

Artículo de Investigación

# El cine negro europeo. Un viaje de ida y vuelta

## European film noir. A round trip

Rafael Robles Gutiérrez<sup>1</sup>: Universidad de Málaga, España.

[rafatal@uma.es](mailto:rafatal@uma.es)

Rocío de la Maya Retamar: Universidad de Málaga, España.

[rmaya@uma.es](mailto:rmaya@uma.es)

Fecha de Recepción: 10/06/2024

Fecha de Aceptación: 02/09/2024

Fecha de Publicación: 23/01/2025

### Cómo citar el artículo:

Robles Gutiérrez, R. y De la Maya Retamar, R. (2025). El cine negro europeo. Un viaje de ida y vuelta [European film noir. A round trip]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-21. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1338>

### Resumen:

**Introducción:** Este texto reflexiona sobre cómo las diferentes narrativas literarias, periodísticas y cinematográficas se retroalimentan unas a otras en el desarrollo de los distintos ciclos *noir* en el mundo. El marco teórico son las películas policíacas clásicas de Estados Unidos y todo el cine criminal europeo del siglo XX. **Metodología:** Se ha utilizado una metodología de análisis de tipo cualitativo de las películas citadas en el texto. **Resultados:** Se desarrollan los aspectos específicos que promovieron la creación del género criminal en el cine, y más concretamente el cine negro americano realizado por los cineastas emigrados a Estados Unidos tras la Gran Guerra y la influencia entre ambos mundos. **Discusión:** Se establece la conexión entre el viejo y el nuevo mundo, y de cómo en un viaje de vuelta a Europa el *film noir* de los años cuarenta encuentra sus propios códigos en Alemania, Francia, Reino Unido, Italia y España. **Conclusiones:** Se demuestra que la influencia en diversos aspectos del cine criminal hecho en Europa vuelve a influir al neonoir americano de los setenta y que en este viaje de ida y vuelta y que todo ello también afectará al cine criminal español.

**Palabras clave:** cine criminal; cine negro; film noir; Europa; cine policíaco; hard boiled; crimen; periodismo.

<sup>1</sup> Autor Correspondiente: Rafael Robles Gutiérrez. Universidad de Málaga (España).

**Abstract:**

**Introduction:** This text reflects on how the different literary, journalistic and cinematographic narratives feed off each other in the development of the different noir cycles in the world.

**Methodology:** A qualitative analysis methodology of the films cited in the text has been used.

**Results:** The specific aspects that promoted the creation of the crime genre in cinema are developed, and more specifically the American film noir made by filmmakers who emigrated to the United States after the Great War. **Discussion:** The connection between the old and the new world is established, and how on a trip back to Europe the film noir of the forties finds its own codes in Germany, France, United Kingdom, Italy and Spain. **Conclusions:** It is shown that the influence on various aspects of crime cinema made in Europe once again influences the American neo-noir of the seventies and that in this round trip and that all this will affect Spanish crime cinema.

**Keywords:** crime cinema; film noir; film noir; Europe; crime films; hard boiled; crime; journalism.

## 1. Introducción

Europa, la región que desplazó a numerosos cineastas hacia Hollywood y que acuñó movimientos cinematográficos como el expresionismo alemán y el realismo poético francés, desarrolló su propia interpretación del cine criminal, especialmente del cine negro americano, bien para emularlo o para construir una voz e identidad propias que analizaremos en las próximas páginas. De hecho, esta voz europea del cine policíaco surgida a finales de los cincuenta y consolidada en los sesenta y setenta, nutrió y estimuló el *neo noir* en Estados Unidos, de la mano de cineastas como Lumet, Peckinpah, Coppola, Scorsese, Kasdan, los hermanos Coen y Tarantino. Así, se produjo un intercambio continuo de Europa al nuevo continente y de regreso, enriqueciendo ambos universos cinematográficos.

Con el desarrollo de las leyes antimonopolio y el desarrollo de la televisión en los años cincuenta, el sistema de estudios en Hollywood quedó bastante dañado y a principios de los años sesenta se revisaron los géneros clásicos. Algunos, como el western, evolucionaron hasta desaparecer. El cine de terror y el policíaco se renovaron en sus aspectos formales y siguieron adelante. Todo ello esbozó un panorama del que aún hoy se nutren los jóvenes realizadores.

## 2. Marco teórico. El cine criminal en Estados Unidos y en Europa

El marco teórico lo conforman el ciclo policíaco en sus distintas épocas tanto en Estados Unidos como en Europa. Y con ello podremos observar las influencias, que a uno y al otro lado del Atlántico, las producciones cinematográficas se van *contagiando* en sus temáticas, y en la forma en la que estas son presentadas.

### 2.1. El principio del fin, y viceversa. Estados Unidos

El principio del fin de la etapa clásica del cine negro producido en Hollywood fue para Pablo Mérida de San Román (2009) la gran oportunidad de Europa, que en los últimos años se estaba recuperando del conflicto armado:

(...) Europa aprovecha la desorientación del mercado norteamericano para abrir nuevos caminos, impulsados por una oleada de jóvenes realizadores, que se unieron en movimientos como la *nouvelle vague* y el *free cinema*. (...) Este panorama propició la aparición de nuevos fenómenos, como fue el impulso que tuvo el denominado cine de

*arte y ensayo*, la moda de las coproducciones, que convirtieron a Italia y España en platós internacionales, o el creciente interés que despertó el cine erótico en todo el mundo. (...) influyeron dos acontecimientos prácticamente coincidentes en el tiempo: la crisis previa del sistema de producción de los grandes estudios y la fuerte penetración del concepto de cine de autor en la industria norteamericana (p. 52).

Cuando los estudios dejaron de marcar las pautas de formulación de los géneros, los realizadores renovaron su visión de los mismos, aportando novedades y experimentando caminos originales que condujeron a la modernización de muchos de ellos. Otros, como hemos comentado, desaparecieron. Jesús Palacios (2006, p. 11) reflexiona sobre un tema que muchos otros autores tratan de manera estrictamente ortodoxa; la autenticidad del cine negro, cuestionando si es más genuino en Hollywood o fuera de él: “Existe también *otro* cine negro. En realidad, muchos. (...) Cuando el cine negro, en aras del inevitable imperialismo hollywoodiense, se extendió al mundo entero, generando imitaciones, apropiaciones y mezclas con el cine de género propio de otros países, incluido por supuesto España”. No debemos olvidar que Francia había puesto nombre al *film noir* americano y que los diferentes países habían mostrado también una auténtica tradición de historias criminales, arrastrada en parte por el modelo norteamericano, pero con particularidades, localismos y referencias culturales propias de cada nación.

En este sentido, Simsolo (2007) también hace referencia a cómo esta influencia americana, realizada en gran parte por europeos emigrados, llegó no solo a Europa, sino que se extendió por todo el mundo:

El cine policíaco, en especial el que se hace en Hollywood y en Alemania en los años treinta, se copia cuasi literalmente en todas las filmografías del mundo, especialmente en aquellas en las que las dictaduras no ostentaban una actitud intervencionista en aquellos países donde se producían. Desafortunadamente, en España la dictadura del general Franco no va a promover, ni sobre todo a desarrollar una cinematografía llamada *de género* con regusto a cine policíaco especialmente (p. 81).

Excepto China, que ofreció un cine criminal muy prolífico con ejemplos como *Tao lie Jie* (Ying Yinwai, 1934), *Malu Tianshi* (Yuan Musi, 1937) y *Richu* (Yue Feng, 1938), también observamos una notable producción en Japón. En este país, el cine criminal se construyó desde la perspectiva de los oprimidos sociales contra el Estado totalitario previo a la Segunda Guerra Mundial. Ejemplos notables de esta época son *Hogarakani ayume* (Yasujiro Ozu, 1930), que narra la historia de un delincuente común, y *Sono yo no tsuma* (Yasujiro Ozu, 1930).

El cine francés, por ejemplo, gozó de esa libertad temática no solo en la producción, sino en los estrenos de películas americanas y alemanas que continuaron con la fascinación por el *film noir*. Exceptuando un par de casos curiosos que contaron con el favor de la dictadura franquista, el cine policíaco no se desarrolló de forma paralela en nuestro país, básicamente por dos motivos. Primero, porque en el cine español de aquellos años “el que la hacía, la pagaba” y, segundo, porque las fuerzas de seguridad del Estado eran oficialmente incorruptibles, omitiéndose así dos características claves del cine negro: la impunidad del que delinque y la corrupción policial. Esta negación se vio reflejada en la exigua nómina de títulos policíacos que se produjeron en nuestra cinematografía en comparación con otros países, consecuencia principal de aquel estado de cosas.

