“con el primero de los grandes túneles que se excavaron, durante los años 75 y 76, en la prisión de Segovia” y explicaba que “teníamos el propósito de filmar la salida real”. Como todo el mundo conoce, aquella primera evasión fue descubierta y abortada, pero los presos no se rindieron y comenzaron a excavar un nuevo túnel. En esta segunda y definitiva intentona, las pretensiones de dejar testimonio de la huida eran, según Amigo, “simplemente gráficas, con un solo fallo en el plan: esta vez conseguimos salir a la calle y realizar las fotos, pero la máquina, con un documento excepcional y único, se quedó olvidada a la salida del túnel en medio de unas prisas en ese caso justificadas”⁵⁰⁴.

Tras un año de trabajo en la preparación del guión, las dificultades para encontrar financiación hacían inviable el proyecto. Es en ese momento cuando Ángel Amigo, inexperto guionista pero también neófito productor, decide buscar el dinero que les permita hacer la película. La coyuntura, sin embargo, parecía buena porque coincidía con el traspaso al Gobierno Vasco de las competencias en materia cinematográfica y, aunque las transferencias económicas sobre este asunto no se habían realizado, sí se pudo avalar una vía crediticia con las Cajas de Ahorro “mediante un documento que señalaba que el film se acogía a la legislación y que iba a contar con una ayuda económica –que no se especificaba– de la administración vasca”⁵⁰⁵. Con semejante respaldo, la financiación estaba garantizada no sólo por el apoyo bancario sino por otros inversores “que a partir de ese momento dejaron de ver el proyecto como una simple aventura individual”, aclaraba Ángel Amigo⁵⁰⁶.

De esta manera, *La fuga de Segovia* se convertirá también en una obra significativa porque será la experiencia piloto de la infraestructura cinematográfica en Euskadi y el arranque de lo que luego se llamó “el nuevo

⁵⁰⁴ Ángel Amigo, “La espectacular fuga de Segovia”, *Diario 16*, 31/1/1982, pp. VI y VII

⁵⁰⁵ Zunzunegui, S. “Un film no es un obús”, *Contracampo*, nº 27, enero-febrero 1982, p. 22.

⁵⁰⁶ Comenzaba así la carrera de un productor que durante años se convertiría en el más significativo de la cinematografía vasca. En su filmografía destacan títulos como *La conquista de Albania* (Alfonso Ungria, 1983), *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988), *El invierno en Lisboa* (José Antonio Zorrilla, 1991) o *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1993).

cine vasco”. Quizá por eso, la inexperiencia jugó un papel fundamental a la hora de elaborar y cumplir el presupuesto de la película, que inicialmente se había estimado en cuarenta y cinco millones de pesetas, y que finalmente aumentó hasta los sesenta millones de pesetas. Ángel Amigo tenía otra visión entonces y explicaba que la cantidad se disparó por la subida de costos y por el “alto grado de fidelidad histórica a la hora de rodar un buen número de secuencias”⁵⁰⁷. Asunto que se convertirá en el principal y verdadero objetivo del film.

La fuga de Segovia se presentaba con todos los avales posibles que pudieran garantizar su veracidad. La película comenzaba con un *voice over* sobre la imagen del exterior de la prisión donde se advertía al espectador de que la historia que iba a ver “es real” y que en ella participan “algunos de sus auténticos protagonistas”. El anuncio enlazaba inmediatamente con el interior de la cárcel, para conectarnos con otro icono de la “realidad”: la televisión. Un locutor de informativos anunciaba el enfrentamiento con la policía y la muerte de dos etarras en las calles de Madrid mientras un numeroso grupo de reclusos seguía con atención los sucesos. A ello añadiremos el hecho de que el film partía de un guión basado en el libro escrito por uno de los fugados, que además era productor del film, libro en el que se narraban unos hechos recientes, presentes en la memoria del espectador por la intensa difusión periodística que tuvieron.

Bajo la apariencia de crónica periodística que narra un suceso real, *La fuga de Segovia* se levanta, no obstante, con una estructura narrativa que se sustenta en el cine ficcional, en el cine de acción. Uribe se plantea esta segunda experiencia cinematográfica con un tema de características muy afines a su anterior película, *El proceso de Burgos*, con un importante sustrato político pero estableciendo una distancia significativa y evidente entre los hechos de referencia y el film. Para construir esta ficción, el realizador opta por una reconstrucción dramatizada de los sucesos y elige elementos formales propios del documentalismo: hechos reales, la utilización del formato entrevista

⁵⁰⁷ Amigo, A. “La espectacular fuga de Segovia”, Op.cit.

al personaje interpretado por Xabier Elorriaga⁵⁰⁸ o la incorporación de algunos de los auténticos protagonistas mezclados con actores profesionales. Además, en su intento por lograr un realismo lo más veraz posible, Uribe incorpora la opción de la utilización de la lengua vasca como lengua tanto del relato “marco”, la entrevista, como en otros muchos momentos de la vida carcelaria entre los presos de ETA. La decisión del recurso al vasco, y a la correspondiente traducción en subtítulo, revela una voluntad de reconocimiento tanto del valor audiovisual como de la función política del factor verbal en un relato donde la representación de la identidad cultural nacional ocupa un estrato central. El uso de la lengua materna de los protagonistas, incluyendo el catalán en el caso del personaje de Oriol, hoy mucho más habitual tras varias décadas de normalización lingüística en el País Vasco, era inusual en aquellos años y suponía, por tanto, una fuerte vinculación a esa realidad social.

Cine ficcional con una fuerte carga documental, *La fuga de Segovia* se estructura en dos partes fundamentales donde los equilibrios de una y otra basculan. Si en la primera el anclaje a la crónica real “obliga” a la utilización de las declaraciones del entrevistado o a retratar la vida cotidiana en el interior de la prisión (en sintonía con la crónica periodística que vimos en su momento) como una forma de buscar esa *veracidad*, la situación cambia en la segunda cuando el relato se desprende de esos elementos documentales, se centra en la aventura de la fuga y tiene su propia dinámica narrativa. Vidal Estévez opina, en este sentido, que “*La fuga de Segovia* no está tratada formalmente a modo de documental, como si la cámara hubiese estado presente en el momento en el que sucedieron los hechos, intentando transmitir un efecto de inmediatez, de “cine-verdad”, a la manera de las películas de ficción tratadas documentalmente, sino que se presenta como un filme de ficción ilustrativo de unos hechos verdaderos garantes de su verosimilitud” (Vidal: 1994, 39). Se trata pues de un caso que corrobora, una vez más, la posibilidad de la coexistencia armoniosa entre las marcas ficcionales de un relato con elementos

⁵⁰⁸ El actor vasco interpretaba el personaje de uno de los reclusos que consiguieron escapar, Jesús María Muñoz Galarraga.

importados de la tradición documental sin que por ello se vea mermada su credibilidad.

Imanol Uribe y Ángel Amigo explicaron en tantas ocasiones como oportunidades tuvieron que su principal objetivo fue la fidelidad histórica. El productor contaba así la experiencia: “la obsesión por ajustarnos a la realidad sin que esta se comiera el ritmo o las leyes del cine encareció desmesuradamente los costos de producción”⁵⁰⁹. “Se trataba de reflejar esa realidad: si era una cárcel era una cárcel y no un campo de concentración con alambradas, si había 59 presos, puedes sacar 49 pero nunca 12”⁵¹⁰. Catorce semanas de rodaje intensivo repartidas entre Tolosa, Artikutza (Navarra), Urnieta, San Juan de Luz, Segovia y Madrid y en las que participaron más de setenta actores y un buen número de técnicos sirvieron para realizar un montaje inicial de más de tres horas de duración que, progresivamente, iría adelgazando hasta quedar en 120 minutos.

Reconstruir la realidad es una tarea compleja y, además, costosa. Productor y director sabían que recrear unos sucesos tan recientes en el tiempo, con unos protagonistas que salvo uno (el fallecido Oriol Solé) estaban vivos y activos, no era sencillo. Sin un protagonista individual claramente definido, los responsables del film optaron por dar al relato un estilo narrativo coral, en el que el verismo de la reconstrucción de la vida carcelaria o la huída por el monte, por poner dos ejemplos, venía dado por la participación de los antiguos presos que participaron en el film haciendo sus propios papeles. Ex miembros de la banda, como Imanol Gaztulmendi o Muñoz Galarraga, entre otros, participaron y asesoraron en la recreación de la historia⁵¹¹. En cualquier caso, los autores del film tenían claro desde un principio “que debíamos huir de la demagogia y el maniqueísmo. No queríamos hacer una película sobre represión o sobre ETA. Teníamos una historia real, llena de acción y peripecias

⁵⁰⁹ Amigo, *Diario 16*, Op. cit.

⁵¹⁰ Amigo, entrevista de S. Zunzunegui, *Contracampo*, Op. cit.

⁵¹¹ Según Uribe, cinco de los auténticos fugados participaron en el film, *Gaceta del Norte*, 5/12/1981

y no hacía falta llenarla de intrigas o de emociones falsas”⁵¹² . En este sentido, son palpables las huellas documentales del texto testimonial del que parte el film, las vivencias de uno de los protagonistas de la fuga, demostrando con eficacia el trabajo “manual” de los presos etarras en la construcción del túnel de la fuga, con detalles como el montaje de las linternas con los antiguos botes de “Redoxon”, mediante recursos audiovisuales filmicos que prescindien, en la mayoría de los casos, de la utilización de los diálogos.

Además de esos elementos que funcionaban como garantías de una fidelidad a la realidad, la película contaba con otros refuerzos veristas que finalmente se eliminaron en el montaje definitivo. Es el caso de la función de la televisión como elemento informativo de primer orden entre el mundo exterior y el interior de la prisión. “En el primer montaje, explicaba Uribe, había más conexiones con la realidad porque, de hecho, tenía mucha importancia lo que pasaba en el exterior respecto al comportamiento en la cárcel. La enfermedad y la muerte de Franco plantearon serios problemas en el momento de decidir si se seguía o no con la fuga”⁵¹³. También juega un papel importante la radio, medio de comunicación por el que los miembros de ETA conocerán el secuestro del industrial vasco Ángel Berazadi en el interior de la prisión, pero también será el canal informativo por el que el guía encargado de pasar a los huidos a Francia tendrá la constatación del error y, por tanto, del fracaso de la acción.

Dejando de lado el análisis de elementos más ficcionales incorporados a la historia, como la boda, y su juego dentro del film, nos detendremos en algunos aspectos importantes para nuestra investigación. Por ejemplo, la elección del punto de vista de los fugados para la narración de la historia proporciona al espectador una información desconocida hasta el momento. El libro escrito por Ángel Amigo tuvo gran calado entre la ciudadanía vasca, como hemos visto, pero fuera de Euskadi, la versión “oficial de los hechos” llegó a través de los periódicos. Como hemos repasado anteriormente, las crónicas

⁵¹² Angulo, Javier, *El País*, 28/1/1982

⁵¹³ Rimbau, E., “Entrevista con Imanol Uribe”, *Dirigido Por* nº 88, diciembre 1981, pp. 44-47.

informativas o los reportajes, más o menos documentados, arrojaban luz sobre los datos que se iban descubriendo por las investigaciones policiales, pero la prensa generalista no pudo ofrecer en ningún momento la versión del otro lado, ya fuera vía directa con los encausados, ya fuera por el testimonio de sus abogados.

También es importante resaltar cómo la película refleja deliberadamente la confusión que rodeó a la espectacular fuga; sobre todo en lo concerniente al sistema organizado para el paso fronterizo. Eso que para muchos puede ser falta de concreción por parte del realizador a la hora de resolver esas secuencias y, por tanto, podría convertirse en la parte más débil de la cadena narrativa, responde a la realidad de los hechos. Así lo corroboraba Amigo: “No es que en la película no se entienda lo que pasó, es que no se entendió en la realidad. Históricamente es un hecho mal explicado”⁵¹⁴. La dependencia de la fuente real es de tal magnitud que hasta en cuestiones difíciles de entender, como es este caso concreto, se opta por el retrato “voluntariamente confuso”, en palabras de Uribe⁵¹⁵. Es decir la losa de lo “real” y lo verídico es tan pesada que no permite inventar una posible solución imaginada más atractiva cinematográficamente, como tampoco la película entra a especular qué pasó y por qué no funcionó realmente aquella fuga. Uribe nos muestra la persecución y el acoso que sufren los grupos dispersos de fugados, hostigados por una amenaza que está “ahí”, en el bosque, desde la “invisibilidad” de los guardias civiles a los que apenas entrevemos, y que comenzarán a surgir como “fantasmas” o como “murciélagos” en la espesura de la niebla.

De esta manera, los responsables de la cinta apuestan por un trabajo que, bajo la apariencia de la ficción, adquiere también el rango de documento muy pegado a la realidad (buena parte de los hechos relatados por la prensa del momento coincidían con la versión de los responsables del film), que juega a la neutralidad y que no recurre, por tanto, ni al análisis ni a la soflama política: “los personajes no se definirán por lo que dicen o piensan sino por lo que

⁵¹⁴ Zunzunegui, S. “Entrevista a Imanol Uribe y Angel Amigo”, *Contracampo*, Op. Cit.

⁵¹⁵ Riambau, E., “Entrevista con Imanol Uribe”, op. cit.

hacen”⁵¹⁶ (Zunzunegui: 2002, 162). Esto llevó a que en algunas ocasiones fuera considerada como película sin “emoción”, como Francisco Marinero explicaba en *Diario 16*: “Uribe no pretende la apología ni la condena, tampoco el análisis. Resulta así un documentalismo que refleja hechos, pero no personajes ni sentimientos”⁵¹⁷.

Precisamente “por su visión imparcial de los hechos auténticos recientes que captaron la atención política internacional”, la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica otorgó el Premio de la Crítica a la película en el Festival de cine de San Sebastián de 1981. Comenzaba así un reconocimiento por parte de la crítica y de público⁵¹⁸ que, en líneas generales, sería más que aceptable. Desde el diario *Egin* consideran la película como “cine de acción sin perderse en consideraciones de tipo ideológico, que complicarían en exceso, los mecanismos de un cine concebido como instrumento de información popular”. Destaca la labor realizada en el terreno de la reconstrucción de los hechos y de la fotografía ejecutada por Aguirresarobe, además de alabar la “realidad bilingüe, que se ve reflejada con enorme corrección”⁵¹⁹. En el *Diario Vasco*, su crítico recuerda que el hecho narrado en la película es de sobra conocido por todos porque en su tiempo los periódicos dieron profusa cuenta de ello. “Imanol Uribe se ha preocupado, sobre todo, de darle verismo y realidad a la película”, al tiempo que destaca también “el repertorio de canciones de indudable nostalgia y reclamo en los oídos de la gente vasca”⁵²⁰.

Diego Galán, en *El País*, defendía los valores de la película y consideraba que “*La fuga de Segovia* acaba siendo doblemente ejemplar: tanto es una recia película del género de aventuras como una crónica histórica que

⁵¹⁷ Marinero, F. *La fuga de Segovia*, *Diario 16*, 1/2/1982

⁵¹⁸ La película tendría una exitosa carrera comercial, tanto en el País Vasco, donde logró una extraordinaria recaudación en taquilla, como en el resto del territorio nacional. Según los datos del ICAA, más de seiscientos cincuenta mil espectadores fueron a verla.

⁵¹⁹ Insausti, M. *Egin*, 27/9/1981.

⁵²⁰ Aizarna, S. *Diario Vasco*, 27/9/1981

interesa por su verosimilitud”⁵²¹, mientras que José Luis Guarner, siempre ponderado en sus críticas, opinaba que Uribe había sabido esquivar dos errores de bulto que arruinaron obras de corte similar: “Primero, pararse a contarnos la vida, psicología y problemas de los protagonistas. Segundo, consentir a los personajes que teoricen o den doctrina sobre convicciones o estrategias políticas”⁵²².

Carlos Boyero, desde las páginas de *La guía del Ocio*, la definía como una “película sólida” y como una “buena película de acción” porque “me mete en la historia, hace que comparta el peligro que acecha a sus protagonistas; porque mantiene la tensión; porque los baches narrativos son mínimos; porque no suelta un panfleto sobre las maravillas de la ideología etarra, sino que muestra a unos hombres de carne y hueso que intentan, con esfuerzo e inteligencia, conseguir su libertad”. El crítico termina su comentario con una recomendación: “Pontecorvo y sus ogros derrochones podían aprender bastante de este cineasta tan sencillo como eficaz”⁵²³. Radicalmente distinta es la opinión de Félix Martialay en *El Alcázar*. El crítico cinematográfico reflexionaba sobre la diferencia entre la “verdad real” y la “verdad fílmica”, se cuestionaba de qué servía que una cosa contada fuese verdad si en el cine no lo parecía y comparaba la obra del cineasta vasco con la que se emulaba en *La fuga de Alcatraz*: “los hechos que ejecutaba Clint Eastwood eran mucho más rocambolescos que estos, pero tenían verosimilitud” y destaca negativamente que “sutilmente elude que esos mocetones cantarines, juguetones, deportistas, sentimentalones, son terroristas. Muchos de ellos implicados en crímenes horrendos, en extorsiones, en secuestros...”⁵²⁴.

Material altamente “sensible” que el cineasta seguiría explorando en su última parada de esta especie de “trilogía vasca”, pero que, como decíamos anteriormente, sería ya con un relato con un mecanismo ficcional en sentido

⁵²¹ Galán, D. “Una espléndida película de género”, *El País*, 29/1/1982

⁵²² Guarner, J.L. *El Periódico de Cataluña*, 1/12/1981.

⁵²³ Boyero, C., *La Guía del Ocio*, 8/2/1982

⁵²⁴ Martialay, F. *El Alcázar*, 9/2/1982.

estricto. *La muerte de Mikel* partirá de una referencia a un suceso real pero aquí se olvidará de cualquier reconstrucción real o justificación documental para decantarse por una ficción declarada.

14.1.3. *El caso Almería*: El pretexto era ETA. Violencia y abuso de poder desde las “fuerzas de seguridad” del Estado.

Emparentado con el grupo de películas que abordan el terrorismo, aunque debemos analizarla como un trabajo independiente porque ETA es sólo un asunto tangencial, se encuentra *El caso Almería* (Pedro Costa, 1983). La película denuncia el asesinato de tres jóvenes por parte de la Guardia Civil, confundidos con tres supuestos miembros de ETA, pero el foco de atención argumental se centrará en destacar la paranoia, los métodos escasamente democráticos y el abuso de poder que se ejercía en aquellos momentos por parte de algunos miembros de la benemérita.

El suceso se convirtió en un escándalo político de gran magnitud por la barbaridad de los hechos, porque la recién estrenada libertad de expresión permitía entrar a fondo en un asunto tan polémico y espinoso para el gobierno de UCD y por la constatación de que los métodos autoritarios seguían funcionando entre aquellos que, supuestamente, debían velar por el orden. Recuérdese que los conocidos hoy como cuerpos de seguridad del Estado, acepción generalizada por el lenguaje democrático, antes eran denominados por la oposición antifranquista como “cuerpos represivos”.

El 12 de mayo de 1981, *El País* publicaba en su portada, junto al histórico cambio que suponía la llegada de François Mitterrand al palacio del Elíseo tras décadas de gobierno conservador y las primeras víctimas mortales por una “epidemia de neumonía atípica”, “la muerte de tres jóvenes santanderinos⁵²⁵ por parte de la Guardia Civil de Almería”. Al parecer, y según esa primera noticia, los tres jóvenes viajaban a la localidad de Pechina, cuando

⁵²⁵ Luis Montero, de treinta y tres años, nacido en Puentes de San Esteban (Salamanca), Juan Mañas, de veinticuatro, nacido en Pechina (Almería) y Luis Cobo, de veintinueve, natural de Santander. Los tres jóvenes residían en la capital cántabra.

fueron detenidos confundidos con tres miembros de la banda terrorista ETA. Según fuentes oficiales, los jóvenes intentaron agredir a los números de la Guardia Civil, éstos saltaron del coche en que los trasladaban, se despeñó el vehículo y se incendió, “resultando carbonizados los tres detenidos”⁵²⁶.

A partir de este momento, el suceso no dejará de crecer en las páginas de los periódicos, convirtiéndose, pasados los años, en un dossier informativo de tal magnitud que podría dar lugar a un estudio o investigación pormenorizado de este suceso. El “caso Almería”, como empezó a denominarse desde el primer momento y de una forma unánime por quienes querían referirse a él, se erigió en un suceso de largo recorrido en las páginas de los periódicos y a través de él se ejercieron todos los géneros periodísticos posibles: noticias, reportajes, entrevistas, artículos de opinión y editoriales. El abierto enfrentamiento que se originó entre la judicatura y el Ministerio del Interior o entre el gobierno y la prensa (sobre todo los periódicos de talante democrático) por los “filtros” y manipulaciones informativas sobre el caso, convirtieron las páginas de los periódicos en un espacio de debate social sobre los límites policiales, la independencia de los jueces y, en definitiva, sobre las garantías y libertades de un Estado de derecho.

La “vida periodística” del caso Almería se prolongó durante varios años, aunque tuvo sus picos informativos más importantes en tres momentos decisivos: en la primavera-verano de 1981, desde que se conoce el caso y se producen las investigaciones sobre el suceso; en junio de 1982, cuando comienza el juicio contra los tres guardias civiles procesados, y en octubre de 1985, cuando ya con el PSOE en el poder se conoce que hasta ese momento los tres miembros de la benemérita (que tenían sentencia condenatoria y firme) no habían sido separados del cuerpo de manera “oficial”⁵²⁷. A esta última polémica se unirían también las denuncias de que “ni el Estado ni la Guardia Civil se ha dirigido a las familias de los muertos lamentando el error o

⁵²⁶ *El País*, 12 de mayo de 1981, portada y p. 15

⁵²⁷ “Los tres ex guardias del “caso Almería” ingresarán en una prisión civil por orden de la Audiencia Provincial” y editorial “Nota oficial de Prensa”, *El País*, 26 de octubre de 1985. Más información los días 28 y 29 de octubre (portada: “Recinto especial para los “culpables” del caso Almería” y pág. 13).

rehabilitando la memoria de las víctimas”⁵²⁸ o que el principal encausado, el ex teniente coronel Castillo Quero, disfrutara de permisos carcelarios ya en 1986⁵²⁹.

Para centrarnos en los dos primeros momentos importantes del suceso (investigación policial del caso y celebración del juicio) hemos elegido dos periódicos como *El País* y *Diario 16* para realizar una pequeña y esquemática investigación. Las dos cabeceras, nacidas en el periodo de la Transición, darán una importante cobertura informativa al suceso, aunque lo harán con distintos enfoques periodísticos. El diario dirigido por Juan Luis Cebrián arrancaba, como hemos visto, el miércoles día 12 con la noticia en portada, a la que seguía la información en la página 15, en cuyo titular ya se mencionaba el posible “error de la Guardia Civil” y en cuyo texto se contrastaban las informaciones oficiales con las versiones aportadas por la familia. Otra información aparte desmontaba la nota oficial en la que se aseguraba el supuesto carácter delictivo de los tres jóvenes y se informaba de que carecían de antecedentes penales⁵³⁰. Dos días después, se publicaba, en la sección de España, una noticia con la petición de todos los grupos de izquierda para el esclarecimiento de los hechos, mientras que el gobierno mantenía su silencio.

Sin embargo, la información más relevante nos daría cuenta del “espectáculo siniestro” al que asistieron el hermano de Luis Montero, un médico psiquiatra de Almería y el abogado Darío Fernández cuando pudieron acceder al depósito de cadáveres y comprobaron que a Luis Cobo y a Luis Montero, “atrozmente calcinados”, les faltaban las piernas y los brazos, además de tener orificios de bala en distintos puntos del cuerpo⁵³¹.

Tras el conocimiento de estos hechos, no es de extrañar, por tanto, el primer editorial publicado por *El País* sobre estos sucesos (publicará dos más

⁵²⁸ Martí Gómez, *El Periódico de Cataluña*, “Caso Almería: pagan la indemnización y descuentan las pólizas”, 11/2/1984

⁵²⁹ *El País*, 8/5/1986 y *Diario 16*, 9/5/1986

⁵³⁰ “La Guardia Civil no tiene antecedentes penales de los tres jóvenes”, *El País*, 12/5/1981, p. 15

⁵³¹ “Los cadáveres de los jóvenes muertos por la Guardia Civil en Almería presentan orificios de balas”, *El País*, 14/5/1981.

en el plazo de un solo mes) que, bajo el titular de “Al menos una explicación” destaca la actitud de prudencia y cautela de la sociedad en general y de la Prensa en particular a la hora de esperar una explicación oficial de la muerte de los tres jóvenes. “La Prensa apenas ha publicado comentario alguno, y aún en los aspectos informativos, y con las excepciones de rigor, la medrosidad ha sido la pauta generalmente seguida”. La explicación que da el diario ante esta “falta de reacción social” responde al ‘alevoso ataque terrorista’ que padece la Guardia Civil y al ‘impacto emocional del 23-F’ y critica al “Gobierno no sólo que no quiera reconocer la cuestión, sino que encima monte una gran especulación en torno a inencontrables antecedentes delictivos de las víctimas”. El periódico propone una reflexión sobre los daños que la reacción de los gobernantes puede generar en una situación de “necesario acercamiento de la población civil a las fuerzas de seguridad, en un momento de grave amenaza al régimen por el ataque combinado del terrorismo y el golpismo”. Será difícil “devolver a los ciudadanos la confianza en el Estado si se pretende, como parece, echar una manta de silencio sobre lo sucedido”⁵³².

El País seguirá durante los días siguientes recabando información de las distintas partes, presionando a las fuentes gubernamentales, informando que el jefe de la Comandancia de Almería está de baja por enfermedad⁵³³ o destacando que la información facilitada por el Ministro del Interior en las Cortes coincide punto por punto con la proporcionada por la Dirección General de la Guardia Civil, reiterando que los jóvenes fueron confundidos con los militantes de ETA José León Mazusta, José María Bereciartúa y Miguel Ángel Goyonechea, presuntos autores del atentado del general Valenzuela. Esta comparecencia en el Congreso de los Diputados origina el segundo editorial del periódico y una nueva crítica al Gobierno de Calvo Sotelo: “si es tan torpe que se empeña en mantener su actitud impúdica de negar la evidencia y lavarse las manos, no conseguirá otra cosa que agitar la justa indignación popular e impedir un debate sereno”, para concluir que los responsables gubernativos no pueden “suponer que la sociedad está dispuesta a comulgar

⁵³² “Al menos una explicación”, editorial *El País*, 16/5/1981

⁵³³ *El País*, 21/5/1981, portada y pág. 18

con ruedas de molino y el de aparentar una firmeza que no existe”⁵³⁴. Durante el mes de junio, el periódico ofrece diariamente el avance de las investigaciones policiales, judiciales y también periodísticas recogidas en el lugar de los hechos realizadas por Julio Fernández, que seguirá todo el caso⁵³⁵. Según este redactor, *El País* ha podido saber en “medios de absoluta fiabilidad” que los tres jóvenes habían sido trasladados desde las dependencias de la Guardia Civil de Almería hasta unas dependencias del mismo cuerpo en las afueras de la ciudad, donde habrían sido sometidos a un “hábil interrogatorio”. Aunque el periódico tiene por objetivo desmontar toda la información ofrecida por el Gobierno, también recoge las opiniones de la defensa de los tres miembros de la Guardia Civil que han sido imputados en el sumario.

Antes de terminar este escueto recorrido por las páginas del diario *El País*, hay que resaltar un momento decisivo en esta primera fase del proceso. Se trata del auto de procesamiento por homicidio dictado por la Audiencia Provincial de Almería contra tres miembros de la Guardia Civil: el teniente coronel Castillo Quero, el teniente ayudante Gómez Torres, y el guardia conductor Fernández Llamas. El rotativo lleva la noticia a su primera página, en la que se informa que para los tres procesados se establece prisión provisional comunicada y sin fianza en un establecimiento militar. La información continúa en las páginas 13 y 14 de la sección destinada a las noticias nacionales, y en ellas se desgranar las pruebas sumariales, en contradicción flagrante con la versión oficial de los hechos, además de informar sobre la entrada en prisión de los procesados y las opiniones de sus abogados defensores. *El País* publica también un editorial que bajo el titular “La muerte tenía un precio” plantea una reflexión, “seria y serena” sobre los nocivos reflejos de solidaridad corporativa que pueden bloquear la exigencia de responsabilidades a quienes abusan de su condición de servidores públicos y recuerda que las medidas de separar del cuerpo a aquellos guardias civiles por comportamientos indignos “no sólo no

⁵³⁴ “Esto no es una explicación”, editorial *El País*, 22/5/1981

⁵³⁵ Fernández; J. “Los tres jóvenes muertos en Almería fueron interrogados en lugares ajenos a la Comandancia de la Guardia Civil. Las investigaciones difieren de la versión oficial”, *El País*, 5/6/1981.

deterioran la imagen de la Guardia Civil sino que la favorecen”, al tiempo que critica la decisión incomprensible de “mantener en su seno, incorporados además al servicio activo, a los números que participaron en el asalto al palacio del Congreso y mantuvieron encañonados durante dieciocho horas, violando el Código Penal y las Ordenanzas Militares, al Gobierno de la nación”⁵³⁶.

Diario 16 publica todas sus informaciones sobre este caso en la sección de Nacional y, si los primeros días el tratamiento que se otorga al suceso es discreto (llevándolo a sus páginas interiores) y cauteloso en su contenido⁵³⁷, la comparecencia de Juan José Rosón, ministro del Interior en el Parlamento y las numerosas sospechas sobre el caso hacen que el periódico decida realizar un despliegue informativo espectacular a partir de ese momento. El caso será llevado a la portada del periódico en numerosas ocasiones, ocupando incluso las cinco columnas, realizado además por un diseño gráfico especialmente llamativo. En la primera entrega, dos enviados especiales, Javier Torrontegui en Almería y Melchor Miralles en Santander, entrevistarán a los familiares de las víctimas, a las que se les concede todo el protagonismo. Grandes letras de molde para los titulares, fotografías de las madres de los tres jóvenes y un diseño un tanto sensacionalista, resaltan aún más la noticia entre las otras publicadas: un artículo de Ted Kennedy sobre el atentado del Papa Wojtyla y otra con los avances de la neumonía atípica.

Los dos reporteros recogerán en sus informaciones las impresiones de familiares y allegados, fotografías personales, e intentaran despejar las numerosas incógnitas que rodean el caso⁵³⁸. Al día siguiente, un reportaje firmado por los dos periodistas recoge las opiniones de todo el arco parlamentario de la oposición que solicitan la dimisión de Juan José Rosón por la explicación “indigna y tergiversadora” dada de los hechos. Así mismo desmontan la versión del ministro del Interior al entrevistar a los dueños de “Viajes Dian” donde los jóvenes alquilaron el Ford Fiesta. Los comerciantes

⁵³⁶ *El País*, 26/6/1981, Primera, pág. 13 y 14, editorial en p. 10.

⁵³⁷ *Diario 16*, días 11 de mayo (p.5), 12 de mayo (p. 7), 14 de mayo (p.6)

⁵³⁸ *Diario 16*, 21/5/1981, portada, pp.5, 6 y editorial en p. 2.

manifestaron que ellos no denunciaron a nadie (tal y como había dicho el gobierno) sino que fue la Guardia Civil la que se presentó en su negocio para que identificaran a los terroristas. De las muchas fotografías que les presentaron, no reconocieron a nadie⁵³⁹.

El periódico dirigido por Pedro J. Ramírez vuelve a llevar a primera, con gran despliegue gráfico y espacio relevante, el caso Almería cuando se avanza que tres guardias civiles serán procesados por homicidio y recoge en sus páginas interiores todo un serial de entrevistas con aquellos testigos que pueden ayudar a esclarecer los hechos. Desde un grupo de pescadores que viajaban por la carretera de Almería a Granada y al ver las llamas del vehículo se detuvieron para prestar ayuda, pero no les dejaron prestar auxilio explicando que “ya habían evacuado a los heridos”, hasta, en tono más morboso, las declaraciones de los empleados de la funeraria que habían tenido que recoger los cuerpos calcinados⁵⁴⁰. Durante todo el mes de junio, el periódico prosigue con su investigación, agrupada con un cintillo “*Diario 16* revela nuevos datos sobre lo ocurrido”, así como sobre las coacciones sufridas por Dario Fernández, abogado contratado por las familias de las víctimas para esclarecer el suceso⁵⁴¹. En estas fechas, las informaciones sobre “el caso Almería” comparten protagonismo en *Diario 16* con la información sobre el asalto Banco al Central, las conspiraciones destapadas de grupos ultraderechistas capitaneados por Blas Piñar o Girón y las detenciones del comandante Ynestrillas y de los coroneles Garchitorena y Sucre, el serial realizado por el periódico sobre el atentado en la cafetería California 47 o las entrevistas a Rafael Escobedo, quien se declaraba inocente de la muerte de los marqueses de Urquijo.

En junio de 1982, con motivo de la celebración del juicio por “el caso Almería”, *Diario 16* decide reconstruir la narración de los hechos a través de un reportaje: “Santander-Almería: el viaje de la muerte de tres jóvenes inocentes”,

⁵³⁹ *Diario 16*, 22/5/1981, pp. 4 y 5

⁵⁴⁰ *Diario 16*, 1/6/1981, portada, pp. 4 y 5

⁵⁴¹ *Diario 16*, días 2, 3, 6, 9, 12, 13, 16, 26, 30 de junio 1981.

con un diseño gráfico y una selección de fotografías muy impactantes⁵⁴², y cubre diariamente el desarrollo de las sesiones. Será Melchor Miralles el encargado de realizar este seguimiento informativo desde el comienzo de la vista oral el 15 de junio⁵⁴³ y será él también el que denuncie, ante el juzgado de Instrucción de Almería, a dos abogados defensores de los guardias civiles por insultos y amenazas. Según declara el propio redactor en su periódico le conminaron a dejar Almería en el plazo de veinticuatro horas porque “si no, peligra tu integridad física”⁵⁴⁴.

Pese a esta supuesta actitud por parte de la defensa de los encausados, *Diario 16* logrará, un año después de estos hechos, una entrevista en exclusiva con el teniente coronel Castillo Quero, condenado a veinticuatro años de prisión por el triple homicidio. El guardia civil, vestido con el uniforme oficial, atiende a Melchor Miralles en la Comandancia de Córdoba durante tres horas y a lo largo de ese tiempo no sólo se declarará inocente, sino que hablará de sus orígenes humildes, de su infancia, de su obediencia ciega a la benemérita, de que no hubo torturas a los jóvenes y lamenta que se quemaran los cuerpos, además de otros muchos detalles⁵⁴⁵. La última noticia de gran relevancia dada por este periódico sobre el caso será cuatro años después, también firmada por Miralles, que asegura que Castillo Quero disfruta ya de varios permisos penitenciarios, por lo que saldrá en libertad condicional en 1993⁵⁴⁶.

Mientras ocurren los sucesos de Almería, Pedro Costa vive en Estados Unidos entre 1980 y 1982, desde donde colabora para diversas publicaciones del grupo Z, mientras aprende los entresijos de la empresa cinematográfica americana. A su regreso a España, “el caso Almería” le produce tal impacto que decide realizar su propia tarea de investigación: visita el lugar de los hechos, se entrevista con los familiares, estudia el sumario y conoce

⁵⁴² *Diario 16*, 10/6/1982, p.8

⁵⁴³ *Diario 16*, del 16 al de 1982.

⁵⁴⁴ *Diario 16*, 29/6/1982, p.8

⁵⁴⁵ *Diario 16*, 1/5/1983, primera, págs. 4,5,6 y 7. Editorial p.2.

⁵⁴⁶ *Diario 16*, 19/1/1987.

personalmente al abogado de las víctimas. Fue entonces “cuando elaboré una sinopsis de cuarenta folios con Nereida B. Arnau y decidí llevarlo a la pantalla”⁵⁴⁷. Con esta determinación y la larga experiencia acumulada en el tratamiento de los sucesos, Pedro Costa, un realizador que considera que “el cine es también una forma de investigar la realidad”⁵⁴⁸, se enfrentaba al que sería su primer largometraje, aunque encontrar el productor idóneo no fue una tarea fácil. Al parecer, el proyecto interesó a muchos porque veían la viabilidad comercial del tema debido al impacto que había tenido en la sociedad, pero serían José María Cunillés e Isabel Mulá los que finalmente sacarían adelante la película⁵⁴⁹. Con guión de Nereida B. Arnau, Pedro Costa y Manolo Marinero, *El caso Almería* se rodó durante seis semanas bajo el título *Viaje al Sur*, para evitar susceptibilidades, pero a pesar de esa medida tuvo muchas dificultades para llevarse a cabo.

De entrada, la Guardia Civil negó su colaboración, lo que supuso toda una serie de inconvenientes en materiales de apoyo y localizaciones. “El portero del inmueble de Madrid se indignó cuando supo lo que rodábamos y quiso impedirnoslo; mientras rodábamos el juicio, se recibían llamadas comunicando la existencia de bombas; no quisieron alquilarnos los uniformes”, recordaba el cineasta⁵⁵⁰. El equipo no pudo rodar en los lugares donde ocurrieron los hechos “para evitar conflictos”⁵⁵¹, y el único sitio autorizado, el paseo de Roquetas de Mar, lugar donde fueron detenidos los tres jóvenes, finalmente fue descartado porque el alcalde, “a la hora de la verdad nos puso objeciones: nos pedía 150.000 pesetas”, así que optamos por trasladarnos a una urbanización privada”⁵⁵².

⁵⁴⁷ Entrevista de Ramón Freixas, *Dirigido Por*, nº 113, marzo de 1984, p.5.

⁵⁴⁸ “Pedro Costa Musté, en el lugar de los hechos”, *El País*, 26/1/1984

⁵⁴⁹ Cunillés y Mulá habían creado en 1982 la productora Multivideo, con la que harían un buen número de películas basadas en casos criminales o en personajes reales, como *El Lute I y II* (Vicente Aranda, 1987 y 1988) o *Crimen en familia* y *Sólo o en compañía de otros* (Santiago San Miguel, 1985 y 1990), tal y como veremos más adelante. *El caso Almería* fue su primera producción.

⁵⁵⁰ *El País*, ibídm.

⁵⁵¹ “Pedro Costa ha ultimado el rodaje de El caso Almería”, *El Periódico*, 21/11/1983

⁵⁵² Ibídm.

El último escollo antes de su estreno vendría del abogado Darío Fernández. Si en noviembre de 1983, el cineasta declaraba que la personalidad del letrado era tan impactante como la propia historia, por lo que “empezamos a estructurar la historia en torno a Darío Fernández y su actividad”⁵⁵³, unos meses más tarde dejaba claro las desavenencias entre ambos. Al parecer el abogado de las víctimas había desautorizado el film antes de verlo “por la visión que damos de su personaje”⁵⁵⁴. El letrado había comunicado, coincidiendo con el estreno del film en Almería, que “cualquier creación intelectual es encomiable siempre que esté dirigida por una voluntad de mensaje que enlace desde los hechos acaecidos a una proyección reflexiva como valor añadido a las actuaciones. Si en esta línea se ha movido el director, pienso que puede ser un trabajo lícito, y si por el contrario ha utilizado recursos fáciles, entiendo que aparte de dañar sentimientos estimables, confunde con descenso a la demagogia a los espectadores que no sepan digerir un producto que no debe estar en manos de aficionados”. “Como fuente de mi conocimiento directo y personal”, añadía Darío Fernández, “debo resaltar que el señor Costa no ha tenido la dedicación mínimamente exigible a un responsable conjunto de guionista-director y las premuras, consecuentemente, pueden pagarse caras”⁵⁵⁵.

Y es que el cineasta partía, como elemento conductor del relato, de la difícil y compleja tarea realizada por el abogado defensor (interpretado por Agustín González) que sufre la hostilidad del entorno, pero optando por maquillar aquellas situaciones personales del letrado que le resultan poco atractivas cinematográficamente. Así decide casarle e introducir una pequeña trama paralela (aunque no aporta nada al relato), al tiempo que incorpora un compañero/amigo (interpretado por Manuel Aleixandre) que le ayuda en el proceso de investigación. Asuntos que, al parecer, no gustaron al protagonista

⁵⁵³ Op. Cit.

⁵⁵⁴ Freixas, Op.cit

⁵⁵⁵ *El País*, 26/1/1984

real y que el cineasta justificaba así: “son convenciones necesarias para hacer más ameno y atractivo el relato, dentro de la línea del cine americano tradicional, donde el protagonista se le dota de unos tipos a su lado”⁵⁵⁶.

Pedro Costa plantea *El caso Almería* como una crónica periodística de los hechos: nos conduce por el itinerario que realizaron los personajes desde su salida de Santander, las vicisitudes del viaje, los preparativos de la fiesta familiar, al tiempo que lo alterna con el atentado contra el coronel Valenzuela, la recepción de este nuevo golpe a los militares en la comandancia de la Guardia Civil en Almería o el perfil del teniente coronel Castillo Quero. El film se mueve entre la reconstrucción verosímil de los hechos acontecidos y la invención de determinados elementos del relato. Bascula entre el interés por narrar unos sucesos reales, que están en la mente de todos, y la necesidad de crear un producto cinematográfico apelando a la ficción, a su verosimilitud fílmica aunque sea a costa de su irrealidad. Trastoca hechos objetivos, como el nombre de los personajes, pero finalmente no puede resistir la tentación de cerrar el film con el túmulo funerario real (con los nombres reales) que hay al borde de la carretera donde los jóvenes fallecieron.

Difícil combinación que el cineasta soluciona incorporando un cartel, posterior a los títulos de crédito iniciales, en el que se alerta de que “para proteger la película y su exhibición comercial han sido desfigurados los nombres, las circunstancias, los pensamientos y las peculiaridades de la mayor parte de los personajes y sólo cabría atribuir a la casualidad el que, en este sentido, hubiera coincidencia entre el fruto de la imaginación de los autores y la realidad”. Medidas cautelares y proteccionistas hacia un film que se había rodado apenas dos meses después de la confirmación por parte del Tribunal Supremo (mayo de 1983) de la sentencia dictada por la Audiencia Provincial de Almería (julio de 1982) sobre unos hechos recientes (ocurridos en mayo de 1981). Esa “coincidencia entre el fruto de la imaginación y la realidad” salvaría al film de posibles demandas o denuncias que lo habrían atascado en trámites legales y administrativos alejando su estreno del recuerdo de los hechos. No se

⁵⁵⁶ Freixas, Op. cit.

libró, sin embargo, de los ataques por parte de grupos ultraderechistas en algunos de los cines donde se exhibió, como en Granada, donde incendiaron y destruyeron la sala⁵⁵⁷, o en Vigo, donde se lanzaron dos cócteles Molotov contra la sala y provocó que en muchas ciudades españolas no se proyectara por el miedo de los exhibidores⁵⁵⁸.

El discurso narrativo de la película arranca con el atentado perpetrado contra el teniente general Valenzuela el 7 de mayo de 1981 y se cierra con la lectura de la sentencia de los tres acusados, condenados no por asesinato, tal y como solicitaba la acusación, sino por homicidio con diversas atenuantes. Para explicar ese recorrido Costa utiliza como modelo, no el cine político de denuncia de Francesco Rosi o Elio Petri, sino que su relato intenta emparentarse más con el cine americano, intentado otorgarle suficiente fluidez narrativa o por la concisión en los datos buscando la efectividad. Huye de cualquier explicitación morbosa y la presumible existencia de torturas queda apuntada pero no subrayada. El cineasta no recurre ni al efectismo ni al sensacionalismo para ilustrar aspectos de una historia que podía prestarse a ello, como la localización de los cuerpos carbonizados, sino que opta por mostrar los aspectos más escabrosos veladamente.

Donde esta película sí carga las tintas será en la celebración del juicio, en el que se hará muy evidente la dicotomía de los protagonistas. Como señalaba Juan Miguel Company: “todos los atributos de honestidad, bondad y rectitud irán a parar al abogado de la familia de las víctimas, mientras los guardias civiles encausados serán todo lo adecuadamente siniestros que requiera el guión”⁵⁵⁹. Estereotipos innecesariamente recargados que buscan la inmediata identificación o la repulsa más sonora del espectador, no tanto por la radicalidad de sus planteamientos como por sus tópicos comportamientos. En

⁵⁵⁷ Castro, E. “Un incendio, reivindicado por 'ultras', destruye en Granada el cine que estrenó 'el caso Almería’”, *El País*, 12/2/1984.

⁵⁵⁸ Según Joan Apaolaza, los exhibidores de la película sufrieron una campaña de amenazas telefónicas que se extendió por todo el Estado. “Los propietarios de las salas cinematográficas de más de 30 ciudades han recibido llamadas intimidatorias” contra sus familias. La película fue retirada de Zaragoza, Vigo, Valladolid y Elche. *Diario Español*, 15/3/1984.

⁵⁵⁹ Company, J.M, *Contracampo*, nº 36, año VI, Verano 1984, pp. 113 y 114.

cualquier caso, uno de los principales valores de *El Caso Almería* es su atrevimiento a la hora de enfrentarse a unos sucesos tan recientes y tan polémicos de la actualidad político-social, además de apuntar (aunque sea superficialmente) los lastres de esta sociedad: la derechización ultraconservadora del poder judicial, la complicidad entre determinados miembros de la policía con elementos de grupos fascistas o la escasa cultura democrática de la guardia civil.

A pesar de los numerosos contratiempos que el film vivió en muchas ciudades españolas para su exhibición, la película tuvo una importante aceptación por parte del público, ya que según los datos manejados en aquellos momentos por la dirección general de cinematografía *El caso Almería* fue visto por casi un millón de espectadores. La recepción por parte de la crítica especializada fue bastante aceptable, aunque con distintos matices. Diego Galán en *El País* valoraba positivamente que la recién estrenada libertad de expresión permitiera registrar en imágenes acontecimientos recientes, aunque “es un riesgo, tanto porque los protagonistas, aún vivos, puedan incidir negativamente en la crónica filmada como porque la corta distancia de tiempo disminuya la necesaria objetividad”. Galán, que consideraba el film como “un testimonio directo, sobrio, preciso, realizado desde la conciencia de quien cree que el cine tiene aún capacidad para mantener viva la memoria colectiva. No hay excesos oportunistas ni dramatismos innecesarios”, sí achacaba cierta “torpeza narrativa” propia de un debutante en la primera parte del film “cuando se va tejiendo la tragedia alrededor de los inocentes muchachos”⁵⁶⁰.

Si para Ramón Freixas, de *Dirigido Por*, el film “es una de las óperas primas más estimulantes surgidas en los últimos tiempos” y lo califica de “honesto y valiente” porque “documenta sin excesos ni oportunismos una circunstancia crucial en la vida española”⁵⁶¹, Vicente Molina Foix considera, en la revista *Fotogramas*, que “la película impresiona como alegato y como documento”, aunque argumenta que este tipo de cine basado en

⁵⁶⁰ Galán, D. *El País*, 26/1/1984

⁵⁶¹ Freixas, R. *Dirigido Por*, nº 113, marzo 1984, p.71

acontecimientos recientes tiene sus servidumbres “y *El Caso Almería* las paga, especialmente, por su deseo de mantenerse fiel a los hechos del sumario, a los sucesos comprobados: asistimos a una reconstrucción en la que el desenlace sólo se insinúa en un sueño del protagonista”⁵⁶². Por último, en este breve chequeo a la recepción crítica, Company opinaba en *Contracampo* que si bien “La historia se ajusta, en todo momento, a la economía narrativa de una crónica periodística, haciendo justicia a la probada eficacia profesional de su realizador en este terreno”, también consideraba que “es precisamente en la reconstrucción de lo no visto –entendido como lo no objetivable por la crónica– donde la película de Pedro Costa encuentra sus principales limitaciones”⁵⁶³.

14.2. La extrema derecha siembra el terror en las calles. Objetivo: desestabilizar una incipiente democracia.

El otro gran campo temático en el que se inscriben los filmes sobre sucesos políticos será el que aborde el terrorismo de la extrema derecha. Tres propuestas diferentes se acercarán al tema desde distintos ángulos: Manuel Gutiérrez Aragón dibujará un fresco sobre el comportamiento fascista de un activo grupo de aquellos años en *Camada Negra* (1977); Juan Antonio Bardem recreará la matanza de los abogados de Atocha en *Siete días de enero* (1978), y Santiago Lapeira reconstruirá un turbio y nunca aclarado suceso como el del *Asalto al banco Central* (1983).

No es el objetivo de esta investigación adentrarse en el análisis pormenorizado de todas estas obras, porque al igual que sucediera con el ámbito temático anterior, estableceremos tres niveles de profundización para las tres películas, dependiendo del grado de interés para nuestro estudio. Pasaremos muy superficialmente por *Camada Negra* porque aunque el trabajo de Manuel Gutiérrez Aragón, rodado en 1976, recoge una de las temáticas más habituales en las páginas de los periódicos de aquellos años (la violencia ejercida por grupos de extrema derecha), no está basada en ningún caso

⁵⁶² V.M.F, *Fotogramas*, nº 1695, marzo 1984, p.122

⁵⁶³ Company, J. M, Op. cit.

concreto y específico. Nuestro interés por el film viene dado porque es la primera película tras la muerte de Franco que se adentra en un suceso de ámbito claramente político: la actuación de estos grupúsculos que se dedicaban a sembrar el terror en la sociedad con el objetivo de desestabilizar un sistema todavía neonato.

Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis Borau firman un guión que pretende adentrarse en cómo se va construyendo la mentalidad fascista y cómo se establecen los mecanismos de pertenencia a la violenta camada a través de un adolescente que, inserto en esa peculiar familia, evolucionará de cachorro a adulto criminal. Ese interesante recorrido estará construido por numerosas referencias verosímiles extraídas a buen seguro de las numerosas noticias que sobre los grupos ultraderechistas jalonaban las páginas de los periódicos de aquellos días, pero no veremos reconocible ningún caso concreto.

La propia génesis de la película se sitúa en una vivencia personal de Gutiérrez Aragón, ligada a la situación política que se estaba viviendo en aquellos momentos: “estábamos encerrados en la iglesia del Niño del Remedio para protestar contra el proceso de Burgos, cuando los Guerrilleros de Cristo Rey empezaron a tirar botes de humo en el interior del templo. Era un espectáculo que tenía algo de dantesco: tuvimos que salir de allí pasando primero entre los fachas, que nos iban dando de hostias, hasta que alcanzábamos la barrera salvadora de la policía, llenos de esperanza, y entonces nos detenían” (F. Heredero: 1998, 34). A pesar de este punto de partida tan pegado a la realidad, la tendencia natural del cineasta cántabro le llevará a plantearse la película como una fábula que tratara de bucear en las razones de por qué un chico corriente se puede convertir en un cachorro fascista, mientras que Borau se inclinará por imprimir un tono más realista al relato y orillarlo más hacia la actualidad informativa: la actuación de esas bandas fascistas en las calles españolas durante la transición política.

