Quaderns de cine

n17
Any 2021

Policíaco español. De la literatura al cine.

QUADERNS DE CINE

Policíaco español.
De la literatura al cine
N. 17, any 2021

Francisco J. Ortiz
(coord.)

VICERECTORAT DE CULTURA, ESPORT I LLENGÜES
UNIVERSITAT D'ALACANT

Rectora de la Universitat d'Alacant:
AMPARO NAVARRO

Vicerrectora de Cultura, Esport i Llengües de la Universitat d'Alacant:
CATALINA ILIESCU

Director: Juan A. Ríos Carratalá
Secretari: Israel Gil
Comité de Redacció:
Natalia Contreras de la Llave
Isabel Lifante Vidal
Emilio Soler Pascual

Consell Assesor:
María de los Ángeles Llorca Tonda
Mercedes Martínez-Abarca Oliver
Pedro Payá López
José Raventós Bonvehi
María Jesús Ortiz Díaz-Guerra
Jorge Moya Ballester
Francisco Javier Mora Contreras
Silvia García Ponzoda
John D. Sanderson
Dulcinea Tomás Cámara
Miguel Á. Lozano Ortega

"Policíaco español. De la literatura al cine"
Francisco J. Ortiz (coord.)

Aula de Cine
Servei de Cultura
Vicerectorat de Cultura, Esport i Llengües
Universitat d'Alacant

Portada: Arturo de Córdova en *Los peces rojos*
(José Antonio Nieves Conde, 1955)

ISSN: 1888-4571
Dipòsit Legal: MU-2192-2007
Fotocomposició: Página Maestra, Murcia

Cap part d'aquesta publicació pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa en cap manera o per cap mitjà, ja siga elèctric, químic, mecànic, òptic, d'enregistrament o fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

ÍNDICE

Presentación 7
Francisco J. ORTIZ

Policíaco español. De la literatura al cine

Trayecto en la niebla del cine negro español 15
Mariano SÁNCHEZ SOLER

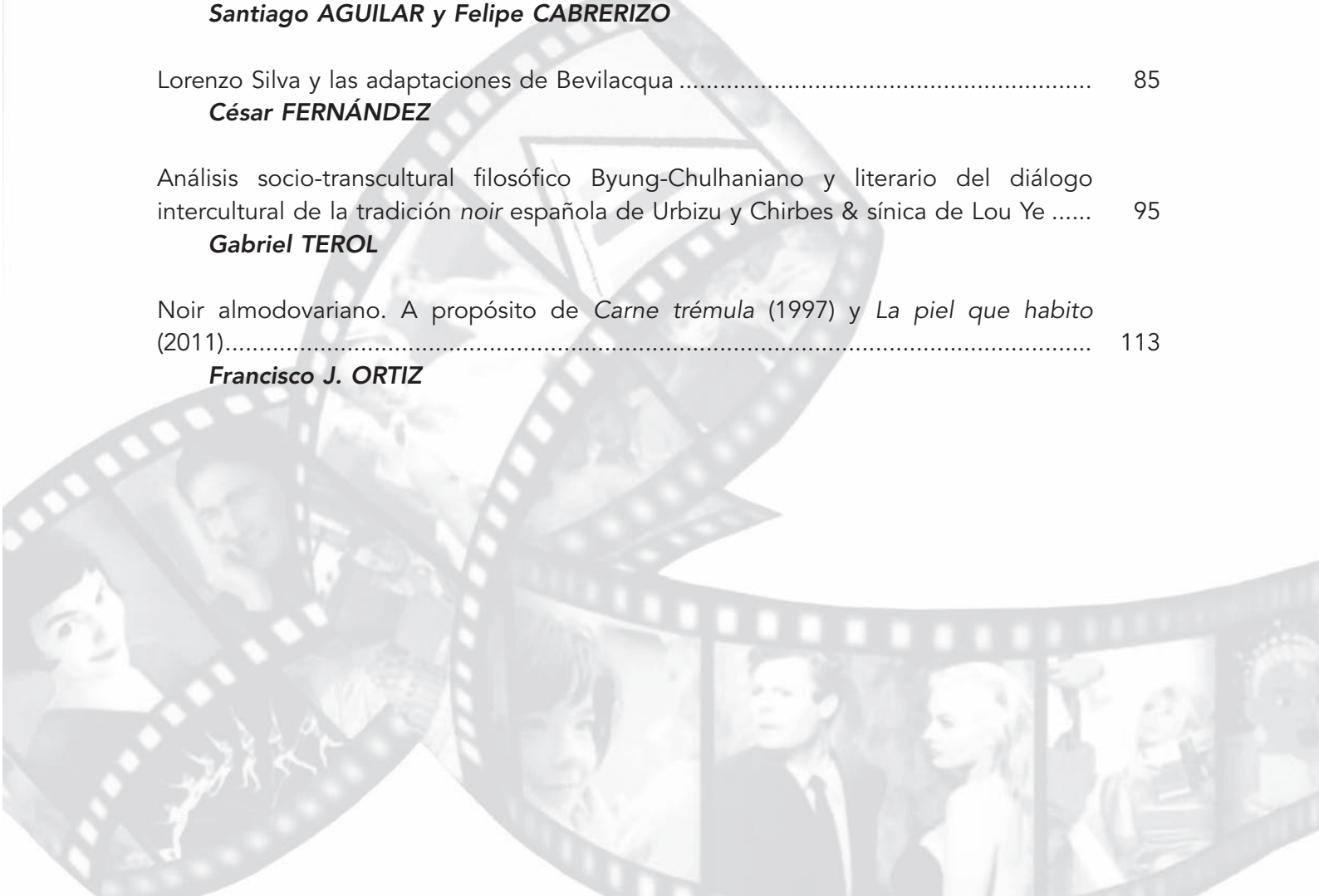
De la literatura negra al cine español: la importancia del guion en *Los peces rojos* (1955) 33
Javier MATEO HIDALGO

Edgar Neville, humorista y presidiario..... 61
Santiago AGUILAR y Felipe CABRERIZO

Lorenzo Silva y las adaptaciones de Bevilacqua 85
César FERNÁNDEZ

Análisis socio-transcultural filosófico Byung-Chulhaniano y literario del diálogo intercultural de la tradición *noir* española de Urbizu y Chirbes & sínica de Lou Ye 95
Gabriel TEROL

Noir almodovariano. A propósito de *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* (2011)..... 113
Francisco J. ORTIZ



Presentación

PRESENTACIÓN

Francisco J. ORTIZ
(Universidad de Alicante)

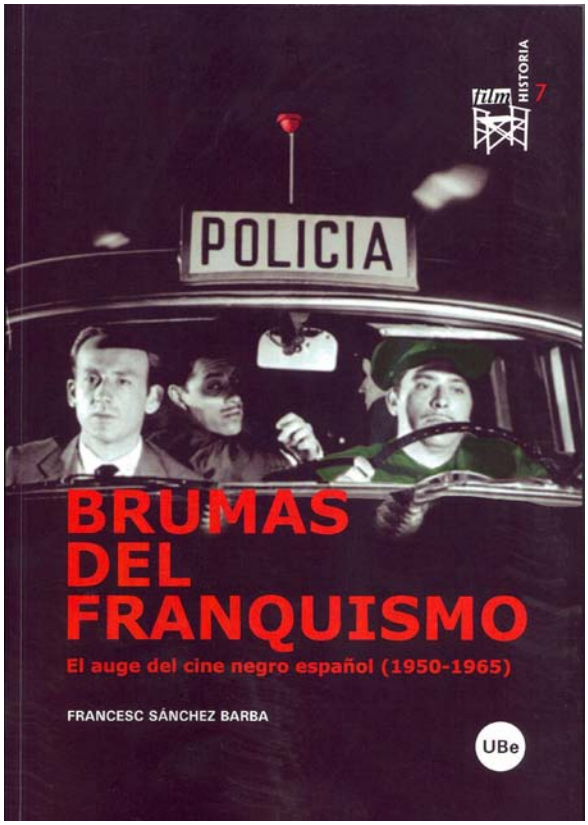
En el mismo instante en el que se decidió que *Quaderns de cine* iba a proponer un dossier sobre cine negro, quedó claro que ante un corpus tan ingente y la bibliografía igual de numerosa que ya se ha venido encargando de glosar su historia y sus características, debíamos acotar considerablemente nuestro futuro objeto de estudio. Y con ese fin enseguida se decidió establecer dos coordenadas vinculadas a la dedicación profesional de quienes dirigen y coordinan la revista en general y esta entrega en particular: por un lado, nos limitaríamos al cine de nacionalidad española. Y por otro, debía estar presente y convenientemente justificada de algún modo una cierta vinculación con el fenómeno literario, ya fuese por tratar de adaptaciones al cine (la modalidad más usual de esta relación), ya por darse la dedicación a la literatura de alguno de los principales artífices de las películas analizadas.

Al margen de lo expuesto, pero para insistir en el mismo objetivo, se optó por solicitar a los autores de los distintos artículos que iban a conformar el dossier que apostasen por el estudio de filmes, cineastas y temas poco tratados dentro del territorio acotado. Es decir, y a modo de ejemplo que entenderá cualquier estudioso o cinéfilo interesado en el tema que nos ocupa: se trataba de evitar a toda costa los Ignacio F. Iquino o Julio Coll del pasado y los Enrique Urbizu o Alberto Rodríguez del presente. Y es que para acceder a una aproximación al tema más completa y ortodoxa, ha de tenerse en cuenta que se han publicado recientemente diversas monografías sobre el cultivo del género en nuestro país, centrándose tanto en la época de esplendor (que puede establecerse entre comienzos de los años cincuenta y mediados de los sesenta del siglo pasado) como en las muestras más recientes del mismo. Por ello, remitimos al lector interesado a las publicaciones cuyas cubiertas ilustran este texto de presentación, y para las que el presente dossier de *Quaderns de cine* quiere servir como complemento enriquecedor y nunca como alternativa.

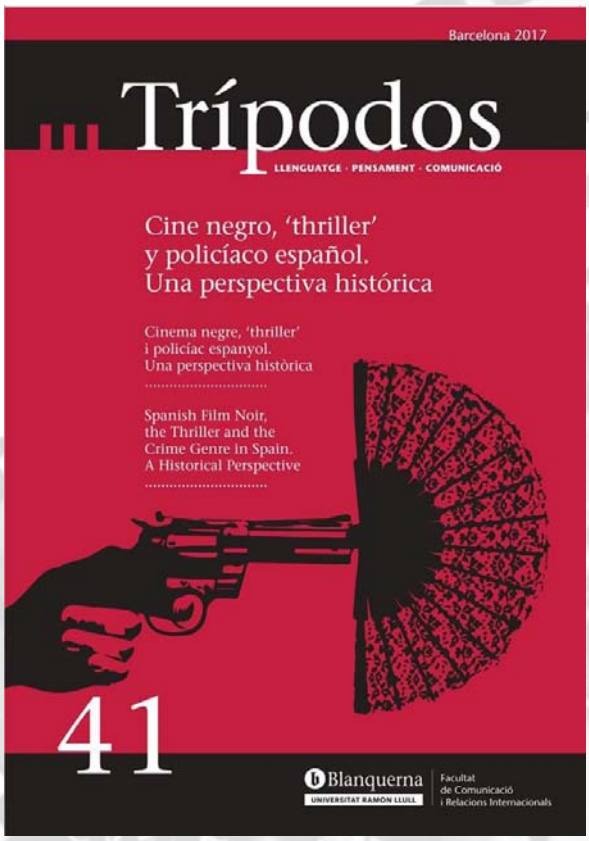
En un dossier sobre el cine negro español, más aún si se ha confeccionado desde la Universidad de Alicante, no podía faltar el escritor, periodista y divulgador Mariano Sánchez Soler. Autor de varias novelas del género y de diversos ensayos sobre el mismo tanto en su vertiente literaria como en la cinematográfica, además de creador y director de Mayo Negro (las Jornadas de Género Negro de la Universidad de Alicante) desde su primera edición, ofrece a modo de introducción en su artículo «Trayecto en la niebla del cine negro español» una panorámica del cultivo patrio del género a lo largo de los años, con especial hincapié en las adaptaciones literarias. Antes de proponer una exhaustiva filmografía, Sánchez Soler

Brigada criminal

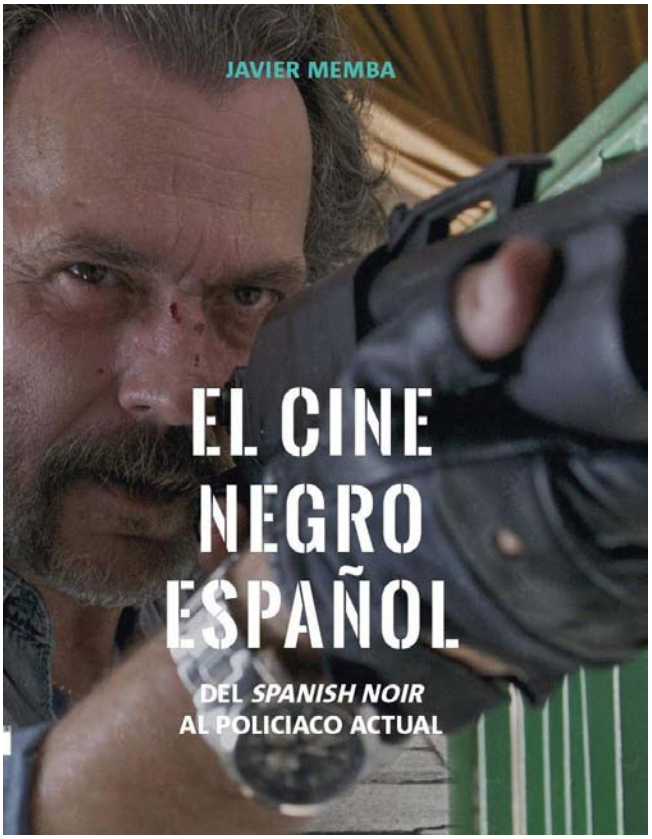
Quien a hierro mata


HISTORIA 7
POLICIA
BRUMAS DEL FRANQUISMO
El auge del cine negro español (1950-1965)
FRANCESC SÁNCHEZ BARBA
UBe

EL CINE NEGRO ESPAÑOL
JOSE A. LUQUE CARRERAS


Barcelona 2017
Trípodos
LLENGUATGE · PENSAMENT · COMUNICACIÓ
Cine negro, 'thriller' y policíaco español. Una perspectiva histórica
Cinema negre, 'thriller' i policíac espanyol. Una perspectiva històrica
Spanish Film Noir, the Thriller and the Crime Genre in Spain. A Historical Perspective
41
Blanquerna
UNIVERSITAT RAMÓN LLULL
Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals

PRÓLOGO DE
Eduardo Torres-Dulce
La edad de oro del Cine policíaco español [1950-1963]
Antonio José Navarro y Juan A. Pedrero Santos (eds.)



destaca que el policíaco no ha sido precisamente el género más recurrente en nuestra cinematografía, sin que eso signifique que no se hayan dado piezas más que relevantes e incluso alguna que otra obra maestra. Por ello, y desde *Brigada criminal* (1950) hasta *Quien a hierro mata* (2019), en sus páginas se aprecia el concurso de escritores como Tomás Salvador, Manuel Vázquez Montalbán, Carlos Pérez Merinero, Juan Madrid o Andreu Martín; y de cineastas como los ya fallecidos Vicente Aranda y Pedro Costa o los contemporáneos –por no volver a citar a los ya mencionados– Mariano Barroso y Rodrigo Sorogoyen.

Acto seguido, entramos de lleno en materia con el texto que Javier Mateo Hidalgo, doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, dedica a una de las *rara avis* no ya del cine negro español, sino de nuestra cinematografía al completo. En «De la literatura negra al cine español: la importancia del guion en *Los peces rojos* (1955)», y tras establecer una tipología del *noir* en su acepción más clásica, Mateo procede a dar cuenta del proceso de producción de este film dirigido por José Antonio Nieves Conde a partir de un guion del también escritor Carlos Blanco. Una película excelente y que a pesar de sus más que patentes particularidades, o quizá precisamente gracias a ellas, se ha convertido con el paso del tiempo en un film de culto constantemente reivindicado dentro y fuera del género en cuestión.

A continuación experimentamos un *flashback* de la mano de la dupla formada por Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo, autores –juntos y por separado– de diversos libros y artículos sobre cine y colaboradores habituales de la revista especializada *Dirigido*. En «Edgar Neville, humorista y presidiario», Aguilar y Cabrerizo nos premian con un invitado de excepción que, antes que cineasta, fue uno de los más brillantes escritores pertenecientes a la llamada «Otra Generación del 27». Pero lejos de analizar títulos suyos bastante más

transitados –caso de *La torre de los siete jorobados*, *Domingo de carnaval* o *El crimen de la calle de Bordadores*–, los autores de *Las Montenegro* optan por dar cuenta de las peripecias de Neville en Hollywood que le llevarían a debutar como guionista y director de cine con *El presidio* (1930); un film muy poco visto que ejemplifica la costumbre de llevar a cabo rodajes simultáneos en idiomas diferentes que se realizaban por aquel entonces en la meca del cine; y una película que, como ocurriera con *Los peces rojos*, debería recuperarse con urgencia.

Tras despedirnos de Neville, volvemos al presente de la mano de César Fernández y su texto «Lorenzo Silva y las adaptaciones de Bevilacqua»; una aproximación a las dos adaptaciones al cine que se han filmado a partir del ciclo novelesco protagonizado por Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, la popular pareja de agentes de la Guardia Civil alumbrados por el novelista Lorenzo Silva: *El alquimista impaciente* (2002) y *La niebla y la doncella* (2017). Dirigidas y protagonizadas por profesionales distintos, y ambas con logros diferentes, tanto una como otra dan buena cuenta del interés que han despertado estos dos personajes ya emblemáticos de la novela policíaca española a lo largo del presente siglo.

Por su parte, en «Análisis socio-transcultural filosófico byung-chulhaniano y literario del diálogo intercultural de la tradición *noir* española de Urbizu y Chirbes & sínica de Lou Ye», el doctor en Filosofía Gabriel Terol se aproxima a un par de nombres analizados con más profusión, como es el caso del malogrado escritor Rafael Chirbes y el citado director de cine Enrique Urbizu. Pero lo inusual de su acercamiento, fruto de la labor profesional del autor –Terol es sinólogo y especialista en Intelectualidad china, así como coordinador de la Unidad Docente del Área de Estudios de Asia Oriental de la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València–, surge de emparentar la mirada a propósito del género plasmada en una película como *La caja 507* (2002) y en una miniserie de televisión como *Crematorio* (2011) con el sistema filosófico de Byung-Chul Han y la producción china *Suzhou River* (2000) del cineasta Lou Ye, estableciendo así un diálogo intercultural de lo más sugerente y finalmente revelador.

Para concluir, volvemos al cine exclusivamente español pero desde una propuesta tan inusual como la que consiste en focalizar toda la atención en las adaptaciones de dos novelas extranjeras por parte de un cineasta considerado por lo general como un creador muy alejado del *noir*: Pedro Almodóvar. Pese a ello, nuestro director más internacional y oscarizado ha demostrado interés por los tropos del género en repetidas ocasiones a lo largo de su filmografía, y las películas *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* (2011) son el mejor ejemplo de ello... tal y como demuestra el artículo «Noir almodovariano», que firma el autor de estas líneas y que sirve para poner punto y final al dossier.

Por lo demás, no puedo dar por finalizada esta presentación sin manifestar mi más incondicional agradecimiento al esfuerzo de todos aquellos que han colaborado desinteresadamente con sus investigaciones en el presente número; así como tampoco puedo dejar de agradecerle al profesor y catedrático Juan Antonio Ríos Carratalá, a la sazón director de *Quaderns de cine*, que haya vuelto a confiar en el autor de esta presentación para la coordinación del presente dossier sobre cine negro después de haber desempeñado idéntica labor en aquel monográfico sobre «Cine y cómic» publicado hace un año. Tal y como ya dije entonces, sin su dedicación esta revista no existiría.

Policíaco español. De la literatura al cine

TRAYECTO EN LA NIEBLA DEL CINE NEGRO ESPAÑOL

Mariano SÁNCHEZ SOLER

RESUMEN

El cine negro es casi inexistente en la producción cinematográfica española desde 1950, en que *Brigada criminal* inauguró el género policíaco sin ambages. El realismo, la denuncia y la crítica social y política no encajan bajo una dictadura como la franquista. La ausencia de tradición entre los productores y la falta de verosimilitud en las narraciones hicieron el resto. En este contexto, durante más de setenta años, la relación entre el cine negro-criminal español y la novela negra autóctona ha sido escasa. Autores como Tomás Salvador, Manuel Vázquez Montalbán, Manuel de Pedrolo, Carlos Pérez Merinero, Juan Madrid, Andreu Martín o Antonio Muñoz Molina (también Georges Simenon o Friedrich Dürrenmatt) han visto sus novelas reflejadas en la pantalla, con mayor o menor fortuna, mientras los cineastas más consecuentes (Pedro Costa, Vicente Aranda, Enrique Urbizu...) apenas han podido (o pueden) cultivar el género con regularidad. Este es el trayecto: cine policíaco franquista, delincuentes quinquis y destape ensangrentado durante la transición, *thrillers* posmodernos en democracia, contornos de lo criminal con un toque de fantasía *inexplicable*... hasta llegar a las actuales películas criminales realistas que crecen como flores en el desierto.

Palabras clave: *cine negro español, novela negra española, adaptación literaria, cine de la transición, thriller posmoderno.*

1. INTRODUCCIÓN

Mientras el cine negro, desde el *thriller* policíaco a la ficción criminal, sigue dando películas valiosas en la cinematografía internacional, en la producción española el género negro es casi inexistente. La apuesta por la intriga realista, por la crítica social y política, por la denuncia a través de historias criminales, apenas ha provocado en España una treintena de películas ubicadas dentro de las claves genéricas, y otras tantas que merodean a su alrededor, dirigidas por cineastas francotiradores y visitantes que se han atrevido a irrumpir en el género. Los problemas de conseguir la verosimilitud, la falta de tradición a pesar del *boom* del cine policíaco español de los años cincuenta, y la actitud remisa de los productores explican esta situación en la que, sin embargo, algunas películas brillan con luz propia.

En muchos países las claves del género se han adaptado a sus características sociales diferenciadas, a su peculiar manera de entender la violencia, el orden/desorden, la justicia, los delitos o la muerte como consecuencia de la actividad humana. En otros, los cultivadores del género se han conformado con practicar el mimetismo hacia los modelos norteamericanos. El péndulo del cine criminal se balancea en terrenos siempre fronterizos. Por ello, vale la pena aclarar de qué estamos hablando porque, en cuanto a la narración cinematográfica, el término *negro* tiene mucho que ver con la composición visual de las imágenes, con la estructura narrativa y con la mirada crítica, la búsqueda del realismo, la verosimilitud... En suma, se trata de definir «lo negro» más allá de sus contornos y de concretar sus tres elementos fundamentales:

Primero: la existencia de un delito, crimen o misterio a resolver, del tipo que sea.

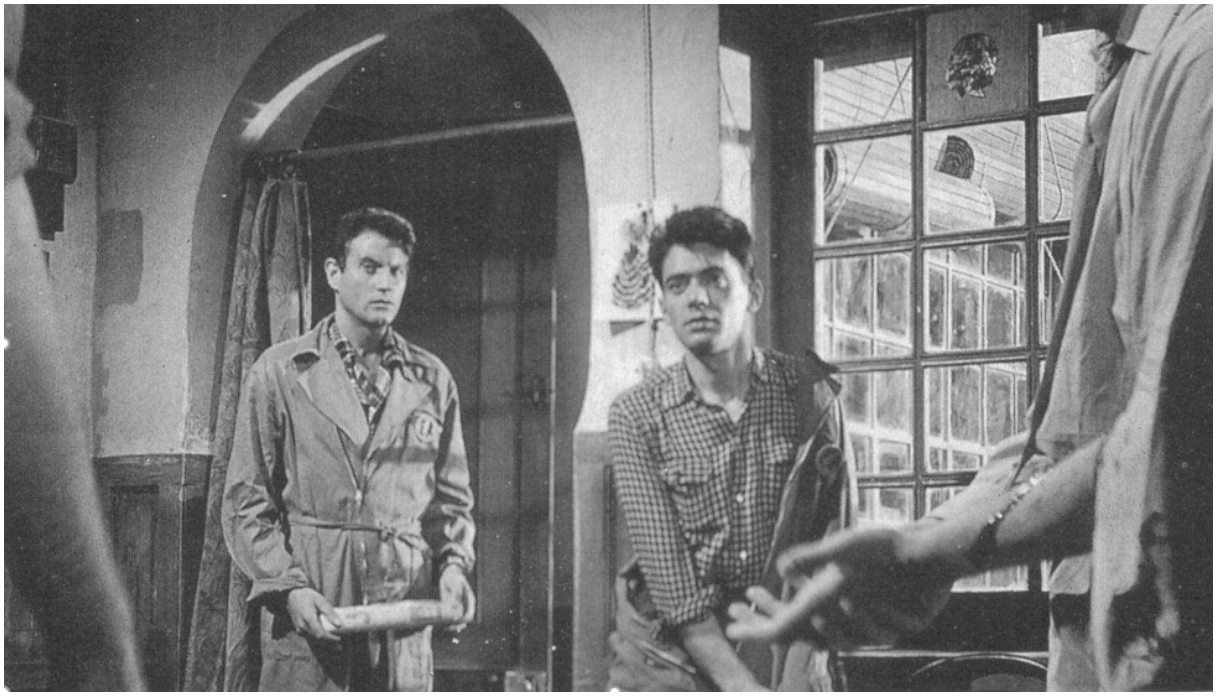
Segundo: la persecución de la verdad o la investigación para resolver el enigma.

Y tercero: para que sea *negro* es preciso que las narraciones criminales contengan la denuncia política, la crítica social, y desvelen el auténtico funcionamiento del sistema en alguno de sus aspectos. Esta tercera característica es la fundamental: al tratar temas sociales, políticos y económicos, al bajar el enigma a la calle, a la realidad, el género negro nos permite acercarnos al funcionamiento del sistema para criticarlo, mostrando sus prácticas malas y sus elementos deficitarios, o para justificarlo. Aclarado este asunto, visitemos el denominado –y supuesto– *cine negro español*. Como diría Jack el Destripador al entrar en faena: «Un momento. Vayamos por partes».

2. CINE POLICÍACO BAJO LA DICTADURA FRANQUISTA

A principios de los años cincuenta, tras la estela del cine negro norteamericano, dos películas producidas en Barcelona, *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950), principalmente, inauguraron un serio intento para adaptar en España los códigos propios del género. Fue la corriente mayoritaria del cine policíaco español bajo la dictadura, con más de cuarenta películas rodadas. Se trataba de filmes influenciados lejanamente por el neorrealismo y con formas de aparente documental, de «procedimiento policial», maniqueos y cargados con una exacerbada apología de las fuerzas del orden como discurso (Comas Puente, 2001: 261-262). Basta citar la leyenda, con voz en *off* exaltada, que abre la precursora *Brigada criminal*: «Film homenaje a la abnegación y el 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».

En este incipiente cine policíaco español destaca *Distrito quinto* (1958) del gran especialista Julio Coll, film basado en la obra teatral *És perillós fer-se esperar*, de Josep Maria Espinàs. Su argumento recuerda levemente a *Atraco perfecto*, de Stanley Kubrick: tras un atraco, los integrantes de la banda se reúnen en un piso; el tiempo pasa y el jefe, que se ha quedado el botín, no acude. Los nervios y la desconfianza van aflorando mientras recuerdan las circunstancias que les llevaron a secundar el robo. Vale la pena citar algunos otros títulos: *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), que adapta una novela de Georges Simenon; *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1951), con guion de Jean Cocteau; *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952); *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1956), cuyo eslogan publicitario era: «El Honor debe ser la divisa de la Guardia Civil»; y *Un hecho violento* (José María Forqué, 1958), con guion del dramaturgo Alfonso Sastre.



Distrito quinto (1957), de Julio Coll, basada en una obra teatral de Josep Maria Espinàs

El cebo (1958), de Ladislao Vajda, guion y novela de Friedrich Dürrenmatt

De los últimos años de la década es la insólita coproducción hispano-suizo-alemana *El cebo* de Ladislao Vajda, a partir de una historia del escritor helvético Fiedrich Dürrenmatt, quien también escribió el guion que dio pie a su novela *La promesa*, en la que cambió el final. Extraña película española de los años cincuenta, con un director húngaro y un reparto compuesto prácticamente por actores suizos y alemanes. Y de comienzos de la década siguiente data un *thriller* existencialista bajo la influencia de la Nouvelle Vague, dirigido por José María Nunes y titulado *No dispares contra mí*.

En 1962, Manuel Fraga Iribarne y José María García Escudero, ministro de Información y Turismo y director general de Cinematografía respectivamente, inician un periodo reformista para las producciones españolas. El cine policíaco español sigue teniendo gran presencia en la programación cinematográfica, con especial interés por las historias de ladrones y delincuentes contra la propiedad ajena. Existe un interés de algunos realizadores por reflejar la realidad urbana y social del momento, las calles barcelonesas, los nuevos marginados, los fenómenos delictivos juveniles... Entre ellos, Francisco Rovira-Beleta, con *Los atracadores* (1961), realiza una interpretación comprensiva de la delincuencia, con discurso autocrítico incluido sobre el fracaso de la sociedad. *Los atracadores* es una historia basada en la novela del narrador y policía Tomás Salvador, en la que tres jóvenes de distinto origen social –un obrero, un lumpen y un señorito– se dedican a cometer atracos hasta que en uno de ellos hay un muerto. A partir de ese momento la suerte de los muchachos estará completamente echada.

Los atracadores (1962), de Francisco Rovira-Beleta, basada en la novela de Tomás Salvador

Francisco Pérez-Dolç, con *A tiro limpio* (1963), trata de una banda de atracadores cuyos miembros se van eliminando entre ellos, poco a poco, debido a las diversas diferencias que surgen entre ellos, en clara referencia a *La jungla de asfalto*. Este film es el único realizado en esta etapa olvidada que ha tenido un *remake*, obra del cineasta Jesús Mora en 1996. Destacable es también *Culpable para un delito* (1966), de José Antonio Duce, que cuenta una historia de falso culpable, a través de un exboxeador solitario acusado de un crimen que no ha cometido.

Tras numerosas incursiones en el cine policíaco como guionista y director (de las que cabe destacar *Relato policíaco*, de 1954), Antonio Isasi-Isasmendi realizó *Las Vegas, 500 millones,* una superproducción española de atracos al más puro estilo de Hollywood realizada en 1968 y rodada con intérpretes norteamericanos. Un año más tarde, desde Barcelona, Josep Maria Forn dirige *La respuesta*, una adaptación de *M'enterro en els fonaments,* novela policíaca del gran autor catalán Manuel de Pedrolo.

3. EL CINE NEGRO DE LA TRANSICIÓN

Tras la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, el género negro no tuvo suerte en la cinematografía española. La desaparición definitiva de la censura en noviembre de 1977 no trajo consigo el surgimiento de un cine criminal autóctono. Entre 1975 y 1990 se dan casos aislados que basculan entre el mimetismo hacia el cine policíaco norteamericano y el *polar* francés, con preferencia por los *thrillers* psicológicos y los personajes desquiciados.

Durante estos años, en la cinematografía mundial se da una explosión renovada de cine negro, revitalizado por los nuevos estilos y/o autores emergentes. Ejemplos: *Malas calles* (Martin Scorsese, 1973), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *La noche se mueve* (Arthur Penn, 1975) o *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). A principio de los ochenta, se estrenaron *Fuego en el cuerpo*, de Lawrence Kasdan; *Coup de torchon*, de Bertrand Tavernier; *El cartero siempre llama dos veces*, de Bob Rafelson; *Blade Runner*, de Ridley Scott; Érase una vez en América, de Sergio Leone; *El amigo americano,* de Wim Wenders; la ópera prima de los hermanos Coen, *Sangre fácil*; *Manhattan Sur*, de Michael Cimino; *Los Intocables de Eliot Ness*, de Brian De Palma...

A pesar de que pueden contarse historias sobre la corrupción política, los negocios sucios de los ricos, los abusos policiales, las irregularidades del poder..., en las películas criminales españolas desde la transición hay más epidermis que pistolas, más crónica del lumpen en las grandes ciudades que del mundo organizado del crimen. El cine de Eloy de la Iglesia es el exponente más destacado de este subgénero: inventor de lo que se definió con el término *coleguismo*, y que ahora muchos denominan *cine quinqui*. Con obras como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983)... De la Iglesia realizaba un cine torpe, sin tapujos, panfletario, y retrataba de manera simplista y oportunista el supuesto submundo de la marginación radical.

La reciente democracia trajo consigo el *boom* de la novela negra en España, con autores como Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín, Francisco González Ledesma, Eduardo Mendoza, Jaume Fuster, Julián Ibáñez, Carlos Pérez Merinero... Por el contrario, en la cinematografía española son excepcionales y aisladas las películas de temática criminal, con crítica social y denuncia política.

La enumeración de sus títulos más relevantes, por escasa, resulta sencilla: *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), según la novela homónima de Vázquez Montalbán; *La verdad sobre el*

caso Savolta (Antonio Drove, 1979), a partir de la novela de Eduardo Mendoza; *Asesinato en el comité central* (Vicente Aranda, 1981), basada en el libro de Vázquez Montalbán; y *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gonzalo, 1981), sobre la novela de Jorge Martínez Reverte.

Con resultados cinematográficos inferiores, están las adaptaciones de dos novelas de Carlos Pérez Merinero (además de novelista, fue autor de más de cuarenta guiones; entre ellos, varios episodios de la serie televisiva *La huella del crimen* y el largometraje *Amantes).* Su novela *El ángel triste* tuvo dos versiones cinematográficas consecutivas: una, la comedia negra «a la madrileña» *Bajo en nicotina (*Raúl Artigot, 1984); la otra, *Bueno y tierno como un ángel* (José María Blanco, 1989). En palabras del crítico Francisco Marinero, la novela fue la principal víctima de estos dos intentos cinematográficos fallidos. Toda una historia ejemplar de lo que ocurría a menudo con los proyectos de adaptaciones cinematográficas de las novelas negras españolas. Basta con enumerar algunos títulos de novelas de autores relevantes adaptadas al cine de manera mediocre (véase la filmografía recogida hacia el final de este artículo): *Los mares del sur* (Manuel Vázquez Montalbán), *Joc brut* (Manuel de Pedrolo), *De mica en mica s'omple la pica* (Jaume Fuster), *Un negro con un saxo* (Ferran Torrent), *Nada que hacer* (Juan Madrid), *La camisa del revés* (Andreu Martín), *El invierno en Lisboa* (Antonio Muñoz Molina)...

En este desierto creativo, lleno de proyectos frustrados, no hay más remedio que hacer algún comentario en torno a los tres únicos jalones que dejó el cine negro-criminal español en los años ochenta, cuando la transición política española tocaba a su fin:

1. *El crack (1981),* de José Luis Garci, con guion del propio Garci y Horacio Valcárcel. Lastrado por un exceso de referencias cinematográficas y literarias a la cultura norteamericana, el guion original naufraga en la pedantería sensiblera que haría estragos en las películas posteriores de Garci. La historia, dedicada «A Dashiell Hammett», se sostiene gracias al oficio de Alfredo Landa, que encarna al detective *hard-boiled* Germán Areta. El buen hacer de Landa, la sencillez clásica de la trama y alguna referencia al crimen durante la transición española, como la bomba colocada en el pecho con esparadrapo al estilo «Bultó», confieren a la cinta cierto valor referencial. Lo mejor, la primera secuencia donde el detective Landa, pistola en ristre bajo la mesa con el cañón en los genitales del malo, amenaza al impagable delincuente José María Cervino: «Vareta, que te quemo los huevos».

2. *El arreglo* (1983), de José Antonio Zorrilla, sobre una novela de Antonio Muñoz Molina, es un *thriller* con cierto rigor dramático que fue recibido como una película clave para el desarrollo del género negro en España. *El arreglo* narra las peripecias de un inspector de Policía, encarnado por Eusebio Poncela, que debe poner orden frente a las corrupciones de sus colegas. La cinta permanece como una obra apreciable, aunque su autor no ha vuelto a cultivar el género.