El cine negro “va a encontrar rápidamente un cómodo refugio en Francia, donde ya existía de hecho una larga tradición literario-cinematográfica, tradición que influyó a su vez en el

desarrollo del género de Hollywood. El *polar* es por derecho propio quizá el único serio competidor del *noir*" (Palacios, 2006, p. 12). En este país florecen directores y actores profesionalizados en el género policíaco, a diferencia de otros países en los que el fenómeno es más circunstancial y de menor éxito que el *polar*.

En Italia, durante los sesenta y los setenta, surgió el *poliziesco*, una derivación del cine negro con fuerte carácter político y social; y el *giallo*, más cercano al terror, incluso más sangriento. Alemania también aporta el *krimi*, diminutivo de cine criminal, que se nutrió tanto de algunos personajes característicos de la cultura nacional alemana como del expresionismo. Inglaterra, en correspondencia idiomática, desarrolló cronológica y estilísticamente el género policíaco con Hollywood.

El policíaco en España, posee un "periodo clásico en los años 50 (...) abarcando también aspectos culturalmente significativos", pero cuestiona Palacios (2006, p. 15) que "gozando el mar del predicamento intelectual y popular que poseen de nosotros, no exista en España un equivalente no ya del *polar* francés, sino tan siquiera del italiano o del cine alemán". Estas reflexiones de Palacios son las que nos llevan a pensar que quizá fuera el cine de delincuentes juveniles de la Transición, un fenómeno cinematográfico convencionalmente conocido como *quinqui exploitation* la contestación más clara, directa, abrupta y sincera de todo aquello que el policíaco español no pudo ser, ni tan siquiera en su periodo clásico y prolífico de los años cincuenta, como veremos.

Dada la proliferación del cine negro en la etapa clásica americana, el mundo entero se entregó al género: el Reino Unido propone a Carol Reed con los títulos *Odd Man Out* (*Larga es la noche*, 1947), *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949) y *The Man Between* (*Se interpone un hombre*, 1953). En Egipto, Youssef Chahine realiza *Bab el Hadid* (1958). En Japón, Akira Kurosawa presenta *Norainu* (*El perro rabioso*, 1949). Pero en el resto del mundo no es hasta los años sesenta cuando se desarrolla el verdadero culto al cine negro, y no solo con las críticas o las teorizaciones de los franceses como hemos visto, sino con la práctica. La *nouvelle vague* se muestra deudora del *noir*: *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, Jean Luc Godard, 1959); *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960), basada en la novela de la serie negra *Down There* de David Goodis; *À double tour* (Claude Chabrol, 1960), basada en *The Key to Nicolas Street* de Stanley Ellin; y *Dénonciation* (Doniol-Valcroze, 1961).

Relativo a lo que significó el cine negro americano en Europa, "el contagio es más fuerte en Italia. Al margen de las apariencias superficiales (rodaje en escenarios reales), existe un parentesco entre el neorrealismo y esta tendencia: misma forma de entender el destino y lo social, misma angustia existencial". (Simsolo 2007, p. 39). Las películas que rezuman *noir* son: *Il bidone* (*Almas sin conciencia*, Federico Fellini, 1955), *Città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, Roberto Rossellini, 1945), *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) o *Non credo piu all'amore* (*La paura*) (Roberto Rosellini, 1954). *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942) es una adaptación de *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain, durante el fascismo. El director más comprometido en el *noir* es Michelangelo Antonioni del que destacamos los filmes *Cronaca di un amore* (*Crónica de un amor*, 1950), *I vinti* (1952), *La signora senza camelie* (*La señora sin camelias*, 1953), *Le amiche* (*Las amigas*, 1955), *Il grido* (*El grito*, 1957), *Blow up* (*Blow up, deseo de una mañana de verano*, 1967) y *Professionne reporter* (*El reportero*, 1975).

Del mismo modo, Europa devolverá el favor del cine negro americano y encontraremos acercamientos más o menos puros al cine negro a lo largo de la historia, sobre todo a partir de Jean-Pierre Melville y la *nouvelle vague*; ejemplo de ello son las incursiones de Denis Arcand, Michel Cimino, Alain Corneau, Rainer Werner Fassbinder, Aki Kaurismaki, Takeshi Kitano,

Sergio Leone, Roman Polanski, Martin Scorsese, Laszlo Szabo, Bertrand Tavernier, Paul Vecchiali, Wim Wenders, John Woo, etc.

También para Mérida de San Román (2009, p. 247), los sesenta supusieron el inicio de un *noir* renovado que cambió las maneras de ver y entender el cine policíaco, tanto en la transgresión de nuevas formas como en los homenajes al pasado no tan lejano. Esta renovación llegó con los largometrajes: *El silencio de un hombre (Le Samourai)*, Jean Pierre Melville, 1967), *El clan de los sicilianos* (Henri Verneuil, 1969) o *El círculo rojo* (Jean-Pierre Melville, 1970). El cine policíaco recibió el influjo de algunas corrientes europeas que lo dirigieron hacia un mayor grado de experimentación y son ejemplos las películas: *A quemarropa (Point Blank)*, John Boorman, 1967), *En el calor de la noche* (Norman Jewison, 1967), primer caso de investigador criminal en la figura de un personaje afroamericano, el inspector Tibbs, interpretado por Sidney Poitier; y *Bullit* (Peter Yates, 1968), en la que se perfiló el prototipo del nuevo héroe del policíaco, un hombre solitario, rudo y silencioso.

A partir de este punto, el cine policíaco se expandió y revolucionó con películas como *Harry el sucio* (Don Siegel, 1971) y, especialmente, *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), adaptación de la novela homónima de Mario Puzo, que modernizó la imagen clásica de los gánsteres. Otros títulos continuaron rindiendo homenaje al noir clásico, como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) y *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981).

## 2.2. El fin del principio y vuelta a empezar: Europa

Europa, como escenario de las dos grandes guerras, marcó el ritmo de la historia del siglo XX. La convulsa sociedad que se vio inmersa en estos conflictos determinó hitos cinematográficos y nutrió con grandes realizadores emigrados a las filas de Hollywood. Al respecto, Marc Ferro (2008) ofrece un ilustrativo mapa de movimientos, relacionando la gran pantalla con la cruda y palpable realidad de cada geografía europea.

Estas premisas –el desarrollo cinematográfico de cada país, el nacimiento del noir clásico americano, su retorno al viejo continente y las influencias estilísticas que Europa devolverá a Estados Unidos– configuran un panorama que se asemeja a un partido de tenis global, reflejando la evolución del género policíaco universal.

## 3. Metodología. Análisis del cuerpo de estudio

Hemos analizado cualitativamente los principales títulos que conforman el ciclo policíaco en sus distintas épocas tanto en Estados Unidos como en Europa. Y para ello hemos utilizado un método de trabajo descriptivo relacionando una serie de estudios de diferentes autores sobre el objeto de este artículo.

Como hemos observado en este viaje de ida y vuelta, los géneros cinematográficos relacionados con el crimen, en su mayoría basados en novelas, historias reales, investigaciones periodísticas o ensayos sobre sucesos específicos, se contagian de un país a otro. Esto depende de la capacidad de internacionalización de algunos títulos míticos, incluso en el siglo XXI, como lo demuestra la película *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), ganadora del Óscar a la mejor película extranjera en la edición de 2010.

Según Tod Erikson en su *Film Noir: An Encyclopedia Reference to the American Style*, publicado en 1987, “hay un resurgir y un nuevo cine negro considerado *neonoir* desde los años 70 en adelante, ya que los nuevos realizadores adoptan nuevos lenguajes aprehendido de los

clásicos” (en Simsolo, 2007, p. 41). En cambio, en 1994 el francés Patrick Brion fomenta lo que considera el periodo clásico en su libro *Le film noir*, fechando el inicio del *noir* con *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), de Alfred Hitchcock, y su cierre con *Party Girl* (*Chicago, años treinta*, 1958), de Nicholas Ray. Es decir, que cada autor que se detenga en el estudio del período clásico americano, datará el inicio y el final del mismo en fechas y con películas distintas.