De la cruda realidad encontraremos imágenes como el asalto a la librería, las imágenes documentales de la Plaza de Oriente o el atentado contra el restaurante, además de apuntar la connivencia entre policía y extrema

derecha, un asunto en el que hubiera sido jugoso entrar más a fondo pero que resultaba difícil (cuando no arriesgado) en la España de 1976. De la dimensión mítica o fabuladora tendremos las pruebas iniciáticas a las que será sometido el aprendiz de héroe, la madrastra posesiva e incluso el caserón donde habita la singular familia remedo de aquellos castillos de ogro de la literatura infantil.

Dos mundos difíciles de maridar que “a veces se estorban mutuamente” (F. Heredero, 1998: 34), evidenciando que *Camada negra* sufre “una descompensación manifiesta entre la voluntad de radiografiar una realidad áspera y desconcertante y los elementos metafóricos que para ello se utilizan, y en medio de los cuales Gutiérrez Aragón parece moverse con mayor comodidad” (Torreiro, 2004: 73). Aunque la película fue prohibida inicialmente por una censura que aún seguía funcionando, *Camada negra* fue seleccionada para representar a España en el Festival de Berlín, donde Gutiérrez Aragón lograba el Oso de Plata y donde además se enteró de que se había dado luz verde a su estreno en nuestro país. A ese respaldo internacional se sumaría el apoyo de la prensa de aquí, aunque, como era de esperar, la extrema derecha organizó una durísima campaña contra el film. El estreno en Madrid, el 30 de septiembre de 1977 en el cine Luchana, tuvo que celebrarse escoltado por la policía enviada por el Gobernador Civil, pero además hubo amenazas y ataques contra los cines donde se iba a proyectar. Finalmente, muchos empresarios decidieron anular o cancelar su exhibición, y *Camada negra* sufrió la intolerancia que intentaba denunciar.

14.2.1. “La matanza de Atocha”, un asesinato con nocturnidad y alevosía por obra y gracia de la Triple A.

Esos “grupos de incontrolados”, como se denominaba eufemísticamente a los activistas de extrema derecha, protagonizarían una escalada de violencia que alcanzó su cota más álgida (y peligrosa) en Madrid durante el mes de enero de 1977. Fue una semana de terror y de espanto, de muertes, de sangre, de sinrazón; siete días en los que podían saltar por los aires los frágiles andamios democráticos. Preocupados, indignados y sobrecogidos por estos hechos, Gregorio Morán, un periodista de *Diario 16* especializado en esta

temática por la publicación, entre otros, en junio de 1977 de una serie de artículos bajo el título “La camada negra” sobre estos grupos ultras, se sentó junto al cineasta Juan Antonio Bardem para escribir un guión que reflejara los hechos de aquella semana trágica. Según relataba el realizador al periodista y escritor Matías Antolín, la idea no era tanto “contar la matanza de Atocha como intentar narrar el golpe de desestabilización que se gestaba con la reacción fascista”⁵⁶⁴. Por eso, el título inicial pensado para el film era *Morir en Madrid*.

No consideramos necesario adentrarnos con mucha profundidad en el relato de los hechos, pero sí recordaremos algunos de los datos clave que nos sirvan después en la interpretación fílmica. Tomaremos como diarios de referencia para este pequeño análisis a *El País* y *Diario 16*. El periódico dirigido por Juan Luis Cebrián, recogía, en su edición del martes 25 de enero, los gravísimos sucesos vividos la noche anterior, que ocupaban toda la superficie de primera, compartida con dos noticias relacionadas y un editorial. En la información principal, el periódico ofrece el relato sucinto de los hechos de forma aséptica, aunque se percibe cierta estupefacción por los acontecimientos narrados. Se explica que dos individuos llamaron a la puerta del despacho de abogados de la calle Atocha, 55, que ametrallaron al ordenanza, Ángel Rodríguez, y entraron a la sala donde se encontraban reunidos de ocho a diez letrados, sobre quienes descargaron sus metralletas. “No se oyeron los disparos, por lo que se cree que llevaban silenciador, ni hubo posibilidad de repeler la criminal agresión. En la habitación quedaron los impactos de bala y regueros de sangre, sin ninguna muestra de lucha. La mayoría de los agredidos recibieron los impactos entre el abdomen y la cabeza”.

Las otras dos noticias: “Pistoleros de extrema derecha siembran el terror en Madrid” y “Los Grapo se atribuyen el secuestro del general Villaescusa”, completan el panorama informativo. El editorial, “Las debilidades de un Gobierno fuerte” reflexionaba, a menos de veinticuatro horas de los acontecimientos, sobre el “intento planificado de desestabilización del Estado” y se preguntaba “¿Quién paga a estos mercenarios del terror”. El periódico

⁵⁶⁴ Entrevista a J.A. Bardem, Antolín, M., *Cinema 2002*, nº 44, octubre 1978, pp. 46 y 47.

entraba de soslayo en un delicado asunto “el dudoso origen de los GRAPO” y sobre el hecho de que la secuencia de secuestros y provocaciones coincidiera sospechosamente con “una serie de gravísimos asesinatos a sangre fría llevados a cabo en esta ciudad por la extrema derecha”⁵⁶⁵.

Al día siguiente, la dramática actualidad nos informa de la indignación que vive la ciudadanía, de la instalación de la capilla ardiente en el Colegio de Abogados y de la reivindicación del atentado por parte de la organización de extrema derecha *Triple A*. En una llamada a la agencia *Cifra*, el comunicante anónimo reivindicó la paternidad de diversos actos terroristas cometidos en las últimas 48 horas en Madrid, como el «acto de ajusticiamiento del estudiante de BUP, militante de las Juventudes Comunistas, así como los actos del *Pub Santa Bárbara* y del despacho laboralista de Comisiones Obreras». El periódico también informa que a las pocas horas de producirse el atentado de la calle Atocha un grupo de “ocho a diez individuos intentaron penetrar en la Ciudad Sanitaria Francisco Franco” donde estaba ingresado uno de los abogados heridos, Luis Ramos, con el fin de rematarlo. Después de unos momentos de pánico, la policía “tomó” las dependencias sanitarias, aunque no hubo detenidos.

También se informa de que no hay novedades en los secuestros de Oriol y Villaescusa, de que Adolfo Suárez ha cancelado su viaje por Oriente Medio y se publica un nuevo editorial, “Un Gobierno de reconciliación”. En él el periódico muestra su convencimiento de que existe una confabulación que ha puesto en marcha un golpe de Estado y “los objetivos son evidentes: incitar a la rebelión al estamento castrense; atemorizar a la población civil; exasperar a la oposición empujándola a la acción impaciente o la protesta desordenada, e impedir así la celebración de unas elecciones democráticas en este país”. Para los editorialistas, la solución pasa por que Suárez emprenda una “operación política de altura”, remodele su gabinete e incluya a ministros que representen a los partidos políticos, a derecha e izquierda, que estén dispuestos a un compromiso con el poder y a no combatirlo desde fuera, sino a defenderlo

⁵⁶⁵ *El País*, 25/1/1977, portada

desde dentro. Un Gobierno en el que participen desde los oriundos del franquismo histórico hasta los miembros de los partidos de la izquierda real”⁵⁶⁶.

El jueves 27 de enero, el periódico del grupo Prisa destacaba en su primera página una fotografía a cuatro columnas sobre un aspecto parcial de la multitud que se congregó en torno al Palacio de Justicia para asistir al entierro de las víctimas de Atocha. Con un titular que destacaba la “Cívica manifestación de cien mil personas en el entierro de los abogados”, el texto ofrecía los datos sobre la jornada y avanzaba de “fuentes fiables” que el rey don Juan Carlos había sobrevolado el lugar de los hechos. La columna de entrada de la portada recoge las medidas cautelares aprobadas por el Consejo de Ministros como “la prohibición de celebrar manifestaciones para evitar delitos por parte de grupos extremistas”, la expulsión de súbditos extranjeros relacionados con organizaciones extremistas o la dotación de medios técnicos adecuados y eficaces a las fuerzas de orden público para el perfecto cumplimiento de su misión, entre otras.

El editorial, “La lección de ayer”, proporciona una de cal y otra de arena a las medidas adoptadas por el Gobierno de Suárez: respalda, por ejemplo, el firme propósito del presidente por llevar al país a la democracia, pero critica duramente el decreto-ley antiterrorismo porque “no impedirá asesinatos” y lamenta la tardanza en medidas como “que se va a desarmar a los indeseables”, preguntándose por qué no se hizo antes, así como la dotación a la policía de medios materiales necesarios a la policía para desempeñar su función. El texto hace hincapié en la actitud de la oposición democrática ante el atentado y reprocha con rotundidad dos aspectos: el primero, que Adolfo Suárez no compareciera, junto a los líderes políticos, ante los féretros y que no se pudiera publicar esa foto, y, en segundo lugar, que sea un “locutor y no un ministro el que diga a los españoles lo que piensa el Gobierno después de una angustiosa espera de horas ante el televisor para conocer la referencia del Consejo de Ministros”⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ *El País*, 26/1/1977, primera, pp. 10-18.

⁵⁶⁷ *El País*, 27/1/1977, portada

Por último, si el domingo 23 de enero España se conocía el asesinato del estudiante Arturo Ruíz a manos de un comando de extrema derecha y al día siguiente se producía la muerte de María Luz Nájera en una manifestación por el impacto de un bote de humo, la semana terminaría de forma no menos sangrienta. El sábado 29 todos los periódicos informaban de un nuevo asesinato. Los GRAPO, que aún mantenían secuestrados a Oriol y Villaescusa (pese al compromiso adquirido por Suárez sobre la amnistía total cuando fueran liberados los rehenes), realizan sendos atentados en los que mueren tres agentes (dos policías y un guardia civil) y otros tres resultan gravemente heridos. Ante estos hechos, que colocan a la sociedad en una situación de violencia extrema, la prensa reacciona y elabora un editorial conjunto: “Por la unidad de todos”. En ese texto, publicado por *ABC*, *Arriba*, *Diario 16*, *El Alcázar*, *El País*, *Informaciones*, *Pueblo* y *Ya*, los ocho diarios editados en Madrid y de tirada nacional aseguran que “el terror no tiene ideología” y que “en estos momentos de crisis nacional, cuando fuerzas poderosas amenazan a la esencia misma del Estado y tratan de usurpar por la violencia el mandato popular en favor de la democracia y la paz, la prensa considera que es su obligación hacer un llamamiento a la unidad de todos, sin exclusiones”. Por eso reclaman “enérgicas medidas para salvaguardar la paz en menoscabo de las libertades públicas. Está en juego el ser o no ser de la democracia en España y el futuro de nuestro país como sociedad pluralista y libre”⁵⁶⁸.

Al día siguiente, *El País* vuelve a publicar un nuevo editorial en primera página, “Profesionales del crimen”, donde arremete contra los GRAPO, a los que acusa de utilizar las mismas “refinadas armas” que en la matanza de Atocha y de ocultarse “tras el torpe remedo de la fraseología revolucionaria de sus comunicados”. El rotativo afirma que “los planes de terror” de la banda terrorista no van a encontrar enfrente “la resistencia armada popular” sino la resistencia pacífica de un pueblo. Resalta que “todas las fuerzas políticas de derecha e izquierda se han unido a la repulsa” y concluye que “estos crímenes están forjando un consenso nacional basado en la dignidad y en la voluntad de seguir caminando hacia la democracia”⁵⁶⁹.

⁵⁶⁸ *El País*, 29/1/1977, portada

⁵⁶⁹ *El País*, 30/1/1977, portada.

El planteamiento y la cobertura ofrecida por *Diario 16* sobre los hechos de la matanza de Atocha difieren de la realizada por *El País*. Aunque ambos diarios compartieran la misma línea de defensa de las libertades y de unidad a favor de la democracia, *Diario 16* ejerce un estilo periodístico distinto. Desde la utilización de una tipografía grande, espectacular y muy llamativa para los titulares de las portadas, pasando por la utilización de fotografías de gran tamaño que recogen los momentos de tensión contenida, hasta la búsqueda de los testimonios de personas que ayuden a esclarecer los hechos, el seguimiento informativo que realiza el periódico tendrá una continuidad en el tiempo. Bajo un impresionante titular en negrita, “Madrid sobrecogido”, y varios subtítulos: “Estado crítico de otro de los nueve ametrallados en el despacho laboralista de la calle de Atocha”, “Noche de tensión y máxima vigilancia policial en toda la ciudad”, el periódico confeccionaba la portada del martes 25, a la que añadían también las muertes de Arturo Ruíz y María Luz Nájera, y la “intensa búsqueda de los secuestradores del general Villaescusa”.

Dos días después, un mensaje supuestamente tranquilizador, “El Gobierno promete desarmar el terror”, está realizado con tal tipografía y acompañado de subtítulos tan contundentes como “Prohibida toda manifestación callejera” o “Firme propósito de establecer la democracia”, además de dos fotografías de gran tamaño con imágenes impactantes del entierro de las víctimas, que el efecto finalmente logrado es más bien el contrario, provocando la sensación de que una profunda amenaza se cierne sobre el país⁵⁷⁰.

Diario 16 busca la última noticia que aporte nuevos datos al caso, indaga en la personalidad de los supuestos autores, estableciendo las conexiones y relaciones de los grupos ultraderechistas con el sindicato de transportes. Sus investigaciones periodísticas les llevan a seguir el caso más allá de los primeros días y publican una entrevista en exclusiva con Joaquín Navarro, el líder del sindicato Comisiones Obreras por el que preguntaron los asesinos al llegar al despacho de la calle Atocha. El periódico lleva a su primera una gran fotografía con un primer plano del sindicalista y un titular a cinco columnas en el que desde su clandestinidad manifiesta “Los pistoleros venían a por mí”. La entrevista, firmada por Antonio Ivorra, apenas ocupa

⁵⁷⁰ *Diario 16*, 25 y 27 enero 1977, portadas

media página del interior, pese a lo que pudiese pensarse tras ver el anuncio de portada. En ella Navarro relata de forma sucinta cómo momentos antes de lo sucedido había abandonado el despacho con otros compañeros con los que acudió a un bar cercano, cómo ayudó a trasladar a las víctimas y cómo estuvo escondido durante un mes cuando supo que era él a quien buscaban porque lo consideraban el responsable de la huelga del sector del Transporte ocurrida en Madrid⁵⁷¹.

Apenas un mes después, el diario realizaba otra importante aportación al caso, desvelando dos aspectos relevantes de lo sucedido. Por un lado, las vinculaciones de la extrema derecha con el sindicato vertical del transporte, así como la frase que escucharon los abogados antes de caer desplomados “por los disparos del nueve largo”, y que serán recogidas en el film. En otra de las noticias se avanza la detención de seis personas, entre los que se encuentran los presuntos autores materiales del atentado, por parte de la Brigada de Información de la Jefatura Superior de Policía de Madrid. La información, que no está firmada, aporta las identidades de los detenidos, algunas de sus más conocidas fechorías, además de confirmarse su vinculación con el sindicato vertical del transporte.

Al día siguiente, el mismo periódico lleva a su portada, a cinco columnas y con grades titulares “Son todos ultras”, refiriéndose a los “implicados en la matanza de Atocha” e informando que Blas Piñar declarará en la Dirección General de Seguridad. La página se completa con fotografías facilitadas por la policía de los tres presuntos autores, que se acompañan de imágenes de estos en actos públicos de exaltación falangista. Ese mismo día, en un gran despliegue en páginas interiores, se da cuenta de los detalles de las investigaciones policiales, en las que se concluye que la matanza de Atocha fue un ajuste de cuentas y que no existía relación entre estos hechos y el asesinato de Arturo Ruíz. La información destaca que pese a la insistencia de las preguntas de los periodistas nacionales y extranjeros presentes en la rueda de prensa donde se dieron a conocer estos hechos, el director general de Seguridad, Mariano Nicolás y el gobernador civil de Madrid, Juan José Rosón, no entraron a valorar si estos hechos delictivos estaban relacionados con miembros de Fuerza Nueva.

⁵⁷¹ *Diario 16*, 26/2/1977, portada y p.9

En otras páginas de ese especial informativo, *Diario 16* repasa las biografías de los presuntos implicados en la matanza, recoge opiniones en la cafetería en la que se solían reunir, relata los numerosos actos donde participaron lanzando bombas de humo, asaltando asociaciones como la de Amistad Hispano-China o intimidando a la gente con sus pistolas si no cantaban el “Cara al sol”. Sobre esta forma de “actuar” profundiza un despiece de la misma página que, bajo el titular “La ultraderecha controla a los “incontrolados”, hace un recorrido histórico por el terrorismo que la extrema derecha practica desde 1976, cuestiona la actuación policial en muchos de los incidentes protagonizados por estos “grupos de incontrolados” y se pregunta finalmente por qué se denominan así si están perfectamente identificados por “la gendarmería francesa, la policía española y la Guardia Civil”⁵⁷².

14.2.1.1. J.A. Bardem lleva al cine el terror de aquellos *Siete días de enero*

Es precisamente en esas fechas, en mayo del 76, cuando Juan Antonio Bardem, conocido militante comunista, sale de la prisión de Carabanchel tras dos meses de reclusión. El cineasta aborda entonces *El Puente*, una curiosa parábola sobre la toma de conciencia política de un trabajador que en su viaje a la Costa del Sol para disfrutar de un fin de semana entre las famosas suecas acabará afiliándose a Comisiones Obreras. Sin duda, una de las cuestiones más interesantes del film será la participación de Alfredo Landa como protagonista, parodiando aquellas comedias sexy tantas veces interpretadas por él. *El Puente* se estrenó en marzo de 1977 y funcionó muy bien en taquilla, lo que hizo plantearse a Juan Antonio Bardem escribir una historia de humor, “pero lo que escribo no me satisface; me encuentro a disgusto”⁵⁷³ y es entonces, en el verano de ese año, cuando empezará a preparar una película sobre los terribles acontecimientos que poblaron aquella semana trágica.

En el proceso de elaboración del guión, en colaboración con el periodista de *Diario 16* Gregorio Morán, el proyecto tendrá varios títulos: *Morir*

⁵⁷² *Diario 16*, 15/3/1977, portada, pp.15,16,17 y 32

⁵⁷³ Entrevista a Juan Antonio Bardem, Matías Antolín, op.cit

en Madrid, Complot⁵⁷⁴, Atocha, que fue descartado por respeto a las víctimas⁵⁷⁵ y, finalmente, *Siete días de enero*, en clara alusión a la novela de John Reed, *Diez días que conmovieron al mundo*, obra que sirvió de base a Eisenstein para realizar *Octubre* (1927) y del film de John Frankenheimer, *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, 1964), que relataba el complot de militares de extrema derecha para tomar el poder en Estados Unidos. Aún así, Bardem tomará como modelo el cine político que se realizaba en Italia por parte de autores como Rosi o Damiani, y, más concretamente, la franco-argelina Z, de Costa-Gavras (1969)⁵⁷⁶, donde se ficcionaliza el asesinato del político griego Grigoris Lambrakis en 1963.

En cualquier caso, una de las primeras cuestiones más relevantes de *Siete días de enero* es que estamos ante una de las pocas películas de ficción que intentan reflejar en la pantalla aquella semana trágica y el ambiente de tensión que vivía Madrid. Para ello Juan Antonio Bardem utiliza dos caminos: la reconstrucción de los hechos recurriendo a técnicas que imprimieran un sentido de objetividad (fotos de archivo, teletipos informativos, presentadores reconocibles, como Eduardo Sotillos, que informan de los sucesos...) y la recreación del mundo de los asesinos, donde sitúa el punto de vista de la narración.

Siete días de enero comenzó a rodarse en junio de 1978 bajo la producción de Serafín García Trueba, a través de Goya Films, y la productora francesa Les Films de Deux Mondes, que aportó el treinta por cinco por ciento del presupuesto⁵⁷⁷. Durante diez semanas, el equipo de rodaje pudo contar con materiales cedidos por la policía, además de conseguir la autorización para utilizar los calabozos de las Salesas y las dependencias de la Dirección General de Seguridad. La primera versión del film duraba dos horas y treinta

⁵⁷⁴ Según Juan Francisco Cerón, los productores franceses lo rechazaron porque lo asociaban a trabajos de ínfima calidad (Cerón: 1998, 244)

⁵⁷⁵ En la entrevista realizada por Antonio Castro al cineasta, este comenta que “no queríamos aprovechar el hecho sangriento, abandonamos la idea de llamarle Atocha o cualquier otra cosa equivalente, por pudor”, *Dirigido Por*, nº 63, pp. 48-54

⁵⁷⁶ La película obtuvo el Óscar al mejor montaje y al mejor film extranjero en 1970, además de conseguir numerosos premios en el Festival de Cannes, los Globos de Oro, Bafta, etc

⁵⁷⁷ El presupuesto de *Siete días de enero* fue “cercano a los treinta y cinco millones de pesetas”, Cerón, pág. 244, Op.cit.

minutos, y tuvo que ser reducida hasta dejarla en casi dos horas, “por la imposibilidad de su exhibición tanto en España como en Francia”⁵⁷⁸.

Si nos adentramos en el estudio comparativo entre los sucesos ocurridos en aquel mes de enero de 1977, recogidos por *El País* y por *Diario 16* con gran profusión de detalles, aunque con enfoques periodísticos diferentes, y lo reconstruido en el film de Juan Antonio Bardem observaremos distintos aspectos interesantes. El primero en el que nos detendremos es en la acción temporal de la película, que abarca desde enero de 1977 hasta octubre de ese mismo año; es decir, desde la preparación y realización de la matanza de Atocha hasta la detención de los criminales. Un lapso temporal que no se ajusta al título de la obra, ni a lo que en principio el cineasta tendría como el objetivo de su trabajo: los acontecimientos que poblaron aquella semana trágica en la que el país estuvo al borde de la ruptura.

Bardem soluciona la referencia a estos hechos mediante la utilización de un teletipo (en aquella época el corazón de cualquier redacción; una imagen icónica de inmediatez y veracidad, hoy completamente anacrónica) sobreimpresionados en las fotografías de los protagonistas de aquellos días: Arturo Ruíz, María Luz Nájera, Villaescusa. La máquina del teletipo escupe a buen ritmo el rosario de noticias que ocurrieron en la última semana de enero, desde la muerte de Ruíz hasta la aparición de Suárez en televisión con su mensaje de tranquilidad y firmeza al país, para pasar a continuación a los títulos de crédito. Según el propio cineasta, utilizar este método para contextualizar los sucesos fue una solución a los problemas de tiempo (“una película contando esos siete días tal y como estaba pensada en un principio, contando esa incipiente noche de los cuchillos largos, la que va del 24 al 25 de enero, producía en sí misma una película de más de tres horas”) y de dinero, porque la película, “tal como está, sobrepasa con mucho el presupuesto medio de una película española, por lo que la rentabilidad no está en absoluto asegurada”⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ Entrevista de Castro, op. Cit.

⁵⁷⁹ Entrevista de Castro, Op. cit.

Bardem prescinde del relato cronológico de los sucesos y opta por estructurar el arco temporal en función de sus intereses cinematográficos, trasladando al final de la película los momentos más impactantes emocionalmente: el asesinato de los abogados y el entierro de las víctimas. La película arranca el sábado 22 de enero y la acción nos sitúa en el lado más desconocido de los hechos por los espectadores, el más inaccesible y, por tanto, el más proclive a su ficcionalización: la cotidianidad de la extrema derecha. Antes de los créditos, un cartel nos ha advertido que los hechos narrados unos son reales y otros inventados: “Los primeros corresponden a una serie de sucesos ampliamente difundidos por todos los medios de comunicación social, tanto nacionales como extranjeros. Los segundos, son fruto de la invención de los guionistas”.

Es ese terreno donde los guionistas sitúan el punto de vista de la narración, el lado de los asesinos, no de las víctimas, lo que permite a los autores utilizar a uno de los ejecutores de la matanza como hilo conductor y así poder recrear su visión del mundo de la extrema derecha con total libertad. No olvidemos que en el momento de rodarse la película los sucesos que narra estaban todavía *sub iudice*, motivo por el cual las identidades de los pistoleros debían ser ficticias. Aún así podemos dilucidar fácilmente que el protagonista, Luis María, es una trasposición de Fernando Lerdo de Tejada, uno de los implicados, mientras que la figura de autoridad que ejerce Don Tomás en el film remite a la ejercida por Blas Piñar. En ese sentido, Bardem zanjaba que *Siete días de enero* era una película asintótica a la verdad: “una asíntota es la distancia entre la verdad y ese punto, y puede ser tan pequeña o tan grande como uno quiera”⁵⁸⁰.

El mundo de la burguesía fascista y todo lo que rodea a los asesinatos surge, pues, de la invención de los guionistas, mientras la película recurrirá tanto a elementos que aportan realismo como a protagonistas “reales” (mezclados con actores profesionales) para reforzar la verosimilitud de los hechos narrados y lograr la identificación del espectador. Bardem utiliza

⁵⁸⁰ Entrevista Matías Antolín, Op. cit.

imágenes documentales de la manifestación pro amnistía del domingo 23 de enero proporcionadas por la televisión alemana, y las del Colectivo de Cine de Madrid, que grabó algunos de los impresionantes momentos vividos durante el entierro de las víctimas⁵⁸¹. Unas y otras serán un material de baja calidad técnica por estar tomado en condiciones de clandestinidad, sin medios suficientes, pero tendrán un valor testimonial único. El problema es integrar esos materiales con el rodado ex-profeso para completar las secuencias, no sólo por las diferentes texturas de las imágenes, que no se pretenden disimular, sino por la dificultad de hacer creíble la recreación. Bardem reconstruye, por ejemplo, instantes de la manifestación del domingo 23, en la que murió el estudiante de diecinueve años Arturo Ruíz, y demuestra la escasez de medios humanos y materiales con que contaba, así como escasa pericia para dar fuerza a unos momentos trepidantes, de tensión y lucha.

La utilización de elementos verídicos se verá reforzada por la incorporación en el film de personajes reales, actores no profesionales, que se interpretan a sí mismos en la película. El más representativo será Joaquín Navarro, el dirigente del sector de transporte de CCOO, objetivo de los terroristas. El sindicalista se enfrentará a un papel relevante en la trama del film y compone una actuación crispada y vociferante, muy en línea con el sistema de trabajo que practicaba el propio Bardem en el rodaje⁵⁸², lo que rompía cualquier posible homogeneidad interpretativa con el resto de los actores profesionales. Junto a él, la prensa estará encarnada por el periodista (y guionista del film) Gregorio Morán, que tendrá un papel simbólico pero que le servirá para ofrecernos una de las claves del argumento. Ante la puerta del hospital donde confirman la muerte de María Luz Nájera, explicará a Miguel

⁵⁸¹ En 1975, Andrés Linares, Tino Calabuig y Adolfo Garijo forman el Colectivo de Cine de Madrid con el objetivo de rodar imágenes y sonidos de la oposición al régimen de Franco para utilizar ese material como contrainformación que desmentía la información manipulada oficialmente. Pese a las dificultades y a los riesgos que se corrían consiguieron rodar el entierro de los manifestantes muertos en Vitoria por disparos de la policía o el de los abogados de Atocha. El grupo se disolvió con la llegada de la legalización de todos los partidos políticos y de la libertad de información. De aquel material filmado, Andrés Linares realizaría el filme *Hasta siempre en la libertad* (1977) como homenaje a la función desempeñada por los despachos de los abogados laboristas durante aquellos años (www.colectivodecinedemadrid.com)

⁵⁸² Podemos dar testimonio de ello personalmente, ya que participamos en el rodaje de la película y pudimos observar el sistema de trabajo del cineasta.

Sarabia, uno de los abogados que después sobrevivirá a la matanza de Atocha, que en España se está viviendo lo que en Italia se conoce como la estrategia de la tensión: “consiste en provocar a diferentes sectores sociales con atentados sangrientos para que alguien salte. Si salta alguien, el golpe militar queda justificado”. Por último, los abogados laboristas (encarnados por actores profesionales) pero a los que se respeta su identidad estarán en un segundo plano de la narración porque, según el cineasta, “mostrar objetivamente la realidad cotidiana de su trabajo hubiera servido para que se me acusara de hacer propaganda del Partido Comunista”⁵⁸³.

Con todos esos elementos, Juan Antonio Bardem construye un relato que si bien en un principio podría pensarse que proponía una reflexión política sobre aquellos acontecimientos, se desplaza hacia terrenos más reivindicativos de homenaje a las víctimas y a los asistentes a aquel entierro, que con su ejemplaridad demostraron la madurez y el sentido democrático de no entrar en la provocación de una intentona golpista. Quizá por eso en *Siete días de enero*, Bardem condiciona la estructura del film a contar la matanza, uno de los momentos álgidos de la historia, en tres ocasiones: la primera vez (escena 30) sólo se oyen los disparos. La segunda alterna las declaraciones de Navarro y de Luis Ramos ante el juez con los disparos de Atocha solapados con las ráfagas de *Los hombres de Harrelson* en televisión, mientras que la tercera será en el momento del reconocimiento a los presuntos asesinos por parte de Dolores González. En estas dos últimas ocasiones, la utilización de la cámara lenta buscará, según el director, impactar: “se tardaron aproximadamente cinco segundos en matar a esos cinco camaradas, lo que se tarda en disparar diez y ocho tiros con dos pistolas del nueve largo. Entonces en cinco segundos no comunicas el horror como ese al público”⁵⁸⁴. Esta forma de forzar el tiempo cinematográfico ha sido criticada por “equiparar comunicar con impactar” y

⁵⁸³ Entrevista de Matías Antolín, op.cit

⁵⁸⁴ Entrevista de Castro, op. cit

porque supone “un canto al efectismo que está en absoluta contradicción con ese cine objetivo y realista que Bardem pretende conseguir”⁵⁸⁵.

Esas imágenes proporcionadas por la cámara lenta y el silencio de la caída de los cuerpos enlazarán con el otro momento emotivo e impactante: el traslado de los féretros por Madrid. Las imágenes reales cobrarán aquí la fuerza de un testimonio verídico, de un momento preciso de tensión contenida, un momento histórico en la vida de este país. La película se cerrará con este recuerdo y la impresión de un cartel que informa de la legalización del PCE en abril de ese año, de la celebración de las primeras elecciones democráticas en este país después de cuarenta y un años de dictadura y de que ningún partido de ultraderecha obtuviera ni un solo diputado o senador. Agrega también la aprobación de la Constitución por parte de las Cortes y de su refrendo por parte del pueblo español en diciembre de 1978.

Con ese cierre, Bardem enlaza los acontecimientos narrados con los éxitos y avances democráticos, con la imagen de que el país está cambiando (véase la legalización de partidos como el PCE), cuando en realidad bajo esa apariencia buena parte de la estructura del Estado permanecía intacta. Eso fue lo que ocurrió coincidiendo con el estreno de la película en abril de 1979, cuando la prensa se hacía eco de que Fernando Lerdo de Tejada (uno de los imputados) había huido de la prisión de Ciudad Real aprovechando un permiso que le había concedido el juez de vigilancia penitenciaria para que disfrutara en Semana Santa. Ante este hecho, *El País* informaba también que “los abogados de la acusación particular se enteraron que el principal implicado, Francisco Albadalejo, antiguo dirigente del sindicato vertical del transporte de Madrid, ha disfrutado de tres permisos: para una boda, durante las Navidades pasadas y en Semana Santa. Por su parte, José Fernández Cerra, presunto autor material, junto con Carlos García Juliá, del quíntuple asesinato, ha salido cuatro veces de la cárcel para ser asistido en el hospital de dolencias momentáneas, que pueden ser tratadas perfectamente por los servicios sanitarios de la prisión”⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ Tesis doctoral “Estudio de la obra cinematográfica de Juan Antonio Bardem”, de Antonio Castro Bovillo, dirigida por Antonio Lara García, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 1983, p. 578.

⁵⁸⁶ *El País*, 25/4/1979

La película estuvo rodeada de polémica desde el mismo momento en que se estaba preparando hasta su difusión posterior. La proximidad a los hechos narrados, esa falta de perspectiva histórica, fue uno de los aspectos más criticados en su génesis. Juan Antonio Bardem justificaba su decisión amparándose en que su película no iba más allá de lo recogido por su fuente documental: los periódicos. “Me dicen que tendría que esperar a que solidifique, a que reposen los acontecimientos. Pienso que no, porque yo no intento sacar datos secretos, no utilizo nada que no haya sido utilizado por la prensa. Existe una parte de reproducción (...) y otra de recreación”⁵⁸⁷.

Años después, un testimonio muy revelador de aquellos momentos nos ilustra sobre el sentimiento de las víctimas a través de Alejandro Ruíz-Huerta, uno de los supervivientes de aquella matanza: “quisimos convencer a Juan Antonio Bardem para que su película *Siete días de enero*, sobre los trágicos hechos de la semana negra de Madrid, no se hiciese. Creíamos que no había llegado su tiempo. Como tampoco había llegado para este libro. Las heridas estaban abiertas. A los que sobrevivimos, e incluso a los familiares de los que murieron, nos extrañó aquella urgencia en hacer la película y estrenarla cuanto antes”.

Ruíz-Huerta explicaba los intentos por persuadir al cineasta: “además no nos gustaba el guión. La aceleración por realizarla, provocaba el alejamiento de la realidad, su exageración. Por más gestiones que hicimos para retrasar aquella película, se terminó muy rápidamente, a lo largo de 1979”. El cineasta convocó a los supervivientes y a sus familiares a un pase privado antes de su estreno: “acudimos, a pesar de nuestro malestar”, recuerda el abogado. “La película nos emocionó. No sabría hablar de su calidad porque estaba demasiado cerca. La narración de los hechos que nos afectaban, era bastante real, aunque las imágenes agrandan y radicalizan esa misma realidad; sobre todo cuando las imágenes traían el recuerdo de la noche del 24. Pero tuvimos que reconocer el digno trabajo de Bardem y su resultado, a pesar de no estar de acuerdo con su realización” (Ruíz-Huerta, 2002: 162-163).

⁵⁸⁷ Antolín, op. cit.

14.2.1.2. “No cierre los ojos, véala”. De la pantalla al periódico: la crítica no queda indiferente.

El siguiente tropiezo vendría a la hora de lanzar la película. El distribuidor, Manuel Salvador, decidió añadir dos alusiones al filme que pretendían tranquilizar a los espectadores. El cartel publicitario se lanzó con un eslogan que advertía que era “Una película contra la violencia y el terrorismo, venga de donde venga. Una película sin odio que le hará pensar. No cierre los ojos, véala”, además de especificar que *Siete días de enero* había conseguido el Premio de la Dirección General de Cinematografía, lo que le proporcionaba un reconocimiento oficial del Estado.

La exhibición del film, cuyo estreno fue en Madrid el 28 de marzo de 1979, estuvo rodeada de amenazas en los cines donde fue proyectada, hasta el punto que condicionó, según Bardem, la afluencia a las salas. “Hay gente que tiene miedo a ir a ver la película, por temor a lo que pueda pasar. Se asusta porque está la policía, pero si no estuviera la policía, el peligro sería mucho mayor”⁵⁸⁸. La recepción de la crítica, tanto de posiciones más conservadores como de opciones más de izquierda, no fue mucho mejor que la afluencia de público.

Tomás García de la Puerta, en el diario *Pueblo*, criticaba que fuera un “relato sumamente partidista”, aunque “conociendo los ideales de J.A. Bardem no es de extrañar que se haya prestado a realizar esta película, con el fin de ganar adeptos para el Partido Comunista”. El autor de estas líneas expresa su disconformidad con la publicidad del film (más arriba comentada) porque reconstruir y revivir un triste suceso de sangre “es tanto como querer mantener vivo el fuego del odio y la violencia. Algo así como si ahora el señor Bardem llevase a la pantalla los crímenes masivos de Paracuellos del Jarama”⁵⁸⁹.

Felix Martialay, en *El Alcázar*, tras considerar el guión inviable para ser filmado, los diálogos “densos, explicativos, didácticos y mensajísticos” y los

⁵⁸⁸ El éxito de público fue más bien discreto. Según los datos disponibles en la dirección general de Cinematografía, *Siete días de enero* fue vista por 270.000 espectadores.

⁵⁸⁹ García de la Puerta, T. *Pueblo*, 4/4/1979

personajes son “marionetas” de un “teatrillo de guiñol”, estima que “lo malo no es que Bardem haya subjetivizado un hecho histórico como la repelente y espeluznante matanza de Atocha, (...) lo malo es que, según los testimonios periodísticos –válidos para todos, ya que en ellos ha basado su film- Bardem considera éste su mejor film (...) Eso es lo grave. Que un hombre que empezó admirando a Mankiewicz se encuentre satisfecho de *Siete días de enero* es como para cerrar la tienda”⁵⁹⁰. En el diario *Ya*, el censor y crítico cinematográfico, Pascual Cebollada, consideraba que la “película tiene un enfoque predominantemente subjetivo a favor del Partido Comunista: cine explícitamente político, militante y combativo, más que testimonial; es decir, continua la tradición del cine revolucionario ruso, proselitista y movilizador, aunque no puro, ya que refleja también influencias del cine negro americano y de algunas películas italianas de acusación política y administrativa”⁵⁹¹.

Jesús Fernández Santos avala sin reservas el trabajo de Bardem y considera que “Estos siete días de enero, símbolo y crónica de la vida española, recuerdo de tantas guerras civiles y de otras muchas calladas, pero no menos sangrientas, perpetúan en sus imágenes la tragedia de España, acercándola a nosotros en hechos y palabras”. El crítico de *El País* destaca que la obra esté “lejos de toda truculencia y, sin embargo, cerca de la realidad, a un tiempo explícito y dentro de los cánones de un cine vivo y nuevo”, además de no “enfrentar a españoles contra españoles, de arrancar al espectador un grito o una protesta. Sólo quiere narrar unos hechos muy cercanos a todos nosotros”, para terminar considerándola como “crónica viva del país, muy bien fotografiada por L. Villaseñor y enriquecida con imágenes de archivo patéticas, aun dentro de la escuela universal de otros filmes parecidos y aun con alguna laguna justificable en tan amplio reparto, se nos presenta así como una toma de conciencia, ante la que cada cual puede sacar sus conclusiones particulares”⁵⁹².

⁵⁹⁰ Martialay, F. *El Alcazar*, 25/4/1979.

⁵⁹¹ Cebollada, P. *Ya*, 30/3/1979.

⁵⁹² Fernández Santos, J. *El País*, 29/3/1979

Más tibio en su percepción del film fue Francisco Marinero desde las páginas de *Diario 16*. El crítico considera que Bardem parte de “honrados y complejos planteamientos” que le han llevado a realizar “una película interesante pero narrativamente dubitativa y llena de altibajos”. Marinero se adentra en un campo interesante al reflexionar que la película utiliza el documental y la ficción de forma paralela, “tanto en un argumento donde una narración dramática y psicológica se empareja con hechos históricos como en una realización donde conviven varios puntos de vista del mismo hecho”, aunque critica que “un exceso de ambiciones documentales ha llevado a plantear una película de realismo exhaustivo donde todo trata de explicarse pormenorizadamente sin servirse de la elipsis”. Si a la hora de hablar de las interpretaciones de los personajes, Marinero advierte que “la veracidad no siempre implica verosimilitud, como la verosimilitud no implica veracidad”, considera que lo mejor de la película “es precisamente lo menos ambicioso, lo menos complejo y los menos condicionado por unos planteamientos casi contradictorios: lo documental”⁵⁹³.

Desde Barcelona, el crítico de *La Vanguardia* resaltaba la expectación que había ante esta película porque “lo que hay en ella de atrayente es que se basa en unos hechos vivos, que fueron palpitantes, de un fuerte acento trágico y que en su día conmocionaron a todo el país”. Martínez Tomás opina que Bardem ha realizado “un filme testimonial” y aunque considera que no llega a ser una gran película “tiene en su favor el gran fondo de realidad viva que recoge y la áspera vibración de lo dramático, tan sensible y reciente”, además de que el cineasta ha procurado “mantenerse en una línea de objetividad y no comercializar excesivamente los sucesos”⁵⁹⁴.

Quizá la excesiva frialdad y la falta de apoyo al trabajo realizado por Bardem fue lo que llevó a la salida forzada de Juan Hernández Les como crítico cinematográfico de *Mundo Obrero*. En su texto, el autor consideraba que “sin ningún ánimo peyorativo, *Siete días de enero* podría ser considerado como un film “de partido” por los hechos que se relatan, por los personajes que por él

⁵⁹³ Marinero, F. *Diario 16*, 30/3/1979

⁵⁹⁴ Martínez Tomás, A., *La Vanguardia*, 3/5/1979.

fluctúan, los actores o actuantes que intervienen, así como el material de archivo utilizado están en relación directa con el Partido Comunista de España”. Hernández Les destaca sin ninguna pasión que el film es una crónica de aquella semana trágica y que “planteado como un film de ficción, juega en todo momento a convertirse en un documental, no tanto porque parte de hechos reales, cuanto por el hecho de transponerlos realmente, verídicamente”⁵⁹⁵. Algo más explícito será Hernández Les cuando publique su crítica en la revista especializada *Cinema 2002*, donde afirma que “hay también en *Siete días de enero* una serie de errores detectables desde su propio guión: el comportamiento y las frases pronunciadas por los integrantes de las fuerzas vivas en algunas secuencias pecan de tópicos y no se acercan a la realidad”⁵⁹⁶.

Mucho más compleja e interesante será la crítica realizada por Fernández Torres en las páginas de *Contracampo*. Tras definir *Siete días de enero* como un producto insólito por ser una de las escasas películas que abordan temas del pasado reciente, se considera que Bardem se apoya en una serie de elementos para “subrayar el carácter de “reconstrucción objetiva” de los hechos de cara al espectador” y centra en “el desarrollo de la historia en la narración del comportamiento de los fascistas”. Así “el film se atrae de inmediato el apoyo moral e ideológico incondicional del público al que va dirigido por lógica la película (un público de izquierdas, claro). De esta forma, el film no parece plantear tanto una reflexión o un análisis, sino una adhesión o un rechazo moral”, para terminar concluyendo que “esta adhesión emocional del espectador (y, por tanto, acrítica, casi inconsciente) subrayada en un final catártico con las impresionantes imágenes del entierro de los compañeros laboristas asesinados en la calle Atocha, acompañadas por un fondo musical épico y grandilocuente, sirve indirectamente para salpicar, de forma casi imperceptible, el film de menciones y detalles iconográficos relativos al PCE”⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵ Hernández Les, J. *Mundo Obrero*, 31/3/1979.

⁵⁹⁶ Hernández Les, J., *Cinema 2002*, nº 51, mayo 1979.

⁵⁹⁷ Fernández Torres, A., *Contracampo*, nº 2, mayo 1979.

14.2.2. El asalto al Banco Central, un turbio suceso de extrañas connotaciones políticas.

Tres meses después de que el país viviera el sobresalto del golpe de Estado protagonizado por Tejero y por un grupo de guardias civiles en el Congreso de los Diputados, un nuevo suceso inquietante reclamaba la atención informativa. Eran las nueve y media de la mañana del sábado 23 de mayo de 1981 cuando empezó a correr la noticia de que un grupo de asaltantes había entrado en el Banco Central situado en la plaza de Cataluña, en el centro neurálgico de Barcelona, y tenía como rehenes a más de un centenar de personas. Sus motivos y reivindicaciones serían conocidas inmediatamente a través de un comunicado: “el asalto había sido llevado a cabo para acabar con el terrorismo rojo y la destrucción de España”. Para ello, pedían un avión en el aeropuerto de Barajas que llevara a la Argentina al teniente coronel Tejero, al teniente coronel Mas y al coronel San Martín, internados en prisión a la espera de juicio por el 23 F, además de otro avión en el aeropuerto de Barcelona para facilitar la huida de los asaltantes. “Si no se cumplen nuestras exigencias, el Banco Central será volado y los rehenes, ejecutados”, concluía el comunicado⁵⁹⁸.

Aunque las emisoras de radio se convierten en el medio de comunicación por el que tanto la clase política como la ciudadanía conocerá la intrigante evolución de los hechos a lo largo de las treinta y seis horas que dura el asalto, los periódicos intentarán ir a la zaga de la noticia publicando incluso ediciones especiales⁵⁹⁹. La información, por tanto, fluye a ritmo vertiginoso y en las primeras horas los primeros datos dan cuenta de que son veinticuatro los asaltantes, que están perfectamente organizados y que funcionan de forma muy disciplinada. Los rehenes que son liberados explican que disponen de armamento sofisticado muy similar al que utiliza la guardia civil⁶⁰⁰. Los rumores de que los asaltantes pueden ser miembros de la benemérita toman cada vez

⁵⁹⁸ Luzán, J. “Dos docenas de redentores. Asalto al Banco Central”, *La Calle*, nº 166, 26/5/1981, pp., 13-16.

⁵⁹⁹ Véase por ejemplo *La Vanguardia*, que publicó cuatro ediciones sucesivas entre la noche del sábado y la madrugada del lunes o la edición especial de dieciséis páginas publicada por *El País* el lunes 25 de mayo, saltándose la prohibición de editar periódicos ese día de la semana.

⁶⁰⁰ *El País*, 24/5/1981

más fuerza, máxime cuando se tiene la creencia de que entre los terroristas se encuentra el capitán Gil Sánchez Valiente, huido en la madrugada del 24 de febrero pasado durante el asalto al Congreso de los Diputados y, desde entonces, en paradero desconocido⁶⁰¹.

Las gestiones por parte del gabinete de crisis no dan tregua y las noticias van cayendo al mismo ritmo. El gobierno argentino rechaza a los autores del asalto, Blas Piñar condena el asalto y niega cualquier implicación de Fuerza Nueva, Tejero desde la cárcel “rechaza cualquier maquinación” que pretenda su libertad⁶⁰². El domingo 24, mientras las tanquetas conminan a los asaltantes para que se entreguen y el Gobierno muestra su firme decisión de no ceder al chantaje de los terroristas, los GEO se preparan para entrar en la sede del banco. Un muerto, José Sánchez Martínez, de 38 años y con antecedentes penales, según información oficial, miembro del comando terrorista, es la única víctima del asalto, realizado 37 horas después de que comenzara el secuestro. Ese día liberarán a los rehenes, supuestamente capturarán a los asaltantes, pero no se despejarán las numerosas incógnitas que rodearon el suceso⁶⁰³.

El baile de información será constante. *El País* afirma que fuentes del Gobierno confirmaron que los asaltantes eran un grupo de pistoleros a sueldo de la ultraderecha, y negaron enfáticamente que hubiera ningún guardia civil entre ellos. La información contradecía los datos facilitados el día anterior por fuentes oficiales y los testimonios de rehenes liberados⁶⁰⁴. *La Vanguardia* coincide también en la teoría de la implicación de la extrema derecha aunque el asalto fuera obra de delincuentes comunes, pero lo que hace el periódico

⁶⁰¹ Al parecer, “Sánchez Valiente, en su huida, se llevó numerosos documentos relativos a los implicados en el frustrado golpe de Estado, documentos que depositó en una caja fuerte de un banco londinense”, *Diario 16*, 25/5/1981, p.6.

⁶⁰² *La Vanguardia*, 24/5/1981, p.6 y 7

⁶⁰³ En julio de 1981, el periodista Xavier Vinader publicaba en la revista *Interviú* una extensa entrevista con uno de los asaltantes que, supuestamente, se había camuflado entre los rehenes. “El número once”, como así se le denominaba entre los atracadores, declaraba que cuando le plantearon esta acción “se trataba de hacer un atraco enmascarándolo con el tema político y aprovechando la obsesión que existe con el tema del golpe de Estado”, *Interviú*, nº 268, 2-8/7/1981, pp., 6-10. Tesis desmentidas años después en el documental dirigido por Neus Sala *Cop al Banc Central* (2010).

⁶⁰⁴ *El País*, 25/5/1981, edición especial

catalán en su portada es publicar una columna con cerca de veinte preguntas sin responder. Entre ellas el diario se plantea cuántos asaltantes huyeron; se cuestiona si eran delincuentes comunes cómo no se dieron cuenta de ello en las primeras conversaciones o incluso por qué querrían liberar a los implicados en el golpe de Estado si nada tenían que ver con ellos⁶⁰⁵. Dudas que todavía se harían más flagrantes tras la rueda de prensa del ministro del Interior, Juan José Rosón, en la que se da otra visión de las cosas.

Rosón informa de que los asaltantes eran tan sólo once atracadores, a los que califica de “anarquistas, anarco-sindicalistas, chorizos, macarras, delincuentes comunes y ocupantes”. Las desconcertantes explicaciones del ministro llevan a preguntarse a algunos periodistas, como Peru Erroteta, que si todas las fuentes oficiales habían hablado de veinticuatro asaltantes, organizados en tres grupos de ocho personas, ¿por qué hablaban sólo de once detenidos? Algunos rehenes habían declarado que les habían obligado a cambiarse las ropas con ellos, “¿no es posible que en medio de aquella confusión algún asaltante consiguiera escapar?”. El periodista también se cuestiona que si los asaltantes eran anarquistas, ¿cómo podían pedir la liberación de varios golpistas de ideología derechista?, además de preguntarse por qué estuvo presente en todo momento el general Aramburu Topete, jefe de la Guardia Civil, y no el jefe de la Policía Nacional, Saénz de Santamaría, si habían descartado que los asaltantes fueran miembros de la Benemérita?”⁶⁰⁶.

El 27 de mayo, los periódicos dan amplia información sobre la comparecencia de Leopoldo Calvo Sotelo en el Congreso de los Diputados para dar explicaciones sobre este suceso. El presidente aseguró que no podía dar ninguna respuesta sobre quién estaba detrás del caso, pero afirmó que, según las investigaciones policiales, un ultraderechista encargó la acción y dio la orden de confundir a las autoridades y a la opinión pública sobre que se trataba de un grupo militar. Ese mismo día, *El País* publicaba un editorial en el que reflexionaba sobre el impacto de estos sucesos en la opinión pública (“La enorme tensión acumulada en la sociedad española desde el 23 de febrero

⁶⁰⁵ *La Vanguardia*, 26/5/1981, portada

⁶⁰⁶ Erroteta, P. “Todo mentira”, *La Calle*, nº 166, 26/5/ 1981, pp. 15 y 16.

explica que el país entero se convierta en una caja de resonancias para los rumores, bulos e intoxicaciones cada vez que se produce una nueva salvajada terrorista o surge el fantasma de la repetición del golpe”) y sobre “el restablecimiento de la *credibilidad informativa* del Gobierno, tan gravemente deteriorada por sus inútiles intentos de *tapar* los macabros sucesos de Almería, es una de las tareas más urgentes y necesarias para el afianzamiento de las instituciones democráticas”⁶⁰⁷.

A partir de ese momento, el suceso desaparece de las portadas de los periódicos (*La Vanguardia*, además, sufre una huelga que le impide salir a la calle los días 28 y 29), y apenas quedan rastros residuales en páginas interiores sobre las identidades de algunos detenidos, sus antecedentes penales, etc. La finalidad del asalto nunca quedó clara. Ni la comisión de investigación del ministerio del Interior ni la creada por el Parlament de Catalunya lograron despejar las numerosas incógnitas del caso. Toda la responsabilidad cayó sobre un hombre: José Juan Martínez Gómez, alias “El Rubio” y “El número 1”, un delincuente habitual de 25 años, gran conocido de la policía y que, según fuentes de la investigación, había tenido un “delirio de grandeza” al querer asaltar el Banco Central y engañó a autoridades, medios de comunicación y policía para hacerse con más de seiscientos millones de pesetas⁶⁰⁸. La sentencia de la Audiencia Nacional no consideraba que el delito tuviera intencionalidad política y condenaba a los autores del asalto a penas que oscilaban entre los cuarenta y los treinta y cuatro años por robo con violencia e intimidación⁶⁰⁹.