3. *Fanny Pelopaja* (1984), de Vicente Aranda, con guion del propio director a partir de la novela *Prótesis,* un clásico de Andreu Martín. Aranda destrozó la novela, cambió de sexo a su personaje principal y dio rienda suelta a sus obsesiones erótico-criminales. Coproducido y con actores franceses, el resultado fue un film *noir*, al estilo del *polar* francés, insólito en la filmografía española. El propio Aranda ha escrito al respecto*:* «Desde el principio la historia me cautivó, más si cabe después del cambio de sexo efectuado en uno de los personajes protagonistas. [...] Con el tiempo y la distancia, me doy cuenta de que es una historia pasional, con tintes de thriller» (Aranda, 2007: 205-206). Por lo que vemos, para el cineasta su película más claramente negra solo tiene *tintes* genéricos (Ceballos, 2010).

4. EN LOS CONTORNOS DEL *NOIR*

Desde los años noventa hasta la actualidad, el cine español ha producido algunos *thrillers* en los contornos de *lo negro* que reflejan los miedos, las ansiedades sociales y no pocas perversiones del final del milenio. Son películas que no se diferencian en nada de otros productos similares de las cinematografías extranjeras. Para los optimistas es un signo innegable de calidad, de estar a la última. Para los detractores se trata una vez más de mimetismo frente a las modas del momento.

Así, en la era de la visibilidad total, de las videocámaras en los lugares públicos, del control policial permanente en un mundo globalizado y peligroso, el deseo de sentirnos seguros frente a terroristas y psicópatas es el tema central de *El habitante incierto* (2004), ópera prima de Guillem Morales, donde su protagonista es un arquitecto que construye su propia pesadilla. *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000) juega con la idea del temor al vecino. Las carreras a ciegas de *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001) nos hablan del azar y el destino. El miedo rural es el eje de *El rey de la montaña* (Gonzalo López Gallego, 2007). Y el campo como escenario de matanzas atávicas aparece en *El séptimo día* (Carlos Saura, 2004), inspirada en el crimen de Puerto Hurraco; en *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005); y en *Bosque de sombras* (Koldo Serra, 2006).

La figura deconstruida del asesino se pasea por los *thrillers* españoles más recientes. *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003) relata la vida cotidiana de un *serial killer* cuando no está matando, en la estela de *Henry: Retrato de un asesino* (John McNaughton, 1986). El asesino perverso y sus obsesiones sexuales mueve películas como *H6: Diario de un asesino* (Martín Garrido Barón, 2005); *La caja Kovak* (Daniel Monzón, 2006); *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007); y *La habitación de Fermat* (Luis Piedrahita y Rodrigo Sopeña, 2007).

La intriga como recurso posmoderno está en el Pedro Almodóvar de *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004) y *Los abrazos rotos* (2009); después de su decepcionante incursión en el género negro con *Carne trémula* (1997), en la que adapta una novela de Ruth Rendell.

5. FRANCOTIRADORES Y VISITANTES

La llamada *serie negra* ha conseguido instalarse en la cinematografía europea, mientras en España sigue siendo una excepción, obra de francotiradores amantes del género y de visitantes pretenciosos que a veces no creen en lo que están rodando. Dado el desierto del cine negro español, esta incursión en sí misma es un *thriller*, un *estremecimiento* envuelto en una niebla densa, a través de la paupérrima presencia del género negro policíaco en una cinematografía como la española, que ha generado en los últimos veinte años más de dos mil largometrajes de ficción y no ficción, según datos del Instituto Nacional de Estadística.

En la producción cinematográfica española desde 1991 apenas contamos con una treintena de películas reseñables y media docena de cineastas interesados en cultivar el género. La relación es breve.

De entrada, Enrique Urbizu, con *Todo por la pasta* (1991), inaugura lo mejor del último *thriller* policíaco del cine español. Este filme negro de acción trepidante, sin provincianismos, autóctono y con una denuncia contundente, sin ínfulas redentoras o moralistas, habla del asesinato político y de las mafias policiales antes del *boom* de los GAL, y lo hace sin necesidad de ponerse trascendente (*Vid.* F. Heredero, 1999).

Consciente de lo que está haciendo, Urbizu es un cineasta que ha reflexionado sobre sus películas y que no disfraza el carácter genérico de sus filmes:

> El cine negro tiene un carácter obligatoriamente contemporáneo. A mí, de hecho, lo que me gusta y siempre me ha interesado del género es esa continua preocupación del cine y de la novela negra por el aquí y el ahora. Esa contemporaneidad influye inevitablemente en la forma del género, que soporta muy mal la retórica, los adornos, y que se caracteriza por ser directo (Vid. Urbizu, 2008).

Y añade: «El cine negro quiere denunciar lo que no funciona en la sociedad y quiere mostrar las carencias del sistema, por lo que no se puede decir que sus personajes estén en movimiento por un mero artificio» *(íbidem).*

Claridad total en un análisis que muchos estudiosos del género compartimos con el cineasta. El cine negro es ambiguo, con personajes complejos, en ambientes resbaladizos; es un producto del capitalismo y relata historias muy urbanas. Ante la peligrosa tendencia a la *nada argumental,* ante el artificio y la violencia gratuita, Urbizu plantea la cuestión de fondo:

> El buen cine negro tiene un origen social, político, de denuncia y de interés por la deformidad del sistema que es el delito. El género sirve para mostrar la identidad y las cualidades de los que juegan saltándose las reglas y para ver cómo afecta eso a las sociedades. Ese es, a mi juicio, el buen cine negro o, al menos, el que a mí me interesa (Íbidem).

Desde *Todo por la pasta* llegamos a *La caja 507* (2002), un film que marca un antes y un después. «Cuando la hice fui muy consciente de qué quería enseñar y qué no. Las muertes están en off. Enseño los cadáveres. Jamás se muestra el momento del impacto» *(íbidem).* Es una película de violencia contenida, cuidadosa en los detalles, con unos personajes que arrastran la tristeza más turbia. Añade Urbizu: «Cuando escribimos el guion, Michel Gaztambide y yo no nos inventamos nada. Todo estaba en los periódicos. Cuando nos atrancábamos en el guion, íbamos a una hemeroteca y veíamos lo que estaba pasando» *(íbidem).* Luego se impuso la realidad de los hechos. Recordemos el caso Malaya, por ejemplo.

Cuando se estrenó *La caja 507*, el nuevo milenio ya había traído algunos hitos del último cine negro. Durante el año 2000, en Argentina, Marcelo Piñeyro dirigió *Plata quemada* a partir de la novela de Ricardo Piglia; y en *Nueve reinas*, Fabián Bielinsky nos contó una historia de estafadores y de codicia criminal en pleno *corralito*. Dos años más tarde, Brasil produjo *Ciudad de Dios,* de Fernando Meirelles; y en Estados Unidos el británico Sam Mendes dirigió *Camino a la perdición, adaptación de la novela gráfica homónima y película* en la que revisitaba el cine de gánsters de los años treinta.

¿Por qué no ha cuajado el cine negro en España? Además del problema de la verosimilitud, existe una razón dentro de la industria cinematográfica española: los productores desconfían porque, a primera vista, un actor español con una pistola no resulta muy creíble. Lo cuenta Urbizu: «Cuando estrenamos Todo por la pasta, la gente se reía al ver a Antonio Resines empuñando una pistola, decían que no sabía cogerla. Y así, dada la poca tradición, la poca

Perdita Durango (1997), de Álex de la Iglesia, basada en la novela de Barry Gifford

afición del público y la poca confianza de los empresarios, resulta complicado el cine negro en España» *(íbidem).*

En este camino solitario hacia el cine negro en estado puro, solo le ha seguido Patxi Amezcua con su ópera prima *25 kilates* (2009). Tras ser autor de interesantes guiones como *Best-Seller: El premio* (Carlos Pérez Ferré, 1996) o *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2000), Amezcua escribe y dirige un film cargado de fuerza y emoción, negro como el alma de sus personajes. El crítico Carlos Boyero escribió al respecto en el diario *El País el 24 de abril de 2009:*

> Patxi Amezcua consigue en el guion y en las imágenes de 25 kilates que nada huela a impostura, a forzado, a mentira, a pretensiones vanas. La trama, los diálogos, las situaciones, los sentimientos y los personajes poseen interés, tensión, ambigüedad inteligente, veracidad. Es una película tan posibilista como lograda. Tiene claro lo que quiere transmitir, maneja bien su humilde presupuesto. La violencia, la angustia y el miedo desprenden realismo; no es confusa, los actores están ejemplarmente elegidos y dirigidos; te los crees. No me desentiendo en ningún momento de esta intriga tan bien concebida como desarrollada (*op. cit.*).

Junto al virtuosismo de la acción y de la dureza implacable de policías corruptos y delincuentes profesionales, Amezcua nos plantea una historia sentimental en la que subraya la solidaridad entre distintos personajes de los bajos fondos: un padre siempre mezclado en asuntos sucios; su hija adolescente que es una pequeña buscavidas; un boxeador retirado que ejerce de violento cobrador de morosos...

Mariano Barroso es sin duda el otro cineasta español empeñado en cultivar el cine negro, como autor de ficciones cinematográficas profundamente enraizadas en la actualidad, en el aquí y ahora, a través de las que explora un elemento clásico del género negro: las contradicciones entre la moral interior y la moral social. *Éxtasis* (1996) es un competente *thriller* íntimo que cuenta las andanzas de tres ilusos que se deslizan por el tobogán de la delincuencia y la traición, decididos a desvalijar a sus propias familias. Y *Los lobos de Washington* (1999), intensa y memorable, relata el ajuste de cuentas de tres perdedores contra su jefe. Son personajes –en palabras de Barroso– «cargados de violencia porque están llenos de dolor», frágiles y miserables en su ferocidad, marcados por el azar y por la traición (*Vid.* Lardín, 2005); el tema central de este cineasta, que vuelve a tratar en *Hormigas en la boca* (2005), su film negro más canónico.

Así lo explica el propio cineasta:

> La traición es un juego del que nadie escapa. En ella encontró su combustible el cine negro, como en la ciudad encontró su telón de fondo.
> Más que atraído, me sentí siempre arrastrado hacia este género que muestra lo peor de las personas, pero al mismo tiempo lo mejor de mis escritores y cineastas favoritos. Encontré en él un idioma preciso, exacto, a mi medida para reflejar mis sueños más oscuros y también mis miedos. [...] El cine negro me regaló el extraño placer de recrearlos.
> [...]
> Los directores de cine negro, como los escritores de novela negra, cumplimos una misión terapéutica y social: si no existiera el género negro, ¿qué haríamos con nuestros instintos ocultos? (Barroso, 2009: 13-14).

Indagando en un universo propio, Daniel Calparsoro es hasta hoy el más personal de los cineastas que han ensayado las posibilidades de «*lo negro*», a través de un retrato singular de los bajos fondos de Bilbao: marginalidad, drogas, delincuencia, suciedad, deterioro urbano, asesinatos, ETA... Su primer largometraje, *Salto al vacío* (1995), a golpe de cámara frenética, planos subjetivos y atmósfera irreal, es una pesadilla sobre un grupo de jóvenes criminales, desgraciados, sumergidos en el submundo de la violencia.

> Sucia y convulsa, supuso el descubrimiento de un verdadero cineasta con redaños, que reincidiría con *Pasajes* (1996) y *A ciegas* (1997) para conformar una trilogía de hierro y humo, tenebrista e irregular, que intentó dibujar la situación desesperada de cierta juventud española en una Europa cambiante, Calparsoro se atrevió a abordar en sus tramas el terrorismo de ETA (*Vid.* F. Heredero, 1999).

En *Pasajes*, una ladrona lesbiana, depredadora y fatal, es perseguida por un policía psicópata mientras trata de materializar una fantasía de amante perfecta. En *A ciegas*, el terrorismo vasco es tratado con ambigüedad y sin maniqueísmo a través de la historia de un etarra que abandona la lucha armada después de una operación fallida. En *Asfalto* (2000), quizá su mejor película, cuenta el desmoronamiento de un triángulo amoroso en una intriga de pequeños chanchullos, tráfico de drogas y corrupción policial. Más de una década después, llegaría la trepidante *Cien años de perdón* (2016), donde Calparsoro se introduce con éxito en el *thriller* de atracos razonables.

Días contados (1994), de Imanol Uribe, basada en la novela de Juan Madrid

Otros cineastas españoles han visitado el género negro con fortuna y a veces con no pocos titubeos. Pasemos lista:

En 1994, un año antes de *Salto al vacío*, Imanol Uribe filmó su excelente *Días contados*. Dentro de su temática sobre el terrorismo (*El proceso de Burgos, La fuga de Segovia, La muerte de Mikel*), Uribe convirtió la novela sobre el lumpen urbano de Juan Madrid en un film en torno a las actividades terroristas en plena marginalidad; transformó el fotógrafo de la novela en un etarra, mantuvo el pulso firme en las escenas de acción y al guion le dio algunos toques que recuerdan al Neil Jordan de *Juego de lágrimas*.

ETA o su sombra también está en el fondo de *La voz de su amo* (2000), de Emilio Martínez-Lázaro, cineasta eficaz que dejó por un momento la comedia y se lanzó a dirigir el *thriller* de un autosecuestro, con no pocos guiños hitchcockianos y un trabajo soberbio del actor Eduard Fernández.

Agustín Díaz Yanes, en su ópera prima *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), cuenta una historia de redención moral, de lucha contra la miseria existencial; un retrato de mujer con gánsters mexicanos, un descenso a los infiernos para enfrentarse a la verdad de la vida, una persecución... Aferrado en sus tiempos como guionista a las fórmulas propias del cine negro (*Baton Rouge, Barrios altos, Demasiado corazón, Al límite*), Díaz Yanes (quien confesaba buscar una síntesis entre Scorsese y Rossellini) no ha vuelto a transitar con éxito por este camino narrativo, apenas su *Solo quiero caminar* (2008), decepcionante secuela de *Nadie hablará de nosotras...* Un año antes, se había empeñado en empresas comerciales con *Alatriste*.

Ray Loriga, con *La pistola de mi hermano* (1996), nos ofrece una fábula juvenil, casi nihilista, al adaptar a la pantalla su novela *Caídos del cielo*. Cuenta la historia de un joven tímido que mata sin plena conciencia de lo que hace, casi como gesto estético y vacío. «En La pistola de mi hermano todo es etéreo y límpido, como corresponde a una ensoñación

cuyos protagonistas principales son como ángeles caídos, precisamente del cielo. Criaturas celestiales, delicadas, capaces de matar por amor, por aburrimiento, por desidia...». *(Palacios, 1998: 137).*

Durante las dos primeras décadas del siglo XXI, el cine negro español ha estrenado once películas valiosas, con las que vamos a terminar este paseo:

En su ópera prima *La noche de los girasoles* (2006), Jorge Sánchez-Cabezudo cuenta con pulcritud y rabia una historia policíaca en un ambiente rural, mediante un relato coral narrado que construye la trama desde distintos de puntos de vista, y que se materializa en el que ha sido saludado por la crítica como uno de los mejores guiones del cine español de los últimos años.

Con *Celda 211* (2009) –según la novela homónima de Francisco Pérez Gandul–, Daniel Monzón se adentra en un subgénero negro apenas transitado en España, el cine carcelario, con una historia vibrante en la que crea un personaje antológico, el asesino Malamadre, un líder carcelario capaz de convertir la prisión en un auténtico infierno. Una reflexión sobre el tránsito desde la ley al crimen, a través del personaje de un funcionario novato, y sobre la ambigüedad y el poder.

En *Flores negras* (2009), con una puesta en escena de imágenes estilizadas, silencios y lánguida inquietud, David Carreras adapta la novela de Daniel Vázquez Sallés y presenta una ambiciosa historia de espionaje, cuando está a punto de caer el Muro de Berlín y las purgas ideológicas resultan confusas; donde es difícil distinguir a las víctimas de los verdugos; cuando quien ordena las ejecuciones enarbola al mismo tiempo la bandera de la libertad.

Contra todo pronóstico, la última década ha dado algunas alegrías. Para empezar, en 2011, *No habrá paz para los malvados*, de Enrique Urbizu, es cine negro en estado puro, una intriga complicada en un filme contenido, vigoroso, desolador y potente en torno a un policía corrompido y atormentado, un bala perdida llamado Santos Trinidad, personaje oscuro como la muerte que le acompaña.

En 2012, Alberto Rodríguez se estrenó en el género con *Grupo 7*, una crónica policial que trascurre en la parte sucia de los preparativos de la Expo 92 de Sevilla, con una sólida descripción de ambientes. Personajes que viajan del bien al mal y viceversa, dura, directa, cargada de tristeza. Rodríguez, dos años más tarde, nos regaló su hasta ahora obra maestra, *La isla mínima*, un descenso a la maldad del ser humano, una reflexión sobre el uso de la violencia y sus consecuencias ambiguas, una visión crepuscular en el contexto de la transición política española, con una denuncia sutil a distintos niveles del relato.

Dos años más tarde, en 2014, Daniel Monzón insistió en el género con *El Niño*, un *thriller* brillante, vigoroso, que inaugura un subgénero que podríamos denominar *fronterizo español*, en torno al tráfico de drogas entre España y Marruecos. Una historia muy bien contada, con giros adecuados y personajes sólidos muy bien construidos.

En 2016, Rodrigo Sorogoyen nos regala *Que Dios nos perdone*, un terrible retrato de unos personajes sin salida, inmersos en la violencia policial, la angustia y la desesperación irrespirable en el contexto de una investigación criminal mientras se prepara la visita del Papa en 2011. Ese mismo año, *Tarde para la ira*, de Raúl Arévalo, es la crónica de una venganza oscura, furiosa, cortada con el frío cuchillo del realismo, con un estilo de cine seco que entronca con las mejores películas de la transición. Y en la citada *Cien años de perdón*, Daniel Calparsoro relata un atraco que se complica y en torno a él teje una tela de araña de acción, denuncia social y compromiso ético.

Fanny Pelopaja (1983), de Vicente Aranda, basada en la novela *Prótesis* de Andreu Martín

La última joya negra es de 2019, *Quien a hierro mata*, dirigida por Paco Plaza, un *thriller* moral en torno al mundo del narcotráfico gallego; un puñetazo en el estómago, violento, descarnado y sin esperanza.

Desgraciadamente, este escaso recorrido cinematográfico ni siquiera tiene garantizada su raquítica continuidad. Los propios cineastas «en negro» cambian sus registros y se embarcan en proyectos variopintos, en comedias y melodramas, en *thrillers* de terror, en historias televisivas... Irremediablemente. ¿A qué se debe tal situación? Quizá algunas claves ayuden a encontrar una respuesta.

El primer gran problema –ya hemos insistido en ello– es *la verosimilitud*; que las historias filmadas y los personajes sean creíbles en sus circunstancias, sus detalles y su desarrollo; que las películas estén construidas con tal artesanía narrativa que no chirríen hasta provocar hilaridad o vergüenza ajena. Buscar y encontrar la verosimilitud supone en la práctica un compromiso con la realidad social y política, demasiado esfuerzo para que los personajes sean de carne y hueso mientras nos conducen por unos hechos criminales cercanos. Con esta cercanía temática llegan *los previsibles problemas judiciales* (querellas y demandas) que puede traer consigo el relato realista de historias criminales en España. En este sentido, el cineasta y productor Pedro Costa, ya fallecido, hubiera podido dar una conferencia magistral sobre las dificultades judiciales a las que se enfrentó para poder rodar la serie *La huella del crimen* (1984-2010), *El caso Almería* (1983) o *Redondela* (1986), por ejemplo.

Demasiado riesgo para los bolsillos de los productores españoles en estos tiempos de pandemia y recesión económica, tan malos para las subvenciones oficiales. De modo que... ¡a por la comedia enloquecida o el melodrama costumbrista! Sigamos los pasos de Pedro Almodóvar, de Álex de la Iglesia, del Juanma Bajo Ulloa de *Airbag*… Bueno, también tenemos otra opción: más allá del *thriller* está el subcine escatológico que tan grandes dividendos ha dado a los *Torrente* de Santiago Segura, que, por cierto, no deja de ser una saga dentro de *lo policial*.

Cualquier variante comercial es buena. Todo les vale, menos el *fastidio* de utilizar un género complejo y sin concesiones como el negro policial, que sigue dando obras maestras en la cinematografía internacional y que nació con el cine. En pleno siglo XXI, parece que en España se impone la *copia* consciente de películas de éxito, la mezcla de géneros sin ton ni son, el pastiche descarado o la astracanada con criminales de pacotilla.

6. DEL LIBRO A LA PANTALLA: UNA FILMOGRAFÍA NEGRA SELECCIONADA

1944. *El clavo*. *Director:* Rafael Gil. *Guion:* R. Gil y Eduardo Marquina, sobre la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón. *Intérpretes:* Amparo Rivelles, Rafael Durán, Juan Espantaleón.
1947. *Barrio*. *Director:* Ladislao Vajda. *Guion:* Antonio de Lara y Enrique Llovet, sobre una novela de Georges Simenon. *Intérpretes:* Milo, Guillermo Marín, Manolo Morán, Fernando Nogueras.
1955. *Cuerda de presos*. *Director y guionista:* Pedro Lazaga, sobre la novela homónima de Tomás Salvador. *Intérpretes:* Germán Cobos, Antonio Prieto, Fernando Sancho, Laly del Amo.
1957. *Distrito quinto*. *Director:* Julio Coll. *Guion:* J. Coll, José Gemán Huici y Jorge Illa, sobre la obra teatral *És perillós fer-se esperar* de Josep Maria Espinàs. *Intérpretes:* Alberto Closas, Arturo Fernández, Carlos Mendy, Jesús Colomer.
1958. *El cebo*. *Director:* Ladislao Vajda. *Guion:* L. Vajda y Friedrich Dürrenmatt[1]. *Intérpretes:* Heinz Rühmann, Siegfried Lowitz, Gert Fröbe, Michel Simon, María Rosa Salgado.
1962. *Los atracadores*. *Director:* Francisco Rovira-Beleta. *Guion:* F. Rovira-Beleta y Manuel María Saló, sobre la novela homónima de Tomás Salvador. *Intérpretes:* Pierre Brice, Manuel Gil, Julián Mateos, Enrique Guitart.
1969. *La respuesta*. *Director y guionista:* Josep Maria Forn, sobre la novela *M'enterro en els fonaments* de Manuel de Pedrolo. *Intérpretes:* Francisco Viader, Jorge Torras, Marta May, Teresa Cunill.
1975. *El poder del deseo*. *Director:* Juan Antonio Bardem. *Guion:* J. A. Bardem y Rafael Azcona, sobre la novela *Joc brut* de Manuel de Pedrolo. *Intérpretes:* Marisol, Murray Head, José María Prada.
1976. *Tatuaje*. *Director:* Bigas Luna. *Guion:* Bigas Luna, José Ulloa y Manuel Vázquez Montalbán, sobre la novela homónima de este último. *Intérpretes:* Carlos Ballesteros, Pilar Velázquez, Mónica Randall, Luis Ciges.
1978. *Cabo de vara*. *Director:* Raúl Artigot. *Guion:* R. Artigot y Juan Cortés, sobre la novela homónima de Tomás Salvador. *Intérpretes:* Santiago Ramos, Ramiro Oliveros, Alexandra Bastedo, Alfredo Mayo.
1978. *La verdad sobre el caso Savolta*. *Director:* Antonio Drove. *Guion:* A. Drove y Antonio Larreta, sobre la novela homónima de Eduardo Mendoza. *Intérpretes:* José Luis López Vázquez, Omero Antonutti, Charles Denner, Ovidi Montllor.
1980. *Demasiado para Gálvez*. *Director:* Antonio Gonzalo. *Guion:* A. Gonzalo y Jorge Martínez Reverte, sobre la novela homónima de este último. *Intérpretes:* Teddy Bautista, Isabel Mestres, Germán Cobos, Manuel de Blas.

1 El escritor publicaría ese mismo año su novela *La promesa*, redactada a partir del guion pero con un final distinto al de la película.

1980. Muerte al amanecer. Director: Josep Maria Forn. *Guion:* J. M. Forn y Mario Lacruz, sobre la novela *El inocente* de M. Lacruz. *Intérpretes:* José María Rodero, Antonio Vila, Nadia Gray, Antonio Amorós.

1982. *Asesinato en el Comité Central. Director y guionista:* Vicente Aranda, sobre la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán. *Intérpretes:* Patxi Andión, Victoria Abril, Conrado San Martín, José Vivó.

1983. *Dinero negro. Director y guionista:* Carlos Benpar, sobre la novela *De mica en mica s'omple la pica* (*El procedimiento*) de Jaume Fuster. *Intérpretes:* Pedro Grant, Francisco Piquer, Martín Audó, Marta Padován.

1983. Fanny Pelopaja. Director y guionista: Vicente Aranda, sobre la novela *Prótesis* de Andreu Martín. *Intérpretes:* Fanny Cottençon, Bruno Cremer, Francisco Algora, Berta Cabré.

1984. *Bajo en nicotina. Director:* Raúl Artigot. *Guion:* R. Artigot y Raimundo García, sobre la novela *El ángel triste* de Carlos Pérez Merinero. *Intérpretes:* Óscar Ladoire, Antonio Resines, Silvia Munt, Assumpta Serna.

1986. *Adiós, pequeña. Director:* Imanol Uribe. *Guion:* I. Uribe y Ricardo Sancho, sobre la novela *El mono y el caballo* de Andreu Martín. *Intérpretes:* Ana Belén, Fabio Testi, Juan Echanove, Marcel Bozzuffi.

1986. *Terroristas. Director y guionista:* Antonio Gonzalo, sobre la novela *El mensajero* de Jorge Martínez Reverte. *Intérpretes:* Maite Iratxe, Ángel Pardo, Mario Pardo, Jesús Puente.

1987. *Los invitados. Director y guionista:* Víctor Barrera, sobre la novela homónima de Alfonso Grosso. *Intérpretes:* Amparo Muñoz, Pablo Carbonell, Raúl Fraire.

1987. *El Lute, camina o revienta. Director:* Vicente Aranda. *Guion:* V. Aranda, Joaquim Jordà y Eleuterio Sánchez, sobre la autobiografía *Camina o revienta* de Eleuterio Sánchez 'El Lute'. *Intérpretes:* Imanol Arias, Victoria Abril, Antonio Valero.

1987. *Al acecho. Director y guionista:* Gerardo Herrero, sobre la novela *Nada que hacer* de Juan Madrid. *Intérpretes:* Giuliano Gemma, Amparo Muñoz, Mario Gas.

1988. *El aire de un crimen. Director:* Antonio Isasi-Isamendi. *Guion:* Gabriel Castro y A. Isasi-Isasmendi, sobre la novela homónima de Juan Benet. *Intérpretes:* Francisco Rabal, Chema Mazo, Germán Cobos.

1988. El placer de matar. Director y guionista: Félix Rotaeta, sobre su novela *Las pistolas. Intérpretes:* Antonio Banderas, Mathieu Carrière, Victoria Abril.

1989. *Bueno y tierno como un ángel. Director y guionista:* José María Blanco, sobre la novela *El ángel triste* de Carlos Pérez Merinero. *Intérpretes:* Montse Bayo, José María Blanco, José María Cañete, Amparo Moreno.

1989. *Un negro con un saxo. Director y guionista:* Francesc Bellmunt, sobre la novela homónima de Ferran Torrent. *Intérpretes:* Patxi Bisquert, Guillermo Montesinos, Rosana Pastor, Ovidi Montllor.

1990. *El invierno en Lisboa. Director:* José Antonio Zorrilla. *Guion:* J. A. Zorrilla y Mason Funk, sobre la novela homónima de Antonio Muñoz Molina. *Intérpretes:* Christian Vadim, Eusebio Poncela, Dizzy Gillespie.

1991. *Beltenebros. Directora:* Pilar Miró. *Guion:* P. Miró, Mario Camus y Juan Antonio Porto, sobre la novela homónima de Antonio Muñoz Molina. *Intérpretes:* Terence Stamp, José Luis Gómez, Patsy Kensit.

1991. *Gálvez en Euskadi*. *Director:* Antonio Hernández. *Guion:* A. Hernández, Mario Onaindia, Mercedes Fonseca y Jorge Martínez Reverte, sobre la novela homónima de este último. *Intérpretes:* Antonio Valero, Ana Duato, Patrick Bauchau.
1991. *Los mares del sur*. *Director:* Manuel Esteban. *Guion:* M. Esteban y Gustavo Hernández, sobre la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán. *Intérpretes:* Juan Luis Galiardo, Jean Pierre Aumont, Silvia Tortosa, Alejandra Grepi.
1993. *El laberinto griego*. *Director:* Rafael Alcázar. *Guion:* R. Alcázar y Manuel Vázquez Montalbán, sobre la novela homónima de este último. *Intérpretes:* Omero Antonutti, Aitana Sánchez-Gijón, Eusebio Poncela, Penélope Cruz.
1994. *Días contados*. *Director y guionista:* Imanol Uribe, sobre la novela homónima de Juan Madrid. *Intérpretes:* Carmelo Gómez, Ruth Gabriel, Candela Peña.
1995. *El pasajero clandestino*. *Director:* Agustí Villaronga. *Guion:* A. Villaronga y Pierre Javaux, sobre una novela de Georges Simenon. *Intérpretes:* Jordi Dauder, Simon Callow, Bruno Todeschini.
1996. *Best-Seller: El premio*. *Director y guionista:* Calos Pérez Ferré, sobre la novela *Un cadáver de regalo* de Carlos Pérez Merinero. *Intérpretes:* Karra Elejalde, Ana Álvarez, Féodor Atkine, Gemma Cuervo.
1996. *La pistola de mi hermano*. *Director y guionista:* Ray Loriga, sobre su novela *Caídos del cielo*. *Intérpretes:* Karra Elejalde, Anna Galiena, Viggo Mortensen.
1996. *Tu nombre envenena mis sueños*. *Directora:* Pilar Miró. *Guion:* P. Miró y Ricardo Franco, sobre la novela homónima de Joaquín Leguina. *Intérpretes:* Carmelo Gómez, Emma Suárez, Ángel de Andrés, Anabel Alonso.
1997. *Carne trémula*. *Director:* Pedro Almodóvar. *Guion:* P. Almodóvar, con la colaboración de Jorge Guerricaechevarria y Ray Loriga, sobre la novela homónima de Ruth Rendell. *Intérpretes:* Javier Bardem, Francesca Neri, Liberto Rabal, Pepe Sancho.
1997. Perdita Durango. *Director:* Álex de la Iglesia. *Guion:* A. de la Iglesia, Jorge Guerricaechevarria, David Trueba y Barry Gifford, sobre la novela homónima de este último. *Intérpretes:* Rosie Pérez, Javier Bardem, James Gandolfini.
1999. *Nadie conoce a nadie. Director y guionista:* Mateo Gil, sobre la novela homónima de Juan Bonilla. *Intérpretes:* Eduardo Noriega, Jordi Mollà, Natalia Verbeke.
2000. *Plata quemada*. *Director:* Marcelo Piñeyro. *Guion:* Marcelo Figueras, sobre la novela homónima de Ricardo Piglia. *Intérpretes:* Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega, Pablo Echarri, Leticia Brédice.
2000. *Plenilunio*. *Director:* Imanol Uribe. *Guion:* I. Uribe y Elvira Lindo, sobre la novela homónima de Antonio Muñoz Molina. *Intérpretes:* Miguel Ángel Solá, Juan Diego Botto, Adriana Ozores.
2002. *El alquimista impaciente*. *Directora:* Patricia Ferreira. *Guion:* P. Ferreira y Enrique Jiménez, sobre la novela homónima de Lorenzo Silva. *Intérpretes:* Ingrid Rubio, Roberto Enríquez, Chete Lera.
2003. *Pacto de brujas*. *Director:* Javier Elorrieta. *Guion:* J. Elorrieta, Juan Antonio Porto y Frank Palacios, sobre la novela *La camisa del revés* de Andreu Martín. *Intérpretes:* Ramón Langa, Carlos Sobera, Bárbara Elorrieta, Rodolfo Sancho.
2004. *Tánger*. *Director y guionista:* Juan Madrid, sobre su novela homónima. *Intérpretes:* Jorge Perugorría, Ana Fernández, Fele Matínez, José Manuel Cervino.
2005. *Hormigas en la boca*. *Director:* Mariano Barroso. *Guion:* Tom Abrams y Mariano Barroso, basado en la novela homónima de Miguel Barroso. *Intérpretes:* Eduard Fernández, Ariadna Gil, Jorge Perugorría.

2009. *Flores negras. Director:* David Carreras. *Guion:* Luis Marías, D. Carreras y Wolfgang Kirchner, sobre la novela *Flores negras para Michael Roddick* de Daniel Vázquez Sallés. *Intérpretes:* Tobias Moretti, Maximilian Schell, Eduard Fernández.

2009. Celda 211. Director: Daniel Monzón. *Guion:* D. Monzón y Jorge Guerricaechevarria, sobre la novela homónima de Francisco Pérez Gandul. *Intérpretes:* Luis Tosar, Alberto Ammann, Antonio Resines.

2011. *Crematorio* (miniserie). *Director y guionista:* Jorge Sánchez-Cabezudo, sobre la novela homónima de Rafael Chirbes. *Intérpretes:* Pepe Sancho, Alicia Borrachero, Juana Acosta, Pau Durà, Vicente Romero.

2020. *Los favoritos de Midas* (miniserie). *Directores (creadores):* Mateo Gil y Miguel Barros. *Guion:* M. Gil, M. Barros, David Muñoz y Oskar Santos, inspirado en el relato *The Minions of Midas* de Jack London. *Intérpretes:* Luis Tosar, Marta Belmonte, Guillermo Toledo, Marta Milans.

7. BIBLIOGRAFÍA

ARANDA, V. (2007), Literatura y cine negro: *Fanny Pelopaja* y otros casos, en A. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difícil.

BARROSO, M. (2009), Sobre la traición, en M. Sánchez Soler (ed.), *Actas de Mayo Negro. 13 miradas al género criminal*, Alicante, ECU.

CEBALLOS, N. (2010), Modelos de thriller español en el siglo XXI: http://www.welovecinema.es/blog/modelos-thriller-siglo-xxi.

COMAS PUENTE, A. (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino* (tesis doctoral), Barcelona, Universidad de Barcelona (Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación).

F. HEREDERO, C. (1999), *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza.

LARDÍN, R. (2005), *Menos es nada. Una aproximación al último cine negro español (1980-2005)*, en AA.VV., *Euronoir*, Madrid, T&B.

PALACIOS, J. (1998), Ni rebeldes ni causa. Los años 90, en AA.VV., *Los desarraigados del cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón.

URBIZU, E. (2008). Delito, violencia y puesta en escena, en A. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*, Córdoba, Almuzara.

DE LA LITERATURA NEGRA AL CINE ESPAÑOL: LA IMPORTANCIA DEL GUION EN *LOS PECES ROJOS* (1955)

Javier MATEO HIDALGO
Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El presente artículo estudia la adaptación de los principales rasgos del *film noir* en el cine español clásico a través de uno de los títulos más emblemáticos: *Los peces rojos*. La originalidad de este análisis radica en la importancia dada al guion de esta película, escrito por Carlos Blanco. Del mismo modo, se hace hincapié en los problemas que surgieron durante su adaptación cinematográfica, dirigida por José Antonio Nieves Conde. En este guion y en su adaptación pueden encontrarse los diferentes elementos literarios y estéticos del *film noir*, como personajes marginales, el estilo visual de blanco y negro, el uso de iluminación leve (creando siluetas y sombras oscuras), las falsas apariencias o la historia de una desaparición y su investigación policial. Además, su compleja estructura lo convierte en uno de los guiones más importantes del cine español clásico.