Además, la definición de cine negro (*film noir*) depende de si el historiador que lo califica es de origen estadounidense, europeo o asiático. Y, como hemos visto, el término *film noir* es una expresión inventada por los franceses que sirve de referencia a los estudiantes anglosajones, desde finales de los años sesenta, para identificar a un ciclo de películas rodadas en Hollywood entre 1944 y 1959.

En la actualidad, hablar de cine criminal es hacerlo de aquellas películas que se enmarcan dentro de las temáticas del *thriller*, el suspense, las películas de enigma o de investigación, la aventura policíaca con elementos documentales, el melodrama sobre la delincuencia juvenil, el *road movie* desatado o la producción *gore* con *serial killer*.

En resumen, el ciclo del cine negro clásico también puede vincularse con la influencia de los europeos refugiados en Hollywood, quienes trabajaron con temas de desesperación y utilizaron estilos del cine alemán anterior al nazismo y del realismo poético francés. De ahí proviene la frecuente naturaleza de antihéroes en sus protagonistas, que a menudo relatan su calvario en una voz en off, un recurso común en la ficción radiofónica. Este recurso fue llevado a la pantalla por Sacha Guitry en *Le roman d'un tricheur* (1936) y posteriormente sacralizado por Orson Welles en *Citizen Kane* (1941).

## 4. Resultados. La respuesta europea al ciclo *noir* americano

En Europa, el cine negro se desarrolló de manera desigual según el país, influenciado en gran medida por las circunstancias político-sociales. La vieja Europa del siglo XX se quebró, afectando tanto el contenido como la forma de sus películas.

### 4.1. Alemania

En Alemania, Friedrich Murnau, Fritz Lang y George Pabst lograron captar los problemas a los que se enfrentaba la sociedad alemana de los años veinte con filmes como *El último* (Friedrich Murnau, 1924), que “expresa el drama de quienes se han sacrificado al servicio de su país y que, al regresar, solo tienen derecho a la ingratitud” (Ferro, 2008, p. 90). Por ello, cuando acaba la Primera Guerra Mundial, para superar las difíciles condiciones del presente, “la vieja sociedad Imperial tiene que recurrir a los sueños (*El último*), al hipnotismo (*El doctor Mabuse*, Fritz Lang, 1922) y a la alucinación colectiva (*Metrópolis* de Fritz Lang, 1927)”. Esta película de Lang nos anuncia cómo podría ser el futuro y que el nazismo no está lejos, igual que *El vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931).

Desde las características básicas de las que se sustenta el cine negro clásico a las formas en que se iluminaban las escenas y la paleta que utilizaban los directores de fotografía, queda patente el referente del expresionismo alemán. La corriente contemporánea que, de forma transversal, toca todas las disciplinas de las bellas artes, *salpica* por supuesto al cine y le otorga rasgos propios y nominales. Para comprobarlo, cabe ahondar en el origen más pretérito de esta corriente desde la pintura, el teatro, la literatura y otras disciplinas artísticas.

Alemania vive tras su derrota en la Primera Guerra Mundial una de sus mayores crisis sociales, políticas y económicas. El público de cine es popular y los directores quieren ser experimentales y populares al mismo tiempo, intentando encontrar la representatividad de su tiempo. Pues bien, es en esta postguerra cuando el arte en Alemania se convulsiona y transgrede transversalmente: la arquitectura se refugia en la Escuela de la Bauhaus, reconvirtiendo la estética y el diseño del siglo XX para siempre; la literatura se vuelve objetiva y el teatro se recrudece y se desempolva de artificio con Reinhardt y Brecht; la pintura y la poesía se entregan al expresionismo, que toma por bandera una obra del noruego Edvard Munch pintada casi veinte años antes, en 1893: *El grito*, en la que una figura grita desesperadamente simbolizando al hombre de la época en plena crisis existencial.

El cine, por su parte, hace acopio de esta corriente expresionista y, usando decorados en ángulo recto, iluminación dura, temáticas pasionales o de decadencia social y la interpretación peculiar de los actores, produce discursos cinematográficos que influirán de modo determinante en el policíaco y el cine negro americano.

Las obras cumbres del expresionismo son: *Das Kabinett des Dr Caligari* (*El gabinete del Doctor Caligari*, Robert Wiene, 1919), *Nosferatu* (*Nosferatu, el vampiro*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Der Letzte Mann* (*El último*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Asphalt* (*Asfalto*, Joe May, 1929) y *Der Blaue Angel* (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930), considerado este último el primer largometraje de ficción sonoro europeo y protagonizado por Marlene Dietrich, sin duda una de las precursoras de la *femme fatale*, una de las señas de identidad del cine negro. Asimismo, son de gran importancia para el policíaco *Berlin-Alexanderplatz* (*Hampa*, Phil Jutzi, 1931), *Voruntersuchung* (*Dilema*, Robert Siodmak, 1931) y *M* (*M, el asesino de Düsseldorf*, Fritz Lang, 1931). Y además cabe reseñar la serie de películas sobre el Doctor Mabuse, *Dr Mabuse der Spieler* en 1922 y en adelante, protagonista de la famosa saga, la encarnación del criminal moderno e inspiración para los *gangsters*.

El inicio del *krimi* viene marcado también por un hecho real que conmocionó a Alemania de los años veinte y que se convirtió en fuente inagotable para las páginas de sucesos de los rotativos berlineses. Uno de los directores más representativos del nuevo cine alemán es sin duda Rainer Werner Fassbinder, quien produjo, escribió y dirigió multitud de películas desde los años sesenta hasta su prematuro fallecimiento en 1982. Se convirtió por derecho propio en uno de los grandes exponentes del cine alemán, cultivando una mirada *noir* tanto por sus temas como el tratamiento de sus personajes, además de por servirse de Peter Kürten, el asesino real en el que se basó *M* (*M, el asesino de Düsseldorf*, Fritz Lang, 1931), para el germen de sus guiones. Se dice de Fassbinder que "(...) su cine pone al descubierto esas situaciones que deseáramos 'dejar aparte', con frecuencia insostenibles, porque se oponen a las convicciones que se supone apoyar: que el racismo no se puede radicar" (Ferro, 2008, p. 108), como deja demostrado en *Angst Essen Seele Auf* (*Todos nos llamamos Alí*, Rainer Werner Fassbinder, 1973).

El asesino real Peter Kürten también inspiró *La ternura de los lobos* (Ulli Lommel, 1973), producida por Rainer W. Fassbinder; y este dirige un *film* en claro homenaje al *noir* americano titulado *Der Amerikanische Soldat* (*El soldado americano*, 1970), muy influido por los experimentos en el género policíaco de Francia, sobre todo de Godard y del neoclasicismo de Melville. Más adelante filmará películas más personales como *Chinesisches Roulette* (*La ruleta china*, 1976) y *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (*La ansiedad de Verónica Voss*, 1982), sobre el crimen y la sexualidad patológica, con fuerte impronta expresionista.

## 4.2. Francia

Para comenzar este apartado dedicado al país galo, nos fijamos en un alemán emigrado, que es el que curiosamente rompe con el realismo poético francés de los años veinte para dirigir en 1931 la película *Pièges* (*Trampas*, Robert Siodmak, 1939), describiendo las obsesiones y vicios de protagonistas secundarios que forman una galería de casos inquietantes. De esta y de otras muchas películas francesas se harán *remakes* en Hollywood en los años treinta, durante la verdadera proliferación de las películas de cine negro.

El francés Jean Renoir ofrecerá originalmente una amplia cantidad de títulos, y de algunos el propio Fritz Lang dirigirá varios *remakes* en Hollywood. Renoir va a desarrollar un naturalismo alejado de los platós, filmando en exteriores naturales, lo que dará una mayor veracidad a sus personajes que, en su construcción y evolución psíquica, demostrarán lo onírico de la condición humana. Entre sus obras destacan *La chienne* (*La golfa*, 1931), *La nuit du carrefour* (*La noche de la encrucijada*, 1932), *Toni* (1934), *Madame Bovary* (1934), *Les bas-fonds* (*Los bajos fondos*, 1936) y *La bête humaine* (*La bestia humana*, 1938).