Treinta años después, Martínez Gómez, el “protagonista” de aquella rocambolesca historia nunca aclarada del todo, participaba en el documental *Cop al Banc Central (Golpe al Banco Central)*, dirigido por Neus Sala en 2010⁶¹⁰. En ese trabajo, que recoge los testimonios de rehenes, del general

⁶⁰⁷ *El País*, 27/5/1981, portada y editorial: “Barcelona, primer capítulo”

⁶⁰⁸ Esta es la tesis que mantiene el periodista José Martí Gómez en libro de Quilez: 2002, 62

⁶⁰⁹ *El País*, 8/7/1983

⁶¹⁰ El documental, producido por Minoría absoluta, fue emitido por TV3 y por TVE en octubre y noviembre de 2010.

Aramburu Topete, de Narcís Serra como alcalde de Barcelona o de Jordi Pujol, como presidente de la Generalitat, Martínez Gómez se presenta como un mercenario que trabajaba por encargo de la extrema derecha y cuyo objetivo será sustraer una cartera con documentos relacionados con la trama civil y militar del 23 F que “ponían en riesgo la estabilidad política del país”.

Muy diferente a este reciente trabajo documental es la película *Asalto al Banco Central*, realizada por Santiago Lapeira en 1983. El impacto y la tensión vivida por la ciudadanía, tal y como reflejaban los periódicos, la incertidumbre sobre qué pasó en realidad en aquellas horas y la posibilidad de apostar por unas tesis a favor de otras, hacía que este caso se pudiera convertir en un auténtico filón de ventas. Máxime si tenemos en cuenta que una encuesta realizada a los pocos días del asalto revelaba que “la versión oficial sobre los hechos ocurridos en el asalto al Banco de Barcelona ofrecía poca credibilidad para los habitantes de Barcelona”, además de confirmarse que la radio fue el medio de comunicación más utilizado por los ciudadanos seguido muy de lejos por la prensa⁶¹¹. No es de extrañar, por tanto, que antes de que terminara 1981, dos libros ofreciesen ya su particular visión sobre los hechos⁶¹², siendo más inusual sin embargo que el cine español de entonces abordara estos sucesos a través de una película.

Lo cierto es que a mediados de agosto de 1982 comenzaba en Barcelona el rodaje de *Asalto al Banco Central*. Las calles del centro de la capital se convirtieron durante ocho semanas en un ficticio plató para narrar una historia cuyo objetivo era intentar establecer una hipótesis sobre quién estaba verdaderamente detrás de aquel suceso. Quien se lanza a esta aventura sería Santiago Lapeira, un joven director cuya ópera prima, el film de

⁶¹¹ La encuesta fue realizada por Grupo de Empresas de Comunicación para pulsar el impacto entre los ciudadanos. El trabajo comenzó el 27 de mayo y se realizó en doce distritos de la capital condal. Entre los resultados, sobre la identidad de los asaltantes, el 44,66% de los encuestados atribuye la paternidad a ultraderechistas; el 29,90% no lo saben; el 13,72% piensa que se trata de atracadores vulgares; el 9,80%, que «los mismos del 23 de febrero»; el 2,94% contesta que «anarquistas»; otro 2,514%, que «organizaciones internacionales», y un 2,45% estima que ha sido «la extrema Izquierda», y un 0,49%, que la ETA. *El País*, 31/5/1981.

⁶¹² *El asalto al Banco Central*, de Alberto Speratti, (Barcelona, Martínez Roca, 1981) será en el que se base el argumento de la película de Santiago Lapeira. La otra obra que coincidirá en el tiempo será *El asalto al Banco Central, ¿la gran farsa?*, Juan Felix Ros y Domingo Santos, Barcelona, Ed. Acervo, 1981.

terror *L'hivernacle (El invernadero)*, aún no había sido estrenado, pero a quien no asustaba adentrarse en un “tema tan caliente”: “se nos dirá que somos oportunistas, pero este es el cine que se hace en Europa. El asalto al Banco Central es un buen tema, comercial y con muchas posibilidades. No será una película espectáculo, sino incómoda a ciertos sectores”⁶¹³. En ese sentido, las referencias cinematográficas parecían claras para el realizador a la hora de plantearse *Asalto al Banco Central*: “*El Caso Mattei*, de Rosi, así como una reciente película que cae de lleno en el género de política-ficción, el excelente film de Imanol Uribe, *La fuga de Segovia*”⁶¹⁴.

La trama argumental que construye Santiago Lapeira, basándose en la obra del periodista argentino Alberto Speratti y en “documentación que pudimos recoger”, sostiene la hipótesis de que “creemos que la ultraderecha estaba de alguna manera en ello”, por lo que utilizará a un periodista escéptico que intentará ir más allá de la verdad aparente y dudará de la transparencia informativa de aquellos días. Junto a él, una compañera periodista (Isabel Mestre) le ayudará en las tareas profesionales, además de ser el contrapunto sentimental de la historia. Con un presupuesto de 32 millones de pesetas, que el cineasta aseguró “estar dispuesto a compensar con artesanía y buen oficio porque también se hacen buenas películas con poco dinero”⁶¹⁵ y el apoyo del Ministerio del Interior, “que no han dudado en prestar su colaboración humana y material”, la película se rodó en los escenarios naturales de la Plaza de Cataluña⁶¹⁶. Con la misma inmediatez que se había realizado todo el proceso de preproducción, el montaje y la postproducción fue al mismo ritmo, para que *Asalto al Banco Central* se pudiera estrenar en febrero de 1983, cuando aún estaba en el recuerdo de todos los españoles. Las expectativas de los responsables del film no se cumplieron y la película fue un auténtico fracaso de taquilla.

⁶¹³ “La Policía colabora en el rodaje barcelonés de *Asalto al Banco Central*”, *El País* 24/8/1982

⁶¹⁴ “Qué pasó en el Banco Central”, *Diario de Barcelona*, 7/8/1982

⁶¹⁵ *Diario de Barcelona*, op.cit

⁶¹⁶ *La Vanguardia*, 18 y 19/8/1982

La recepción de la crítica tampoco fue mucho mejor. José Luis Guarner destacaba que era “un modesto y bienintencionado thriller político a la española” y que el “resultado navega por algún lugar en tierra de nadie entre las elaboradas filípicas de Francesco Rosi y las películas de género made in Hollywood”⁶¹⁷. Marcos Ordoñez arrancaba de forma más brusca preguntándose “¿para qué se ha hecho esta película?, a la que consideraba fallida, sin brío y sorprendente en ocasiones “al presentar a los bandidos planeando el golpe nada menos que en la concurridísima terraza del bar “Zurich”⁶¹⁸. Más amable con la labor del cineasta será la crítica publicada en *La Vanguardia* porque, aunque reconoce que el film tiene “mejores intenciones que resultados”, considera que “en honor a la verdad, hay que señalar los grandes problemas que encierra la reproducción de unos hechos auténticos y de tanta complejidad como los que reseña la cinta”⁶¹⁹.

César Santos Fontenla define en *ABC* el film como “híbrido, porque se queda a medio camino entre el “cine de denuncia” y la pura aventura urbana”, lo que provoca “una falta de interés sobre lo que ocurre en la pantalla”⁶²⁰, mientras que Martialay en *El Alcázar* lo considerará “cine tosco” y “fuera de toda verosimilitud”, además de comentar que “atribuye gratuitas culpabilidades en evidente falacia y asigna responsabilidades sin demostración”⁶²¹. Diego Galán en *El País* escribirá que la película carece de “fuerza”, los “actores se hacen irreconocibles” y “se ahoga tanto en la torpeza de la narración, que hasta su sentido se ancla en el terreno de lo ambiguo”⁶²². Por último, Manolo Marinero en *Diario 16* arremete contra el libro-documento del que parte la película “carente del mínimo rigor de investigación y documentación”, critica a Santiago Lapeira por no atenerse al sumario de la causa y a la teoría sobre que se trató de vulgares delincuentes y considera que la película ni tiene

⁶¹⁷ Guarner, J.L., *El Periódico*, 3/3/1983

⁶¹⁸ Ordoñez, M, *El Correo Catalán*, 21/2/1983

⁶¹⁹ Maso, A. *La Vanguardia*, 18/2/1981

⁶²⁰ César Santos Fontenla, *ABC*, 5/3/1983, pág.78

⁶²¹ Martialay, F. *El Alcazar*, 19/3/1983

⁶²² Galán, D, *El País*, 28/2/1983

“progresión, intensidad, ni consistencia dramáticas”, para concluir que “el panfleto camuflado bajo “estilo documental” no cuela ni como informativo, ni como ficción”⁶²³.

Antes de terminar este capítulo hay que añadir que junto a las películas que se pueden encuadrar en estas dos grandes tendencias temáticas, el terrorismo de extrema derecha y el terrorismo de ETA, encontraremos también otras iniciativas fílmicas que abordarán distintos casos de la crónica criminal. *El arreglo* (1983), de José Antonio Zorrilla, se inspiraba en el “caso Molfino”, un suceso ocurrido en Madrid en agosto de 1980 que saltó a las páginas de los periódicos cuando fue encontrado el cadáver de la refugiada política argentina, Noemí Gianotti de Molfino. Las líneas generales de este suceso de la crónica criminal sirvieron para crear un guión con una historia imaginaria creada por el cineasta. Bajo la apariencia de una historia clásica de cine negro, los distintos niveles de corrupción que cohabitan en la policía española servirán a Zorrilla para trazar un retrato de aquella famosa Dirección General de Seguridad (la DGS) al tiempo que plantea una sutil crítica hacia la sociedad del momento, aunque sin moralinas ni dedos acusadores.

También de corrupción, aunque en este caso empresarial, hablará *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gonzalo, 1980). La película es una adaptación literaria de la primera novela escrita por Jorge Martínez Reverte sobre el periodista detectivesco Julio Gálvez y en la que a través de una serie de libros publicados irá poniendo en solfa episodios de la actualidad española: desde el conflicto vasco, pasando por la corrupción socialista o, más recientemente, la inmigración. Por último, no podemos cerrar este pequeño repaso sin mencionar dos subproductos de escaso interés para nuestra investigación. Por un lado, *El Terrorista*, de Víctor Barrera o Vic Vinner⁶²⁴ (1978) sobre un posible atentado a Adolfo Suárez en 1976, y por otro, la siempre peculiar aproximación de Mariano Ozores al golpe de Estado del 23 F en *Todos al suelo* (1982).

⁶²³ Marinero, M. *Diario 16*, 4/3/1983

⁶²⁴ En las escasas referencias a este film aparece firmado de las dos maneras. La película se basaba en la novela del periodista asturiano Roberto Velázquez Riera, *Siete días para morir*, y cuenta la aventura de un grupo terrorista que pretende volar el tren del presidente del Gobierno cerca de la frontera.

CAPÍTULO 15. Recordar los días del pasado o cómo comprender la Historia desde la crónica de sucesos

Como ya apuntamos anteriormente, recuperar lo prohibido, lo olvidado o lo manipulado se convirtió en uno de los objetivos de algunos cineastas durante los años de la Transición. Rescatar de la memoria algunos personajes malditos durante décadas o bucear en aspectos que se habían considerado tabú durante la larga noche del franquismo era una forma de evidenciar los cambios que se estaban operando en la España de aquellos años. La mera constatación numérica de que durante los diez años del periodo de nuestro estudio se realizan más de cien títulos considerables como “históricos” da una muestra de lo importante de este segmento. Asunto por otro lado contradictorio porque “no se trataba tanto de recuperar el pasado histórico, sino de confrontarse a los fantasmas instaurados por las largas décadas del franquismo y más concretamente del cine histórico bajo el franquismo” (Monterde: 1989, 47). A modo de síntesis, y en un diagnóstico apresurado, podremos avanzar que, en general, el cine histórico realizado durante la transición se vio lastrado por un excesivo peso literario, fue poco arriesgado en sus planteamientos creativos, escasamente rupturista en su visión política y, en definitiva, tuvo una visión prioritariamente microscópica de los acontecimientos.

La comprensión de la Historia desde la crónica de sucesos fue una fórmula que se utilizó durante estos años, utilizando, en algunos casos, esos argumentos del pasado como espejo de un presente todavía convulso. En cualquier caso, esa tendencia de visitar sucesos pretéritos, que no arranca hasta que se inicia el periodo de reforma como tal (con alguna excepción), se esfumará prácticamente de las intenciones de los creadores con la llegada del cambio político operado en 1982.

El corpus fílmico que aborda la crónica de sucesos del pasado se compone de apenas una decena de títulos, aunque no todos ellos tendrán la misma atención por parte de nuestro estudio. Dejando de lado aquellas producciones cinematográficas que centran su protagonismo en la lucha de los guerrilleros antifascistas y que son tratados en otro apartado, encontraremos

otras obras como *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976) sobre una etapa convulsa de la vida de la ciudad Condal, trabajos de verosímil creación literaria como *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978) o hagiografías como *Companyys, proces a Catalunya* (José María Forn, 1978), cuyo desenlace es un verdadero crimen político, pero que escapan del cuadro de nuestra investigación. Otros trabajos estarán en los límites de nuestra órbita de acción, por lo que serán mencionados pero no estudiaremos en profundidad, como son: *Pascual Duarte* (R. Franco, 1976); *Un hombre llamado flor de Otoño* (P. Olea, 1978) y *Cabo de Vara* (R. Artigot, 1978). El interés lo centraremos gradualmente en una serie de obras que por sus características se adaptan más a nuestro interés: *El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1977), *Mi hija Hildegart* (F. Fernán-Gómez, 1977), *Casas Viejas* (J.L. López del Río, 1983) y, especialmente, *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979).

Si Pedro Olea había recurrido a la crónica de sucesos de mediados del XIX para contarnos el caso del asesino en serie Benito Freire (trasunto del personaje real Manuel Blanco Romasanta) en *El Bosque del lobo* (1970), y después había previsto otro final trágico para terminar con la vida de los personajes principales de *Pim, pam, pum...*, no resulta extraño que ese decantamiento hacia la crónica criminal del cineasta vasco siguiera teniendo una cierta importancia en su filmografía⁶²⁵. Así sucedió en *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978). La película parte de la obra teatral “Flor de Otoño”, escrita por José María Rodríguez Méndez⁶²⁶, donde se narra la historia de un abogado homosexual procedente de una familia de la burguesía de la industria textil catalana cuya doble vida le llevaban a compatibilizar su actividad profesional (apoyando también a los activistas ácratas) con su tendencia al travestismo en un local cutre del barrio Chino barcelonés. Convertido en una especie de Jekyll y Hyde, el hijo de buena casa y además militante libertario, Lluís de Serracant, pagará con su vida su intento de cambiar el estado de este país volando el tren del general Primo de Rivera.

⁶²⁵ El cineasta vasco intervino también en la primera parte de la serie *La huella del crimen*, con el episodio “El caso de las envenenadas de Valencia” (1985).

⁶²⁶ Escrita en 1972 por uno de los autores más sobresaliente de la generación realista del teatro español de finales de los cincuenta y sesenta, “Flor de Otoño” nunca fue estrenada.

Casi nada sabemos de la biografía de este personaje real, porque ni el autor de la obra teatral ni tampoco los guionistas del film (Rafael Azcona y Pedro Olea) optaron por realizar una investigación sobre este singular abogado. El cineasta explicaba así el proceso de preparación del guión: “En el número de *Primer Acto* que reproducía el texto había una fotografía suya, pero nadie sabía nada de su vida: ni siquiera Rodríguez Méndez sabía más de lo que puso en la obra. Sospecho que el personaje histórico no fue ni como en la obra ni como en la película. Estuve a punto de prescindir de la pieza teatral, pero eso hubiese exigido una investigación sobre el personaje que no hubiéramos sido capaces de realizar” (Angulo, 1993: 100).

Olea había optado por una historia transgresora donde convivían, en la Cataluña de los años veinte, el radicalismo político o la preparación del fallido atentado contra el dictador Primo de Rivera⁶²⁷, con el submundo lumpen de aquellas calles de Barcelona habitadas por la prostitución y el travestismo. Elementos que hubieran requerido un ambicioso proyecto de producción y un esmerado (y costoso) trabajo de ambientación artística para haber dado fuerza y verismo a esta insólita historia en el panorama cinematográfico. Con todo, el cineasta no recurre ni al maniqueísmo ni a recursos fáciles y cuenta con la actuación de José Sacristán, capaz de insuflar vida a un personaje que transita entre lo grotesco y lo patético, entre lo irónico y lo trágico.

Igualmente procede de un texto literario *Cabo de Vara*, la película realizada por Raúl Artigot en 1978. Basada en la obra homónima escrita por Tomás Salvador en 1958, el argumento es una radiografía del mundo carcelario a través de las vivencias del Penal de Ceuta en 1885. La novela, al igual que sucediera con anteriores trabajos del autor, como *Cuerda de Presos* o *Los Atracadores*, también se asienta en hechos reales. En este caso una cuidada y precisa documentación sobre el histórico penal⁶²⁸ componen un

⁶²⁷ Parece ser que no se tiene constancia de un intento de atentado contra el Dictador en Barcelona, “cabe la posibilidad del sincretismo entre el ataque realizado contra el cuartel de las Atarazanas por un grupúsculo anarquista y los fuertes rumores sobre un atentado frustrado contra el tren de los Reyes a su paso por los túneles de Garraf, en junio de 1925, que evidentemente conecta bien con el modus operandi propuesto en el film” (Monterde: 1993, 48).

⁶²⁸ El libro se estructura en tres partes: Los Cabos, Los Angustiaos y Los Matones, además de incluir un apéndice con el vocabulario caló que se empleaba en el presidio, datos de Ceuta y detalles del Cuartel principal

retrato realista sobre la supervivencia en ese presidio, al que el escritor añade “una ambientación y una realidad novelística”⁶²⁹. Partiendo de esta obra, Artigot intentará trazar un panorama de los presos en un tiempo pasado pero con claras referencias al problema de las cárceles en el presente de la película. Recordemos que el film es de 1978 y que en las prisiones españolas se vive un periodo convulso de algaradas y motines organizados por la Coordinadora de Presos en Lucha para reivindicar la amnistía para los presos comunes, así como la mejora de las condiciones sociales de los reclusos. La película pasó con más pena que gloria por las pantallas españolas, siendo el único interés que tuvo para la crítica ese “tema bien actual” porque si bien la acción ocurría hacía casi un siglo hay en el film “una llamada de atención por una vida más digna para los penados”⁶³⁰.

Un poco más de atención por nuestra parte requiere *El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1977). Basada en una terrible y truculenta historia sucedida a comienzos del siglo pasado y recogida profusamente por la prensa de la época, el cineasta, que con el tiempo sería más conocido como Paul Naschy, se enfrentaba con este trabajo a su segunda película. Si en su debut cinematográfico el prolífico realizador había acudido al género del terror (en el que luego adquiriría renombre internacional) para rodar *Inquisición* (1976), en *El huerto del francés* recuperará una historia que, olvidada en aquellos años de la Transición, había sido sin embargo uno de los episodios de la crónica negra más divulgados en nuestro país.

Habrá que retrotraerse a 1904 y situarse en la comarca de Sevilla para narrar la extraña desaparición de Miguel Rejano, quien había salido de Posadas para viajar hasta la capital andaluza con el fin de hacer un negocio. Nunca volvió a su casa y nunca más se supo de él. Las primeras investigaciones realizadas por Juan Mohedano, primo del desaparecido, indicaban que el interfecto había sido visto con José Borrego, un conocido “gancho” en partidas de juego no muy limpias, con Pepe Moya, “el Peana”, otro tipo dedicado a participar en chirlatas, así como con José Muñoz Lopera, un

⁶²⁹ Prieto, A. “El libro de la Semana”, *Estafeta Literaria*, 17/5/1958, p.7

⁶³⁰ Fernández Santos, J., *El País*, 29/10/1978

hábil organizador de partidas clandestinas en toda la provincia. Insistente y tenaz, Mohedano recorrerá los cafés más populares para recabar datos de clientes habituales y camareros que irán confluyendo en un lugar común. Según parece, quien quiere participar en una de las timbas más importantes que se realizan en la comarca de Sevilla debe dirigirse a una finca conocida como “el huerto del francés”, situada a las afueras de Peñaflor.

Con semejantes indicios, la familia del desaparecido acuerda poner el asunto en manos de la justicia que, aunque lenta, decidirá tomar declaración a José Muñoz Lopera y a Juan Andrés Aldije, natural de Agen (Francia), conocido como “el francés”. En un libro compilatorio publicado inmediatamente después del esclarecimiento de este caso, se dirá que Aldije llegó a la localidad andaluza donde “compró el huerto al padre de la que hoy es su esposa” y se le definirá como “vecino de inmejorable conducta, yendo el matrimonio a misa todos los domingos y captándose, en fin, generales simpatías (Anónimo, 1906: 24), aspectos ambos que se mantendrán en la ficción cinematográfica.

Ni los interrogatorios a Aldije y a Lopera, ni las investigaciones judiciales darán con el paradero del desaparecido Rejano hasta que un misterioso anónimo indicará una pista a seguir: que busquen en el huerto del francés. Decididos a esclarecer el misterio, Mohedano y un cabo de la Guardia Civil acuden al terreno para, con unas varas de hierro, remover la tierra. Tras horas de fatiga, llegarán los primeros resultados con la aparición de restos humanos. No son los de Rejano, pero hacen presagiar lo peor. Durante las horas siguientes las evidencias hacen constatar que aquello es un cementerio clandestino donde están enterrados los cuerpos de seis hombres, entre ellos el del incauto desaparecido.

Lopera y Aldije son detenidos, enjuiciados y condenados a la pena máxima por robar y matar a jugadores que llevaban allí conquistados con el cebo de engañar a señoritos ricos. Según los cronistas de aquellos sucesos, “la campaña iniciada por *El Liberal* y seguida por otros periódicos de Sevilla había hecho de la desaparición de Miguel Rejano el suceso de más intensa actualidad” (Serrano Anguita: 1940, 14). El interés por el caso se mantuvo durante todo el proceso judicial, jalonado además por momentos curiosos

como la carta enviada por Muñoz Lopera al director de *El Liberal* tratando de justificar su inocencia y protestando por las noticias publicadas por la prensa hacia su persona. Otra carta que un ex policía de Sevilla mandada al mismo diario ponía en entredicho la lentitud de la justicia; el antiguo agente manifestaba que el huerto del Francés era un lugar sospechoso desde hacía mucho tiempo.

Los dos inculpados subieron al patíbulo el 31 de octubre de 1906. Al día siguiente *El Liberal* de Sevilla publicaba en su primera página (ocupando cinco de sus seis columnas) el relato de uno de los asistentes a la ejecución: “el notable abogado y publicista don Ángel María Camacho”. Interesado por las noticias que había realizado la prensa de los crímenes del huerto del francés, el letrado explicaba que “conocí los detalles de aquella larga serie de premeditados asesinatos, en cuya calificación legal podrían apreciarse todas las circunstancias agravantes que el Código admite, y desde ese día entendí que se trataba de un caso verdaderamente excepcional”. Camacho, que siguió el juicio con verdadero interés “antropológico” hace balance de la personalidad tan distinta de los dos reos: Muñoz Lopera era un vulgar delincuente que intentó llamar la atención con una huelga de hambre, después intentó fugarse y, por último, intentó pasarse por “idiota”. Por su parte, Aldije era, según este analista, un hombre sereno que demostró su aplomo e inteligencia durante las tres horas que duró su declaración, en las que no decayó en ningún momento, rechazó todos los cargos con inteligencia y argumentos sin incurrir en contradicción alguna ni perder su sangre fría.

Cuenta Camacho que el primero en sentarse en el patíbulo fue Lopera y que “por causa del aparato” el reo hizo “horribles contracciones, que duraron cerca de medio minuto” hasta que expiró. Aldije, que había agradecido a todo el personal carcelario el trato que le habían dispensado, y tras hablar en francés con el cónsul allí presente, se dirigió al verdugo de Madrid y le dijo: “¡Aprieta, aprieta sin miedo!”, y murió al instante⁶³¹. El relato realizado por el periodista Serrano Anguita, trufado de una literatura preciosista, le da un tinte más dramático a la muerte de Aldije: “a la primera vuelta de torniquete falló el

⁶³¹ *El liberal*, Sevilla, 1/11/1906, primera.

aparato. Y el desdichado Francés tuvo aliento para murmurar, ya oprimido el cuello por el corbatín de hierro: - ¿no te dije que apretaras resio? Fueron sus últimas palabras” (Serrano Anguita, Op. cit, 51)⁶³².

Con este material tan valioso sobre los crímenes del Huerto del Francés, Jacinto Molina, en colaboración con el guionista Antonio Fos, compondrían un relato cuya trama principal “adornarían” con elementos muy en boga durante aquellos años. Por un lado el asunto del que partía tenía todos los ingredientes para realizar una obra que convocara el misterio, la truculencia y el tremendismo, pero el film se queda muy en los límites del pseudomisterio, la pseudotruculencia y el pseudotremendismo. Por otra parte, el cineasta le añadiría de su cosecha un componente eminentemente comercial en esos años: el erotismo, incorporando en el relato toda una trama inexistente en el caso real que le servía de coartada para convertir el cortijo del Huerto del Francés en un burdel conocido en el pueblo. A las timbas clandestinas se sumaría la organización de contubernios sexuales para regocijo de los ricos y ludópatas visitantes. La presencia de algunas de las principales estrellas del destape, como Agata Lys, María José Cantudo o Silvia Tortosa otorgaba al relato no sólo la posibilidad de exhibir los desnudos femeninos que tanto gustaban a un público determinado, sino abrir una vía ligada a la parte más escabrosa del sexo clandestino: véase la descarnada y sórdida secuencia del aborto que sufre el personaje interpretado por la Cantudo.

Los títulos de crédito, pobres y espartanos, están colocados al comienzo del metraje y no contienen ninguna mención expresa al suceso real, pero van acompañados de un romance compuesto e interpretado por Rosa León, que nos apunta esquemáticamente las claves del suceso cinematográfico. Aún así, Jacinto Molina (protagonista también de la película porque da vida a El Francés), decide incluir en el plano final (sobre la imagen congelada de los dos ajusticiados en el garrote vil) que Aldije y Muñoz Lopera fueron ejecutados en Sevilla en 1906. Curiosa y desconcertante advertencia para un espectador

⁶³² El famoso periodista y dramaturgo sevillano, que después sería uno de los creadores de la Sociedad General de Autores, siempre estuvo muy interesado por la crónica de sucesos. Publicó en 1940 esta novelización de los hechos, próxima al reportaje, en la que se incluyeron fotografías del Francés con su familia o de los dos detenidos en la cárcel del Pópulo de Sevilla, además de semblanzas de los encausados y de sus víctimas.

desconocedor de los hechos reales porque es ésta la única referencia al caso verídico, salvo el insignificante dato de que los dos inculpados en la versión cinematográfica tienen la misma identidad que los personajes reales, aunque en el caso del protagonista sabremos que es “el francés” porque en una ocasión le oiremos decir un taco en el idioma vecino.

Molina y Fos establecen en el guión una serie de diferencias con el caso real que vienen sustentadas por la presencia femenina en el relato. Su mirada, machista y grotesca, pasa por considerar el Huerto del Francés como un lugar donde se “despachan” mujeres, tal y como se canta en el romance; las que allí trabajan se dedican a la prostitución, se pelean (en una burda riña pseudoerótica) por el amor de Paul Naschy y hasta participan en un aborto clandestino, en contraposición con la mujer “oficial” del protagonista, que será sumisa, honesta y católica. Pero el castigo último y definitivo al Francés vendrá de la mano de una mujer: esa muchacha cándida y confiada (interpretada por María José Cantudo) que, despechada por la vejación sufrida, decide sacrificar su amor y denunciar las malas artes de ese hombre.

En cualquier caso, y dejando al margen esa vertiente del film, las imágenes de *El huerto del francés* podrían haber remitido a la densa negrura de Gutiérrez Solana, al esperpento de Valle Inclán, porque todos esos elementos se podían encontrar en la historia original de la que partía. El interesante y vivo relato periodístico del que parte la historia o las publicaciones de varios libros sobre este caso, particularmente el del periodista de sucesos (entre otros asuntos) Serrano Anguita⁶³³, seguramente estarían en el trasfondo del guión fílmico, pero sus autores se inclinaron por alejarse de la crónica, eliminando todo contexto social, y recreando los sucesos sin ninguna credibilidad aunque sin escatimar un gramo de truculencia. Una oportunidad perdida de componer un retrato sobrecogedor sobre la España negra del sur,

⁶³³ Serrano Anguita era el autor de la ya citada obra sobre los crímenes del huerto del francés, publicada en 1940. En su larga y fructífera carrera profesional, también obtuvo un gran éxito con sus crónicas sobre El crimen del capitán Sánchez (*ABC*, 13/2/1968, pág.57), que después servirían de base documental en la serie *La Huella del crimen*.

muy diferente al que reivindicaba como una “joya condenada a la invisibilidad” desde las páginas de *ABC* el escritor Juan Manuel de Prada⁶³⁴.

15.1. España 1933: entre el levantamiento anarquista de Casas Viejas y el filicidio de una joven “luchadora social”

Dos sucesos de distinta entidad pero de calado profundo que se producen en la España agitada, convulsa y dividida de 1933 merecerán la atención de sendos cineastas españoles. Se trata, por un lado, del alzamiento anarquista iniciado a comienzos de enero de 1933 en Barcelona, Madrid y Valencia que, tras ser sofocado en estas ciudades, estalla inesperadamente en un pequeño pueblo andaluz: Casas Viejas. La masacre ocurrida en aquella localidad gaditana para reprimir la protesta y la actuación del gobierno de Manuel Azaña se convierten en el “fatal catalizador” para su caída porque “el ambiente de inseguridad creado por los alzamientos locales de la CNT contribuyó a que un sinnúmero de votos fueran en contra de Azaña en las elecciones de 1933”. El periodista Eduardo Guzmán recordaba que España vivía tiempos de inquietud y de sobresalto, “el segundo gobierno de Azaña está en crisis y la formación del tercero tropieza con enormes dificultades debido a las salpicaduras de Casas Viejas. A todas horas se habla de revoluciones inminentes, de pronunciamientos, de sabotajes y de atentados” (Guzmán: 1972, 9). Intentar reconstruir ese ambiente y, más concretamente, recrear aquellas sangrientas horas fue lo que se propuso José Luis López del Río en *Casas Viejas* (1983).

Precisamente, cuando todavía los sucesos de Casas Viejas pasaban factura en los periódicos de derechas o de izquierdas al gobierno cada vez más debilitado de Azaña, en el mes de junio de 1933, ocurría otro suceso que conmocionaría a la prensa, a la clase política y a la intelectualidad del momento. Se trataba de la inesperada muerte en Madrid de la jovencísima Hildegart a manos de su propia madre, Aurora Rodríguez Carballeira, que había acabado con la vida de su hija porque se había apartado del camino para el que había sido concebida. Fascinado por este estimulante caso y por la

⁶³⁴ De Prada, Juan Manuel, “El huerto del francés”, *ABC Cultural*, 19/9/2009, pp. 42 y 43

singular personalidad de sus protagonistas, Fernando Fernán-Gómez realizará en 1977 *Mi hija Hildegart*.

Los dos sucesos coinciden, pues, en el tiempo, y los respectivos procesos judiciales comparten la edición de los periódicos en los mismos días. Si bien la cronología histórica nos obligaría a abordar primero los levantamientos anarcosindicalistas de la pedanía gaditana, comenzaremos primero con la historia de Hildegart porque fue la primera en producirse cinematográficamente.

15.1.1. *Mi hija Hildegart*, la opción “brechtiana” de Fernando Fernán-Gómez

Aunque los hechos recogidos por los periódicos de aquel 9 de junio de 1933 resultaban demasiado truculentos para ser reales, lo cierto es que Aurora Rodríguez se había presentado ante la policía para confesar que acababa de matar a su hija, Hildegart. La muchacha, de dieciocho años, era muy conocida entre las filas del socialismo y del anarquismo, así como en la prensa del momento, porque había participado desde muy joven en numerosos actos políticos defendiendo no sólo la igualdad entre hombres y mujeres sino la completa liberación sexual de todas las personas. Sus artículos en *El Socialista*, *La Libertad* o *La Prensa* causaban gran impacto porque abordaba temas inimaginables para la sociedad de aquellos días y porque provenían de una persona extremadamente joven que, además, era mujer.

Para comprender la figura de esta insólita muchacha es preciso conocer la vida de otra enigmática mujer: su madre. La infancia de Aurora Rodríguez, que había nacido en el seno de una familia de clase media de El Ferrol, transcurrió en el despacho de su padre, un hombre liberal que contaba con una magnífica biblioteca donde la pequeña hija aprende a leer y a disfrutar desde muy pronto de autores muy avanzados para su edad. Sin entrar en los numerosos episodios que jalonan su historia familiar (la relación con su madre y hermanos es desastrosa), Aurora recibe el encargo de cuidar y educar a su sobrino, el hijo natural de su hermana Josefa. El esmero que prodiga en sus

enseñanzas y las cualidades del sobrino revelan pronto que Pepito Arriola⁶³⁵ es un niño prodigio, descubrimiento que determinará la reacción de su familia arrebatándole su custodia. Es en ese momento cuando comienza a madurar la idea de tener su propio hijo, educarle en los principios de la sociedad igualitaria y convertirlo en un ser capaz de erradicar la injusticia, la opresión y la esclavitud.

Aurora planificó todo: buscó un varón adecuado, seleccionó un “colaborador fisiológico” como lo llamaba para que cumpliera su cometido con discreción y tuviera la certeza de que no le molestaría en el futuro. “Lo encontró en un sacerdote que había colgado los hábitos y trabajaba como marinero que, por su condición, no podía exigir derecho alguno sobre el fruto de sus relaciones sexuales”⁶³⁶. Una vez logrado su propósito de estar embarazada, Aurora se marchó a Madrid, donde nació su hija el 9 de diciembre de 1914 y a la que llamará Hildegart⁶³⁷. Desde su nacimiento, la pequeña estará sometida a una férrea educación, cuyos resultados comienzan a dar sus frutos rápidamente: aprende a leer y escribir con tres años, domina varios idiomas siendo muy niña, termina el bachillerato con trece y comienza a estudiar Derecho gracias a un permiso especial.

Con catorce años Hildegart comienza su actividad política, ingresa en las Juventudes Socialistas y en la UGT, y sorprende por su precocidad, su inteligencia y sus dotes oratorias. Sus artículos en prensa impactan por lo avanzado de sus opiniones y su nombre adquiere rápida popularidad. Durante la dictablanda de Berenguer interviene en numerosos actos de propaganda donde coincide con Santiago Carrillo, Navarro Ballesteros o Serrano Poncela,

⁶³⁵ Cuando Aurora tenía catorce años su hermana Josefa tuvo un hijo ilegítimo que dejó en la casa paterna. La madre no tenía ningún interés por su nieto, así que fue Aurora la que se encargó de cuidarle y educarle. Pronto comenzaron a llamarle el Mozart gallego porque Pepito con dos años tocaba el piano y con cuatro daba su primer concierto. Cuando los padres se dieron cuenta de las dotes del pequeño lo arrancaron de la custodia de Aurora y lo llevaron por el mundo para exhibir sus dotes. Pepito Arriola siguió su trayectoria musical lejos de su tía Aurora. Antes de los quince años ya era pianista en la corte de Guillermo II de Alemania y consiguió tocar en el Carnegie Hall de Nueva York. La llama de su éxito se debilitó a su regreso a España, en 1946, y se extinguió definitivamente cuando murió, a los 59 años de edad.

⁶³⁶ Costa, P. y García, G., “Así vivió y murió la madre de Hildegart”, *Interviú*, n° 74, 12-18 octubre 1977, pp. 60-63.

⁶³⁷ Del alemán Hilde, sabiduría; gart, jardín.

entre otros. Su éxito social y político es considerable durante toda la gestación de la Segunda República, pero como muchos jóvenes se sentirá defraudada por el nuevo régimen por la nula transformación social realizada durante el primer bienio. Tras cuatro años de militancia socialista, decide abandonar sus filas y publica el libro *¿Se equivocó Marx?*, “que constituye uno de los análisis más lúcidos y profundos del marxismo escrito en nuestro país en los años treinta”⁶³⁸. Sus críticas son cada vez más aceradas en *La Libertad* y *La Tierra*, donde se convierte en una firma cotidiana. La política represiva ejercida por la Guardia de Asalto contra la localidad andaluza de Casas Viejas le hace ser muy dura en sus artículos tanto con el gobierno republicano como con la actuación del Partido Socialista.

Sin entrar en más detalles sobre la prolija actividad de Hildegart, sí debemos concluir que su asesinato terminó con una de las escasas mujeres dedicadas a la tarea de la política española. Es verdad que su visión libertaria, su espacio de pensamiento, que se movía entre el anarquismo ortodoxo y la extrema izquierda republicana, no casaban bien con el parlamentarismo convencional, pero también es cierto que España no estaba sobrada de gente tan preparada como ella. Todo eso fue, además, lo que acabó con Hildegart. Su madre decidió matarla porque cada vez se sentía más distanciada de su hija, porque consideraba que había desviado su camino de la lucha por una revolución sexual profunda que libraría a la Humanidad de trampas y esclavitudes en favor de veleidades políticas poco productivas. Fuera por “tortuosos razonamientos cerebralistas” (Guzman: 1972, 7) o por causas más terrenales, lo cierto es que el 9 de junio Aurora Rodríguez mató a su hija de cuatro balazos y se entregó⁶³⁹.

La recepción del suceso por parte de la prensa madrileña fue muy destacada. Tanto la personalidad de la víctima, como el “modus operandi”, como los motivos que se esgrimían, daban pasto para las más disparatas interpretaciones. Guzmán recuerda que ya los diarios de la noche hablaron extensamente del crimen: “algunos ya insinúan, malévolamente y morbosamente, que

⁶³⁸ Salvador, Lola, “El drama de dos mujeres”, *El País*, 18/9/1977

⁶³⁹ *ABC*, 10/6/1933, pp. 9 y 29

el desequilibrio mental de la madre pudo tener su origen en turbias e inconfesables desviaciones de tipo sexual” (Guzmán, 1972, 18). Es verdad que los periódicos de la noche, como *La Luz*⁶⁴⁰ dedican páginas enteras al suceso, pero también es cierto que uno de los comentarios más atrevidos será el de *El Heraldo de Madrid*, donde se dirá exactamente que la madre la mató porque “enamorada de su obra hasta el paroxismo, la destruye antes que verla desvirtuada por el influjo extraño de un amor no previsto”. El diario, que hace un extenso seguimiento del caso, con una entradilla desproporcionada y un afán por descubrir las personalidades de víctima y verdugo, mantendrá en todo momento la teoría de que “como el escultor descontento de su obra, hace pedazos el molde”⁶⁴¹.

El diario matutino *ABC* recoge el suceso ilustrándolo con una fotografía de la joven y relatando con profusión de detalles todos los acontecimientos: desde cómo fue descubierto el cadáver, las primeras declaraciones de la madre o las posibles causas del crimen. En el primer párrafo de la información el rotativo sostiene que “según informes particulares, que no han tenido confirmación, entre madre e hija existían frecuentes disgustos debidos, al parecer, a que la madre temía que su hija, por motivos políticos o por otros de índole particular, se separara de ella”. Más adelante, en sus últimos párrafos, la información ahondará en tesis muy dispares sobre los motivos de la madre filicida: desde el hecho de que Hildegart quería independizarse de su madre a sus posibles amoríos con “un teniente alcalde de Barcelona”, “un joven socialista” o “un escultor”. En *El Sol*, a pesar de tener un estilo más aséptico, la noticia también hace referencia al “cariño extremo” de la madre hacia la hija, a la que hacía vivir como una “verdadera prisionera”⁶⁴².

En *La Libertad*, (donde se publica un artículo póstumo de Hildegart, “Pedrín Sánchez”⁶⁴³) Cristóbal de Castro definía a la joven como una Valkiria porque era “recia, maciza, formidable luchadora social”, destacaba su juventud

⁶⁴⁰ *La Luz*, 9/6/1933, p. 13

⁶⁴¹ *Heraldo de Madrid*, 9/6/1933, p.11

⁶⁴² *El Sol*, 10/6/1933, p.5

⁶⁴³ *La Libertad*, 10/6/1933, p. 7

y su valía: además de ser abogada, doctora en letras y estar próxima a licenciarse en medicina, resaltaba su erudición en artículos y libros, su audacia intelectual, sus conferencias llenas de un brío arrollador. El autor remarca su pesadumbre por “morir en circunstancias tales que el ánimo se resiste a creer”⁶⁴⁴. El periódico dedica su página ocho al “Crimen Impresionante”, ilustrado con sendos retratos de hija y madre, y una fotografía del cuerpo de Hildegart realizada por Alfonso, “momentos después de ser descubierto el horrendo crimen”. La información, exhaustiva sobre el caso y sus protagonistas, recurre a fuentes directas: la criada que servía en el domicilio de la calle Galileo, el relato biográfico de Aurora realizado días antes a un redactor del diario, o las opiniones de Hildegart como compañera de tareas periodísticas. *La Libertad* informa que el cuerpo será trasladado al Centro Republicano Federal situado en la calle Echegaray, donde se instalará la capilla ardiente, y que se abría una suscripción nacional para levantar un mausoleo en el cementerio civil donde iba a ser enterrada.

Según las crónicas de aquellos días, el juicio despertó en Madrid una inusitada expectación, congregando en las Salesas a una multitud de curiosos. Celebrado el 24 de mayo de 1934, Aurora Rodríguez sorprendería a todos los presentes con su declaración. Lejos de sentirse arrepentida por su acto criminal manifestaba con total frialdad que “lo volvería a hacer mil veces”. El redactor que cubre las sesiones del juicio para el diario *La Libertad* ofrece en su crónica detalles precisos para entender la personalidad de esta inquietante mujer. Asegura que acude a la sala con un ramo de flores y que a cada pregunta, ella suelta un discurso. Con total naturalidad, Aurora Rodríguez declara que Hildegart no fue producto del amor y que si “hubiera podido engendrarla por fecundación artificial lo hubiera hecho”, además de explicar a todos que cuando vio que la muchacha podía desviarse del camino trazado por su madre y “caer en el abismo de la prostitución espiritual, la mató, y mil veces que lo haría”⁶⁴⁵. Las ilustrativas fotografías de Alfonso completan la información mostrando la presidencia del Tribunal, las imágenes de los testigos y la de la propia Aurora dentro de la sala. Ese mismo día, en la página 5 y parte de la 6, el periódico

⁶⁴⁴ Cristóbal de Castro, “Hildegart”, *La Libertad*, 10/6/1933, portada.

⁶⁴⁵ Dubois, A. “Un proceso apasionante. La trágica muerte de Hildegart”, *La Libertad*, 25/5/1934, p. 4.

realizará una interesante y espléndida cobertura del proceso por los sucesos de Casas Viejas. Realizada por el enviado especial Víctor de la Serna, la información analiza desde el ambiente “al rojo vivo” entre los militares hasta el seguimiento minucioso de la sesión, así como la “denuncia de los esfuerzos realizados para que los sucesos de Casas Viejas no se conocieran”. El texto estará acompañado de los apuntes al natural de Arteché y de las fotografías realizadas en los descansos de la jornada⁶⁴⁶.

Aurora Rodríguez fue condenada a veintiséis años de cárcel, ocho meses y un día, y es en prisión donde decide invitar al periodista Eduardo de Guzmán para que pueda recoger el relato de los acontecimientos que rodearon la vida y la muerte de Hildegart. El redactor jefe de *La Tierra* los reuniría en *Aurora de sangre: vida y muerte de Hildegart*⁶⁴⁷. Según recordaba el autor en un amplio reportaje publicado por la revista *Triunfo* en 1973⁶⁴⁸ y en el que se intentaba rescatar del olvido el famoso caso, Aurora Rodríguez nunca cumpliría su condena porque el golpe de Estado del 18 de julio llevaría a los milicianos a liberar a todos los presos y ella, como otros, desaparecería para siempre en el anonimato de la muchedumbre. Nunca más se supo de Aurora hasta que una investigación periodística realizada en octubre de 1977, coincidiendo con el estreno de la película, fechó su fallecimiento en diciembre de 1955, en el madrileño manicomio de Ciempozuelos⁶⁴⁹.

La singular y estremecedora obra de Guzmán serviría como punto de partida a Fernando Fernán-Gómez y al guionista Rafael Azcona para construir el relato cinematográfico de *Mi hija Hildegart* (1977). El trabajo del periodista comenzaba con una breve advertencia preliminar que conviene recordar. El autor explicaba al lector que la obra no era una novela, sino un reportaje, y que todos los episodios y los personajes narrados tenían una existencia real, en contraposición a lo que siempre se reseña en tantas obras de ficción. Guzmán

⁶⁴⁶ “Los oficiales de asalto acusan al ex director de Seguridad señor Menéndez de haber dado las órdenes que se cumplieron por el capitán Rojas”, *La Libertad*, 25/5/1934, pág. 5 y 6

⁶⁴⁷ Editado por G. del Toro en Madrid, 1972

⁶⁴⁸ “Vida y muerte de Hildegart”, Guzmán, Eduardo, *Triunfo*, nº 554, 12/5/1973, pp. 17-20.

⁶⁴⁹ Costa, P. y García, G. “Así vivió y murió la madre de Hildegart. El anarquismo bien entendido”, *Interviú*, nº 74 (12-18/10/1977), pp. 60-63 y nº 75 (20-26/10/1977), pp.86-88.

insiste en que pese a lo asombroso, a lo irreal, a lo onírico o lo fantasmal que rodean a la vida y muerte de Hildegart, todo sucedió realmente. Y concluye que “la gran ventaja de la realidad sobre la ficción estriba precisamente en que la última necesita aparentar verosimilitud para ser creída, mientras la primera puede permitirse el lujo de parecer inverosímil”⁶⁵⁰. Porque, aunque gran parte de la historia de Hildegart parece increíble, no por ello resulta menos exacta y veraz.

Lejos de los planteamientos periodísticos que se había propuesto Eduardo de Guzmán para abordar este relato, Azcona y Fernán-Gómez decidieron apostar por un guión de construcción más sofisticada que, a nuestro juicio, encorseta y asfixia la historia. Esta estructura narrativa, que gira en torno a una serie de *flashbacks*, malogra, entre otros motivos, la potencia dramática del hecho real en que se basa. Si bien partía de una historia enormemente atractiva, singular y vibrante, *Mi hija Hildegart* decepciona por la falta de ritmo e intensidad de buena parte del film, lo artificioso de los diálogos y sobre todo por su excesivo tono declarativo, seguramente debido a cierto prurito de fidelidad a la voz de Aurora en el texto de Guzmán. Precisamente en las escasas secuencias en que la cámara se libera de dicha discursividad verbal, como en la que abre la noche del asesinato de Hildegardt, con el personaje de Aurora, deambulando en muy cuidados planos por el salón y entrando en el cuarto de baño donde, primero gracias al sonido del agua fuera de campo y luego por un hermoso plano reflejado en el espejo del lavabo, se introduce el primero de los diálogos entre madre e hija en esa noche fatal.

Fernando Fernán-Gómez siempre fue consciente de lo fallido de su propuesta y así lo asumió en diversas ocasiones. En unas declaraciones que realizaba a la revista *Contracampo* años después de haber realizado *Mi hija Hildegart*, el cineasta reconocía un cierto sentimiento de fracaso con aquella película y confesaba que desde el principio había afrontado el proyecto con mucho miedo. Según parece, desde que el productor Alfredo Matas le hacía el encargo de llevar a la pantalla la historia narrada por Eduardo Guzmán, que a Fernán-Gómez fascinaba tanto por la vida de las dos mujeres como por su

⁶⁵⁰ Guzmán, op.cit, pp. 5-7

ideología, hasta que se produjo el comienzo del rodaje, el realizador de *El extraño viaje* tuvo conocimiento de que “todos los directores españoles” habían querido llevar a cabo ese proyecto: “Creo que este miedo a que la película quedara mal en comparación con la que hubieran podido hacer otros directores, entre los que estaban los cuatro o cinco que mercedamente son considerados los mejores, este miedo me forzó a una especie de formalidad que resultaba incluso torpe”⁶⁵¹.

Y es que sorprendió bastante que después del planteamiento tan radical realizado en *¡Bruja, más que bruja!*, su anterior trabajo, le siguiera una obra tan académica y convencional. La película se abre con un cartel inicial que nos sitúa la acción en los primeros días del mes de mayo de 1934, momento en el que empieza el juicio contra Aurora Rodríguez Carballeira, y donde se nos informa que se narrará tanto el proceso como las circunstancias que lo precedieron. A partir de aquí, la estructura narrativa se organizará en torno a una serie de *flashbacks* y al personaje clave del film, Aurora, interpretado por Amparo Soler Leal, para contarnos la historia vital de estas dos mujeres. No obstante, y aunque toda la acción abarca un arco temporal que está en torno a la Segunda República, el relato de los acontecimientos se lleva al tiempo presente, a los años setenta, ya que la historia es narrada por el periodista/escritor Eduardo Guzmán a una “chica de alterne” en uno de esos locales que eran conocidos como “barra americana”. Según el director, esta elección era “una forma somera, elemental y un tanto ruda, un modo de decir un poco brechtiano, un procedimiento elemental para decir al espectador que la historia de Aurora-Hildegart no es un hecho que pueda ya verse historificado, que el problema no está resuelto, que hoy se dan situaciones muy parecidas a las que se daban entonces”⁶⁵².

Aparte de resultar forzado el paralelismo entre ambas situaciones, *Mi hija Hildegart* partía de un material valiosísimo erigido en torno a un personaje único, Aurora-Hildegart, (“éramos una misma y sola persona”, recordará la

⁶⁵¹ Entrevista realizada por Francisco Llinás, José Luis Téllez y M. Vidal Estévez, *Contracampo*, nº35, primavera 1984.

⁶⁵² Salvador, Lola “El drama de dos mujeres”, *El País*, 18/9/1977

primera), pero el excesivo peso de la madre protagónica en la ficción cinematográfica fagocita a su hija y al resto de los personajes, convirtiéndolos en meros comparsas. Dicen las crónicas recogidas por Guzmán que Hildegart tuvo una niñez sin juegos ni alegrías, dedicada al estudio y al aprendizaje, pero en la película queda como una empollona colegiala, además de anular casi por completo esa simbiosis entre madre e hija y desperdiciar la posibilidad de explorar la veta franquesteiniana de la relación.