Palabras clave: *novela negra, cine negro, Los peces rojos, Carlos Blanco, José Antonio Nieves Conde.*

1. PRÓLOGO: ORIGEN DE LA NOVELA NEGRA Y DE SU ADAPTACIÓN AL CINE

La importancia que la novela negra tuvo en el desarrollo del cine desde su temprana configuración como lenguaje narrativo y visual resulta palmaria. Tanto es así, que llegó a crearse un nuevo género fílmico en sintonía con el literario: el *cine negro*. Este conseguiría como pocos fusionar de forma clara lo temático y lo estético (Hueso, 1988: 377). Fueron distintos escritores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler quienes dotaron a este universo único de un imaginario propio, muchas veces incluso facilitando su transvase de las páginas de sus novelas a las de los guiones y, de ahí, a las imágenes filmadas. No obstante, la sombra alargada de la tradición muestra cómo este estilo era a su vez deudor de otras creaciones policíacas previas: desde los personajes del detective privado belga Hércules Poirot (1920) o la dama inglesa Miss Marple (1930), obra de la inventiva de Agatha Christie, pasando por Arthur Conan Doyle y su Sherlock Holmes (creado en 1889), Wilkie Collins y su *La piedra lunar* (1868) o incluso Edgar Allan Poe y su Chevalier Auguste Dupin en *Los*

crímenes de la calle Morgue (1841) –considerado el primer relato policial de la historia de la literatura–.

Todos estos antecedentes literarios añadían elementos como el misterio, la ambientación de lugares concretos o reconocibles –promoviendo cierta sociología e incluso antropología– y, sobre todo, la descripción psicológica de sus personajes. En este sentido, se aportaron determinadas pinceladas clave acerca de la condición humana, su propio juego de luces y sombras, rompiéndose el binomio del bien y del mal, demostrando que ambos podían convivir en la naturaleza del individuo. Algo que en películas como *El cuervo (1943)* de Henri-Georges Clouzot o en *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger proponen como tesis sus personajes más interesantes, con idéntica buena fortuna.

Cada uno de los aspectos presentes en los citados relatos sirven como antecedentes con los que preñar de razones a una literatura que anticipaba un cierto existencialismo, enmarcándose en un contexto realista –y, por tanto, social–. No resulta por tanto extraño que tamaños ingredientes resultaran rápidamente de gran interés para el séptimo arte.

Para Juan Carlos Vizcaíno, fueron diferentes factores los que se alinearon para producir la eclosión de estos filmes policíacos y detectivescos: la «colisión de una sociedad convulsa en plena II Guerra Mundial», la «posterior y nefasta llegada de la represión auspiciada por el senador MacCarthy» y, sobre todo, la confluencia «de una serie de realizadores emigrados a Estados Unidos» (Vizcaíno, 2007: 245-246). Procedentes en su mayoría de Alemania, habían aprendido el oficio durante la etapa de las vanguardias, haciendo suyos los elementos del arte expresionista. Algunos, como Fritz Lang, podrían considerarse de hecho como padres de ese expresionismo fílmico y, posteriormente, de ese cine negro. Su película alemana *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) entraría dentro de dicha descripción (Finol, 2018: 41). En el caso de F. W. Murnau –también artífice de esa estética expresionista y cuya llegada a Hollywood fue anterior a la de Lang– importó «una nueva concepción de la planificación y dirección de fotografía» al incorporar «grúas y plataformas móviles, soportes más livianos para la cámara y esquemas de iluminación complejos», revolucionando el modo de hacer cine en América (Finol, 2018: 40).

Cuando estos cineastas alemanes desembarcaron en Estados Unidos, a finales de los años veinte, la industria hollywoodiense ya había producido algunas películas que pueden considerarse cercanas al cine negro por su temática, en la que destacan factores como la acción, la violencia o el mundo de los gánsteres[1]. Estas estarían protagonizadas por intérpretes como James Cagney, Edward G. Robinson o George Raft. No obstante, el imaginario alemán incorporará el claroscuro y el uso de sombras por sus cualidades narrativas. Elementos que pasarían a definir tanto exteriormente los ambientes como interiormente el carácter de los personajes. Algo que se encuentra entroncado con la cultura germana y se explica en herencia romántica, el interés por el psicoanálisis –la interpretación de los sueños, lo irracional– y la descripción del mundo interior de los protagonistas o su subjetividad[2]. Además, y esto es

1 Algunos de estos filmes icónicos serían, por ejemplo, *Hampa dorada* (Mervyn Le Roy, 1931), *Enemigo público* (William A. Wellman, 1931), *Scarface, el terror del hampa* (Howard Hawks, 1932), *El bosque petrificado* (Archie Mayo, 1936), Ángeles con caras sucias (Michael Curtiz, 1938) o *Los violentos años veinte* (Raoul Walsh, 1939).

2 Para José Luis Sánchez Noriega, la cultura psicoanalítica en el cine negro americano se manifestará en las siguientes dimensiones o niveles: la estructura dual de la sociedad o del ser humano, el discurso revolucionario sobre el sexo, el narrador personal y la evocación fatalista del pasado, la personalidad escindida, los dobles, sueños y alucinaciones, la enfermedad psíquica como origen del comportamiento delictivo y el rol del terapeuta en el conflicto criminal (Sánchez Noriega, 2008: 29).

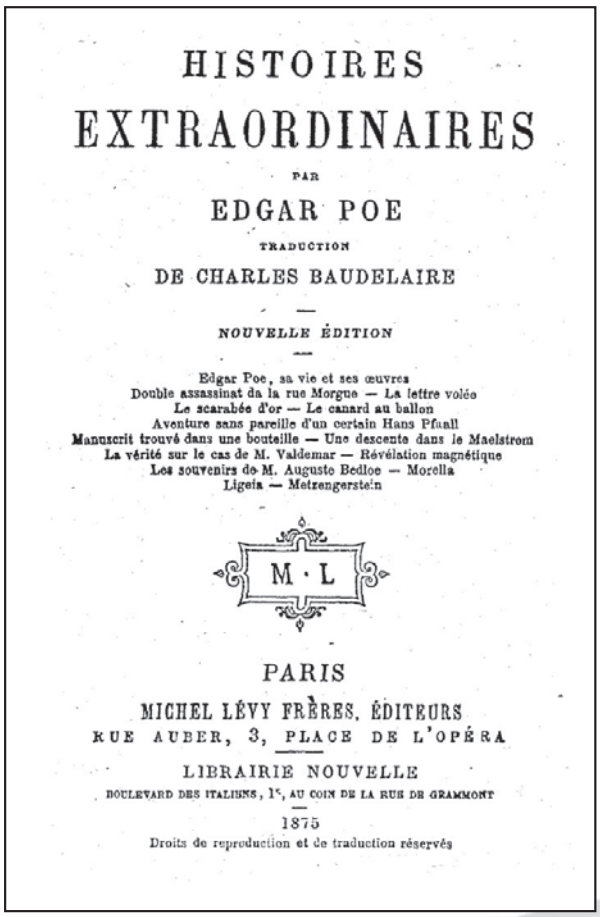

HISTOIRES
EXTRAORDINAIRES
PAR
EDGAR POE
TRADUCTION
DE CHARLES BAUDELAIRE
NOUVELLE ÉDITION
Edgar Poe, sa vie et ses œuvres
Double assassinat da la rue Morgue — La lettre volée
Le scarabée d'or — Le canard au ballon
Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall
Manuscrit trouvé dans une bouteille — Une descente dans le Maelstrom
La vérité sur le cas de M. Valdemar — Révélation magnétique
Les souvenirs de M. Auguste Bedloe — Morella
Ligeia — Metzengerstein
M · L
PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
RUE AUBER, 3, PLACE DE L'OPÉRA
LIBRAIRIE NOUVELLE
BOULEVARD DES ITALIENS, 1e, AU COIN DE LA RUE DE GRAMMONT
1875
Droits de reproduction et de traduction réservés

Fig. 1. Edgar Allan Poe, publication original de *Double assassinat de la rue Morgue*. 1875

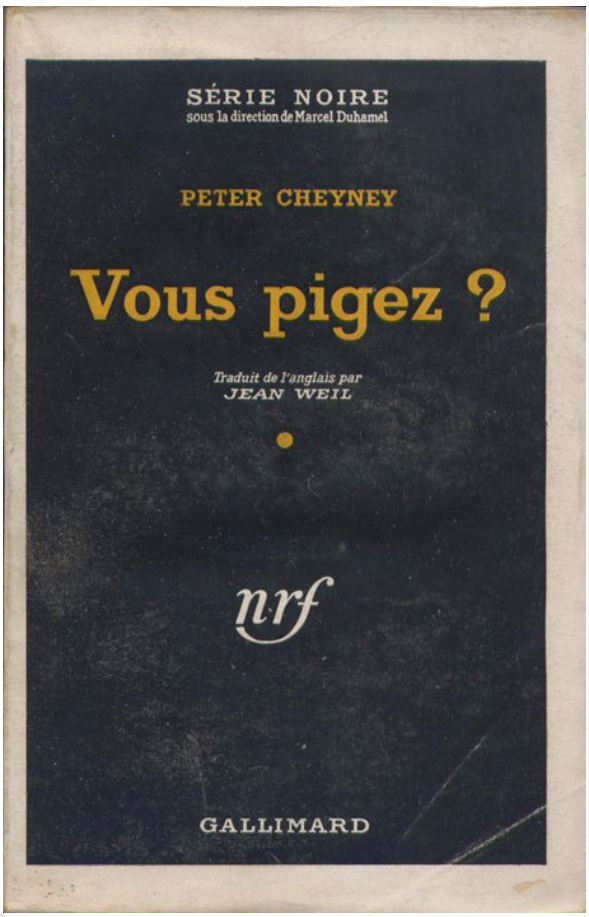


Fig. 2. Peter Cheyney, *Vous pigez?*, Série Noire de Gallimard. 1945

muy importante, el cineasta alemán transmitirá con su cine un componente autobiográfico ligado a esa emigración. Un pesimismo «asociado a sus propios sentimientos de alienación, pérdida y desplazamiento». Los y las protagonistas de este cine manifiestan la «desilusión [...], el cinismo y la sensación de ser sobrepasado[s] por el destino» (Gemünden, 2014: 132-133). No hay que olvidar que algunos como Fritz Lang, Otto Preminger o Douglas Sirk llegaron al «país de las oportunidades» huyendo del nazismo.

Todo este compendio de particularidades van enriqueciendo y transformando la percepción del público americano que, como magistralmente muestra la película *The Crowd* (King Vidor, 1928), representa esa masa, esa multitud, ese conjunto de ciudadanos-espectadores ansiosos de evasión ante la asfixia de las metrópolis, el desarrollo auspiciado por el capitalismo y al que se ven sometidos mediante la exigencia de su productividad.

A las aportaciones que el cine alemán y americano hacen al género, hay que añadir las que lleva a cabo el cine francés durante los años treinta a través de una serie de películas protagonizadas generalmente por el actor Jean Gabin, como *Crime et châtiment* (Pierre Chenal, 1935), *Jenny* (Marcel Carné, 1936), *Les bas-fonds* (Jean Renoir, 1936) o *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937) y que representan lo que se conoce como *realismo poético* (Medina, 2017: 16). Dicho término, ideado por el teórico británico Roger Manvell y adaptado

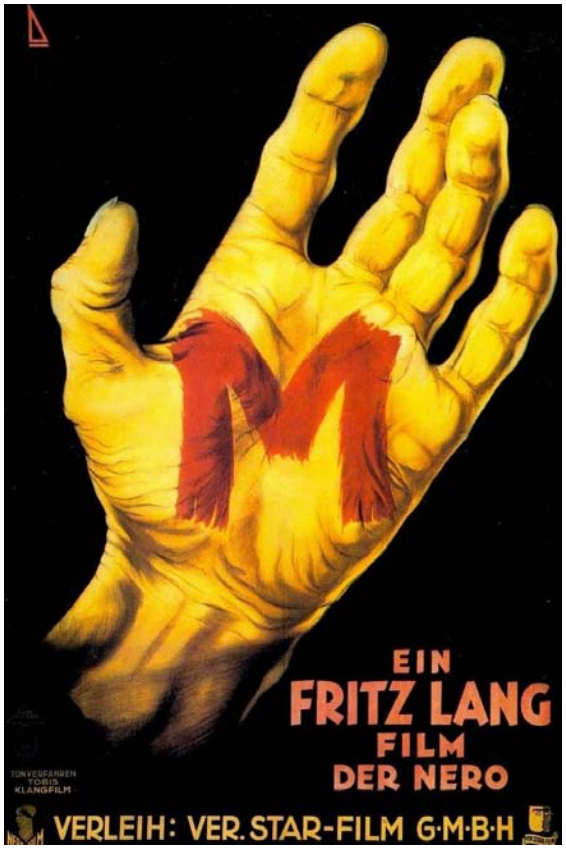


Fig. 3. Cartel original de *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931)

Fig. 4. Cartel francés de *Mientras Nueva York duerme* (Fritz Lang, 1955)

al francés por Georges Sadoul[3], vendría a describir un tipo de cine caracterizado por los escenarios urbanos, los personajes populares e incluso invisibles para la sociedad. Su plástica vendrá concretada por cineastas como Jean Renoir –quien supo aplicar las enseñanzas pictóricas de su padre, el impresionista Pierre-Auguste Renoir, para adaptarlas al lienzo de la pantalla– o Marcel Carné, que sabrá dotar a las películas de ese aire tan particular hasta en sus ejemplos más tardíos, como *Les enfants du paradis* (1945) o *Les portes de la nuit* (1946). Los guiones vendrán firmados por creadores como el polifacético Jean Cocteau o el poeta Jacques Prévert, que imprimirían a sus historias una ambientación atemporal y literaria. La música correrá a cargo de compositores como el inconfundible creador de atmósferas líricas Joseph Kosma[4].

La gramática visual del cine negro, como suma de la estética germana, americana y francesa, destacará principalmente por su carácter pictórico. *Cine negro* no solo hace referencia a esa ausencia cromática de las imágenes, sino también al contenido de sus historias, a la descripción de los personajes oscuros que las protagonizan: su aspereza,

3 El propio Sadoul recupera el origen del término a través de las palabras de Manvell: «Por fortuna, la quiebra de las principales grandes sociedades hacia 1935 daba a los productores y realizadores independientes la oportunidad de poder hacer films que constituyeron, no obstante su número relativamente poco elevado, la famosa escuela francesa que podría llamarse realismo poético» (Sadoul, 1972: 250).

4 Autor de la célebre canción *Les feuilles mortes* –incluida en la banda sonora de *Les portes de la nuit* (1946)–, Kosma también se encargaría de la banda sonora de la película española *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956), describiendo la historia a modo de vals irónico, misterioso y triste, muy en línea con la trama.

su capacidad para la metamorfosis, la traición, la violencia, el crimen o el hurto. Todos ellos descritos como marginales o antihéroes, envueltos en ambientes hostiles, atmósferas opresivas y plagadas de trampas, donde nada es lo que parece. La gabardina de detective puede ser enfundada por profesionales o por individuos cuya misión investigadora les coge de improviso, obligados a iniciarla por convertirse en algo perentorio en sus vidas, cuya deriva cambiará de un instante a otro. El enigma a resolver puede ser, por ejemplo, un asesinato, un robo o una desaparición.

Fig. 5. Cartel original de *Hotel del Norte* (Marcel Carné, 1938)

Fig. 6. Cartel original de *La dalia azul* (George Marshall, 1946)

Este carácter plástico será el que inspirará su denominación, acuñada cinco años después del estreno de *El halcón maltés* (John Huston, 1941), película considerada fundacional de este género del séptimo arte (Aguilar, 2018: 664)[5]. El término originario de *film noir* fue responsabilidad de Nino Frank, quien lo dio a conocer en los medios franceses en 1946 (Finol, 2018: 42). En la elección de esta denominación tuvieron mucho que ver –por su clima y temática criminal– las novelas de la *Série Noire* de Gallimard, para cuyas cubiertas se utilizaba el color negro de fondo. La idea fue original del ya citado Jacques Prévert (Sánchez Noriega, 2008: 27).

5 La historia demuestra la necesidad de que toda novedad se asiente en la sociedad gradualmente, hasta conseguir la aceptación del público.

A pesar de la aparición de su *etiqueta*, la definición de *cine negro* sigue resultando conflictiva actualmente, no estando muy claros sus límites (Sánchez Zapatero, 2013: 256). Ello explica cómo en los diferentes países y a partir de sus distintas culturas, se hará un cine negro *alla maniera* de los distintos cineastas, guionistas y productores. Así, como caso, la adaptación de una de las novelas negras americanas por excelencia, *El cartero llama siempre dos veces* de James M. Cain, tendrá curiosamente su primera adaptación al cine en Francia (*Le dernier tournant*, Pierre Chenal, 1939), llegando a ser también filmada en Italia por Luchino Visconti. Este titulará su versión como *Ossessione* (*Obsesión*, 1943), siendo considerada la iniciadora del neorrealismo. Queda aquí claro el efecto del componente del realismo en la novela negra y en sus diferentes consecuencias de cara a sus adaptaciones al cine. Tanto es así que la versión americana más fiel al libro –al concepto de cine y novela negra– de Tay Garnett (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), poco tendría que hacer a la hora de competir con la versión de Visconti[6]. La prueba es que Vincent Canby, crítico cinematográfico en *The New York Times*, afirmó que establecer una comparación entre *Ossessione* y la película de Garnett era como equiparar «una producción de *La Traviata* con un anuncio televisivo de McDonald's» (Blanco, 2019).

Fig. 7. Cartel original de *Obsesión* (Luchino Visconti, 1943)

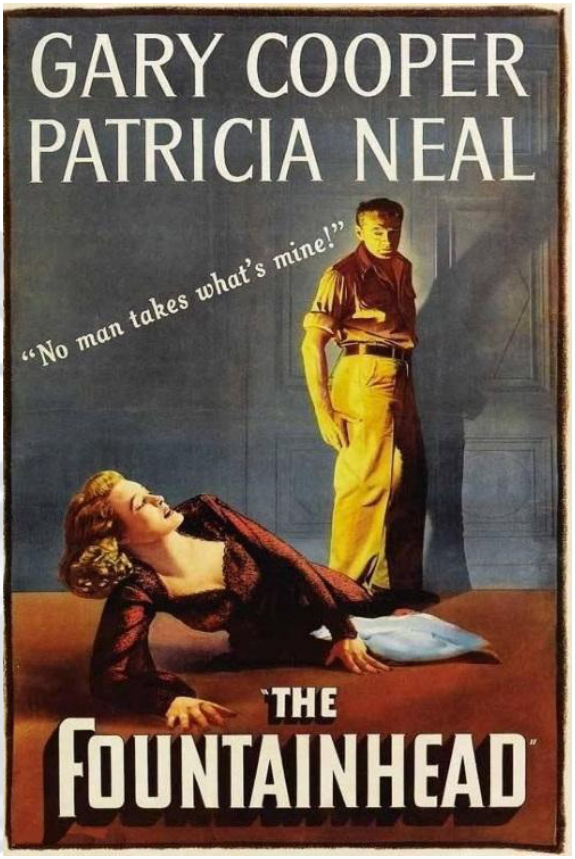


Fig. 8. Cartel original de *El manantial* (King Vidor, 1949)

6 De hecho, fue la versión más tardía de las tres realizadas durante el periodo clásico, siendo paradójicamente la única filmada en el país de origen de la novela.

2. INFLUENCIA DEL *CINE NEGRO* EN ESPAÑA A TRAVÉS DE SU INDUSTRIA FÍLMICA

En nuestro país, en la misma década de los años treinta, diferentes cineastas cosmopolitas como Florián Rey o Benito Perojo trajeron a España técnicos con los que habían trabajado en proyectos realizados en Alemania o Francia durante el final de la etapa muda y el inicio de la sonora[7]. Algunos de estos, en su gran parte germanos, conformarían una sólida plantilla en el cine español de las siguientes décadas, importando una estética expresionista asimilada en su país de origen. Son los casos del escenógrafo Siegfried Burmann (conocido en España como Sigfrido Burmann) o los directores de fotografía Hans Scheib, Fred Mandel o Heinrich Gärtner (traducido en España como Enrique Gerner). Este último fue responsable de la fotografía de películas emblemáticas como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1934) o *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955). Dicho caso es bien curioso, pues refleja una clara herencia del cine germano en el uso de luces y sombras para recrear atmósferas misteriosas[8].

Fig. 9. Cartel alemán para *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958)

Fig. 10. Cartel original de *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950)

7 Viendo estos cineastas que sus aspiraciones técnicas y artísticas no podían verse cumplidas en su propio país debido al desinterés, a la escasez de medios y a la ausencia de una industria fílmica sólida, decidieron producir sus películas fuera de España. Así, por ejemplo, Florián Rey sonorizaría su obra cumbre del periodo silente, *La aldea maldita* (1929), en Francia. Así mismo, filmaría en Alemania algunas de sus películas icónicas del periodo sonoro, como *Carmen la de Triana* (1938) o *La canción de Aixa* (1939). Por su parte, Benito Perojo realizaría en el país galo películas como *La condesa María* (1928) –con uno de los primeros desnudos filmados por un cineasta español– o *El negro que tenía el alma blanca* (1927), así como en Alemania *El embrujo de Sevilla* (1930) o en Austria *Corazones sin rumbo* –de fuerte carácter expresionista–. Ya de vuelta en España, algunas de sus películas como *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1934) o *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), contaron con técnicos extranjeros como Fred Mandel o Enrique Gärtner.

8 Las dos escenas más representativas de esta estética, claves en la película, son aquellas que suceden en el desván del convento, cuando Marcelino descubre la talla del Cristo y esta cobra vida y entabla un diálogo con Marcelino. En la primera, «la cámara subjetiva revela en forma ascendente una forma humana erguida en la sombra, en cierto estilo expresionista alemán que dramatiza el asombro y el espanto del niño». En la segunda, «la cámara descubre entre las tinieblas la silueta fascinante. La percepción de los ojos de Marcelino recorriendo maravillado el cuerpo crucificado recalca [...] la distancia ontológica entre lo viviente y lo no-viviente» (Grandis, 2015: 272).

Ernst Bolliger, Gärtner participaría a su vez en otra obra de Vajda, *El cebo* (1958). Este cineasta húngaro recibiría una fuerte influencia de Fritz Lang, como queda demostrado en este film, adaptación de la citada *M, el vampiro de Düsseldorf* (Rodríguez, 2017: 66).

La factura visual de estos filmes se vio claramente enriquecida gracias a la maestría técnica aportada por estos profesionales, que poco a poco fue calando como influencia en otros cineastas, generando de forma progresiva y evidente un caldo de cultivo en el imaginario visual del cine español. Por otra parte, las historias del cine negro pronto calaron en el contenido de nuestro cine, que rápidamente adaptó los argumentos policíacos de las películas extranjeras que gozaban de éxito en países como Francia o Estados Unidos. Es por ello que, aún con las cortapisas propias del régimen de Franco, comienza a surgir un cine negro, realista y policíaco ya en los años cuarenta, manteniéndose en los años cincuenta y sesenta (Medina, 2017: 16). Madrid y Barcelona se convierten en dos focos de producción de este género, gracias a cineastas como Rafael Gil, Ignacio F. Iquino, Julio Salvador, Juan Bosch, Francisco Rovira-Beleta, Juan Antonio Bardem, Julio Coll o Jesús Franco, que realizan obras maestras como *La calle sin sol* (1948), *Apartado de Correos 1.001* (1950), *Brigada criminal* (1950), *Muerte de un ciclista* (1955), *El expreso de Andalucía* (1956), *Distrito Quinto* (1957), *A sangre fría* (1959), *Los cuervos* (1961), *Rififí en la ciudad* (1963) o *La muerte silba un blues* (1964). Un cine en cierta forma cercenado en su libertad por la censura, que impedía hablar de corrupción política, obligaba a elogiar a los mandos policiales y a castigar siempre al delincuente de forma ejemplarizante.

3. *LOS PECES ROJOS*, PARADIGMA DEL CINE NEGRO ESPAÑOL

Aunque en la mayoría de ejemplos de cine negro se parte de una novela de la que se adapta el guion, en otros casos concretos y especiales es el propio guion el que cobra importancia de novela, por su calidad literaria, no necesitando de obra literaria previa para ser compacto y autosuficiente. Es el caso de los trabajos de *Los peces rojos*, realizada por José Antonio Nieves Conde y escrita por el gijonés Carlos Blanco Hernández, considerado «uno de los guionistas más reputados del cine español clásico». Sus textos gozaban de entidad y calidad respaldadas por la importancia de las consiguientes películas realizadas, aun no siendo demasiadas en número –apenas «quince a lo largo de tres décadas y media»–. Si bien algunas de estas historias fueron fruto de la colaboración con directores, otras fueron realizadas en solitario y, en gran parte –como la que nos ocupa– son historias originales no basadas en textos previos (Ocaña, 2017a).

3.1. El guion como oficio: Carlos Blanco, escritor de imágenes

Aunque Blanco dedicó prácticamente su vida entera a la escritura fílmica –dejando como testamento vital incluso algunos guiones inéditos–, lo cierto es que su base como guionista se encuentra cimentada en sus conocimientos literarios. El perfecto conocimiento del lenguaje no solo queda demostrado en sus libretos para cine –los cuales poseen una gran carga narrativa–, sino también en una novela como *El oficio de rey*, que en 2006 publicó a través de la editorial Siglo XXI. Su argumento, de corte histórico, toma como protagonista a Felipe II, aunque como el propio autor advertirá en el prólogo, no dejará de ser un «guión camuflado»[9].

9 Agradezco a Agustín Rubio Alcover su generosidad al facilitarme información en torno a Carlos Blanco Hernández, a quien conoció y entrevistó, y del que me facilitó algunos datos como este.

El oficio de rey representa solo un eslabón más en los trabajos de Blanco ambientados en una España mítica y épica. Aunque Blanco nunca abandonará su interés por los relatos de corte histórico –recordemos que uno de sus primeros éxitos fue su colaboración en el guion del *biopic* sobre Juana la Loca, *Locura de amor* (1948), adaptación de la obra teatral de Manuel Tamayo y Baus (1855) ya llevada al cine por Ricardo Baños y Alberto Marro en 1909 con idéntico título–, hay que resaltar cómo lo literario convivirá siempre como elemento clave, recordando la importancia del guionista como parte indispensable de la película. Su visión de Don Quijote, por ejemplo, que tanto interesó a figuras como Gary Cooper, y que acabó llevándose a la pantalla como *Don Quijote cabalga de nuevo*, es un ejemplo de cómo lo histórico referido anteriormente queda ligado a lo literario. Para ser más exactos, habría que referirse al interés de Blanco por tratar la literatura dentro de la literatura, hablando del engaño o lo ficcional dentro de sus propios guiones.

Fig. 11. Cartel original de *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz Heredia, 1952)

Fig. 12. Cartel original de *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)

En este sentido, cabe destacarse las que probablemente serán sus dos obras más conseguidas: *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952) y *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955). Ambas compartirán muchos elementos, destacándose la introducción de la ficción dentro de la ficción. Es decir, sus personajes elaboran historias dentro de las propias tramas, acabando por tomar un cariz de realidad. En la primera, se prepara un simulacro de suicidio a fin de que uno de los personajes pueda huir de la ley; en la segunda, se crea un personaje ficticio haciéndolo pasar por real. La literatura se hace presente por parte del autor, algo muy significativo. La muerte de Roberto no puede ser

más literaria, pues sucede dentro del Café Gijón. Allí es donde se prepara y donde se ejecuta. Este escenario, emblemático lugar para la intelectualidad española del siglo XX, sería precisamente el elegido por Carlos Blanco para escribir sus historias e, incluso, se dice que fue donde conoció a Eusebio García Luengo, escritor que daría lugar a la historia de *Los peces rojos*.

La importancia del escritor en la película será tal que el nombre de Blanco será el primero en aparecer en los títulos de crédito de *Los ojos dejan huel las* –indicándose que se trata de una «comedia dramática de Carlos Blanco»–, lo cual «reconoce en términos de autoría al guionista, algo muy poco frecuente en aquellos años» (F. Heredero, 2015).

Fig. 13. Fotograma de los créditos iniciales de *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)

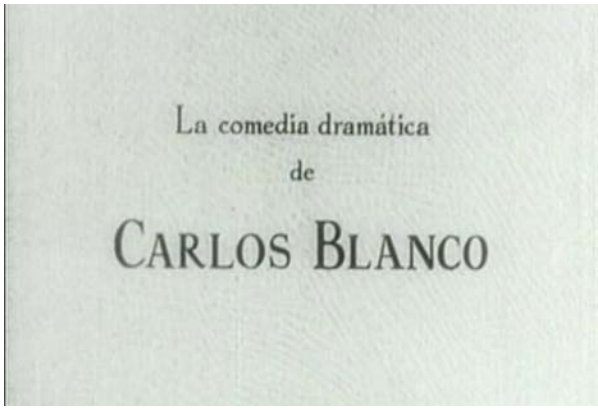


Fig. 14. Fotograma de los créditos iniciales de *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz Heredia, 1952)

Conviene por tanto reivindicar la figura de Blanco en su labor como intermediario entre la literatura y el cine, pues supo como ninguno valerse del lenguaje escrito para transitar de un ámbito a otro, sirviendo como puente para el entendimiento de ambos y como acicate para su desarrollo y progreso, influyendo no solo en la cultura española sino también en la europea y americana. Ello podrá comprobarse no solo a través de la distribución que algunas películas como *Los peces rojos* tuvieron en otros lugares como Estados Unidos o América Latina[10], sino mediante diferentes figuras representativas del séptimo arte a las que Blanco conoció y quienes se sintieron interesadas en su trabajo, como más adelante podrá comprobarse.

No obstante, tras el advenimiento de la transición española, su figura quedó ensombrecida injustamente por haber trabajado en España durante el franquismo[11], como les sucedería a otros creadores de la época, y cuyas obras poseen un gran valor artístico y patrimonial. Algunos de ellos son, por ejemplo, Edgar Neville, Rafael Gil, Manuel Mur Oti, José Luis Sáenz de Heredia, José Antonio Nieves Conde, Carlos Serrano de Osma o Antonio del Amo.

10 Como muy bien explica Agustín Rubio Alcover, la película se exportó a América, estrenándose en Los Ángeles con gran éxito y asistiendo como espectadores Howard Hughes, Gary Cooper o Henry Hathaway. Además, se han localizado copias fotoquímicas en México (Rubio Alcover, 2013: 314-315).

11 Este aspecto queda anotado en la propia reseña biográfica del autor publicada en su página web: http://carlosblancoguionista.com/Biogra/los70.html.

3.2. Dos guiones negros en una España negra

Como ha quedado expuesto en el anterior apartado, el momento álgido en la carrera como guionista de Carlos Blanco coincidirá con la adaptación al cine de dos de sus historias cuya temática girará en torno al cine negro: *Los ojos dejan huellas* y *Los peces rojos*. Filmadas en la década de los cincuenta del siglo pasado, beberán de los elementos básicos del *film noir*, el realismo poético e incluso el expresionismo cinematográfico: el blanco y negro, los personajes atormentados y nada ejemplares, las atmósferas opresivas, el adulterio, la investigación criminal y la confusión o retorcimiento de los hechos. Todo ello, adaptando su realidad a la del contexto social e histórico español del momento. Incluso podría hablarse de ciertas pinceladas autobiográficas dadas por Blanco a sus personajes[12]. Cada uno de estos elementos conformará sendos puzles cuya apariencia quedará dominada por el suspense, fundamental en la estética *noir*, no llegándose a saber a ciencia cierta hasta el final lo que de verdad ha sucedido. El guionista juega con la percepción del espectador, con la elaboración de sus juicios. Como si este nunca pudiera adelantarse a los propósitos de los personajes o, lo que es lo mismo, a las decisiones de quien los ha creado. Esto es lo que hace rotundos a estos libretos: la calidad de sus argumentos. En una palabra: el valor de su literatura.

Tanto Martín Jordán como Hugo son dos protagonistas complejos que arman ambas películas, de ahí el acierto en la elección tanto del actor italiano Raf Vallone como del mexicano Arturo de Córdoba. Sus gabardinas enfundadas y sombreros calados les otorgan una apariencia arquetípica de detectives que buscan «extraer la información más precisa por el método más rápido» (Rey, 2017: 58).

Fig. 15. Fotograma de Raf Vallone en *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz Heredia, 1952)

Fig. 16. Fotograma de Arturo de Córdova en *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)

12 Aunque en el guion de *Los ojos dejan huellas* no queda claro, Carlos Blanco reconoció que la personalidad del protagonista, Martín Jordán, venía dada por ser un «vencido de la Guerra Civil». Se trataba por tanto de un republicano que había sido expulsado de la abogacía. Del mismo modo, Carlos Blanco había sido combatiente republicano, pasando por la cárcel (F. Heredero, 2015). Existen pequeños indicios ofrecidos en los diálogos del film: los diez años transcurridos desde la última vez que se vieron los dos protagonistas, es decir, al final de la contienda. Frases dichas por Martín, como «¿Por qué todos los de tu ralea habláis regalando y haciendo favores?» o «Es indignante que siempre la fortuna caiga del lado de los inútiles». Tras esta última sentencia, se le llama «comunista», a lo que responde marchándose, no sin antes dejar una tarjeta con su nombre y, escrito debajo, «víctima», como si fuese su profesión. En el caso de *Los peces rojos* el personaje de Hugo Pascal es un escritor que lucha por lograr su lugar en la sociedad cultural de su tiempo.

Tampoco hay que olvidar a secundarios verdaderamente valiosos, como Emma Penella o Félix Dafauce, que figurarán en ambas historias con roles similares. Como contrapeso, no debe olvidarse la nota de humor que darán Fernando Fernán Gómez –como policía nevillesco en la primera– y Manuel de Juan –interpretando al gerente del hotel en la segunda–. Este último también le servirá a Blanco para subrayar el elemento literario de la historia, pues veremos al personaje esforzarse por adornar los hechos incluso inventando detalles que no harán sino desorientar a la Policía.

Ambos largometrajes, considerados cimas del cine español, se presentan como «thrillers psicológicos» donde «nada es lo que parece» (Ocaña, 2017a). Su origen podemos conocerlo a través de diferentes entrevistas ofrecidas por el propio Blanco (Cobos, 2001 y 1997). En una de ellas, se refería a un viaje a París que realizó con el director José Luis Sáenz de Heredia, donde le comentó su «deseo de hacer tres guiones basados en el engaño». El primero, *Los ojos dejan huellas*, lo filmaría el propio Sáenz de Heredia (1952); el segundo sería el que da sentido a esta investigación; el tercero, *Debajo del puente*, fue prohibido por la censura, no llegando siquiera a realizarse su traslación a la pantalla (Cobos, 2001). No obstante, el guion de *Los peces rojos* hay que enlazarlo con *Los ojos dejan huellas*, siendo dos «intrigas asentadas en el engaño y en el simulacro» (Ocaña, 2017a). Tanto en uno como en otro, la aportación de Blanco también es «clara, visible y poderosa» en «lo más ambiguo, lo más turbio, lo más complejo y lo más oscuro de la historia». Una dimensión que acerca la película a «los contornos del cine negro» y que la aleja de los perfiles clásicos del cine policíaco español (F. Heredero, 2015).

3.3. Continente y contenido: trama, ambientación, banda sonora y personajes como ingredientes de una fórmula representativa del género

A pesar de la amistad y buena sintonía entre Carlos Blanco y José Luis Sáenz de Heredia, el guion de *Los peces rojos* sería llevado a la pantalla por José Antonio Nieves Conde, otro de los más importantes de la época. El propio Sáenz de Heredia, amigo íntimo de Blanco, le echaría en cara de forma amistosa que no le hubiera ofrecido el proyecto (Rubio Alcover, 2014). Sáenz de Heredia había realizado una adaptación más que digna, apoyándose en el director de fotografía Manuel Berenguer para determinados momentos clave donde la negrura del ambiente sombrío, sumido «casi en la oscuridad», sugiere «la negrura psicológica del personaje» y «potencia» la tensión de las situaciones (Rey, 2017: 57).