También será revisitado por los *remakes* americanos el realizador Julien Duvivier con sus películas *La tête d'un homme* (1933), *La bandera* (1935) y *Pépé le Moko* (1937). Justamente el personaje de Pépé le Moko marca a toda una generación, no solo de espectadores sino de cineastas. Roberto Cueto, en su artículo “La triste canción del hampa. El realismo poético francés y la estética *noir*” (en Palacios, 2007), reflexiona sobre el personaje, identificando las influencias genuinas del llamado realismo poético francés, al que tantos autores se ponen de acuerdo en reconocer como uno de los grandes nutrientes del cine negro americano, junto al ya analizado expresionismo alemán. Proponiendo un auténtico ensayo sobre el miedo y sus formas en el *euronoir* francés, Cueto argumenta:

*Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937) es una traslación de los argumentos y personajes del *noir* americano a los ambientes de un subgénero tan característico del cine francés como son las películas coloniales. Descubrimos en ella un *gangster* que lidera una banda de ladrones (...) y una *femme* no tan fatal, sus colegas yanquis pero igual de destructiva para el protagonista. Sin embargo, la trama genuinamente *pulp* se contagia de la exótica ambientación del film, la *casbah* de Argel, y termina siendo otra cosa, un mórbido y enrarecido melodrama donde las secuencias de acción y de suspense se difuminan entre pesimistas diálogos y escenas de pasión y celos (p. 51).

El personaje está interpretado por Jean Gabin y se mueve con absoluta indolencia y pasividad por las callejuelas de un territorio que es su reino. Este actor tan influyente en el *polar* francés también protagonizó *La bestia humana* (Jean Renoir, 1938), merecen la pena las secuencias que nos muestran al protagonista interpretando a un maquinista de tren con una iluminación digna de los *films noir* de Siodmak, Lang o Jacques Tourneur. Para Ferro (2008, p. 96) y “con anterioridad a la guerra, Jean Gabin representa al hombre del pueblo, obrero ferroviario (*La bête humaine*, Jean Renoir, 1938), convertido en un mal chico o un desertor (*El muelle de las brumas*, Marcel Carné, 1938), (...) y cuya vida siempre termina en fracaso o muerte”. *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937) estaba inspirada en *Scarface* (Howard Hawks, 1932), que Marcel Carné también toma de modelo para *El muelle de las brumas* (1938). Otras películas del *polar* francés son las dirigidas por Henri Georges Clouzot: *El asesino vive en el 21* (1942), *Le corbeau* (1943), *Las diabólicas* (1955) y *Los espías* (1957). Becker y Melville sientan las bases del *policier* de los sesenta con sus *films* prototípicos *Touchez pas au grisbi* (1954) y *Bob le flambeur* (1955).



Es esta también una interesante interpretación de cómo el personaje protagonista de todas estas películas son jóvenes rebeldes, antihéroes sin bandera ni normas, delincuentes comunes en busca de un mejor futuro, cuando la Segunda Guerra Mundial se les venía encima. Lo primero que propone la *nouvelle vague* son jóvenes vistos por jóvenes en una época en la que el *baby boom* había hecho de ellos una generación importante de la sociedad. En los adolescentes, el nacimiento de un amor sirve de hilo conductor de muchas aventuras personales.

Películas como *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959), *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1959); *El bello Sergio* (1958) y *Las buenas mujeres* (1960), ambas de Claude Chabrol; e *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1958) son las obras cumbre de este movimiento. Estos cineastas anuncian mayo de 1968 y anticipan las expectativas de la sociedad. Podríamos considerar que es Chabrol quien muestra con mayor celo los defectos de la sociedad burguesa, del mismo modo que Cloud Sauter en *Tres amigos, sus mujeres y... Los otros* (1974) perfila un sutil análisis de los medios acomodados parisinos.

En España y con el yugo de la dictadura militar, muchos cineastas *sufren* del mismo anhelo por lograr alcanzar las expectativas de la crítica social, que se colaba por los resquicios de un férreo control sobre la crítica política y de la implacable e imposible crítica de credo o religión, asuntos que la censura controlaba en España.

No debemos olvidar a un personaje literario francés que se remonta al principio de los tiempos: *Fantômas*. Los creadores del mítico personaje son Pierre Souvestre (1874-1914) y Marcel Allain (1885-1969), que obtuvieron un éxito inmediato, y fue llevado al cine más tarde por Luis Feuillade. Cada mes, un nuevo *Fantômas* salía publicado y solo la guerra pudo interrumpir las incontables hazañas del príncipe del crimen y del terror, convirtiéndose en un auténtico fenómeno popular. Este éxito continuó con las películas de Feuillade entre 1913 y 1914, cuando su serie de películas *Fantômas* producidas por Gaumont tenía enorme éxito entre el público, y además coincidió con el estudio rival por excelencia, Pathé, que lanzó su saga de *Rocambole* y producía con su filial de Nueva Jersey un serial en Estados Unidos de gran aceptación entre el público, *The Perils of Pauline*. Su protagonista, Pearl White, se hace tan famosa que protagonizó otros seriales (*The Exploit*, *The New Exploits* y *The Romance of Elaine*). Para rematar, en otoño de 1915 Pathé-Exchange estrena *Les Mystères de Nueva York*. El contraataque de Gaumont no se hace esperar y Feuillade presenta los primeros episodios de *Les Vampires* el 13 de noviembre del mismo año. También una versión novelada de *Les Mystères de Nueva York* aparecía a diario en el periódico *Le Matin*, lo que aseguraba buena publicidad gratuita para las películas.

El *polar* es un término que se origina de la contracción de las palabras *roman policier* (formando *rompol-polar*). El *polar* francés posee a menudo una coherencia peculiar que hace que puedan tenerse en consideración los trabajos de directores tan dispares como Godard, Chabrol, Melville o Truffaut, con otros como Deray, Verneuil, Sautet o Giovanni. Existe en el *polar* francés una continuada interrelación de intercambio de materiales (formales y argumentales) con la novela y el cine negros norteamericanos. También se denotan las influencias en el *polar* de *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913), de *Los miserables* de Víctor Hugo y de *El conde de Montecristo* de Dumas, además de la obra social de Zola.

En el *polar*, si hay policías son corruptos, incluso a veces asesinos. El detective privado será en consecuencia un buen personaje al que aplicar el concepto de ambivalencia entre el orden y la delincuencia, buscando su camino entre dos aguas; poco escrupuloso, pero sin nadie a quien rendir cuentas salvo a él mismo, cumple con las exigencias de la moral y con las imposiciones de la aventura criminal. Para contrarrestar esta estampa, los delincuentes son más bien simpáticos.

Y para ilustrar cómo todo este cine de género ha llegado a los realizadores actuales, y como ya hemos comentado, hablar del cine francés y sus cineastas es hablar de la *nouvelle vague*. Acabamos de hacerlo de Eric Rohmer, también lo hemos hecho de Jean Pierre Melville, su principal precursor, pero asimismo debemos apuntar a François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette o Claude Chabrol para cruzar los conceptos de la que se consideró la escuela neorrealista francesa, dispuesta a marcar nuevas pautas del cine moderno, que además tiene la capacidad de reinventarse así mismo, y sobre todo, para acaparar una gran inmensidad de matices que les proporciona cada uno de sus autores, especialmente los más contemporáneos y modernos, en una suerte de *neo polar* plagado de cineastas activos, contemporáneos y heterogéneos como Luc Besson, Ozon, Michael Haneke -austríaco afrancesado- o el argentino Gaspar Noé.

### 4.3. Reino Unido

Para entender el policíaco inglés, puede recurrirse a un tipo de cine social que tiene su origen en un conjunto de películas realizadas en los años veinte que ha influenciado a otras corrientes cinematográficas. A raíz de la obra de John Grierson se formó una escuela, llevando a cabo filmes sobre grupos y problemas sociales concretos. Los *films* documentales están protagonizados por los pescadores de arenques en *Drives Terse* (John Grierson, 1929) o los mineros en *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1936). Y la escuela documentalista británica preconiza una visión distinta de la realidad que afectará al cine anglosajón posterior.

Estas piezas audiovisuales, precursoras de la dimensión más realista del *noir* inglés, también se constituyen en piezas clave para comprender el movimiento cinematográfico más reconocido de las islas, el *free cinema* en la década de los cincuenta. El cine negro lo antecede y es precisamente la respuesta de los *angry young men* contra las imposiciones de Hollywood y la dramaturgia clásica británica la que provoca ese arrollador movimiento de realismo cinematográfico con fuerte denuncia social. Fenómeno que, como veremos, guarda paralelismos con cierto cine español, pero posterior y aletargado por la censura franquista.