Fernán-Gómez se quejaba de haber contado con un presupuesto bastante exiguo y, por tanto, con unas limitaciones en la producción que hicieron resentirse al resultado final. A pesar de esa precariedad, quizá los verdaderos problemas del film no provengan tanto de ese lado como más bien de haber diseñado una planificación antigua, inusual en otros trabajos de este cineasta. Así se percibe, por ejemplo, en las escenas viradas a sepia que elige para relatarnos la infancia y juventud de Aurora, que resultan rígidas y acartonadas. El ritmo lento y premioso que confiere a todas las escenas del juicio se acompaña de una puesta en escena plana y una dirección de actores descuidada. Pero, sin duda, el exceso verbal a lo largo de todo el metraje, con diálogos explicativos, monólogos densos y un afán por volcar todo el peso ideológico de la historia, lastran la película de manera fatal. Asunto que además quedará doblemente subrayado cuando el abogado defensor de Aurora mire a cámara y se dirija al espectador, como si de un miembro del jurado se tratase, y declame que “todo crimen tiene un inductor”, responsabilidad que recae en una sociedad culpable de haber transformado el cerebro de aquella mujer.

Para intentar afianzar la referencia verídica del caso, el cineasta recurre, además del cartel inicial que nos sitúa al personaje real, a una serie de imágenes documentales de la época, como la proclamación de la República el 14 de abril y el ambiente festivo que se organizó en las calles céntricas de Madrid. Pero resulta curioso, tal y como señalaba Carlos Balagué, que el cineasta y Azcona “abstraen el caso del plano histórico en que éste se inscribe cuando el mismo es producto de la realidad circundante”⁶⁵³. Sí encontraremos

⁶⁵³ Balagué, C. *Dirigido Por*, nº 47, agosto 1977. En este texto, el crítico se plantea cómo hubiera quedado esta historia en manos de otro director y pone como ejemplo el caso de Víctor Erice.

algún apunte del escepticismo y la visión crítica que Aurora, como otros, tenía del momento vivido: “Pobre Hildegart. En aquel momento fue tan ilusa como la mayoría de los españoles. La República nació burguesa y morirá burguesa”.

No obstante, también resulta llamativo que Azcona y Fernán Gómez no optaran por plantear el argumento como una crónica periodística, pero recurrieran a la figura del entrevistador como vehículo narrativo. Los responsables del argumento utilizarán la prensa, tan importante para el desarrollo del personaje en la vida real, como una mera anécdota o recurso secundario, tanto en la representación del transcurso de los acontecimientos de su trayectoria vital como en la puesta en escena misma de la película (los periódicos y periodistas “en” la pantalla). Los periódicos son referencias tangenciales y la polémica surgida tras la muerte de Hildegart sobre la insana posesividad de Aurora o la destrucción del monstruo creado por ella apenas se aprovechan dramáticamente.

La película, que se estrenó en septiembre de 1977, no logró un respaldo de la crítica. Si F. Heredero destacaba en las páginas de *Cinema 2002* que “ni siquiera la supuesta importancia del suceso narrado posibilita un análisis que vaya más allá de la desencantada constatación de una ilustración correcta y académica, enfocada sin apenas convicción o desprovista de algo que lo simule”⁶⁵⁴, Fernando Lara en *Triunfo* argumentaba que la película estaba lastrada por un planteamiento de base, de estructura de guión: “Me parece un contrasentido, una paradoja, desaprovechar el impacto directo que la historia de Hildegart y su madre poseía, en aras de una complejización, primero, y un convencionalismo, después”.⁶⁵⁵

⁶⁵⁴ F. Heredero, C., *Cinema 2002*, nº33, noviembre 1977, p.21.

⁶⁵⁵ Lara, F. *Triunfo*, nº 766, 1/10/1977, pp. 49 y 50.

15.1.2. Casas Viejas, la difícil empresa de realizar un producto a contracorriente en el cine español.

Un trabajo de corte radicalmente distinto será el que aborde José Luis López del Río en 1983 a la hora de realizar *Casas Viejas*⁶⁵⁶, un proyecto ambicioso, insólito y difícil en el panorama cinematográfico español de los años ochenta. A pesar de la complejidad de abordar los sucesos ocurridos en aquella pequeña localidad gaditana en enero de 1933, este cruento episodio de la España republicana ya había llamado la atención de otros cineastas anteriormente, como Imanol Uribe, al que le interesaba porque “visto desde finales de los setenta, que eran unos años de recuperación de libertades, era un hecho curioso que en la época de la República se hubiera perpetrado aquella matanza” (Angulo, 1994: 103). El empeño debería ser abandonado finalmente por falta de financiación⁶⁵⁷.

Y es que tanto la complejidad del proyecto como su coste de producción quedaba de manifiesto no sólo por esa iniciativa perdida, sino por las numerosas vicisitudes por las que tendría que pasar durante todo el proceso creativo José Luis López del Río con su largometraje y que culminarían en el principal revés para una película: no llegar nunca a estrenarse comercialmente, ya que tan sólo se proyectaría en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1985⁶⁵⁸

Los sucesos de Casas Viejas estallaron como una bomba, no sólo en los lugares donde se estaban produciendo las revueltas anarcosindicalistas, sino también en las páginas de los periódicos. La prensa recogía cada día en sus portadas los graves incidentes, aportaba todo tipo de datos atroces y afilaba sus comentarios contra el gobierno de Azaña. *El Sol* abría su edición con un

⁶⁵⁶ La película se incluye en nuestro corpus porque aunque se termina en 1983, la preparación y el rodaje se produjeron durante 1981 y 1982.

⁶⁵⁷ Según cuenta Imanol Uribe, José María López de Letona “se hizo con el guión original de Ricardo Palacios y nos ofreció la dirección a Javier Maqua y a mí. Aceptamos, escribimos el guión, hicimos las localizaciones y el casting. Yo estuve ocho meses trabajando en el proyecto. Cuando estaba todo preparado, el supuesto dinero que López de Letona aseguraba que podía conseguir no apareció por ningún lado”. El proyecto llevaba por título *Casas Viejas, 1933* (Angulo, 103). Posteriormente, en 1997, Basilio Martín Patino abordó los acontecimientos en el capítulo “El grito del Sur: Casas Viejas”, dentro de la serie “Andalucía, un siglo de fascinación”,

⁶⁵⁸ Véase, Monterde, J. E. “Crónica del Festival”, *Dirigido Por*, nº 130, noviembre 1985

artículo firmado por Rovira i Virgili, donde se analizaba la revuelta anarcosindicalista en Cataluña, se vaticinaba la imposibilidad de que triunfara un golpe que instaurara el comunismo libertario y alertaba al gobierno de la República de traspasar competencias para calmar el desasosiego de los ciudadanos. Junto a este clarividente balance, el periódico dedicaba sus columnas centrales de portada a los sucesos de Casas Viejas, destacando que el alzamiento se había hecho fuerte en la pequeña población cercana a Medina Sidonia y que “un grupo de rebeldes, parapetados en una casa, resisten el asedio”. Los primeros datos hablan de diecinueve muertos entre los vecinos de Casas Viejas, así como un muerto entre la Fuerza Armada y varios heridos graves⁶⁵⁹.

Al día siguiente, *La Libertad*, en su editorial, aseguraba que se estaba extinguiendo en toda España la insurrección de los enemigos de la democracia, los revolucionarios de extrema izquierda, pero que “lo que ahora cosechamos es la siembra social de un régimen que mantuvo siglos y siglos dentro de la ignorancia más peligrosa a todo un pueblo”. El periódico aboga por que recaiga el peso de la ley sobre los responsables y recomienda a los gobernantes “cultura, pan y trabajo” para el pueblo⁶⁶⁰. No obstante el diario mandará a Raúl J. Sender a visitar la localidad de Casas Viejas para realizar su propio diagnóstico de los hechos. En su artículo, el escritor destaca la realidad de la comarca: “Los pocos propietarios que hay en Medina Sidonia y Casas Viejas son monárquicos de tipo feudal. La República que representan Azaña y los socialistas puso a su servicio todo el aparato de represión de un régimen votado por los enemigos del feudalismo y de la monarquía”. Los datos que aporta son demoledores: “La inmensa mayoría de los vecinos de Casas Viejas son jornaleros sin trabajo, abandonados a la miseria. Hoy, después de haber sido muertos a tiros más de 20, detenidos un centenar y ahuyentados por el terror muchos de los restantes, quedan en el pueblo 450, de los cuales trabajan

⁶⁵⁹ *El Sol*, 13/1/1933, portada.

⁶⁶⁰ “Los responsables de ayer y los responsables de hoy”, *La Libertad*, 14/1/1933, p.3

sólo 30”⁶⁶¹. Junto a él viajaría también el periodista Eduardo Guzmán, tal y como recoge en su relato de los hechos, *La tragedia de Casas Viejas*⁶⁶².

Abordar en profundidad el relato minucioso de los sucesos a través de la prensa de la época, así como las consecuencias sociales y políticas que el caso produjo sería objeto de una amplia investigación específica. No podemos en este trabajo enfrentarnos a esa ambiciosa tarea, pero sí avanzar esquemáticamente que el caso tuvo un recorrido periodístico de gran alcance y extensión. Como veíamos más arriba, el seguimiento informativo del juicio fue otro de los grandes momentos para los profesionales de la información. Los mejores cronistas de cada medio estuvieron destacados en la Audiencia Provincial de Cádiz. En el banquillo, el capitán Rojas, acusado de asesinato contra catorce campesinos cuando sofocaba la rebelión anarquista al mando de la Guardia de Asalto. La prensa monárquica y antirrepublicana apoyó a Rojas con toda su fuerza y su poder, convirtiendo el juicio en un arma contra Azaña y la República.

Raúl J. Sender, en otro lado de la “batalla periodística”, reflexionaba en un sutil artículo sobre el rigor de la justicia a la hora de localizar a los responsables. Partía de que “el delincuente es un elemento básico en la organización social”, pero recordaba la actuación judicial en el caso del famoso proceso de Belmonte⁶⁶³ y se preguntaba por qué los políticos “no supieron hallar los delincuentes adecuados” en los sucesos de Casas Viejas. El autor oscense recuerda que “la realidad de Casas Viejas es que allí no hubo oro sino plomo. Que cayeron campesinos sin color político, aunque entre las víctimas había un socialista, y que los agresores cometieron los desmanes defendiendo de un riesgo más o menos imaginario a los terratenientes enemigos de la

⁶⁶¹ Sender, Ramón J. “Después de la tragedia” *La Libertad*, 23/2/1933, p.3

⁶⁶² Guzmán, Eduardo, *La tragedia de Casas Viejas. Quince crónicas de guerra: 1936*, Madrid, Vosa, 2007.

⁶⁶³ Se refiere al caso de Tresjuncos o de Osa de la Vega, conocido en nuestros días como El crimen de Cuenca.

República. Por ahora esperemos a ver qué hace la justicia para encontrar delincuentes adecuados. Es una prueba heroica. E histórica”⁶⁶⁴.

Tras el final de la guerra civil, el asunto quedó, como tantos otros, tapado por un manto de silencio. Sería rescatado del olvido en los años setenta por diversas publicaciones y por diferentes profesionales de la información, como Daniel Sueiro. El escritor y periodista, al que ya hemos citado en capítulos anteriores, realizaría para la revista *Triunfo* un amplio reportaje documentado con información valiosa y fotografías cedidas por Basilio Martín Patino de su archivo personal⁶⁶⁵.

Convertir en imágenes los sucesos ocurridos en la población gaditana no era una empresa fácil. La película de José Luis López del Río arranca con la necesidad de ubicarnos en las revueltas anarcosindicalistas de la provincia de Cádiz mediante la presencia de las portadas de los diarios *ABC*, *La Tierra*, *El Sol*, *El Socialista*. Este recurso de utilizar a la prensa como indicador de los momentos álgidos de los acontecimientos estará presente a lo largo de distintos momentos del metraje, intentando reforzar además lo verosímil de lo narrado. Esto será así, por ejemplo, en las declaraciones de Azaña a la prensa, en la moción de confianza o en la celebración del juicio en mayo de 1934.

A partir de aquí la reconstrucción de los hechos no se hará de forma lineal ni cronológica. Se combinan fragmentos de sonidos de la actividad parlamentaria en torno a los sucesos con imágenes recreadas en los escenarios reales, acompañadas por los testimonios de los “protagonistas” supervivientes o familiares, con referencias a las condiciones sociales y económicas en las que se hallaban los campesinos de Casas Viejas, enfermos de paludismo y sin recursos sanitarios. Motivos que nos harán recordar el porqué de aquel famoso slogan: “como “un caballo encendido” la CNT avanza por todo el mapa de España”.

⁶⁶⁴ Sender, R.J., “Casas Viejas y los delincuentes”, *La Libertad*, 25/5/1934, portada

⁶⁶⁵ Sueiro, Daniel, “Viaje a la “aldea del crimen cuarenta y tres años después. Casas Viejas es Benalup de Sidonia”, *Triunfo*, 5/6/1976, pp. 37-43. Posteriormente, Sueiro publicará una entrevista realizada el defensor de Torres Rojas: “Pardo Reina, testigo de excepción”, *Historia 16*, Madrid, nº24, abril 1978, pp. 127-136. La revista *Triunfo* publicaría el 20/1/1979 otro interesante reportaje firmado por Antonio Ramos Espejo sobre Casas Viejas titulado *Todos somos Seisdedos*.

En definitiva, un conjunto diverso de materiales temáticos y estéticos que resultará complicado ensamblar para ofrecerlo al espectador como un producto bien preparado. Manejar blanco y negro y color, mezclar imágenes cercanas al documental con recreaciones teatralizadas en plano fijo, y además sumarlas a otras representaciones más naturalistas no resulta fácil. De la misma manera que tampoco resultará sencillo aunar las interpretaciones de tres tipos diferentes de actores: los supervivientes de los acontecimientos de 1933, la de los habitantes más jóvenes de la localidad y la de miembros de grupos teatrales andaluces. Toda esa amalgama de ingredientes configurará la presencia de “lo real”, pero se alejará del realismo al que pretende acercarse y convertirán la película en un relato plano sin la emoción que unos sucesos tan desgarradores deberían producir.

La producción de *Casas Viejas* estuvo plagada de problemas durante su larga gestación. López del Río contó con un escaso presupuesto: “logró acabar a base de esfuerzo y de colaboración de amigos, la película que él consideraba necesaria desde hacía décadas, pero chocó con la distribución y la exhibición” (Bayón: 1990, 18) al no poder proyectarse en las salas comerciales del país. En los libros de historia de la cinematografía española siempre se menciona *Casas Viejas* como un claro ejemplo de cine realizado al margen del tono general del momento, y también como un claro exponente de los castigos que ofrece el mercado a quien osa salir del carril trazado. Los escasos comentarios fílmicos que sobre la película hay coinciden en destacar sus buenas intenciones para escenificar la historia al margen de las normas convencionales, aunque el relato cinematográfico se vea lastrado de una pesada carga literaria, por “la tosca soflama política que rodearon a los acontecimientos y por una “reconstrucción eisensteiniana de la masacre” (Torrell, 1999: 83). También se reconoce el ser “un film fallido y hasta fracasado, pero con la honra de haberlo hecho en contra de la corriente dominante”⁶⁶⁶.

⁶⁶⁶ Monterde, J.E, *Dirigido por*, nº 130, noviembre 1985.

15.2. “La resurrección de Grimaldos”: una historia dramática de caciques, jueces y Guardia Civil

El suceso que vamos a analizar ahora es uno de los casos más flagrantes de error judicial y de prevaricación de la historia de nuestro país. Conviene señalar que el escándalo, recogido profusamente por la prensa, no se producirá en el momento de los hechos (1910) o de la sentencia impuesta a los reos (1913), sino que saltará a las páginas de los periódicos en 1926, cuando se descubre de manera fortuita que todo ha sido un error más o menos intencionado. Por tanto, los hechos que estudiaremos a continuación y que fueron la base argumental de la película dirigida por Pilar Miró, *El crimen de Cuenca*, serán los que los periodistas irán reconstruyendo a raíz de lo que se conoció como la “resurrección de Grimaldos” y que darán lugar a un nuevo proceso judicial.

Jiménez de Asúa recuerda que “España se emocionó ante uno de los episodios judiciales más empapados de dramatismo” porque dos inocentes habían estado en presidio doce largos años y porque “los falsos reos confesaron un delito jamás perpetrado a causa de los tormentos a que fueron sometidos”. Según el jurista y escritor, durante los meses que duró este escándalo se reflexionó “sobre lo falible de la justicia” y se protestó “por los *métodos* que la Guardia civil emplea para esclarecer los crímenes” (Jiménez de Asúa, 1929: 56).

En síntesis, el supuesto crimen había sucedido a finales de agosto de 1910, cuando el pastor de ovejas, José María Grimaldos, conocido como “El Cepa”, natural de Tresjuncos, había desaparecido sin dejar rastro. Sus padres presentaron una denuncia ante el juez de Belmonte y acusaron a León Sánchez y a Gregorio Valero, de robar a su hijo (había desaparecido del domicilio una cantidad entorno a las 300 pesetas) por codicia. Los dos sospechosos fueron detenidos, interrogados y puestos en libertad ante la falta de pruebas y ante la inexistencia del cuerpo del delito. Al cabo de tres años, y en vista de que Grimaldos seguía sin aparecer y que un nuevo juez, Emilio Isasa, había llegado a Belmonte, la familia decidió denunciar nuevamente el caso.

Según se cuenta en las crónicas, Isasa, de talante conservador e influido por las fuerzas vivas locales y por la necesidad de ejemplaridad entre los elementos discordantes de Osa de la Vega, en un entorno siempre controlado por el caciquismo, decidió prescindir de pruebas y de la presunción de inocencia para arrancar unas confusas confesiones de León y Valero sometidos a brutales torturas. Como no aparecía el cuerpo, pese a los esfuerzos por encontrarlo, llegaron a la conclusión de que había sido despedazado y echado a los cerdos para que los devorasen. La fortuna quiso que aunque el fiscal había solicitado la pena de muerte para los dos inculpados, la sentencia dictada el 21 de mayo de 1913 les condenaba a dieciocho años de cárcel, que cumplirían León en Cartagena y Valero en Valencia.

Al cabo de doce años, en febrero de 1924, obtuvieron la libertad condicional y volvieron a sus casas para ganarse la vida libremente. Durante dos años sufrieron la hostilidad del vecindario, el desprecio y el recelo de familiares y de antiguos amigos. Pero las cosas empezaron a cambiar cuando el cura de Tresjuncos recibió una carta del párroco de Mira, población situada a unos ciento cincuenta kilómetros. En la misiva, su colega le solicitaba la partida de bautismo de José María Grimaldos porque iba a contraer matrimonio en aquella parroquia y necesitaba arreglar el papeleo. Destapado el dramático error, el párroco de Mira pidió a Grimaldos que le acompañase a Tresjuncos, donde fue reconocido por todos sus convecinos.

Días después, el resucitado Grimaldos concedía una entrevista a *La Voz*, donde relataba con minuciosidad los lugares en los que había vivido, confesaba que se marchó del pueblo porque le dio “un barrunto” y que había decidido casarse porque ya tenía tres hijos y el cura le presionaba para no seguir en ese estado de soltería. Asegura que nunca ocultó su nombre y que no tenía ni idea de las tremendas consecuencias que había ocasionado su ausencia⁶⁶⁷.

⁶⁶⁷ *La Voz*, 6/3/1926, p.3

A partir de aquí, el caso conocido como “El muerto resucitado” y nunca como “El crimen de Cuenca”⁶⁶⁸, será objeto de atención máxima por parte de los diarios, que recurren a abogados y profesores de derecho para que opinen sobre este suceso. *El Sol* será el periódico que abandere la mayor cobertura informativa y el más activo en demandar responsabilidades e indemnizaciones, seguido de *El Liberal* y de *La Correspondencia militar*. Al día siguiente de esas declaraciones de Grimaldos, *La Gaceta* publicaba la Real orden dictada por el ministerio de Justicia para que una comisión, presidida por un Magistrado del Tribunal Supremo, comprobase la identidad del aparecido y exigiese, en su caso, las responsabilidades que se derivasen del expediente abierto. Unos días después, el ministro de Gracia y Justicia, Galo Ponte, en una entrevista concedida al director de la agencia Febus y publicada por *El Sol*, se defiende de la prensa que le critica por inoperancia y manifiesta que “el error judicial, si lo hubo, será verdaderamente sensible; pero, desde que hay hombres, y mientras estos no adquieran infalibilidad, ha habido, hay y habrá errores”. El fiscal del Supremo, señor Crehuet, declaraba también que se había solicitado al fiscal de Cuenca proceder en este caso con extremada prudencia porque “bien pudiera ocurrir que de un error trágico pudiera derivar en un error cómico hasta que no tengamos plenamente confirmada la identidad del señor Grimaldos”⁶⁶⁹.

En esa misma primera página, el diario *El Sol* publicará diversos reportajes realizados por su enviado especial a Osa de la Vega, donde vive Gregorio con su madre anciana, su mujer y sus hijos. Tiene cuarenta y seis años y trabaja como jornalero. En un pueblo cercano, en Villaescusa, está León, que vive del horno de pan montado por su mujer para mantener a sus hijos y a sus suegros. El reportero realizará una amplia cobertura con las entrevistas a los ya famosos reos, así como a familiares, al alcalde de Osa de la Vega, además de recabar información sobre el comportamiento de Gregorio Valero y León Sánchez en sus respectivas prisiones. Con todo ello se compone un relato de los hechos pasados, a los que hay que sumar las nuevas

⁶⁶⁸ Otras denominaciones serán “El error de Tresjuncos”, “El caso Belmonte”

⁶⁶⁹ *El Sol*, 8/3/1926, portada

diligencias y las acciones en el pueblo a favor de los excarcelados⁶⁷⁰. Una información completa a la que le faltará una serie de detalles importantes: la tortura que sufrieron los dos inculcados por parte de la Guardia Civil. Los rigores de la censura informativa durante la dictadura de Primo de Rivera y la obligatoriedad de que cada periódico fuera revisado antes de su difusión, impedían ese tipo de información.

Pero a pesar de esa mordaza en la libertad de expresión, Jiménez de Asúa relata que el detalle de los malos tratos que recibieron los hipotéticos culpables circularon por Madrid “y he atestiguado su veracidad teniendo a la vista las diligencias y las declaraciones del expediente”. Según esa documentación, el guardia civil Telesforo infringió a León Sánchez dos tipos de tormentos: por un lado colocó estaquillas entre las uñas y palos entre los dedos para apretar después “ferozmente” y, por otro, le ataron un hilo de bramante a los testículos, arrastrándolo cuatro o cinco pasos mientras le daban golpes con las culatas de los fusiles.

El sargento Taboada hizo sufrir a Gregorio Valero diferentes martirios, algunos de los cuales le ocasionaron cicatrices que ya tendrá de por vida. Según se relata en las diligencias, el oficial de la Guardia Civil le arrancó pelo a pelo el bigote, le “pasó por encima del hombro el sobrante de las esposas, tirando de él al tiempo que le ponía la rodilla en la espalda, lo que le proporcionó tan vivo dolor que se desvaneció declarando” (Jiménez de Asúa, 1929: 88 y 89). Las declaraciones de unos y otros confirman que toda esta violencia no sólo fue ordenada por el juez Isasa, sino que en la mayoría de las ocasiones él estuvo presente, además de ordenar que los reos estuvieran con los grilletes durante treinta días seguidos y que su alimentación se basara en sardinas con pan y poquísima agua.

Resulta increíble comprobar cómo las cortapisas informativas cercenaban estos datos y no limitaban el alcance de un debate serio y profundo sobre los errores de la justicia. En este sentido, el posicionamiento de la prensa fue unánime salvo el caso de *El Debate*, lo que originó una cierta discusión entre medios de comunicación. La denuncia de los errores cometidos

⁶⁷⁰ *El Sol*, 8/3/1926, portada y p. 8

en el proceso, la lucha contra las arbitrariedades de los agentes y la exigencia de responsabilidades fue algo que los diarios de Madrid demandaron desde sus páginas. Extensos y reflexivos artículos, como “Los errores judiciales y la doctrina de las partidas”⁶⁷¹ o “Convictos y confesos”⁶⁷², por poner sólo dos ejemplos, diferían mucho de las posiciones adoptadas por el periódico ultra católico *El Debate*. En principio su actitud fue quitar importancia al error judicial, para después hacer recaer la responsabilidad de cuanto había ocurrido en el jurado popular y no en las diligencias judiciales. Esto provocó un maremoto informativo que llevó a la publicación de editoriales acusatorios entre diarios. El *Debate* acusaba a los periódicos liberales de hacer una campaña revolucionaria en torno a este tema, de ser “elementos disolventes” y como le parecía peligrosa esta actitud solicitaba al Poder público que ejerciera su facultad de callar estas opiniones⁶⁷³.

El editorial de respuesta de *El Sol* no pudo ser más contundente. Advierte que los periódicos de izquierda se han limitado a informar verazmente de lo ocurrido en Cuenca y reprocha a *El Debate* hacer campaña contra una institución democrática como es el Jurado (figura procesal suspendida durante esos años). A pesar de las circunstancias políticas que se viven, el editorial se reafirma en su fe en la democracia y en sus instituciones “que son las únicas que nos puedan salvar”. Recuerda también que en la época en que fueron enjuiciados, el Jurado no se constituía atendiendo a los mandatos de la ley, sino a “la conveniencia de la política”, y reivindica el periódico educación y libertad para el pueblo, con el fin de que sea capaz de hacer plenamente justicia sin temor a las coacciones, amenazas y torturas⁶⁷⁴.

Si en verdad cada uno atribuía las culpas a quien mejor le parecía o, como decía Galo Ponte, “veo con pena que con la tendencia a convertir todo en cuestión de derechas o de izquierdas, se inicia una discusión triste acerca

⁶⁷¹ Eduardo Gómez de Baquero, *El Sol*, 17/3/1926

⁶⁷² Antonio Zozaya, *Mundo Gráfico*, 17/3/1926

⁶⁷³ *El Debate*, editorial, 14/3/1926

⁶⁷⁴ En torno al error judicial”, *El Sol*, editorial, 15/3/1926

de quién es el culpable del error cometido”⁶⁷⁵, también es cierto que el asunto adquirió unas proporciones descomunales que para algunos sería como una especie de “circo mediático”. Según parece, las comisiones organizadas en Tresjuncos y Osa de la Vega “acompañaron a León Sánchez y a Gregorio Valero a Madrid y los pasearon a todos por las redacciones, Ministerios, e incluso por el circo Price, donde fueron muy aplaudidos” (Salvador, 1979: 144).

15.2.1. “El muerto resucitado” se convierte en *El crimen de Cuenca*. Pilar Miró vive su propio tormento judicial.

Tras haber dirigido su primer largometraje, *La Petición*, en 1976, y de haber intentando sin éxito sacar adelante sus siguientes proyectos cinematográficos, Pilar Miró vivía dedicada a la realización televisiva. De la variedad de espacios que dirigía en aquellos años resulta interesante destacar los cinco capítulos que llevaron su firma dentro de la popular serie *Curro Jiménez*, lo que le permitió trabajar en condiciones difíciles, experimentar con escenas de acción o ser atrevida en determinadas circunstancias. Por estos motivos tuvo más de un encontronazo con la censura del momento, como sucedió con el episodio *Los piadosos y los pícaros*, que tardó en emitirse porque la directora había ido “demasiado lejos” al explicitar unas divertidas situaciones eróticas en las que el personaje interpretado por Carmen Maura se bañaba desnuda en una alberca (Pérez Millán, 1992: 114). En cualquier caso, su nombre se sumaba así al de cineastas como Mario Camus, Antonio Drove o Fernando Merino, encargados también de relatar las andanzas televisivas del famoso bandolero andaluz.

Acabados esos trabajos y centrada en la realización de espacios televisivos dedicados a la música, otra de sus grandes pasiones, el productor Alfredo Matas ofrece a Pilar Miró un primer guión cinematográfico de lo que con el tiempo se llevaría a la pantalla como *El crimen de Cuenca*. La idea argumental había partido de Juan Antonio Porto, quien llevaba tiempo investigando sobre esta historia, si bien parece ser que el productor impuso la incorporación de Lola Salvador Maldonado para participar en la redacción del

⁶⁷⁵ *El Liberal*, 10/3/1926

guión. “Hubo una fase en la que trabajamos juntos Porto, Lola y yo para hacer la segunda versión, pero al final no hubo acuerdo y en los títulos de crédito figuramos como guionistas Lola Salvador y yo, sobre una idea de Juan Antonio Porto” (Pérez Millán, 1992: 125).

Además de esta condición, Alfredo Matas había impuesto que el rodaje se realizara en seis semanas y que la película no tuviera un coste superior a los treinta millones de pesetas. Dos limitaciones importantes para una historia que se antojaba complicada de realizar por el intento de reconstrucción de unos hechos históricos con gran profusión de datos. Posteriormente, todo ese material investigado sería recopilado por la guionista Lola Salvador en el libro *El crimen de Cuenca. El drama que se convirtió en leyenda*, publicado en 1979; una obra que basculaba entre el reportaje y la novela, reconstruyendo y dramatizando el caso, basándose en las siete piezas que existen en los archivos del Tribunal Supremo⁶⁷⁶.

Rodada en los mismos lugares donde sucedieron los hechos, *El crimen de Cuenca* se convertiría en un reflejo de lo que sucedía en la España de finales de los setenta por dos razones fundamentales: porque evidenció la fuerza que determinados sectores del poder franquista seguían teniendo en un país que intentaba caminar por la senda democrática y, por otro lado, porque demostró que una buena parte de la ciudadanía denunciaba enérgicamente las prácticas represivas de las fuerzas del orden, así como el abuso de poder de terratenientes y oligarcas a lo largo de la historia de este país.

Sobre el primer asunto apuntaremos brevemente algunos datos, porque consideramos que el escándalo al que se vio sometida la película es de sobra conocido por todos. *El crimen de Cuenca* estaba preparada para su estreno a finales del año 1979, momento en que en vez de conceder la licencia de exhibición, la Dirección General de Cinematografía decide trasladar la cinta al

⁶⁷⁶ La literatura sobre este caso ha sido abundante: desde el trabajo novelado por Antonio Ferres sobre el crimen de Cuenca en *Con las manos vacías* (Premio de Novela Ciudad Barcelona en 1965) y reeditado en 2003 con prólogo de Constantino Bértolo por Viamonte, pasando por estudios más recientes, como la obra de Arturo Culebras, (Madrid, Amparo, 2009) o la de Jesús Fernández, *Entresijos del verdadero crimen de Cuenca* (Madrid, J.Fernández, 2008). Conviene, por otro lado, no confundir los hechos ocurridos en Osa de la Vega con los narrados por Alicia Garcitoral en *El crimen de Cuenca* (Madrid, Ayuso, 1981), novela política y social donde el autor narra sus experiencias como Gobernador de esa provincia entre 1931 y 1932.

ministerio fiscal porque entiende que hay escenas (las torturas a manos de la Guardia Civil) que pueden ser constitutivas de delito. El delirio de la situación alcanza su punto álgido cuando en febrero de 1980, por presiones del Ministerio del Interior y de la Guardia Civil, el fiscal militar se hace cargo del asunto y el Juzgado Militar nº 5 decreta la incautación del negativo y de las copias. La consecuencia inmediata de esa decisión es que Pilar Miró sería procesada por un Tribunal Militar acusada de injurias a la Benemérita.

La resolución del caso vendría por un cambio legislativo en la competencia de los tribunales militares y por el pase de la causa incoada a la directora del film a la jurisdicción civil. Ocho días después del fallido golpe de Estado del 23 F-donde la Guardia Civil tendría otro papel protagónico- el proceso contra Pilar Miró quedaba sin efectos, mientras que la autorización para exhibir *El crimen de Cuenca* llegaría en junio de 1981. En medio de todo este proceso, “la película se proyectó (en febrero de 1980) en el Festival de Cine de Berlín, y poco después, en abril de ese año, comenzarían a llegar protestas de todo el mundo al conocerse la noticia de que la directora se encontraba en libertad provisional y a la espera de ser juzgada por supuestas injurias a la Guardia Civil” (Hopewell: 1989, 143).

En cualquier caso, la anómala situación vivida por Pilar Miró generaría dos consecuencias muy relevantes: por un lado, el gran debate público que se organizó en la prensa sobre la “sumisión reverencial” hacia los criterios militares y la incapacidad para defender la libertad de expresión⁶⁷⁷. Y, por otro, el espectacular éxito de taquilla que tuvo la película cuando consiguió estrenarse, en agosto de 1981, lo que la convertiría en una de las más taquilleras después de la muerte de Franco⁶⁷⁸.

El crimen de Cuenca plantea dos líneas narrativas: la crónica de los acontecimientos conocidos y la historia sobre la destrucción del ser humano con la lucha fratricida por la supervivencia como telón de fondo. De la

⁶⁷⁷ Véase, por ejemplo, el artículo de Fernando Lara “¡Firmes Todos!”, en *La Calle*, febrero 1980.

⁶⁷⁸ Según los datos que obran en poder del Ministerio de Cultura, y teniendo en cuenta que se deben adoptar con cautela porque aún no se había llevado la informatización de la taquilla, *El crimen de Cuenca* fue visto por dos millones setecientas mil personas.

conjunción de ambas surgirá una lectura política y una reflexión sobre las relaciones de poder entre la Iglesia, la justicia y el caciquismo, confiriendo una significación contemporánea a la película debido al momento en que ésta es realizada. Ya decía Fernando Lara, uno de los mayores defensores del film desde las páginas de *La Calle*, “que en la difícil empresa de recuperar nuestra memoria colectiva que ha emprendido el sector más responsable del cine español del posfranquismo, *El crimen de Cuenca* aporta su esfuerzo para que este país no siga habitado por un pueblo amnésico o que acepte sin rechistar la manipulación de su pasado”⁶⁷⁹.

Pilar Miró decidía abrir su película con un romance de ciego, cuya imagen se congelaba, para recuperarse al final del metraje como vehículo de comunicación mediante el cual Grimaldos escuchaba casualmente la historia narrada y, consciente del daño causado, decidía retornar a su pueblo. Parece ser que el primer guión de la película empezaba con un teatrillo de pueblo, dónde un cómico (concretamente Fernando Esteso) interpretaba a petición del público “las coplas del horroroso crimen”. A la directora no le gustaba esa fórmula, pero según ella misma explicaba “Matas tenía un especialísimo interés en que se supiera que todo lo que se iba a contar formaba parte de una tradición popular”, por lo que aceptó esa solución intermedia del romance de ciego. No deja de ser significativo, en la línea de la estética esperpéntica y grotesca que acompaña esa tradición fílmica propiamente hispánica a la que nos hemos referido en capítulos anteriores, que Miró titulara “Siempre aparece Valle-Inclán” las reflexiones sobre este “pie forzado” tradicional del que, seguramente de forma inconsciente, deseara distanciarse, sin conseguirlo del todo ⁶⁸⁰.

Pero la película abandonará desde el primer instante ese tono de relato popular y se convertirá en una crónica con cierta asepsia histórica que aportará datos objetivos (fechas, lugares, nombres reales) para ofrecer todas las garantías al espectador sobre la verosimilitud de la historia. Según la directora, partía de un guión bastante discutible y se contaba con gran cantidad de

⁶⁷⁹ Lara, F, “Bajo la sombra de Caín”, *La Calle*, nº 179, 25-31/8/1981, pp-38-46.

⁶⁸⁰ Miró, P. “Siempre aparece Valle-Inclán”, *La Calle*, op. Cit, 40-41

documentación proveniente del sumario, la prensa y los testimonios de familiares y lugareños. “Era tanto material que la selección se hacía difícil y, al final, se tuvo más en cuenta desde el punto de vista de producción”⁶⁸¹. Quizá por ese planteamiento tampoco faltaron en la versión cinematográfica las lagunas que tenía el caso real como, por ejemplo, saber qué pasó con el juez Isasa o con el diputado Contreras. “No teníamos apenas documentación sobre el cacique de la comarca y por eso, a pesar de ser un personaje clave, ha sido el menos utilizado en la película”, explicaba Pilar Miró durante la promoción del film⁶⁸².

Esos cabos sueltos, que nunca se mencionaron en el proceso, contrastaban con el volumen de datos que había sobre los inculpados, el desaparecido, el sumario e incluso las torturas. Curiosamente, los personajes que ejercen el poder de forma injusta y cruel se escabullen y se pierden, en este caso provisionalmente, en los pliegues de la historia. Parece ser que tras la sentencia definitiva de la sala segunda del Tribunal Supremo del 10 de julio de 1926⁶⁸³, donde se insta a que se anule el acta de defunción de José María Grimaldos, se confirma la inocencia de León Sánchez y Gregorio Valero, se contempla la posibilidad de exigir responsabilidad criminal al ex juez de Belmonte, don Emilio de Isasa y Echenique, aunque éste murió a las pocas fechas de esta resolución⁶⁸⁴.

Una de las cuestiones que más fuertemente quedó grabada en el imaginario colectivo por causa de esta película fueron las escenas de tortura. Junto con el proceso vivido por *El crimen de Cuenca* hasta su estreno, las escenas en las que los dos protagonistas sufren los más atroces castigos para arrancarles una confesión, serán las más recordadas por los espectadores. Entre otros motivos, porque el cine español no estaba acostumbrado hasta ese

⁶⁸¹ Miró, *ibídm*

⁶⁸² Comas, A., declaraciones de Pilar Miró en *El Noticiero Universal*, 13/8/1981, p.35

⁶⁸³ Véase *El Sol*, 11/7/1926, p.8

⁶⁸⁴ Según relata Salvador Maldonado, el juez Isasa “se suicidó en su casa de Sevilla, aunque apareció en la prensa como de haber fallecido por una angina de pecho. También cuentan las mismas fuentes que uno de los guardias civiles que participó más en la tortura fue puesto en la disyuntiva de terminar con honor su vida, ofreciéndole una pistola y diciéndole su superior: “Ya sabe lo que tiene que hacer”, *La Calle*, op.cit, p.46

momento a ese grado de “realismo” en la pantalla sobre la brutalidad del ser humano para con sus congéneres.

Convencida de que “lo terrible no es mostrar la tortura, sino que la tortura exista”, Pilar Miró quería hacer comprender al espectador que para entender que dos hombres se confiesan culpables de un crimen que no cometieron no había otro remedio que mostrar sin ambages el camino por el que se llegó a él. Se trataba, además, de dar verismo y credibilidad a escenas importantes avaladas por la propia documentación de los hechos, tal y como hemos visto en el análisis periodístico. Secuencias durísimas como la de la celda del “lorito” o la de las uñas que fueron acusadas por unos como demasiado explícitas, mientras que otros consideraban que había mucha hipocresía y pusilanimidad en su rechazo escandalizado. Muchos, sin embargo, supieron ver en estas secuencias un reflejo de la España del momento, una crítica a un sistema estatal que aún seguía ejerciendo métodos nada democráticos. En ese terreno, la película se convertiría en un alegato, por la vía del impacto, contra la tortura. La vigencia de la película *El crimen de Cuenca*, documento recreado sobre un hecho que ocurrió hace setenta años, es, según Pilar Miró, la misma e incluso más acentuada que antes de la prohibición. «Tiene más vigencia, porque los acontecimientos que hemos vivido en los últimos tiempos la han puesto todavía más de actualidad e incluso la realidad ha superado a la ficción. Estos acontecimientos han desbordado cualquier tipo de reflexión sobre qué es lo que está pasando aquí»⁶⁸⁵.

Pero al margen del sufrimiento físico experimentado por Gregorio y León, una segunda línea argumental intentará explorar la tragedia interior de los personajes. Pilar Miró conduce al espectador por el viaje que recorren León y Gregorio, desde la sincera amistad que viven, pasando por el recelo, la desconfianza, las acusaciones o el odio, hasta la recuperación de ese noble sentimiento al final del film. *El crimen de Cuenca* es, pues, una historia sobre la

⁶⁸⁵ Recuérdese que en octubre de 1979 Amnistía Internacional había enviado a España una delegación para investigar el aumento de los casos de torturas como consecuencia de la aplicación de la ley antiterrorista del año anterior. En su informe se dejaba claro que en todos los casos examinados “los detenidos habían sido maltratados y torturados por agentes de policía durante el período que estuvieron presos”, Informe de una Misión de Amnistía Internacional a España; Amnesty, International Publications, Londres, p. 60, recogido en Torrell: 1999, 81.

destrucción del ser humano, sobre su descomposición moral, sobre la aniquilación de la personalidad. Ahí está el enfrentamiento físico de los dos amigos en unas tenebrosas imágenes que nos recuerdan a “Los garrotazos” de Goya o la presencia continua de Gutiérrez Solana a través de esa España negra, bárbara, tremendista y subdesarrollada. Con esas referencias, Miró creará una atmósfera opresiva e impactante que se moverá entre la excesiva luminosidad asfixiante y abrasada por el sol plomizo de agosto y la negrura, la sordidez y la oscuridad de los calabozos.

Debajo de todo lo expuesto encontraremos la savia nutricia de lo que aconteció verdaderamente: la connivencia entre la oligarquía terrateniente, la iglesia y la justicia en una zona de gran influencia del Partido Conservador pero en un pequeño y modesto reducto de izquierdas como Osa de la Vega. Falta desarrollo de esa dimensión política (quizá sobran diálogos demasiado explícitos), como también se echa de menos la reacción del pueblo contra los acusados, el posicionamiento de los familiares y amigos de los inculpados, detalles que nos den la verdadera dimensión compleja del caso.

15.2.2. Fin de un largo y tortuoso camino: *El crimen de Cuenca* llega a las pantallas

Entre diciembre de 1979, momento previsto inicialmente para el estreno de la película, y el 17 de agosto de 1981, fecha en la que por fin accede a las pantallas comerciales, *El crimen de Cuenca* se había convertido en una película emblemática, en la noticia recurrente de los periódicos, en el film exponencial de un *tour de force* entre el ejercicio del poder de determinadas instituciones y la libertad de expresión. Las páginas de la prensa se llenaban de artículos, comentarios y opiniones de políticos e intelectuales; se hacían editoriales sobre el caso, y un movimiento de solidaridad en apoyo a la directora se gestó de manera espontánea. Recordando aquellos momentos, Pilar Miró declaraba que su preocupación no estaba en si terminaría cumpliendo unos años de prisión: “Mi miedo, decía, es que ya la han

destrozado, que todo el mundo irá a verla con los ojos manipulados, irán a ver la película del escándalo, la película de las torturas. Y así fue”⁶⁸⁶.

Una vez solucionado el conflicto por la vía administrativa, la película pudo estrenarse previo pago de dos peajes importantes. Por un lado, la inclusión de un cartel en el comienzo del relato que parece pedir disculpas de antemano: “Esta película, de fondo histórico, relata unos hechos acaecidos hace más de 65 años, que fueron objeto de juicio y sobre los que recayó una sentencia. Esta sentencia fue revisada y anulada en su día por el Tribunal Supremo. No hay en ella la menor intención ofensiva para ninguna persona, provincia e institución o cuerpo del Estado, pues todos ellos merecen el mayor respeto de los ciudadanos”.

La segunda factura que hubo de pagar la película fue estrenarse en las peores fechas posibles en aquellos momentos, (mediados de agosto), en condiciones de semiclandestinidad y con la preocupación de que no se generaran nuevos problemas. Aún así, los espectadores acudieron masivamente a los cines de todas las ciudades, movidos en buena parte por el afán de descubrir aquello que tanto había enconado los ánimos. En aquellos días de estreno del film, Pilar Miró manifestaba, en una entrevista concedida a *El País*, que se había sentido manipulada, “con la impresión de convertirme en una especie de cruce de héroe y víctima”, decía que ni se arrepentía ni se retractaba de haber hecho la película y defendía, ante todo, la libertad de hacer cine: “Que nadie, ni un bando ni otro, la utilice para sus propios fines. Tan sólo el espectador tiene derecho a criticarla, calificar sus contenidos y sacar conclusiones. Que la dejen libre”⁶⁸⁷.

Pero los avatares extracinematográficos hicieron, como decía Pachín Marinero en *Casablanca*, que fuera “tal vez la película española de la que más se ha hablado o escrito en los últimos años, y prácticamente no se ha dicho nada de ella como tal película: siempre se ha dicho todo de ella como tal

⁶⁸⁶ Miró, P. “La última película censurada”, *El fin de la Censura cinematográfica*, Historia de la Democracia, capítulo 17, *El Mundo.*, pp. 404 y 405.

⁶⁸⁷ Beaumont, J.F., *El País*, 16/8/1981

emblema”⁶⁸⁸. Quizá por eso sea difícil encontrar críticas cinematográficas que entren en algún momento en la verdadera dimensión fílmica de la obra. Ya Diego Galán en *El País* advertía que “*El crimen de Cuenca*, que hubiera sido una película más de este nuevo cine español, ha acabado convirtiéndose en un fenómeno aparte, al ser la primera película prohibida en tiempos de democracia. Difícil resulta, por tanto, aislar ahora esa condición del comentario desapasionado que hubiera merecido en su simple estreno: los posibles errores dramáticos del guión de Lola Salvador o de la puesta en escena de Pilar Miró quedan engullidos por la necesaria defensa de la película, de su estreno pacífico, de su distribución por toda España”⁶⁸⁹.

José Luis Guarner, en *El Periódico*, la definía como “virtuoso melodrama español de denuncia enlatado a la italiana” y consideraba que, planteada como un reportaje, el ataque de Pilar Miró no va contra la Guardia Civil “sino contra el tema desgraciadamente actual de la tortura”. El crítico catalán estimaba, finalmente, que “muy convencional en planteamiento, realización e interpretación, *El crimen de Cuenca* quedará como un acto de protesta civil honesto y bienintencionado pero algo torpe”⁶⁹⁰. Pedro Crespo, por su parte, en las páginas de *ABC*, sugiere la idea de rodar una película sobre el triste proceso vivido por la película y la carrera administrativa que ha debido sortear hasta su estreno: “Pilar Miró ha fabricado una película áspera con unos claros elementos de sordidez, de insistencia de la violencia, que acaba resultando no solamente fría y distante, sino además y fundamentalmente, superficial. No hay progresión dramática en la evolución de los personajes, que están, pero no acaban de ser”, para concluir que la directora “ha preferido el reportaje a la novela, la crónica periodística a la pieza dramática, quedándose en una epidermis espectacular”⁶⁹¹.

Pascual Cebollada en el diario *Ya* considera que *El crimen de Cuenca* “más bien parece una interpretación que una reproducción de los hechos” y

⁶⁸⁸ Marinero, P. *Casablanca*, nº9, septiembre 1981, p.55

⁶⁸⁹ Galán, D. “Un estreno pacífico”, *El País*, 16/8/1981

⁶⁹⁰ Guarner, J.L., *El Periódico de Cataluña*, 15/8/1981.

⁶⁹¹ Crespo, P. *ABC*, 18/8/1981.

advierde que pese al cartel inicial, “la Guardia Civil queda como un siniestro elemento de actuación represiva y de torturas en la que se personaliza y contra la que se provoca, cinematográficamente, una fuerte reacción moral, extendida al juez y, algo menos, al párroco”⁶⁹². Félix Martialay en *El Alcázar* creía que “el gran error de *El crimen de Cuenca* ha sido el tremendismo. En él ha instaurado Pilar Miró su centro de gravedad con una complacencia que raya en el sadismo y que inscribe la película en terrenos clarísimos de “S””. Alaba el comienzo del film, “siguiendo la mecánica de los cuadros del romance de ciego, luego quiebra su estilo metiéndose en el carril de la narración lineal” y critica “la historia misma y sus personajes, tratados con tal superficialidad que se quedan en el aire”⁶⁹³.

Carlos Boyero, en *la Guía del Ocio*, es aún más duro en sus comentarios. El crítico opina que la directora, “para provocar la concienciación, apuesta con demagogia por el esquematismo, con personajes de una pieza que se nos revelan mezquino o angelicales con arreglo a su expresión gestual”. Considera que “con absoluto desprecio por el nivel mental del espectador, abusa de la machaconería simbolista, recreándose en planos de botas, fustas, bastones, que hagan explícito el mensaje sobre la condición de los dominadores”. Y termina con una opinión contundente: “*El crimen de Cuenca* me recuerda los reportajes sanguinolentos y veraces de la prensa amarilla. Pero eso, al parecer, es positivo, ya que tiene muchos adeptos”⁶⁹⁴. César Santos Fontenla considera que la violencia que albergan sus imágenes es “necesaria para que los comportamientos que su utilización genera sean mínimamente verosímiles” y “flaquea, quizá, en sus inicios, en ocasiones demasiado “explicativos”⁶⁹⁵.

Vicente Molina Foix, en *Fotogramas*, cree que “la película no es ese panfleto elíptico que algunos han querido ver”, como tampoco es “un film histórico. El marco real, fijado en su época (habría que hablar, en todo caso, de

⁶⁹² Cebollada, P. *Ya*, 19/8/1981

⁶⁹³ Martialay, F. *El Alcázar*, 20/8/1981

⁶⁹⁴ Boyero, C. *La guía del Ocio*, 24/8/1981

⁶⁹⁵ Fontenla, C. *Sábado Gráfico*, 2/9/1981

una reconstrucción documental, de crónica policial o periodística, gracias al estricto orden cronológico que se sigue y al uso de fechas y carteles explicativos) es un pie, casi un mero pretexto”. El crítico y escritor considera que como cine/choque “las imágenes convulsivas, que tienen, para mí, la ventaja de desideologizar el film: la humillación brutal, la indignación y el asco que producen esas escenas” hacen sentir al espectador la injusticia ciega tanto en el crimen de Cuenca como en cualquier otra acción de tortura moderna, como “el interrogatorio y muerte de Aldo Moro, por poner un ejemplo de signo diferente”⁶⁹⁶.

Visto con la perspectiva que da el paso del tiempo, el temor de la cineasta a que la película se viera lastrada por el “escándalo” que vivió antes de su estreno se cumplió. El fenómeno se detectó no sólo en las críticas posteriores al estreno de la película, sino también en los estudios y análisis realizados sobre el cine de la transición y de los primeros años de la democracia⁶⁹⁷. En buena parte de estos trabajos, son muchos los historiadores e investigadores que limitan su mención del film de Pilar Miró a las cortapisas administrativas que sufrió, dejando en el limbo del olvido para generaciones posteriores las virtudes y los defectos cinematográficos de la obra. A modo de ejemplo sobre esta cuestión, rescataremos alguno de los escasos comentarios fílmicos a *El crimen de Cuenca*, como el realizado por Caparrós Lera que, curiosamente, cuestiona la base argumental del film: “Sin entrar en la discusión de si es honesto o no sacar a la luz esos trapos sucios de nuestra “leyenda negra”, diré que lo único válido de la obra es la ambientación rural y la evocación de un mundo ancestral (...) Y, sobre todo, esa secuencia final, que posee un sabor a película italiana de “vendetta” (Germi o Damiani, por ejemplo) sin perder el genuino carácter hispano” (Caparrós Lera: 1992, 204). Una reflexión más reciente incide en que *El crimen de Cuenca* se convirtió en una película incómoda porque conculcaba “ese apetecible “pacto de olvido” histórico y hace aflorar, con tanta crudeza y valentía iconográficas e

⁶⁹⁶ Molina Foix, V. *Fotogramas*, septiembre 1981

⁶⁹⁷ Véase por ejemplo algunos títulos de la bibliografía básica, como la *Historia del Cine español* (Cátedra, 1995), *Escritos sobre el cine español, 1973-1981* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989), *Veinte años de Cine español, 1973-1992* (Paidós, 1993), etc.

ideológicas como falta de sutileza en el trazo fílmico, algunos de los fantasmas más característicos y ominosos para buena parte de la ciudadanía del país” (Hernández y Pérez: 2004, 91).