La conformación del tándem entre Carlos Blanco y José Antonio Nieves Conde fue el resultado de toda una serie de proyectos frustrados con los que previamente el guionista trataría de adaptar su historia al cine. En total, cuatro realizadores internacionales estuvieron interesados en el proyecto, cuyo prestigio habla de la calidad del trabajo literario de Blanco. Hay que precisar que esta época coincidiría con la estancia del guionista en Nueva York, contratado como escritor por la Twentieth Century Fox, la RKO y la Columbia durante un año. Es entonces cuando le contará su guion a Ava Gardner y esta, al viajar a Italia para rodar *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954), le transmite el contenido de la historia al director Joseph Leo Mankiewicz. Rápidamente, este contacta con Blanco mostrándole su interés por rodarla, todavía no habiéndola concluido el escritor. No obstante, le pide un año para poder llevar a cabo la empresa, a lo que guionista español se niega (Cobos, 2001: 68). Por ello, Mankiewicz le cede esta labor al director británico de fotografía Jack Cardiff, quien por entonces quería debutar como cineasta. Cardiff se instala en Pozuelo de

Fig. 17. Fotografía de Manuel Mur Oti y Carlos Blanco trabajando en el guion de la irrealizada *Teresa de Jesús* (sin fecha)

Fig. 18. Fotografía de José Antonio Nieves Conde y José F. Aguayo durante el rodaje de *Senda ignorada* (1946)

Alarcón para trabajar mano a mano con Blanco en el guion, pero se producen una serie de desavenencias en torno al tono que este debía tener. El proyecto, que sería protagonizado por Fred MacMurray y Paquita Rico, iba a contar con la ambientación de José Luis López Vázquez. Los problemas de presupuesto o las reticencias en la industria española al no dirigir el film un cineasta español acabaron truncando el proyecto (Rubio Alcover, 2014). Posteriormente, el actor mexicano Mario Moreno propondría producir el proyecto (Cobos, 2001: 68-69), así como los cineastas Henri-Georges Clouzot y Robert Siodmak –este último, el cineasta preferido de Blanco a la hora de relatar historias de intriga–.

En palabras del propio guionista, ninguno de sus proyectos suscitó tanto interés como *Los peces rojos*, lo que habla de su importancia y empaque (Cobos, 2001: 69). A su vez, que algunos de estos realizadores fuesen autores de grandes obras maestras en la historia del cine negro habla de lo decisivo del argumento para el desarrollo del género en España.

Debido a su «construcción dramática, como filigrana narrativa y como crescendo en el relato», *Los peces rojos* está considerado como «uno de los mejores guiones de la historia del cine español». El guion será «pieza clave» en una película «fundamentalmente de guionista» (Ocaña, 2017a).

No obstante, ello no implica en absoluto descartar la labor en la realización de José Antonio Nieves Conde, que había dado muestras más que sobradas de un tipo de cine comprometido y de calidad, así como de una «gran capacidad para establecer la forma más adecuada a cada una de las historias que fue contando» (Ocaña, 2017b). En su filmografía, que también cuenta con «gran cantidad de títulos oscuros» (Aguilar, 1991: 831), destacan grandes títulos del cine español clásico, como *Surcos* (1951), considerada «uno de los mayores éxitos críticos del cine español» (Aguilar, 2018: 1.124); la religiosa *Balarrasa* (1951); el canto a la dignidad y en contra de los prejuicios en *Todos somos necesarios* (1956); o la polémica comedia *El inquilino* (1957), mutilada y prohibida por su contenido de denuncia social.

La entrada de José Antonio Nieves Conde como director de *Los peces rojos* se debió a una encerrona del productor, Ángel Martínez de Olcoz, con quien Blanco ya contaba para la inyección del capital para el proyecto. Amigo tanto del guionista como del director, prácticamente forzó a la aceptación del cineasta en la producción.

A pesar de que el film posiblemente sea «el más complejo en cuanto a estructura narrativa de toda la década de los cincuenta» (F. Heredero, 1993: 223), ello no impidió que entre Blanco y Nieves Conde surgieran una serie de desavenencias a la hora de filmarlo. De hecho, la animadversión del guionista hacia el cineasta venía de una película anterior en la que colaboraron, *Llegada de noche* (1949). Durante su proceso de rodaje, el director incluyó a Gonzalo Torrente Ballester como dialoguista de escenas adicionales sin avisar a Blanco –que había sido el artífice del proyecto y quien propuso al cineasta para su realización– (Rubio Alcover, 2013: 313).

Precisamente donde surgió el principal conflicto entre ambos creadores durante la preparación fílmica de *Los peces rojos* fue durante el tratamiento del guion en su adaptación a la pantalla. Escarmentado de la experiencia anterior, Blanco había puesto una única condición a la hora de aceptar a Nieves Conde como director de la película: no tocar «ni una coma» del texto, pues era «la Biblia» (Rubio Alcover, 2013: 313-314). A pesar de esta advertencia, la complejidad del guion, brillantemente entendido como gran rompecabezas temporal –trufado de idas y venidas en el tiempo– no gustó demasiado a Nieves Conde, que prefería modificar este componente cronológico básico para contar la historia de modo

Fig. 19. Fotograma de *Los peces rojos.* En la escena, Hugo llega al camerino de Ivón.

Fig. 20. Fotograma de *Los peces rojos.* En la escena, Hugo enloquece en el cuarto de su hijo.

lineal, haciéndola más comprensible al público (Rubio Alcover, 2013: 313-314). La voluntad de «erradicar la analepsis» afectaba al componente básico de la historia, modificando la complejidad estructural y haciéndola imposible de contar.

Blanco, consciente de que la efectividad del film residía en la alteración de la linealidad temporal, se negó a dicho cambio. No obstante, la historia finalmente sería modificada en otros puntos no menos importantes, como el que afectaba al suicidio del protagonista. Los motivos de este cambio no están suficientemente claros, pues si el propio Nieves Conde se refería a que la censura consideraba el suicidio como un tema totalmente prohibido (Llinás, 1995: 95), lo cierto es que en las películas españolas de los años cuarenta y cincuenta se realizaron diferentes filmes donde no solo se planteaba dicho polémico tema sino que además se llevaba a cabo (Rubio Alcover, 2013: 314).

El guion, no obstante, salió indemne de toda complicación, resultando una historia cinematográfica final redonda, donde no quedan cabos sueltos y todo queda perfectamente claro, pero la realidad de los personajes continúa resultando oscura, con un destino incierto, a pesar de que la moraleja parezca concluir en positivo. Blanco sigue sin renegar del tipo de historia que quería contar y Nieves Conde se limita a realizar la *mise en scène* del texto, en un blanco y negro sobrio, mediante una atmósfera psicológica que desborda a los propios personajes y condensa el ambiente hasta volverlo agobiante y por momentos insoportable. Sus planos desequilibrados, la profundidad de campo, las sombras, los ángulos forzados, conjugan con la mejor tradición del cine de suspense que, unido a la dirección de actores, crea expectación, intriga, haciendo de la literatura de la que parte un gran espectáculo. A esto hay que añadir una serie de recursos visuales bien atractivos, como el momento de corte surrealista en que la amiga de Ivón acaba convertida en un pavo por medio de un prestidigitador que emplea una tela para su truco –una imagen que recuerda al cine de Luis Buñuel, cineasta al que tanto Blanco como Nieves Conde admiraban, brindándole aquí su particular homenaje–. Así mismo, destaca el uso potenciador expresionista de luces y sombras en la escena en que Ivón llega a la casa guiada por una cerilla. En una de las escenas en que penetra en la habitación del hijo de Hugo, la cámara va siguiendo la estela de máscaras primitivas o carnavalescas colgadas de la pared, hasta llegar al rostro de Arturo de Córdova, que espera a su pareja oculto entre las sombras. Finalmente, cabe destacar otra escena en la que Arturo de Córdova se pone a hablar solo a cámara en esa misma estancia, «alucinado» y «bordeando la esquizofrenia paranoide». Su estado psicológico queda representado visualmente a través de un contrapicado filmado mediante una lente angular, la cual ovala la imagen distorsionándola (Higueras, 2018: 75-76).

Además de la recreación visual llevada a cabo por Nieves Conde, tiene una gran importancia la ambientación de decorados llevada a cabo por Gil Parrondo, quien acababa de hacer su debut artístico en *Día tras día* de Antonio del Amo (1951) y que, tras trabajar en grandes coproducciones estadounidenses rodadas en España como las de Samuel Bronston, obtendría dos premios Oscar por *Patton* (1970) y *Nicolás y Alejandra* (1971), dirigidas por Franklin J. Schaffner. Para *Los peces rojos* se encargó de diseñar el escenario principal donde se desarrolla la acción, esencial para la trama y la resolución del enigma: el edificio de un supuesto hotel en Gijón –ciudad natal de Carlos Blanco y donde sitúa parte de la historia–, para el que recreó de forma realista en estudio no solo la entrada y las habitaciones superiores sino también los respectivos techos, algo inusual en los decorados de la época. A fin de potenciar el ambiente opresivo más allá de los decorados interiores, las escenas rodadas en exterior destacan por el uso de paisajes nocturnos y embravecidos por la lluvia

Figs. 21 y 22. La amiga de Ivón se convierte en un pavo por arte de magia.

Fig. 23. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, Ivón corre en la noche por las calles de Gijón buscando a Hugo.

Fig. 24. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, Ivón sale corriendo del piso de Hugo en Madrid.

y la tormenta, que no deja de ser una exteriorización de la personalidad de los personajes. Tampoco debemos olvidar el ambiente sórdido del Madrid que ya había salido de la posguerra pero que continuaba manteniendo a determinadas figuras sombrías poblando la ciudad.

La música, de Miguel Asins Arbó –asiduo colaborador de las películas de Luis García Berlanga, Marco Ferreri o Rafael Azcona con bandas sonoras como las de *El pisito* (1959), *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963)–, resulta otro gran aliciente, pues consigue subrayar ese ambiente cargado, esa atmósfera asfixiante, ese camino hacia la desesperación y la locura por el que transitan los personajes.

Finalmente, y no por ello menos importante, la selección de actores resulta perfecta, pues tanto los protagónicos como los secundarios encarnan a la perfección los caracteres transmitidos por Blanco. Al tratarse de una coproducción con México, destaca uno de los más notables actores del cine de oro mexicano, Arturo de Córdova. No conviene olvidar que este había intervenido ya con notable éxito en diferentes filmes de cine negro en su país (Aviña, 2014: 142), tales como *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), por lo que su elección para esta película es más que afortunada. *De* Córdova supo encarnar como nadie a personajes complejos, inquietantes, poderosos por su gran carácter: el anterior a esta película, Francisco Galván, interpretado a las órdenes de Luis Buñuel en Él (1953) –y que sin duda guarda claras similitudes con el de Hugo en *Los peces rojos*– o el Pablo Morales de *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1960). Su participación en esta producción española hizo elevar sin duda la calidad de la cinta. Por otro lado, Emma Penella interpreta perfectamente el personaje de Ivón, cínico modelo de la *femme fatale* tan propio del *film noir*, que termina de perfilar la idea de *vampiresa* surgido con las interpretaciones de la actriz Jeanne Roques (Musidora) en los inicios del cine. Penella aceptó el papel tras rechazarlo Aurora Bautista, que no terminaba de verse reflejada en él –lo que sin duda fue una buena decisión, pues su sucesora encajaba mejor en el papel–.

El ambiente que une tanto a Hugo como a Ivón es el del teatro, en el que ella participa como parte del coro de diferentes obras de género frívolo. Aquí en España, el particular mundo de obras musicales o espectáculos de variedades con cierto contenido erótico se concreta en las conocidas como revistas u obras de contenido *sicalíptico*. En el resto de Europa, los espectáculos donde este tipo de personajes femeninos cinematográficos aparecen se concretan en los cabarets o salas de alterne, como aquellos escenarios de Marlene Dietrich en *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930) o de Elina Labourdette en *Las damas del bosque de Bolonia* (Robert Bresson, 1945). El Teatro Pavón madrileño será el escenario real escogido para situar el lugar de trabajo de Ivón, bien representativo como vemos del tipo de paisaje de novela y cine negro. Además, tanto el cartel promocionador del grupo de coristas –«Las pájaras»–, como el título de la función –*El tejedor y las tarántulas*– remiten sucintamente a la trama y a la identidad de los personajes que la desarrollan.

La idea de mujer fatal queda de alguna manera justificada a través de la situación de necesidad de la propia protagonista. El realismo hace su aparición al describir la historia de una joven que aspira a prosperar más allá de ese mundo de alterne. No obstante, sus ansias de mejora encuentran su mejor perspectiva en la idea de acabar de pareja de un hombre joven como ella y con posibles, dotado de una gran fortuna. Un sueño que no le importará cumplir si con ello tiene que traicionar a su pareja actual, Hugo, intelectual que no consigue prosperar con su oficio de escritor, pues no encuentra a nadie que quiera publicar sus trabajos.

Fig. 25. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, conversación entre Hugo e Ivón en el camerino de esta.

Fig. 26. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, el teatro Pavón, donde se representa *Las pájaras*.

No obstante, habrá un tercer personaje bien particular del que parte la premisa de *Los peces rojos* y en torno al cual gira la trama. Su peculiaridad estará en «mostrarse ausente» –valga la paradoja– de principio a fin del metraje. Sabemos de su existencia a través de terceros –es decir, por lo que otros personajes cuentan de él–. La historia busca reconstruirse con cada uno de estos relatos, que van desarrollándose en el pasado y en el presente. En este sentido, caben destacar otras películas de personajes principales ausentes convertidos en sujeto de investigación –y que, de hecho, les dan título– como *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) o *Laura* (Otto Preminger, 1944) –aunque estos dos últimos finalmente harán su aparición en partes de la película–.

A partir de ahí, se desarrolla la estructura referida compuesta por cinco grandes segmentos, que contados en forma de números quedarían así: un 1.º, un 3.º y un 5.º, que representan el presente de la historia (la desaparición del joven, su investigación por parte de las autoridades y la resolución del enigma); mientras que en el 2.º y en el 4.º se trata el pasado, explicando las relaciones entre los personajes y los sucesos que les han llevado a relacionarse entre sí.

3.4. El factor metaliterario, elemento clave como desencadenante del estilo *noir* en la historia

En medio de todo esto, se plantean determinadas cuestiones metaliterarias, como aquella en la que se habla de ficción dentro de la propia ficción, pues el personaje principal lucha por conseguir hacerse respetar como escritor de ficción en una sociedad que no termina de comprender sus radicales postulados. Hugo defiende la fantasía de los personajes, porque esta es la auténtica realidad del ser humano y no el realismo o neorrealismo tan de moda en la época, y que no solo no es «la vida misma» sino «una forma de exhibir lo podrido de las ciudades y de los hombres». «Yo en esas películas solo he visto callejas, ropa tendida y niños llenos de mocos». Para Hugo, «lo humano es la fantasía; lo otro (rascarse, comer, dormir y moverse entre estiércol) lo hacen también los animales, las vacas por ejemplo». Con estas palabras se defiende ante su posible editor, que no consiente en publicarle porque considera que el final de su historia es absurdo y no tiene «ni pies ni cabeza, sin lógica». Hugo afirma que no es él quien produce ese final, «sino los personajes».

En este punto, podemos encontrar una fácil asociación entre el juego que la literatura establece a comienzos del siglo XX en Italia y que encuentra su reflejo en España. Luigi Pirandello, a camino entre la vanguardia y la comedia del arte, idea a *Seis personajes en busca de autor* (1921), criaturas de ficción que se convierten en carne y hueso para interpelar a quien les ha creado. Es el tiempo en que las obras literarias, las obras teatrales, los ballets, hacen convivir a humanos con marionetas; la ficción se entrelaza con la realidad hasta desfigurarse mutuamente, no sabiéndose bien dónde empieza una y acaba la otra. Es al fin y al cabo un *trompe-l'œil*, una trampa al ojo o trampantojo, como el cubismo cuando inserta trozos de realidad y otros los recrea de forma hiperrealista, haciendo dudar al espectador. Todo parece posible en estas historias. Miguel de Unamuno hará lo propio en su novela *Niebla* (1914), cuando el propio personaje de la obra va a ver al propio Unamuno para exigir decidir sobre su destino. En el caso de *Los peces rojos*, Hugo pretende luchar por sus personajes, hacerlos verosímiles y llega a crear a uno, a obsesionarse con él hasta darle cuerpo en la realidad y buscar que quienes le rodean acaben creyendo en él. Tanto es así que llega a creerse sus propias mentiras, cargando con sus propias tramas de ficción,

llegándose a considerar culpable de acciones no cometidas. Y es ahí donde aparecen esos *«peces rojos»*, que parecen romper el tono monocromo de la historia con su colorido, color rojo sangre, como ideas pululantes que pujan por convertirse en reales. Así lo expresa el protagonista: «Vemos a los peces rojos dentro. Están aquí, dando vueltas en la pecera. ¿No los has visto nunca como giran y giran?, cuando surgen las ideas de sangre, empiezan a girar y a girar hasta enloquecer».

En este sentido, el propio Carlos Blanco afirmó haber buscado con su historia una crítica contra aquellos editores que en la vida real hablaban así e impedían que determinados escritores no consiguiesen ser publicados. Por un lado, afirmó en una entrevista:

> *Los peces rojos* se me ocurrió oyendo a algunos editores de libros y revistas literarias eso de «Es interesante este cuento, pero increíbles los personajes. No son humanos». Imaginé el reto para un escritor llegado a Madrid que se harta de oírlo. Y no escribe un personaje, sino que lo crea en la realidad y vive con él (Cobos, 2001: 68).

En otra ocasión, ofreció una segunda versión, en la que la idea surgió a raíz de una conversación con el novelista Eusebio García Luengo, atormentado con unas obras que los editores le rechazaban por considerar que sus personajes eran inverosímiles (Rubio Alcover, 2013).

No deja de ser una metáfora que este escritor consiga que su propia ficción adopte credibilidad en el mundo real, pero que sin embargo sus novelas no encuentren aceptación por ser demasiado inverosímiles, aunque según Hugo sean ellos los que le conducen, y no él a ellos. El editor afirma entonces: «Exacto. Los personajes mandan, luego los que son falsos son los personajes. No ha hecho usted hombres y mujeres, ha hecho muñecos. Por eso la historia es inverosímil». Hugo trata de justificarles: «Yo creo que son humanos. Viven rectamente durante un tiempo y luego se cansan. Todos nos cansamos de vivir rectamente. Algunos lo manifiestan, otros lo piensan. Todos llevamos dentro un rebelde y mis personajes se rebelan, luego son humanos. Los muñecos no se rebelan nunca». Pero la realidad del momento se impone y, con ello, los relatos reales, los que dan dinero, pues «la gente no quiere fantasías».

Durante la investigación con la que dar forma a este artículo, el presente autor ha tenido acceso al guion mecanografiado original (Blanco, 1954), procedente del fondo del Archivo General de Administración de Alcalá de Henares. A través de su estudio, se han encontrado notables diferencias respecto del resultado fílmico final. Entre ellas, un final tachado a mano que no fue realizado, en el que Hugo es llevado detenido al Palacio de Justicia y, allí, se encuentra con su editor, que termina por reconsiderar su decisión y opta por publicarle finalmente. En uno de los diálogos eliminados, afirma: «He estado pensando todo este tiempo sobre las vacas... Tiene usted razón. Son animales curiosos... pero han dejado de interesarme». Con esto, le propone que durante su estancia en la cárcel escriba la novela de su vida y le conmina a que la titule «Los peces rojos», para una serie que quiere lanzar denominada «Novelas fantásticas» (Blanco, 1954: 167-169). De esta forma, Blanco culmina su *venganza* hacia los editores haciéndoles entrar en razón a favor de la *fantasía*.

Voluntad 5 abril 1955

A FINALES DE MES SE ESTARA RODANDO EN GIJON "LOS PECES ROJOS"

Diversos papeles serán interpretrados por muchachas seleccionadas en el concurso de "VOLUNTAD"

Cimadevilla, escenario principal de la acción

Reclamada nuestra atención por diversos temas, es posible que el silencio de estos días en torno al rodaje de «Los peces rojos» y de nuestro Concurso «VOLUNTAD busca una artista» haya hecho creer que se había desistido de esos proyectos o que sufrían un largo aplazamiento.

Pero no hay tal cosa. La película será llevada muy pronto a la pantalla, nuestro Concurso tendrá el fallo que se estime justo y...

Será preferible que hablen las personas que, por estar dentro de la organización, tienen motivos para conocer con perfecta seguridad todos los detalles. Y en Gijón residen dos a quienes la Casa productora ha encargado del montaje de todos los detalles de la filmación de dicha cinta relacionados con nuestra ciudad. No estamos autorizados para revelar sus nombres por atendibles razones, aunque podemos asegurar que ya están trabajando en los preparativos. Y ayer, después de hablar telefónicamente con Madrid, recibimos las últimas impresiones.

—¿Hay retraso en el rodaje de «Los peces rojos»?

—Ninguno. Se están cumpliendo las etapas previstas. Y anteayer sábado comenzaron a rodar los exteriores en Madrid. Los técnicos de la Casa nos lo acaban de comunicar hace unos momentos.

—¿Y los interiores?

—Hoy lunes empezaron a trabajar en los Estudios.

—¿Hay modificación en los planes que afectan a Gijón?

—Tampoco. A últimos de abril y en los primeros días de mayo se rodarán los exteriores en nuestra ciudad, en la forma que determina el guión.

—¿Están designados en firme los protagonistas?

—El principal papel masculino lo interpretará Arturo de Córdova, que llegará a la capital de España del trece al catorce del actual mes de abril. Precisamente si hubo algún ligero retraso fué porque el actor mejicano estuvo enfermo y no pudo desplazarse en el momento oportuno.

—¿Y el papel femenino?

—Después de estudio detenido se decidió que la estrella de la cinta sea la magnífica artista española Emma Penella. Y esto obliga a acelerar los plazos de rodaje, porque Emma tenara que trasladarse próximamente a Roma para comenzar una nueva película.

—¿Sigue pesando en el ánimo de Nieves Conde y de la Productora el Concurso de VOLUNTAD?

—De manera absoluta. Lo prometido se cumplirá, y con creces. Los papeles secundarios serán asignados a las muchachas —no una sola— que triunfen en el Concurso organizado por ustedes, con inmejorable acierto.

—¿Lugares de rodaje?

—Principalmente, el barrio de Cimadevilla. Está enamorado de estas escenas el guionista, Carlos Blanco, que acaba de regresar de Hollywood y que viene maravillado de los medios, de la grandiosidad con que se hacen las cosas en la «meca» del Cine. Carlos Blanco vendrá a Gijón a primeros de mayo.

—¿Alguna otra novedad?

—Que los «extras» serán también de Gijón, pero auténticos pescadores, y a ser posible del barrio alto. Y que inmediatamente habrá que poner manos a la tarea de seleccionarlos.

Como puede apreciarse, el diálogo fué sustancioso e interesante para los gijoneses. El rodaje de «Los peces rojos» ya está en marcha. Las callejuelas de Cimadevilla serán escenario de sus momentos culminantes. Muchos gijoneses —mujeres y hombres— figurarán como intérpretes, con papeles más o menos secundarios. Y VOLUNTAD cumplirá lo prometido cuando anunció su Concurso.

EMMA PENELLA

Dos choques de buques

SOUTHAMPTON, 4.—Una oleada de accidentes está ocurriendo a los buques italianos, holandeses y británicos el último de los cuales ha sido a un petrolero inglés que ha estado a punto de partirse al final de semana.

Sólo se informado de un herido en los cinco accidentes que han ocurrido en diferentes barcos. A primeras horas del domingo en el buque de carga italiano "Valentine Bibolin", de 7.000 toneladas, y el británico de 12.000. "Alva Star", chocaron en medio de una fuerte niebla delante de la localidad de Brighton.

El "Valentine Bibolin" tuvo que ser remolcado hasta Southampton. Según se ha informado, sus motores resultaron averiados en el accidente. El "Alva Star", que sufrió también graves averías, se dirige a Southampton. El vapor holandés "Volharding" hubo de ser remolcado hasta el puerto de Newhaven, después de haber chocado con el buque británico "Monica" de Eastbourne.—Efe.

VEINTE HORAS ESTUVIERON COGIDOS AL ALA DE UN AVION SUMERGIDO EN EL MAR

Willem Stad (Curacao), 4.—Veinte horas cogidos al ala de su avión sumergido en el agua estuvieron el piloto E. J. Banta y el segundo piloto H. Rosen, hasta que fueron recogidos por el barco italiano "Acheo", que ha llegodo hoy a este puerto.

El avión que pilotaban se quedó son gasolina y cayó al mar.—Efe.

TRES JOVENES ATACARON A UN MARINERO

Sevilla, 4.— Cuando regresaba su buque, anclado en este puerto el marinero del motovelero "Virgen de la Luz", Manuel Navas Portela, de 54 años de edad, le salieron al paso tres individuos que lo maltrataron y le robaron cuanto llevaba encima.

Resultó ser un muchacho de 16 años de edad llamado Francisco Martínez Sánchez. Los otros dos, al parecer de más edad, se dieron a la fuga. Atracador y atracado tuvieron que ser asistidos en la Casa de Socorro de lesiones de pronóstico leve.—Cifra.

Un filmador de documentales fué rodeado por 300 elefantes

Barcelona, 4.—Procedente de S' Agaro llegó el director propietario de la British Foundation Picture, Mr. Ronald Haines, que, invitado por la Dirección General de Turismo, realizará en España, hasta el mes de junio, diez películas documentales en CinemaScope sobre Levante y Andalucía. El pasado verano estuvo en Canarias tomando interesantes vistas.

El organismo de que es propietario, distribuye los documentales entre las grandes firmas cinematográficas inglesas y norteamericanas, que las divulgan por todos los países del mundo.

Mistor Haines y su esposa, que le acompaña, han estado con su cámarda en todo el mundo, excepto en Extremo Oriente y en Rusia.

En Africa se vió una vez rodeado de 300 elefantes y en Zulandia se vió atacado por un rinoceronte, que tuvo que ser muerto a tiros, pudiendo recoger la escena. En 18 años ha registrado más de seiscientos documentales.—Cifra.

Regresan de París Manolo Morán y Carmen Sevilla

BARAJAS, 4.—Procedentes de París regresaron los artistas de cine Manolo Morán y Carmen Sevilla.—Cifra.

SOLTEROS ISRAELITAS: ¡A FORMAR!

En el ejército israeli existen diversas unidades femeninas y no solamente para servicios auxiliares, sino también escuadradas en las que se destinan al combate. Las mujeres soldados usan regularmente el uniforme y llevan las correspondientes armas, en cuyo manejo se instruyen en la misma forma que sus compañeros del sexo masculino. Del servicio de tropas en las fuerzas militares israelis están exentas únicamente las mujeres casadas

LOS PELIGROS DE LA AVIACION ACECHAN A LOS ARTISTAS DE CINE

Carole Lombard, Leslie Howard, Grace Moore... Marcela Mariani

CARLOS GARDEL INAUGURABA LA LISTA

Hace unos días sufrió un accidente de aviación la joven actriz Ana María Peirangeli. El suceso hubiese pasado inadvertido si anteriormente no hubiera ocurrido la catástrofe del avión que cayó en Italia, sobre las inmediaciones de Terminillo, donde perdió la vida la actriz Micaela Mariani.

Estos acontecimientos han dado lugar a que se crea que existe una lista negra entre los artistas de cine. En estos últimos años son muchos los que han perecido en accidente de aviación. Parece como si las rutas del aire tuvieran un signo fatal para ellos. Aunque parezca absurdo y de cierto signo supersticioso, el hecho ha sembrado la alarma.

Además esta creencia ha servido para traer a la actualidad otros accidentes en los que murieron estrellas famosas que refuerzan estas creencias.

Aumenta esta preocupación al considerar que en el momento actual en que la aviación ofrece las máximas seguridades, los predestinados sean artistas de cine.

Esta creencia pierde fuerza si se considera que la gente que constituye el mundo de la cinematografía, viaja más que cualquier otra. Sus ocupaciones les hacen ir de un país y de un continente a otro, con más frecuencia que nadie.

Entre las figuras del cinema de que pagaron su tributo de sangre, figura Carole Lombard. Su trágico final tuvo lugar en 1942, cuando la artista había cumplido treinta y tres años. En la sala de un aeropuerto, esperaba el actor Clark Gable la llegada del avión en que viajaba su esposa. Pero aquel avión no llegó nunca. El momento de comunicarle el accidente con la muerte de Carole, su mujer, fué terrible.

Clark Gable, era el segundo marido de Carole Lombard. Este final dramático, truncaba uno de los matrimonios más venturosos y felices de Hollywood"

La artista ya había tenido otros accidentes de automóvil, sierto muy joven. Esto era como un aviso que se adelantaba a su fin trágico. Las heridas sufridas le desfiguraron la cara. La cirugía estética atenuó sus huellas borrando las cicatrices.

Al año siguiente, un día de mayo alcanzó el mismo destino al gran actor inglés Leslie Howard. En la costa francesa fué derribado por un aparato alemán el avión de la línea Lisboa-Londres. Este ataque contra un avión civil era misterioso. La acción sirvió para hacer mil suposiciones. Luego todo quedó esclarecido. Los alemanes habían recibido noticias de que el "premier" británico viajaba en aquel avión. Entre los pasajeros iba un hombre que, efectivamente, guardaba cierta semejanza con Churchill, que además fumaba unos puros descomunales. Era Alfred Chenhalls, funcionario de la Tesorería inglesa.

Este error por culpa de un informador de los alemanes, no bueno fisonomista costó la vida a Leslie Howard.

Unos años después, en 1947, la actriz y cantante Grace Moore, fué víctima en Dinamarca de otro desgraciado accidente.

Pero estos accidentes son consecuencias en el ejercicio de la profesión. Son tributos también que la muerte se cobra a la gloria, en las circunstancias más inesperadas. Carlos Gardel inauguraba esta lista trágica.

Voluntad

MARQUES DE SAN ESTEBAN, 11. TELEFONO 4208. APARTADO, 303

Fig. 27. Noticia en el periódico *Voluntad*, anunciando el rodaje de *Los peces rojos* (5 de abril de 1955). Cortesía de Modesto Fernández Carús

SABADO, 21 DE MAYO 1955

Los ESPECTACULOS

ESTA TARDE, NUESTRA GRAN FIESTA CINEMATOGRAFICA

Comenzará puntualmente a las siete y media, y la prueba de fotogenia será a las ocho

Final del concurso "Voluntad" busca una estrella

Después de todo lo que llevamos dicho durante esta semana acerca de nuestra fiesta cinematográfica de hoy por la tarde, poco nos queda por decir como no sea ratificarnos en nuestra impresión de que un éxito grande, rotundo ha de coronar esta iniciativa de "VOLUNTAD".

La fiesta dará comienzo puntualmente a las siete y media para que a las ocho, precisamente a las ocho, pueda tener lugar la prueba de fotogenia de las señoritas preseleccionadas.

Como ya dijimos estas tendrán mesas reservadas en las cuales serán obsequiadas por "Industrial Zarzuela" y "Vermutería y Conservas, S. A." con sidra champanda y champán.

Tres de estas señoritas como ya anunciamos también intervendrán en la fiesta interpretando bailes y canciones.

Se escriben estas líneas cuando ya está abierta la venta de invitaciones y son en gran número las personas que desean por la Redacción para recogerlas. La venta continuará durante toda la mañana de hoy y por la tarde hasta las seis a partir de cuya hora estarán abiertas las taquillas del "Paseo Gijón". La puntualidad con que comenzará la fiesta nos obliga a recomendar que las entradas sean adquiridas con anticipación suficiente, a fin de evitar las aglomeraciones a la puerta del "Paseo" y poder presenciar el espectáculo en completo.

Una vez más nuestra gratitud [illegible] han hecho posible la realización de la fiesta y muy en especial al Director de "Los peces rojos" señor Nieves Conde, al Jefe de producción señor Cartelio y a todo el personal técnico y artístico de la película en los que no hemos encontrado más que facilidades y cordial simpatía.

J. A. NIEVES CONDE FUE PERIODISTA ANTES QUE DIRECTOR DE PELICULAS

"LOS PECES ROJOS" COSTARA CINCO MILLONES

El cine francés, otra vez a la cabeza

El barullo queda abajo, en el vestíbulo del hotel, donde se hacían maletas de recién llegados: suena el teléfono sin parar, y los «botones» vacían ceniceros y traen sillas y algún café. Conviene aclarar que éste es el vestíbulo de verdad del hotel de verdad que se reproduce en decorados exactos en Madrid.

Pero el barullo queda abajo, amortiguado por distancia y alfombras. Huyendo de él, José Antonio Nieves Conde nos lleva a una sala del primer piso donde hoy por [illegible] turno. De gusto oírle. Es un hombre joven con un criterio hecho y derecho de la profesión de la vida y [illegible] hay que nos convierte. Oyéndole se da uno cuenta de que quien en [illegible] no hará nunca esas películas mediocres que nos sonrojan.

—Yo fui periodista —nos dice—, como nosotros sólo la mitad de los españoles, mientras no se demuestre lo contrario. Comencé en Segovia, mi tierra, en «El Adelantado». Ya entonces hice pinitos cinematográficos, pero aquello era otro tiempo.

—¿Antes de la guerra?

—Antes. Después de ella me trasladé a Madrid y trabajé en «Pueblo» y en «Primer Plano». Dejé el periodismo para hacer cine.

—¿Cuántos títulos?

—Seis, hasta ahora: «Senda ignorada», «Angustia», «Llegada de noche», «Balarrasa», «Sucesos» y «Rebeldía». «Los peces rojos», por tanto, será mi séptima película.

—¿Y cuál la mejor?

—Eso no se sabe nunca. Siempre uno cuando está comenzando un reportaje se le gustará al público o si al menos la satisfará a quien? Tengo fundada puesta en ella y creo que es la que más [illegible] el fuego a un público muy [illegible] e interesante.

—De las anteriores, ¿cuál le satisfizo más?

—A mí, «Rebeldía»; al público «Sucesos» y a los empresarios, «Balarrasa».

—¿Cuánto costará «Los peces rojos»?

—Cinco millones de pesetas.

—¿Cuál es hoy el mejor cine del mundo?

—Creo que vuelve a ser el francés.

—¿Por qué hacemos en España películas tan flojas?

—Por muchas razones.

—Venga razones.

—Sólo unas pocas: realizar cualquier film no cuesta menos de tres o tres y medio millones de pesetas. Importar una película de Gary Cooper, pongamos por caso, cuesta dos.

—Otra pasión.

—El Doblaje. En México y en la Argentina por ejemplo, el doblaje no existe. Esta es la razón de que los mejicanos triplique en la cifra española de producción llegando a realizar ciento cuarenta películas al año. Comprendo perfectamente el desconsuelo de los directores a los que es más fácil, más cómodo y hasta más lógico hacer teatro fotografiado.

—¿Tiene usted fe en nuestro cine?

—Siempre la tuve. Llegaremos a vencer la barrera y a aprovechar al máximo de nuestro idioma unos millones y millones de americanos.

Tono menor. Cara confidencial. Un romántico, escéptico y apasionado amante de hombre que sabe lo que dice y sabe a dónde va. De vez en cuando asoman unos preciosos mejicanitos hijos de Nieves Conde, que pretenden llevarse al padre al comedor. Sigue la charla y sigue la aparición fugaz y chiquitina. Por fin, una de ellas llega hasta allí mismo y alza las manos:

—Papá; niño que limpia las botas.

Se terminó la conversación. Tenemos la sospecha de que el gran director, cuando haberá que indicarle en el genio de los patrones, lo cual no tiene absolutamente nada que ver con el cinemascope ni con las coproducciones.—J.

PRECIO DE LAS INVITACIONES

Señorita, 10 pesetas
Caballero, 15 "

TELEFONOS DE «VOLUNTAD»
Redacción ... 68-63
Administración ... 68-64
Dirección ... 68-65

Gran Teatro JOVELLANOS
COMPAÑIA LIRICA
ANTON NAVARRO
Empresa: FERNANDEZ DAMASCO
HOY, PRESENTACION EN FUNCION UNICA
11 noche
La zarzuela en tres actos, de Romero, Fernández Shaw y maestro Moreno Torroba:
LUISA FERNANDA
Por ANTON NAVARRO y partes principales de la Compañía
Mañana, DOMINGO:
Tarde: LOS GAVILANES Noche: LA TABERNERA DEL PUERTO

ESPECTACULOS para HOY

CAMPOS
Hoy, a las 5,30, 7,45 y 10,45
Un film altamente emotivo y de arrobadora belleza
TIERRAS LEJANAS
(En tec[illegible] James Stewart, [illegible]ornan y Corinne [illegible]vet.
(Tolerado menores)

JOVELLANOS
ONCE noche
FUNCION UNICA
LUISA FERNANDA
Por la Compañía Lírica de ANTON NAVARRO

ARANGO
4,45 - 7,30 - 10,45
Todo Gijón aplaude a CHARLES CHAPLIN en
CANDILEJAS
SEGUNDA SEMANA DE EXITO TOTAL
Tolerada

ALBENIZ
Continúa desde la cinco [illegible] excepcional [illegible]
SU MAJESTAD DE LOS MARES DEL SUR
Burt LANCASTER
Jean RICE
[illegible]

GIJON CINEMA
NATAHOYO
A las 7,30 — 10,15
EL BALCON Y LA FLECHA
Virginia MAYO
Tolerada

AVENIDA
4 a 11 [illegible]
Amor, bailes, canciones
LA BELLA DE CADIZ
[illegible] SARITA MONTIEL, CARMEN SEVILLA.
Tolerada

ROMA
5,30 a 12,30. Continúa
Atila de libertad, amor de mujer y aventura de hombre
EL PIRATA DE CAPRI
[illegible] Alan Curtis, Tolerada.