Para indagar y documentar el cine negro inglés, recogemos del artículo de Tony Williams “El Film Noir británico” (en Palacios 2006) las siguientes ideas:

Dentro de sus diversos ejemplos cinematográficos visuales y nacionales, es un *estilo* o *movimiento* más que un género rígidamente definido. El *film noir* británico tiene varios paralelismos con el modelo americano definido por críticos como Paul Schrader, Janey Place y Lowell Peterson. El modelo clásico del *film* británico no solo guarda similitudes con su homólogo americano, sino que ocupa un período histórico similar.

De hecho, el *noir* británico incluso empezó unos años antes que el americano, con ejemplos como *The Green Cockatoo* (William Cameron Menzies, 1937), *They Drive by Night* (Arthur B. Woods, 1938) (en 1940 Raoul Walsh haría su versión en EE.UU.), *I Met a Murderer* (Roy Kellino) y *On the Night of the Fire* (Brian Desmond Hurst) (ambas de 1939), que preceden a *Strangers on the Third Floor* (Boris Ingster, 1940) (p. 247).

En un primer momento, el *noir* británico también se deja influir por la fotografía del expresionismo alemán, mientras que las películas posteriores a 1945 toman ya muchos rasgos del cine americano. De hecho, muchos de sus artistas protagonizaron o participaron en las producciones inglesas. *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) se benefició de las asociaciones con el *noir* americano que los actores Joseph Cotten y Orson Welles aportaron a esta producción británica rodada en Viena. En 1950, Peter Lorre apareció en *Double Confession* (Ken Ana King, 1950). Antes de que los estudios Hammer lanzasen su exitosa serie de películas de terror, a mediados de los cincuenta produjeron una serie de cintas de bajo presupuesto con actores americanos en asociación con los estudios en Lippert.

Para ahondar en ese período clásico al que hace referencia Williams, nos fijamos en el artículo de Rubén Panicles (en Palacios, 2006) "Inglaterra me hizo. La figura del gangster en el cine británico", en el que vamos a encontrar por primera vez en Europa un antecedente del protagonista quinqu español, el *teddy boy* inglés, que vapulea y responde al rebelde sin causa americano, y provoca a ritmo de *rock and roll* los primeros disturbios protagonizados por jóvenes delincuentes, especialmente en las proyecciones de la película americana *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955), a lo largo y ancho de todo el país:

El delincuente en el cine británico suele ser un inglés de pura cepa, miembro desclasado de generaciones proletarias, al que (...) el ejercicio de la criminalidad ha de ayudar a escapar de su entorno pobre sin esperanzas. Es rara la épica en el policial inglés, su mirada es costumbrista, naturalista y carente de glamour. Como lo son los paisajes urbanos que sirven de escenarios a sus andanzas. Nada de metrópolis doradas como Nueva York, Chicago, Las Vegas, sino las feas y rugosas ciudades industriales, como Liverpool o New Castle, las zonas menos agradecidas de Londres o la decadente y provinciana Brighton (p. 281).

Perteneciente a este periodo es *Brighton Rock* (John Boulting, 1947), que centra la atención sobre el fenómeno de la delincuencia juvenil, tema que el cine británico ha enfocado a lo largo de los años desde muy diversas perspectivas. Otras películas que siguieron su estela son: *Ealin, el farol azul* (*De Blue Lamp*, Basil Dearden, 1950) y *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronet*, Robert Hammer, 1949).

El delincuente juvenil proporcionaría un filón de producciones que empezaban en los cincuenta a cruzar el Atlántico, en un vaivén de películas, algunas nunca estrenadas en España: *Londres me pertenece* (*London Belongs to Me*, Sidney Gilliat, 1948), *Barrio peligroso* (*Violent*, Vasile de Arden, 1957), *West Eleven* (Michael Winner, 1963), *The System* (Michael Winner, 1964) o la psicotrónica *Beat Girl* (Edmond T. Greville, 1960), en la que una perversa adolescente rebelde hace sufrir a sus padres, que no consiguen llevarla por el recto camino, para entregarse al mundo de los *beatniks*, los roqueros y otras gentes de la mala vida.

Así topamos con este interesantísimo concepto que engloba a una subcultura atribuida a toda una generación de jóvenes, con alegatos literarios incluidos, pero que degenera en la prensa sensacionalista con el despectivo adjetivo de *beatniks*<sup>2</sup>, singulares jóvenes que desembocaron en un bloque de películas que explotaban también el fenómeno, igual que en el caso de los *quinquis* en España, pues el *quinqui exploitation* supondrá un reflejo cinematográfico autóctono de aquellas *beatnik films*.

Continúan los films con jóvenes delincuentes, *El tigre dormido* (Joseph Losey, 1954), por ejemplo, pero serán los directores del *free cinema* los que darán su lugar a la generación *beatnik*, apropiándose de los tratamientos literarios de los *angry young men* y prestando voz a una juventud británica que mira hacia el pasado con ira y desprecia por igual la falsa ilusión del estado del bienestar. Por ejemplo, se presenta en 1962 *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Allan Sillitoe, 1962), basada en la novela corta adscrita al *angry young men*; y otra película del *noir* británico que reúne a jóvenes delincuentes es *Sábado por la noche, domingo por la mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960), comedia que adapta la novela homónima de Alan Sillitoe y una de las mejores obras representativas del *free cinema*.

Para terminar los referentes en el cine inglés relativos al objeto de nuestro estudio, introducimos un último apunte a dos películas que también forman parte por derecho propio de la historia del cine: *Straw Dogs* (*Perros de paja*, Sam Peckinpah, 1971) y *The Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, Stanley Kubrick, 1971). Paniceres (2006) comenta:

Sam Peckinpah dirigía su impactante y misógino *thriller* rural *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971) ambientado en un pueblecito inglés, cuyos habitantes son una pandilla de bárbaros con compulsión al linchamiento y la violación que le hacen la vida imposible a un matemático norteamericano y su esposa (...) hasta que aquel, en la línea de un héroe de *western*, decidía exterminar a los más levantiscos. No menos punzante se nos mostraba el emigrado Stanley Kubrick, completamente integrado en la cultura y la estética del cine británico, con *La naranja mecánica* (*The Clockwork Orange*, 1971), luminosa sinfonía *pop* de elaboradas imágenes y melodías, que a partir de una soberbia novela del británico Anthony Burgess retoma a los rebeldes delincuentes juveniles, ahora situados en una fantasmal Inglaterra de un futuro inmediato, transfigurados en terribles criaturas que utilizan la *ultraviolencia* como medio de expresión artístico (p. 289).

Veamos entonces qué encontramos en Italia, antes de chocar de forma abrupta con el autóctono y exiguo, pero interesantísimo, grupo de películas del policíaco español.

---

<sup>2</sup> Se trata de la denominación despectiva de la *beat generation*, nacida en los Estados Unidos para referirse a un grupo de escritores de los cincuenta (Kerouac, Ginsberg, Burroughs), que después se pervierte al aplicarse el término *beatnik* al estereotipo juvenil distinguible por la forma de vestirse y arreglarse que se hizo moda, y relacionándolo con una actitud proclive a la holgazanería, el desenfreno sexual, la violencia, el vandalismo y las pandillas de delincuentes.

#### 4.4. Italia

El neorrealismo italiano es reconocido a los ojos del mundo como una reacción natural de los cineastas italianos a la posguerra. Ellos consiguieron plasmar en sus películas la cruda verdad de personajes que, en muchos de los casos, eran interpretados por actores no profesionales dada la necesidad apremiante de hacer recaer el peso de las películas en los sentimientos más que en las tramas. Para introducir la esencia del neorrealismo italiano de mediados del siglo XX, buscamos la argumentación de Marc Ferro (2008):

Los británicos introdujeron la ficción en lo real. Lo real en la ficción viene de la mano del cine italiano de la posguerra, que inaugura la obra de Roberto Rossellini y la de Vittorio de Sica. Se puede decir que *Roma, ciudad abierta* (Rossellini, 1945) y *El ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948) son al cine lo que *Almuerzo en la hierba* de Manet fue a la pintura: una mirada nueva, en la que los resistentes, el niño testigo de la decadencia de su padre, el obrero, son vistos en sí mismos, sin referencias al pasado, a una visión del mundo, pero también pertenecen a quien los pone en escena (p. 100).