15.3. La recuperación del pasado a través del presente. La rehabilitación del maquis.

Si durante el franquismo algunos cineastas utilizaban la metáfora para abordar aspectos que incomodaban a un régimen que se hallaba en rápida descomposición, la muerte del dictador provocará un cierto caudal de películas cuyas temáticas se fijarán en la Guerra Civil y en su inmediata postguerra. Ya vimos que en las décadas anteriores las interpretaciones, recreaciones y rememoraciones de las andanzas de los maquis habían sido “disfrazadas” con las vestimentas de los relatos policíacos en el mejor de los casos, como en *A tiro limpio*, o en ejercicios de feroz maniqueísmo, como en *La paz empieza nunca*.

La desaparición de Franco generó, entre otras muchas cosas, un movimiento reivindicativo en el terreno cinematográfico en el que, curiosamente, una de las figuras que más urgía rehabilitar será la del maquis, aunque después la producción de estas películas no alcance ni la media docena durante este período. En los años inmediatamente posteriores al fin físico del dictador veremos en las pantallas nuevas aproximaciones a la figura de los guerrilleros bajo ópticas muy diferentes a las conocidas hasta el momento, lo que proporciona al espectador una imagen distinta a los estereotipos antes proyectados.

Como preludeo a esta etapa, todavía bajo el cine metafórico, un film fundamental en nuestra cinematografía, como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) tendrá un personaje decisivo encarnado en la figura de un maquis. Un guerrillero que sólo tendrá contacto con la niña protagonista (en clara referencia a lo que vivió uno de los guionistas de la película, Ángel Fernández Santos) y que será, sin duda, la imagen de la clandestinidad vivida por un régimen que aún no ha salido de su silencio (el guerrillero no dice una sola palabra) ni de su persecución (su muerte se produce oculta por la noche).

De la clandestinidad y de las huellas profundas que padecieron los vencidos en la guerra civil habla *Pim, pam, pum...¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), concretamente, de las vicisitudes de Luis (José María Flotats), un guerrillero que está intentando huir a Francia. Oculto en el anonimato de una gran ciudad como Madrid, donde debería conseguir la documentación necesaria para viajar y exiliarse en otro lugar, el joven guerrillero conocerá la amistad, el amor y la solidaridad de Paca (Concha Velasco) pero sufrirá en sus carnes la extorsión, el extraperlo, el hambre, el frío y la miseria de una época que el film intenta transmitir que no está tan lejana.

Junto a estas dos grandes obras, José Antonio de la Loma dirigirá *Metralleta Stein* en 1974, donde el único parentesco con el maquis será componer un delincuente perseguido por la policía con la vaga referencia a “Quico” Sabater, mientras que José Antonio Nieves Conde realizará, un año después, *Casa manchada*. En esta película, basada en la novela del periodista Emilio Romero, la historia vuelve a retratar a los guerrilleros como simples asesinos y con un discurso (ya trasnochado porque el filme no consiguió estrenarse hasta 1980) que alertaba sobre los peligros del comunismo.

Mario Camús decide en 1977 entrar de lleno en la representación de la lucha antifranquista a través del relato que nos proporciona la carta de un guerrillero leída por la voz en off de su novia. *Los días del pasado*, película protagonizada por una pareja de claras connotaciones políticas ya en aquellos momentos, Marisol y Antonio Gades, intenta por primera vez recrear la vida de los maquis lejos de las deformaciones y maniqueísmos de antaño, fijándose en su forma de subsistencia, en sus dudas y en sus miedos. Realizada con una cierta voluntad de realismo, la obra del cineasta cántabro apuesta por insuflar dignidad y honestidad a una lucha manipulada y vapuleada por la Historia de este país, incluso en los momentos de desánimo, cansancio y abandono como los retratados en el film.

En una línea mucho más fabuladora se moverá el argumento de *El corazón del bosque*, película dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón en 1978. Bajo una atmósfera de magia y misterio, el film se adentra por primera vez en una circunstancia sociohistórica concreta, la decisión del PCE de dar por

terminada la lucha guerrillera y sus esfuerzos por convencer a los combatientes para que abandonen las armas. En ese bosque, cobijo de vidas y sueños, vivirá aislado y en precario “El Andarín”, un mítico resistente al que deberá convencer el emisario político (Norman Briski) de la organización para que asuma el fin de esa lucha heroica y quimérica.

La génesis de esta película evocará los recuerdos infantiles tanto de su director como de su productor, convertidos los dos también en guionistas de la historia. Gutiérrez Aragón, desde las montañas santanderinas, y Luis Megino, desde el bosque asturiano, recordarán “el susto de los disparos de la benemérita que iban a la “caza” del Cariñoso, Juanín, Beoya, los últimos revolucionarios románticos”⁶⁹⁸ y partirán hacia una historia que reunirá las singularidades de varios personajes, situaciones y escenarios reales pero sin remitir a ningún caso concreto. Centrada en 1952, *El bosque del lobo* será no tanto una historia sobre maquis, como una reflexión sobre aquellos fugitivos irreductibles, aquellos “mendigos de las montañas”, en palabras del director, que se resisten a renunciar a su guerrilla particular, a su lucha clandestina.

La siguiente incursión en esta temática no será hasta bien avanzada la democracia, cuando en 1987, Julio Sánchez Valdés dirigirá *Luna de Lobos*. Habrá que esperar a 1992 para encontrar un nuevo título, cuando el actor Sancho Gracia decida debutar en tareas de dirección con *Huidos*, una historia basada en el relato del periodista Carlos González Reigosa, o a 2001, cuando Montxo Armendáriz dirigirá *Silencio roto*, una historia de ficción sustentada en los ecos, referentes y lecturas proporcionadas por los guerrilleros. Ese mismo año, el cineasta navarro producirá junto a Puy Oria, *La guerrilla de la memoria*, documental dirigido por Javier Corcuera que recoge los testimonios de los maquis supervivientes. Y, más recientemente, la incursión realizada por el debutante Lluís Galter, en *Caracremada* (2010). La película narra las vivencias protagonizadas por Ramón Vila Capdevila, que decidió mantener en solitario su lucha guerrillera en el interior de los bosques de Cataluña.

Escasa producción fílmica, por tanto, aunque en todas encontraremos un denominador común. Frente a esa imagen de seres zafios, violentos,

⁶⁹⁸ ANTOLÍN, M. “El corazón del bosque”, *Cinema 2002*, nº48, febrero 1979, pp.38-42

vengativos y resentidos proporcionada por el cine del franquismo, la nueva mirada sobre los maquis será más solidaria y comprensiva con su lucha. Es verdad que siempre serán historias de derrotas y de perdedores, pero en ellas habrá también espacio para reivindicar la dignidad y la honestidad de sus aventuras. Durante años, las circunstancias industriales de nuestro cine impidieron el normal desarrollo de unas vivencias que hubieran podido configurar un género en sí mismo. Sus aventuras, sus luchas y su trastienda histórica siguen, en opinión de Heredero, “como un enorme vivero de historias, personajes y situaciones a la espera de nuevos exploradores, de nuevas miradas capaces de encontrar en sus entrañas el germen o el pretexto para la creación de renovadas ficciones” (Heredero, 1999: 232).

CAPÍTULO 16. La delincuencia juvenil arrasa en las pantallas. De La Mina a San Blas pasando por el sonido “caño roto”. Macarras, pandilleros y chorizos: mitos de papel, héroes de celuloide.

Cuando en 1980 Joaquín Sabina publicaba, dentro de su segundo disco *Malas Compañías*, el tema “Qué *demasiado*”, José Joaquín Sánchez Frutos, más conocido por “El Jaro”, había cumplido su ciclo vital completo en tan sólo dieciséis años. En una carrera vertiginosa había pasado de “niño abandonado a gamberro, de gamberro a golfo, de golfo a delincuente”⁶⁹⁹, y con la misma rapidez había recorrido comisarías, reformatorios y cárceles, después de recalar durante meses en las páginas de sucesos de los periódicos y terminar en el cementerio. Todo en un tiempo récord. Dieciséis años y una extraordinaria capacidad para fascinar tanto al cantautor jienense como a escritores, periodistas e intelectuales de diverso pelaje. Al cine llegaría más tarde.

“El Jaro” se había hecho famoso como uno de los bandidos juveniles más conocidos de finales de los setenta, en disputa con “El Vaquilla”, el otro delincuente adolescente que copó la atención de los medios de comunicación. Pero “El Jaro” operaba en Madrid, mientras que el territorio de Moreno Cuenca era Barcelona y alrededores. Los dos juntos, aunque separados por la distancia geográfica, se convertirían en mitos y su estereotipo se multiplicaría en toda una legión de pequeños rateros que tuvieron en jaque a la policía española de Madrid y Barcelona, y, en menor medida, la de Bilbao. En este capítulo analizaremos la presencia de la delincuencia juvenil en la prensa escrita y para ello utilizaremos distintos materiales: desde los dos grandes diarios de Madrid y Barcelona, pasando por semanarios como *Triunfo*, hasta la prensa especializada como *El Caso* o la recién nacida *Interviú*. El propósito será apuntar, aunque sea brevemente, las distintas perspectivas informativas que cada medio ofrecía de un fenómeno tan “sensible” para los lectores.

^{699 699} Gabriel y Galán, J. A. “La muerte de “El Jaro”, el bandido adolescente”, *Triunfo* nº 841, 10/3/1979.

También analizaremos la producción cinematográfica que dio origen a un pequeño subgénero. En nuestro interés estarán sólo las obras más pegadas a personajes o aventuras reales. Aunque todas estén inspiradas en acciones o casos verídicos, encontraremos unos títulos más genuinos que otros. De las tres decenas de films que se pudieron realizar entre 1977 y 1985, nuestro objetivo se centrará, sobre todo, en las obras de tres cineastas fundamentales para este estudio que, además, se acercaron a esta temática desde posiciones muy diferentes: José Antonio de la Loma, Carlos Saura y Eloy de la Iglesia.

Las bandas juveniles comienzan a brotar a finales de los años sesenta en las nuevas barriadas periféricas que surgen de manera espontánea para albergar las grandes olas migratorias que dejan el campo y llegan a las ciudades en busca de un futuro mejor. Concentrados en grupos de chabolas o en las nuevas edificaciones que empiezan a proliferar para responder a la nueva situación, y que con el tiempo se conocerían como “chabolismo vertical”, las carencias de las nuevas zonas crecieron con la misma intensidad que la propaganda populista del régimen hablaba de las preocupaciones del Caudillo por el problema de la vivienda. La realidad era que los nuevos barrios estaban aislados y mal comunicados, no disponían de los equipamientos mínimos sanitarios, educativos y asistenciales y, además, la construcción de esas viviendas era de pésima calidad. Las nuevas políticas sociales del franquismo no tuvieron en cuenta los problemas que se derivarían de la segregación social y de la acumulación de bolsas de pobreza.

Las cosas empeoraron aún más cuando en los primeros años de la década de los setenta la crisis económica internacional ocasionada por el precio del petróleo y los múltiples problemas derivados de la recesión inflacionista hicieron estallar la conflictividad laboral en todos los frentes. El desempleo era un problema nuevo pero se enquistó en la sociedad española, espoleada además por la reconversión industrial y los planes de convergencias europeos, lo que hizo que se alcanzaran, a comienzos de los ochenta, más de dos millones de parados⁷⁰⁰. El sesenta por ciento de los desempleados eran

⁷⁰⁰ Si en 1973 la tasa de paro en España alcanzaba el 2,3 por ciento de la población activa, en 1985 llegaría al 22,21. Según García de Blas, en el espacio de siete años, de 1973 a 1979, se multiplicaron por siete las cifras del paro, situando a España “en el triste *ranking* de ser el primer país de la OCDE por su

menores de veinticinco años. Si en esta apresurada radiografía apuntamos además que había determinados sectores de la juventud que habían estado deficientemente escolarizados porque la educación no había llegado para todos y la formación profesional era todavía una quimera, se puede entender que muchos chavales de barrio sin ningún tipo de recursos, desocupados y sin formación, intentaran costearse una vida que de otro modo no hubieran podido tener nunca.

Las primeras bandas juveniles surgen en Barcelona a comienzos de los setenta con la banda de Andrés Torrijos, “El Rata”, al que acompañan “El Rubi”, “El gordito” o “El Julián”.⁷⁰¹ A aquella primera oleada, todavía no muy numerosa, les seguirían los jóvenes desarraigados que se convertirían en carne de cañón mediática y en los nuevos héroes de ficción para otros chavales que, como ellos, podían emular las andanzas de sus nuevos ídolos.

En puridad, el primero en saltar a las páginas de los periódicos de forma continuada fue “El Vaquilla”, del que al principio no llegamos a conocer ni su nombre, pero sí su apodo. La primera noticia en la que aparece será en *La Vanguardia*⁷⁰², en septiembre de 1974, tras atracar una joyería junto a su hermano mayor, “El Julián”, de veinte años, “El Carica” o “El Antonet”, entre otros. La información publicada en la página de sucesos da cuenta ya de que el menor, de apenas trece años, había sido el conductor del coche empleado en el atraco. De la formación de su propia banda tendríamos conocimiento en agosto de 1976, cuando la agencia Cifra lanzaba una noticia (recogida por *El País* y por *La Vanguardia*)⁷⁰³ que resultaba sorprendente porque informaba que cuatro delincuentes jóvenes, fugados de un reformatorio, habían robado un coche en Barcelona y habían protagonizado una espectacular persecución que terminaría en Sitges. En la loca y temeraria carrera por la carretera de la “Costa de Garraf” (una de las más accidentadas de la zona) habían participado

tasa de paro sobre la población activa”, “La amplitud y desigualdad del paro en España”, *El País*, 10/1/1981

⁷⁰¹ “Los niños bandidos”, (sin firmar), *Cambio 16*, nº 493, 11/5/1981 pp. 66-71; Martí Gómez, J. y Sales, F. “Delincuentes juveniles: o presos o muertos”, *Interviú*, nº 276, 1/9/1981, pp. 18-19.

⁷⁰² “Desarticulación de dos bandas juveniles”, *La Vanguardia*, 24/9/1974, p. 11.

⁷⁰³ *La Vanguardia*, 3/8/1976, en la sección de Sucesos; *El País*, 3/8/1976, en la de Nacional.

distintos números de la Guardia Civil, policías locales de algunas poblaciones por las que pasaban y vecinos solidarios, pero nadie pudo detenerlos hasta que un choque frontal con otro vehículo consiguió parar la huida. Es verdad que al final terminaron en comisaría, y después en el reformatorio, pero tras horas de peligro y angustia causadas por cuatro chavales que no superaban los catorce años.

Desde ese momento, “El Vaquilla” y su pandilla se convertirán en habituales de la sección de Sucesos de *La Vanguardia*. Generalmente serán informaciones que no abarquen una extensión más allá de un par de párrafos, donde se resume con mucha asepsia y poca literatura la lista de fechorías. En los primeros meses la letanía se repite de manera incansable: “La policía detiene a una banda de delincuentes menores de edad”⁷⁰⁴ o “Detención y desarticulación de la banda del “Vaquilla”⁷⁰⁵. En todas ellas, la información alude a que “funcionarios especializados de la Jefatura Superior de Policía han puesto fin a las actividades de una banda que cometieron varios robos a mano armada”, aunque iremos observando no sólo la repetición de delitos sino la incorporación de otros nuevos. Así, por ejemplo, en la crónica del mes de diciembre ya se advierte que “El Vaquilla” es considerado presunto autor de la muerte de una mujer y lesiones a varios agentes de la BIC cuando era perseguido por la policía. También se especifica que todos los miembros de la banda están acusados de múltiples robos de bolsos por el procedimiento del “tirón” y de robos con intimidación a los vigilantes de varios *parkings* de Barcelona. En todas las informaciones se respeta la presunción de inocencia y se ofrecen las iniciales de la identidad de los chavales, que son entregados al Tribunal Tutelar de Menores porque no alcanzan la mayoría penal.

Antes de seguir con el análisis periodístico de la delincuencia juvenil conviene destacar que será en diciembre de 1976 cuando ya José Antonio de la Loma rueda *Perros Callejeros*. Es decir, el cineasta dirige la primera película del género antes de que el fenómeno adquiera una gran dimensión en los medios y antes de que la delincuencia juvenil se convierta en un verdadero

⁷⁰⁴ *La Vanguardia*, 30/9/1976, p.12

⁷⁰⁵ *La Vanguardia*, 11/12/1976, p. 17

problema social. Sobre este asunto volveremos más adelante, cuando expliquemos la génesis de ese proyecto cinematográfico.

Por tanto, la presencia de “El Vaquilla” en *La Vanguardia* se hace constante durante los últimos meses de 1976, llegando a ser casi diaria durante las últimas semanas del año. Resulta curioso que si un día se daba la información de que se había detenido a “El Vaquilla” y a toda su banda (compuesta en esa ocasión por “El Tonto”, “El Yo-yó” y “El Bizco”), al día siguiente se daba la noticia de la detención de otra banda juvenil (“El pegonete”, “El Juanete” y “El Vily”), que también estaban relacionados con el famoso delincuente. Y la cosa se volvería a repetir una vez más al tercer día, momento en que *La Vanguardia* daba la noticia de la desarticulación de otra banda juvenil autora de numerosos atracos y robos, compuesta por “El Niño”, “El Nico” y “El Rubio”, todos menores de edad. En la misma información, el nombre de “El Vaquilla” vuelve a salir, aunque de manera ambigua y confusa con respecto a la relación con los detenidos⁷⁰⁶. Lo cierto es que su nombre será habitual en las columnas de los periódicos y que la información estará planteada siempre con el mismo estilo y utilizando las mismas fuentes: los datos facilitados por la policía o la guardia civil.

Un curioso dato nos llamará la atención entre las noticias aparecidas en el diario catalán tras el estreno de la película de José Antonio de la Loma, *Perros Callejeros*. Si el film llegaba a las salas comerciales en diciembre de 1977, coincidiendo con las fiestas navideñas, *La Vanguardia* informaría el día 30 de ese mes que dos jóvenes de quince años habían sido detenidos en Madrid como presuntos autores de más de doscientos hurtos por el procedimiento del tirón. Uno de los chavales, que respondía a las siglas J.J.S y que había sido detenido con anterioridad por robos en viviendas, confesó a los policías que había cambiado el robo por el hurto “después de ver la película *Perros Callejeros* y comprobar que ésta última forma de actuar era más eficaz y de menor riesgo”. La noticia de la agencia Cifra, que es quien la firma, apostilla

⁷⁰⁶ *La Vanguardia*, 11, 14 y 15/12/ 1976

que todas las víctimas del hurto con tirón fueron mujeres y que muchas de ellas sufrieron lesiones al ser arrastradas⁷⁰⁷.

Las siglas de este aprendiz de “tironero”, J.J.S., respondían a la identidad de “El Jaro”, un personaje que adquirirá notoriedad por su presencia continuada en la prensa de Madrid. De hecho, los tres meses siguientes son una auténtica cascada de detenciones, a través de las cuales sabremos de sus fechorías: detención en diciembre del 77, captura del resto de su banda en enero del año siguiente⁷⁰⁸, nueva “desarticulación total de la banda de “El Jaro” en febrero⁷⁰⁹. En marzo de 1978 el diario *El País* vuelve a informar de una nueva detención del personaje, pero a partir de ese momento ya lo hará siempre con un enfoque y una dimensión diferente a como había sido habitual en estas páginas y a como lo hemos visto en *La Vanguardia*. El periódico dirigido por Cebrián se interesará por este todavía nuevo fenómeno delictivo y aprovechará el último acto de “El Jaro” como “percha informativa” para elaborar un amplio reportaje con datos y testimonios que ayudarán a conocer las circunstancias familiares y sociales que rodean la vida del joven delincuente.

El texto firmado por Pedro Montoliú no sólo ofrece datos fríos: chaval de quince años, veinticinco veces detenido por tirones, robos de coches, asaltos a garajes y otros delitos contra la propiedad, sino también trazará sus habilidades: “El Jaro” capitanea con autoridad absoluta una banda de personas mayores que él en edad y experiencia” o nos aclarará su origen, su terrible infancia y su emancipación forzosa a los ocho años. Los testimonios de su hermana y del director del primer reformatorio donde ingresó, en marzo de 1974, nos hablarán de las numerosas carencias materiales y afectivas, de “personalidad desarmónica” y de su deseo permanente de fuga por buscar “un mundo donde triunfar, un mundo donde ser el jefe, donde ser el más valiente y, además, ser libre”. Las declaraciones del responsable de la Primera Brigada Regional de Investigación darán el punto de vista oficial: “En la banda de “El Jaro” hay buenos conductores: “El Gasolina”, el mismo Jaro y otros. Incluso les

⁷⁰⁷ *La Vanguardia*, 30/12/1977, p. 33

⁷⁰⁸ *El País*, 5/1/1978

⁷⁰⁹ *El País* 16/2/1978

detectamos una vez cuando hacían maniobras en un descampado de la carretera de Burgos, donde se llevaban los automóviles para ponerlos sobre dos ruedas”. El reportaje se cuestionará también dónde va todo el dinero sustraído en los atracos ya que, según distintos testimonios, “El Jaro” es un chaval de gustos no muy caros: «Él dice que con veinte duros y un paquete de cigarrillos tiene bastante, pero no niega que le guste el hachís, el *chocolate*, y que lo compra con lo que obtiene de sus robos», manifestó el padre Camilo, director del reformatorio de Carabanchel.⁷¹⁰

“El Jaro” adquiere la notoriedad suficiente como prototipo de delincuente juvenil para que cualquier movimiento sea recogido por los diarios madrileños, máxime si tenemos en cuenta que la complejidad de sus actos va en aumento. Así, por ejemplo, en agosto de 1978 sabremos que es herido gravemente en un enfrentamiento con la Guardia Civil tras haber asaltado un chalet en la exclusiva zona de Somosaguas y haber robado más de un millón de pesetas en dinero y joyas. La condición de mito le llegará a los pocos meses, en un elegante barrio madrileño, cuando un ciudadano normal le descerraja un tiro que termina con su vida.

Acababa de cumplir dieciséis años, de estrenar su edad penal, y hacía tiempo que había dejado “el tirón” por técnicas más conminatorias. La noche del sábado 24 de febrero “El Jaro” y tres compañeros decidieron asaltar a un hombre a punta de navaja. No contaban con que un vecino y amigo de la víctima les observaba desde la ventana de su casa, ni tampoco podían imaginar que sin pensarlo dos veces el aguerrido señor cogería su escopeta, la cargaría, bajaría a la calle y dispararía sin mediar palabra. Ahí terminó todo para “El Jaro”.

La noticia de su muerte ocupa un lugar destacado en las páginas de los diarios madrileños. *El País* publica una información que se aleja de la noticia aséptica para adentrarse más en el terreno de la necrológica, de la semblanza del personaje. Firmado por Julio César Iglesias, el texto camina por senderos literarios de creación del mito: “Su caligrafía no era buena, y no se tienen referencias sobre su formación cultural. En cambio se sabe que disponía de las

⁷¹⁰ Montoliú, P., “El Jaro”: entre la delincuencia juvenil y la psicopatía”, *El País*, 29/3/1978

nociones precisas sobre anatomía y sobre pirotecnia: sabía dónde estaban el gatillo, la recámara, el corazón y la yugular, como todos los golfos adolescentes de Pasolini, el joven pueblo que practica esa migración circular sólo posible entre suburbio y suburbio”. Y el poder que ejercía sobre su entorno era reconocido incluso por sus enemigos: “A veces, los policías hablaban de él con un asombro levemente matizado por la indignación, como se hablaría de un pequeño Fu Man Chu a quien se admira más por prestidigitador que por criminal. «Maneja a docenas y docenas de muchachos, algunos de ellos mayores de edad, con un extraño dominio. Provoca en ellos una especie de fascinación que se traduce en una lealtad ciega, ilimitada. Es muy chiquitillo, no levanta *ni esto* del suelo, pero les habla, les controla y les dirige como lo haría un auténtico líder”⁷¹¹.

Aunque la información publicada por *ABC* sobre la muerte del joven delincuente es mucho más aséptica que la de su colega, hay dos aspectos de la crónica firmada por A. Semprun que conviene resaltar. Por un lado, según los familiares, la responsabilidad de la creación del mito de “El Jaro” es de los periodistas, cuestión respecto a la que el autor de este texto considera que “en un principio pudo ser que “El Jaro” no tuviera la importancia delictiva que se le atribuyó, pero poco a poco se hizo con el mando de todos los maleantes de su edad que trabajaban en la zona norte de la ciudad”. Según Semprun, “El Jaro” marcó una época porque “atrapados por el arrojo de que hacía gala y por la temeridad con los automóviles, fueron integrándose en su banda las “mejores” promesas de la futura delincuencia juvenil madrileña. Así nació el mito”⁷¹². También aporta la opinión del sacerdote Camilo Aristu, “director del correccional de Carabanchel”, quien sitúa la película *Perros callejeros* como “uno de los elementos que más negativamente influyó en su carrera delictiva”. El educador consideraba que “como a tantos otros jóvenes, esta película les enseñó unas técnicas que hasta entonces sólo practicaban delincuentes avezados. Todos quisieron emular las “hazañas” de los protagonistas que, al fin y al cabo, eran muchachos extraídos de su mismo medio social”⁷¹³.

⁷¹¹ “Un vecino mató a “el Jaro” de un disparo el sábado por la noche”, Julio César Iglesias, *El País*, 28/2/1979

⁷¹² “Un madrileño acabó el sábado con la vida de El Jaro”, Semprun, A. *ABC*, 28/2/1979, p. 57

⁷¹³ *ABC*, Op.ct.

Dos revistas semanales coincidirán el mismo día en los quioscos con la muerte del “Jaro” pero su tratamiento informativo será de signo radicalmente distinto. En una doble página, *El Caso*, dedicará un reportaje que reconstruye las circunstancias de su muerte (el momento del disparo del ciudadano anónimo estará ilustrado por un dibujo de Arnau) y recopilará los momentos más intensos de su vida. Firmado por Carlos Aguilera, el texto, fiel al estilo literario de la publicación, destacaba el hecho de que el vecino causante del disparo no sabía que estaba acabando con “toda una institución, un ídolo entre maleantes, un reyezuelo de la calle” y no podía imaginar que “el cartucho de la Beretta del calibre doce había paralizado el corazón de un rebelde sin causa, de un héroe de papel”.

En el relato pormenorizado de las últimas horas de “El Jaro” y de los hechos que le llevaron a la muerte, no reflejados en ninguna otra publicación, el reportaje ofrece las siglas de la víctima de la agresión y dice omitir el nombre del causante de los disparos “para evitar represalias sobre su persona por parte de la banda”. La versión de los sucesos que plantea el periodista pasa por asegurar que el vecino conminó a “El Jaro” a que se marchara y dejara a su amigo, “pero “El Jaro” no podía, su fama no se lo permitía y tenía que demostrar su temeridad una vez más”. Tras ofrecer pequeños detalles sobre los últimos minutos de vida del joven delincuente, el relato entra en el recordatorio de su intrépida vida llena de aspectos desconocidos para el lector de prensa diaria. Sabremos que, pese a su juventud, también tuvo tiempo de buscar el amor, “quería dejar su huella en este mundo” por lo que deseó y tuvo un hijo, David. *El Caso* entrevista no sólo a Toñi, la madre del pequeño que apenas tiene un mes de vida cuando “El Jaro” muere, sino que también obtiene la declaración de otra antigua compañera de la banda y ofrece los datos oficiales de su historial delictivo⁷¹⁴.

En un tono completamente distinto estará el texto firmado por José Antonio Gabriel y Galán en la revista *Triunfo*. El escritor y periodista arranca su artículo recordando que seguía la pista de este bandido juvenil desde hacía un año, por lo que comienza trazando una semblanza de su vida delictiva, un “juego a policías y ladrones”, que pasaría su Rubicón cuando alcanzó la edad penal y ya se convirtió en carne de presidio. Gabriel y Galán muestra su

⁷¹⁴ Aguilera, C. “El Jaro”: esta fue su vida”, *El Caso*, 10/3/1979

convencimiento de que “El Jaro” estaba sentenciado: “la sociedad puede estar satisfecha: su ley sigue imponiéndose implacablemente. Los bandidos adolescentes siempre encuentran en su camino una bala más o menos fortuita que restablece el equilibrio. Orden y firmeza. Aquí no ha pasado nada: simplemente un bandido de dieciséis años ha hallado el castigo que merecía por su absurda condición de víctima. Para que usted pueda ver la televisión, votar cada cuatro años, educar a sus hijos en la moral y en el método. Para que usted pueda dormir tranquilo”⁷¹⁵. Valga como dato curioso que el escritor extremeño recordaría a “El Jaro” en un artículo publicado en *El País* a los siete años de su muerte, reflexionando sobre el mito con la perspectiva que da el paso del tiempo y proyectando el futuro de su hijo, David: “el producto idóneo para contribuir a mantener el equilibrio de nuestro ecosistema social, para que la historia de policías y ladrones siga proyectándose interminablemente, siempre con el mismo éxito”⁷¹⁶.

Mientras tanto, en Barcelona, “El Vaquilla” tendrá una trayectoria vital mucho más larga (morirá en 2003) pero su repercusión en prensa durante los años que abarcan nuestro estudio estará limitada a enumerar fríamente sus actos delictivos. Convendría tener en cuenta que la trayectoria delictiva y mediática de Moreno Cuenca consta de dos partes. La primera de ellas es la que abarca desde esa primera persecución importante por la carretera de Barcelona a Sitges hasta el momento en que alcanza la mayoría de edad penal, con un punto de inflexión marcado por la muerte de Teresa Pallarés, en diciembre de 1976, tras haber sido atracada por la banda del Vaquilla. La segunda etapa, la de los ochenta y parte de los noventa, estará protagonizada por su participación en motines, por quebrantar condenas, por buscar notoriedad en cada algarada carcelaria. Acciones que lejos de ayudarle le añadirían más años de prisión.

Aún así, la verdadera explosión mediática para el joven procedente de La Mina llegará cuando en diciembre de 1984 las cámaras de TV3 graben la detención de “El Vaquilla” y de su banda en pleno centro de Barcelona tras haberse fugado de la prisión Lleida II. Las imágenes de aquel éxito periodístico del canal autonómico se multiplicarían después en diversas publicaciones,

⁷¹⁵ Gabriel y Galán, J. A. “La muerte de El Jaro, el bandido adolescente”, *Triunfo*, 19/3/1979, pp. 30 y 31.

⁷¹⁶ Gabriel y Galán, J. A., “El hijo de “El Jaro”, *El País*, 25/2/1986

como el semanario *Interviú*, que aprovecha la ocasión para pedirle al famoso delincuente la narración de su vida en versión diario⁷¹⁷. Es a partir de ese momento cuando Moreno Cuenca comenzará a ser consciente de la celebridad que ha adquirido su nombre, del potencial de su personaje y comenzará también a ser víctima del espejismo mediático, del halago de los focos, del ansia de gloria.

La imagen congelada de la cara de “El Vaquilla” aplastada contra el asfalto se convertirá en el icono de referencia. El mito está consolidado y su presencia será imparable en determinadas revistas. Cualquier documento relacionado con él será válido para publicar. *El Caso* difundirá la carta que “El Vaquilla” envía a José Antonio de la Loma tras haber visto *Yo, El Vaquilla*⁷¹⁸; dedicará una página entera a la muerte de “El Carica”, uno de sus hermanastros que también participó en *Perros Callejeros*⁷¹⁹, o logrará una entrevista exclusiva con el popular delincuente desde el interior de la prisión⁷²⁰.

Su fama de preso conflictivo ayudó a engrandecer su leyenda negra, amplificada por su presencia en los informativos televisivos como protagonista de las noticias, por la publicación de un libro de memorias en 1985⁷²¹ y por la participación en el film *Yo, El vaquilla* (1985), donde es entrevistado por otro periodista estrella del momento, Xavier Vinader⁷²². Los últimos años de vida de Moreno Cuenca estarán marcados por su necesidad de reinserción social, por la demanda de un empleo para rehacer su vida fuera de la cárcel, por huir de su mísera situación y ser normal, deseos expresados en su último libro, *Hasta la libertad*⁷²³. Murió en el hospital penitenciario de Badalona en 2003. El “preso

⁷¹⁷ “Diario del Vaquilla: Así me convertí en un delincuente”, *Interviú*, 19/12/1984

⁷¹⁸ *El Caso*, 3/11/1985

⁷¹⁹ *El Caso*, 16/2/1985, p.9

⁷²⁰ *El Caso*, 7/2/1987, portada, pp. 4 y 5.

⁷²¹ Moreno Cuenca, J.J., *Yo, el vaquilla. Memorias* (recopiladas por José Antonio de la Loma), Barcelona, Seix Barral, 1985.

⁷²² Entre otros procesos judiciales, Xavier Vinader se sentó en el banquillo de los acusados por el reportaje publicado (al alimón con Pedro Costa) en *El Periódico* sobre “El Vaquilla” el 23 de agosto de 1979, donde, según el ministerio fiscal se “vertían injurias a determinadas clases del Estado”. El juicio, que tuvo gran cobertura por parte de la prensa diaria y semanal, se celebró en marzo de 1984, momento en el que se estaba rodando “Yo, El Vaquilla”, *El País*, 28/3/1984

⁷²³ Moreno Cuenca, J.J., *Hasta la libertad*, Barcelona, Ediciones B, 2001.

drogadicto e incómodo” porque protestaba por la dureza funcionarial y porque era el protagonista de “películas y lucubraciones sociologistas”⁷²⁴, tal y como le definía Vazquez Montalbán, no logró nunca lo que más quería: la libertad.

Muy atrás quedaron otros compañeros de fatigas, hermanos y hermanastros que fueron cayendo bien en persecuciones policiales, bien por efectos de una droga que iba carcomiendo y devastando a toda una generación.”El Gasolina”, “El Guille”, “El Niño”, “El Nico”, “El Carica”, “El Julián” o “El Antonet”, entre un larga lista que se hace interminable, fueron desapareciendo uno a uno. También vivió el mismo destino Ángel Fernández Franco, más conocido como “El Trompetilla” cuando militaba en las filas de la banda del “Vaquilla”, pero rebautizado como “El Torete” cuando José Antonio de la Loma lo eligió para encarnar a Moreno Cuenca en *Perros Callejeros*. Un personaje que también tuvo sus momentos de gloria mediáticos en *El Caso*⁷²⁵ o en *El País*⁷²⁶, pero cuya fama siempre anduvo a remolque de su antiguo jefe. Murió en 1991 víctima del sida.

Pero hay otro grupo de jóvenes delincuentes que realizan el camino inverso a los anteriores. Primero trabajarán en el cine y después saltarán a los periódicos como protagonistas de las páginas de sucesos. Es el caso de José Antonio Valdelomar, más conocido por ser el protagonista de la película *Deprisa, Deprisa*, dirigida por Carlos Saura, que por sus fechorías como delincuente. Hasta su llegada al mundo del celuloide, Valdelomar o “El Mini”, era un raterillo de poca monta que trapicheaba para costear su adicción a la heroína en el barrio madrileño de Villaverde. Su notoriedad en prensa será, pues, tras haber rodado la película del cineasta aragonés y haber participado en el Festival de Cine de Berlín. El joven y debutante protagonista no pudo asistir al estreno comercial del film en España porque días antes había sido detenido tras asaltar una sucursal bancaria del centro de Madrid en lo que *El País* calificó como “un atraco con tintes cinematográficos”. Lo encontraron muerto en el hospital penitenciario de Carabanchel por una sobredosis de heroína a finales de 1992. Ese mismo año, los periódicos informaban del mismo final para José Luis Manzano, el actor que había encarnado a “El Jaro”

⁷²⁴ Vázquez Montalbán, M. “El Vaquilla”, *El País* 14/5/2001, última página.

⁷²⁵ “Doce años para el protagonista de *Perros Callejeros*”, *El Caso*, 13/12/1980

⁷²⁶ “El Torete y El Vaquilla, vidas paralelas”, *El País*, 16/12/1984

y a otros delincuentes, o el de José Luis Fernández, más conocido como “El Pirri”, que había sido captado para el cine en San Blas y murió en un descampado de Vicálvaro.

16.1. Llegan los “alegres bandoleros”. José Antonio de la Loma abre la veda del cine quinquí.

Si Joaquín Sabina recordaba al “Jaro” como aquel “macarra de ceñido pantalón/pandillero tatuado y suburbial/hijo de la derrota y el alcohol/sobrino del dolor/ primo hermano de la necesidad/tuviste por escuela una prisión y por maestra una escuela de billar...”, pero su música nunca llegaría a la gran pantalla, Los Chichos, Los Chunguitos, Burning o Bordón 4 pondrían la banda sonora, no sólo a las vidas de ficción del “Vaquilla” y “El Torete” sino, en definitiva, a las del “Fitipaldi”, “El Bocas”, “El Corneta”, “El Pijo”, “El Meca” y tantos otros que vivieron esa doble realidad. Dentro y fuera de la pantalla, la música de Los Chichos y Los Chunguitos, fundamentalmente, se convertirá en una de las más importantes señas de identidad de esta nueva generación de jóvenes marginales y desarraigados que está en las antípodas de las formas de representación convencionales. Sucesores de Peret, del Pescailla o de la Terremoto, los nuevos letristas, enamorados del “sonido caño roto” incorporaron a sus rumbas las imágenes del barrio, las preocupaciones de los chavales, los sentimientos de tantos jóvenes que no se sentían reconocidos ni en los ritmos anglosajones del rock and roll ni en los mensajes intelectualoides de los cantautores. Así, tanto los protagonistas de las historias de estas películas como los receptores de las mismas encontrarán en la rumba una música de ritmo fácil y de extraordinaria capacidad comunicativa.

Este código de identificación funcionará, junto al lenguaje oral utilizado en los films y a la ropa que visten, como elementos visibles para componer un retrato “auténtico” (término de gran significación en la jerga quinquí) y fidedigno de ese universo. Dichos elementos logran la complicidad plena con el público al que se dirigen y se complementan con el retrato bastante amable y complaciente que sobre sus historias el cine proyectaba. Quizá sea esa tradición arraigada en este país de contemplar con cierta simpatía la figura literaria del pícaro o el hábito de impregnar de romanticismo las aventuras de los bandoleros decimonónicos los factores que lleven a retratar con tanta amabilidad a estos jóvenes delincuentes en la pantalla. El cine, y sobre todo

determinados autores como de la Loma o de la Iglesia, construirán estos nuevos mitos “de alegres bandoleros”, como rezaba la canción de Los Chichos en referencia a “El Vaquilla”, cuando la realidad del fenómeno de la delincuencia juvenil hablaba más de la violencia de sus actos, de la temeridad de sus acciones y de su falta de escrúpulos.

Como planteaba Roberto Cueto, “tal vez la juventud siga siendo una de las asignaturas pendientes de la cinematografía nacional, una materia que no parece haber sido tratada con demasiada frecuencia dentro de nuestra larga tradición realista” (Cueto, 1998: 8). Sin entrar en un análisis profundo sobre este asunto, el cine español miró a los jóvenes con aires moralistas o paternalistas en los cuarenta y cincuenta (algunos, pocos, eran descarriados y castigados por eso, como vimos); promocionó la sana juventud en los retratos de familia de los sesenta o contempló con simpatía y ternura a los extraños especímenes de las comedias ye-yés y a los jóvenes pizpiretos de las historias de Rocío Dúrcal en los setenta. No es de extrañar, por tanto, que con las nuevas reformas políticas que vive el país, comience a emerger una visión de los jóvenes algo más realista, aunque el foco se dirija a una parte muy específica de la juventud. Y no es de extrañar tampoco que el retrato realizado de estos desarraigados, delincuentes o quinquis y proyectados en las pantallas escandalizaran a los sectores más conservadores de la sociedad del momento e hicieran que intelectuales y *progres* arrugaran la nariz ante la mayor parte de estas películas.

El primero en intuir que la delincuencia juvenil que empezaba a menudear por las páginas de los periódicos era un tema con la suficiente enjundia como para ser convertido en relato cinematográfico fue José Antonio de la Loma. Quizá fuera su olfato como antiguo maestro de escuela del barrio chino de Barcelona lo que llevó a traspasar el mero relato periodístico e interesarse por aquellas pequeñas acciones delictivas cometidas por chicos de trece y catorce años: “en los periódicos observaba a diario noticias que no pasaban de un cuarto de página en la información local, pero que no cesaban. Los profesionales del cine sabemos que una noticia de primera página es difícil que se convierta en película” (de la Loma, 1998: 141). Ese palpito le convirtió en una suerte de pionero de este subgénero cuando realizó *Perros callejeros* (1977) y sorprendió a todos con su éxito de taquilla. El fenómeno comercial descubierto sería exprimido hasta la última gota con la siguiente entrega de

Perros Callejeros II (1979), *Los últimos golpes del Torete* (1980) y el cierre de la saga con *Yo, El Vaquilla* (1985)

Para realizar *Perros callejeros*, el cineasta catalán decidió adentrarse en este mundillo y abordar un auténtico trabajo de investigación que le llevaría primero a las fuentes oficiales gubernativas (guardia civil, policía y jueces), para pasar después al Tribunal Tutelar de Menores y al trabajo realizado por los educadores. “Con la información que conseguí en esos sitios, empecé la investigación más importante de las tres. La de comprobar si esos datos correspondían a la versión que tenían los propios delincuentes”⁷²⁷. De la Loma fue conociendo uno a uno a “El Torete”, “El Carica”, “El veneno”, integrantes de esa famosa banda de delincuentes juveniles capitaneada por un jovencísimo Moreno Cuenca. Le contaron las interioridades de sus acciones, grabó un par de sesiones con ellos que le permitieron redactar un vocabulario de su argot y fueron de gran utilidad para dar a los diálogos un gran verismo.

Conseguir una cita clandestina con el número 1, con *El Vaquilla*, se convirtió en el siguiente objetivo. De la Loma cuenta que tras contactar con él lo llevó al hotel Castell de Mata: “estuvo conmigo una semana, durante la cual pude comprobar que era un superdotado, con su fama de líder totalmente asumida y muy por encima de sus compañeros” (de la Loma: 1998, 142). Con todo el material, el cineasta confiesa que escribió el guión en una semana: “sentía en mi interior que estaba haciendo algo importante y distinto. Por debajo de aquella vertiginosa acción fluía un río de pasiones, quejas, abandonos y denuncias, que estallarían al fin en airadas protestas que se volvieron contra mí de un modo tan virulento como injusto” (de la Loma, 1998: 144).

Esas agrias palabras son el resumen del sinfín de problemas por los que atravesaría el rodaje y la postproducción de *Perros Callejeros* hasta lograr estrenarse en las salas de cine. El primer escollo que se plantearía es que Moreno Cuenca, pese a su predisposición, no podría protagonizar el film que relataba sus aventuras porque estaba en busca y captura. De la Loma le ofreció el personaje a uno de sus lugartenientes, Ángel Fernández Franco, “el Trompetilla”, que sería rebautizado como “el Torete” en honor al inspirador de

⁷²⁷ Galán, Diego, “Perros Callejeros”, *Triunfo*, nº 769, 22/10/1977, pp. 34 y 35

la historia. “Conseguí, relata el director, del Jefe Superior de Policía, de la Guardia Civil y de la Policía Municipal una especie de indulto para Angel Fernández Franco, su hermano Basilio, “El Carica” y “El veneno”, a quienes había seleccionado como núcleo central de mis delincuentes”.

Los problemas durante el rodaje llegaron de fuera, no de los jóvenes debutantes en tareas interpretativas, a los que el director definiría como “increíblemente despiertos, sensibles y trabajadores”⁷²⁸. Las denuncias contra la película vendrían precisamente de un grupo de jóvenes del barrio de La Mina que consideraban que el film presentaba una imagen del barrio como foco de delincuencia de la ciudad y a los chavales que allí vivían como “perros callejeros”. Según recogía la noticia publicada por el diario *La Vanguardia*, los vecinos manifestaban que la película “estimula más a la delincuencia al figurar como protagonistas a los propios delincuentes del barrio, lo que les hace sentirse como héroes”⁷²⁹.

Estas protestas y los intentos por paralizar el rodaje obligarían al director del film a mandar una carta al director del rotativo catalán⁷³⁰ en la que dice sentir la necesidad de aclarar una serie de puntos. En primer lugar, de la Loma afirma “mi película no trata sobre el barrio de La Mina, ni sobre la juventud de La Mina, que tan afectada se siente, por un guión que no conoce ni ha leído. Mi película se ciñe a unos casos particularísimos, de no más de siete u ocho menores, con nombres sobradamente conocidos, cuyas correrías ponen en peligro, no a los vecinos de La Mina, sino a los barceloneses en general, y aun a los de la región, ya que, mi película insisto, transcurre en su mayor parte en las carreteras, autopistas y otros barrios de la ciudad”.

El director señala también que su proyecto tiene un tratamiento pedagógico: “me hago eco de un proyecto laudable del director de las Escuelas Profesionales, reclamando para ellos una institución especial, con profesorado especializado y una fuerte dotación económica con el doble fin de evitar su

⁷²⁸ *Triunfo*, Op. cit

⁷²⁹ “Jovenes de La Mina contra la filmación de *Perros Callejeros*, *La Vanguardia*, 8/12/1976, p.39

⁷³⁰ “El director de *Perros Callejeros* aclara”, *La Vanguardia*, 18/12/1976, pág.7

peligrosidad e intentar su reinserción en la sociedad”. De la Loma desmiente categóricamente que “El Vaquilla” esté trabajando en la película, afirmando que lleva meses sin verle y que son falsos los rumores de que le había sustraído el coche. El cineasta aclara que eligió a actores mayores de dieciséis años con los que firmó contratos en regla, revisados por sus padres o tutores legales, y con unos salarios superiores a los habituales. De la Loma asegura en su carta que lo hizo así “para anticiparme a la acusación (de explotación a los menores) que ya me esperaba”.

En el último párrafo de esta carta al director, José Antonio de la Loma construye un alegato en defensa de la libertad de creación: “poseo el perceptivo cartón de rodaje y todos los permisos necesarios de las autoridades, y actúo en función de unos derechos que me amparan. Sería curioso que cuando tanto hemos luchado para acabar con la Censura, y estamos a punto de conseguirlo, los del cine quedemos a merced de cualquier grupo, que sin el menor fundamento, sólo de oídas, o en virtud de la manipulación de que son objeto, pongan trabas a nuestro trabajo o lleguen a presumir de impedirlo”.

Los problemas no terminarían ahí porque la empresa distribuidora, C.B. Films decide, según recuerda el director, “denunciar el contrato de distribución cuando estábamos a mitad del rodaje, dejándonos al productor Pérez Giner y a mí en la estacada”. Con el préstamo de un familiar lograron terminar la filmación de la película pero aún vendría un problema mayor: “las cartas se amontonaban en el despacho del Subdirector General, mi “dilecto” amigo, que enseguida se apresuró a comunicarme que si no levantaba aquella losa, la película se prohibiría (...) Tuvimos que trabajar en dos frentes: terminar la posproducción de la película y entrar en largas conversaciones con el alcalde de la Mina, el foco de donde salían las más graves acusaciones” (de La Loma, 1998: 144).

Ante esta situación, el proceso para conseguir la primera copia en los laboratorios se aceleró. De la Loma organizó un visionado para todas las fuerzas vivas de La Mina con sus respectivas esposas: “quedaron impresionados y convinieron conmigo en que lo único que podía hacer la

película era acabar con la vergüenza del Reformatorio de Menores, al tiempo que llamaba la atención de las autoridades hacia el abandono en que tenían al barrio de La Mina, ocupado al noventa y cinco por ciento por gentes humildes y honradas, con derecho a ser protegidas” (de la Loma, op.cit).

Cuenta José Antonio de la Loma que la situación administrativa se desbloqueó cuando se reunieron en Madrid el alcalde de La Mina y él con Marciano de La Fuente, subdirector general de Cinematografía⁷³¹, y consiguieron levantar el veto a la película, obteniendo autorización oficial para su exhibición. Es muy posible que también tuviera mucho que ver la voz en off que hay al comienzo del film, antes de los créditos, mediante la cual se intenta concienciar del problema y se diluyen las responsabilidades en una abstracta sociedad. “No es el problema de un barrio, ni de un distrito, ni tampoco de una ciudad, sino de toda la sociedad”, aclara el mensaje, para continuar: “nadie debe sentirse personalmente aludido por lo que se relata en esta película pero todos estamos implicados en el problema; en el fondo todos somos culpables y a todos nos toca hacer algo por remediarlo, levantando el brazo de la justicia, desde luego, pero sin olvidar la caridad, las posibilidades de redención de esos muchachos”.

Concienciados todos, la película pudo estrenarse en Barcelona el 24 de diciembre de 1977, convirtiéndose en poco tiempo en un auténtico fenómeno de taquilla. Según los datos oficiales ofrecidos por el Ministerio de Cultura, *Perros Callejeros* fue vista por más de un millón ochocientos mil espectadores. El olfato de José Antonio de la Loma no había fallado. Había encontrado un filón y había colocado los cimientos de un nuevo estereotipo cinematográfico que se mantendría en pie hasta mediados de los años ochenta. No obstante, convendría tener presente que el incipiente subgénero tiene dos fases claramente diferenciadas. Por un lado, la producción cinematográfica que se realiza durante esos años finales de la década de los setenta y, por otro, la que

⁷³¹ Parece ser que eran bastante habituales este tipo de prácticas por Marciano de la Fuente. Recordemos que fue él el que “desencadena la de Troya” contra *El crimen de Cuenca*: “primero la prohíbe, luego presiona para cortar escenas fuertes, posteriormente se vuelve atrás y el filme se estrena como fue rodado” (García Rayo, A., “La década de los setenta en el cinematógrafo español, *Cinema 2002*, nº61-62, marzo-abril 1980, pp. 24-28)

comienza a partir de 1980, con la irrupción de cineastas más “autorales”, como Gutiérrez Aragón, Saura y hasta el propio Eloy de la Iglesia, además de los habituales a este tipo de cine.

En esos primeros años, *Perros Callejeros* sentaría unas ciertas bases como modelo a seguir, tanto argumentales como formales. La película estará interpretada por improvisados actores, los diálogos se construyen con la jerga habitual en esos barrios, las acciones delictivas están extraídas del bagaje real de sus protagonistas; la música que oyen, la ropa que visten, las calles por las que transitan, también son las suyas. *Todo respira verdad, todo es auténtico, todo es real*, aunque eso no quiere decir que no haya planteamientos demagógicos, como la actitud del comisario ante la justicia indignado porque son menores y se hallan protegidos, o la del padre Ignacio (Xavier Elorriaga), que intenta reinsertarlos por la vía de la bondad y las buenas intenciones.