GOYA
5,30 — 7,30 — 10,45
Folklore puro español, con canciones, música, toros, alegría y amor
SUCEDIO EN SEVILLA

ROBLEDO
5,30 — 7,30 — 10,45
NUMERADAS
ESTRENO
El film [illegible] del cine [illegible]
ESCLAVA DEL PECADO
[illegible] SAVANA PAMPANINI
Mayores

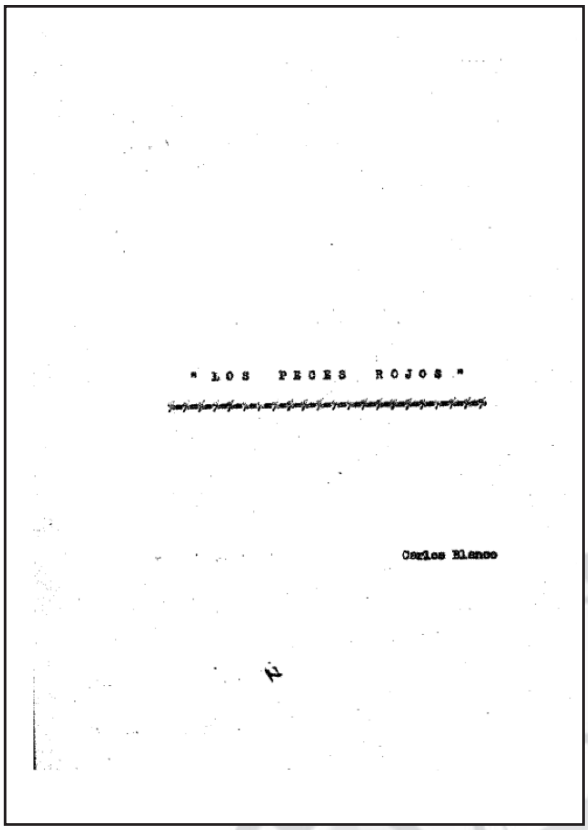
CRISTINA
5,30 — 7,30 — 10,45
La bizarría de dos valerosos héroes enemigos por el amor de una mujer
EL ULTIMO BALUARTE
Ray Milland-Helena Carter
Technicolor
Tolerada

10

Fig. 28. Entrevista a José Antonio Nieves Conde en el periódico *Voluntad*, con motivo del rodaje de *Los peces rojos* (21 de mayo de 1955). Cortesía de Modesto Fernández Carús

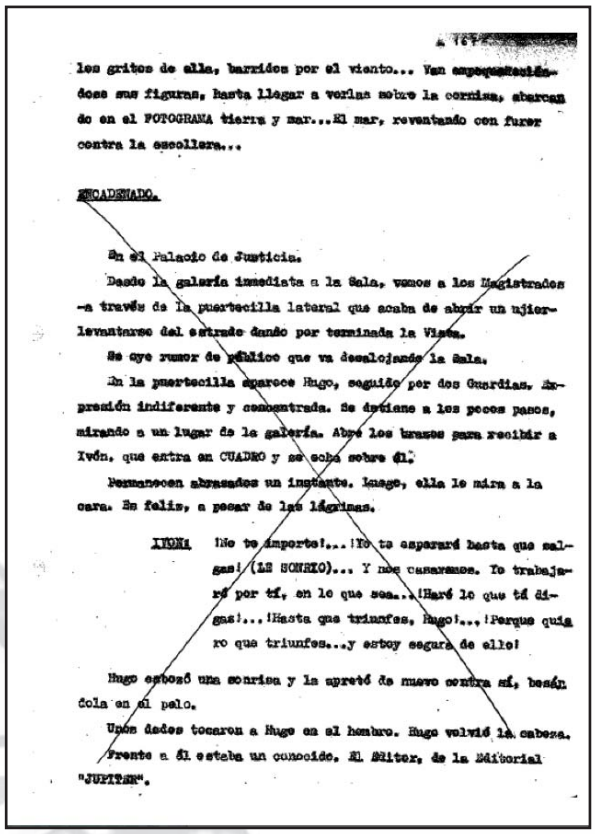
3.5. Epílogo: olvido y reivindicación de *Los peces rojos* en su transcurso histórico

La visión idílica de Blanco quedó incumplida, no solo en la ficción –rechazándose ese final– sino también en la realidad, posiblemente por ser demasiado adelantada para su tiempo. Como si se tratase de un presagio, *Los peces rojos* no terminaría de ser comprendida por la censura –que finalmente la aprobó aun con reservas, considerando que los personajes rayaban lo amoral– ni por el público de la época, insensibles a la profundidad de la historia, así como a su trasfondo pesimista y desesperanzador.


" L O S P E C E S R O J O S "

Carlos Blanco

Fig. 29. Carlos Blanco, portada original del guion de *Los peces rojos* (1955)


los gritos de ella, barridos por el viento... Van empequeñecién-
dose sus figuras, hasta llegar a verlas sobre la cornisa, abarcan
do en el FOTOGRAMA tierra y mar...El mar, reventando con furor
contra la escollera...

ENCADENADO.

En el Palacio de Justicia.

Desde la galería inmediata a la Sala, vemos a los Magistrados
-a través de la puertecilla lateral que acaba de abrir un ujier-
levantarse del estrado dando por terminada la Vista.

Se oye rumor de público que va desalojando la Sala.

En la puertecilla aparece Hugo, seguido por dos Guardias. Ex-
presión indiferente y concentrada. Se detiene a los pocos pasos,
mirando a un lugar de la galería. Abre los brazos para recibir a
Iván, que entra en CUADRO y se echa sobre él.

Permanecen abrazados un instante. Luego, ella le mira a la
cara. Es feliz, a pesar de las lágrimas.

IVÁN: ¡No te importe!...¡Yo te esperaré hasta que sal-
gas! (LE SONRIO)... Y nos casaremos. Yo trabaja-
ré por tí, en lo que sea...¡Haré lo que tú di-
gas!...¡Hasta que triunfes, Hugo!...¡Porque quie
ro que triunfes...y estoy segura de ello!

Hugo esbozó una sonrisa y la apretó de nuevo contra sí, besán
dola en el pelo.

Unos dedos tocaron a Hugo en el hombro. Hugo volvió la cabeza.

Frente a él estaba un conocido. El Editor, de la Editorial
"JUPITER".

Fig. 30. Carlos Blanco, fragmento de la escena final descartada en el guion original de *Los peces rojos* (1955)

Afortunadamente, la película ha ido recuperando su valor de forma progresiva hasta ser considerada como una de las mejores intrigas del cine nacional, poniéndose a la altura incluso de otras del cine europeo y americano. Tanto es así que llegaría a realizarse una nueva versión cinematográfica dirigida por Antonio Giménez Rico, *Hotel Danubio* (2003), que no conseguiría alcanzar los niveles de calidad de la primera. A pesar de ello, destaca su empeño por recuperar la esencia de la película, así como la recuperación de Gil Parrondo, que volverá a encargarse de los decorados (Aguilar, 2018: 720). Esta producción de José Luis Garci no es sino una demostración de esta puesta en valor del film, que se encontrará tocado en la actualidad por un aura de obra maestra, aun habiendo sido incomprendida en su tiempo.

4. CONCLUSIONES

A fin de hacer un recuento de los puntos más importantes de este artículo, se establecen los siguientes a modo de resumen:

- La novela negra tuvo una gran importancia en la conformación del lenguaje cinematográfico, incorporando elementos como los ambientes sórdidos, la creación psicológica de personajes envueltos en atmósfera de misterio, así como la descripción de ambientes y lugares reconocibles para el espectador, en los que tiene lugar una investigación policíaca o detectivesca. Todos ellos a su vez constituyeron un nuevo género, el del *cine negro*, cuya definición a día de hoy continúa siendo discutible.
- La influencia del cine alemán, americano y francés fue decisiva en la concepción actual que tenemos del *cine negro*: el primero, por su aportación de elementos estéticos como las sombras, los claroscuros o la psicología de los personajes; el segundo, dando a las historias un contenido detectivesco o policial, destacando por la acción y la violencia; el tercero, por su realismo y poética, cuya unión vino a configurar lo que se conoce como *realismo poético*.
- El cine negro es principalmente un género que destaca por su carácter plástico, por su estética dominada por el blanco y negro, el uso de luces, sombras y siluetas, así como por la apariencia de los personajes, que nos refiere exteriormente a su psicología.
- En España, el cine negro tuvo una rápida aceptación, en parte fomentada por los profesionales prioritariamente alemanes que emigraron a la península y se instalaron como técnicos en diferentes producciones, aportando su estética expresionista en las películas españolas de los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta del pasado siglo.
- De entre las películas realizadas en España tomando como temática el cine negro, destaca *Los peces rojos* por su capacidad para reunir uno de los guiones más complejos e interesantes del cine clásico español y una sobresaliente estética representativa de este estilo fílmico.
- En *Los peces rojos*, su guionista Carlos Blanco establece como trama argumental de novela negra un interesante juego metaliterario de ficción dentro de la ficción. Su personaje principal es un escritor que se rebela contra el rechazo que sufren sus novelas por no ser demasiado realistas, y lo hace tratando de hacer creer que uno de sus personajes existe en realidad.
- Tras el estudio del guion original de *Los peces rojos*, se han encontrado fragmentos diferentes a los de la película que han ayudado a comprender un poco mejor esa transición del texto a la adaptación del film. El más claro es el cambio de final, bien diferente en el guion.

Se espera que las conclusiones de este artículo puedan dar lugar a futuras investigaciones en torno a las siguientes cuestiones: la novela negra y su adaptación fílmica en el cine negro; la influencia del cine negro europeo en el cine clásico español; las características estéticas de la novela negra y las plásticas en el cine negro; la figura de Carlos Blanco en su faceta como guionista; y la de José Antonio Nieves Conde como cineasta.

5. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, C. (2018), *Guía del cine,* Madrid, Cátedra.

AGUILAR, C. (1991), *Guía del vídeo-cine*, Madrid, Cátedra.

AVIÑA, R. (2014), *Noir Mex*. El cine negro policiaco mexicano de la Época de Oro, en *12º Festival Internacional de Cine de Morelia, pp.* 139-143.

BENITO, G. (2018), *Los peces rojos* (1955) de José Antonio Nieves Conde, *Encadenados* (1 de febrero de 2018): https://www.encadenados.org/rdc/rashomon/141-rashomon-n-96-cine-policiaco-espanol/4805-los-peces-rojos-1955-de-jose-antonio-nieves-conde [consulta: 14 diciembre 2020].

BLANCO, C. (1954), *Los peces rojos* (guión original mecanografiado), Alcalá de Henares, Archivo General de Administración.

BLANCO, F. 'BOQUERINI' (2019), *Obsesión*: *El cartero siempre llama dos veces* a la italiana, *El correo* (14 de febrero de 2019): https://www.elcorreo.com/butaca/cine/opera-prima/obsesion-cartero-siempre-20190214184612-ntrc.html [consulta: 14 diciembre 2020].

CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.) (2003), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Orense, Festival de Cine de Orense y Fundación Caixa Galicia.

CATALÁN, J. (1995), *La economía española y la segunda guerra mundial*.

COBOS, J. (1997), Entrevista con Nieves Conde, *Nickel Odeon*, 7 («Madrid y el cine»), pp. 120-128.

COBOS, J. (2001), *Conversaciones con Carlos Blanco. Un guionista para la historia*, Valladolid, 46 Semana Internacional de Cine (SEMINCI).

F. HEREDERO, C. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española.

F. HEREDERO, C. (2015), *Los ojos dejan huellas* (presentación), en *Historia de nuestro cine*, RTVE (programa emitido el 28 de julio de 2015): https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-ojos-dejan-huellas-presentacion/3230557/ [consulta: 10 diciembre 2020].

FINOL, L. (2018), Expresionismo, Existencialismo y *Film Noir*: Fritz Lang y la puesta en escena del Dasein, *Fuera de Campo*, 3, pp. 34-52.

GEMÜNDEN, G. (2014), *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951*, New York, Columbia University Press.

GRANDIS, R. D. (2015), *Marcelino pan y vino*, una película fundacional del enmascaramiento de la orfandad política, *Alea*, 2, pp. 264-276.

HIGUERAS FLORES, R. (2018), Avatares de la subjetividad en el thriller de Nieves Conde de la década de los cincuenta: *Los peces rojos* (1955) y *La legión del silencio* (1956), *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 75, pp. 243-256.

HUESO MONTÓN, A. L. (1988), El cine y su vinculación al mundo urbano, en R. Villares Paz (coord.), *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela, Tórculo Edicións, pp. 375-389.

LLINÁS, F. (1995), *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid, 40 Semana Internacional del Cine.

MEDINA DE LA VIÑA, E. (2017), El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa, *Trípodos*, 41, pp. 15-33.

OCAÑA, J. (2017), *Los peces rojos* (presentación), en *Historia de nuestro cine*, RTVE (programa emitido el 14 de noviembre de 2017): https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-

nuestro-cine/historia-nuestro-cine-peces-rojos-presentacion/4305508/ [consulta: 10 diciembre 2020].

OCAÑA, J. (2017), *Todos somos necesarios* (presentación), en *Historia de nuestro cine*, RTVE (programa emitido el 28 de agosto de 2017): https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-todos-somos-necesarios-presentacion/4187418/ [consulta: 12 diciembre 2020].

REY, A. D. (2017), Singularidades y rupturas del cine criminal español: *Los ojos dejan huellas* (1952), de José Luis Sáenz de Heredia, *Trípodos*, 41, pp. 51-63.

RODRÍGUEZ TERCEÑO, J. (2017), *El cebo* (1958), de Ladislao Vajda, cuento de hadas aleccionador para adultos y niños, *Trípodos*, 41, pp. 65-85.

RUBIO ALCOVER, A. (2014), Por dónde seguir. Situación, carencias y propuestas para el estudio histórico del cine español, en E. Bernad Monferrer (coord.), *La historia contada a través de los medios de comunicación*, Madrid, Acci, pp. 323-346.

RUBIO ALCOVER, A. (2013), Pionerismo relativo y autoría compartida. Mito contra Historia del cine español, en *Historia y Comunicación Social*, número especial de octubre, pp. 307-316.

SADOUL, G. (1972), *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo XXI Editores.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2008), La cultura psicoanalítica en el cine negro americano, *Rev Med Cine*, 4, pp. 27-34.

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2013), En los márgenes del género: características, paradojas y fuentes literarias del cine negro español (1962-1975), en J. A. Pérez Bowie (ed.), *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*, Madrid, Los Libros de la Catarata, pp. 256-298.

VIZCAÍNO, J. C. (2007), *Proyecciones desde el olvido*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.

EDGAR NEVILLE, HUMORISTA Y PRESIDIARIO

Santiago AGUILAR
Felipe CABRERIZO

RESUMEN

En 1930 Edgar Neville emprende su segundo viaje a Hollywood con el cometido de realizar la versión en castellano de *The Big House*, una película de género carcelario con voluntad realista que es apuesta fuerte de la compañía Metro-Goldwyn-Mayer para la temporada de 1930. La cinta contará, asimismo, con otras dos versiones idiomáticas realizadas simultáneamente en francés y en alemán para poder llegar a los principales mercados europeos dada la imposibilidad de distribuir copias del original dobladas o subtituladas con un mínimo de garantías. La solidez con la que el escritor español afronta el proyecto se saldará con un sonado éxito de crítica y público que situará *El presidio* como una de las películas hollywoodienses más rentables en el mercado hispano. Con ella, el bisoño realizador debutará tras la cámara y ofrecerá el primer eslabón de una temática que nunca volverá a ser central en su obra cinematográfica, pero que reaparecerá intermitentemente en su filmografía al hilo de su interés por la cultura popular.

Palabras clave: *cine español, cine sonoro, Edgar Neville, multiversiones idiomáticas, prisiones.*

1. DE CÓMO EL CONDE DE BERLANGA DE DUERO FUE A PARAR A UN PRESIDIO HOLLYWOODIENSE

El desarrollo tecnológico que propició la aparición del cine sonoro conllevó una ausencia que no tardó en provocar un notable quebradero de cabeza a los ejecutivos de los grandes estudios de Hollywood: la necesidad de encontrar un mecanismo que permitiera dar continuidad a la distribución internacional de sus productos y mantener así una hegemonía global que conformaba parte sustanciosa de sus ingresos. Al mismo ritmo que se iban sonorizando salas en Europa y Latinoamérica, las flamantes producciones parlantes se veían condenadas a circular en versión original, en un momento en el que el conocimiento de idiomas era algo inimaginable para la mayor parte de la población, o, en el mejor de los casos, con la sobreimpresión de unos primitivos subtítulos que poco aportaban a la comprensión de un argumento restringido al diálogo, por lo demás poco efectivos dado

que el analfabetismo seguía siendo norma general en la mayor parte de países a los que iban destinadas. Por lo que, agarrando el toro por los cuernos, Hollywood decidió desfacer el entuerto planificando versiones multiidiomáticas. Libretistas, supervisores y actores fueron trasladados a Los Ángeles para clonar los últimos éxitos en las lenguas de los países que conformaban sus principales mercados (Heinink, en Riambau, 2013: 50-63). A la espera del perfeccionamiento del doblaje y el subtitulado, fue esta la apuesta comercial que afrontó la industria estadounidense, pero por la que también apostó Europa, situada repentinamente ante una gran oportunidad de negocio que podría permitirle recuperar en su territorio una primacía perdida en manos de las *majors* estadounidenses una década atrás. Y lo hizo con todas las armas posibles: fueron años donde varios países del viejo continente optaron por la creación de fuertes cinematografías nacionales, e incluso en los que varios no dudaron en aunar esfuerzos. Las potentes industrias alemana y francesa trabajaron conjuntamente hasta la misma declaración de guerra y, de manera mucho más modesta, al terminar la Guerra Civil el Nuevo Estado español favoreció la colaboración con Italia y Portugal. En las coproducciones en doble versión con Italia, en el cambio de la década de los treinta a los cuarenta, tendría Edgar Neville su parte. Cuando se le ofreció esta oportunidad, no se encontraba en un terreno inexplorado: había tenido oportunidad de conocerlo personalmente en el mismo Hollywood.

Edgar Neville, conde de Berlanga de Duero, escritor y diplomático, llega a Los Ángeles en 1928 acompañado por su mujer, Ángeles Rubio-Argüelles, aprovechando sus vacaciones como secretario en la embajada española en Washington (Aguilar, en Ríos Carratalá, 2007: 58-61). Tras establecer contacto e incluso amistad con algunos de los representantes más señeros de la ciudad y conocer desde dentro la industria cinematográfica, regresa a España. En *La Gaceta Literaria* le preguntan por Chaplin, por el cine sonoro y por las versiones españolas:

> En Hollywood se están haciendo películas habladas en español. Pero serán de un resultado espantoso, por la incompetencia y por la incultura absoluta que, con respecto al extranjero, tienen los productores de Hollywood, agravada por la carencia de buenos artistas cinematográficos españoles (Piqueras, 1930: 16).

Pero pronto tendrá oportunidad de intentar cambiar esta tendencia. Sus contactos en Hollywood terminan dando fruto y en junio de 1930 está de nuevo en Los Ángeles con un contrato para realizar la adaptación española de *The Big House* (George Hill, 1930). Un lustro más tarde insistirá en que la iniciativa de escoger esta cinta y no otra fue exclusivamente suya:

> Los yanquis pensaban, porque así se lo habían hecho creer, que el público español deseaba lo que se ha dado en llamar comedia de alta sociedad, y al preguntarme cierto día cuál era el film que con más posibilidades de éxito podía rodarse en español, yo contesté sin vacilar: *El presidio*. Se admiraron un poco; pero al fin se hizo, y todos conocen el resultado (Hernández Girbal, 1935a).

El resultado es que los espectadores españoles y latinoamericanos responden excelentemente a esta propuesta de cine al ciclostil y la cinta supervisada por Neville aparece en las listas de versiones hispanas más rentables hasta bien entrada la década

(Jarvinen, 2012: 52). A lo largo de las siguientes páginas analizaremos por qué y cómo, amén de proponer un recorrido por la situación de reclusos y reclusas en la España contemporánea al hilo de la filmografía nevilliana.

2. DE LOS TITULARES DE LA PRENSA SENSACIONALISTA A LA PANTALLA

La filmación de *El presidio* (Ward Wing, 1930) bajo la supervisión de Neville comienza en agosto de 1930, dos meses después de que su matriz, *The Big House*, se haya estrenado en Estados Unidos con una campaña de lanzamiento en la que Irving Thalberg ha puesto el máximo cuidado [Figuras 1 y 2]. Antes de arrancar la producción ha consultado con la oficina de Hays por si hubiera inconvenientes y, pese a no encontrarlos, decide evitar futuras complicaciones contratando como asesor a un responsable de la política penal estatal. También organiza la visita de la guionista Frances Marion, veterana de la etapa silente, a la penitenciaría de San Quintín (Beauchamp, 1998: 255) para aportar mayor realismo al proyecto.

Figs. 1 y 2. Cabeceras de *The Big House* (George Hill, 1930) y su versión hispana, *El presidio* (Ward Wing, 1930), supervisada por Edgar Neville

El argumento de la llegada de un homicida involuntario a un penal donde acabará convirtiéndose en un criminal más y la redención por amor de uno de sus compañeros de celda se insertan en una serie de situaciones vividas en Estados Unidos pocos meses antes. El motín se ciñe con bastante exactitud a los hechos ocurridos durante la revuelta de la penitenciaría de Colorado en octubre de 1929 tras el intento de fuga de dos reclusos llamados Jimmie Pardue y Danny Daniels (s.f., 1929a: 37). Para sofocar la revuelta, el alcaide no había dudado en emplear gases lacrimógenos, ordenar fuego graneado ni en volar con cien kilos de dinamita uno de los muros del bloque en el que se habían atrincherado los amotinados con sus rehenes. En la refriega fallecieron ocho guardias y cinco prisioneros, algunos de los cuales supuestamente se suicidaron antes de ser detenidos (Anderson, 2012: 12-18). No era la primera insurrección sonada en las prisiones estadounidenses: en 1927 se había producido otro motín en el penal de Folsom, en California, durante el día de Acción de Gracias. El gobernador hizo intervenir a la Guardia Nacional y los hechos se saldaron con la muerte de un vigilante y diez reos y la ejecución en la horca de los dos cabecillas de la revuelta tres años más tarde, precisamente mientras *The Big House* se encontraba en fase de postproducción. Así que el asunto constituía carnaza cotidiana en los periódicos de

William Randolph Hearst, que ya había promovido campañas por la abolición de la pena de muerte y la reforma penal y que había mostrado en su noticiario cinematográfico, *Hearst Metronome News*, espectaculares imágenes de las revueltas. Las recientes noticias sobre motines carcelarios y su saldo en vidas humanas lo convencen de que es un buen tema para una cinta que aliente la polémica (Pizzitola, 2002: 282-284).

Cosmopolitan Pictures, la compañía que había creado el magnate de la prensa para producir las películas de su pareja Marion Davies, es la promotora del proyecto. En Cosmopolitan se han conocido el director George Hill y Frances Marion, que ha escrito para la sociedad una decena de libretos. M-G-M asume sus películas como parte del acuerdo de distribución firmado con Hearst, en cuya mansión de San Simeón se hospedará el Conde de Berlanga algunos fines de semana, el primero de ellos coincidiendo con el día de su trigésimo primer cumpleaños. La descripción del tren privado que conduce al medio centenar de invitados desde Pasadena hasta San Luis Obispo en coche cama, con caviar y champán para cenar, es apenas el prólogo para lo que espera al recién llegado a este Xanadú donde igual se encuentra uno un claustro románico traído piedra a piedra desde España que un zoo repleto de animales salvajes. Esa misma noche, al finalizar la cena, los sirvientes traen una tarta con velas y Hearst brinda por su amigo español: «Todos los invitados en pie, todas las estrellas del cine que tanto había admirado en Madrid, bebieron a mi salud y me cantaron el *Happy birthday to you* en aquella noche, tal vez la más emocionante de mi vida» (Gómez Santos, 1969: 342-343).

Este banquete contrasta sobremanera con el primer conato de rebelión en *The Big House*, provocado, como en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), por el mal estado de la comida. El guion de Frances Marion aprovecha la conversación del alcaide (Lewis Stone) con el vigilante-jefe (George F. Marion) para establecer que los incidentes están causados por el hacinamiento y las deficiencias de un sistema que dista de servir para rehabilitar a los penados:

> –Ya advertí en mi último informe que tenemos aquí a tres mil presos y sólo ochocientas celdas –afirma el alcaide, reproduciendo la información que le había facilitado a la guionista el director de San Quintín–. Todo es meter gente en la cárcel, pero luego no se acuerdan de ella. Recuerda lo que digo, Pop, algún día seremos nosotros quienes paguemos las consecuencias.
> –Sí, ya lo sé –replica el editorialista de los diarios de Hearst por boca del vigilante-jefe–. El sistema penitenciario es un desastre.

A partir de ahí seguimos las tribulaciones de Kent Marlowe (Robert Montgomery), un joven inexperto que llega al presidio para cumplir una condena de diez años por homicidio al haber atropellado a un hombre mientras conducía borracho en Nochevieja. Desde ese momento se convierte en el preso número 48642, forzado por el hacinamiento generalizado a compartir celda con un ladrón llamado Morgan (Chester Morris) y con un asesino encallecido conocido como «Machine Gun» Butch (Wallace Beery), terceto sobre el que pivotará el argumento de la cinta. Butch encabeza una protesta por el mal estado de la comida y es conducido a las celdas de castigo [Figuras 3 y 4]. Kent oculta un cuchillo entre las cosas de Morgan, que estaba a punto de obtener la libertad condicional. Al descubrir el arma, las autoridades se la deniegan y lo condenan a régimen de aislamiento. Pero cuando salga conseguirá fugarse cual nuevo Conde de Montecristo. Va a la librería que regenta Anne, la hermana de Kent (Leila Hyams), y ambos entablan una relación que va

más allá de la amistad. La Policía le descubre y lo devuelve a presidio antes de que pueda empezar una nueva vida en algún país remoto. A pesar de todo, se ha regenerado gracias al amor y cuando Butch le proponga una fuga en el día de Acción de Gracias rechazará la propuesta. En cambio, Kent, corrompido por la vida carcelaria, delatará a sus compañeros. La fuga degenera en motín. El alcaide actúa con mano de hierro y ordena disparar contra los presos. Butch toma como rehenes a los vigilantes y anuncia que matará a todos si no les dejan salir.

Figs. 3 y 4. Wallace Beery y Robert Montgomery en sendas escenas emblemáticas *de The Big House*

Estamos ante lo que se conoce como un *pre-code*, una película anterior a la entrada en vigencia del código Hays con el que en 1934 las fuerzas conservadoras en coalición con la Iglesia católica instaurarán un código de censura para las producciones de Hollywood. Código contra el que la película indudablemente habría chocado por la simpatía, cuando no fascinación, que muestra hacia la figura de los delincuentes y la crítica al inhumano tratamiento que reciben por parte de guardianes y alcaide, cómplices de un reglamento brutal que se desliza con frecuencia hacia el sadismo. Algo manifiesto en apuntes como que George Hill se cuide muy mucho de mostrar la ejecución de uno de los guardias que los presos han tomado como rehenes durante el motín. Las carreras de cucarachas y algunas alusiones sexuales bastante directas tampoco encajarían en breve en lo que se considera aceptable. En el guion inicial de Frances Marion, Anne no era la hermana de Kent sino su mujer. Pero durante un pase de prueba los espectadores mostraron su antipatía por el personaje de Morgan debido a esta circunstancia. El estudio decide entonces volver a rodar algunas secuencias aunque el cambio terminara creando agujeros en la evolución de la acción: Anne Marlowe decide sin motivo aparente no delatar a Morgan al policía que lo ha seguido hasta la librería, los señores Marlowe, a los que se presenta como buenos burgueses, parecen encantados de que su hija se haya enamorado de un convicto evadido y no muestran el más mínimo interés por su hijo encarcelado. En cualquier caso, este interludio romántico solo sirve para realizar el cambio de peso y traspasar el protagonismo de Kent a Morgan, en tanto que Butch ejerce de dinamo de todas las acciones en el presidio. Su carácter volátil contrasta con la rigidez de los desplazamientos de los presos. Ya desde los mismos títulos de crédito, sobreimpresionados en el plano de las botas de los reclusos marcando el paso rítmicamente, la planificación remite a la disciplina de la vida cotidiana en el presidio. La comida, la salida al patio, el

regreso a las celdas o la misa se presentan mediante los encuadres y la coreografía como si los reclusos fueran piezas de un mecanismo. La influencia de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) es patente.

Cedric Gibbons concibe unos decorados soberbios con una impresionante penitenciaría dominada por unos colosales muros verticales. El rastrillo de entrada, la galería con sus escaleras metálicas, el comedor, la iglesia, el corredor de las celdas de castigo o el patio por donde pululan tres mil prisioneros contrastan con la estrechez de las celdas y lo aséptico del despacho del alcalde. El naturalismo de las escenas que suceden fuera de la prisión durante la fuga de Morgan confiere una cualidad casi mítica al presidio. Nada más lejos del *glamour* que se suele asociar al trabajo de Gibbons: *Gran Hotel* (*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932) podría servir como ejemplo de la línea de sofisticación que impuso en toda la producción de Hollywood desde la cúspide del departamento de arte en el estudio del león, creando un mundo de ensueño en el que escapar de la pesadilla cotidiana de la Depresión.

Douglas Shearer obtiene por su trabajo el primer Oscar concedido al mejor sonido. Lleva ya cinco años al frente de un pequeño equipo encargado de solventar los numerosos problemas técnicos que surgen en relación con la implantación del sonoro, desde el acondicionamiento de las salas a la creación de artilugios que permitan la movilidad de los micrófonos al unísono que la cámara (Foster, 2000: 339-360). El crítico del *New York Times* (Hall, 1930) alaba los efectos de realismo conseguidos en este apartado. Le maravilla que no solo se oigan los diálogos de los protagonistas, sino también los murmullos de los demás convictos. Igualmente se siente impresionado por el sonido de las metralletas y el estruendo provocado por la irrupción de los carros de combate. Estas escenas espectaculares compiten en vigor con el *staccato* de la letanía de los guardias cuando le entregan el uniforme al nuevo recluso o los pasos rítmicos de los presos camino del patio.

Una escena merece mención aparte: la de las celdas de castigo. Los guardias bajan con Morgan por una escalera tenuemente iluminada. La cámara avanza levemente para reencuadrarlos simétricamente al final de la escalera. Los guardias abren la puerta del corredor, hacen que Morgan penetre en el habitáculo y cierran. Una vez han abandonado el sótano, la cámara recupera el encuadre del corredor vacío. Las luces se apagan. Durante unos instantes solo hay silencio. Al fin, resuena una voz. Es un lóbrego plano fijo de aproximadamente un minuto. El invisible Butch proclama que tiene el firme propósito de salir por su propio pie de la celda. Otro preso interrumpe el monólogo pidiendo agua, enloquecido. Otro más canta un espiritual:

—Voy camino a casa, voy camino a casa...

—Ya te gustaría —replica Butch.

Un nuevo efecto inesperado, que suponemos asociado a las investigaciones de Shearer, es un acercamiento óptico al revólver de un vigilante desde el punto de vista de Morgan. Se trata de un reencuadre de ida y vuelta que focaliza la mirada del personaje en un detalle y traslada al espectador la impresión que le causa el descubrimiento del arma y las llaves.

Firma la fotografía Harold Wenstrom, veterano de las películas de Cosmopolitan cuya carrera irá languideciendo a lo largo de la década en productos cada vez más modestos de RKO. Pero en el momento en que *The Big House* llega a las pantallas todo el mundo alaba lo arriesgado de sus claroscuros. *International Photographer* afirma que la fotografía potencia el drama de las condiciones de vida de los presos:

> Este efecto se consigue mediante el contraste de luces y sombras, sombras crueles, duras y frías, sobrecogedoras por su intensidad, sombras que parecen respirar la severidad de prisión. El efecto de estos planos es impresionante debido al tratamiento de la iluminación, que trasluce con mayor claridad y fuerza lo que de otro modo habría tenido mucha menos eficacia: la perenne constricción de la Ley que estruja entre sus espiras al criminal (Pizzitola, 2002: 284).

Sin embargo, Wenstrom no firma las tres versiones idiomáticas que tendrá la película. La fotografía de la hispana queda acreditada a Leonard Smith y Max Fabian; la francesa y la germana a J. Peverell Marley. Aunque no siempre se logra plenamente –como en la escena en que arrojan a Morgan a la celda de castigo o en la de la enfermería–, el trabajo del operador consiste en intentar amoldarse a lo marcado en los planos máster de la cinta matriz. Notamos, si acaso, cierta negligencia atribuible a la premura del rodaje en el momento de proporcionar relieve a los fondos. Y ello pese a que la cinta se realizó con un presupuesto más holgado de lo habitual: si bien el plazo medio de rodaje de una versión española en M-G-M es de dos semanas gracias al ahorro que supone el reciclaje de las tomas generales mediante el contratipado del negativo original, en el caso de *El presidio* las jornadas se prolongarán más allá de lo conveniente. José Crespo recuerda que muchos días rodaban dieciséis horas y que la filmación del motín se prolongó a lo largo de veinticuatro ininterrumpidas (Peñafiel Alcázar, 1932).

En los planos de conjunto se puede comprobar la tendencia a elevar ligeramente la cámara, a fin de limitar el número de extras necesario para *rellenar* un encuadre demasiado abierto. Otras alteraciones de planificación tienen que ver con la frontalidad de algunas tomas, los encuadres ligeramente más abiertos en las escenas de diálogo y la ausencia de varios movimientos de cámara que requerirían de una compleja coreografía o de un decorado inexistente. La simplificación de la secuencia del locutorio o la de la visita de Morgan a casa de los padres de Anne –reducida aún más en la versión francesa, donde estos personajes desaparecen– son buena muestra de ello [Figuras 5 y 6].

Figs. 5 y 6. Ligeras variaciones en la puesta en escena de *The Big House* y *El presidio*

Siguiendo el patrón marcado por *The Big House*, Neville supervisa –palabra ambigua donde las haya– la realización de la versión española. Se hace cargo tanto de la traslación de

los diálogos como de la dirección de actores, pero puntualiza hasta qué punto las versiones eran deudoras del original:

> La versión inglesa, interpretada por Wallace Beery, me admiró. Desde el momento en que me encargaron trasladarla al español, el film inglés me sirvió de guía en todos los momentos. Yo quise reflejarla con exactitud, porque realmente mi labor no pasaba de ser una traducción, y así hice copiar a los actores, especialmente a Juan de Landa, todos los gestos y movimientos de Wallace Beery. Para ello instalé en el *set* una mesa sincrónica [*moviola*], donde antes de rodar cada escena el actor veía y estudiaba la realizada por Beery (Hernández Girbal, 1935a).

José Crespo y Luana Alcañiz –relatará veinte años después en *ABC* Neville (1951: 18)– formaban parte del elenco desde su misma concepción. Crespo es un actor murciano que lleva en Hollywood desde 1926 y ha sido el encargado de recoger en la estación a los Condes de Berlanga en su primer viaje a Hollywood y presentarles a John Gilbert, Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, con quienes cenarán esa misma noche en el Hotel Ambassador. Es ya un veterano de las multiversiones de M-G-M, pues ha protagonizado junto a María Alba ¡Si el emperador lo supiera…! (Chester M. Franklin y Juan de Homs, 1930), la traslación al cine y en español de la *Olympia* de Ferenc Molnar.