Otras de las películas fundamentales del neorrealismo son: *El limpiabotas* (Vittorio de Sica, 1946), que muestra los niños a los que las tragedias de la vida transforman en criminales; *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1951), que describe la miseria humana en toda su dimensión; *Caza trágica* (Giuseppe de Santis, 1947), exponiendo el robo en el mundo rural; *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952); y el retrato del desempleo y del juego sucio a los pescadores humildes en *La terra trema* (Lucchino Visconti, 1948).

Según Simsolo (2007), el cine policíaco italiano se nutre de las experiencias realizadas en Hollywood desde los años treinta:

(...) el contagio es más fuerte en Italia. Al margen de las apariencias superficiales (rodaje en escenarios reales), existe un parentesco entre el neorrealismo y esta tendencia: misma forma de entender el destino y lo social, misma angustia existencial, mismo reinado del *fatum* griego, misma desesperación (p. 39).

El cine negro ya se perfilaba como un cúmulo de características y axiomas propios exportables e identificables, razón por la que se enumeran algunas películas italianas que destilan *noir*: *Il bidone* (*Almas sin conciencia*, Federico Fellini 1955), *Città aperta* (*Roma, ciudad abierta* Roberto Rossellini, 1945), *Germania anno zero* (1948), *La paura* (1954) y *Ossessione* (1942) de Luchino Visconti, adaptación de *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain, durante el fascismo. Quizá el más prolífico en esta tendencia *noir* sea Michelangelo Antonioni con *Cronaca di un amore* (*Crónica de un amor*, 1950), *I Vinti* (1952), *La signora senza camelie* (*La señora sin camelias*, 1953), *Le amiche* (*Las amigas*, 1955), *Il grido* (*El grito*, 1957), *Blow up* (*Blow up, deseo de una mañana de verano*, 1967) y *Professionne reporter* (*El reportero*, 1975).

Los nombres propios que adopta el cine policíaco italiano serán el *poliziesco* y el *giallo*, que se caracterizan, al igual que el *film noir* clásico americano, por su atmósfera y sus motivos visuales, como lo define Paul Schrader (1972), y con gran dependencia de la serie B. El *giallo* plantea un arriesgado universo visual más próximo al surrealismo, incluso al cine llamado de vanguardia o de arte y ensayo, que a los productos de género tradicionales con frecuencia sobrecargados de lastre literario.

Clásicos del *giallo* podemos citar *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava 1964), que instaura las bases del subgénero, que se distingue con argumentos extraídos de la novela policíaca y especialmente de los enigmas para descubrir al asesino de Agatha Christie, además de tener un fuerte carácter *pulp*: *La mujer del lago* (Franco Rossellini y Luigi Bazzoni, 1965), *El pájaro de las plumas de cristal* (Dario Argento, 1970), *Una mariposa con las alas ensangrentadas* (Duccio Tessari 1971), *El día negro* (*Giornata nera per l'ariete*, Luigi Bazzoni 1971) y *Angustia de silencio* (*Non si sevizia un paperino*, Fulci, 1972) son algunos de sus largometrajes.

Carlos Aguilar (2006), por su parte, también ofrece su visión acerca del *giallo* italiano, recorriendo los más recónditos títulos y negando la existencia de una literatura previa de inspiración:

En Italia el concepto *giallo* aglutina cualesquiera de las variantes y modalidades de género policíaco (*mystery, hard boiled, thriller, detective story, chiller, etc.*); puede aplicarse correctamente así a Raymond Chandler, Agatha Christie y a José Giovanni, amén de por supuesto los escritores nacionales, verbigracia el gran Giorgio Scerbanenco. El origen de la definición es, por consiguiente, literario, y arranca de las primeras colecciones especializadas italianas, cuya portada era de emblemático color amarillo. Admitían autores de toda clase de naciones y estilos, nacieron a finales de los años 20, fueron, fundamentalmente, *I Libri Gialli Mondadori* (que sigue publicándose y es toda una institución en la cultura popular nacional) (p. 168).

El *poliziesco* de los setenta está caracterizado por la figura del defensor de la ley en crisis, es decir, policías y magistrados que no pueden detener la violencia de las calles. Las películas de este periodo son entre otras las protagonizadas por Maurizio Merli en la famosa trilogía sobre el comisario Betti: *Roma violenta* (1975), *Italia mano armata* (1976), realizadas por Marino Girolami; y *Nápoles, ciudad violenta* (*Napoli violenta*, Umberto Lenzi, 1976). O las protagonizadas por Fabio Testi *Il grande racket* (Enzo G. Castellari, 1976), o Leonard Man en *Nápoles dispara* (Mario Caiano, 1977).

#### 4.5. España

En los años cincuenta se crea en España la Dirección General de Cinematografía y Teatro, dependiente del recién creado Ministerio de Información y Turismo, “encargada de tutelar las actividades culturales, políticas y administrativas de los espectáculos públicos, no deportivos; del fomento y protección de las artes y actividades con ellas relacionadas” (Medina 2000, p. 31). También más adelante se crearía la Junta de Clasificación y Censura de Películas, cuyas funciones eran: “Ejercer la censura de los *films* nacionales y extranjeros en cuanto a su contenido moral, de buenas costumbres, político y social. Apremiar la valoración de los mismos, estableciendo una puntuación relativa a las cualidades que se señalan en el apartado anterior” (p. 31)

La principal característica de esta década de los cincuenta es, entre otras, la competitividad en la producción. Cifesa, la productora cinematográfica que había sido clave durante la II República desaparece y Suevia Films toma el relevo con el apoyo gubernamental. Se crea el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en 1947. Comienzan sus estudios Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem o Carlos Saura. En 1953 Basilio Martín Patino y Joaquín Prada crean el cine club del SEU de Salamanca. También comienza a publicar en Madrid la revista *Objetivo*, que demostraba mucho interés por el neorrealismo italiano, y la revista *Cinema Nuova*. En ella se agrupan críticos como Bardem, Eduardo Ducay, Ricardo Muñoz Suay o Paulino Garagorri. Los jóvenes realizadores, el cine club de Salamanca y la

revista *Objetivo*, junto con distintas personalidades intelectuales del cine, como José María García Escudero, Manuel Rabanal Taylor o José María Pérez Lozano, van a estar presentes durante las Conversaciones Nacionales de Salamanca en 1955, en las que Bardem definía el cine español como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico”.

Estas Conversaciones pusieron de manifiesto la inquietud que existía en el mundo del cine español. No obstante, y pesar de la repercusión que tuvieron las Conversaciones Nacionales de Salamanca, en la Administración no se dio ningún cambio hasta que José María García Escudero vuelve a la Dirección General de Cinematografía en 1962 (cuyo resultado es el nuevo código de censura de 1963).

Pero la primera etapa del policíaco español, que va de 1950 a 1962, viene marcada según Heredero (1993) por una regeneración natural que da pasos muy lentamente. Las alternativas y discordancias funcionarán más como *espejismo*, aunque constituyan una proto-organización de la disidencia política y cultural. Los límites que escoge el autor son claros: el inicio en 1951 es el año de *Alba de América* (Juan de Orduña, y precisamente de Cifesa, como nos dice Medina (2000) creada en la II República y comenzando ahora su declive a favor de Suevia Films), filme que representa la “agonía del ciclo historicista”, de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), con una influencia del neorrealismo, y de *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951), que ofrece “los primeros brotes del regeneracionismo”. El límite final de 1961 es el del año de *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) y de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), en el que se producen las rupturas fílmicas de Ferreri y Fernán Gómez, se agudizan los problemas de productoras progresistas como Films 59 o en las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), fundado en 1947 y cuya primera promoción saldrá diplomada en 1950.

Heredero consigue de esta manera tan sucinta reflejar a la perfección este primer período del policíaco español entre 1950 y 1962, cuando comienza el aperturismo. Del mismo modo, para comprender el segundo período, recurrimos a Casimiro Torreiro (en Gubern *et al.* 2010, p. 295), que describe “el impacto y reflejo en las pantallas del turismo y del *boom* económico en las seriadas comedias de Pedro Lazaga y otros cultivadores del género o incluso en la anecdótica presencia del biquini de Elke Sommer en *Bahía de Palma* (Bosch, 1962)”. Por su parte, José María Caparrós (en Sánchez Barba, 2007, p. 53) recuerda que “en el periodo que se inicia con José María García Escudero, se propiciaron las bases legales para el nacimiento del Nuevo Cine Español”.