Perros callejeros está planteada como una película de aventuras con un cierto regusto a denuncia. No es una denuncia radical contra el Estado, ni entra a saco en el fracaso del sistema ante la construcción de esas infraviviendas en barrios chabolistas que iban creciendo en la España del desarrollo, ni supone un análisis en profundidad de cómo la administración no supo o no quiso dotar de equipamientos educativos, sanitarios o de transportes a aquellas zonas periféricas, ni tampoco veremos un tratado de las consecuencias que las bolsas de pobreza generan en una sociedad. *Perros Callejeros* no será eso pero sí sobrevolará por la dura realidad de barrios como San Blas, en Madrid, o La Mina, en Barcelona, por citar sólo a dos de los más conocidos. La película de la Loma habla de la marginalidad de un sector de la juventud, de su desconexión con una sociedad “normalizada”, de su escasa formación rayando el analfabetismo, de sus nulas expectativas de futuro y de sus primeros escauceos con la droga, un asunto que será devastador en muy poco tiempo.

Otro asunto es cómo se presenta y se representa la violencia. En esta primera película, de la Loma construirá un relato en torno al quinquí protagonista, que todavía no es mito, pero sí líder de una banda y sus peripecias son narradas desde su punto de vista, no del de la ley. La acción

arrancará mostrando las tremendas habilidades automovilísticas de los chavales, las espectaculares persecuciones policiales, (siempre humillantes para la policía), su vida intrépida y sus técnicas delictivas. Las imágenes son tan veristas que no se puede pasar por alto el hecho de que marcara o “enseñara” a jóvenes delincuentes en activo, como vimos con “El Jaro”, en una interesante retroalimentación y polémica entre el cine y la realidad. La ficción toma de la realidad la biografía de un conocido quinqui para reinterpretarla y los jóvenes delincuentes reales emulan las técnicas mostradas en la pantalla (como la del “tirón”) como método de perfeccionamiento rápido y sin riesgos.

El extraordinario éxito alcanzado en taquilla propició la inmediata secuela de *Perros Callejeros II. Busca y captura* (1979), nuevamente protagonizada por “El Torete”. De la Loma da un paso más en la construcción y desarrollo del mito, colocándonos el cine dentro del cine al mostrar en una sala privada de proyección las aventuras cinematográficas del héroe, pero cuyo protagonista no puede verla porque está buscado por la policía. La segunda parte de *Perros Callejeros* es más burda y más tosca en sus planteamientos, está menos cuidada en sus aspectos formales, y subraya con más descaro algunos aspectos en busca del sensacionalismo. “El Torete”, nuestro protagonista, se ha hecho mayor, es ya un delincuente famoso en la calle y en los medios de comunicación, tiene un gran éxito con las mujeres (“las chicas siempre le esperan con las bragas en la mano”) y mantiene en jaque a la policía. En líneas generales, la segunda entrega desplazará en parte el interés de los actos delictivos para centrarse más en la vida cotidiana de los jóvenes: habrá más desnudos femeninos y más secuencias explícitas de sexo, en esa línea del cine pseudoerótico del momento. Aunque habrá un cierto halo de desencanto en todos los personajes porque son conscientes de que están atrapados en un mísero presente, “El Torete” mantendrá un prurito de honradez, ética y generosidad que le hará diferente a esos macarras capaces de secuestrar, violar y matar a la hija del comisario.

Otra vuelta de tuerca mayor daría José Antonio de la Loma con la tercera parte de estas aventuras, intentando exprimir al máximo la saga con *Los últimos golpes del Torete*. Adelantándose a los reportajes que vendrían

años después, como el publicado por *El País*⁷³², de la Loma opta por una fórmula infalible para que el producto no falle: dar el protagonismo a los dos quinquis más famosos, “El Torete” y “El Vaquilla”, rodearles de un gran *sex-appeal* y, además, introducir las miserias de la prensa para conseguir audiencia a costa de los delincuentes juveniles. Para lograr todo ello, el cineasta mantiene al actor Ángel Fernández como “El Torete”, da mayor relevancia a Bernard Seray, un actor guapo y rubio que nada tenía que ver físicamente con el verdadero Vaquilla pero que le dará “glamour” al personaje⁷³³, e incorporará a Isabel Mestres como la reportera de radio solidaria con los desfavorecidos, interesada en comprender las circunstancias de estos chavales, mientras que Simón Andreu será el periodista rudo, áspero e implacable. La película es un delirio de forma y de contenido.

Los últimos golpes de El Torete mantiene dos constantes esenciales: por un lado se nos presenta al delincuente de buen corazón, generoso con su gente, fiel y leal con sus amigos, y, por otra, a un cuerpo de policía humillado y ridiculizado constantemente por la incapacidad de dar alcance en las persecuciones a estos habilidosos conductores. Si el principal gancho de estas películas para muchos espectadores era su conexión con la realidad, y así se promocionaba, el colmo vendrá en un cartel final, después de créditos, donde se advierte que “todo lo que se narra en esta película es fruto de la imaginación del autor, cualquier parecido con personas físicas existentes o que hayan existido es mera coincidencia. La producción declina cualquier tipo de responsabilidad en que por dicho motivo hubiese caído involuntariamente”. La última posibilidad de expresar lo que quedaba de este comercial fenómeno⁷³⁴ llegaría con *Yo, El Vaquilla* (1985), film que parte del trabajo autobiográfico del propio Moreno Cuenca y que relata en primera persona desde sus años de infancia hasta su conversión en delincuente carismático.

⁷³² “El Torete” y “El Vaquilla”, vidas paralelas, *El País*, 16/12/1984

⁷³³ El actor ya participó en *Perros Callejeros II*, pero será en *Los últimos golpes de “el Torete”* donde comparta el protagonista con Ángel Fernández.

⁷³⁴ José Antonio de la Loma volvería sobre el género quinquí con *Tres días de libertad*, película realizada en 1995 y que supuso un auténtico batacazo en taquilla.

Antes de entrar en la producción cinematográfica realizada por dos autores con visiones muy distintas como Carlos Saura y Eloy de la Iglesia, conviene recordar que durante estos últimos años de la década de los setenta, podremos encontrar otras dos obras dentro del subgénero de la delincuencia juvenil. *Juventud drogada*, rodada en 1977 por José Truchado, es un subproducto delirante sobre (supuestamente) la iniciación al mundo de las drogas, en un momento en que el tema empieza a tener eco en la prensa diaria. Tosca, burda, reaccionaria y manipuladora en su moralina, la película está protagonizada por Tony Isbert⁷³⁵ y en ella aparece también el boxeador Dum-Dum Pacheco⁷³⁶.

La otra película a la que hay que hacer referencia será *Chocolate*, dirigida por Gil Carretero en 1979. Nos encontramos ante otro subproducto de las mismas características que el anterior (moralista, reaccionario y manipulador) sobre el tráfico y consumo de drogas. Basada en el libro del ex sacerdote José Luis Martín Vigil, *La droga es joven*, la película nos presenta a dos traficantes de poca monta de Vallecas (“El Jato” y “El Muertes”) y sus relaciones mercantiles con gente de clase media, gente adinerada y diplomáticos. Toda una ensalada social en la que se mezclan burdamente los tópicos más maniqueos e imaginados.

16.2. Una mirada “autoral” a los quinquis madrileños. Carlos Saura pasea con los hijos de los golfos por Villaverde, mientras Gutiérrez Aragón alcanza el vuelo poético con *Maravillas*

Ya adelantábamos más arriba que 1980 es el punto de inflexión de este incipiente subgénero por varias razones. La primera es que es el año en que se producen, ruedan y estrenan el mayor número de películas que tienen al delincuente juvenil como protagonista. Siete films llegan a las pantallas durante

⁷³⁵ A los pocos meses de estrenarse la película, el actor fue detenido en Londres acusado de tráfico de estupefacientes y fue condenado a dos años y medio de prisión

⁷³⁶ En el libro *Mear Sangre* (ediciones Sedmay, 1976), el boxeador narraba los muchos problemas que tuvo con la justicia

esos meses; además de los trabajos de Saura y Gutiérrez Aragón, se estrenará *Miedo a salir de noche*, de Eloy de la Iglesia, así como su siguiente cinta, *Navajeros*, la ya mencionada *Los últimos golpes del Torete*, o las propuestas de cineastas como Francisco Lara Polop, *La patria del Rata*, o de Raúl Peña, autor de *Todos me llaman gato*.

Si sobre las cintas de Eloy de la Iglesia volveremos en un epígrafe posterior, sí que diremos ahora que Francisco Lara Polop, que debutó como realizador en el cine de terror, para pasar después a ser uno de los autores más prolíficos de la producción pseudoerótica de este país, decidió apuntarse a la corriente exitosa del cine quinquí con *La patria del Rata*. La película se sustenta en un guión firmado por el propio realizador y por Manuel Summers e intenta, de forma totalmente reaccionaria y malintencionada, relacionar los avances de la situación política española, como la Ley de Amnistía, con el auge de la delincuencia en las calles. El desenfoque de sus creadores convierte el argumento en un (encubierto) feroz ataque a la izquierda, y a la clase política democrática en su conjunto, por ser los causantes de que un joven condenado por un atentado terrorista atribuido al FRAP en 1975 salga de prisión dos años después, por mor de la decisión de abrir las cárceles para que se liberen los presos políticos. Este joven, El Rata, que en realidad es un quinquí completamente desideologizado y sin formación de ningún tipo, intenta reinsertarse en una sociedad que, para colmo, tiene un grave problema de paro. Ante este panorama no queda otra solución que atracar un banco, secuestrar a una niña, tener en jaque a policía y reclamar la atención de los medios de comunicación. “Con Franco se vivía mejor” o “¿Puede la amnistía acabar con la violencia?”, serán frases de un “guisote”, en palabras de Juan Miguel Company, que está adobado con “materiales extraídos del folletín decimonónico que, empero, no logran desviar la atención, por vía humanitarista y entrañable, del panfleto fascista que la película vehicula”⁷³⁷.

Otro subproducto estrenado en aquel momento fue *Todos me llaman gato*, en el que se mezcla el mundo de la delincuencia a pequeña escala, los

⁷³⁷ Company, J. M., *Contracampo*, nº 16, octubre-noviembre 1980.

ambientes pseudohippies y la amistad paternalista entre un policía y el Gato. La película, en realidad, no tiene mayor interés para nuestro trabajo ya que no tiene ninguna conexión con la realidad del momento, está alejada de las crónicas periodísticas que narraban las andanzas delictivas de las bandas de macarrillas y porque está interpretada por actores profesionales.

Además de estas referencias, 1980 se convierte en un año significativo para este subgénero porque irrumpen en él dos cineastas representantes de ese cine “culto” (sobre todo en el caso de Saura por lo extenso de su obra) y decisivo en el cine de metafórico de los últimos años del franquismo y en los de la transición a la democracia. Bien es cierto que Carlos Saura ya había explorado el terreno de los jóvenes delincuentes en *Los golfos* (antecesores de nuestros quinquis actuales) y Gutiérrez Aragón había entrado en el mundo violento de una banda fascista en *Camada Negra*, pero *Deprisa, deprisa o Maravillas* suponen una sorpresa para la crítica y el público porque traspasaban en esos momentos sus propias fronteras temáticas y estilísticas, si bien aunque son dos obras que tienen distinto alcance para nuestra investigación.

Interesado por los contrastes, por el choque de diferentes hilos argumentales que se cruzan, por la mezcla de personajes y de ambientes, Gutiérrez Aragón nos propone una insólita película dentro del cine de delincuencia juvenil. Conviene aclarar antes de proseguir que *Maravillas* no es una obra que se pueda encuadrar plenamente dentro de este subgénero, del que se escapa por varios motivos. Aunque el verdadero discurso del film sea la marginación, en esta cinta no encontraremos muchos de los lugares comunes que pueblan sus coetáneas. *Maravillas* se sitúa, como buena parte del cine de Gutiérrez Aragón, en ese territorio fronterizo que habita entre la realidad urbana y cotidiana de Madrid y ese mundo mágico/simbólico que caracteriza sus obras. El relato adopta la forma de cuento para mostrarnos el doloroso itinerario de la protagonista que transita entre la infancia y la adolescencia; es, en definitiva, una historia sobre el aprendizaje de la Maravillas/niña a la adolescente Maravillas.

El discurso latente que atravesará toda la película girará en torno a esa marginación (la afectiva y la social), pero *Maravillas* (Cristina Marcos) nada tendrá que ver con los adolescentes marginales que veremos en la pantalla durante estos años, ni tiene graves problemas con las drogas, ni procede de una familia desestructurada por el alcohol y la pobreza, aunque su entorno sea peculiar y algo excéntrico. Rodeada de personajes adultos estafalarios: su padre, fotógrafo en decadencia por la llegada del fotomatón, sus tres padrinos judíos: Benito, Simón y Salomón, que le enseñarán que “lo más importante en esta vida es no tener miedo”, *Maravillas* entrará en contacto con otro mundo poblado de jóvenes con un lenguaje distinto y una realidad diferente. La cámara de Gutiérrez Aragón nos mostrará a José Luis Fernández, “El Pirri”, que se interpreta así mismo, a Enrique San Francisco (Chessman), a Yolanda Medina (Loles) y a Miguel Molina (Miqui) como son, con sus quehaceres y su inexperiencia como novatos delincuentes (“sois ignorantes hasta para ser ladrones”, les sentencia un avezado perista).

Con música de Nina Hagen o de Mahler (aspecto que también la distingue de las demás películas de este grupo) *Maravillas* entra en el universo del cine quinqué a través de sus actores jóvenes. La presencia de “Pirri”, un chaval procedente de las calles del barrio de San Blas que respiraba autenticidad aunque sus dotes como actor no fueran muy refinadas o de otros intérpretes noveles que se convertirían en habituales de estas historias, es el nexo de unión que se utiliza para vincular a *Maravillas* con la delincuencia y la conexión que la emparenta con el resto de films que coinciden en las pantallas. Quizá podría interpretarse como una fina ironía de Gutiérrez Aragón cuando en *Maravillas* el actor José Luis Cervino comenta que ha estado en el cine viendo una película sobre delincuencia juvenil y “El Pirri” contesta con mucha sorna: “Hombre, es que ahora estamos de moda”.

Quizá por eso *Maravillas* consiguió el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1981, el mismo año en que, de forma extraordinaria para la cinematografía española, el Oso de Oro caería en manos de Carlos Saura con otra película sobre esta temática: *Deprisa, deprisa*. En esta ocasión, el cineasta aragonés sorprenderá con esta obra que destaca sobre las demás por su

factura, por su puesta en escena, por el respeto a sus personajes, por un intento de superar esquemas preconcebidos sin renunciar a la autenticidad. En una reciente exposición sobre el fenómeno quinqui en la prensa y en el cine español de los ochenta, una de las comisarias afirmaba que “en contra de las críticas exaltadas de la época, de testimonio real y verosímil, *Deprisa, deprisa* tiene poco. Aunque se levantara el rumor de que José Antonio Val del Omar⁷³⁸, El Mini, se metía caballo durante el rodaje” (Cuesta, 2009: 87).

La verosimilitud y/o autenticidad de un film no puede venir por la posible adicción o no a sustancias tóxicas de uno de los protagonistas. La película de Carlos Saura no vuela “entre metáforas y visiones poéticas” ni promueve “la intelectualización de la figura del quinqui” (Cuesta, *ibidem*) sino que quizá desconcierte por su ritmo, o porque se aparta del moralismo y de la intención falsamente aleccionadora de otros creadores, o porque apuesta por entregar el peso narrativo a una mujer, dignificando y dando entidad e importancia a un rol que había sido tratado con desprecio y machismo en obras similares.

Deprisa, deprisa no parte de un hecho concreto delictivo, ni tampoco de personajes famosos en la prensa de sucesos por sus fechorías. La película de Saura ocupará importantes espacios en la prensa del momento no sólo por su premio en Berlín sino muy especialmente por los sucesos que rodean a los protagonistas, jóvenes que hasta entonces eran desconocidos por lectores y público. Valdelomar es detenido en el mes de marzo, semanas antes del estreno comercial del film en España celebrado el día 2 de abril, tras haber atracado una sucursal bancaria en pleno centro de Madrid⁷³⁹. Posteriormente tendría sus páginas de gloria relatando a *Interviú* sus inquietudes desde la cárcel de Carabanchel⁷⁴⁰. En agosto del mismo año, las páginas de sucesos de los diarios nacionales informaban de la detención de otro integrante de la

⁷³⁸ El apellido está mal escrito. Como veremos posteriormente en todas las informaciones recogidas por la prensa y en los créditos de la película, el apellido es Valdelomar.

⁷³⁹ “El protagonista de *Deprisa, deprisa*”, detenido tras atracar un banco, *El País*, 12/3/1981. “Valdelomar se drogaba con heroína en el rodaje de *Deprisa, deprisa*”, *El País*, 15/3/1981

⁷⁴⁰ “Un preso de película”, *Interviú*, 7/4/1981

película de Saura. Jesús Arias, “El Susi” en la vida real, “El Meca” en la ficción, caía tras atracar una sucursal de la Caja de Ahorros de Villaverde⁷⁴¹.

El cineasta aragonés, que ya compuso un interesante retrato de una juventud desarraigada y desfavorecida de finales de los cincuenta en *Los golfos*, decidía abandonar su senda habitual de los últimos años para incidir en un tema que preocupaba a la sociedad, abundaba en los periódicos y, sobre todo, se multiplicaba en las pantallas españolas. Avancemos que la película comienza a prepararse a comienzos de 1980, un año en el que España vive especialmente azotada por el terrorismo y por la inseguridad que se vive en las calles a causa de los numerosos tirones, atracos y asaltos que protagonizan las bandas callejeras. Es por eso que resulta muy ilustrativo el tratamiento que el cineasta aragonés le da a la violencia en la secuencia del último atraco. La televisión informa de este suceso y un encolerizado ciudadano declara ante las cámaras “que ya está bien de tanto terrorismo”, confundiendo involuntariamente los distintos tipos de violencia.

En un interesante artículo publicado en *La calle*, Carlos Saura confesaba que el argumento de su película surge de las páginas de los diarios: “sin saber muy bien con qué finalidad, he ido recopilando durante años material sobre la delincuencia juvenil y, especialmente, sobre los atracos que con bastante frecuencia ocupaban y ocupan las páginas de sucesos de nuestros periódicos y revistas”⁷⁴². Tras concluir *Mamá cumple cien años*, el realizador decide utilizar el material guardado y escribir “un guión en mi casa de Atocha, que creo era un guión sólido y teórico. Tenía previsto rodarlo con actores poco conocidos y jóvenes, aunque profesionales”⁷⁴³. Pero Saura reconoce que “aquello no funcionaba” porque los personajes pertenecían a su imaginación “y tenían poco que ver con una historia que aludía a hechos concretos,

⁷⁴¹ “Otro actor de *Deprisa, deprisa*, detenido en un atraco”, *El País*, 4/8/1981; “Detenido otro de los protagonistas de la película *Deprisa, deprisa*”, diario *Ya*, 4/8/1981

⁷⁴² “Todo por la “libertad”, Saura, C. *La Calle*, nº 160, 14/21 abril 1980, pp. 46 y 47

⁷⁴³ Entrevista publicada por *El País Semanal*, hay que buscar la referencia porque en Filmoteca el recorte estaba sin fechar.

inmediatos, que estaban sucediendo en ese mismo momento en cualquier parte de la ciudad”⁷⁴⁴.

Acompañado por el equipo habitual de Elías Querejeta (con quien firma el guión), Carlos Saura salió de los despachos de la productora para comenzar a investigar por los barrios periféricos de Madrid, conociendo a los chavales, a sus pandillas, visitando los bares que frecuentaban y las discotecas por las que recalaban. El cineasta quería que todos los muchachos se conocieran entre sí, que fueran amigos, que vivieran en la misma zona, que tuvieran el mismo ambiente, para que todo tuviera más coherencia. El lugar elegido fue Villaverde y la pandilla estuvo compuesta por Berta Socuéllamos (Ángela en la película), José Antonio Valdelomar (Pablo), José María Hervás (Sebas) y Jesús Arias, (“El Meca”), quien figura en los títulos de crédito como asesor en el guión por actuar de “cicerone” de Saura y descubrirle muchas de las localizaciones que utilizarían en la película, además de proporcionarle numerosos datos sobre cómo hacer un atraco. Salvo Arias, viejo conocido de la policía por los abultados antecedentes de hurtos, robos y atracos que tenía en su haber, y Matías, un joven seleccionado para participar en la película que murió en una persecución días después de haber realizado las pruebas, el resto de los integrantes de la pandilla no eran delincuentes habituales.

En junio de 1980 Carlos Saura comenzó a ensayar con el grupo. Una cámara de vídeo les ayudaría a trabajar intensamente en el guión, modificándolo con sus experiencias, adaptándolo a su lenguaje, amoldándolo a la realidad de su banda. Con un presupuesto de treinta y seis millones de pesetas, *Deprisa, deprisa* comenzaba a rodarse en el verano de ese año. Tras las numerosas transformaciones que vivió el guión, finalmente la película de Saura nos trazará una historia de amor a lo Bonnie and Clyde, versión autóctona, con una banda de amigos cuyas aspiraciones son cotidianas, vulgares: tener dinero para comprar un coche, poseer un piso nuevo o disponer de una nevera. Sin reflexiones morales sobre los protagonistas, Saura nos mostrará su estilo de vida, su “normalidad”. El devenir vital de estos

⁷⁴⁴ *La Calle*, Op. Cit.

personajes pasará por la actitud pasiva e inmóvil en su tiempo de ocio, capaces de consumir horas y horas sin hacer nada⁷⁴⁵ y por la celebración de sus pequeñas rutinas cotidianas: la preparación chapucera del atraco, la ejecución del mismo siempre rodeada de improvisación, el reparto del botín, el incendio del coche empleado, el consumo de caballo esnifado para celebrar el resultado de un golpe. *Deprisa, deprisa* tiene vocación semidocumental pero construye un retrato que no se despega de la ficción: “aquí hay mucho documento pero también hay mucho de reconstrucción, de invención de personajes, de historia. La intención era reflejar una realidad. Siempre he huido del documento y he tratado de hacer un cierto expresionismo, forzar algunas cosas y algunos momentos pero siempre mantener un cierto equilibrio”⁷⁴⁶

En *Deprisa, deprisa* “no encontramos ni el sociologismo barato teñido de posicionamiento político de *Navajeros*, ni la intención falsamente aleccionadora –a la postre mitificante- del *Perros Callejeros* de De la Loma”⁷⁴⁷. Hay una voluntad expresa por prescindir de la retórica, por ser fiel y desapasionado testigo de una historia violenta que se impone por sí misma y, como escribía Francisco Llinás, “confiado ciegamente en la *verdad* que pueda desprenderse de sus actores, Saura intenta evitar casi siempre el erigirse en centro privilegiado del discurso (...) para, volviendo a su tradición documentalista, limitarse a *cronista* de unos acontecimientos y unos personajes”⁷⁴⁸

Alejado de los melodramas ramplones, Carlos Saura mira a sus personajes con una cierta comprensión, nos muestra que han optado por vivir en un margen de la sociedad (no al margen de ella) y no entra a analizar el por qué de su forma de vida. Son así y así los vemos. Ángela, verdadero motor de la acción, abandona el bar donde trabaja y se embarca conscientemente en una aventura cada vez más violenta, en una espiral que le dará cada vez más

⁷⁴⁵ Lo más activo que realiza Pablo será jugar una partida de marcianitos, en lo que es una nueva forma de ocio.

⁷⁴⁶ Entrevista realizada por la autora en junio de 2003.

⁷⁴⁷ Monterde, J.E. Crítica *Dirigido Por*, nº 82, abril 1981, pp. 64 y 65

⁷⁴⁸ Llinás, F., *Contracampo*, nº 21, abril/mayo 1981, pp. 66 y 67

fuerza y más poder dentro del grupo. Será capaz de descargar su brutal rabia al disparar sobre el conductor de una camioneta asaltada, tendrá la capacidad para entender que la sociedad también es corrupta (“no todos los médicos son de una moralidad intachable”, dirá Saura sobre el comportamiento del facultativo que se larga con el millón de pesetas)⁷⁴⁹ y demostrará su inteligencia en el momento más complicado.

Por último, hay dos elementos fundamentales que aportan peso y densidad al relato. Los escenarios elegidos por Saura en los arrabales madrileños adquieren un protagonismo esencial en la historia: la charca de Villaverde, los descampados donde se queman los coches, el pueblo como referente del origen ya lejano, el barrio como coto cerrado, las calles de la ciudad como el lugar donde se trabaja. Y acompañando a todo eso, la música, pieza esencial que irá adquiriendo su propio espacio dentro del relato, marcando los momentos decisivos del devenir de estos personajes. Fundamentalmente será a través del tema central de la película, una rumba de Los Chunguitos⁷⁵⁰, que se escuchará una y otra vez (al igual que hacen los jóvenes en la vida real) en el “cassette” del coche, en el piso recién comprado o en el momento de la decisión final: “Si me das a elegir entre tú y la riqueza/con esa grandeza que lleva consigo/ay, amor, me quedo contigo”.

16.3. El caballo entra en acción. El cine de Eloy de la Iglesia cabalga entre el escándalo y el populismo

No deja de resultar curioso conocer que tras realizar una película tan “tremenda” como *El diputado*, Eloy de la Iglesia se planteara, según él mismo declaraba, entrar en la comedia (género no visitado hasta entonces por el autor vasco) con una película sobre la inseguridad ciudadana (De la Iglesia: 1996, 143). A priori, ni las circunstancias ambientales ni la temática en sí parecían

⁷⁴⁹ Entrevista, *Dirigido por*, Op. cit

⁷⁵⁰ El tema que machaconamente se repite a lo largo de todo el metraje será “Me quedo contigo”. La canción, convertida en un himno del cine quinquí fue versionada posteriormente por músicos como Antonio Vega o Manu Chao.

cuadrar en ese género, pero lo que sí es cierto es que de la Iglesia quiso imprimir aires sainetescos a *Miedo a salir de noche* (1979). La película responde, según su director, a la necesidad de apoyar la débil democracia y a plantar cara a una situación instrumentalizada por la extrema derecha para amedrentar a la ciudadanía: “además este miedo era infundado: claro que había delincuencia, pero en proporciones muy inferiores a las de otras grandes capitales” (de la Iglesia, 1996: 145).

Convencido de que tras esas intenciones antidemocráticas hay una información sesgada y manipuladora, el realizador no dudará en dar un papel fundamental a los medios de comunicación. La película se abre con una sucesión de recortes de prensa (de los que no vemos su cabecera) para informarnos de un extenso catálogo de actos delictivos: asesinatos, mujeres agredidas, oleada de atracos a entidades bancarias, explosiones en Torremolinos y Fuengirola, detenciones de homicidas y un largo etcétera. “Cunde el pánico” resume un titular, mientras los créditos funden a rojo. La historia escrita por Roberto Bodegas, José María Palacio y Eloy de la Iglesia nos coloca en la vivienda de José Sacristán (Paco), donde veremos en televisión la información sobre un atentado contra varios miembros del ejército, mientras su madre (Mari Carmen Prendes) lee en *El Imparcial* la retahíla de robos, violaciones y atracos. Ante este ambiente, la buena mujer recordará que en los tiempos de Primo de Rivera se vivía mejor.

El panorama catastrófico recogido por los medios se completará con la radio del coche. El boletín de noticias informa del atentado de la cafetería California 47⁷⁵¹ y de sus consecuencias más inmediatas: el pánico que hay entre la población, las calles vacías de gente y la presencia de grupos de incontrolados que reivindican “ejército al poder y el alzamiento nacional”. Momentos tensos que confieren a *Miedo a salir de noche* como una de las escasas películas españolas que incorporan el pulso de la actualidad a su relato, aunque su discurso y su mensaje la conviertan en un panfleto manejado con habilidad y valentía.

⁷⁵¹ Ocurrido el 26 de mayo d 1979 en la calle Goya, 47.

El estado de excitación y de alarma que se genera tras escuchar las noticias se propagará como una mancha de aceite afectando a todos los órdenes de la vida: desde la inapetencia sexual de la mujer de Paco (Claudia Gravi) a la psicosis por poner puertas blindadas en las casas o contratar a un conserje de finca con permiso de arma, hasta la compra de un *spray* anti violadores y, por supuesto, el pánico a salir de noche. Por tanto, puede entenderse que en ese tono tragicómico que atraviesa todo el relato la marginalidad quede fuera del campo de acción, convirtiéndose en una amenaza constante y en una alusión permanente, pero donde no veremos a los chorizos perpetrando un atraco. El miedo y la paranoia al terrorismo llegan hasta tal punto que incluso puedes tener el enemigo en tu propia casa, si tu mujer es vasca y habla en euskera con la familia.

Otro registro completamente distinto empleará Eloy de la Iglesia en su siguiente película, *Navajeros* (1980) que junto a *Colegas* (1982) formarán un díptico sobre las razones sociales de la marginación y la degradación urbanas. Planteada en régimen de coproducción con Méjico, donde se estrenó bajo el título *Dulces navajas*, *Navajeros* cuenta con guión del propio Eloy de la Iglesia y de Gonzalo Goicoechea⁷⁵², periodista y coguionista habitual del cineasta al firmar, entre otras, las historias de sus siguientes películas: *Colegas*, *El Pico* (1983) y *El Pico 2* (1984)⁷⁵³. No alcanzamos a entender muy bien el sentido del cartel con que se inicia la película, antes de los créditos: “Esta historia está basada en hechos reales, aunque son imaginarios todos los personajes que en ella intervienen”, para después acreditar que el argumento del film está inspirado libremente en la biografía de Jose Joaquín Sánchez Frutos, “El Jaro”. De hecho, ni son imaginarios sus personajes ni tampoco su trayectoria vital porque, salvo algunas licencias cinematográficas, el relato de la vida de “El Jaro” (tal y como vimos por la prensa) no será disimulado en la pantalla.

⁷⁵² Tras estudiar en la Escuela Oficial de Periodismo, Gonzalo Goicoechea colaboró en *Ya*, *Cine en 7 días*, *Interviú* o *Triunfo*, donde publicó, entre otros, reportajes sobre prostitución (4/3/1978), reformatorios para jóvenes (1/7/1978), discriminación de homosexuales (3/3/1979), violencia de grupos fascistas (7/4/1979), droga en las cárceles (16/12/1978), temas que de una manera o de otra siempre saldrán en sus guiones.

⁷⁵³ En esta última también intervendría en el guión Fermín Cabal.

Goicoechea y de la Iglesia utilizan la sentencia de un pensador chino para dejarnos claro desde el principio del metraje cuál es su planteamiento sobre lo que vamos a ver a continuación: “Los hombres no se hacen criminales porque lo quieren, sino porque se ven conducidos hacia el delito por la miseria y la necesidad”⁷⁵⁴. Para desarrollar y subrayar ese mensaje, el periodista (José Sacristán) será el testigo del itinerario hacia el fracaso y la muerte a la que está abocado “El Jaro” y su gente. Su voz en off nos dará cuenta, desde una posición de izquierdas, de las escandalosas cifras de paro juvenil, de la falta de futuro, de que el ochenta y ocho por ciento de los jóvenes delincuentes detenidos son hijos de obreros manuales, gente de clases desfavorecidas, para terminar con un tono pesimista/moralizante al decir que cuando un chaval de quince años le pone la navaja en el cuello a alguien, algo se está haciendo mal en la sociedad. Por eso él quiere escuchar a “El Jaro”, porque seguro le contará algo que no está ni en los informes policiales ni en los titulares de los periódicos. Obviamente, no lo consigue.

De la Iglesia explicaba al diario *El País* que se había planteado la película entre la crónica y el cómic, “con elementos testimoniales más o menos históricos sobre la delincuencia más infantil que juvenil y sobre la peripecia, casi con ritmo de tebeo, de un muchacho delincuente”. Su objetivo era hacer “una especie de copla popular sobre un niño-bandido” con datos supuestamente objetivos, pero el problema que se les planteaba era que “una película sobre la delincuencia juvenil está siempre condenada a ser una historia moralista, y nosotros precisamente lo que queríamos era hacerla al revés, un cuento de policías y ladrones con los valores invertidos”⁷⁵⁵.

Para realizar el retrato sobre “El Jaro”, de la Iglesia buscó en las barriadas madrileñas jóvenes que no fueran auténticos delincuentes pero que tuvieran una forma de hablar y de comportarse que solamente podían dar los no profesionales. En Vallecas descubrió a José Luis Manzano, un joven

⁷⁵⁴ Ten-Si, pensador chino del siglo V antes de Cristo.

⁷⁵⁵ De la Iglesia, E. declaraciones a *El País*, 5/10/1980

semianalfabeto, de vida dura aunque sin antecedentes penales, que tras esta experiencia cinematográfica se convertiría en uno de los actores fetiche del subgénero. Con él y con Enrique San Francisco (“El Marqués), el film muestra “un emotivo código de conducta basado en la absoluta confianza mutua entre “desfavorecidos” sociales, lo que podría denominarse el “coleguismo” (Trashorras, 1998: 94) y nos ilustra sobre la pequeña “sociedad clasista” que habita también en el mundo del hampa.

Junto a ello, *Navajeros* reunirá todos los tópicos y arquetipos imaginables. Podremos encontrar desde la policía más corrupta, ligada a casos de prostitución, el consumo de drogas, la violencia de grupos ultras contra una pareja de hippies en el Retiro, hasta los códigos de conducta estereotipados del mundo homosexual. Ese gusto por el exceso y por los extremos, esa ausencia de matices, convierte a *Navajeros* en una “crónica de buenos y malos francamente maniquea donde se otorgan las culpas a una cegata sociedad a la par que se alinea emocionalmente con los delincuentes”⁷⁵⁶.

Aún así, el golpe más sensacionalista vendría con el final del film. Si en la vida real, “El Jaro” había tenido un hijo con su novia Toñi, una muchacha de dieciséis años que declaraba que el joven delincuente le había dado dinero para mantener al bebé antes de su muerte, en la ficción Toñi (Verónica Castro) dará a luz a un niño en el mismo momento en que el protagonista es asesinado mientras intenta atracar a un tipo. Utilizando el montaje paralelo, veremos las imágenes de un parto real (nada de ficciones) alternadas con la muerte del “Jaro”; la sangre del mártir sacrificado se mezcla con la sangre de su descendiente, en una clara alegoría de que la herencia está asegurada. El cuerpo del “Jaro” queda dibujado en el asfalto como el hijo es tumbado sobre el cuerpo de la madre tras el feliz alumbramiento.

Si la biografía de “El Jaro” alimentada por la prensa había alcanzado la categoría de mito, su traslación a la pantalla no logró la misma fuerza. La crítica cinematográfica fue bastante unánime con respecto al trabajo realizado por el

⁷⁵⁶ Friexas, R., *Dirigido por*, nº 77, noviembre 1980, pp. 64 y 65.

cineasta vasco. Pedro Crespo situaba *Navajeros* a medio camino entre *Los guerreros de la noche*⁷⁵⁷ y *Perros callejeros*. El crítico de *ABC* consideraba “risibles desde la planificación de las secuencias hasta la sucesión de peripecias del protagonista, pasando por la formulación de los diálogos, que parecen corresponder a un curso intensivo de “cheli” y el “tremendismo” que Eloy de la Iglesia intenta insuflar al conjunto”⁷⁵⁸.

Por su parte, desde las páginas de *La Vanguardia*, Lluís Bonet reflexionaba sobre las intenciones del cineasta a la hora de abordar este trabajo, al que calificaba como “un tebeo en el que la crónica es casi siempre postiza y que recurre a un simbolismo ingenuamente simplista”. Para el crítico catalán “el lumpen creado por la injusticia de nuestra sociedad merece un tratamiento más serio y *Navajeros*, lejos de ser un aldabonazo a nuestras conciencias dormidas, deviene en un producto oportunista”⁷⁵⁹.

Tras *Navajeros*, Eloy de la Iglesia quiso seguir explorando en ese itinerario hacia el fracaso y la muerte, aunque siempre dando un paso más en su tono de denuncia contra la sociedad. Es el caso de *Colegas*, película que no está basada en ningún caso concreto delictivo ni en ningún personaje real de aquellas bandas, pero que tiene cierto interés por sus referencias constantes a aspectos de la actualidad del momento. Curiosa la cita del cine dentro del cine, cuando un grupo de chavales del barrio comenta que se está preparando una película sobre delincuentes juveniles, a lo que otro responde que todas las realizadas hasta el momento son una “ful de Estambul”⁷⁶⁰ y añade: “¡qué van a saber los directores!”.

El argumento nos sitúa en el madrileño barrio de La Concepción, donde encontraremos familias muy humildes pero honradas y donde no existirá la

⁷⁵⁷ *The Warriors* (Walter Hill, 1979)

⁷⁵⁸ Crespo, P, *ABC*, 11/10/1980, p. 60

⁷⁵⁹ Bonet, Ll, *La Vanguardia*, 15/10/1980, p. 56.

⁷⁶⁰ Expresión muy en boga durante aquellos años entre los jóvenes de las barriadas madrileñas para definir algo malo, sin calidad.

marginalidad de las zonas del extrarradio. De esas colmenas de pequeños pisos saldrán los tres jóvenes protagonistas (José Luis Manzano, Antonio Flores y Rosario Flores) cuyo principal problema será el paro y la falta de perspectivas por su falta de formación. Aunque inicialmente se resistirán a recurrir a actos delictivos para conseguir el dinero que necesitan para costear el aborto de la chica e intentan buscar el dinero de todas las maneras legales posibles, el curso de los acontecimientos no les dejará otra alternativa que delinquir. Veremos que no tienen carácter delictivo, que no son malos chicos, que son “unos membrillos” y “unos pringaos” porque vomitan antes y después de atracar un estanco, pero el entorno seguirá empeñado en negarles cualquier oportunidad. Ante esta encrucijada, su destino solo podrá bifurcarse en dos caminos: el sacrificio o la fuga.

La recepción por parte de la crítica fue, como en casi todas las obras del cineasta vasco, bastante unánime, aunque en esta ocasión se destacara una cierta sobriedad con respecto a obras anteriores. En el diario *Informaciones* Pérez Gómez reflexionaba que si bien las anteriores obras de Eloy de la Iglesia pretendían el “escándalo bobo” y el “manifiesto propósito de granjearse el título de acusador implacable y sin remilgos”, *Colegas* “es una película que no llega a irritar y cumple una función de testimonio. Claro está, el cine de Pasolini (*Mamma Roma*, *Accattone*)⁷⁶¹ deja chiquito y ridículo al de Eloy de la Iglesia, utilizando idénticos temas y ambientes”⁷⁶². En este sentido también incidía Diego Galán, aunque él consideraba a la película como “un documento ni muy exhaustivo ni muy pretencioso; ni definitivo, ni menor. Su conflicto es simple aunque desencadene una tragedia”⁷⁶³. Guarner hablaba de “cóctel trepidante pero muy superficial, folletín generacional, sainete populista y alegato antiautoritario”⁷⁶⁴, mientras que Santos Fontenla recurría a las comparaciones: “más que a *Maravillas* o a *Deprisa, deprisa*, *Colegas* recuerda a cualquiera de los subproductos de Iquino, con su presunto equilibrio de mal gusto y moralina,

⁷⁶¹ Realizadas en 1962 y 1961, respectivamente

⁷⁶² Pérez Gómez, A. *Informaciones*, 30/10/1982

⁷⁶³ Galán, D., *El País*, 27/10/1982

⁷⁶⁴ Guarner, J.L., *El Periódico*, 11/11/1982

su melodratismo de pacotilla y sus desnudos o semidesnudos tan gratuitos como poco estimulantes, en este caso de “ragazzi di vita”⁷⁶⁵ que poco tienen de pasoliniano”⁷⁶⁶.

Las dos entregas de *El pico* suponen otra vuelta de tuerca más en el camino hacia la desolación, la desesperanza y el pesimismo iniciado por de la Iglesia con sus dos anteriores trabajos, pero que aquí alcanzarán sus cotas máximas. Según su autor, la creación de Ópalo Films, la empresa productora de Pérez Giner, Gonzalo Goicoechea y el propio Eloy de la Iglesia, está encaminada a producir una película “que es la consecuencia de algo muy personal y muy complicado que había irrumpido en la vida de Gonzalo y en la mía (...) en *El Pico* entra una problemática biológica, (era) hablar de algo que a todo un grupo nos afecta de un modo muy directo” (de la Iglesia: 1996, 155)

La apuesta de diseccionar de manera descarnada el mundo de la drogodependencia partirá de un hecho verídico “un caso que se dio en Madrid, en Arguelles, cuando el hijo de un guardia civil, muy enganchado, mató a un traficante con la pistola del padre” (de la Iglesia, op. cit), aunque el cineasta decidirá trasladar la acción al País Vasco. Allí, de la Iglesia no estará interesado en abordar las condiciones sociales que generan marginación ni retratará primordialmente ambientes degradados, sino que utilizará el vidrioso conflicto de la violencia en el País Vasco como telón de fondo. Su objetivo será enmarcar la historia en ambientes de la clase media alta, lo que le sirve para meter el bisturí a dos instituciones fundamentales (y muy autoritarias) de la sociedad española de esos momentos: la Guardia Civil y la familia tradicional.

De la Iglesia vuelve a contar con José Luis Manzano, que en esta ocasión interpreta a Paco, un chaval enganchado a la droga dura, hijo de un comandante de la guardia civil (José Luis Cervino) destinado en Euskadi. Como contrapunto, su amigo del alma, Urko (Javier García), será el hijo de un famoso dirigente abertzale, lo que ya da una idea del posicionamiento

⁷⁶⁵ Pasolini, P. *Ragazzi di vita*, 1955.

⁷⁶⁶ C.S.F., *ABC*, 27/10/1982

ideológico de la película. Los dos amigos compartirán, además de sus trapicheos con las drogas para costearse sus dosis, una amiga prostituta Betty (Lali Espinet). Dos mundos distintos, dos posturas ideológicas contrapuestas (guardia civil y parlamentario nacionalista) condenados a unirse en su defensa de la familia, en la lucha contra una droga que está estigmatizando la sociedad y que está destrozando a sus hijos. Dos personajes que pueden llegar a una identificación “a la hora de defender la institución familiar, que lleva dentro la ideología más reaccionaria que existe”⁷⁶⁷.

Una particular radiografía social que se completará con un submundo de corrupción policial, de represión por parte de las instituciones, de tráfico de estupefacientes, de drogadicción fetal y de violencia independentista. Todo ello enmarcado en un escenario urbano desolado, frío e inhóspito, donde tampoco faltan ni esa estética de fotonovela, ni el tresillo de skai ni la demagogia de “Encarna de noche” porque, como decía Octavi Martí, “la mitificación del subproducto, el empeño por romper con todas las clasificaciones, el desprecio por la llamada *alta cultura* y la connotación peyorativa que acompaña al adjetivo *elitista* son algunos de los padres de esta película”⁷⁶⁸.

En ese marco, quizá una de las cuestiones más impactantes fue sin duda el hiperrealismo de sus imágenes a la hora de ilustrar todo el ritual que rodea a cualquier heroinómano cuando prepara y ejecuta su “chute”. Esa minuciosidad en el detalle, ese regodeo en los primeros planos del bombeo, el realismo descarnado provocó, no sólo la curiosidad de más de un millón de espectadores interesados en ver algo tan “auténtico” (convirtiéndose en la película más taquillera del año) sino también la consideración de que la obra de Eloy de la Iglesia no era un alegato anti-droga. La reflexión del cineasta sobre este aspecto no deja duda: “Creo que toda película es parcial y subjetiva. Pero hay un problema básico, el de toda película donde se plantee un tema fuerte, y es que siempre acaban siendo apologéticas. Y no por ausencia de crítica, sino porque el protagonismo que se le da acaba siendo perturbador. Durante la

⁷⁶⁷ De la Iglesia, E., *El País*, 13/9/1983

⁷⁶⁸ Martí, O., “Anécdotas para engañar el tedio”, *El País*, 4/10/1983

exhibición de *El pico* se dieron fenómenos muy curiosos, como que se dispararan entre el público los síndromes de abstinencia” (de la Iglesia, 1995: 158).

Tras su paso por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, la película llegó a las pantallas comerciales rodeada de una polémica generada por los propios promotores del film⁷⁶⁹ pero de la que el cineasta responsabilizó a la prensa en su conjunto: esa aureola de provocación es “por culpa de determinada prensa que en su afán de amarillismo se excusa en *El pico* para crear el escándalo, adoptando una actitud golpista desestabilizadora. A mí no me extraña esa reacción de la prensa *ultra*, pero es todavía más repugnante en periódicos que se dicen progresistas. Me gustaría que el público fuera a ver mi película como si nunca hubiera oído hablar de ella”.⁷⁷⁰

Lo cierto es que tanto en la recepción por parte de los enviados especiales al festival donostiarra como después entre la crítica cinematográfica más sosegada, las opiniones fueron bastante contundentes. Si para Manuel Hidalgo, la cinta es escasamente sutil, vulgar y “utiliza las palancas del melodrama y del efectismo dramático para remover eléctricamente los sentimientos del espectador”, amén de otras consideraciones de lo que él califica como “la estética del calzoncillo”⁷⁷¹, Ángel Fernández Santos en *El País* consideraba que la película era un inteligente “apaño” para que el director, pese a ser de Zarautz, “juegue al juego de la paramera segoviana, que consiste en caminar por encima de una parva de ascuas sin quemarse los pies. Las lenguas viperinas aseguran que el secreto del filme consiste en que, aunque tales ascuas son reales, Eloy de la Iglesia se calzó para andar sobre

⁷⁶⁹ Ya antes de su pase en el Festival de Cine de San Sebastián, las entrevistas del cineasta con los medios calentaban motores en este sentido. Véase “El pico, una película de Eloy de la Iglesia que se presenta polémica” (*ABC*, 7/9/1983); “Con El Pico llegó el escándalo”, Carlos Ferrando, *Diario 16*, 21/7/1983; “No busco la polémica, abordo temas que otros no tratan”, Fernando Bejarano, *Diario 16*, 15/9/1983

⁷⁷⁰ De la Iglesia, E. , *El País*, 4/10/1983

⁷⁷¹ “Arrojarse a los pies del “caballo”, *Diario 16*, 18/9/1983, p. 38

ellas con unas confortables botas de amianto, a prueba de todo tipo de fuegos, sobre todo fuegos fatuos”⁷⁷².

Tampoco fueron más suaves las críticas realizadas tras el estreno comercial del film. Monterde, que consideraba que la verdadera piedra de toque estaba en poner en escena a la Guardia Civil y a sectores radicales del nacionalismo vasco haciéndolos coincidir en una identificación sentimental, afirmaba que “todo lo demás es el revestimiento melodramático-efectista (la muerte de la madre, cada uno de los pinchazos, la relación homosexual del protagonista, etc) que de la Iglesia identifica habitualmente con “lo popular” y que para muchos no es más que populismo”⁷⁷³.

Efectismo, oportunismo, maniqueísmo serán términos que se repiten como una letanía en los distintos análisis periodísticos. *El pico* sigue la tradición oportunista de los anteriores films de Eloy de la Iglesia: “si de oportunismo puede hablarse es de otro carácter, casi ontológico, al despreciar la esencia del cine y convertirla en un autobús que sirve para recorrer un trayecto”⁷⁷⁴, consideraba el crítico de *El País*. “El tema ya había sido suficientemente exprimido para ser rentable en taquilla”, pero la imaginación del cineasta y su “olfato para introducir motivos urgentes y polémicos” le haya llevado a realizar *El Pico*⁷⁷⁵, opinaba Bonet en *La Vanguardia*, mientras Guarner afirmaba, por su parte, que “entre situaciones límite y escenas didácticas –el problema de la tortura, por ejemplo- el director ha querido meter demasiadas cosas en una sola película, que circula entre momentos briosos y tiempos muertos”⁷⁷⁶, opinión compartida por Francisco Marinero para quien, además, había una

⁷⁷² “La película de Eloy de la Iglesia, considerada oportunista y comercial”, Ángel Fernández Santos, *El País*, 18/9/1983

⁷⁷³ Monterde, J.E., *Dirigido por* nº 108,

⁷⁷⁴ Martí, O, Op. Cit.

⁷⁷⁵ Bonet, Ll, *La Vanguardia*, 28/9/1983

⁷⁷⁶ Guarner, J.L., *El Periódico*, 4/10/1983

“diferencia entre la ambición de los planteamientos y la superficialidad del tratamiento, que solo puede resolverse mediante el recurso del efectismo”⁷⁷⁷.

En dos polos opuestos, aunque coincidente en su calificación negativa, se hallarán las críticas de dos periódicos tan dispares como *Egin* y *El Alcázar*. Para el primero “*El Pico* no es sino un parche tendencioso que a base de manipular la realidad la conduce a un callejón estrecho, cuya única salida es la tregua incondicional”⁷⁷⁸, mientras que el crítico del diario ultraderechista consideraba que “en *El pico* nada es verdad. No hay un gramo de vida auténtica y palpitante, ni de sentimientos verosímiles” porque “todo parecido con la realidad, con la vida, con la actualidad –a la que trata de engancharse con su habitual oportunismo- es un delirio estúpido”⁷⁷⁹.

Como decíamos más arriba el tremendo éxito de taquilla (tan alejada como otras veces de las opiniones de la crítica) originó la inmediata segunda parte de la historia. No entraremos a analizar esta película porque *El pico 2* está realizada ya bajo la “Ley Miró”, el límite de nuestra investigación, aunque sí avanzaremos algunos apuntes para cerrar este círculo temático iniciado por el cineasta. En esta segunda entrega, de la Iglesia no parte de una génesis realista de la historia, sino que retoma el argumento donde finalizaba la primera parte, abandona el País Vasco y traslada la acción a Madrid, donde el joven protagonista experimentará en carne propia los abusos y las injusticias del sistema penitenciario de entonces. La película, que pudo rodarse en el interior de la prisión de Carabanchel y que contó con la participación de varios presos (a todos ellos está dedicado el film), trasciende en esta ocasión el tema de la droga para girar en torno a la corrupción generalizada que asola la sociedad española del momento y en la que también está implicado un periodista.

⁷⁷⁷ Marinero, F., *Diario 16*, 8/10/1983

⁷⁷⁸ Insausti, M., *Egin*, 18/9/1983

⁷⁷⁹ Martialay, F., *El Alcázar*, 15/10/1983

Sus habituales excesos, su afán por subrayar la acción dramática y su escasa sutileza en el análisis, originó nuevamente opiniones sobre el trabajo de Eloy de la Iglesia que quizá fueron más feroces que en el anterior trabajo. El propio cineasta reflexionaba así sobre esta circunstancia: “Es fundamental que el espectador se crea la película, y ya sabemos que no tiene nada que ver la verosimilitud con la verdad de lo que se cuenta, de que conseguir aquella es un problema formal. Precisamente en esta época es cuando sectores de la crítica me acusaron más de amarillismo o de oportunismo. (...) Yo me limitaba a hablar de cosas que pasaban en la calle, algo en lo que el cine español no parece que esté, en los últimos tiempos, muy empeñado. Tenía la osadía de darle su nombre a las cosas, de no acudir a las alusiones o a las elipsis (...) Más que un problema de conciencia social, había una implicación personal” (De la Iglesia, 1996: 162).