La filipino-hispano-cubana Luana Alcañiz tiene un papel bastante reducido, el de hermana del chileno Tito Davison. Sin embargo, para el papel de Butch el departamento de selección de repartos de la Metro envía a toda clase de tipos de aspecto patibulario que han conseguido la cualificación como actores hispanos contestando «Sí, señor» a cuanto les pregunta el anglófono encargado de repartos del estudio. Por estas pruebas –ironiza Neville (1951: 18)– pasaron griegos, alemanes y hasta «un admirable indio sioux de las llanuras de Nuevo México». Y resume la situación con el siguiente epigrama: «Hago una prueba a un villano y a seis hombres buenos, y resulta que todos servían para villanos. Estos son los actores que tenemos» (Torrijos, 2003: 162). Por fin aparece un cantante de ópera, fornido y simpaticón: Juan de Landa, que ya había hecho el papel de Ed Brophy en la comedia bélica de Keaton *De frente, marchen*. El intérprete guipuzcoano recordaba las cosas de otra manera. Le habían ofrecido el papel del vigilante despótico, pero él tenía claro que podía hacer el de Wallace Beery: «Me creía capaz de hacerlo y de tener un triunfo. Como llevaran probados a varios actores sin resultado alguno, me ofrecí yo. Dudaron al principio; pero una prueba a la que me sometí desvaneció sus temores» (Hernández Girbal, 1935b). Wallace Beery es un actor mucho más sólido que él, marcado por un físico característico y un carácter pendenciero, pero el papel parece hecho a su medida: inquietante, bravucón, peligroso y fanfarrón hasta la bufonería. Justamente célebre es la secuencia de la carta que recibe en el patio del presidio. Como no sabe leer, aparenta ante sus compañeros que es de una chica que le espera fuera; el resto es demasiado salaz para leerlo en público. Butch se aparta con Morgan y escucha entonces que su madre ha fallecido y que ha sido imposible celebrar el funeral debido a su pobreza [Figura 7]. Auténtico *tour de force* interpretativo, la recreación de esta escena será el plato fuerte en las presentaciones que Juan de Landa realice de la película en cines de España y Latinoamérica. Su estilo es más teatral que el de Beery; también más directo. Sus carcajadas resultan tan inopinadas como explosivas. Y cuando empuña la metralleta no queda duda de que el sobrenombre de «El Ametrallador» no es vano. Por si hubiera algún reparo, los maquilladores se encargan de ponerle una cicatriz que

le atraviesa la mejilla derecha de norte a sur. El mismo maquillaje que lucirá André Berley en la adaptación francesa.

Fig. 7. Juan de Landa y José Crespo en la escena de *El presidio* en la que el primero recibe la noticia de la muerte de su madre

3. CUATRO VERSIONES IDIOMÁTICAS

Comprobado el buen resultado obtenido por *El presidio*, el reputado Paul Fejos se hace cargo de las versiones en alemán y francés. *Menschen hinter Gittern*, la alemana, está protagonizada por Heinrich George (Butch) y Gustav Diessl (Morgan, rebautizado como Morris). Una fotografía de rodaje muestra al físico Albert Einstein posando junto a ellos en el decorado del patio de la prisión. En los títulos de crédito de la francesa figura el título *Big House*, sin el artículo, pero en Francia se reestrena como *Révolte dans la prison*. En principio se iba a hacer cargo de ella Jacques Feyder, importado a Hollywood en 1928 para dirigir la última cinta silente de Greta Garbo, *The Kiss* (1928). Él y Françoise Rosay se convierten en los anfitriones de la colonia francesa en Hollywood y prácticamente todo el reparto de la película pasa por su casa: Charles Boyer, Mona Goya, Rolla Norman, André Berley...

Brutal, con resabios escénicos, el Butch de Berley resulta el menos matizado del lote. El actor interviene a lo largo de once meses en seis multiversiones más de M-G-M y, como

Landa, sustituye a Ed Brophy en una comedia de Keaton. Al regresar a Francia se declara decidido partidario del cinematógrafo y afirma que el medio requiere del intérprete «una gran fuerza de voluntad para exteriorizar sus sentimientos ante una hilera de focos y un micrófono por todo público» (Bourgoin, 1931: 4). Pero no hay duda de que la estrella de esta versión es Charles Boyer [Figura 8]. La crítica gala se rendirá ante él:

> La voz cálida, vibrante de Boyer llega lejos. Se mete a la perfección en la piel de su personaje. Sin duda ha tenido que distorsionar el papel que encarnaba en la versión original Chester Morris. Boyer lo reviste de una cierta nobleza que este actor increíble no había logrado imprimir a su interpretación. No hay nada de enigmático en Boyer, nada de puramente criminal, pero resulta sólido, fuerte, una mezcla de distinción y decisión (Chassagnard, 2008: 46).

Fig. 8. André Berley y Charles Boyer en *Big House / Révolte dans la prison* (Paul Fejos, 1931), versión francesa de *The Big House*

Frente a la firmeza y energía de Chester Morris y la virilidad un poco chuleta de José Crespo, Boyer ofrece un héroe romántico sin ambigüedad. Su mirada soñadora vaga por otros mundos mientras conversa con Butch y apenas la fija en Anne durante la despedida, como si ella no fuera más que un espejo en el que se reflejara su melancolía.

En cambio, André Burgère interpreta a un Kent –apellidado Harvey en lugar de Marlowe– a medio camino entre el amateurismo de Tito Davison y la pulsión estelar de Robert Montgomery, con unos ojos desmesuradamente abiertos que no dejan de recordarnos a los de Peter Lorre. Paul Fejos le ofrece instantes de introspección psicológica ajenos a las otras versiones, como en la breve escena en la que el nuevo recluso se pone el uniforme de presidiario. Mientras en la anglófona y la hispanoparlante se trata de un mero plano de transición, Fejos coloca al guardia fuera de la habitación y hace que el actor mire con dolorosa melancolía la ropa de civil que deja atrás. Además, cuando abandona la estancia sigue a ambos en panorámica ante un muro sobre el que se proyectan las sombras de las rejas, en una composición de fuerte contenido simbólico más propio del modelo europeo que de la funcional puesta en escena de Hollywood, donde estas gollerías se dan con cuentagotas. Más significativo es aún es el momento en que, al entrar en la galería con paso de autómata, el encuadre privilegie su mirada al guardia que echa el cerrojo. Ahora es solo una puerta más que se cierra entre él y la libertad, pero agarrado a este mecanismo morirá cosido a balazos al final de la cinta. El subrayado se refuerza mediante un reencuadre que muestra la rueda girando inútilmente y que, de nuevo, solo está presente en la versión francesa. También llama la atención la diferencia en la composición del plano previo a la ejecución de Wallace: mucho más frontal y apenas enfático en la versión española, y acentuadamente contrapicado, con profusión de humo y repleto de elementos que dotan de mayor profundidad al encuadre, en la francesa. Como quiera que en esta, además, el guardia se detiene para quitarse la gorra una vez alcanzado el centro del cuadro, su muerte fuera de campo resulta mucho más solemne que en cualquiera de las otras versiones. La de Fejos –prestigioso director de *Soledad* (*Lonesome*, 1928)– es, por tanto, una versión plenamente autoconsciente de su condición de reescritura de un texto ya fijado, sobre el que el realizador desliza, a modo de glosas, pequeñas marcas autorales. Se permite, incluso, algún apunte de humor excéntrico, como la inclusión en las escenas del patio de un recluso liliputiense con el que los reclusos cargan como si fuera un muñeco. Por lo demás, los diálogos no sufren variaciones sustanciales más allá de las necesidades de la traducción. Sin embargo, en las escenas de acción colectiva se nota la sustitución del griterío por sirenas y ruido de disparos. Muy otra ha sido la posición de Neville, subsidiaria en el plató de la del cuasi-anónimo Ward Wing, un periodista del que, aparte de su exigua filmografía como actor, solo hemos podido saber que era el cuñado de la *vamp* Theda Bara.

4. LA REPERCUSIÓN PÚBLICA Y LA REFORMA PENAL

La delegación de M-G-M en París maniobra al modo de Hearst. El pase de prensa provoca su consiguiente polémica. Boyvison, uno de los críticos más leídos de París, argumenta que la película debería prohibirse porque «pone en escena historias subversivas de las cárceles americanas» (Pierre-Bodin, 1930: 6), a lo que inmediatamente replica Pierre-Bodin desde las páginas de *Le Figaro* (*ibidem*) que una película que no ha parecido peligrosa al gobierno estadounidense mucho menos debería serlo para el francés:

> ¿Qué pretende usted que encuentre el público en las escenas de revuelta de los prisioneros estadounidenses además de la tranquilizadora observación de que los nuestros se rebelan menos?

> Finalmente, ¿cómo justificar la grave responsabilidad que contraería usted pidiendo que el público francés sea privado de una obra maestra, de la que su propio periódico ha publicado el más completo y el más justificado elogio?

El periódico comunista *L'Humanité* publica una diatriba del «camarada Krylenko, fiscal general del gobierno de los Soviets» contra el sistema penal burgués que culpabiliza al criminal en vez de buscar las causas sociales o hereditarias de su crimen. Léon Moussinac (1941: 4) realiza una comparación entre la versión original y la francesa para concluir que el diálogo chispeante de Yves Mirande y la interpretación del cómico André Berley degradan la fuerza denunciatoria de la cinta:

> Queda la admirable sencillez del comienzo, la emoción directa de la vida de los prisioneros, la revuelta en el comedor, la distribución de armas en la capilla y la explosión final.
> Dejemos de lado los pequeños detalles –la historia de amor, los trucos policiales, el sacrificio en aras de lo convencional– para participar únicamente del drama de estos desgraciados y sentir sólo la innoble hipocresía de la caridad y la justicia de las que América ofrece, hoy en día, uno de los modelos más perfectos a la burguesía del mundo entero.

En el polo ideológico opuesto, el reseñista de *L'Action Française* (Vinneuil, 1931: 4) desacredita la copia con argumentos nacionalistas –«imagínense a un habitante de Minnesota interpretando a un jardinero del Loira»– para acabar afirmando que se trata con diferencia de la mejor película en francés rodada en Hollywood porque «evita toda ostentación de realismo y toda reivindicación de una sensibilidad estúpida». En fin, que hubo opiniones para todos los gustos y que cuando el estreno fue por fin autorizado la cinta llegó a las pantallas francesas rodeada de gran expectación.

Es una muestra de la confianza que tenía M-G-M en la calidad de la película, algo que también se palpa en España, donde la compañía decide proyectar consecutivamente tres de sus versiones idiomáticas coincidiendo con su reposición en el madrileño cine Royalty el 5 de octubre de 1931 (Heinink y Dickson, 1990: 132). La recepción ha sido inusualmente bonancible: inusualmente, señalamos, porque la crítica se había mostrado desde un primer momento enfrentada con las producciones hispanas de Hollywood. Matiza el habitual reproche sobre la escasa españolidad de estas cintas el corresponsal en Barcelona del *Heraldo de Madrid*:

> He visto *El presidio*, película de la MGM. Un film humanamente desgarrador, crudo, intensamente rabioso, con rabia de injusticia y de crueldad.
> En él triunfa un compatriota nuestro –Juan de Landa–. Yo quiero rendirle el homenaje de mi elogio, por si se les olvida a otros. Hay un diálogo discreto. Y una dicción discreta en general. Y una sinceridad sorprendente, la sinceridad de decir que el régimen penitenciario de los presidios neoyorquinos es tan deleznable como el de los presidios españoles. ¡Tres mil presidiarios amazacotados en ochocientas celdas! ¡Y un menú de pescado podrido!
> Una escena patética, anticristiana, bárbara... Las celdas de castigo. Ni luz, ni apenas oxígeno. Los presos se comunican a voces, a tientas; sus palabras se encuentran en

> el espacio [...]. Una canción llora en el misterio... Y el llanto rebota en el acero de los cerrojos. ¿Por qué no haber cantado esa canción con música española? (Torres, 1931: 8)

Salvo estas apreciaciones, la crítica se vuelca con la película. Al estreno en el cine Callao el Sábado de Gloria de 1931, a dos semanas de la proclamación de la República, acude el infante Jaime de Borbón (J.C.V., 1931: 52). No nos consta que *El presidio* tuviera problemas con la censura. El lanzamiento se plantea al modo americano, con polémica periodística por adelantado. *Arte y Cinematografía* (M.T., 1931) publica una entrevista con el alcaide de Sing-Sing ilustrada con fotografías de José Crespo y Juan de Landa caracterizados como Morgan y Butch. Pero la crítica en el siguiente número de la revista deja de lado este tipo de consideraciones al no ser esa su «finalidad como informadores» (s.f., 1931b). Y eso que, según señalaba *La Vanguardia* (s.f., 1930a: 14)...

> en las famosas prisiones de Tsing-Tsing [*sic*] se han efectuado instalaciones sonoras para la proyección de películas destinadas a la reeducación social de los detenidos. Cuando en las prisiones y en las penitenciarías entre el trabajo regenerador en sus diversas formas, cuando entren libros y también el cinematógrafo con sus visiones luminosas de las que un conferenciante desprenderá el contenido moral, la criminalidad entrará en una fase decreciente.

No obstante el dramatismo del asunto, pareciera que la situación de partida resulte un tanto ajena a la realidad española. Bien sea porque reinaba la paz en los penales, bien por la censura de prensa ejercida desde el gobierno durante la dictadura de Primo de Rivera, lo cierto es que apenas encontramos noticias de amotinamientos en las prisiones españolas durante los últimos años de la década de los veinte. En todo caso, uno con la fuga de seis presos en el lejano protectorado de Marruecos (s.f., 1929b: 11) o un conato rápidamente resuelto por las autoridades en el penal de San Miguel de Valencia (s.f., 1930b: 4). Pero sí que tienen profuso reflejo, en cambio, los incidentes de allende el Atlántico que han dado lugar a la campaña de Hearst (Ávila, 1930: 36-37). Con la dictablanda del general Dámaso Berenguer las cosas empiezan a moverse, aunque solo sea para los funcionarios del Cuerpo de Prisiones: una comisión es encargada de redactar un nuevo reglamento que subsane las anomalías de estipendio y jornadas de veinticuatro horas que se mantienen en muchas prisiones de España (s.f. 1930c: 1). Nada en cambio sobre la situación de los reclusos.

La inminente amnistía para los presos políticos y los condenados por delitos de imprenta a consecuencia de la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931, provocará, ahora sí, incidentes en varias cárceles. La Presó Vella de mujeres de Barcelona, por ejemplo, es asaltada por la multitud «con el correspondiente ritual de liberación de las reclusas y quema de jergones, enseres y fichas antropométricas» (Hernández Holgado, 2013: 94-95). El nombramiento esa misma semana de Victoria Kent como directora general de Prisiones supondrá un cambio radical en la orientación de la política penitenciaria. Gargallo Vaamonde (2011: 276) destaca algunas de estas reformas:

> La decisión de incrementar el gasto por recluso y día para la alimentación, así como la introducción en las cárceles de derechos fundamentales como la libertad de conciencia o el acceso a la prensa sin censura. También es relevante el hecho

> de que, por primera vez, existió una voluntad en las autoridades penitenciarias de incluir a los presos en la organización de aspectos importantes de la vida en prisión, sustituyendo en ciertas labores a los funcionarios de prisiones; así como de renovación del deficiente sistema carcelario y modernización del personal.

Así lo corrobora, de hecho, uno de los presos más significativos de aquel periodo, el secretario general de las Juventudes Socialistas Santiago Carrillo (2006: 118), que encarcelado en la Modelo madrileña entre octubre de 1934 y febrero de 1936 recuerda cómo mantuvo en ella su actividad política sin mayores problemas en un sistema que, dentro de las limitaciones del encierro, permitía una vida de completa normalidad en el centro:

> La inspiración de Concepción Arenal y la labor de Victoria Kent, directora de prisiones durante la República, habían conseguido que el régimen interno de las prisiones españolas fuera uno de los más liberales del mundo. Siempre he pensado que había además otra razón: en la España del siglo pasado y del comienzo de éste era muy frecuente que los ministros de hoy fueran los presos políticos de mañana y viceversa y que los gobiernos, teniendo en cuenta la posibilidad de tales alternativas en la vida, se preocuparan de que las condiciones cuando su posible emprisionamiento fueran de lo más soportable.

Sin embargo, las reclamaciones de los presos por el mal estado de las instalaciones o por el agravio comparativo que suponía la amnistía para unos y no para otros había dado lugar a varios amotinamientos durante los primeros momentos del quinquenio republicano. Lo ocurrido en la cárcel celular de Barcelona en septiembre de 1931 puede servirnos de ejemplo de las diferencias entre lo que se podía ver en la pantalla y la realidad española. Mientras el gobernador civil conferenciaba con los presos gubernativos para que dieran fin a una huelga de hambre, estalló un motín que duró apenas media hora:

> Entonces como obedeciendo a una consigna, o tal vez porque la indignación de los protestatarios había llegado ya al colmo, los presos empezaron a romper las puertas de las celdas y a amontonar en el centro de las galerías las banquetas y los jergones, y luego rociándolos con el alcohol que emplean algunos para los infernillos individuales, les prendieron fuego. [...]
> Los quincenarios se sumaron pronto a los amotinados y en pocos instantes los 450 reclusos de la prisión habían hecho causa común y juntos se dedicaban a destruir e incendiar todo lo que encontraban a mano. [...]
> Después que hubieron los amotinados prendido fuego a todas las banquetas y jergones y a muchos camastros y puertas, se dedicaron a destruir cuanto pudieron en la sección de talleres, la imprenta y la escuela. Con las maderas destrozadas que sacaban de estas dependencias, alimentaban el incendio. Por último entraron en la capilla y la destruyeron también casi por completo, echando al fuego algunos objetos del culto (s.f., 1931a: 6).

La presencia de los guardias de asalto en el interior de la prisión y de la caballería en los alrededores para mantener el orden público fueron suficientes para sofocar el conato de motín, que ponía en evidencia la resistencia a las supuestas actividades de redención

de penas por el trabajo y al carácter religioso que pervivía en todos los ámbitos de la vida española. La ambientación estadounidense de la película supervisada por Neville impedía, eso sí, cualquier tipo de identificación con el sistema penitenciario nacional agitado por la política reformista implantada por Victoria Kent. Estas reformas serán torpedeadas por una derecha que utiliza como contrapropaganda las evasiones y boicoteadas por el corporativismo de un funcionariado inmovilista (Gargallo Vaamonde, 2011: 276-277).

Para entonces, en Estados Unidos la industria y el público ya han refrendado la apuesta. La guionista Frances Marion debió de felicitarse de su asociación con Beery. El argumento de *The Big House* y el guion de *El campeón* (*The Champ*, King Vidor, 1931) le valieron sendos premios Oscar en dos años consecutivos, primera mujer en conseguirlo, y visto el éxito, el equipo se pone de nuevo manos a la obra en una cinta que supone la creación de una nueva pareja, la formada por Beery y Marie Dressler. Sus fuertes personalidades y su capacidad para armonizar patetismo y bufonería convencieron al público y a la profesión. Dressler obtuvo el Oscar a la mejor actriz y *Min and Bill* (George Hill, 1930) fue la película con mayor recaudación de ese año para M-G-M. De los diálogos adicionales de su inevitable versión en español, *La fruta amarga* (Arthur Gregor, 1931), se hará cargo Antonio de Lara «Tono». La última película que Marion y Hill harán juntos es *Los seis misteriosos* (*The Secret Six*, George Hill, 1930), una cinta de argumento criminal producida por George Hill y Cosmopolitan para Metro-Goldwyn-Mayer, ambientada en los círculos del tráfico clandestino de licor en Chicago, donde Beery asume un papel inspirado en Al Capone. Juan de Landa aseguraba en una entrevista estar pendiente de una nueva interpretación al ciclostil que nunca llegó a realizarse. Los problemas con el alcohol del director fueron la causa de su separación a principios de 1931.

Los ecos de *The Big House*, sin embargo, no terminarán aquí. Apenas estrenada, Hal Roach pone en marcha una parodia, *Pardon Us* (James Parrott, 1931), que se rueda al mismo tiempo que otras cuatro versiones fonéticas protagonizadas también por Stan Laurel y Oliver Hardy. La española se titulará *De bote en bote*. El mismo decorado del patio de la prisión en que se ha rodado *The Big House* servirá de plató a Howard Hawks para *The Criminal Code* (1931) con todos los rasgos inequívocos de la explotación. El guión adapta un drama de tesis sobre la reforma penal que ha tenido un razonable éxito en Broadway en 1929. Su autor es Martin Flavin, que también ha intervenido en el guión de *The Big House*. Hawks y su colaborador habitual, Seton I. Miller, introducen algunas notas humorísticas, prescinden de varios personajes y alteran todo el tercer acto para trasformar la obra en una película de género criminal (McCarthy, 1997: 118-121). *The Criminal Code* también tuvo versión española: *El código penal* (Phil Rosen, 1931). Carlos Villarías, el Drácula hispano, toma el papel de Walter Huston; la catalana María Alba, el de su hija; y el argentino Barry Norton el del inocente condenado. Las reseñas a propósito de su estreno en el madrileño cine Avenida señalan la afinidad genérica con *El presidio*, la solvencia de su realización y los progresos de cuantos conforman el reparto hispanoparlante (A.P.C., 1932: 5). La revista satírica ultramontana *Gracia y Justicia* (Cineófilo, 1932: 2) aprovecha la ocasión, eso sí, para desacreditar a Victoria Kent:

> Ante lo que vimos en *El código penal*, hemos sentido acrecentada nuestra admiración por doña Victoria Kent, en tales términos que no dudamos en proponer al señor embajador de los Estados Unidos gestione de nuestro gobierno que le preste por diez o doce años a la ilustre directora de Prisiones, que disfrutamos –mejor dicho

> que disfrutan los presidiarios– para que pueda desarrollar en los presidios de aquel país, la humanitaria y diabética labor que ha realizado en el nuestro.
> Y ya verán los norteamericanos los efectos de las doctrinas nuevas penitenciarias de doña Victoria Kent.

A partir de entonces, Warner Bros., un estudio decantado por los temas sociales con tratamiento crudo y potente, se convertirá en la cantera del género. *Veinte mil años en Sing Sing* (*20,000 Years in Sing Sing*, Michael Curtiz, 1932) y *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervyn LeRoy, 1932) marcarán la nueva frontera sobre lo que Hollywood estaba dispuesto a decir a propósito de los trabajos forzados y de la crueldad del sistema penal estadounidense.

5. NEVILLE ENTRE REJAS, MÁS ALLÁ DE *EL PRESIDIO*

Las dos versiones hispanas en las que intervino Neville en Estados Unidos –*El presidio* más que *En cada puerto un amor* (Marcel Silver y Carlos F. Borcosque, 1931)– son cintas de acción, en franco contraste con los dramas judiciales que permitían trabajar con unos plazos de ejecución más breves debido a su carácter teatral y a que descansaban en la interpretación de unos actores con entrenamiento previo en los escenarios. En estos, aparte de la traducción de los diálogos y la dirección de actores, poco más puede hacer el realizador. Tras *El proceso de Mary Dugan* (Marcel De Sano y Gregorio Martínez Sierra, 1931), Neville está cerca de encargarse de la supervisión de *La mujer X* (Carlos F. Borcosque, 1931). El drama de Alexandre Bisson en el que se basa la película ha sido repuesto numerosas veces en los escenarios madrileños, en ocasiones con el protagonismo de María Guerrero. En carta a José López Rubio (Torrijos, 2003: 162), Neville confiesa que va a hacer una prueba a la tiple valenciana afincada en México María Conesa: «Por supuesto, ni es el tipo ni sabrá hacerlo, pero es la última que me queda por probar. Si no sale ésta, ya he pedido que no se haga el film, porque no quiero debutar haciendo perder dinero a la casa y haciendo una birria». La imposibilidad de encontrar un reparto adecuado y diversas desavenencias con Miguel de Zárraga le forzarán a desvincularse del proyecto.

De regreso a España tras su fructífero paso por Hollywood, Juan de Landa rueda *Se ha fugado un preso* (Benito Perojo, 1934), una comedia cosmopolita en cuyo guion participa Enrique Jardiel Poncela y en la que se traslada a un transatlántico el ambiente de motines que parodia parigualmente *El presidio* y *El acorazado Potemkin*. Todavía, ese mismo año, surge una nueva parodia cinematográfica con protagonismo de Landa titulada *Se ha fugado otro preso* (León Artola, 1934) de nula repercusión comercial a tenor de la ausencia de noticias sobre su estreno (Heinink y Vallejo, 2009: 263). Para que la sátira cinematográfica del sistema penitenciario español alcance altura humorística y aceptación unánime hemos de aguardar a la realización de *La hija del penal* (Eduardo García Maroto, 1935), con diálogos y cantables de Miguel Mihura. La situación de partida muestra una modesta prisión amenazada de cierre por falta de clientela a la que llega un nuevo recluso tratado por los funcionarios a cuerpo de rey a fin de mantenerlo feliz en el centro y eludir así el despido. Como la película no se conserva, hemos de recurrir al guion editado por la Diputación de Jaén en 1989. En él constatamos que la celda que ofrecen al preso Austregisildo es un «modernísimo apartamento en lugar de la horrible celda que él esperaba: radio, calefacción, muebles confortables, delicados cortinajes, tocadiscos, piano, selectos adornos». En el armario, un

«variado surtido de trajes de presidiario y en diferentes clases de rayas y colores. En la balda de arriba hay también una colección de gorros de presidiario marcados con el número uno» (García Maroto, 1989: 49-51). La inminente Guerra Civil dará al traste con estas comedias bienhumoradas.

Como integrante del Departamento Nacional de Cinematografía, Neville forma parte de la vanguardia –esta vez en sentido estricto– del ejército nacional cuando este entra en Barcelona en enero de 1939. Rueda entonces un reportaje sobre las checas republicanas con someras dramatizaciones. Sobre el mismo asunto publica en *Vértice* «La cheka de Vallmajor» (Neville, 1939b), un memorial de los horrores de la guerra, que remite a escenas análogas de *El presidio*:

> Al preso lo metían de madrugada en un cajón de cemento y con una manga fina para que el agua saliera con fuerza, le duchaban durante horas; cuatro o cinco horas seguidas durante las cuales se alternaban los verdugos.
> Luego, con las ropas empapadas, pues los duchaban vestidos con ese fin, los metían en «la nevera» que eran unas estrechísimas celdas de cemento como las que se emplean para conservar la carne, a las que jamás había llegado la luz. Sólo cabía en ellas una persona que al cerrarse la puerta de hierro quedaba aislada, y lejos de todo lo que no fuera un frío extremo. I.as paredes y el suelo de la celda destilaban agua y allí quedaba el despojo humano sintiendo llegar la muerte por sus venas heladas.

Dos frases parecen resumir la impresión que en Neville causa el descubrimiento de la checa. Un prisionero francés ha grabado con el mango de la cuchara en el muro de su celda una carta de amor: «Mon cher petit chou: Si tu savais comme je suis triste sans toi...». La otra, escrita por los carceleros en lo que le parece una ironía insoportable, da título al documental: «¡Vivan los hombres libres!».

Apenas terminado este cometido, Neville se marcha a Italia. Sus antiguas simpatías republicanas complican su situación personal en España y decide poner tierra de por medio gracias al encargo de los hermanos Bassoli –artífices también de *Sin novedad en el Alcázar* (*L'assedio del Alcazar*, Augusto Genina, 1940)– de adaptar su novela corta *Frente de Madrid*, editada como suplemento de *Vértice* y traducida al italiano y publicada en *Nuova Antologia* (Neville, 1939a). El relato literario no entra en detalles de la estancia de Carmen, la novia del protagonista, en una checa madrileña, pero el cinematográfico sí. Un movimiento de grúa aproxima al espectador a unos pequeños cubículos, a modo de celdillas de una colmena techadas con rejilla, en los que se hacinan las detenidas. Carmen –Conchita Montes, la compañera de Neville, en su debut ante las cámaras– comparte su celda con la orgullosa madre de dos falangistas y con una joven aterrorizada por la incertidumbre, pero más allá de esto y de las ejecuciones sumarias fuera de campo ninguno de los horrores explícitos de *El presidio* o aquellos cuya crónica se realiza en «La cheka de Vallmajor» asoman por aquí.

Otra cosa es *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (Roberto de Ribón / Carlo Borghesio, 1939), adaptación de la novela homónima de Armando Palacio Valdés, que había estado a punto de comenzarse a rodar en Madrid en julio de 1936. En Italia, antes de embarcarse en el rodaje de *Frente de Madrid*, Neville asegura haber rehecho todo el guión técnico al que «le sobraban por lo menos trescientos planos» (Gómez Santos , 1969: 361). *Santa Rogelia* supone el reencuentro con Juan de Landa, que interpreta a Máximo,

Figs. 9 y 10. Juan de Landa, de vuelta al presidio, en *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (Roberto de Ribón / Carlo Borghesio, 1939), supervisada por Edgar Neville

un minero pendenciero y maltratador que termina condenado a trabajos forzados en un presidio ceutí. Palacio Valdés (1926: 211) describía del siguiente modo a los reclusos de esta penitenciaría:

> Era un enjambre de hombres sucios, astrosos, de caras macilentas, con ojos traidores y huidos, como los de los animales salvajes. Nada de uniforme; su indumentaria era estrafalaria y ridícula. Unos iban casi desnudos, otros abrigados con zamarrones como si estuvieran en Siberia. Todos revelaban en sus fisonomías el dolor; más en unos ese dolor se presentaba bajo el aspecto de resignación, en otros de la ira, de la cobardía o del vicio.

Aunque Neville y sus productores parecen tomar como referencia *Soy un fugitivo*, el tercer acto de *Santa Rogelia* difiere de la cinta protagonizada por Paul Muni que supuso un hito en el cine social en su alineamiento institucional con la capacidad regeneradora de los trabajos forzados. Rogelia (Germaine Montero) sacrifica su nueva vida y su familia para trasladarse al presidio donde Máximo cumple condena. Su renuncia, de raíz netamente católica, logra vencer las reticencias del recluso y que este dé por bueno el poder purgativo de la pena. «Cuando se ha hecho algo malo, hay que pagar por ello –sermonea a uno de sus compañeros–. Nosotros pagamos por lo que hemos hecho. No debemos estar tristes, porque cuando se paga lo que se debe no se entristece uno». Tampoco resulta baladí que las condiciones sean inmejorables: trabajo al aire libre con un tiempo espléndido, guardianes bondadosos, la posibilidad de comer todos los días con la familia y descuento en la condena [Figuras 9 y 10]. Muy lejos del retrato que traza Tomás Salvador en su novela *Cabo de vara*, ambientado en esta misma colonia penitenciaria de Ceuta y que Raúl Artigot adaptará al cine en 1978.

A pesar de su asunto criminal, ni *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) ni *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945) se ocuparán de la situación penitenciaria de sus personajes. No ocurre lo mismo en *El crimen de la calle de Bordadores* (Edgar Neville, 1946), cuyo clímax dramático se desarrolla en una galera de mujeres –probablemente la de Alcalá de Henares– donde ha ido a parar Petra (Antonia Plana) en espera de que se confirme su pena de muerte o llegue el indulto. Ahí tienen lugar dos de las escenas más antitéticas de la cinta: el encuentro de la asesina con su hija –que no sabe que lo es– y la incriminación de esta, recibida por el resto de las reclusas con grandes muestras de alegría [Figuras 11 y 12]. Pero en medio del ambiente de júbilo general, Petra se sume en el mutismo y la apatía.

> –Pero mujer, anímate. Otra cualquiera estaría pegando brincos. ¿No comprendes que acabas de salvar la cabeza?
> –A ti te ponen en la calle como si tal cosa.
> –O te tendrán encerrada unos meses como cómplice y eso pasa pronto. Ya ves, a mí no me quedan más que dos años de estar en la cárcel. Claro que mi crimen no tuvo la importancia del tuyo. Pero también fue crimen, tan crimen como el que más y aquí me ves, tan campante. [...] La tercera vez que a mí me procesaron fue morirse de risa.

Cierra este recorrido presidiario por la filmografía de Neville el desconocidísimo cortometraje *Cante hondo* (1952), desgajado del metraje de *Duende y misterio del flamenco*

Figs. 11 y 12. Dos escenas ambientadas en una galería de mujeres en *El crimen de la calle de Bordadores* (Edgar Neville, 1946)

(1952), que presenta cantes de herreros y presidiarios y que, por lo tanto, carecen de acompañamiento a la guitarra. El hecho de que fuera dirigido a un público no necesariamente hispanoparlante fue el motivo de la supresión de una locución que habría informado al espectador de que los cantes registrados salían «de las tristes rejas de las celdas para comunicarse con sus compañeros o con las familias que esperan fuera» (s.f., 1952). Al prescindir de la locución, los planos de situación –uno del penal y una panorámica del campo y un pueblo lejano– que debían soportarla ganan una fuerza inusitada. La voz de Antonio Mairena resuena en el martinete de la Tía Anica la Piriñaca sobre los muros del presidio del Puerto de Santa María, seguido de una viñeta en la que, tras una panorámica de las afueras de un pueblo, un *travelling* de retroceso nos lleva a descubrir una mujer muerta junto a una pila de heno. «Por cumplir con Dios y el mundo / te hablo cuando yo te encuentro, / pero me hago los cargos / que tú ya pa' mí te has muerto, ay, ya». El resto son planos y contraplanos de un hombre que escapa y dos migueletes que lo prenden. «Ay, si por qué tú te has casao, / compañerita mía. / Si el que se expone a querer / se expone a perder la vida». Del martinete o carcelera recuerda Neville una letra que le emociona por su profunda poética popular, ajena por completo a cualquier cultismo: «De Cádiz al Puerto / han jecho carrí / los pinreles de Anita la er Mico / de dir y venir» (Neville, 2006: 53). La misma fuerza dramática tiene un nuevo *travelling*, este lateral, sobre las ventanas de las celdas del penal, con la reja en primer término: recuerda mucho a los que dos o tres años después empleará Alain Resnais para retratar el horror de los campos de exterminio en *Nuit et brouillard* (1955).

En España, al principio de la década, los artífices de una serie de cortometrajes de temática colonial rodados en Guinea y Marruecos aceptan el encargo de Cifesa de rodar para el Ministerio de Justicia *Redención (La obra penitenciaria española)* (Santos Núñez, 1950). No hay aquí lugar para revueltas ni lamentos en germanía ni rugidos reclamando libertad. Las tensiones producidas entre la opinión pública, la política penitenciaria y los códigos de la ficción que han servido a Edgar Neville de bastidor para tejer parte de su obra se desvanecen en las modélicas, espaciosas y soleadas galerías en las que los reclusos redimen sus pasados errores mediante el trabajo y el reforzamiento moral tutelado por la Iglesia católica.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

A.P.C. (1932), Los cines: *El código penal*, en el Avenida, *La Libertad*, 2 de marzo, p. 5.

AGUILAR, S. (2007), Neville secreto, en J. A. Ríos Carratalá (coord.), *Universo Neville*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, pp. 55-83.

ANDERSON, D. (2012), America's Worst Prison Riots. Colorado State Penitentiary Prison Riot of 1929, *Lockdown*, septiembre, pp. 12-18.

ÁVILA, M. (1930), Sublevaciones en los presidios yanquis, *Mundo Nuevo*, 10 de enero.

BEAUCHAMP, C. (1998), *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, Berkeley, University of California Press.

BOURGOIN, A. (1931), Et voilà comment je devins acteur... dit André Berley, *Pour Vous*, 10 de septiembre, p. 4.

CARRILLO, S. (2006), *Memorias (Edición revisada y aumentada),* Barcelona, Planeta, p. 118.

CHASSAGNARD, G. (2008), *Charles Boyer, profession: acteur*, París, Segnat Editions.

FOSTER, Ch. (2000), *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood*, Toronto, Dundurn Press.

CINEÓFILO (1932), ¡Llévame al cine, mamá! *El código penal*, *Gracia y Justicia*, 27, 5 de marzo, p. 2.

GARCÍA MAROTO, E. (1989), *La hija del penal, un film de Eduardo G. Maroto con diálogos de Miguel Mihura*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.

GARGALLO VAAMONDE, L. (2011), *El sistema penitenciario de la Segunda república, antes y después de Victoria Kent (1931-1936),* Madrid, Ministerio del Interior.