Se constituye así una etapa bien diferenciada que parece coincidir con cierto *éxito* global del franquismo (Caparrós Lera, 1983, p. 41) ya que “se intentó paliar la situación endémica del cine nacional: nuevas normas de censura (O.M. del 9-11-1963) y otro sistema de protección (O.M. del 19-8-1964) a dos niveles: para las películas *comerciales* o consumistas y para las películas *culturales* o *artísticas*”.

Y para comprender mejor ese momento bisagra que supone el año 1962, nos fijamos en las palabras de Santos Zunzunegui (2005) y en los títulos más relevantes para nuestro estudio:

(...) entre 1959 y 1961 se realizan en España una serie de films que saben recoger los rasgos más destacados de la tradición cinematográfica española y resituarlos en un discurso propio de lo que podría ser una modernidad española. Se trataría de las siguientes películas: *El pisito* (Marco Ferreri, 1958, pero que llega a las pantallas en 1959), *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), *El cochecito* (Marco

Ferreri, 1961), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) y *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). De ese modo, y en contra de las cronologías tradicionales, la Modernidad en el cine español se podría adelantar hasta la primera de esas fechas, 1958-1959.

La segunda etapa del policíaco español se inicia en 1962 y vendrá representada por la recuperación económica, el desarrollismo y las revueltas obreras y estudiantiles, período que nos lleva hasta 1969. Durante esta década seguirán rodándose películas policíacas, sobre todo por I.F.I., propiedad del realizador Ignacio F. Iquino, en Barcelona. De la misma manera que a Iquino lo podemos considerar el *padre* del cine policíaco en España, veremos que, tras haber desarrollado toda una carrera como director y guionista, y también una larga e interesante como productor al frente de I.F.I Producciones Cinematográficas inaugurando la llamada escuela policíaca de Barcelona, sabrá también explotar las posibilidades que le ofrece durante la Transición española, el subgénero del *quinqui exploitation* y, posteriormente con la llegada de la democracia y la desaparición de la censura, reorientará su interés hacia películas eróticas en busca de la tan ansiada en aquellos años clasificación S. No es de extrañar la cercanía en el trabajo de José Antonio de la Loma *padre* del cine de delincuentes juveniles de los años ochenta, que trabajó como guionista para Iquino y aprendió el oficio con él, para después acabar siendo producido por el propio Iquino, *padre* a su vez, del cine criminal en España.

Las películas más destacadas de todo el policíaco español serán: *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950), *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Los ojos dejan huella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955), *El cerco* (Miguel Iglesias Bonns, 1955), *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955), *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira-Beleta, 1956), *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963), *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957), *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958), *A sangre fría* (Juan Bosch, 1959), *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1959), *Muerte al amanecer* (José María Forn, 1959), *091, policía al habla* (José María Forqué, 1960), *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961), *Los cuervos* (Julio Coll, 1962) y *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963).

Por su parte, Roberto Cueto (1998, pp. 9-10) analiza la figura del delincuente juvenil también durante esta década y los define como "seres víctimas de las malas pasiones y que por la virtud podían ser enderezados (...) En la España desarrollista de Fraga Iribarne tampoco le interesaba admitir que había gamberros correteando por ahí". En las películas que hemos seleccionado para analizar en esta investigación como precursoras y protogenéricas, solo aparece esta figura con un protagonismo que las distingue del resto, en *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), especialmente. Estas películas españolas citadas por Cueto, con un elevado grado de representatividad de la realidad social del momento, resultan verdaderamente premonitorias y preparan el terreno para el cine policíaco de los 50. Ese realismo social, que también se destila de forma pesimista a pesar del control de la censura desde 1939, nos revela ciertas características del ciclo posterior, heredadas de estas influencias europeas y en menor medida americanas, y que luego servirán de referente a los espacios donde parece no haber futuro al delincuente juvenil propio de la Transición.

## 5. Discusión. Un bucle constante

Parece que el resto del mundo pudo disfrutar de un resurgimiento del cine criminal en la pantalla desde mediados de los años setenta en adelante. Durante la transición democrática española, los realizadores, que habían estado limitados por el código de censura de 1963, descubrieron lo que el público demandaba en las salas de cine después de años de prohibiciones. Esto dio lugar a la creación de un nuevo subgénero derivado del cine criminal, que combinaba de manera original distintos contenidos y estilos. Con una clara vocación



internacional, se centraba en la acción, el uso de la banda sonora, las escenas de persecuciones y el uso de armas de fuego por la policía, y navajas por los jóvenes delincuentes (posiblemente inspirados en la figura del bandolero español). El cine quinquí, con el apoyo constante del público, se convirtió en un auténtico *exploitation*, probablemente el último de la historia de la industria cinematográfica española, tras el terror, el spaghetti western y el cine turístico del landismo.

Por otro lado, y en aquellos años de la Transición, el género policíaco se desarrolló de forma prolífica en la única cadena de televisión existente, Televisión Española. Series de producción propia como *Tras la huella del crimen* (TVE, 1985, 1991, 2009), dirigida por Pedro Costa y luego en los noventa, en la que tiene también protagonismo la serie escrita por Juan Madrid *Brigada Central* (TVE, 1989, 1990, 1992), el cine comienza a contestar tímidamente con el guion adaptado de la novela homónima, también de Juan Madrid, *Días contados* (Imanol Uribe, 1994).

Es entonces cuando ya en los primeros años dos mil, los nombres de jóvenes cineastas vascos como Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia, Enrique Urbizu; y otros no tan jóvenes, los catalanes Bigas Luna o Ventura Pons, apuestan en esta década por algún título policíaco, mezclado con el amor pasional en el caso del primero, e incluso con el humor, en el segundo; y el andaluz Alberto Rodríguez, que devolvió con gran dosis de talento el cine criminal a su origen más puro, aquel que representa el mal de forma inherente al ser humano, con su galardonada y distribuida internacionalmente *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014).

## 6. Conclusiones

Tomando como referencia la dicotomía reflexiva de Rohmer en los años setenta, y a pesar de las diferencias, se revelan varias características aplicables al *quinqui exploitation*. Los guiones autorizados en el género policíaco impedían que los policías en España fueran presentados como corruptos y, por otro lado, que los delincuentes salieran airosos de sus aventuras. Esto llevó a que el delincuente juvenil en las películas quinquís resultara simpático a los ojos del espectador y, en algunas ocasiones, a que no redimiera sus fechorías, presentándose como víctimas del abuso de poder de las fuerzas estatales corruptas. Así, estas películas funcionaban también como una denuncia de dichos abusos.

Para evidenciar la influencia de títulos internacionales en el subgénero criminal español propio de la Transición, podemos identificar varios referentes ingleses y franceses que han dejado su huella en el *quinqui exploitation*. Las películas inglesas como *If...* (Lindsay Anderson, 1968) y la francesa *Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933) muestran paralelismos sugerentes con las españolas *La quinta del porro* (Frances Bellmunt, 1980) y *La batalla del porro* (Joan Minguell, 1981). Todas abordan el tema de los jóvenes que se niegan a hacer el servicio militar obligatorio, aunque las españolas se produjeron veinte y casi cincuenta años después de sus contrapartes inglesa y francesa, respectivamente. Esto es ilustrativo en cuanto a las libertades temáticas permitidas.

En un análisis más profundo, la película de Barney Plats-Mills, *Bronco Bullfrog* (1970), se manifiesta como un estudio antropológico del incipiente movimiento skinhead. La vida familiar y personal de los protagonistas los conduce a la violencia y la delincuencia, influyendo claramente en títulos españoles como *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) y *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980). En el título inglés, una joven pareja decide huir de sus hogares cuando sus padres desaprueban su amor creciente, por lo que se esconden junto a Joe 'Bronco Bullfrog', quien ha escapado de un reformatorio, formando un triángulo de fuga. Sin embargo, los tres se dan cuenta de que, tarde o temprano, serán alcanzados por la ley. En la película de Saura, el *amour fou* característico del cine negro aparece estelarmente en la joven pareja real formada

por Berta Socuéllamos y José Antonio Valdelomar, quienes, tras rodar la película, emularon uno de los atracos en la vida real. En la de Eloy de la Iglesia, el desventurado trío de jóvenes, compuesto por José Luis Manzano, Antonio Flores y Rosario Flores, dibuja un tierno y melancólico retrato de los jóvenes marginados sin futuro en la España de ese momento.