PARTE V. Epílogo: el suceso criminal en el cine español durante los primeros años del periodo socialista

Año y medio después de producirse uno de los sucesos más desestabilizadores para una sociedad que pretendía ser democrática, como fue el golpe de Estado del 23 F, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) lograba la mayoría absoluta en las urnas. El “cambio” que comenzaba a operar en nuestro país resultaba decisivo por dos razones fundamentales: porque dejaba atrás un partido como Unión de Centro Democrático (UCD), rompiéndose de manera representativa el cordón umbilical con el pasado, y porque significaba que el momento clave de la alternancia en el poder había llegado, lo que suponía el signo más evidente de consolidación democrática. No deberíamos olvidar tampoco que la fuerza arrastrada por el partido liderado por Felipe González en aquella histórica convocatoria se repetiría en las dos siguientes citas electorales (1986 y 1989), legitimando el aval social para un cambio en profundidad.

Durante la primera década de gobierno socialista, marcada por numerosos hitos que situaban a España ya en una esfera internacional con mayor protagonismo, la realidad interna vendría marcada por una gran crisis económica y por numerosos conflictos originados por las reformas estructurales acometidos desde el Estado. ETA seguía atentando salvajemente en las calles (en 1986 asesinaba también a su antigua dirigente Dolores González Catarain, “Yoyes”, por acogerse a las medidas de reinserción) y practicando la extorsión a numerosos empresarios que, además, podían ser víctimas de larguísimos secuestros. Fue el caso, por ejemplo, del industrial Emiliano Revilla, que permaneció más de ocho meses retenido en 1988. A este ya tenso panorama, completado por la violencia ejercida por grupos terroristas como los GRAPO, habría que sumar dos nuevos escándalos relacionados con las fuerzas de seguridad del Estado. Por un lado, la detención y el procesamiento de los policías José Amedo y Michel Domínguez comenzaron a desvelar la sospecha de que los fondos reservados del ministerio del Interior podían estar siendo desviados para sufragar las actividades terroristas de los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) y, por tanto, la posible constatación de que desde

el Estado se estaba ejercitando una cierta guerra sucia contra el terrorismo. Asunto que copa las páginas de los periódicos durante años y que junto a otros problemas, como la corrupción entre la clase política, comenzarán a horadar de manera importante los sucesivos gobiernos de Felipe González. De otro lado, la sentencia a 29 años de cárcel a tres policías por la desaparición de Santiago Corella, “El Nani”, destapaba la existencia de una “mafia policial”, evidenciaba el abuso de autoridad de determinados sectores de la policía y certificaba el caso del primer desaparecido de la democracia.

En el terreno cinematográfico, el primer signo del “cambio” llegó a los pocos días de la toma de posesión de Felipe González como presidente del Gobierno, cuando el nuevo ministro de Cultura, Javier Solana, nombraba, para sorpresa de todos, a Pilar Miró como directora general de Cinematografía. La primera mujer en acceder a este cargo abordaba su cometido con el mandato de poner en marcha una maquinaria legislativa que intentara modernizar el anticuado aparato cinematográfico español en un momento de integración europea y de necesaria presencia en los mercados internacionales. Sus primeras medidas afectaron a la regulación de las salas “X” y de “arte y ensayo”, y la supresión de la categoría referida a producciones eróticas, ayudó al descenso anual en la realización de largometrajes. No obstante, la publicación del Real Decreto , en diciembre de 1983 (mal llamada “Ley Miró”), inspirado en la legislación francesa, vendría a regular la subvención anticipada, el mantenimiento del quince por ciento de subvención automática sobre la recaudación bruta en taquilla, una subvención adicional para aquellos films de presupuesto superior a cincuenta y cinco millones de pesetas, un apoyo especial a los proyectos de nuevos realizadores o de carácter experimental o la reducción de la cuota de distribución por cada película española distribuida, entre otras cuestiones. Numerosos cambios que originaron no pocos conflictos y que afectarían tanto a su creadora como a sus sucesores: Fernando Méndez Leite o Miguel Marías, ya con Jorge Semprún al frente del Ministerio de Cultura.

Intentaremos ahora trazar el panorama que nos permita vislumbrar qué asuntos de la crónica criminal relatada por los medios de comunicación son de interés de nuestros cineastas hasta la llegada de la década de los noventa. En primer lugar nos detendremos en la serie para televisión *La huella del crimen*,

por ser de interés especial para nuestro estudio, para después dibujar una radiografía de la producción cinematográfica.

1. *La huella del crimen*, una serie distinta en la España del cambio

Si hay una figura clave que aúne el periodismo de sucesos con la creación cinematográfica en la década de los ochenta y los noventa esa será Pedro Costa. Durante estos años, además de realizar varios largometrajes (siempre inspirados en sucesos reales), el director que había debutado con *El caso Almería* pondrá en marcha una de las iniciativas más atípicas, singulares y sugerentes de la televisión de aquellos años. Corría el año 1985 cuando el cineasta catalán presentaba a TVE un proyecto de serie de televisión, compuesto por una docena de capítulos, que pretendía ser una crónica histórica del crimen en nuestro país. Los relatos, escurrosamente documentados gracias a las numerosas investigaciones periodísticas realizadas por su creador, estaban acompañados por un planteamiento de producción muy cuidado (superior al habitual en aquellos momentos) y un estilo narrativo que huiría frontalmente del sensacionalismo y de la morbosidad. Ese esquema de trabajo se sustentaba además en la idea de que cada episodio estuviera dirigido por un cineasta de reconocido prestigio y de que toda la serie estuviera coordinada y supervisada por un productor (Pedro Costa) que conocía a la perfección tanto el medio cinematográfico como el terreno temático en el que se movía.

El proyecto, que se presentaba por segunda vez⁷⁸⁰, consiguió luz verde por parte de la dirección de Programas de TVE a cuyo frente estaba Ramón Gómez Redondo, con la limitación de realizar en un primer momento seis capítulos hasta comprobar la aceptación por parte de la audiencia, además de despejar las prevenciones y los recelos que el tema de la serie despertaba

⁷⁸⁰ A comienzos de los años setenta, cuando Pedro Costa trabajaba como periodista pero intentaba convertirse en cineasta tras pasar por la EOC comenzó a darle vueltas a la posibilidad de realizar una serie de televisión sobre crímenes españoles, siguiendo el modelo de las series inglesas o americanas. Su entusiasmo por el proyecto le lleva a contactar con Chicho Ibáñez Serrador, entonces jefe de programas de TVE, al que le plantea el proyecto. “Sería el año 72 ó 73, no lo recuerdo bien, pero lo que sí recuerdo es que expuse la idea, le hablé de toda la documentación que tenía... nadie entendió aquello y a nadie le interesó”. Entrevista realizada por la autora en abril de 1993.

entre los responsables del Ente Público. Pedro Costa hubo de trabajar en este sentido, despejando los miedos ante una temática que podía derivar en la truculencia, el escándalo o la morbosidad y convenciendo a todos de que “la serie del cambio”, como así se la denominaba, podría demostrar que una nueva forma de concebir la ficción en televisión podía realizarse en este país. Los sucesos seleccionados para la primera parte tenían un marcado carácter historiográfico, se localizaban casi todos en Madrid y abarcaban desde finales del XIX, con *El crimen de la calle Fuencarral* (ocurrido en 1888) hasta *El caso del procurador enamorado* (sucedido en Zaragoza en 1973)⁷⁸¹. Entre medias estarían *El crimen del Capitán Sánchez* (basado en un suceso de 1913); *El caso del cadáver descuartizado* (acaecido en 1929); *Jarabo* (sobre los crímenes cometidos en 1958), y *El caso de las envenenadas de Valencia* (ocurrido en 1959).

Como uno de los elementos fundamentales y diferenciadores de esta serie era que cada capítulo estaría dirigido por un cineasta, la tarea de seleccionar los nombres de los realizadores se convirtió en una de las cuestiones de mayor relevancia durante la fase de preproducción. En un primer momento, Pedro Costa pensó en tres directores que tenían tras de sí obras insólitas, arriesgadas, macabras, esperpénticas... Se trataba de Fernando Fernán-Gómez, Luis García Berlanga y Francisco Regueiro, pero ninguno de los tres pudo estar finalmente en la nómina de la serie por distintas razones. A pesar de que esta primera tentativa se vio frustrada, el productor consiguió la participación de Ricardo Franco, que realizaría *El caso del cadáver descuartizado*; Pedro Olea, encargado de dirigir *El caso de las envenenadas de Valencia*; Angelino Fons, *El crimen de la calle Fuencarral*; Juan Antonio Bardem, *Jarabo*, y Vicente Aranda, *El crimen del capitán Sánchez*, a los que se

⁷⁸¹ Este último suceso fue el que sustituyó al episodio que se titulaba *El asesinato de la calle del general Mitre*, ocurrido en Barcelona en 1977, porque cuando el acusado de este caso se enteró del tratamiento televisivo se dirigió al entonces Defensor del Pueblo, Joaquín Ruíz Jiménez, y solicitó que se impidiera su emisión. El argumento narraba la situación de un hombre que, agobiado por las deudas que tenía con El Corte Inglés, decide secuestrar a una anciana y a un niño a los que acabó asesinando. Los responsables de TVE decidieron cambiarlo por otro suceso porque no querían que la serie arrancara con problemas.

sumaría el propio Pedro Costa como realizador de *El caso del procurador enamorado*⁷⁸².

El productor facilitó a los distintos guionistas⁷⁸³ que participaron en la serie toda la documentación de los casos recopilada durante sus años de investigaciones periodísticas. No obstante, cada escritor podría enriquecer la historia con nuevos datos o decantarse por un material concreto. Así, por ejemplo, Carlos Pérez Merinero, encargado de escribir el guión de *El crimen de la calle Fuencarral*, siguió con mucha fidelidad el relato periodístico de *El Liberal* y los dibujos al natural realizados durante el juicio sirvieron para ofrecer una imagen más ajustada de los protagonistas de este caso. Álvaro del Amo, autor del guión de *El crimen del Capitán Sánchez*, contó en todo momento con la prensa de aquellos días para el relato de los hechos e incorporó a los diálogos la forma de expresarse de los distintos protagonistas. El numeroso material gráfico publicado sirvió para la reconstrucción y ambientación del caso e, incluso, la reproducción de una de las portadas de *ABC*⁷⁸⁴ se utilizó como fondo de los títulos de crédito, ilustrando el momento en que la protagonista, rodeada de militares, sale del Consejo de Guerra hacia la cárcel de mujeres.

Esta forma de trabajar respondía al planteamiento creativo ideado por Pedro Costa durante la gestación y preparación de la serie. El eje central de todos los capítulos debía ofrecer un retrato sociológico de todos los casos, de la misma manera que todos los argumentos debían estar narrados desde el punto de vista del presunto criminal. Esta opción, tan distinta a las habituales series británicas y americanas de aquellos años en las que se contemplaban las historias desde la perspectiva del detective, intentaba destapar las miserias y las pasiones de los inculpados o conocer los mecanismos de la mente humana ante esos actos delictivos. Así lo destacó, por ejemplo, José María Izquierdo en *El País*: “tomar la pluma –o la cámara- y comenzar a contar lo que

⁷⁸² Tras su emisión por TVE, dos de estos capítulos (El caso de las envenenadas de Valencia y El caso del cadáver descuartizado) fueron denunciados ante el Juzgado de Primera Instancia de Madrid por haberse infringido el derecho a la protección al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.

⁷⁸³ En la nómina de guionistas figuraban nombres como el de Alfredo Mañas, Álvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero, Manuel Marinero, Luis Ariño, además de firmar, en algunos casos, los propios directores

⁷⁸⁴ *ABC*, 19/9/1913

hizo el criminal, que no lo que hizo el inspector, se trata de algo más próximo a la realidad que a la intención moralizante”⁷⁸⁵.

Seguir estas coordenadas de trabajo y a la vez narrar historias de extremada crudeza, sórdidas o plagadas de miseria y pasiones irracionales podían haber desembocado en un espectáculo desagradable y repulsivo. Para no caer en ese recurso fácil, Pedro Costa quiso imprimir a toda la serie una línea narrativa más compleja y difícil, pero de resultado interesante. La inquietud y el misterio debían sustituir a lo evidente y a lo truculento. A pesar de todas esas premisas teóricas, el productor también quiso transmitir a todos los directores que debían actuar con absoluta libertad a la hora de crear y planificar el mundo visual de los distintos capítulos. El responsable de la serie tenía el convencimiento de que estilos narrativos diferenciados enriquecerían el producto de una manera muy notoria.

Este ejercicio de libertad creativa, sumado al hecho de que la mayoría de los cineastas elegidos para participar en la serie no había trabajado en el medio televisivo, propició una serie de discusiones teóricas sobre si era conveniente recurrir a una narrativa específica para la pequeña pantalla o si se apostaba por un estilo más cinematográfico que después se adaptara a la televisión. Años después, cuando en 1991 se emitieron conjuntamente la primera y la segunda parte de la serie, Manuel Palacio reflexionaba en el diario *El Sol* sobre este asunto y resaltaba que la trayectoria profesional de los realizadores no era una cuestión baladí porque “ayuda a comprender el manierismo presente en la realización de cada episodio, las formas estilísticas que se emplean (movimientos de cámara, presencia incesante de grúas o *travellings*) o la utilización de un ritmo algo lento; recursos todos ellos que no se suelen llevar bien ni con las reducidas dimensiones de la pantalla del televisor ni con la atención distendida del espectador doméstico”⁷⁸⁶.

La primera parte de la serie contó con un presupuesto bastante ajustado, ya que no alcanzó los ciento sesenta millones de pesetas el coste global de producción, lo que hacía un gasto medio de 26 millones de pesetas

⁷⁸⁵ Izquierdo, J.M, “La vida misma”, *El País Semanal*, 14/4/1985, nº290

⁷⁸⁶ Palacio, M. “Crímenes”, *El Sol*, 9/3/1991

por episodio. Para abaratar costes, los responsables de TVE impusieron que el rodaje se realizara en 16 mm y que se utilizaran tres semanas para rodar cada capítulo. Las limitaciones económicas obligaron a rodar todos los interiores en los estudios Cinearte, un lugar con escasas posibilidades de transformación, y donde los responsables técnicos de cada área tuvieron que sustituir determinadas carencias con imaginación. Así pasó, por ejemplo, con la necesidad de construir una sala de tribunales para *El crimen del capitán Sánchez*, por lo que Wolfgang Burman, responsable de los decorados y Juan Amorós, de la fotografía, tuvieron que inventar un sistema para que la cámara pudiera moverse en un espacio de reducidas dimensiones sin parecerlo.

La primera emisión de la serie se realizó a lo largo de los meses de abril y mayo de 1985. El día elegido fue los viernes, a las 23.25 horas, después de un programa de gran tradición en la televisión española, el concurso *Un, dos, tres*. La sorpresa fue que la serie causó un gran impacto popular, se consiguió un alto índice de audiencia y la crítica apoyó mayoritariamente la realización de la serie, aunque algunos expertos destacaran una cierta irregularidad en cuanto al resultado artístico en el conjunto de la serie⁷⁸⁷. Además se producía un fenómeno también inesperado para los responsables del Ente Público de RTVE y es que los episodios fueron vendidos a Argentina, Costa Rica, Ecuador, Francia, Holanda, Honduras, Hungría, Italia, Suecia, entre otros. Esta respuesta interna y externa llevó a preparar la segunda parte de la serie, que sería rodada durante 1990, en formato 35 mm, con un presupuesto más elevado (noventa millones de pesetas por capítulo) y con cuatro semanas de rodaje por episodio. Los casos y directores seleccionados fueron: *El crimen de las estanqueras de Sevilla*, Ricardo Franco; *El crimen de Don Benito*, Antonio Drove; *El crimen del Expreso de Andalucía*, Imanol Uribe, *El caso de Carmen Broto*, Pedro Costa y, finalmente, *Los amantes de Tetuán*, Vicente Aranda. Este último episodio sería retirado durante su preparación porque el proyecto iba adquiriendo tal dimensión que el cineasta decidió plantearle al productor abordar aquella historia con una mayor ambición y realizar un largometraje sobre este suceso ocurrido en el Madrid de 1949. La idea prosperó y ambos se embarcaron en la realización de *Amantes* (1991), un film que cosecharía, entre

⁷⁸⁷ Palacio, Op. cit.

otros muchos, premios como el Goya a la mejor película de 1991 o el de mejor interpretación femenina para Victoria Abril en el Festival de Berlín de ese año.

La segunda parte de *La Huella del Crimen* comenzó a emitirse en febrero de 1991, en una franja horaria de máxima audiencia, las 23 horas, y consiguió importantes niveles de audiencia. Además de ser vendida nuevamente a diferentes países, el Festival Internacional de Programas Audiovisuales de Cannes 1991 otorgó la FIPA de plata, en la categoría de ficción, al episodio dirigido por Ricardo Franco.

2.La revitalización de la crónica criminal a través de sucesos mediáticos

En el terreno de la producción cinematográfica y, más concretamente, en el ámbito que nos interesa, podremos constatar que, por un lado, hay un interés por recrear la crónica negra a través de sucesos con gran presencia mediática (el caso de la “Dulce Neus”, la desaparición de “El Nani” o el crimen de los Marqueses de Urquijo) y, por otro, se produce la recuperación de sucesos acaecidos en los años setenta, a través de la revisión de un caso de corrupción del régimen de Franco; un crimen múltiple en un cortijo andaluz o las andanzas del mítico bandido “El Lute”. También podemos certificar que a pesar de la consolidación democrática (o precisamente por eso) los sucesos políticos contemporáneos no interesan mucho a los cineastas. El listado de títulos que tengan como referencia algún hecho delictivo relacionado con la política o con el terrorismo de ETA o con las fuerzas de seguridad del Estado se reduce a una cantidad tan insignificante, que la hace prácticamente inexistente durante la década 1982/1992. Aún así, el terrorismo vasco será el problema que más se cuele en la ficción cinematográfica, tal y como revela la nómina de largometrajes. José Antonio de la Loma utilizará todo el efectismo en su planteamiento visual y todo el oportunismo para abordar dos problemas candentes de aquellos años desde la óptica más reaccionaria. *Goma-2* (1984) es la historia de un antiguo etarra que tras abandonar la lucha armada trabajará como transportista internacional autónomo. Además de sufrir la violencia ejercida por los camioneros franceses contra los españoles, volcándoles los vehículos y quemando sus mercancías, su indignación máxima

llegará cuando un nuevo percance en su camión producirá la muerte por asfixia de su mujer que, para más inri, acababa de confesar su embarazo. Aunque arrepentido de su lucha terrorista, el joven viudo buscará la venganza con un cargamento de Goma-2, al tiempo que huye de sus antiguos compañeros vascos dispuestos a liquidarle por la vía rápida. También llegará a las pantallas otras propuestas más arriesgadas (casi siempre de cineastas debutantes) en el terreno de la ficción, como *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985), *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987), *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988), *Días de humo* (Antxon Eceiza, 1989), que incorporan en sus argumentos de una manera u otra el terrorismo etarra o *thrillers* como *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991), donde entrará de manera colateral el asunto de los GAL.

Como decíamos, la crónica de sucesos criminales más contemporáneos tendrá durante estos años un protagonismo mayor en las salas. Curiosamente, los mismos productores que habían realizado *El caso Almería*, Isabel Mulá y José María Cunilles, y que después harían posible las dos partes de “El Lute”, respaldarían económicamente el trabajo que Santiago San Miguel firmaría en 1985: *Crimen en familia*. La película recreaba la muerte del constructor Joan Vila Carbonell el 28 de febrero de 1981 a manos de miembros de su propia familia. El suceso, de gran trascendencia mediática y de largo recorrido tanto en prensa como en la televisión ya espectacularizada de estos tiempos, destapaba las enormes contradicciones que pueden vertebrar una célula familiar. La película de San Miguel optaba por recrear los hechos bajo el prisma de la tragedia clásica y del psicoanálisis, centrándose en ese Calígula provinciano que nos demostrará su despotismo y su abyección, su gusto por humillar con placer a toda su familia, su vileza tanto en el trabajo como en el ámbito doméstico. Él será el eje de esta agria y violenta crónica familiar que desembocará inexorablemente en su asesinato real, no metafórico, como única salida de la opresión vivida. El problema es que las limitaciones de un guión que no conseguía ensamblar todas las piezas de esta historia, la escasa envergadura y el excesivo esquematismo otorgado al patriarca, al igual que al resto de los personajes, harán que el relato naufrague de manera estrepitosa. Y más aún fracasará en sus intenciones de recrear una parábola sobre el franquismo y sus monstruos cotidianos.

Crimen en familia se estrenaba en febrero de 1985, pero un juez ordenaría su retirada de las carteleras ante una denuncia de Neus Soldevilla y sus hijos por considerar que el film atentaba contra el honor y la intimidad de la familia. Los demandantes reclamaron además que se les indemnizara con cincuenta millones de pesetas. El Juzgado de Primera Instancia nº 6 de Barcelona condenó a la empresa distribuidora Multivideo S.A, a la productora Racord Producciones S.A. y al director Santiago San Miguel a pagar siete millones y medio de pesetas a Neus Soldevilla y a sus hijos en concepto de indemnización por los daños morales sufridos por la exhibición del film y se ordenaba que fueran depositadas todas las copias de la película en el propio Juzgado.

En 1987, Pedro Costa decidía recuperar uno de los escándalos más notables de corrupción y asesinatos de los últimos años del franquismo. “El caso Reace”, como era conocido, era un complejo suceso que se destapó en 1974 en el que se mezclaban la estafa, el tráfico de influencias y toda una serie de crímenes relacionados sin resolver. Durante ese año, numerosos medios de comunicación publicaron informaciones y reportajes sobre la desaparición del aceite de Redondela, coincidiendo con la inminente celebración de un juicio que implicaba a altos cargos de la administración franquista. Realizando aquellas investigaciones periodísticas para *Cambio 16* sobre este jugoso suceso estaba Pedro Costa, quien recopiló material suficiente, recabó testimonios y conoció sobre el terreno todos los datos necesarios para construir un guión cinematográfico. Así nacía *Redondela* (1987)⁷⁸⁸.

El argumento de la película narraba la desaparición de más de cuatro mil toneladas de aceite, propiedad de la Comisaría de Abastecimientos y Transportes, de los tanques que REACE tenía en Redondela (Vigo). En aquel momento, marzo de 1972, la primera detención se produciría en la persona del presidente y principal accionista de la compañía, Isidro Suárez Díaz-Moris, un hombre de negocios influyente en la zona y ligado estrechamente al antiguo ministro de Comercio Enrique Fontán. Cándido Conde-Pumpido, en aquellos

⁷⁸⁸ Toda la información que se aporta sobre este caso y esta película son un extracto del trabajo de investigación “Del caso REACE a *Redondela*. Entre el periodismo y la ficción cinematográfica”, realizado durante los cursos de doctorado (1994).

años fiscal-jefe de la Audiencia Provincial de Pontevedra, se hacía cargo de las diligencias sumariales del caso.

Sin entrar en todo el entramado financiero que ocultaba la red de corrupción, sí diremos que, según el informe del ministerio fiscal, se utilizaba el aceite depositado, trasvasándolo de unos tanques a otros, y negociando con él. El líquido escamoteado se vendía de varias maneras: a los conserveros, a granel sin refinar o a otras empresas del ramo. Todo el sistema funcionó hasta que, con motivo de la solicitud de varios pedidos por parte de la CAT, REACE no pudo hacer entrega de material por falta de existencias y las investigaciones comenzaron.

Cuando el proceso judicial ya estaba en marcha, una serie de extrañas muertes complicarían las actuaciones judiciales. La primera fue la aparición del cadáver de un taxista, conductor habitual de Isidro Suárez y de José María Romero. Este último era el director general de REACE y fue la persona que denunció la desaparición del aceite ante el temor de que sospecharan de él. A los veinte días de este asesinato, se encontraron los cuerpos sin vida de Romero, de su mujer y de su hija. Aunque aparentemente una carta firmada por el director general explicaba los motivos que le llevaron a quitar la vida a su familia y a él mismo, los investigadores no pudieron explicar un buen número de sospechas e interrogantes. El caso se complicaría aún más con la muerte en extrañas circunstancias de Isidro Suárez en el interior de la cárcel de Vigo. El asunto se convertía así en un escándalo de proporciones importantes que salpicó de manera directa al ministro Fontán y al hermano de Franco, tapado hasta ese momento. Nicolás Franco, consejero delegado de REACE y socio fundador de las empresas de la trama, tendrá una implicación directa pero nunca se sentará en el banquillo. José María Gil Robles y Leopoldo Stampa Braun, abogados defensores del funcionario de la CAT, Ángel García Canals y de Isidro Suárez, respectivamente, solicitaron el nombramiento de un juez especial, petición que fue denegada. El juicio se celebró finalmente en septiembre de 1974 en Vigo.

Si no resulta sencillo sintetizar al máximo la trama de este complicado caso, tampoco es fácil resumir la cobertura informativa en un reducido espacio.

Además ello requeriría que no olvidáramos en el contexto informativo en el que se desarrolló el caso, con una supuesta apertura promovida por Arias Navarro pero que terminaría con el cese fulminante de su ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas. Como decíamos más arriba, Pedro Costa publicaba una serie de reportajes de investigación sobre este suceso en *Cambio 16* durante el otoño de 1974, un material que, con los años, le serviría de base documental para elaborar el guión de *Rendondela*.

Tras realizar la primera parte de la serie *La huella del crimen*, el cineasta decide escribir, producir y dirigir su segundo largometraje. Acompañado del guionista Manuel Marinero se trasladará a Vigo, donde comenzará una investigación complementaria para consultar archivos, entrevistar a abogados, policías, testigos... Todo para recomponer un auténtico puzle argumental. Los autores del guión decidieron que la historia debía asentarse en dos pilares fundamentales: por un lado, la figura de uno de los abogados defensores que más se había destacado en el caso, José María Gil Robles; mientras que por el otro había que seguir con absoluta fidelidad los hechos que rodearon al caso.

Con un presupuesto de ciento veinte millones de pesetas, de los que el cincuenta por ciento eran aportados por el ministerio de Cultura en concepto de subvención anticipada, comenzó el rodaje de la película en septiembre de 1986 en los escenarios donde habían tenido lugar los hechos reales. Pedro Costa quiso huir del tono de denuncia del cine italiano de los setenta para acercarse más al modelo de serie negra americana, incluso otorgó el papel principal a un gran actor británico, Patrick Newell, de gran parecido físico con Gil Robles⁷⁸⁹. Tras un rodaje lleno de dificultades que no entraremos a relatar, *Redondela* se estrenó en febrero de 1987. Nunca alcanzó el éxito esperado en taquilla y aunque su autor buscaba las razones a este fracaso en un error de marketing o en el desinterés por parte del público por una historia ocurrida durante el franquismo, la película se veía aquejada de otras cuestiones de más calado.

⁷⁸⁹ Pedro Costa recordaba el impacto que le había causado Gil Robles: “me pareció un hombre increíble, con una cultura y una trayectoria sorprendente. Él fue quien me dio todas las pistas y las claves para entender el trasfondo de REACE, pero también hablaba con él de cine. Había trabajado con la Paramount y conocía muy bien Hollywood. Desde el primer momento le vi como el Charles Laughton en *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, Billy Wilder, 1957)”. Entrevista de la autora realizada en abril de 1994.

Redondela estaba lastrada por un guión complejo, agobiado por miles de datos, relaciones entrecruzadas y unas especificidades técnicas de un sector tan poco conocido como el aceitero. Un relato enmarañado que no sabía salir de su laberinto para proponer un argumento fluido. César Santos Fontenla en *ABC* consideraba que la película dejaba “aún más desorientado al espectador de lo que en su día pudieron dejarle las crónicas de sucesos”⁷⁹⁰, mientras que Octavi Martí en *El País* consideraba que “para bien y para mal es un film de periodista” que encuentra su fuerza en lo actual y en la realidad, “puede que no guste a los cinéfilos, pero sí a quienes quieren que la pantalla sea el espejo de su curiosidad”⁷⁹¹. Freixas, en *Dirigido por*, resaltaba que “en la disyuntiva entre primar información y trabajar la escritura fílmica, Costa opta por la instrumentalización, por la sumisión del lenguaje cinematográfico a las ideas a transmitir. La indagación vence a la creatividad de la puesta en escena. La funcionalidad ahoga la posible reivindicación de estilo”⁷⁹². Aún así, el crítico considera que *Redondela* no merece ni el silencio como respuesta ni la indiferencia como actitud. Opinión en la que coincidirá Carreño desde las páginas de *Manhattan*, donde realizará una firme defensa de la obra por considerarla un producto muy interesante⁷⁹³.

Si una última propuesta residual del bandolerismo llegaría con el trabajo realizado en 1986 por Rafael Moreno Alba sobre las andanzas de Juan Mingolla Gallardo en *Pasos Largos (El último bandido andaluz)*, la reconstrucción biográfica de personajes criminales (con ciertos parentescos con los bandoleros románticos) adquiriría especial relieve con las dos entregas de Vicente Aranda sobre *El Lute (Camina o revienta)*, (1987) y *El Lute II, Mañana seré libre* (1988). Basadas en las memorias escritas por su protagonista, Eleuterio Sánchez, Aranda afrontaba el relato de este merchero trabajador de la hojalata (oficio que se extingue a ritmo acelerado por el auge del plástico), mostrándonos cómo se ve forzado a ejercer la delincuencia de

⁷⁹⁰ ABC, 20/2/1987

⁷⁹¹ Martí, O. “La corrupción que fue norma”, *El País*, 11/2/1987

⁷⁹² Freixas, R. *Dirigido Por*, nº 148, junio 1987.

⁷⁹³ Carreño, J.M., *Manhattan*, nº4, abril 1987.

poca monta y cómo se verá convertido, por obra y gracia del estado franquista, en el enemigo público número uno y en un condenado a muerte. Concebidas desde el origen del proyecto como un díptico, las dos películas forman parte indisociable de un tronco común y se complementan, al tiempo que funcionan con la suficiente autonomía e independencia como para tener interés por separado. *El Lute (camina o revienta)* mostraba al personaje y su circunstancia: su procedencia, la primera e injusta detención, el robo a la joyería, el juicio, la pena de muerte, la fuga en el tren hasta la detención cerca de Salamanca. El periplo continuará y se hará más intenso si cabe con *El Lute II, Mañana seré libre*, que arranca con la fuga del penal del Puerto de Santa María y terminará con la última detención en Sevilla, dos años y medio después.

A pesar de contar con un material de partida extenso, poblado de numerosas vicisitudes por las que atraviesa el personaje y un variadísimo anecdotario, el director de *Tiempo de Silencio* rechazaba realizar en la primera parte una película de acción, evitando los aspectos épicos de la historia así como realizar un panfleto contra la brutalidad policial, huyendo al mismo tiempo de la espectacularidad que le podía brindar el argumento. Esta opción, arriesgada y peligrosa, venía acompañada además por el propósito de ni exaltar ni desmitificar el personaje. Aranda se inclinaba más por el estudio de los tipos, por descubrir la epopeya interna de un hombre que se descubre a sí mismo desarrollando toda la astucia y la inteligencia de la que es capaz para superar la adversidad.

El director de *Fanny Pelopaja* comentaba la dificultad de trabajar con un material verídico: “es evidente que el carácter documental de los hechos encorseta. Y también el que los hechos sean recientes y el protagonista está vivo y sea todavía joven. Te permiten mucho menos campo de actuación que una novela”⁷⁹⁴. Lo cierto es que la colaboración del propio Eleuterio Sánchez en el rodaje del film ayudó para dar detalles de ambientación y autenticidad a ese retrato etnográfico sobre la vida trashumante y las costumbres de los mercheros, así como a trazar la trayectoria que va de robar unas gallinas a convertirse en el bandido más famoso de España. En ese camino, la prensa

⁷⁹⁴ Declaraciones de Vicente Aranda a Antonio Castro, *Dirigido Por*, nº 151, pp. 19-23

jugará un papel fundamental en la creación del mito, alentado por un ministro del Interior que explica en la ficción cinematográfica cómo debe tratarse periodísticamente la noticia sobre la detención de “El Lute” para que adquiera relevancia frente a las numerosas revueltas universitarias que se están produciendo en todo el país. Esa manipulación de la prensa y, por tanto, de los ciudadanos será una pequeña anécdota en el argumento, en la que lamentablemente no se profundiza para describir con mayor hondura la utilización política del mito con objeto de desviar la atención de otros problemas más espinosos para el Régimen.

Si en la primera parte había una notoria densidad dramática, en la segunda entrega Aranda seguirá mirando con distanciamiento a su protagonista pero le imprimirá un rasgo humorístico del que carecía antes. Aquí nos encontramos a un “Lute” que va descubriendo su condición mítica a través de los periódicos, que es admirado por la gente del pueblo y que se percata que puede utilizar todo ello en su propio beneficio. Eleuterio comprende que debe construir un nuevo personaje, que necesita saber leer y escribir, que debe aprender a vivir como los “payos”, que necesita integrarse para diluirse en la sociedad. Acosado permanentemente por la Guardia Civil y siempre cargado de familiares, el camino emprendido por “El Lute”, ese proceso de “rehabilitación” que para él no tendrá vuelta atrás, será contemplado por Aranda con distancia y también con algo de escepticismo, alejado de la visión autocomplaciente del material del que partía.

Aunque la segunda entrega está repleta de aspectos que merecerían destacarse, como el mundo visual que propone, la austeridad y la concisión de su sistema narrativo o el tratamiento de reportaje que confiere a la parte de los gitanos, cuestiones en las que no podemos detenernos ahora, sí consideramos de gran significación reflexionar someramente sobre la construcción de un mito. La película nos muestra cómo el fomento de un personaje estereotipado desde las instancias oficiales para distraer la atención de otros asuntos más urgentes de la realidad, acabó funcionando en un sentido completamente opuesto al pretendido. El “pueblo” secundó y encumbró a ese mito porque representaba lo que esa masa abstracta no tenía y quería tener: valentía, astucia, capacidad para burlar a la guardia civil. En este sentido, la imaginación popular

engrandece y mitifica a “El Lute”, secundado por una prensa que sigue las directrices oficiales sin contrastar las informaciones, tanto de la trayectoria delictiva del personaje como de su posterior reinserción. Un aspecto este que debería ser estudiado en profundidad en una investigación posterior porque, como declaraba Vicente Aranda sobre la prensa de la época, le ayudó tanto para esclarecer aspectos de su vida familiar (la boda con la chica gitana “no es ni mucho menos como lo contó la prensa de la época”, declaraba el director) como para buscar soluciones a aspectos en los que Eleuterio no quería entrar cuando hablaba de algunos actos delictivos en Granada: “la solución me vino de los periódicos. Vi que aparecían noticias sobre la desaparición de cajas de caudales de determinadas sucursales bancarias, cajas muy pesadas de hasta ochocientos kilos”⁷⁹⁵. Todos estos factores, además de otros en los que no hemos podido entrar, convierten a este díptico en dos obras inusuales en el panorama cinematográfico español.

Además de *Redondela* y de la primera parte de *El Lute*, 1987 también dará a las pantallas otro suceso criminal de los años setenta. La película *Los invitados*, dirigida por Víctor Barrera se inspiraba en la novela escrita por Alfonso Grosso, *Los Galindos* que, a su vez, recogía el crimen ocurrido en el verano de 1975 en el cortijo del mismo nombre. Desde el comienzo del rodaje, en el otoño de 1986, que coincidía también con la conclusión del sumario abierto por parte de la Audiencia Provincial de Sevilla del quíntuple asesinato ocurrido once años antes, las voces de protesta sobre la realización de la película no se hicieron esperar. El juez especial del caso, Andrés Moreno Andrade, en declaraciones al diario *El País*, mostraba su preocupación por la filmación de esta película por poder “constituir un agravio hacia el recuerdo y el buen nombre de unas personas que fueron honestísimas en su vida privada”⁷⁹⁶. Opiniones que no gustaron a los responsables del film quienes se manifestaron con una carta abierta al juez, firmada por Víctor Barrera, en la que este último se defendía argumentando que “puedo asegurar que en mi película todos los personajes son ficticios, y que cualquier parecido con seres vivos o

⁷⁹⁵ Declaraciones de Vicente Aranda a Antonio Weinrichter, *Dirigido Por*, nº 158, pp, 34-37.

⁷⁹⁶ “La película de *Los Galindos* no tiene ninguna posibilidad de coincidir con la realidad”, afirma el juez especial del caso, *El País*, 19/10/1986

muertos es pura coincidencia, y que nunca ha estado ni estará en mi ánimo agraviar ni injuriar a nadie”. El cineasta reivindicaba también su libertad artística: “yo estoy haciendo una película que es una obra de creación independiente de la realidad y de la novela en la cual está inspirada”⁷⁹⁷.

Este asunto fue la principal piedra de toque de la polémica. La novela escrita por Alfonso Grosso hacía una reconstrucción del caso que, según su hipótesis, situaba como el móvil de los crímenes al tráfico de droga, además de incluir una supuesta relación pasional clandestina entre dos de los muertos. Las voces críticas con el film denunciaron que las investigaciones policiales habían ido demostrando que el libro era una pieza de ficción sin ningún parecido con la realidad. Ismael Fuente, uno de los periodistas que siguió este caso con más detenimiento, escribía en una Tribuna de opinión de *El País* que tanto el Ministerio de Cultura como la Junta de Andalucía estaban financiando una película cuyo tema estaba *sub júdice*, añadiendo que existía un *lobby* interesado en difundir esta versión y advirtiendo del daño que se podía “producir desde un poder del Estado (el ejecutivo) a otro (el judicial) necesitado ciertamente de credibilidad. Debiera haber bastado con las advertencias del juez titular”⁷⁹⁸.

Las críticas a la realización del film arreciaron un mes antes de su estreno, con la presentación de una demanda por parte de los familiares de una de las víctimas por injurias y calumnias o las movilizaciones contra la película de Barrera en el pueblo de Paradas, lugar donde sucedieron los hechos⁷⁹⁹. Días después del estreno de la película en toda España (marzo de 1987), el titular del Juzgado de Instrucción nº 15 de Sevilla, Emilio González, sobreseía las actuaciones iniciadas por la denuncia contra la película tras visionar *Los invitados* y “considerar que los personajes del filme no corresponden a la realidad”⁸⁰⁰, decisión que fue recurrida por parte de la familia

⁷⁹⁷ “Polémicas sobre las declaraciones del juez del caso”, *El País*, 21/10/1986

⁷⁹⁸ Fuente, I. “Más tierra encima del sumario”, *El País*, 21/10/1986

⁷⁹⁹ “Los vecinos de un pueblo de Sevilla se movilizan contra una película”, *El País*, 27/2/1987; “El pueblo de Paradas, contra la exhibición del filme sobre “Los Galindos”, *La Vanguardia*, 26/2/1987; “Manifestación en protesta por la película basada en los crímenes de Los Galindos”, *Diario 16*, 26/2/1987

⁸⁰⁰ “El juez de Sevilla no considera delito la exhibición de Los invitados”, *El País*, 11/3/1987

González al considerar que se les degradaba moralmente. A pesar de tanta presencia en medios de comunicación y de tanta polémica, la película no consiguió arrastrar el mismo interés hacia las salas y, con respecto a la crítica, tampoco logró un respaldo unánime. José Luis Guarnier la situaba en “la incómoda postura de hipótesis sobre una hipótesis”, porque “ni se ajustaba al libro, adaptado muy libremente, ni ha intentado reconstruir los crímenes tal como ocurrieron”, mientras que desde las páginas de la *Cartelera Turia*, su crítico considera que la eficacia narrativa de Víctor Barrera, sin estilo personal “a la hora de presentarnos crónicas de la realidad bastante reciente”, queda muy lejos a la de Pedro Costa “aunque sea bajo la influencia de la narrativa americana⁸⁰¹”.

La misteriosa desaparición de Santiago Corella, “El Nani”, en noviembre de 1983, tras haber sido sometido a un interrogatorio en las dependencias de la Dirección General de Seguridad, en la madrileña Puerta del Sol, provocó ríos de tinta en los periódicos de la época y puso contra las cuerdas al entonces ministro del Interior, José Barrionuevo. Cuatro años después de aquello, los productores Vicente Escrivá y Antonio Martín proponían a Roberto Bodegas la realización de *Matar al Nani* (1987), un proyecto que calificaban de “oportuno, no de oportunista” y que se centraría no tanto en la “coyuntura realista de la historia como en la sociológica”⁸⁰². Para construir el guión (escrito por Vicente Escrivá con la colaboración de Gregorio Roldán) y contar la vida cotidiana de “este ser normal y corriente”, según lo definía el director, “se utilizó todo lo que se publicó en los medios de comunicación, además de las entrevistas personales que hemos hecho”⁸⁰³. Con ciento cincuenta millones de pesetas de presupuesto, una subvención del Ministerio de Cultura y la compra de derechos de emisión por parte de TVE, *Matar al Nani* se rodaba con el consentimiento de la familia del desaparecido (quienes habían recibido una determinada cantidad de dinero por ello) en las localidades de Madrid, León, San Sebastián y París. Para interpretar al personaje principal, los responsables

⁸⁰¹Guarnier, J.L., *La Vanguardia*, 26/3/1987; Vicente, *Cartelera Turia*, nº1213, mayo 1987

⁸⁰² Muñoz, D. “Matar al Nani es una película necesaria para la sociedad española”, *La Vanguardia*, 26/8/1987

⁸⁰³ Entrevista de Concha Gómez a Roberto Bodegas, *Imágenes de Actualidad*.

del film optaron por un rostro desconocido para el público español, el actor francés Frederic Deban.

Con estos elementos y siguiendo los esquemas del cine negro y del cine de denuncia, Bodegas elaboraba un relato que proponía la reflexión del espectador mostrándole la connivencia del aparato policial con diferentes instancias de la mafia y del poder establecido. El principal valor de la película es, como decía Octavi Martí en *El País*, que surge de la crónica periodística: “el cine español está falto de películas de urgencia, que sepan dramatizar acontecimientos reales para transformarlos en ficciones sin traicionar su origen”⁸⁰⁴. Es verdad que la licitud del propósito no conlleva como fórmula matemática el éxito en los resultados. Carlos F. Heredero señalaba el “convencionalismo general del esquema narrativo”⁸⁰⁵ como una de las debilidades del film, cuestión en la que coincidía José Luis Guarner, además de destacar que “mezcla hechos auténticos e inventados con absoluta, desconcertante y sospechosa desenvoltura”⁸⁰⁶. Mucho más duro en sus planteamientos será Freixas en las páginas de *Dirigido Por*. El crítico expone que *Matar al Nani* es “un relato indeciso entre la crónica, la denuncia, el documentalismo y la normalizada serie negra”. Aunque considera que las comparaciones son odiosas pero no ofensivas, resalta que “entre el *Lute I* y *Matar al Nani* la distancia es abismal, casi tanta como los recursos narrativos de Aranda y Bodegas”, para terminar argumentando que la película se ve “lastrada por su condición de informe, más político que sociológico, alicorto y trivial cinematográficamente, incapaz de dramatizar aceptablemente los acontecimientos”⁸⁰⁷.

Tampoco se libró de problemas con la justicia *Sólo o en compañía de otros* (1990), relato cinematográfico producido nuevamente por José María Cunillés e Isabel Mulá, que reconstruía el asesinato de los marqueses de Urquijo y que estaba realizado por Santiago San Miguel cinco años después

⁸⁰⁴ Martí, O. *El País*, 26/4/1988

⁸⁰⁵ F. Heredero, C., *Cambio 16*, 9/5/1988

⁸⁰⁶ Guarner, J.L. *La Vanguardia*, 4/5/1988

⁸⁰⁷ Freixas, R. *Dirigido Por*, nº 158, p.69

de dirigir la muy polémica *Crimen en familia*. La historia, tal y como se ha relatado anteriormente, se volvía a repetir. Mientras la prensa informaba del rodaje de la película, la familia, en este caso los hijos del matrimonio asesinado, anunciaba el inicio de acciones legales para impedir que el film llegara a las salas. Asunto que no prosperó porque como recordaba el catedrático de Derecho de la Información de la UCM, Teodoro González Ballesteros, “Si la película está relatada en base a lo que está aprobado por los tribunales es difícil que prospere cualquier tipo de reclamación”⁸⁰⁸. A pesar del escándalo originado en los momentos previos a la llegada a los cines, *Sólo o en compañía de otros* fue un auténtico fracaso de crítica y público porque, aunque la realidad supera a la ficción en muchos momentos de la vida, también puede suceder que el relato periodístico más apasionante, diabólico e intrigante que nos brinde la realidad se convierta en el argumento más plano, zafio y aburrido en la pantalla.

No podemos terminar este breve recorrido sin una mención especial a una película que ya está fuera de los límites de nuestro epílogo pero a la que consideramos como una obra fundamental dentro del cine basado en sucesos criminales. Se trata de *Amantes* (Vicente Aranda, 1991), película basada en el crimen de La Canal y que, como dijimos más arriba, inicialmente pertenecía al proyecto televisivo de *La huella del crimen*, pero que terminó desgajándose de la serie para convertirse en un producto independiente. El guión, escrito por Álvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero y Vicente Aranda, sigue con bastante fidelidad el crimen perpetrado por José García San Juan, de veinticuatro años, natural de Pedraza (Segovia), cuando asesinó a su novia de toda la vida, Dominga del Pino, la noche del 16 de mayo de 1948. Ocurrió en Burgos, aunque los protagonistas de esta historia vivían en Madrid, al igual que la amante de José, Francisca Sánchez Morales, una viuda de cuarenta y cinco años que le había alquilado una habitación en su domicilio y que, según el *Diario de Burgos*, era “fea y de mirada altiva”. También decían las crónicas que pronto empezaron a hacer vida marital, desplegando una frenética vida sexual y que el embrujo ejercido por ella era de tal calibre que el joven se convirtió en un muñeco en sus manos. La historia continúa tal y como la recreación

⁸⁰⁸ “Las películas sobre crímenes reales provocan peleas millonarias”, *Tiempo*, 17/9/1990

cinematográfica de Aranda nos lo contó. La ingenua y hacendosa novia, asistente del comandante para quien José había ejercido como ordenanza, decidió guiarse por los consejos de su amado e invertir sus ahorros (diecinueve mil pesetas) en el traspaso de un establecimiento en Burgos que les serviría de sustento una vez se casaran. Todo había de sere un ardid ideado por Francisca y José, quien llevó engañada a Dominga hasta la ciudad castellana, donde se alojaron en la pensión Riojana. Allí el muchacho compraría una navaja barbera y allí mismo la realidad se tornaría bastante más desagradable que la que habría de verse en la ficción cinematográfica. Tras convencer a su novia para dar un paseo por las afueras de la ciudad y merendar en un paraje romántico, José degolló a su novia, dejando su cuerpo abandonado en un descampado. El plan estaba consumado, el dinero conseguido y los amantes huyendo hacia Valladolid, hasta que fueron detenidos a los pocos días. Francisca y José fueron condenados a muerte, pero un indulto particular conmutaría la pena por treinta años de prisión.

Con semejante argumento de partida, Vicente Aranda conservó tanto el origen de la historia donde se fraguó el crimen, el madrileño barrio de Tetuán de las Victorias, lugar en el que estaba el cuartel de caballería, como la planificación, el móvil y la resolución del caso. La traslación de la acción desde finales de los años cuarenta a mediados de los cincuenta, permitiría mostrar mediante unas simples pinceladas el ambiente de una España donde las instituciones patrias (el ejército y la iglesia) ejercen el poder y el control de los ciudadanos. No es baladí que Aranda opte por mostrarnos de manera subliminal su la omnipresencia de estas instituciones como marco de una historia de amor y muerte que transita por el límite de la transgresión y, por supuesto, de lo aceptable moralmente. El cineasta se apropiará de esa parte del relato verídico, esa relación íntima de los amantes, y acercará su cámara como si de un entomólogo se tratara para crear el mundo asfixiante e irracional de una pasión destructora. En un estado de gracia creativa, Aranda filmará, tal y como expresaba Fernández Santos, “los asesinatos como si fueran escenas de amor, y las escenas de amor como si fueran asesinatos”, apoyado por un sólido trabajo de guión y la vigorosa interpretación de un trío actoral como Victoria Abril, Jorge Sanz y Maribel Verdú.

Por este trabajo, Vicente Aranda no sólo logró el gran favor del público sino que entre la crítica cosechó epítetos que tan sólo se dan a las grandes obras. Será muy difícil que el espectador logre borrar de su memoria la inquietante secuencia donde Trini, sentada en un banco bajo la nieve, se descalce esperando la muerte a manos de su amado Paco. Aranda fue capaz de otorgar toda la fuerza y belleza a esa imagen terrible de abandono, de soledad y de entrega en una de las obras más importantes de la historia de la cinematografía española.

PARTE VI. CONCLUSIONES

Partíamos al comienzo de esta investigación de un propósito complejo y ambicioso por la extensión del periodo estudiado, por la tarea hemerográfica a la que nos enfrentábamos y por el vasto corpus fílmico que debíamos de revisar. Asumidos esos riesgos, y tras un largo e intenso periodo de investigación, confiamos que los objetivos planteados inicialmente hayan podido ser cubiertos satisfactoriamente. Nuestro punto de partida eran los modos en que el cine español se había “apropiado”, adaptándolos para sus fines, de los relatos periodísticos de la crónica de sucesos, proponiendo un concepto amplio de *suceso*, donde a los casos criminales tradicionalmente relacionados con este género informativo, se sumaban los crímenes políticos y terroristas. Y hemos podido constatar que, en ese oscilante territorio que integran estas películas “basadas en relatos periodísticos basados en hechos reales”, los hipotextos de las películas estudiadas provenientes de la prensa escrita, resultan bastante “invisibles”. Y ello no solo en el paratexto de las películas (títulos de créditos o textos e informaciones generados en la postproducción) como en el proceso de recepción y crítica de los filmes, y aún más notoriamente (para nuestros intereses) en los estudios académicos, fundamentalmente históricos pero también encuadrables en el atractivo y polémico espacio de las adaptaciones o de las relaciones de intermedialidad. Ésta ha sido, esperamos, una de las aportaciones fundamentales de este trabajo, *poner en valor* ese magma de referentes discursivos que constituyen las crónicas de sucesos, los reportajes y sus correspondientes fotografías y componentes icónicos. Su difusa naturaleza retórica, evanescente en el espacio de la opinión pública de la cultura de masas, en parte por su aparente (imaginaria) indistinción respecto de los hechos, en parte por su fuerte identificación con la cultura popular masiva, su carácter efímero y escasa raigambre en la noción de “autor”, no ha gozado hasta ahora del estatuto de objeto de estudio diferenciado y específico en los estudios sobre las relaciones entre el cine y la realidad, entendiendo ésta última como una construcción que trata de fijar lo inexplicable de lo real, el caos de la vivencia de ese “pavoroso estar ahí” orteguiano. Aquella invisibilidad, no obstante, no nos ha impedido

estudiar la presencia *textual* de la prensa y los periódicos en la puesta en escena de los films estudiados, cuya textura en cuanto discursos, y desde un entendimiento comparatista de la historia del cine y del periodismo, nos ha permitido rastrear en el corpus fílmico seleccionado los modos en que interfieren y se entrecruzan los discursos políticos, judiciales, literarios, plásticos, dramáticos o musicales, con toda la carga política que las distintas *posiciones de sujeto* generadas por estos films han sido capaces de proyectar a través de las múltiples vicisitudes del periodo estudiado, tal y como se resume a continuación.