GÓMEZ SANTOS, M. (1969), *12 hombres de letras,* Madrid, Editora Nacional.

HALL, M. (1930), The Screen: A Jail Break, *New York Times*, 25 de junio.

HEININK, J. B. (2013), Les versions múltiples a partir de l'inici del sonor, en E. Riambau (coord.), *Multiversions*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya, pp. 50-63.

HEININK, J. B. y DICKSON, R. G. (1990), *Cita en Hollywood*, Bilbao, Ediciones Mensajero.

HEININK, J. B. y VALLEJO, A. C. (2009), *Catálogo del cine español: Films de ficción 1931-1940, vol. F-3*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1935a), Los que pasaron por Hollywood: Edgar Neville, *Cinegramas*, 40, 16 de junio.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1935b), Los que pasaron por Hollywood: Juan de Landa, *Cinegramas*, 48, 11 de agosto.

HERNÁNDEZ HOLGADO, F. (2013), Cárceles de mujeres del novecientos. Una rutina punitiva secular, *Segle XX (Revista Catalana d'Història)*, 6, pp. 85-112.

J.C.V. (1931), Estrenos de películas: *El presidio*, *ABC*, 5 de abril, p. 52.

JARVINEN, L. (2012), *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood Shadow, 1929-1939*, New Brunswick, Rutledge University Press.

M.T. (1931), La cinematografía ante los grandes problemas sociales: La reforma carcelaria, *Arte y Cinematografía*, 357, enero.

MCCARTHY, T. (1997), *Howard Hawks, The Grey Fox of Hollywood*, Nueva York, Grove Press.

MOUSSINAC, L. (1931), Notre point de vue: *Big-House* ou la prison bourgeoise modèle, *L'Humanité*, 7 de junio, p. 4.

NEVILLE, E. (1939a), Carmen fra i rossi: Racconto dal dronte de Madrid, *Nuova Antologia*, 1603-1605, enero-febrero.

NEVILLE, E. (1939b), La cheka de Vallmajor, *Vértice*, 20, marzo.

NEVILLE, E. (1951), Españoles en Hollywood, *ABC*, 18 de noviembre, pp. 18-19.

NEVILLE, E. (2006), *Flamenco y cante jondo*, Madrid, Rey Lear.

PALACIO VALDÉS, A. (1926), *Santa Rogelia (De la leyenda de oro)*, Madrid, Pueyo.

PEÑAFIEL ALCÁZAR, L. (1932), José Crespo, un actor español de la pantalla en su tierra, *Blanco y Negro*, 3 de enero.

PIERRE-BODIN, R. (1930), Cronique des cinémas de Paris, *Le Figaro*, 26 de octubre, p. 6.

PIQUEJAS, J. (1930), Visitas de Cinema - Los escritores: Edgar Neville, *La Gaceta Literaria*, 76, 15 de febrero, p. 16.

PIZZITOLA, L. (2002), *Hearst over Hollywood: Power, Passion, and Propaganda in the Movies*, Nueva York, Columbia University Press.

s.f. (1929a), Colorado Prison Riot Blamed on 2 Convicts, *The New York Times*, 9 de diciembre, p. 37.

s.f. (1929b), Los asuntos de Marruecos: Un motín en Marrakesh, *La Libertad*, 23 de julio, p. 8.

s.f. (1930a), Cine social: El cine en las prisiones, *La Vanguardia*, 26 de abril, p. 14.

s.f. (1930b), Valencia: Los sucesos en el penal de San Miguel de los Reyes, *El Imparcial*, 14 de mayo, p. 4.

s.f. (1930c), Editoriales: El reglamento del Cuerpo de Prisiones, *El Sol*, 29 de mayo, p. 1.
s.f. (1931a), Grave motín en la Cárcel Celular, *La Vanguardia*, 3 de septiembre, p. 6.
s.f. (1931b), Lo que hemos visto, *Arte y Cinematografía*, 358, febrero.
s.f. (c. 1952), *Pressbook* de *Duende y misterio del flamenco*, Suevia Films.
TORRES, M. (1931), Comentarios frívolos: Voz de ultratumba, *Heraldo de Madrid*, 25 de febrero, p. 8.
TORRIJOS, J. M. (ed.) (2003), *José López Rubio: La otra generación del 27 - Discurso y cartas*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
VINNEUIL, F. (1931), L'Ecran de la Semaine: *The Big House*, *L'Action Française*, 22 de mayo, p. 4.

LORENZO SILVA Y LAS ADAPTACIONES DE BEVILACQUA

César FERNÁNDEZ

RESUMEN

Tras el buen empujón que supuso el Premio Nadal en el año 2000, el madrileño Lorenzo Silva pudo dedicarse de lleno a la escritura y vivir de ello. Afortunadamente para nosotros los lectores y consumidores de su ficción, la vida literaria de los agentes de la Guardia Civil Rubén *Bevilacqua* y Virginia *Chamorro* es larga y llena de entuertos; al menos sobre el papel, porque en el celuloide apenas se han producido un par de adaptaciones. En el presente artículo damos cuenta del contenido de estas dos adaptaciones a la pantalla grande y de las respectivas novelas que les sirvieron de base: por un lado *El alquimista impaciente* (libro 2000, película 2002) y por otro *La niebla y la doncella* (libro 2002, película 2017).

Palabras clave: *adaptación literaria*, *Lorenzo Silva*, *Rubén Bevilacqua*, *Virginia Chamorro*, *Guardia Civil*.

1. UN GUARDIA CIVIL LLAMADO LORENZO SILVA

El escritor Lorenzo Silva (n. 1966), guardia civil honorario por su contribución a la imagen del cuerpo, se suma a la corriente de escritores europeos como Henning Mankell (1948-2015) con su inspector Wallander o Petros Márkaris (n. 1937) con el comisario Kostas Jaritos, que constituyen un cambio de paradigma en la novela policial donde las tramas y los personajes sirven para hacer una representación crítica de la sociedad actual.

Silva, con doce novelas publicadas hasta la fecha protagonizadas por la pareja de Bevilacqua y Chamorro, pone el aliento poético en el género negro desde el primer plano; los títulos de sus novelas son imágenes metafóricas que muchas veces no se resuelven hasta la última página: *El lejano país de los estanques (1998), El alquimista impaciente (2000), La niebla y la doncella (2002) o La marca del meridiano (2012)*, publicadas todas ellas por la editorial Destino, sirven como ejemplo. Pero aunque el texto contenga reflexiones, muchas veces del propio protagonista, Silva –cual Dashiell Hammett (1894-1961) o Raymond Chandler (1888-1959)– se centra en los hechos y va al grano... lo cual hace difícil abandonar su lectura.

Una de las características que tienen en común sus novelas es su realismo: el autor conoce bien los entresijos del funcionamiento de la justicia y de la ley en este país y plantea una dosis de realidad sobre cómo son los procedimientos de investigación, judiciales y policiales, que no se ven muy a menudo en las novelas de género. La trama de la novela discurre de forma natural, encadenando una pista con otra, como un trabajo rutinario y lógico sin recurrir al *deux ex machina*.

Lorenzo Silva utiliza con acierto la narración en primera persona, pues es el personaje de Vila quien narra; y por ello nos identificamos con su punto de vista, aunque sin renunciar a la objetividad de un hipotético narrador en tercera persona que detalladamente nos transcribe los diálogos y describe los espacios y situaciones. La novela es, pues, la de Rubén Bevilacqua; la de su vida y sus sentimientos sacados a la luz, expuestos sin vergüenza alguna.

Plantear reflexiones sobre temas actuales es uno de los mayores atractivos de la serie, añadiendo valor a la mera resolución ingeniosa del caso. Como afirma el hispanista británico Paul Preston en un texto reproducido en la contracubierta de *Lejos del corazón*, otro título de la saga: «En las novelas de Bevilacqua y Chamorro, las soluciones son cautivadoras y los problemas rabiosamente reales y contemporáneos».

En palabras de Salvador A. Oropesa, profesor asociado de la Universidad de Kansas, y quien ha escrito casi una tesis acerca de Chamorro y Bevilacqua a partir de sus dos primeras novelas:

> Las novelas de Silva son válidas desde un punto de vista formal: el registro de hablas según clases sociales y origen, las descripciones exactas, los comentarios mordaces, la perfección de la intriga y el representar una España realista con diferentes clases sociales y grupos con diferentes orígenes, poder adquisitivo y educación. Pero sobre todo siguen la tradición de la novela detectivesca de hacer literatura social, al menos según la tradición del *hard boiled* norteamericano y que llega a autores contemporáneos norteamericanos como Elmore Leonard (1925-2013) o James Ellroy (n. 1948) vía Raymond Chandler o Dashiell Hammett. De estas novelas, las novelas de Silva poseen tipos duros, un cierto sensacionalismo en los asesinatos y sobre todo el realismo social para denunciar, analizar, representar y mostrar los males tanto endémicos como nuevos de la sociedad española.
> Uno de los éxitos de las novelas es lo bien que se trenzan la trama principal y episodios domésticos de los guardias que sirven de explicación y comentario de la trama principal. Llamando la atención la detallada reconstrucción de los datos, su estructura cerrada y dentro de la ortodoxia del género criminal. La pareja es muy moderna, muy eficiente, realista y utópica, nos divierten con su pericia y nos redescubren nuestra propia realidad, presentan una visión de España desde una postura moderada y nos hacen degustar, deconstruir y reflexionar sobre la modernidad española (Oropesa, 2002).

2. MI PADRE ERA UN TANGUISTA ARGENTINO

El personaje de Rubén Bevilacqua, Vila para los amigos, nace con la intención de ser creíble. Es, por un lado, opuesto al estereotipo del personaje policial norteamericano de serie negra; y por otro, opuesto al Guardia Civil presente en el imaginario colectivo español; siendo así

la confluencia de esto un tipo de héroe humanista e impulsivo que estudia el alma humana y se pone del lado de la gente más humilde.

Nacido en Uruguay, es hijo de uruguayo y española. Su padre los abandonó a él y a su madre cuando él apenas tenía seis años; y ambos volvieron a España, lugar en el que reside desde entonces. El sargento Vila considera este episodio de su vida como algo estrictamente privado; y dado que su apellido, impronunciable y bastante exótico, suscita muchas preguntas, siempre tiene a mano una anécdota inventada sobre la procedencia de dicho apellido para espantar curiosos de su vida privada, la cual guarda con mucho celo.

Psicólogo de carrera, Vila ingresó en el cuerpo de la Guardia Civil sin vocación con el fin de tener un sueldo asegurado, pero poco a poco fue integrándose en él y comprobó que su trabajo era realmente útil; así, ayudando a la gente, encontró su vocación.

Destinado a homicidios, pasó a formar parte de la Unidad Central Operativa (UCO) en Madrid, un grupo de élite especializado en la resolución de crímenes demasiado complejos para otros cuerpos, así como en casos antiguos o complicados. Trabaja a las órdenes del comandante Pereira, con quien mantiene una relación de confianza y respeto mutuo; si bien nunca han llegado a ser verdaderos amigos.

Al serle adjudicado un caso en Mallorca (véase la primera novela de la serie, *El lejano país de los estanques*), le asignan como compañera a la guardia Virginia Chamorro. Pese a su rechazo inicial a trabajar acompañado, la tenacidad y el desempeño de la joven le van ganando su respeto. Además, Chamorro tiene un aire a la actriz Veronica Lake, uno de los iconos de Vila.

Por su parte, la cabo Virginia Chamorro es una pionera en el cuerpo, reflejo de la transformación radical de la sociedad española por la presencia de la mujer en ámbitos donde antes no existía:

> La Guardia Civil es un Cuerpo de Seguridad Pública de naturaleza militar y ámbito nacional sometido a una disciplina más férrea que el resto de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, a las cuales pertenecen (así lo atestigua el hecho de que, según establece la Ley Orgánica 11/2007, reguladora de los derechos y deberes de sus miembros, éstos no pueden ejercer el derecho de huelga pero tampoco el de sindicación, algo que sí está permitido al Cuerpo Nacional de Policía). Aunque se fundó en el año 1844, la incorporación efectiva de la mujer al Instituto Armado no se llevó a cabo hasta el año 1989 (Suárez, 2017).

La mirada de la mujer como parte participante de la investigación supone una gran diferencia que aporta novedad al género negro patrio.

Ambos personajes tienen un poso de simpatía que hace sentirlos cercanos; son héroes cotidianos, investigadores que van en metro a trabajar y tienen aficiones comunes como pintar soldados de plomo o la astronomía. Así lo expresa el autor a través de un pensamiento de Bevilaqua:

> Cuando llega la noche y me noto a merced de sentimientos contradictorios; cuando, de noche o de día, me doy cuenta de que me tropiezo con dificultades insalvables para resolver mi tarea; o sencillamente, cuando no entiendo qué demonios pinto en el mundo, nada me alivia más que una dosis de trabajo manual. (Silva, 2000: 54).

3. *EL ALQUIMISTA IMPACIENTE* (2000): LA NOVELA

La corrupción a nivel institucional mezclada con el poder del dinero alimenta la trama de la novela, un mundo completamente de actualidad en el año 2000 y también ahora.

Una muerte aparentemente accidental, producto de una noche de desenfreno, se descubrirá en asesinato poco a poco durante el transcurso de la investigación. Un asesinato provocado por las circunstancias en que se ven envueltos los personajes de este mundo de corrupción: políticos, asesores, funcionarios públicos, constructores, etcétera, pasarán por el escrutinio de nuestra pareja protagonista en un proceso donde todo el mundo tiene algo que ocultar. Pero la clave, como en la alquimia, está en la paciencia; porque la avaricia y la transformación interior o la transmutación de uno mismo será el fin del culpable. Es más: ¿dónde se ha visto antes que el asesino muera antes que el asesinado?

Nos encontramos ante la segunda novela de la serie de Bevilacqua y Chamorro, publicada en el año 2000, y que supuso para Lorenzo Silva su consagración en el ámbito de la novela policial española, ganando de paso el Premio Nadal de ese año y estampando así con tinta y sangre un capítulo más en la historia del género criminal español.

Aquí Silva volcará todo su saber hacer y su conocimiento de los procedimientos policiales y criminales, tejiendo así una trama y creando unos personajes muchos más complejos que los de su primera novela.

Escrita entre junio y septiembre de 1999, la idea original databa de mucho antes, de cuando a Silva se le ocurrió recurrir a Chamorro y a Bevilacqua para hacer una aproximación novelesca a cierta fauna de la sociedad española actual y a ciertos impulsos más bien insensatos que en nuestra sociedad mueven a numerosas personas. En sus propias palabras, intentó hacer un digno relato policial y una historia que estimulara al lector, presentándola al Premio Nadal y ganando la edición del año 2000; gracias a lo cual llegó a muchos lectores, siendo esto lo mejor que le puede pasar a un libro.

El alquimista impaciente es una novela de corte policíaco que además es mucho más que un relato de intriga, y en la que descubrir a la víctima es casi más importante que descubrir a su asesino. Como en los libros de Chandler y Hammett, no se trata de resolver un crimen como quien resuelve un acertijo, sino que hay que sumergirse en las circunstancias y los personajes que rodean a la muerte, en su trasfondo social:

> El cadáver que da inicio a la novela es nacional y masculino, el de un ingeniero de una central nuclear, muerto en la cima de su carrera, cuando pluriempleado en empresas de concesiones de contratas municipales y de desarrollo de urbanizaciones ha cruzado el umbral de la clase media, para colocarse en los primeros escalones de la clase alta. Es decir, es un advenedizo que intentó subir demasiado rápido y muere en el intento. La moral de la novela tal vez se halle aquí, no se opone nadie al ascenso social, de hecho es positivo y constitucional, pero si se hace entrando en la ilegalidad y la corrupción, el individuo debe ser castigado y es la obligación moral del estado de encargarse de esto (Oropesa, 2002).

4. *EL ALQUIMISTA IMPACIENTE* (2002): LA PELÍCULA

Cuando los productores de la película le encargaron a Patricia Ferreira, escritora y directora, la adaptación, la principal preocupación de aquellos era que los lectores reconocieran en la adaptación a la novela: que fuera fiel.

Patricia Ferreira venía de dirigir *Sé quién eres* (2000), y para esta ocasión repitió con parte del equipo de rodaje de aquella. Cabe destacar que los papeles protagonistas fueron adjudicados a los actores Roberto Enríquez (n. 1968) e Ingrid Rubio (n. 1975) como los agentes Bevilacqua y Chamorro respectivamente; así como los grandísimos actores de reparto Miguel Ángel Solá (n. 1950) y Jordi Dauder (1938-2011), acompañados de nuevas incorporaciones como Adriana Ozores (n. 1959), Chete Lera (n. 1949) y el mismísimo Josep Linuesa (n. 1966).

Roberto Enríquez e Ingrid Rubio dan vida a unos personajes creíbles que encajan perfectamente en la España que ilustra la película. No son solo instrumentos al servicio de la investigación que vertebra el relato, sino que sus circunstancias personales y profesionales tienen que ver con la situación social, política y cultural del país en que viven.

Lógicamente, igual que Lorenzo Silva, Patricia Ferreira también se ha servido del género policial para denunciar una sociedad en la que el principal valor es el dinero, y conseguirlo con extrañas y rápidas alquimias es su objetivo prioritario.

Se podría agregar que algún crítico especializado aprecia excesiva fidelidad al texto literario echando en falta un toque personal del guionista a la historia. Muchos diálogos están sacados tal cual vienen impresos en la novela.

A cargo de la aséptica dirección de fotografía estaría Marcelo Camorino (n. 1953), cuyo trabajo en algunos éxitos recientes del cine argentino, tan de moda a principios del siglo XXI, como *Nueve reinas (2000)* o *La fuga (2001),* seguro que supuso una buena carta de presentación para su incorporación al equipo. De una gran limpieza narrativa, austeridad y planicie formal, su aportación hace de este film un *thriller* directo y luminoso.

Una de las principales dificultades del proyecto era la narración en primera persona de la novela, lo cual Patricia Ferreira solventó inventando un interlocutor con quien Bevilacqua tiene varios monólogos a lo largo de la película; una solución esta cogida con pinzas, y que saca a muchos espectadores fuera de la película.

Como dificultad añadida, en esta segunda novela Silva había creado una trama con varias capas y repleta de personajes secundarios con muchas aristas que son complicados de presentar en cien minutos de metraje, pero que va en beneficio del ritmo de la película. En conclusión: *El alquimista impaciente*, la película, resultó ser un trabajo solvente y profesional calcado al libro, y en donde –a pesar de pasar por todas las miradas del equipo de rodaje– son fácilmente identificables los paralelismos entre la novela y la película.

5. *LA NIEBLA Y LA DONCELLA* (2002): EL LIBRO

Un secreto sustentado en mentiras y envuelto en la atmósfera enrarecida de una pequeña comunidad como la isla de La Gomera será el hilo conductor de esta historia, donde el caso mal cerrado de un asesinato ocurrido años atrás se reabre recayendo en nuestros protagonistas principales la paciencia y el tesón de reconducir la investigación por otro camino y buscar así la verdad que no supieron ver sus compañeros.

La niebla como personaje poético es una metáfora de las cosas que suceden en la isla: están ahí pero no las vemos. Todas las miradas son miradas erróneas porque están basadas en mentiras y en prejuicios. La investigación tratará de desvelar esa verdad.

Nos encontramos en esta tercera novela con unos personajes mucho más evolucionados que en la anterior, siendo una obra más redonda pues deja ver mejor la condición humana de aquellos, sus aciertos y sus errores; y existiendo proyecciones intelectuales en la conciencia del protagonista que no había en las anteriores, pues se cala más a fondo en la pareja protagonista y sobre todo en el sargento, que deja entrever alguna de sus zonas oscuras. Se trata de una historia en la que los investigadores no pueden mantener siempre la frialdad y la distancia profesional porque se ven implicados personalmente en los acontecimientos como nunca se habían visto antes.

Lorenzo Silva conjuga aquí todos los materiales de la novela policíaca tradicional. El crimen es oscuro, y al primer asesinato se añade otro incitado por la propia investigación. Las averiguaciones sigues los pasos debidos, con la inteligencia y la prudencia propias de estos dos policías. Los guardias comen, beben y hacen el amor; también opinan de la vida. El entorno del delito permite una carga social: especulación inmobiliaria, pobreza y marginalidad, tráfico de droga... Y en la trama hay una sorpresa de primer calibre, inesperada, que explica todo sin fallos, cerrando así el asunto.

6. *LA NIEBLA Y LA DONCELLA* (2017): LA PELÍCULA

Para la segunda adaptación en pantalla grande de las novelas de Bevilacqua y Chamorro, el prolífico productor Gerardo Herrero (n. 1953), de Tornasol Films, encargó el guion a Andrés Koppel, guionista canario que recientemente había terminado el libreto de *Zona hostil* (2017) para él.

La preproducción avanzaba sin ningún director confirmado, por lo que Herrero apostó ante Atresmedia Cine por el mismo Andrés Koppel para dirigirla, lo que siendo este un director novel y convirtiéndose así esta en su primera película parecía ser una decisión arriesgada.

El equipo de actores se renovó por completo, recayendo en Quim Gutiérrez (n. 1981) y Aura Garrido (n. 1989) los papeles de Bevilacqua y Chamorro; agregando un tercer personaje principal con interés primordial en la trama que fue adjudicado a Verónica Echegui (n. 1983): la agente Ruth Anglada. Como secundarios cabe destacar al impresionante Roberto Álamo (n. 1970) como el teniente Nava, así como una selección de actores locales canarios que dan verosimilitud a los personajes.

El reto para Koppel era rodar un *thriller* con personajes intensos pero respetando la naturalidad mostrada en las novelas de Lorenzo Silva, al representar a guardias civiles más humanos con grandes problemas personales alejados de los personajes del cine de acción norteamericano.

Quim Gutiérrez (Bevilacqua) compone un personaje siempre ausente, cuya manera de hablar resulta impostada, pedante, que no resulta creíble; no ya por su pomposidad, sino por la manera de dirigirse a sus subordinadas. Por otro lado, Aura Garrido (Chamorro) es la más real del conjunto; pero en esta historia pasa a ser un personaje casi secundario, ausentándose gran parte de la trama.

El personaje más explosivo se lo dejan a Verónica Echegui (Anglada), una mujer dura y con mucho recorrido que no solo tutea a sus superiores sino que, mientras se contonea descaradamente, se dirige a ellos de manera desafiante; desobedece órdenes directas y campa a sus anchas, dando rienda suelta a sus emociones y derrochando energía sexual por todos sus poros.

El motor último y fundamental de las acciones criminales son razones personales muy profundas de gente compleja, y la película tuvo el valor de respetar una solución compleja en lugar de apostar por una salida más espectacular. Los agentes de la UCO de la Guardia Civil son lo que se dice agentes *sin pistola* porque generalmente nos encontramos ante personas muy preparadas académicamente que se dedican sobre todo a investigar.

El guion parece algo confuso, pero las novelas de Silva son complejas: tiende a alargar los procesos, introducir conversaciones nimias, dar falsas pistas y falsos desenlaces, así como situaciones ambiguas que despistan al lector. En el fondo se trata de identificarse con Vila, interpretando lo que este ve y siguiendo así, a veces, pistas falsas, que le llevan a dar rodeos innecesarios. Estamos mal acostumbrados a esas tramas policíacas donde solo se señala un único camino.

La Gomera juega un papel muy importante en la historia: es una isla volcánica compuesta por una sucesión de barrancos cortados por carreteras llenas de curvas cuya niebla lo envuelve todo, dotando así a los paisajes de un aura de misterio y tristeza. Una isla demasiado pequeña y angosta, cuya niebla formada por los vientos alisios del noroeste ha favorecido la aparición de la *laurisilva canaria*, una clase de bosque subtropical bastante denso, en donde todo el mundo lo sabe todo pero nadie quiere hablar.

La película fue filmada en localizaciones reales, donde lo pequeño de sus espacios transmite a la película esa sensación de agobio presente en toda ella que Álvaro Gutiérrez (n. 1973), a cargo de la dirección de fotografía, ha sabido plasmar muy bien al buscar una iluminación oscura sin grandes contrastes. Todo lo contrario a la luminosidad de La Gomera, creando de este modo ambientes fríos y apagados, y otorgando a la película una intimidad necesaria donde se habla del dolor provocado por la pérdida.

La niebla es quien gana en esta película porque, al final, la verdad no se sabe. Con un desenlace precipitado y confuso, es donde la película *La niebla y la doncella* más se aleja de la sencillez impresa por el autor en la novela.

7. BIBLIOGRAFÍA

CRAIG-ODDERS, R. (2004), *Sin, Redemption and the New Generation of Detective Fiction in Spain: Lorenzo Silva's Bevilacqua Series*, Wisconsin, University of Wisconsin-Stevens Point: https://www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/craigg.html [Consulta: 10 mayo 2021].

LAREQUI GARCÍA, E.-M. (2005), Lorenzo Silva: *El alquimista impaciente*: http://www.lenguaensecundaria.com/resenas/alquimis.shtml [Consulta: 10 mayo 2021]. Oropesa, S. A. (2002), *Todo por la patria: Lorenzo Silva y su contextualización en la novela policiaca española, en Espéculo. Revista de estudios literarios,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/silva.html [Consulta: 10 mayo 2021].

SILVA, L. (2000), *El alquimista impaciente*, Barcelona, Destino.

SILVA, L. (2002), *La niebla y la doncella*, Barcelona, Destino.

SILVA, L. (2018), *Lejos del corazón*, Barcelona, Destino.

SUÁREZ, T. (2017), Cine: *La niebla y la doncella, en Revista Calibre .38*: https://revistacalibre38.com/2017/09/08/cine-la-niebla-y-la-doncella/ [Consulta: 10 mayo 2021].

8. WEBGRAFÍA

Canal de Youtube de la Biblioteca Nacional de España (2016). *Ciclo Mujeres de cine: «El alquimista impaciente». Con Patricia Ferreira y Lorenzo Silva:* https://www.youtube.com/watch?v=r_hLdt8ys6k [Consulta: 10 mayo 2021].

Canal de Youtube de Nocheamericana (2017). *«La niebla y la doncella». Entrevista a Andrés Koppel y Lorenzo Silva:* https://www.youtube.com/watch?v=u-A6z05r72o [Consulta: 10 mayo 2021].

Canal de Youtube de Faquer Reviews (2017). *Faquer Review: «La niebla y la doncella» + Entrevista Andrés Koppel, Beneharo Hernández y Alba Tonini*: https://www.youtube.com/watch?v=g9TD5uAysAc&t=1132s [Consulta: 10 mayo 2021].

Biblioteca Virtual Fandom: *Rubén Bevilacqua*: https://biblioteca-virtual.fandom.com/es/wiki/Rub%C3%A9n_Bevilacqua [Consulta: 10 mayo 2021].

www.lorenzo-silva.com [Consulta: 10 mayo 2021].

https://www.lorenzo-silva.com/libros/el-alquimista-impaciente/ [Consulta: 10 mayo 2021].

https://www.lorenzo-silva.com/libros/la-niebla-y-la-doncella/ [Consulta: 10 mayo 2021].

ANÁLISIS SOCIO-TRANSCULTURAL FILOSÓFICO BYUNG-CHULHANIANO Y LITERARIO DEL DIÁLOGO INTERCULTURAL DE LA TRADICIÓN *NOIR* ESPAÑOLA DE URBIZU Y CHIRBES & SÍNICA DE LOU YE

Gabriel TEROL
(Universitat de València)

RESUMEN

Este trabajo repasa y analiza los orígenes de la relación entre literatura y la producción cinematográfica en torno al concepto de *film noir* desde una perspectiva global enfatizando unas categorías socio-transculturales y filosóficas para centrarse en el caso español y chino. Se generaliza sobre la asimilación del género en el marco español y se centra en la producción cinematográfica de Enrique Urbizu y la novela y adaptación de Rafael Chirbes transversalmente con los que extraer elementos que propician un diálogo intercultural sobre la tradición *noir* para su confrontación en el marco sínico y la producción cinematográfica de Lou Ye. Con estos análisis, las reflexiones de actualidad de la filosofía byung-chulhaniana con respecto a la sociedad y el deterioro de sus pilares éticos y valores de convivencia en crisis proporcionan las claves para ahondar en una reflexión totalizante que aúna al cine negro como producción cultural desde donde diagnosticar enfermedades sociales, trascendiendo fronteras y diferencias/adaptaciones culturales dado el grado de globalización actual.

Palabras clave: *Asiatic film noir*, *Byung-Chul Han*, *transculturalidad & globalización*, *Enrique Urbizu & Rafael Chirbes*, *Lou Ye*.

1. INTRODUCCIÓN

Entiendo que la imposibilidad aséptica de la tradición *noir* transcultural es una tónica indiscutible en su tratamiento de las sociedades en donde desarrolla sus producciones.

Tomando como premisa ese argumento tanto las crisis sociales de diversa naturaleza y las consiguientes o latentes primigenias crisis de valores paralelas son consideradas como categoría desde donde analizar la repercusión y calado de sus consecuencias socio-transculturalmente. Se sugiere una aproximación alejada de localismos perturbadores para alcanzar una coincidente tendencia global –sin menoscabar la importancia de estos para una resolución en el mismo espectro– desde la incipiente occidentalización global.

La contemporaneidad del occidentalismo social es compartida por todas las sociedades y culturas puesto que la occidentalización global es un hecho consagrado en las últimas décadas. Por ello, lo que sigue es un estudio sobre este diagnóstico filosófico aplicado al marco contextual cultural europeo, concretamente el español, y al asiático, concretamente en su extensión sínico –y utilizando este concepto por su mayor calado evaluador frente al gentilicio *chino* más limitado geográfico y políticamente– para servirse de la digestión que el cine hace de una tradición literaria comprometida con una crítica a estas crisis sociales y que propongo limitar al género *film noir*. En ese marco, se analizan las aportaciones españolas de Enrique Urbizu y su *La caja 507* y la novela de Rafael Chirbes *Crematorio* –adaptada a televisión por Jorge Sánchez Cabezudo bajo el mismo nombre– de 2002 y de 2007 y 2010, respectivamente, contextualizándolas en la *spanish noir* y la aportación de Lou Ye (娄烨) titulada *Suzhou River* (*Suzhou He*, 苏州河) de 2000, contextualizándola en la *Asiatic film noir*. Lejos de aceptar una responsabilidad estrictamente mercantil de estas crisis que son el caldo de cultivo del *noir*, se plantea una reflexión de carácter filosófico sostenido en todo aquello que la muestra fílmica transcultural tomada tiene en común: una responsabilidad humanista en todo cambio social. Para ello, la aportación crítica y martilleante –al más puro estilo nietzscheano– del profesor alemán de origen surcoreano Byung-Chul Han es tomada como inspiración aplicable por su propuesta, posiblemente no original, pero absolutamente adaptada y certera a la actualidad más activa. La literatura filosófica contemporánea encuentra en su crítica al capitalismo, a la sociedad del trabajo, a la tecnología, a la hipertransparencia, así como a la hiperculturalidad, factores determinantes que considero muy sugestivos para, desde su análisis de *la sociedad del cansancio*, extraer resultados fructíferos con el compromiso crítico y ácido de la tradición *noir*.

2. LA TRADICIÓN GERMINAL *NOIR*

La tradición cinematográfica *noir* desde una perspectiva histórica y tomando como determinante para su estudio si su analista es anglosajón o no –como apunta Rodríguez (2011: 44)–, se decanta por sentenciar que se reduce a un período determinado y centrado en Hollywood y/o que se entiende como reflexión sobre la complejidad del ser humano y no tiene exclusividad geográfica ni temporal (Coma, 1990: 194); o que se trata de un género originalmente estadounidense que evoluciona pragmáticamente (Sadoul, 1996: 340) y que por tanto puede no tener limitaciones ni geográficas ni culturales.

Ciertamente, el Occidente cultural hereda el relato detectivesco en su versión británica y estadounidense, pero la crítica especializada afina al señalar que es desarrollado desde el francés Eugène-François Vidocq –inspirador de Victor Hugo, Edgar Allan Poe y Honoré de Balzac–, el personaje poeniano de Chevalier Auguste Dupin –de procedencia creativa estadounidense pero que desarrolla sus actividades en las calles parisinas– y del personaje Sherlock Holmes –creación británica de Arthur Conan Doyle– de 1827, 1841 y 1887, respectivamente. En definitiva, todos ellos se enfrentan a las vicisitudes del período del romanticismo tardío,

No habrá paz para los malvados

de la expansión del positivismo y, en definitiva, del contexto sociocultural de los cambios que la revolución industrial acarreará. En la literatura decimonónica predominará el crimen, y esta se dirigirá a una sociedad que se aficionará a tramas sensacionalistas y a un relato sobre la predominante corrupción institucional. La irrupción de la burguesía desplazará a la anquilosada aristocracia, y las nuevas clases trabajadoras que estarán condenadas a vivir en deplorables núcleos urbanos en el proceso de industrialización generalizada desencadenan un aumento de la delincuencia. Las instituciones gubernamentales deberán fomentar el orden público y, de esta manera, se institucionalizan los cuerpos de seguridad estatales con el advenimiento de la francesa *Sûreté Nationale* en 1812 y la británica *Scotland Yard* en 1829 (Álvarez, 2012: 17-18).

La España de este contexto va a inaugurar su característica definitoria que la mantendrá fuera de estos cambios estructurales sociales y corrientes revolucionarias tanto de calado intelectual como científico y social. Y en cuanto al espectro litero-cultural –y siguiendo el trabajo de Álvarez mencionado– también se mantendrá alejada de estas sensibilidades literarias a pesar de ofrecer a su público lector la originalidad de Poe –desde traducciones del francés– a partir de 1854 (Colmeiro, 1994: 90) y al personaje de Conan Doyle a partir de 1906 –cuya selección de narraciones será traducida al catalán tan solo dos años más tarde–. La edad de oro del género *de enigma* es alcanzada en el ámbito internacional en la década de los veinte y las plumas británicas y estadounidenses femeninas van a eclosionar –Agatha Christie, Margary Allingham, Dorothy Sayers, Josephine Tey o Ngaio Marsh; S.S. van Dine, Ellery Queen, Manfred B. Lee, John Dickinson Carr, Philip MacDonald, Anthony Berkerley Cox 'Francis Iles'; respectivamente– pudiendo destacar a España, nuevamente, fuera de esta tendencia de consumo.

Es posible, no obstante, subrayar que cinematográficamente la temática criminal en el marco español va a aparecer ya a principios del siglo XX –concretamente en 1911– con las

primeras reproducciones de cine mudo y unos años más tarde con el cine sonoro –en 1929–; y la historia del cine negro y policíaco español se consolidará a partir de la década de los cuarenta (Álvarez, 2012: 30). En este sentido, todos los especialistas coinciden en destacar, con respecto a este género y su desarrollo, la atención estatal del régimen franquista por el séptimo arte (entre la numerosa bibliografía al respecto, es muy recomendable por su extensión la tesis doctoral de Sánchez, 2001). Contrastivamente, es posible encontrar ya aquí diferencias entre el género español y el estadounidense, de entre las cuales concluimos dos principalmente. Por un lado, la ausencia del «estereotipo más simbólico de este género: la figura del detective privado, de comportamiento moral ambiguo y con un código de justicia propio, cuya función era la de poner de manifiesto la corrupción de las instituciones o la ineficacia de las Leyes», pero también «que en España no se reconocía oficialmente el aumento de criminalidad común o de bandas organizadas ni de la violencia que imperaba en las áreas donde se concentraba la marginalidad, como tampoco se admitía la existencia de psicópatas sexuales ni la existencia de operaciones ilegales de empresarios o políticos afines al régimen» (Álvarez, *ibídem*: 33, 34).

Contando con este resumen del asentamiento hacia unas señas de identidad de la tradición del cine negro español, nuestro punto de partida contrastivo toma como premisa el argumento bastante asumible y asumido de que tanto los códigos estéticos como los iconográficos del género *noir* no pueden quedar relegados a los establecidos desde parámetros culturales franceses (*polar*), italianos (*gialli*) o alemanes (*krimi*) (Maldonado, 2021: 318). En ese sentido se asienta el corazón de este trabajo y exige una delimitación más precisa que se desarrolla a continuación.