En este viaje por el cine negro europeo descubrimos que algunos preceptos de varios subgéneros pueden ser aplicables a nuestro *quinqui exploitation* español, sobre todo los de la *nouvelle vague* francesa, en especial de Chabrol y Rohmer, y del *free cinema* inglés; y muy especialmente de algunos títulos de las llamadas *beatniks films* ya comentadas, y la figura del *teddy boy*, junto a las *juvenile schlock* o *juvenile delinquency films* (*JD films*) y las *teen crime* del cine policíaco americano de los cincuenta y sesenta. Al igual que con Italia, que utiliza actores naturales, gente de la calle, igual que en muchas películas del *quinqui exploitation* y muchos de sus intérpretes, como las citadas de Saura o De la Iglesia.

Y respecto a los espacios filmicos, el policíaco clásico español entre 1950 y 1965, a diferencia del resto de los países europeos que lo cultivan, se recrea, como en Italia, en espacios exteriores (donde habitan los personajes) e interiores (habitados en la mente de los personajes) de una forma más cruda y neorrealista e incluso expresionista. Esa crudeza llevada al límite (imposibilitado por la censura) es característica también del *quinqui exploitation*.

Alemania, Francia, Reino Unido, Italia... en todos estos países el cine negro americano, hecho también por europeos emigrados, trascendió de manera que sus cineastas pudieron sentir la magia y la emoción que causaban en los espectadores, y pudieron soñar de alguna manera que este lenguaje era viable también para contar sus propias historias, como comentamos al principio del capítulo. Directores como Denys Arcand, Michel Cimino, Alain Corneau, Rainer Werner Fassbinder, Aki Kaurismaki, Takeshi Kitano, Sergio Leone, Roman Polanski, Martin Scorsese, Laszlo Szabo, Bertrand Tavernier, Paul Vecchiali, Wim Wenders, John Woo, etc.

¿Por qué en esta breve lista de grandes cineastas no hay ningún español mencionado? Al menos, ninguno que haya contribuido al surgimiento de este *neo noir* al que hemos aludido tanto en Estados Unidos como en el resto de Europa. La respuesta radica en que, como hemos señalado, el proceso de censura cinematográfica en España limitó las posibilidades que el género policíaco pudo desarrollar en otras partes de Europa. La única corriente significativa del cine criminal que surgió en España entre finales de los años setenta y mediados de los ochenta fue un subgénero conocido convencionalmente como *quinqui exploitation*, el cual fue ampliamente criticado debido a su naturaleza comercial y a la urgencia con la que se produjeron muchas de las casi setenta películas que formaron parte de este ciclo sobre delincuentes juveniles.

Y porque habrá que esperar otros treinta años, para que *los niños* de la Transición crezcan y hagan sus propias propuestas merecedoras del auténtico *neo noir* español, como son: *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009), *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), *El Reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018), entre las más destacadas. O incluso, como propuesta para una futura investigación, y en otro bucle temporal dada la herencia que el género policíaco propició en la televisión de España a finales del S. XX, ahora como capaces de exportar al mundo series tan exitosas internacionalmente como *Vis a vis* (Daniel Écija, Álex Pina, Iván Escobar, Esther Martínez Lobato, 2015-2019), o *La casa de papel* (Álex Pina, Esther Martínez Lobato, Javier Gómez Santander, 2017-2021)... y quizá España, obtenga entonces su propio lugar en esa lista.

## 6. Referencias

- Aguilar, C. (2006). Páginas amarillas. En J. Palacios (Ed.), *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo* (pp. 167-177). T&B Editores.
- Aguilar, C. (2007). *Guía del cine español*. Cátedra.
- Caparrós Lera, J. M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco*. Universidad de Barcelona.
- Caparrós Lera, J. M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Anthropos.
- Caparrós Lera, J. M. (1999). *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Ariel.
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*. Paidós.
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Cátedra.
- Cueto, R. (2005). Rapsodia en noir. La música del cine negro americano. En J. Palacios y A. Weinrichter (Eds.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B* (pp. 155-181). Madrid: T&B Editores.
- Cueto, R. (2006). La lógica poética del espectáculo. Louis Feuillade y Fantômas. En J. Palacios (Ed.), *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo* (pp. 25-41). T&B Editores.
- Cueto, R. (2006). La triste canción del hampa. El realismo poético francés y la estética noir. En J. Palacios (Ed.), *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo* (pp. 47-61). Madrid: T&B Editores.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Akal.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. y Torreiro, C. (2010). *Historia del cine español (7ª ed.)*. Cátedra.
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana / ICAA.
- Medina, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Alertes.
- Mérida de San Román, P. (2009). *El cine. Historia del cine. Técnicas y procesos, géneros y personajes*. Larousse.
- Palacios, J. (Ed.). (2006). *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. T&B Editores.
- Palacios, J. y Weinrichter, A. (Eds.). (2005). *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. T&B Editores.
- Paniceres, R. (2006). Inglaterra me hizo. La figura del gangster en el cine británico. En J. Palacios (Ed.), *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo* (pp. 277-295). T&B Editores.

- Paniceres, R. (2006). Retrato de República en rojo. El cine policíaco italiano (años sesenta / setenta). En J. Palacios (Ed.), *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo* (pp. 179-195). T&B Editores.
- Pérez Bastias, L. y Alonso Barahona, F. (1995). *Las mentiras sobre el Cine Español*. Royal Books.
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español. (1950-1965)*. Universidad de Barcelona.
- Simsolo, N. (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Alianza.
- Williams, T. (2006). El film noir británico. En J. Palacios (Ed.), *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo* (pp. 245-261). T&B Editores.
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Paidós Ibérica.

## CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

**Contribuciones de los/as autores/as:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío.

**Conceptualización:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Validación:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Análisis formal:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Curación de datos:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Redacción-Preparación del borrador original:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Redacción-Revisión y Edición:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Visualización:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Supervisión:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Administración de proyectos:** Robles Gutiérrez, Rafael y De la Maya Retamar, Rocío. **Todos los/as autores/as han leído y aceptado la versión publicada del manuscrito:** SÍ

**Conflicto de intereses:** Los autores declaran no tener ningún conflicto de interés.

**AUTORES:****Rafael Robles Gutiérrez:**

Universidad de Málaga.

Rafael Robles Gutiérrez `Rafatal` (Málaga, 1977) es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga. Actualmente es profesor acreditado por la ANECA en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga e investigador del grupo de investigación "TRANSCOMUNICACIÓN" del SICA. Sus investigaciones y textos publicados se centran en el cine español de la Transición. Además, es guionista, director y productor cinematográfico. Cuenta con más de setenta premios por sus quince películas que se han distribuido en Europa, Latinoamérica, USA y Canadá. Es colaborador habitual de radio, televisión y prensa escrita. Ha sido docente en CESUR PTA, en el Máster de Dirección Cinematográfica en SchoolTraining Málaga, y en el Centro de Estudios Universitarios EADE.  
[rafatal@uma.es](mailto:rafatal@uma.es)

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8698-8395>

Google Scholar: <https://scholar.google.es/citations?user=tFyS38UAAAAJ&hl=es&oi=ao>

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Rafael-Robles-Gutierrez>

Academia.edu: <https://independent.academia.edu/RafaelRobles88>

**Rocío de la Maya Retamar:**

Universidad de Málaga.

Doctora en Comunicación, ejerce la docencia en la Universidad de Málaga desde 1994. Cuenta con dos tramos de investigación autonómico y un sexenio por la ANECA. Ha formado parte de varios proyectos de investigación entre los que destacan el de "Nuevos consumos frente a viejos estereotipos" del Ministerio de Ciencia e Innovación (Programa Nacional de I+D) y el "Observatorio del tratamiento informativo de la violencia de género" de la Junta de Andalucía. Entre las actividades de transferencia del conocimiento, destaca la pertenencia a la Comisión Asesora de Valoración de las ayudas a la producción de largometrajes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y a la Comisión de Ayudas Selectivas del ICAA.

[rmaya@uma.es](mailto:rmaya@uma.es)

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-4416-9177>

Scopus ID: <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56041016200>

Google Scholar: <https://scholar.google.es/citations?user=Lz2ZwqsAAAAJ&hl=es>

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Rocio-De-La-Maya-Retamar>

Academia.edu: <https://uma.academia.edu/RociodelaMaya>