A grandes rasgos, podemos constatar que durante el periodo de nuestra investigación, 1912-1982, la crónica de sucesos no se ha visto reflejada y recreada con profusión en el cine español. La atrevida e insólita iniciativa de Adelardo Fernández Arias y Enrique Blanco de reconstruir el atentado que horas antes había acabado con la vida del presidente José Canalejas, podía hacer pensar que la crónica de sucesos, en sus variadas bifurcaciones temáticas, podría tener un hueco entre los variopintos argumentos cinematográficos de los primeros años del siglo XX. Máxime cuando sabemos que la crónica de sucesos, género connatural al periodismo, era seguido con fruición por los lectores de la nueva “prensa de masas”, que generaba polémica dentro y fuera de la profesión, y que invariablemente podía convertirse en la varita mágica que hacía aumentar las tiradas. Las hemerotecas atestiguan el éxito de ventas de la información sobre sucesos (antes llamados “sensacionales” y que hoy serían “mediáticos”), interesantes por distintas motivaciones para un público ávido de estas historias. Desde los últimos años del XIX y durante el primer tercio del siglo XX las páginas de los periódicos relataron crímenes como el de la calle Fuencarral, momento decisivo en la historia del periodismo español, el crimen de Cecilia Aznar (1902), el crimen de Don Benito (1902), el crimen del capitán Sánchez (1913), el crimen de don Nilo Aurelio (1916), el asesinato de Prim (1870), el de Cánovas (1897) o el de Eduardo Dato (1921), los crímenes del “Sacamantecas” (1870) o del Huerto del francés (1904). La puntualidad y detalle con que los diarios van tejiendo el relato factual de los acontecimientos (como se ha podido ver en casos como el crimen de la calle Fuencarral o el del proceso de los culpables del asalto al

expreso de Andalucía), y el modo en que estas informaciones se convierten en el vórtice de las múltiples derivaciones (políticas, judiciales, sociales, económicas) de estos sucesos en y para la opinión pública, nos impresiona intensamente décadas más tarde.

De todo este vivero de casos, que encerraban historias de amor, de desamor, de venganza, de odio, de ambición o de locura, los cineastas pioneros de la incipiente industria del ocio, fijarán su atención en un suceso criminal que conmocionará a una sociedad española que vive bajo el supuesto orden impuesto por el general Primo de Rivera. El crimen del Expreso de Andalucía, ocurrido en 1924, interesa al prolífico José Buchs⁸⁰⁹ al año siguiente de suceder, aunque el material rodado, prohibido por la censura, nunca pudo exhibirse y se perdió para siempre. Tampoco se conserva la película realizada sobre el mismo crimen por Ignacio F. Iquino en 1935, mutilada también por los rigores censores durante su preparación, y estrenada a duras penas meses antes del fragor de la guerra civil. Por fortuna, la tercera tentativa de transmutar a la pantalla este asalto al tren de Andalucía y el asesinato de dos funcionarios de correos sería llevada a la pantalla por Francisco Rovira-Beleta en 1956. Aquí el cineasta catalán optará por una reescritura fílmica del caso periodístico que esquive cualquier connotación con la dictadura de Primo de Rivera, cuestión que se consigue, en primera instancia, trasladando el contexto histórico de los años veinte a los cincuenta. La película no ahonda, por tanto, en cuestiones que centraron la atención durante días del relato periodístico, como la celeridad del régimen dictatorial en las investigaciones policiales, la celebración del Consejo de Guerra en una sola sesión y la inmediata ejecución de la pena de muerte a los tres encausados, como tampoco entrará en las medidas represivas dictadas por el directorio militar para erradicar “el ambiente de perversión” que había podido engendrar tan horrendo crimen.

Rovira Beleta decidió “actualizar” el argumento, “contemporaneizarlo” y convertir el film en un relato específico del género negro y policiaco tan en boga durante esos años. En esa reescritura se aprovechará del esqueleto del relato periodístico, organizándolo en una estructura narrativa clásica y buscará

⁸⁰⁹ También abordará en su filmografía el asesinato de Prim, en una de las primeras películas sonoras del cine español *Prim* (1930)

un cierto neorrealismo utilizando un tono documental para retratar los primeros signos del desarrollismo urbano, el bullicio del Rastro y del casco histórico de Madrid. Todo esto no evitó que la película tuviera sus tropiezos con la censura. Además de los cortes habituales referentes a cuestiones de índole “morboso o sexual”, los creadores se verán obligados a remarcar que los malhechores eran seres “moralmente repulsivos” y, sobre todo, se evitará cualquier implicación directa en el suceso de un funcionario de Correos (tal y como había pasado en el caso real) por petición expresa del Director de ese organismo.

La huella de la censura también quedaría marcada en otras muchas de las obras que estudiamos en nuestro corpus. El propósito de Edgard Neville de llevar a la pantalla el crimen de la calle Fuencarral fue rechazado hasta en tres ocasiones hasta que el cineasta madrileño tuvo luz verde a su proyecto. Su propuesta final había convertido aquel crimen polémico de finales del XIX en un sainete humorístico con derivaciones melodramáticas. *El crimen de la calle Bordadores* mantuvo la ubicación temporal del relato pero suprimió todo rasgo de tremendismo y de crudeza que se publicó en las páginas de los periódicos (evitó acuchillar a la víctima y quemar su cadáver en beneficio de una muerte por el golpe de una plancha), convirtió la defensa de la dignidad y la honra en elementos centrales de la historia y otorgó “un happy end” a la protagonista tan distinto a la suerte que corrió el personaje “real”.

Famosos son también los rigores censores con *El extraño viaje*, que fueron desde la prohibición de utilizar el nombre de Mazarrón como título de la obra asociado a un crimen, por petición expresa del alcalde de la localidad y corroborado por el entonces ministro Manuel Fraga, hasta la más importante, el ostracismo al que se le condenó tanto por parte de la administración como de sus productores. *El extraño viaje* vivió ese rechazo por su potencial transgresor, por la configuración de esa familia de hermanos solterones que viven apartados de todo el mundo y atrapados en sus propias obsesiones (recordemos que estamos en la España de exaltación de la institución familiar). Personajes estrambóticos que nos conducirán por una historia negra y esperpéntica que, como se ha podido comprobar en las páginas precedentes, es más deudora del relato periodístico de lo que siempre habíamos conocido.

Ninguno de los tres ejemplos citados hasta el momento reconocerán en sus títulos de crédito ni la procedencia de sus argumentos, el hecho de que estén basados en casos reales y, menos aún, que puedan tener un sustrato periodístico. Tampoco será fácil rastrear la procedencia de casos verídicos en el cine policiaco que se desarrolla durante toda la década de los años cincuenta, aunque en muchos de estos casos sí hay un asesoramiento directo de los distintos estamentos policiales con el fin de otorgar un plus de verosimilitud a sus argumentos y tratamientos o puesta en escena. Recordemos también la estrecha colaboración que se establecerá entre los periodistas de *El Caso* y los inspectores de la Brigada de Información Criminal (BIC), lo que proporciona, tanto en un caso como en otro, una rentabilidad propagandística muy estimable para el Estado. Si en las páginas del semanario de sucesos se reconocía el trabajo infatigable contra el crimen de nuestros cuerpos de seguridad, en los relatos cinematográficos no sólo se exaltarán sin disimulo el quehacer policial, sino que en sus argumentos se omitirá cualquier crítica social tan propia de los patrones fílmicos norteamericanos.

Con un tono aleccionador y un sentido justiciero del orden, algunas propuestas cinematográficas retratarán a una juventud sin alicientes, desorientada, viciosa y libertina. Esta pequeña corriente que se mueve a comienzos de los años sesenta tendrá, en la mayoría de los casos, una clara intención moralista, mostrando el arrepentimiento de los protagonistas y el final inexorable de sus conductas. Con una excelente fotografía en blanco y negro que refuerza el aire documental, *Los atracadores*, de Rovira Beleta (1961), por ejemplo, reflejará las influencias del neorrealismo y de la estética naturalista del cine negro americano, pero se verá lastrada por exceso de moralina. En las antípodas de ese planteamiento moralizante, Carlos Saura compondrá un fresco más frío y descarnado de la juventud en *Los golfos* (1959), en la que utilizará técnicas de reportaje documental, rodaje en espacios naturales e intérpretes no profesionales. El atrevimiento de insinuar la existencia en nuestro país de un equivalente a las bandas de *teddy-boys*, así como el no contener implícitamente ninguna intención reprobadora a la conducta de estos jóvenes, entre otras cuestiones, le causará enormes problemas con la censura.

Dos décadas después de aquella experiencia, el cineasta aragonés volverá a su tradición documentalista para convertirse en uno de los *cronistas* de las nuevas bandas juveniles nacidas al calor de la España del desarrollismo en *Deprisa, deprisa* (1980). La película formará parte de una nutrida tendencia en la que el relato periodístico y el cine se retroalimentarán de forma permanente. Recordemos que estamos en un momento en el que coinciden nuevas publicaciones diarias y semanales, una forma distinta de entender el periodismo, prestando más atención al delito y sus causas sociales, y que soplan nuevos vientos de libertad. Las páginas de los periódicos irán dando forma a los mitos de “El vaquilla” y “El Jaro”, pero el cine los convertirá en los nuevos héroes de ficción para otros chavales que, como ellos, querrán emular las andanzas de sus nuevos ídolos. Si en los últimos años de la década de los setenta se construye a estos personajes, la verdadera explosión mediática para estos chavales llegará cuando las cámaras de televisión participen en este proceso y graben en directo la detención de Moreno Cuenca en las calles de Barcelona. El efecto de realidad de la imagen congelada de El Vaquilla aplastada contra el asfalto será a partir de ese momento el icono de referencia de unos personajes que serán víctimas del espejismo mediático. Nos encontramos ya de lleno en el periodo final de nuestra investigación, la década 1973-1982, periodo en el que hemos comprobado cómo la prensa se constituye como un lugar estratégico de constitución del discurso social, contribuyendo como “un operador de cambio” muy importante en la transición a la democracia, también a través de su tratamiento y seguimiento de los sucesos criminales.

Junto a esta tendencia, popular y exitosa entre un sector del público juvenil, el cine de la transición y de los primeros años de la democracia presentará tres bifurcaciones interesantes para nuestro estudio. En primer lugar, los cineastas españoles se sentirán atraídos por sucesos políticos contemporáneos, recuperarán, en segunda instancia, algunas historias criminales del pasado y producirán, por último, algunos títulos interesantes dentro del campo documental, modo cinematográfico emergente durante estos años. Los tres fenómenos, de forma llamativa y sintomática según nuestro entender, desaparecerán con la llegada de la consolidación democrática,

prolongándose esta tendencia durante los años noventa para más adelante registrarse un “retorno” de lo real tanto en numerosas producciones televisivas, como en algunos films realizados para la gran pantalla, a comienzos del siglo XXI.

Justo es decir que si a mediados de los setenta la prensa ya iba provocando más de un quebradero de cabeza al régimen franquista por las repercusiones, dentro y fuera de nuestras fronteras, de las ejecuciones de Puig Antich y Heinz Ches o los fusilamientos a los miembros de ETA y FRAP, la situación parece insostenible cuando se suceden los atentados de la calle Atocha, los secuestros a importantes personalidades del Estado, las muertes ocurridas en las muchas manifestaciones que se multiplican en cualquier rincón del país por la represión de las fuerzas de seguridad, la violencia de la extrema derecha, la violencia de ETA o los ataques contra los medios de comunicación. De esa supuestamente “pacífica” transición los cineastas españoles, libres ya de las trabas censoras, rastrearán algunos (pocos) de estos sucesos en una serie de recreaciones o traslaciones casi sincrónicas de esos acontecimientos a través de los filtros de los relatos periodísticos: el atentado contra el presidente del gobierno (*Comando Txiquia. Muerte de un presidente y Operación Ogro*); los últimos fusilamientos de Franco (*Toque de queda*); la evasión de un grupo de presos etarras (*La fuga de Segovia*); la violencia de ETA (*Los reporteros, El Pico o La muerte de Mikel*), los abusos de poder de la guardia civil (*El caso Almería*); la violencia de la extrema derecha (*Camada Negra, Siete días de enero*), y otros sucesos criminales de asuntos turbios como los tratados en *Asalto al Banco Central o El Arreglo*.

La comprensión de la Historia desde la crónica de sucesos fue una fórmula a la que también se recurrió durante estos años de transición, utilizando, en algunos casos esos argumentos del pasado como espejo de un presente convulso. Esta tendencia, que también se esfumará de las apuestas de los cineastas una vez que arranque el cambio político operado en 1982, se caracterizará por su variedad de propuestas temáticas: desde los crímenes del Huerto del Francés, el levantamiento anarquista de 1933 en Casas Viejas, pasando por el asesinato de la joven libertaria Hildegart Rodríguez a manos de su madre, hasta los sucesos conocidos como el crimen de Cuenca.

El panorama de esta década se podría completar con los sucesos propios de la crónica criminal ocurridos durante estos años, como el asesinato de Los Galindos, el crimen de los marqueses de Urquijo o los asesinatos de varios empresarios, entre otros temas. Buena parte de estos casos, profusamente relatados por una prensa cada vez más volcada en sucesos criminales mediáticos, serán trasladados a las pantallas en la década siguiente. Tan sólo el caso del asesino José Luis Cerveto, será llevado a la pantalla durante estos años, en *El asesino de Pedralbes*, recurriendo al género documental, para plasmar la llamativa naturaleza y espontaneidad del testimonio directo de su protagonista (circunstancia extraordinaria en el corpus fílmico). Este film, como el extraordinario trabajo dirigido por Martín Patino, *Queridísimos verdugos*, retratarán las miserias de una sociedad descompuesta sin tener que recurrir a un cine de denuncia panfletario.

Tanto en la recreación de sucesos criminales contemporáneos como en la revisión del pasado resulta curioso constatar la dificultad, por parte de los cineastas, de armonizar materiales de archivo con reconstrucciones y puestas en escena que ficcionalizan la historia, como en *Casas Viejas* o *Mi hija Hildegart*. De la misma manera que también resulta complicado, en algunos casos, integrar el trabajo de actores profesionales con actores amateurs. La incorporación de los protagonistas de las historias en algunas de estas producciones, salvo casos meritorios como *La fuga de Segovia*, en su pretensión de reforzar la verosimilitud de los hechos reales narrados, no siempre se armonizan bien, como ocurre en *Siete días de enero*, revelándose dicha presencia, paradójicamente, como más artificial e impostada.

Las interferencias entre el relato periodístico y el fílmico, además de la documentación básica de las investigaciones en que se basa la escritura de los guiones (tan difícil de rastrear o verificar), se limitan a la presencia de titulares y páginas de periódicos en el montaje de los films, como clara alusión al refuerzo de “lo real” en la puesta en escena fílmica. El cartel de *El proceso de Burgos* será una composición de distintas portadas de periódicos, en un claro intento por resaltar a modo de recordatorio el gran impacto que el consejo de guerra

tuvo en la actualidad del país, pero el posterior relato cinematográfico se asentará en los testimonios ofrecidos por los entrevistados. Por otro lado, cuando se produce la intervención del periodista en el argumento cinematográfico, como sucede en *Mi hija Hildegart*, será el de conductor de la trama o eventual investigador.

La presencia de los periódicos en la película *Expreso de Andalucía* será secundaria, de meros portavoces de la noticia. Si en el suceso real tendrán importancia por su tira y afloja con la censura, en el film se utilizará la voz en off de los voceros de los periódicos para informarnos de las últimas noticias sobre el suceso. En Neville, en cambio, la prensa tiene un papel fundamental de agitador social. El director de *El Liberal* muestra con sarcasmo y con ironía cómo se construye la noticia y cómo se dice en la redacción del periódico que en el país no se debe hablar de otra cosa. Los voceros le sirven al cineasta para darnos la pauta de por dónde discurre la narración, para hacer avanzar el relato cinematográfico y estructurar la historia, lo que le da un realismo, costumbrista pero de raigambre factual.

En *Querídisimos verdugos*, la presencia de las páginas de las secciones de sucesos de los periódicos concentrarán el foco del encuadre fílmico, como documentos de engarce muy efectivos con cada uno de los sucesos, contribuyendo a estructurar, de paso, el relato cinematográfico. La prensa se convierte en protagonista de la crónica negra criminal y los Verdugos, a través de esas informaciones, conocerán dónde y cuándo tendrán que ejercer su trabajo.

Hasta aquí lo que podemos considerar una breve revisión de naturaleza histórica del itinerario recorrido por esta investigación. Tal era, al fin y al cabo, uno de los objetivos centrales de este trabajo. Para finalizar, quisiéramos retornar a una de las premisas de las que partíamos en nuestro marco teórico, relativa al estatuto narrativo del objeto periodístico de nuestra pesquisa. Para ellos nos apoyamos en una distinción clave establecida por Gerard Genette, la que permite diferenciar el funcionamiento narrativo de los llamados “relatos factuales”, en concreto los “relatos informativos”, respecto de los “relatos ficcionales”. Del mismo modo, aun reconociendo la movilidad, muy evidente en

la última década, de la frontera que divide el modo cinematográfico del relato ficcional respecto del documental, establecíamos la posibilidad de mantener cierta especificidad de este último, como discurso en el que se inscribe su propia recepción en cuanto relato “factual” por parte de los espectadores. La clave, como recordaba Genette, era *el horizonte de lectura y el estatuto oficial* de estos textos (Genette, 1990: 756, 757). Creemos haber demostrado los modos en que se opera esa especie de *contaminación de factualidad*, desde los relatos periodísticos hacia los fílmicos (presencia de recortes de periódicos, imágenes de los telediarios con las últimas noticias, el sonido de los boletines radiofónicos), especialmente subrayada por las marcas del documental, como vimos en *Queridísimos Verdugos*, *La fuga de Segovia* o *El asesino de Pedralbes*.

En nuestra introducción lanzábamos algunas preguntas. No podemos pretender agotarlas, ni aún después de un recorrido tan amplio como el que hemos realizado. Sin embargo sí que hay una con la que querríamos aproximarnos al final de este trabajo: ¿por qué esa relativa precariedad en nuestra cinematografía, salvo excepciones realmente interesantes, en proporción y resultados (comerciales y artísticos) del cine “basado en hechos reales”? Ya se han apuntado algunas respuestas relacionadas con el estatuto cultural e institucional de los textos periodísticos en el circuito de “trasvases” intermediales, así como la falta de tradición, tanto en la industria cinematográfica como en la misma tradición académica, en la valoración de este maridaje entre crónica de sucesos y cine español. Pero a ellas hay que sumarles las dificultades o “constricciones” que plantean los argumentos y personajes que se corresponden con acontecimientos criminales inspirados en hechos realmente acaecidos. Hay no pocos riesgos, en efecto, en la “tentación”, como en la “obligación” que asalta al equipo realizador de estos filmes de pasar del territorio de lo verosímil, de la ficción o la simple interpretación de una realidad muy presente y pregnante en el imaginario de los espectadores, de la “reescritura” de los relatos factuales, a ese otro tan huidizo, el de “la verdad”, tan arraigado igualmente en el *código genético* de un imaginario social moldeado a base de siglos de dominancia de los modos de representación realistas. Pero, por otro lado, ¿cómo renunciar al deseo de

aproximarse, con mirada no ingenua, a un conocimiento más certero de “la verdad” de lo acontecido? ¿cómo resistir a la fascinación por un referente que rompe tan radicalmente el orden de la normalidad, el equilibrio de las leyes de lo humano, sin olvidar que lo que produce el placer y la inagotable curiosidad acerca de esos hechos descansa en su presentación o representación, necesariamente construidas, y no en ellas mismas?.

VII. BIBLIOGRAFIA

ANÓNIMO, (1906), *El huerto maldito o los crímenes de Peñaflores. Relación completa, exacta y documentada de los célebres crímenes desarrollados en el Huerto del Francés*. Editorial Iberoamericana.

ABELLA, Rafael (1989), *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, recogido por Justino Sinova en *La censura de prensa durante el franquismo*, Espasa Calpe.

AGIRRE, Julen (1974), *Operación Ogro. Cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, Paris, Hendaye, Ruedo Ibérico.

ALFEREZ, Antonio (1986), *Cuarto poder en España. La prensa desde la ley de Fraga de 1966*, Barcelona, Plaza y Janés.

ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós.

AMIGO, Ángel (1978), *Operación poncho*, San Sebastián, Hordago.

---- (1978), *Pertur: ETA 71-76*, Donostia, Hórdago.

ANGULO, Jesús, LLINÁS, Francisco (1993) (eds), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura.

ANGULO, Jesús, HEREDERO Carlos F., REBORDINOS, José Luis (1993) (eds), *Un cineasta llamado Pedro Olea*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa.

---- (1994) (eds): *Entre el documental y la ficción: el cine de Imanol Uribe*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa.

ANGULO, Jesús (1998) "La realidad que nunca existió. La juventud en el cine de los años cincuenta", en Cueto, R. (coord.) *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 45-61.

AGUILAR, Santiago (2002) *Edgard Neville: tres sainetes criminales*, Madrid, Filmoteca Española, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

ARANZUBÍA, Asier; Zumalde, Imanol; Zunzunegui, Santos (2010), "Viaje a Ítaca. El caso de las adaptaciones al cine español de dos Nívolas de Unamuno", *Revista Signa*, UNED, pp. 213-234

ARIAS-SALGADO, GABRIEL (1960) *Textos de Doctrina y Política Española de la Información*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo.

ARISTÓTELES (s. IV a.C.), Poética Ed. de Agustín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

AROCENA, Carmen (2005) "Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)", en *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Lactea.

- AUERBACH, Erich (1942) *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- AYALA, Francisco (1992) *El escritor y el cine*. Madrid, Cátedra.
- BARDAVÍO, Joaquín (1974) *La Crisis*, Madrid, Ed. Sedmay.
- (2009) *Crónica de la transición, 1973-1978*, Barcelona, Ediciones B.
- BARRERA, Carlos (1994) *Por los incómodos senderos de la discrepancia. El diario Madrid: realidad y símbolo de una época (1966-1975)*, Pamplona, Eunsa.
- (1995) *Periodismo y Franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias.
- (1995) *Sin Mordaza. Veinte años de prensa en democracia*, Madrid, Temas de Hoy.
- BARRÈRE, Bernard (et al.) (1982) *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1966) "Introducción al análisis estructural de los relatos". En *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 2009, pp. 215-266.
- (1967): "Estructura del suceso", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- (1968) "El efecto de realidad". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 179-187.
- (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- BATISTA, Antoni (1995): *La Brigada Social*, Barcelona, Editorial Empuries.
- BAYÓN, Miguel (1990), *La cosecha de los ochenta. El "boom" de los nuevos realizadores españoles*. Murcia, Editora Regional de Murcia y Filmoteca de Murcia.
- BAZIN, André (2008) *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 8ª edición.
- BENJAMIN, Walter (1989) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus, 1973, pp.
- (1993) "Imaginación y sociedad". *Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.
- BENPAR, Carlos (2000): *Rovira Beleta, el cine y el cineasta*, Barcelona, Alertes Ediciones.
- BERBELL, Carlos (2003): *CSI: casos reales españoles*, Madrid, La esfera de los libros.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio (1988): *El bandolerismo andaluz*, Madrid, Turner.

BLACK, David Alan (1987) "Cinematic Realism and the Phonographic Analogy", *Cinema Journal*, 26:2, Invierno, pp. 39-45.

BORAU, José Luis, (2004): "Conferencia Inaugural", recogido en las Actas del IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

BORDWELL, David (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

BRASÓ, Enrique (2002): *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Espasa.

BURCH, Noël (1987) *El tragaluz infinito*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

CABERO, José Antonio (1949): *Historia de la cinematografía española: Once Jornadas 1896-1949*, Madrid, Gráficas Cinema.

CAMPO VIDAL, Manuel (1983), *Información y servicios secretos en el atentado al Presidente Carrero Blanco*, Barcelona, Argos Vergara.

CÁNOVAS BLECHÍ, Joaquín (1997), "El cine mudo madrileño", en Gubern, Román (coord.), *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 45-57.

---- (1999), "Ecos de anteayer. El cine histórico español de los años veinte", en Monterde, J.E. (coord.) *Ficciones Históricas. El cine histórico español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp.33-43.

CAPARRÓS LERA, José María (1981), *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona.

---- (1992), *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Barcelona, Anthropos.

CARMONA, Ramón (1991), *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

CARR, Raymond (1995), en VVAA, *Memoria de la Transición. Del asesinato de Carrero a la integración en Europa*, Madrid, El País.

CARRERA, Pilar (2008a), *Teoría de la comunicación mediática*, Valencia, Tirant lo Blanch.

---- (2008b), *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

CARROL, Noël (2003), "Nonfiction film and Postmodernist Skepticism". En *Engaging the Moving Image*. New Haven, Yale University Press, pp. 165-192.

CASSETTI, Francesco (1993), *El cine y su espectador*. Madrid, Cátedra.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2002), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós.

---- (2005), "Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950), en Castro de Paz, J.L, Pérez Perucha, J., Zunzunegui, S. (direct.) *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea Editorial.

---- (2010), *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.) (2005), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Coruña, Vía Láctea.

CATALÁ, Josep M^a, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Mirito (coords.) (2001), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Málaga, Festival de Cine Español de Málaga.

CEBRIÁN, Juan Luis, (1983), *Golpe mortal. Asesinato de Carrero y agonía del franquismo*, Madrid, Prisa, prólogo.

---- (1995), VVAA, *Memoria de la Transición. Del asesinato de Carrero a la integración en Europa*, Madrid, El País.

CERDÁN, J. (1997), "El cine sonoro: mutaciones", en Gubern, Román (coord.) *Un siglo de cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid.

CERÓN, Juan Francisco (1998), *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca.

CERVETO, José Luis (1979), *Autobiografía y diarios*, Barcelona, Tusquets editores.

CHILLÓN, Albert (1999), *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universidad Autónoma.

CHULIÁ, Elisa (2001), *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, UNED.

COLLAS, Gérald y COMOLLI, Jean Louis (1997), *Cine europeo. El desafío de la realidad*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.

COLMEIRO, José F. (1994), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Editorial Antropos.

COMAS, Ángel (2003), *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*, Barcelona, Laertes.

COMPANY, Juan Miguel (1987), *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

--- (1997), *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*. Valencia, Eutopías/Episteme.

----- “Edgar Neville”, en Borau, J.L. (ed.) (1998), *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza.

COTARELO, Ramón y CUEVAS, Juan Carlos (1998), (compil.): *El cuarto poder. Medios de comunicación y legitimación democrática en España*, Melilla, UNED.

COTARELO, Ramón (1992), (comp.), *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*, Madrid, CIS.

CUESTA, M. (2009, “Trenzar el Mito”, en *Qinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*, Cataleg Exposició, Barcelona, CCCB.

CUETO, Roberto (1998), (coord.), *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine.

---- (2003), “A medias palabras con los ojos abiertos. La temática social en el Nuevo Cine Español”, en Heredero, C. y Monterde, J.E. (eds.) *Los “nuevos cines” en España*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, págs. 121-137.

---- (2010), (coord.), *El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía y Audiovisuales Ricardo Muñoz Suay.

DE LA IGLESIA, Eloy (1996), “Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia”, Aguilar, C. y Llinás, F., en *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Festival Internacional de Cine de Donostia.

DE LA LOMA, José Antonio (1998), “Perros Callejeros”, en Cueto R. (coord.), en *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, pp. 141-147.

DE QUINCEY, Thomas (2000), *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Espasa Calpe.

DEL AMO, Alfonso (1996), (ed.), Ibáñez, María Luisa (col.), *Catálogo general de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

DIEZHANDINO, M^a Pilar (2006), “La revolución de la mayoría silenciosa”, en Valero, José Luis (ed.) *El Periodismo, motor de cultura y Paz* (Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Periodística), Barcelona, Universidad Autónoma, p. 177-190.

DIEZHANDINO, M^a Pilar (2007), *Periodismo y poder. Políticos, periodistas y ciudadanos voluntariamente desinformados*, Madrid, Pearson Educación.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES, María Francisca (1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación*, Madrid, Fundamentos.

DUVA, Jesús y KOLODRO, Ángel, (1994), *Fugitivos*, Madrid, Temas de Hoy.

DUVA, J., BELAZA, M.C., GÓMEZ, L., DE CÓZAR, Á., JIMÉNEZ BARCA, A. ANDREU, J. (2009), *Crímenes y criminales. 9 casos que estremecieron a todo un país*, Madrid, Esediciones.

ECO, Umberto (2005), "El mensaje persuasivo", en *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, nº 65, 2ª época, octubre-diciembre, http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articuloclasico.asp@i_darticulo=1&rev=65.htm

---- (2008), *Decir casi lo mismo: experiencias de traducción*. Barcelona, Lumen.

ELSAESSER, Thomas (1997), *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine*. Eutopías, Documentos de Trabajo. Valencia, Ediciones Episteme, S.L.

EQUIPO CARTELERA TURIA (1974), *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres.

ESLAVA GALÁN, Juan (1991), *Verdugos y Torturadores*, Madrid, Temas de Hoy.

ESPELT, Ramón (1998), *Ficción criminal a Barcelona: 1950-1963*, Barcelona, Laertes.

ESPINA, Antonio (1929), *Luis Candelas o el bandido de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe.

ESTEVEZ, Carlos y MARMOL, Francisco (1998), *Carrero, Las razones ocultas de un asesinato*, Madrid, Temas de Hoy.

FANÉS, Félix (1989), *El cas CIFESA: vint anys de cine español (1932-1951) Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana*.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1998), *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Debate, Madrid.

FERNÁNDEZ AREAL, Manuel (1971), *La libertad de prensa en España (1938-1971)*, Madrid, Edicusa.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949), *La obra de José Buchs*. Documentos para la historia del cine español. Suplemento al Programa de Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, Madrid.

FOLGAR DE LA CALLE, José María (1986), *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.

FOREST, Eva (1995), *Operación Ogro*, Hernani, Orain.

FREIXAS, Ramón. (1993), "Entre la convención y la insumisión", en Angulo, J. y Llinás, F. (ed) *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, pp.59-77.

FRANCO, Marie (2004), *Le sang et la vertu. Fait divers et franquisme. Dix années de la revue El Caso (1952-1962)*. Madrid, Casa de Velazquez.

FUENTE, Ismael, GARCÍA, Javier, y PRIETO, Joaquín, (1983), *Golpe Mortal. Asesinato de Carrero y agonía del franquismo*, Madrid, PRISA.

FUSI, Juan Pablo (1999), *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons.

GABRIEL MARTÍN, F., FERNÁNDEZ AROZENA, B. (1997), *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, San Cristóbal de la Laguna, Ayuntamiento.

GALLEGO PÉREZ, Cándido (1957), *Lucha contra el crimen y el desorden*, Madrid, Rollán.

GARCÍA-ANDRADE, José Antonio (2001), *Crímenes, mentiras y confidencias: Los casos más destacados de mi carrera de forense*, Madrid, Temas de Hoy.

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N. (2008), *El cine de no-ficción en Martín Patino*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

--- (1991) "Fictional narrative, factual narrative", en *Fiction and Diction*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, pp. 54-84.

GODARD, Jean Luc, (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*. Tomo 1, Madrid, Ed. Alphaville.

GOMBRICH, Ernst H. (1960) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de al represenacion pictórica*, Madrid, Debate, 2003.

GÓMEZ APARICIO, Pedro (1981): *Historia del periodismo español*, tomo IV: *De la dictadura a la Guerra Civil*, Madrid, Editora Nacional.

GÓMEZ, Concha (1989): *Rafaela Aparicio, oficio de cómica*, Madrid, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

---- (1999), "La crónica de sucesos en el cine español", en Monterde, J.E. (coord.) *Ficciones Históricas. El cine histórico español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 191-205.

GONZÁLEZ, Palmira (1987), *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/Ediciones 62.

GONZÁLEZ, Palmira (1997), "El cine mudo en Barcelona", en *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 21-45.

GONZÁLEZ, Palmira y CÁNOVAS, Joaquín (1993), *Catálogo del cine español, Películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española.

GONZALEZ-RUANO, César (1929), *El crimen de la Gran Vía*, Madrid, Editorial Justicia.

GUBERN, Román (1977), *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Editorial Lumen.

---- (1994), *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española.

---- (1997), *Un siglo de cine español*, Madrid, *Cuadernos de la Academia*, nº 1

---- (2009), "El cine sonoro 1930-1939", en Gubern, R; Monterde, J.E.; Pérez Perucha, J.; Riambau, E; Torreiro, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

GUZMÁN, Eduardo de (1973), *Aurora de sangre: vida y muerte de Hildegart*, Madrid, G. Del Toro.

HEININK, Juan B. (1997), "El cine español de la II República", en Gubern R. (Coord), *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

HEININK, J. B., VALLEJO, A. C. (2009), *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

HEREDERO, Carlos F. (1989), "El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro", en Hurtado, J.A. y Picó, F. (comps.) *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

---- (1993), *Las huellas del Tiempo. Cine español 1951-1961*, Madrid, Filmoteca Española, Filmoteca de la Generalitat Valenciana

---- (1998), *El cine según Manuel Gutiérrez Aragón. Historias de vida y de ficción*, Huesca, Festival de Cine.

---- (1998), *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Burgos, Alta Films, 1998.

---- (1999), "Historias de Maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación", en *Ficciones Históricas*, Monterde, J.E. (Coord), Madrid, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España.

---- (2004), (ed.), *Manuel Gutiérrez Aragón. Las fábulas del cronista*. Madrid, Iberautor, Ocho y medio, libros de cine.

---- (2008), *Pedro Beltrán: la humanidad del esperpento*, Murcia, Tres fronteras Ediciones, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes.

HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio (1996), *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós.

- HERNÁNDEZ, Javier y PÉREZ, Pablo (2004), *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós.
- HERNÁNDEZ CASTANEDO, Francisco (1983), *El Madrid tremebundo. Crímenes célebres*, Madrid, Avapiés.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1968), *Bandidos célebres españoles: en la historia y en la leyenda*, Madrid, Lira.
- HERRERA, Javier y MARTÍNEZ CARAZO, Cristina (2007), *Hispanismo y cine*. Madrid, Iberoamericana.
- HERRERO, Carmen (2003), *Periodismo de sucesos y tribunales: tratamiento informativo de la violencia social*, Sevilla, Padilla Libros.
- HOPEWELL, John (1989), *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero.
- HUESO, Ángel Luis, (1998), *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- HURTADO José Antonio, PICÓ Francisco (1989), (comps.), *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- IMBERT, Gerard (1990), *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Madrid, Akal.
- (1998), "La intimidad como espectáculo: de la televerdad a la telebasura", *Revista de Occidente*, nº 201, pp.88-100.
- (2010), *Cine e imaginarios sociales : el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.
- IMBERT, Gerard, VIDAL BENEITO, José (1986), (coords.), *El país o la referencia dominante*, Barcelona, Mitre D.L.
- ISBERT, Pepe (2009), *Mi vida artística: su teatro, su cine, su época*, Murcia, Nausicaä, Filmoteca de Albacete.
- JIMÉNEZ DE ASÚA, L (1929), *Crónica del Crimen*, Madrid, Historia Nueva.
- JULIÁ, Santos (1995), en VVAA, *Memoria de la Transición. Del asesinato de Carrero a la integración en Europa*, Madrid, El País.
- KOLODRO, Angel (1992), *Crónica negra de la España reciente*, Madrid, Nuer.
- Kracauer, Sigfried (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- LANDI, Margarita (1969), *Una mujer junto al crimen*, Madrid, El Caso.
- LANDI, M. (1975), *Puerta del Sol 2 ½*, Madrid. A.Q.

- LANDI, Margarita (1990), *Crónica sangrienta: Memorias*, Madrid, Temas de Hoy.
- LARA, Antonio (1984), *El crimen de la calle de Fuencarral*, Madrid, La sombra de Caín, 6. Albia.
- LIPPMANN, Walter (2003), *La opinión pública*, Madrid, Langre.
- Llínas, (1986), en *El cine y la transición política española*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- LOMA, José Antonio de la (1998), “Perros Callejeros”, en *Los desarraigados en el cine español*. Cueto R. (coord.), Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón.
- LÓPEZ RUÍZ, José María (2002), *Crónica negra del siglo XX*, Madrid, Libsa.
- LOSADA, Juan (1962), *Crímenes y criminales españoles*, Madrid, Tesoro, Colección Jirafa.
- LOSILLA, Carlos (1989), “Legislación, industria y escritura”, en *Escritos sobre el cine español (1973-1987)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 33-45.
- LOSILLA, C. (1993), “Su ciclo literario: marginación y conformismo”, en *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Vitoria, Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa.
- MAINAR, Rafael (1906), *El arte del periodista*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler.
- MAINER, José Carlos (1987), *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MAQUA, Javier (1992), *El docudrama. Fronteras de la Ficción*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍ GÓMEZ, José (1988), *Amor y sangre en la oficina. Historias reales de delincuentes y pícaros*, Barcelona, La Campana.
- (2004), *Historias de asesinos. Crónica del crimen en España desde 1970 hasta nuestros días*, Barcelona, RBA.
- MARTÍNEZ, Josefina (1992): *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española.
- MARTÍNEZ BARBEITO, C. (1966), *El bosque de Ancines*, Barcelona, Destino.
- MARTÍNEZ COMECHE, Juan Antonio (1979), (ed.), *El bandolero y su imagen en el siglo de oro*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma.
- MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando (2002), *Crímenes sin castigo: once asesinatos “perfectos”*, Madrid, Temas de Hoy.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1960), *Cien años y un día*, Madrid, Aguilar.

McCABE, Colin (1974), "Realism and the Cinema: Notes of some Brechtian Thesis", *Screen*, vol. 15, n. 2, Verano, pp. 7-27.

---- (1976), "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure", *Screen*, vol. 17, n.3, Otoño, pp. 7-28.

McFARLANE, Brian (1996), *Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.

MEDINA, Elena (2000), *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes.

MENA, José María de (1994), *Leyendas y misterios de Madrid*, Barcelona, Plaza y Janés.

MÉNDEZ LEITE VON HAFTE, Fernando (1965), *Historia del cine español*, Madrid, Rialp.

MONESTIER, Alain (1992), *Los grandes casos criminales*, Madrid, Ediciones del Prado.

MONTALBÁN PEREIRA, Juan (1989), *La prensa durante la transición política española*, Madrid, CIS, Siglo XXI.

MONTERDE, José Enrique (1989), "El cine histórico durante la transición política", en *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 45-65.

---- (1993), *Veinte años de cine español, 1973-1992 Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós.

---- (1995), "El cine de la autarquía (1939-1950)" y "Continuismo y disidencia (1951-1962)", en *Historia del cine español*, Gubern, R; Monterde, J. E.; Pérez Perucha, J; Riambau, E; Torreiro, C., Madrid, Cátedra.

---- (1999), (coord.), *Ficciones Históricas. El cine histórico español*, Madrid, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas.

---- (2001), "Realidad, realismo y documental", en Catalá, J.M., Cerdán, J y Torreiro, M. (coords.) *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, libros de cine, Málaga, Festival Internacional de Cine de Málaga, pp. 15-26.

MORALES ASTOLA, Rafael (2003), *La presencia del cine en el teatro: antecedentes europeos y su práctica en el teatro español*, Sevilla, Alfar.

MORENO SARDÁ, A. (1998), *La mirada informativa*, Barcelona, Bosch casa editorial.

MORIN, Edgar (2001), *El cine o el hombre imaginario: ensayo de antropología*, Barcelona, Paidós.

MUÑOZ SORO, J. (2007): "Parlamentos de Papel: la prensa crítica en la crisis del franquismo", en Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (Coord.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva.

NICHOLS, William (1991) *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.

NIETO, J. y COMPANYY, J.M. (2006): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "conversaciones de Salamanca"*, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia.

QUESADA, Montserrat (1997): *Periodismo de investigación o El derecho a denunciar*, Barcelona, CIMS.

ORTEGA Y GASSET, José (2004), *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Taurus.

UDART, Jean-Pierre (1971) "L'effect de reel", *Cahiers du Cinéma*, 228, pp. 19-26.

PALACIO, Manuel (2002), "Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática", *Área Abierta*, nº3, julio.

---- (2005), *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.

---- (2006), Cincuenta años de televisión en España, *Tendencias*, pp 315-319.

PEARSON, Edmund (1965), *Obras maestras del asesinato* (versión española de Porta, Baldomero), Barcelona, Editorial Bruguera.

PÉREZ ABELLÁN, Francisco (1986), *La banda del expreso de Andalucía: 1924, el crimen del directorio militar*, Madrid, Arnao.

PÉREZ ABELLÁN, Francisco (1997), *Crónica de la España negra*, Madrid. Espasa Calpe.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.), (2010), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la Adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2002), "El crimen de la calle Fuencarral. El crimen del cura Galeote", Madrid, Lengua de Trapo.

PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (1992), *Pilar Miró. Directora de cine*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid

PÉREZ MILLÁN, J. A. (2002), *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.

PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1975), *Cine y control*, Madrid, Castellote, 1975.

PÉREZ PERUCHA, Julio y PONCE, Vicente (comprobar) (1986), VVAA, *El cine y la transición política española*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

PÉREZ PERUCHA, Julio (1982) *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.

---- (1992), "Visionarios del cinema", en Alvarez Basso, C. y López Ortega, J. (eds), *Visionarios españoles*, Madrid, Bienal de la Imagen en Movimiento.

---- (1997) (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

---- (1995), "Narración de un aciago destino (1896-1930)", en Gubern, R; Monterde, J.E.; Pérez Perucha, J.; Riambau, E; Torreiro, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, p.19-45.

PONS PRADES, Eduardo (1987), *Crónica negra de la Transición Española (1976-1985)*, Barcelona, Plaza y Janés.

PORTER I MOIX, Miquel (1992), *Historia del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.

PORTO, Juan Antonio (1983), *Los crímenes del Capitán Sánchez*, Madrid, La sombra de Caín. Albia.

PORTO, J. A. (1999), *Antonio Isasi-Isasmendi, Una mitad de los cien años del cine español*, Málaga, Festival de Cine de Málaga.

POVEDA, Eugenio Benito (1956), *Memorias del comisario Poveda*, Madrid, Gráficas Martínez.

POZUELO YVANCOS, José M^a (1993) *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.

PRADO, José María (1998), "El patrimonio cinematográfico español", *Letra Internacional*, nº 58, pp 58-61.

PREGO, Victoria (1996), *Así se hizo la Transición*, Barcelona, Plaza y Janés.

PRESTON, Paul (1994): *Franco, Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo.

QUESADA, Montserrat (1997): *Periodismo de investigación o el derecho a denunciar*, Barcelona, Cims.

---- (2007): *Periodismo de sucesos*, Madrid, Síntesis.

QUILEZ, Carles (2002): *Atracadores. La historia de unos delincuentes que marcaron toda una época del crimen en Barcelona*, Barcelona, Edicions Cossetània.

QUINTANA, Ángel (2003) *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, Quaderns Crema.

--- (2010) "La hibridación de lo real: la huella digital". En Torregrosa, M. (coord.) *Imaginar la realidad*, pp. 13-21.

- RAMOS ESPEJO, Antonio (1982), *El caso Almería. Mil kilómetros al sur*, Barcelona, Argos Vergara.
- RANCIÈRE, Jacques (2001), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós, 2005.
- RENOV, Michael (1993), *Theorizing Documentary*, Routledge/Afi, Londres y Nueva York.
- REOUVEN, René (1976), *Diccionario de los asesinos*, Barcelona, Dopesa.
- RIAMBAU, Esteve. (1997), "A tiro limpio", en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid Cátedra-Filmoteca Española, pp. 534-536.
- (1999), *Pepón Coromina, un productor con carisma*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.
- (2003), *De traidores y héroes. El cine de Costa-Gavras*, Valladolid, Semana Internacional de Cine.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1998), *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española.
- RICOEUR, Paul (1983), *Tiempo y narración*. México, Siglo XXI, 2004.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1997), *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- RUBIO, Enrique (1956), *Tras el suceso. Los sucesos más sensacionales de los últimos años*, Barcelona, Planeta.
- (1984), *La timoteca nacional*, Barcelona, Planeta.
- RUÍZ-HUERTA CARBONELL, Alejandro (2002), *La memoria incómoda. Los abogados de Atocha*, Madrid, editorial Dosssoles.
- RUÍZ JIMÉNEZ, Joaquín (1929), *Recuerdos de un famoso proceso: el crimen de la calle Fuencarral*, Madrid, Imp. Juan Pueyo.
- SALVADOR MALDONADO, Lola (1979), *El crimen de Cuenca. El drama que se convirtió en leyenda*, Barcelona, Argos Vergara.
- SANZ DE SOTO, Emilio (1989), "1940-1950", en Martínez Torres (ed.) *Cine Español (1896-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp.163-209.
- SÁNCHEZ ARANDA, J.J., BARRERA, Carlos (1992), *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, EUNSA.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2007), *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael (2006), *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra.

- SÁNCHEZ FERRERA, Francisco (1998), *Cinco asesinatos que marcaron la historia de España*, Madrid, Aldebarán.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (1989), *Los crímenes de la democracia*, Barcelona, Ediciones B.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín (1988), *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- SANTAMARINA, Antonio (2005), (coord.), *Filmoteca Española. Cincuenta años de historia*, Madrid, Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura.
- SÁNZ VILLANUEVA, Santos (1980), *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Editorial Alhambra.
- SEGUIN, Jean Claude (2007), "ETA y el nacionalismo vasco en el cine", en Herrera, J. y Martínez Carazo, C. (eds.), pp. 421-436.
- SEGURA, Isabel (1984) (ed.), *Romances horrorosos*, Barcelona, Editorial Alta Fulla.
- SEOANE, María Cruz (1983), *Historia del periodismo en España, vol 2: El Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial.
- SEOANE, María Cruz y SÁIZ, María Dolores (1998), *Historia del periodismo en España, vol 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2007), *Cuatro siglos de periodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza Editorial.
- SEOANE, María Cruz y SUEIRO, S. (2004): *Una historia de El País y del grupo Prisa. De una aventura incierta a una gran industria cultural*, Barcelona, Random House Mondadori.
- SERRANO ANGUITA, Francisco (1940): *El entrés y la rueda (Los crímenes del huerto del francés)*, Madrid, La novela del Sábado.
- SERRANO SUÑER, Ramón (1977): *Entre el silencio y la propaganda, la Historia como fue. Memorias*. Barcelona, Planeta.
- SINOVA, Justino (1989): *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Espasa Calpe.
- SPERATTI, Alberto (1981), *El asalto al Banco Central*, Barcelona, Martínez Roca.
- SUÁREZ, Eugenio (2005), *Caso cerrado: memorias de un antifranquista arrepentido*, Madrid, Oberon.
- SUEIRO, Daniel (1968) *El Arte de Matar*. Madrid, Alfaguara.
- TALENS, Jenaro (1986), *El ojo tachado*. Madrid, Cátedra, 2ª edición 2011.
- (2000), *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid, Cátedra (Frónesis) / Universitat de València.

- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (1995) *Rethinking Film History*, en *Eutopías*, 2ª etapa, vol. 100. Valencia, Ediciones Episteme, S.L.
- TARDE, Gabriel (1986), *La opinión y la multitud*, Madrid, Taurus ediciones.
- TERRÓN MONTERO, Javier (1981), *La prensa de España durante el régimen de Franco. Un intento de análisis político*, Madrid, CIS.
- TOBAJAS, Marcelino (1984), *El periodismo español (Notas para su historia)*, Madrid, Ediciones Forja.
- TORREGROSA PUIG, Marta (coord.), (2010), *Imaginar la realidad. Ensayos sobre representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Sevilla/Zamora, Comunicación Social.
- TORRELL, Josep (1999), "Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición", en Monterde, J.E. (coord.) *Ficciones Históricas*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- TORREIRO, C. (2004), "Sobre héroes y tumbas", en Heredero, C.F. (ed.) *Manuel Gutiérrez Aragón. Las fábulas del cronista*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales y Ocho y medio, pp. 67-87.
- (1995), "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)", *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 295-341.
- TRASHORRAS, Antonio (1998), "Érase una vez en el barrio. Perros callejeros y navajeros en el cine español de los 70 y los 80", en Cueto, R. (coord.) *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine.
- TRENZADO, Manuel (1999), *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid, CIS.
- (2007), "El cine español de la Transición: desmontando a Franco", en Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (Coord.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- TUSELL, JAVIER (1997), *La transición española a la democracia*, Historia 16, Información e Historia, Madrid.
- TUSELL, Javier, QUEIPO DE LLANO, Genoveva (2003), *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro, entre el franquismo y la Transición (1973-1976)*, Barcelona, Crítica.
- USAIN, José María (1985), *El cine y los vascos*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- VALLE, José Antonio del (1981), "La censura gubernativa de prensa en España (1914-1931)", *Revista de Estudios Políticos (Nueva Epoca)* núm. 21, mayo-junio, pp. 73-126.
- VALLES CALATRAVA, José (1991), *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada.

VALLÉS COPEIRO, A. (1992), *Historia de la política de Fomento del Cine Español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1994), "La trilogía vasca del cine español", en Angulo, J., Heredero, C.F., Rebordinos, J.L. (eds.), *El cine de Imanol Uribe*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa, pp. 31-44.

VIZCAINO CASAS, Fernando (1993), *1973, el año en que volaron a Carrero Blanco*, Barcelona, Planeta.

VOLOSHINOV, Valentín N. (1929), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza, 1992.

WEINRICHTER, Antonio (2005), *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid, T & B, 2ª ed.

--- (2009) *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, Gobierno de Navarra/Fundación Príncipe de Viana.

WILLIAMS, Raymond (1997), "A Lecture on Realism", *Screen* 18 (1), pp. 61-74.

WILSON, Colin (1976), *Los asesinos. Historia y psicología del homicidio*, Barcelona, Luis de Caralt Editor.

WILSON, Colin y PITMAN, P. (1966), *Enciclopedia del crimen*, Barcelona, Luis de Caralt Editor.

(VVAA) (1996), *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Festival Internacional de Cine de Donostia.

VVAA, (1996), *Los sucesos. El País*, Madrid, Ediciones El País.

ZUNZUNEGUI, Santos (1985), *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya.

---- (1994), "El largo viaje hacia la ficción", en Angulo, J., Heredero, C.F., Rebordinos, J.L., *El cine de Imanol Uribe*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa, pp. 53-68.

---- (1998) *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.

---- (2002) *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

---- (2005a): *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)* Barcelona, Paidós.

---- (2005b) "La línea general o las vetas creativas del cine español". En Castro de Paz, José Luis *La nueva memoria del cine español. Historia(s) del cine español (1939-2000)* La Coruña, Via Lactea, pp, 489-504.

---- (2008): *La mirada plural*, Madrid, Cátedra.