3. LA TRADICIÓN *NOIR* ESPAÑOLA DE ENRIQUE URBIZU Y DE RAFAEL CHIRBES

Obviamente la tradición *noir* encuentra en España un continuismo caracterizante, pero también en su adaptación es posible encontrar variaciones determinantes que sugieren una mejora en su comprensión desde el recurso académico de servirse de *ciclos* para entender y destacar esta evolución como sugiere la recomendación membeana (Memba, 2020). En ese marco, la década de los noventa –heredera de la tradición mencionada– plantea el surgimiento de lo que es posible considerar de gran utilidad para afinar el diagnóstico de esta tradición cinematográfica: el recurso de la etiqueta de *spanish noir* para entender su desarrollo y adaptación. Por ello, el cine negro español de este período de fin de siglo o *neonoir* permite, en argumentos de Memba, entender su crecimiento y avance en todos los sentidos.

Tomamos, en primer lugar, la obra fílmica del bilbaíno Enrique Urbizu recordando como referencia su segundo largometraje *Todo por la pasta* (1991) para enmarcarlo en la clasificación mencionada, pero nos ocuparemos sustancialmente de su película de 2002 *La caja 507*; sin poder obviar como elemento referencial en su desarrollo *noir* particular *No habrá paz para los malvados* de 2011.

El convencionalismo del género *noir* coincide en destacar su *leitmotiv* en un interés por plasmar el contexto social, histórico y político de forma crítica. No solo es común el carácter problemático de sus personajes, sino que estos conviven en una ambivalencia y violenta moral junto a la compleja contrariedad de las situaciones que protagonizan. El género es una crónica y un retrato real de una sociedad en descomposición (Gubern, 2005: 304). Y «la visión crítica de la sociedad circundante condiciona notablemente tanto los conflictos

La caja 507

dramáticos desarrollados en las películas como la forma en la que se presentan [...] la densidad narrativa propia del cine negro parece motivada por su intención pragmática de mostrar la complejidad de la realidad» (Sánchez & Marcos, 2014: 3). El conflicto inspirador de estos conflictos suele tomarse de la literatura –simbiosis tradicional–, siendo el crimen o el acto delictivo narrado el detonante propiciador de la crítica social subyacente y llegando a afectar en especial al mismísimo protagonista, quien corrompido por este endémico mal social llega a convertirse en criminal.

Sobre este diagnóstico formal y que actúa de categoría definidora de la tradición *noir* española, la aportación de Urbizu resulta notablemente característica e incluso reconocida por la crítica especializada. Insiste la tradición *noir* urbizuniana en retratar deficiencias del sistema y concretamente en *La caja 507* –si bien es algo reconocible en *Todo por la pasta* y presente sobresalientemente en *No habrá paz para los malvados*– «utiliza el género negro para denunciar la ambigüedad moral de una sociedad en la que la parte más oscura y repugnante puede ubicarse en ocasiones en las mismas entrañas del poder» (*Ibid*: 11-12). Su mirada crítica se reparte entre el poder, la prensa o la justicia, sustanciada en la falta de objetividad y su sometimiento a intereses empresariales y espurios; y alcanza las malas prácticas de las empresas de capital y su relato fílmico se explaya en una violencia caracterizante del género, pero no dudando en destacar sus consecuencias sociales al formar parte con normalidad de la sociedad que critica.

No puedo más que coincidir con Sánchez y Marcos en que *La caja 507* es, sin duda, una película profética al «abordar cuestiones que, como la corrupción política, el enriquecimiento rápido o el urbanismo desaforado, han intensificado los efectos del resquebrajamiento del sistema económico español» (2014: 22), sin pretender reducir a análisis localistas una crisis económica como la del inicio del siglo XXI. No obstante, la intrahistoria narrada es posible englobarla tanto en esos elementos constituyentes de la tradición *noir* como en el ciclo de la *spanish noir* desde donde ampliar nuestro análisis hasta –de entre las múltiples producciones temáticamente afines de este período– la novela del valenciano Rafael Chirbes *Crematorio* que, completamente justificada, va a ser adaptada a la televisión y dirigida por el madrileño Jorge Sánchez-Cabezudo en 2010.

La novela *Crematorio* de 2007 va a servir para analizar el papel de la producción literaria en la cinematográfica *noir*, y continuar con nuestra intención de concluir globales características del género desde donde dar un salto continental, tomando como tal por sus notables características fílmicas su adaptación televisiva.

Producida por MOD Producciones para Canal+ en 2010 con técnicas cinematográficas dirigidas a un estándar de TV de pago, la serie fue un encargo de Canal+ y se estrenaría el 7 de marzo de 2011, siendo editada en DVD y blu ray en España por Divisa Home Video en abril de 2011 y estrenada en TV en abierto en La Sexta el 30 de enero de 2012; consiguiendo esta última en sus dos primeros capítulos emitidos consecutivamente, un *share* superior a la media del canal, situándolo en el 7,8 % (1.628.000 espectadores) y 8,3 % (1.327.000 espectadores) respectivamente (*vid.* Domingo, 2015: 163 y ss).

Basada en la novela homónima del autor valenciano Rafael Chirbes (1949-2015), sería traducida a varios idiomas y galardonada con diversos premios, entre los que destacan: Premio Cálamo Libro de 2007, Premio Nacional de la Crítica 2008, Premio de la Crítica Valenciana 2008 y Premio Dulce Chacón 2008. Su novela posterior de temática relacionada, *En la orilla* (2014), también merecería reconocimientos importantes: Premio Nacional de Narrativa, Premio de la Crítica, Premio Francisco Umbral o Premio ICON al Pensamiento, junto al hecho de ser reconocida como mejor novela española del año por los suplementos culturales de los periódicos *El Mundo*, *El País* y *ABC*, entre otros reconocimientos (*Ibid*: 163).

A pesar de tratarse de un encargo televisivo, la producción seguirá rutinas y técnicas cinematográficas, y aunque su especial formato constituido en ocho capítulos de 52 minutos –paradójicamente diferente al habitual formato para series de trece capítulos y que responde al interés por mantenerse fiel con la novela original para desarrollar: una introducción, nudo y desenlace; sin opción a secuelas– la enmarca para televisión; prácticamente no contaría con rodaje en estudio consiguiendo que «la estética y rutinas de producción quedaban de esta forma más cercanas a los estándares de las grandes series estadounidenses que a los de las españolas producidas en la época [...] Es una película de 7 horas» (*Ibid*: 164-165).

Presente en los mercados más representativos: MIPCOM, MIP TV, Cannes Marché du Film, American Film Market, Asia TV Forum, European Film Market, Filmart Hong Kong y habiendo conseguido interés y ventas en cadenas y distribuidores de distintos territorios como Latinoamérica (HBO Ole), Escandinavia (Non Stop Entertainment), República Checa / Eslovaquia (Vapet), Turquía (Sinema TV), México (Quality Films), USA (Somos TV), Italia o Alemania (ZDF Enterprises), entre otros; el mercado global aceptó por su calidad ampliamente este producto (*Ibid*: 166).

Sin poder dejar a un lado el hecho de que la ambientación de la historia es ampliamente reconocida por turistas precisamente de los países interesados en su emisión, parece razonable defender que su temática –por su transnacionalismo– también jugaría un papel determinante y que en ese sentido el marco *noir* que nos interesa resultaría útil para analizarlo.

Resulta defendible entender que la tradición *noir* encuentra en el ejemplo de esta serie televisiva una ficción audiovisual de la crisis como tema central y un caso excepcional en el acervo de la versión española de esta. Es destacable un cuestionamiento del estado de seguridad y de los fundamentos caracterizantes de la convivencia democrática, desamparo de la mano de la inestabilidad financiera junto a un agotamiento social que parece ser el detonante de actividades delictivas propias del género que tratamos. Las relaciones entre la ficción de corte *noir* y el temor social ante situaciones de crisis parecen ser indiscutibles.

Crematorio

El caso de *Crematorio* encaja en estas descripciones. Su protagonista, la familia Bertomeu, es un linaje familiar empresarial que evoluciona de los negocios agrícolas hasta el sector inmobiliario convirtiéndola en un clan destacado en la sociedad de la pequeña ciudad donde reside, Misent. No obstante, la trama cuenta con un generoso elenco de personajes de vidas rotas: desde la figura fundadora de Matías Bertomeu, hasta la de su hermano, Rubén –el constructor sin escrúpulos–, la de Silvia –la hija de Rubén–, la restauradora de arte casada con Juan Mullor –el académico que habita su mundo paralelo de investigación–, el viejo amigo escritor y alcohólico de la familia que vive el fracaso de sus últimos días, Ramón Collado –el ejecutor de los trapos sucios del empresario–, Traian –el mafioso ruso y viejo socio del constructor– y, finalmente, Mónica, la jovencísima y ambiciosa esposa.

Símbolo de una sociedad, la española, donde los negocios amparados en la construcción generaron una incipiente burguesía adinerada, el relato del que toma la historia –la novela de Chirbes, 2007– se adelanta a la caída de un sector que va a producir una enorme fragmentación social y una estrepitosa caída de esa joven clase social de nuevos ricos. El relato fílmico reinventa un texto para adaptarlo a la realidad de 2010, pero comprometido con el alcance un desenlace real y dramático –la adaptación del guion de los hermanos Sánchez-Cabezudo acierta en todo–. Sentencias del tipo de «Los ricos nunca pueden ser demasiados. Si todos tienen mucho dinero, el dinero pierde su valor, ya no es útil» que el protagonista defiende denota una opinión jerarquizante estandarizada en los conflictos de clases y en absoluto neutra. En definitiva, y como esboza Veres: «Los personajes de la serie *Crematorio* forman un amplio espectro de lo que ha sido el exceso de ambición de parte de la sociedad española y un fantástico retrato de su cinismo» (Veres, 2013: 81). La lucha de poder y el flujo del dinero son equidistantes a un análisis crítico de los excesos de un sistema, el liberal económico, que no tiene límites. Carentes de moral, «el negocio, como manifestación del poder, y el dinero dominarán ese intercambio entre los actantes» (*Ibid*: 83). Y todo aquello que ofrece el capitalismo en su versión exitosa, placeres y lujo, esconde la

pobreza humana de sus protagonistas, sin horizonte existencial más allá de la acumulación y la conservación de su *status quo*. El relato alcanza en su análisis la crítica a toda una sociedad y plantea la responsabilidad de su desastrosa situación a la culpabilidad de su insolidaridad en un conflicto de clases sobre el que se justifica todo en virtud de la supervivencia de los nuevos ricos –extensible a los viejos también–:

> El mundo del hampa, de los asesinatos y de la extorsión sirve para destacar que el neocapitalismo liberal de la América contemporánea, o de la España actual, es un mundo en donde no hay límites, más que aquellos respaldados por una sociedad hipócrita que, de manera arbitraria, señala a la prostitución, la droga o el juego ilícito como delitos, siempre que no pasen por el fisco y que, sin embargo, tolera actos ilegítimos que el mismo sistema esconde y respalda (*Ibid*: 84).

Ambas versiones –la novelada y su adaptación– de la crítica social desde la tradición *noir* enfocan la atención del lector/espectador ante una realidad que reconoce. Tanto la corrupción política como la especulación urbanística, marco teórico funcional para la construcción descontrolada amparado/protegida/permitida por la inmoralidad y lucro personal de quienes debieran velar por el bien común, resultan identificables; y ello atrae con mayor fuerza el interés por esta producción, trascendiendo fronteras nacionales con la misma solvencia que los síntomas de degeneración moral social que apuntan lo hacen, puesto que son endémicos de una occidentalización neoliberal global y transcultural.

4. LA TRADICIÓN *NOIR* SÍNICA DE LOU YE

Sostenía Gray Kochhar-Lindgren que la posible globalización de la tradición *noir* «It is a bullet train disappearing into a tunnel. It is the shadowed intersection where the broken streetlight buzzes and where film, fiction, capital, and a cultural tonality crisscross the hyper-urban imaginary of this staccato moment of nuclear, nano, genomic, and digital globalization» (Kochhar-Lindgren, 2011: 77-78). La perspectiva *noir* continúa, observa y centra su mirada en una desolación que todos reconocemos y por eso nos atrae. Las preguntas que nos sugiere la tradición global *noir* trasciende fronteras sobre la extendida occidentalización del globalismo y nos introduce a la oscuridad de callejones, hoteles ruinosos y cafés repletos de humo. Es, defiende, la nueva economía de casino que prospera en la descomunal Macao, la sórdida violencia de la Camorra napolitana y se extiende sin limitaciones idiomáticas para ahondar en un mal común que debe ser narrado, relatado y visionado. Es el pasado y el presente de las ruinas salpicadas de lluvia de la ciudad estadounidense de Nueva York o la argelina Djemila. Es la ferocidad de la red del capitalismo financiero en las ciudades coloniales. Es el estereotipo kitscheano que descubre, para quienes no quieren verlo en sus proximidades, a los recolectores de cartón hongkoneses reflejados en los escaparates de las multinacionales; las consecuencias de los crímenes y abusos de Wall Street que alcanzan a los delhianos, shanghaineses, habaneros o bonaerenses. El *noir* habla del trauma de los movimientos migratorios, del 5G y de los depredadores sociales y financieros, y como geolocaliza Kochhar-Lindgren: «Iceland is the site of global noir; Dublin, Madrid, and Athens are imploding» («Las pandemias se propagan mientras los parásitos hacen autostop en suéteres, barcos y aviones, mientras los virus y los gusanos se propagan como la plaga en los hardware»).

Suzhou River

La globalización occidentalizante ha promovido que la nocturnidad de las urbes promueva los callejones sin salida, los contratos rotos, los botones y las prostitutas; y el dinero negro se lava en dólares y/o yuanes por doquier. Sentencia Kochhar-Lindgren: «You can buy noir at every airport kiosk», y los SUV negros merodean por las calles de todas las capitales. Augura que «Noir swindles, promising goods it can't deliver» y quizás en ese engaño esperanzado radique su atractivo. Sus personajes rezuman clichés: «Smart guys, then the tough guys; this is a private dick's game, a man's thing. The dames, like the houses up in the canyons and all the city's cul-de-sacs, are lethal».

Parece indiscutible que el *noir* es mucho más de lo que fue o quizás de lo que se esperaba que fuera, o quizás nunca tuvo que ser nada de lo que parecía: limitado, estadounidense, occidental.

En ese sentido, la obra pionera de Shin (2015) es continuista y excitante. El encuentro transnacional y el diálogo intercultural de la tradición *noir*, y especialmente en Asia oriental, apunta a ser insalvable; pero con la finalidad de enmarcarlo contextualmente en el propósito de este trabajo se recomienda atender a su encasillamiento en sus versiones japonesa, surcoreana y china, incluyendo aquí con todo lo que representa HK y Taiwán. Más concretamente, el marco identitario sínico es posible entenderlo cinematográficamente dentro de la circulación Reino Unido-China de políticas, economía y estilos cinematográficos estrechamente vinculados con la programación de festivales y estreno de películas junto a todo su *merchandising*. Kelso-Marsh es brillante al considerar el cine negro como «un fenónemo panasiático» (2020: 45) defendiendo su perspectiva inter e intra-asiática y promoviendo un rastreo que define sus estrategias estéticas y temáticas diferenciales, pero interconectadas en un marco geográfico. Obviamente toman de referencia, de entre todas, las hollywoodienses; sin embargo, no es discutible reconocer su reacondicionamiento y revisión para las audiencias asiáticas. Sirva de ejemplo, la inspiración que la versión japonesa –fundamentalmente en torno a los yakuza– causó en el género hongkonita en la década de los noventa, pero sin obviar la potente y atractiva industria fílmica del sureste del pacífico donde películas como la singapureña *A Land Imagined* de Yeo Siew Hua estrenada en 2018 y coproducida por Singapur-Francia-Holanda (*Akanga Film Asia, Films de Force Majeure y Volya Films*) muestra la internacionalidad de estos proyectos y la actualidad del fenómeno cinematográfico *noir* en Asia (Lundberg & Peer, 2020). Concluye, en mi opinión muy certeramente, que el complejo flujo intrarregional va a ser más determinante que cualquier otra influencia, y que frente a la versión euro-estadounidense, el enfoque intrarregional debe considerarse nutriente principal.

Esa década de los noventa que mencionaba es importante para la industria cinematográfica china. Es en este período cuando se descentraliza con la quiebra del sistema de estudios estatales, y la privatización de compañías fílmicas independientes genera un cine independiente al uso. La convivencia con presiones de diversa índole, censura política y la infiltración del cine hollywoodiense propicia nuevas producciones de controvertido género (Tam & Wimal, 1998).

Una de las primeras productoras de esta etapa, *Dream Factory*, es creada en 1998; y su primera producción de la mano del productor alemán Philippe Bober, localizada en Berlín, fue *Suzhou River*: estrenada en 2000 y dirigida por Lou Ye, será presentada en diversos festivales internacionales entre los que destacan el Festival de Cine de Gijón, el de Rotterdam y el de París; y será prohibida por el gobierno chino desde su producción. El origen shanghainés (1965) del director posiblemente aporta una inspiración extra al elegir este escenario tanto para esta película como para su siguiente corto documental, *In Shanghai* (在上海), un año más tarde. No obstante, es su película *Suzhou River* la que le generaría un reconocimiento internacional tanto por su propuesta en torno a la ambiciosa meditación artística sobre el amor y el *status* de la mujer en la aceleradísima hacia su occidentalización sociedad china que expone, como por servirse de una conmovedora visión romántica de su ciudad natal. Su tratamiento de la institucionalización de la globalización y el capitalismo chino combina diversos aspectos del cine negro como la típica ansiedad *noir*, el espacio negativo, los conflictos morales, personajes de dualidad y contraste, crisis de identidad y un característico *Liebestod* o amor a la muerte para crear una realidad que plasma desde múltiples perspectivas que asocia con preocupaciones y comportamientos sociales que sugieren críticas veladas. El trabajo de Lu (2010: 116 y ss) permite obtener un análisis del relato cinematográfico sólido, y es de donde extraemos las siguientes características. La película describe desde un estilo comprometido con la tradición *noir* que planteamos la naturaleza violenta de las transformaciones en los estados de ánimo *noirescos* de desolación, desilusión y pesimismo con un enfoque de cámara «de mano temblorosa», su iluminación marcadamente expresionista propone una desorientación visual y una apariencia oscura y lúgubre que muestra una crítica a la globalización comercial desde las figuras *noirescas* de *amour fou* y *femme fatale*. Esta crítica es importante en la trama. Fundamentada en heterogéneas secuencias de bares con bebidas alcohólicas americanas y europeas, alcanza la intrahistoria romántica sostenida en el cuento de hadas de la sirena occidental tomada como ejemplo de la experiencia cultural desterritorializada. La digestión china de estos elementos de occidentalización es constatable tanto en el diario nivel de vida como en la necesidad de ajustar sus emociones a estándares exportados. El marco que ofrece la ciudad de Shanghai es un buen territorio donde advertir la convivencia de esos hábitos extranjeros, no asiáticos, en un marco no occidental típico; y el estereotipo del símbolo de la sirena como objeto mercantil occidental alienado de la sociedad donde se desarrolla la trama para acentuar la realidad consumista.

Suzhou River permite visualizar un mundo subjetivo desde la posición del más puro fisgón que escudriña sin posibilidad de ser afectado por lo que observa. Los primeros planos extremos acentúan los deseos privados de sus personajes. El narrador se involucra con su relación con la corista Meimei y los planos íntimos de esta nos introducen en su mente y pensamientos. Localizada en un bar local llamado *Happy Tavern*, hace partícipe al espectador del relato del exconvicto Mardar que expresa su amor por Moudan, y cuya trama le fuerza a traicionar este amor, forzado por un líder de banda callejera que le encomienda

el secuestro de esta para chantajear a su padre –quien se gana la vida con el mercado negro de vodka ruso–. En su huida, Moudan se lanza al río Suzhou y promete volver en forma de sirena en su búsqueda. Al encontrar a Meimei, años más tarde, la tomará por Moudan por su apariencia física y por su papel de sirena en un club nocturno. La muerte de ambos en un accidente motociclístico por embriaguez concluirá la trama convirtiéndola en un drama de marcado estilo *noir*.

Repleta de simbolismos culturales sínicos –el nombre de Meimei apela a la flor representativa de China, la peonía–, su papel como receptora del ideal perdido del protagonista/narrador idealiza un amor que representa la adaptación de las tradiciones chinas a la incursión de los modelos culturales occidentales y económicos. El simbolismo de la sirena recoge el misticismo de la figura occidental en torno al cuento de hadas –*La sirenita* de Andersen englobaría las nociones clásicas de amor desinteresado y eterno– junto con el álter ego que representa Meimei al representar una de ellas en su espectáculo en el bar nocturno con marcados tintes comerciales y sexuales. Lu lo explica con claridad: «If Meimei's commercial mermaid identity is about the adverse impact globalization has on Chinese society, Moudan's identity of innocence and pure love is associated with belief in magical transformation through the importation of Western ideals» (2010: 118). La importación de ideales occidentales también es importante en el salto al río Suzhou como un *salto de fe* por la idea de un amor puro que viene a conjugarse con la renuncia de la vida por la inmortalidad del personaje de Andersen. La desilusión por el amor eterno inalcanzado parece ahondar en una transformación de los personajes que les lleva al dolor, en lugar de a la paz. La figura idealizada occidental de la sirena –mito y mercancía– propone una esperanza en un nuevo horizonte y una transformación que por definición debiera ser positiva. Por su parte, la mención del río Suzhou simboliza el pasado de Shanghai y su presente, occidentalizado y superador de las tradiciones sínicas. Las imágenes iniciales sobre él no dejan lugar a dudas de la reflexión crítica del cansancio que sus navegantes expresan y del deterioro de sus riberas repletas de chimeneas industriales y almacenes derruidos, terraplenes llenos de basura y una sociedad en de-construcción. El río, símbolo eterno de inmovilidad y paso del tiempo, es el escenario donde encontrarlo todo; y su importancia para la ciudad china desde su canalización en la dinastía Ming, siglo XIV, es imagen de la clase trabajadora china desde la rural –transportando grano y producción agrícola– hasta la industrializada –con innumerables molinos harineros, textiles, plantas de aceite, químicas o almacenes–. La vida en Shanghai está ligada al Suzhou, y el Suzhou devuelve a la ciudad su reflejo más crudo y realista. Siendo un escenario representativo del sueño socialista chino por la industrialización del país, la actualidad de él en la película recuerda la degeneración de ese sueño; y sus pobladores muestran el fracaso histórico de un proyecto que, en la década de los noventa, era sustituido por una incipiente globalización de corte occidental. Los planos temblorosos que Lou Ye utiliza reflejan las ansiedades e incertidumbres –desolación y disolución de concreciones culturales– de una asimilación cultural sin tregua y de igual modo que las arterias nutren al corazón y lo vacían, «the river is both a symbol of roots and a symbol of change» (*Ibid*: 121). Lou Ye no va a dudar en asumir el simbolismo de la sirena apropiándola como china para expresar la digestión china de las influencias extranjeras de acuerdo con la característica capacidad de cambio y adaptación de la cultura sínica. En el simbolismo de la sirena acentúa la mutación cultural postsocialista y las trampas de una presunta transformación a mejor se convierten en una sentencia desilusionada del consumismo como elemento crítico. Esto es muy palpable en los personajes femeninos, para quienes la sirena es para uno

una transformación de liberación mientras que para el otro es una trampa de consumismo mercantil y capitalista. El estilo de vida al que nos empuja esta dicotomía es eminentemente transitorio y en cuya falta de raíces identificables la fluidez desarraigada produce hastío y desequilibrio. Los paseos sin destino de Meimei deambulando por calles shanghainesas son un claro sentido de su desubicación y desintegración identitaria. Frente al glamuroso desarrollo shanghainés, la intoxicación de sus aguas es solo una muestra de la intoxicación de sus principales valores; donde –convertida en una ciudad descolorida por los borrachos, criminales y contrabandistas– las enormes discotecas de diseño occidental promueven la cultura de bar promiscua en un consumismo alcohólico que busca la gratificación instantánea como escapatoria a una realidad sin salida.

La tradición y estilo *noir* en la película fundamenta una crítica que destaca los males de la vida comercializada. Su iluminación de bajo perfil ambienta un espacio negativo que destaca con la luminaria de los neones y la tecnología moderna, y la coloración descolorida incrementa la sensación de cansancio y degradación social. El ímpetu capitalista transnacional es representado por el mar de rascacielos que retan los límites celestes y, a su vez, son símbolos del omnipresente consumismo postmaoísta chino. Estos análisis son sólidamente reconocibles en la representacionalidad del río Suzhou –espacio fluvial repleto de restos sociales y naturales– comprometido en su insalvable propósito de alarmar del espacio urbano negativo en el que se ha convertido la ciudad en su transición de economía socialista en economía capitalista multinacional. Un espacio donde las reglas han cambiado y donde la humanidad de sus habitantes sufre la insatisfacción del incumplimiento que el consumismo capitalista prometía. Una incongruente mutación hacia la cultura contemporánea atrapados en la mercantilización y el olvido de sus tradiciones.

5. DIÁLOGO INTERCULTURAL DE LA *SPANISH NOIR*

Concretando de esta tradición cultural su aportación como exponente cinematográfico singular de la crítica social, la propuesta de este trabajo reúne factores comunes de los referentes mencionados y propone un diálogo entre ellos para extraer lugares comunes.

En primer lugar, es tomado el paralelismo que trabajos diversos han sugerido con respecto al análisis de la sociedad, y concretamente la española, en la obra *noir* de Urbizu. El punto de partida es su compromiso con el uso del género negro como una excusa desde donde, comprometido éticamente, llevar a cabo una crítica del contexto social español. Su resultado: «la denuncia de un sistema corrupto e inoperante sirve de fondo para la exposición de un paisaje humano desolador donde solo la acción individual resulta efectiva» (Rodríguez, 2016: 139).

En ese marco, una retrospección del diálogo intercultural de esta tradición cinematográfica acotada en el director bilbaíno pone el foco en el mal en la sociedad española, y en ello es constatable una referencia teórica arendtiana al principio de *banalidad del mal* de la filósofa alemana tal y como señala Rodríguez (*Ibid.*). Urbizu siempre se ha reconocido próximo a un cine comprometido con la responsabilidad de dar claves del mundo que narra «la pobredumbre moral y el mal funcionamiento del sistema [social]» (Urbizu, 2008: 229). En su caso, su propuesta, lejos de mostrar modelos ejemplares de comportamiento –no es posible hallar un héroe definido en su producto cinematográfico– pone el acento en la posibilidad de que cualquier acción individual sirva para defender la dignidad humana frente a las presiones de un sistema maligno y antihumano. Frente a un

reconocible sistema enfermizo, las acciones de los protagonistas resultan un ajuste ético asumible por la audiencia (Rodríguez, *ibid*: 153).

Por su parte, en Chirbes es posible encontrar un planteamiento desde una ficción más que reconocible e identificable del *boom* inmobiliario español de principio del nuevo siglo. Refleja una espiral de corrupción y violencia que constata las miserias, injusticias e ilegalidades que despiertan. El TFM de Gallego Roa (2015) proporciona un análisis referente para el estudio y desarrollo de estas cuestiones –extensible con su propuesta hacia una crítica de las negativas consecuencias medioambientales, ecocrítica del fenómeno inmobiliario que obviaremos por escapar de nuestros intereses sin obviar su importancia–.

Corrupción política y especulación urbanística son el caldo de cultivo que en forma de denominador común cohabitan tanto en la novela como en la adaptación televisiva para desarrollar el género *noir* audiovisual de la mano de las vidas de sus protagonistas, personajes atormentados y con múltiples conflictos que sobreviven en una trama asfixiante, pero atrayente. El relato novelado permite instrumentalizar un análisis de la sociedad española que denuncia el modelo social asociado a la construcción especulativa urbanística y a la corrupción institucional política. Y no es sino la excusa del progreso social, al amparo del desarrollo económico, lo que defiende la manipulación y el uso fraudulento de las ventajas que el sistema ofrece a sus dirigentes, quienes favorecen en beneficio propio y de sus asociados, unas decisiones u otras justificadas en su enriquecimiento personal y en la protección y conservación de una injusticia social que deteriora el bien común y el popular estado de bienestar generalizado. Sobre unas ideas de evidente liberalismo económico que son combinadas con pizcas –en muchas ocasiones grumos– de caciquismo se defiende un neoliberalismo reconocidamente global –posiblemente más visible desde los atentados del 11S– y sustancialmente transnacional que prioriza los caprichos, necesidades y voluntades de unos pocos desde el olvido voluntario de la mayoría; y sirviéndose del sistema establecido, corrompiendo sus estructuras de revisión y evitando sus controles y medidas de protección social. En ese marco, no solo la prevaricación, el cohecho o la malversación sino también el tráfico de influencias, el fraude fiscal y las evasiones de capitales proponen un beneficio notable a la financiación ilegal, las concesiones y las adjudicaciones ilícitas con las que generar todo tipo de acciones criminales. Esta corrupción endémica daña evidentemente la convivencia social, pero más importante es el deterioro que fundamenta en la confianza de la comunidad en sus leyes y gobernantes. Esta patología política degrada y envilece el sistema democrático y genera una tensión social entre sus integrantes posiblemente inédita. A la par que inspira a sus ciudadanos a seguir un camino que amparado por la popularidad y enriquecimiento acelerado esconde las miserias humanas de sus ejecutores. Parece ser, sin duda, que reconociendo la corrupción política como la gran enfermedad de nuestro tiempo en el marco del modelo occidental democrático –sin defender con ello su inexistencia en otros momentos históricos o sistemas políticos– el recurso literario y su traslación a la pequeña o gran pantalla de este modelo de corrupción es característico de la tradición *noir* en el nuevo siglo. En el contexto español, no cabe olvidar la serie de novelas de Ferran Torrent, *Societat limitada* (2002), *Espècies protegides* (2004), *Judici final* (2006) y *Només socis* (2009), retrato panorámico de la sociedad y la política valenciana que desvela las claves ocultas de la financiación de los partidos políticos, la inhumanización de los migrantes, las estratagemas corruptas de los políticos a favor de su supervivencia y el ilegal y especulativo *modus operandi* de las constructoras como entes de neoliberalismo desembocado, hambriento e inhumano. Obviamente, en el ámbito cinematográfico, *La caja*

507 (2002) de Enrique Urbizu es destacable, pero también lo es *5 metros cuadrados* (2011) de Max Lemcke con guion de Pablo y Daniel Remón. No obstante, también es posible mentar al estadounidense John Sayles, con películas como *City of Hope* (1991), *Sunshine State* (2002) o *Silver City* (2004).

En el contexto español, el *ladrillazo* propone una etiqueta más que identificable a través de producciones como la que nos ocupa dentro de esta tradición cinematográfica. Y tanto la coyuntura macroeconómica que posibilitará facilidades crediticias junto a la llamada por necesidades laborales de una creciente masa migrante, la construcción de viviendas se convirtió en receptáculo financiero de inversiones potencialmente de dudosa procedencia que propició un inflado estado inmobiliario que concluyó en una especulación de resultados cancerígenos para la economía y la sociedad, y que el mismísimo estado no supo, o no pudo, o no quiso, detener.

Son diversos los trabajos donde es posible encontrar un estudio comparativo de las diferencias de adaptación de la literatura al cine (Sánchez, 2000) y en concreto de esta novela a su adaptación televisiva (Díaz, Carrillo & Puebla, 2012), concluyendo que el lenguaje de ambas es modificado: en el caso de la adaptación se llega a *reinventar* el texto desde una reducción temporal y de figuras hasta una simplificación argumental, pero manteniendo la coherencia estilística; y si bien la novela es un tratado existencial, la adaptación anula o reduce este tratamiento, así como las cuestiones morales, hasta el punto que el final en ambas difiere sustancialmente. Donde en la novela es posible ahondar en la psique de los personajes puesto que permite una comprensión de su universo individual, la adaptación intenta suplir con imágenes este conocimiento subliminal alcanzado mayor precisión a costa de su talante romántico (Gallego, 2016: 51-66). La reducción de historias secundarias trasluce la relación humana de sus protagonistas, pero incluso de ese modo «Ambas obras transmiten una visión pesimista de la sociedad y las contradicciones del ser humano siendo la metáfora de una sociedad enferma» (*Ibid*: 53).

En ambos casos, es posible acotar que la aportación de los dos –Urbizu y Chirbes/ Sánchez-Cabezudo– encajan en una tradición *noir* heredada, evolucionada y adaptada. Dentro del marco de la *spanish noir* se concluiría que la contemporaneidad de esta tradición se ha ajustado a las características de villanía y criminalidad de la época, ajustando el género *noir* para su análisis y crítica. Las mafias son aplicadas a la corrupción política y a los grupos empresariales asociados a la especulación inmobiliaria, para hacerse eco de una desazón social y de una crisis de valores y de funcionalidad política. La banalización del mal, amparada por el lucro económico, justificará acciones mafiosas y un auge de la perversión de lo público en beneficio de unos pocos. No solo el ideal de las democracias occidentales como modelo categóricamente entra en crisis, sino que las tensiones sociales son consideradas trama cinematográfica con las que diagnosticar una enfermedad global y, por su comprensión, transnacional y transcultural. Tanto el primero –que enfatiza la positividad de una acción individual por nimia que parezca ante el todopoderoso sistema maligno y deshumanizante– como el segundo –ahondando en la alarma para su persecución y elusión de una corrupción crónica– se sirven de la realidad reconocible para inquietar ante la pasividad ciudadana. Ambas respiran esperanza y activismo frente a estas injusticias y más allá del romanticismo existencial de sus personajes, en definitiva, seres humanos con emociones, necesidades, temores y egoísta instinto de supervivencia; por un lado, tenemos el impulso por actuar por vana ilusión (Urbizu); y por otro, la obligación de prevenir ante tanta extralimitación y despotismo.

6. APLICACIONES BYUNG-CHULHANIANAS

La adaptación del pensamiento crítico de Byung-Chul Han para un análisis socio-transcultural filosófico de la tradición noir hispano-sínica contemporánea sirve como conclusión de este trabajo para transnacionalizar la temática que se desarrolla.

De igual modo que se ha intentado alcanzar un estado de la cuestión de la tradición *noir* desde un enfoque transnacional y transcultural a partir del reconocimiento de sus tramas como relatos en sí mismos desde estas categorías, esta propuesta ha sugerido la asimilación de la propia tradición *noir* como un elemento más característicamente occidental reconocible en la transferencia cultural de la occidentalización.

Constatables son el reconocimiento de los temas que cada contexto cultural ofrece en su modo de ser occidentalizado, el español –obviamente en un proceso de acomodamiento occidentalizador mayor– en relación con la especulación y la corrupción política; y el chino en su modo de sinizar esa occidentalización y alarmar de las consecuencias del consumismo y la acelerada modernización de una sociedad que si bien puede precipitar su economía a un sistema neoliberal occidentalizante, otra cosa y otros tiempos son las necesidades de su ciudadanía y su cultura social.

La sociedad enferma latente que la contemporánea tradición *noir* parece diagnosticar, y si bien debería ser comprendida por su distintiva noseología, presenta cánones comunes de la mano de la categoría de consecuencias de la desconmensurada occidentalización transnacional que a la par que impone beneficios, impone males comunes. De ellos los de vertiente económica se agrupan en torno a la crítica al capitalismo, a la sociedad del trabajo, a la tecnología, a la hipertransparencia y/o a la hiperculturalidad.

El cansancio de la sociedad del rendimiento al que apela Han es un agotamiento que aísla y es eminentemente individual, de manera que resulta eminentemente antisocial: «son violencia, porque destruyen toda comunidad» (Han, 2019: 68-69). Y ese hastío es fundamental en la tradición *noir*.

Lejos de conseguir ciudadanos libres, el hiperoccidentalismo condena a toda la ciudadanía a su dictadura y ella exige súbditos, trabajadores y obedientes quienes sistemáticamente se ven obligados a ser parte del todo, del orden social normativizado. «El sujeto obligado a obedecer no es un sujeto del placer, sino un sujeto del deber» (*Ibid*: 79) y por ello exige –o debiera exigir– que aquello a lo que pertenece y a quien cede toda su identidad para ser cincelada –por la Sociedad y el estado– cumpla siendo justa. Corrupción y especulación son un cáncer para ese contrato social hobbesiano. Libertad y voluntariedad, atributos del sujeto contemporáneo de corte occidental, son derrocados por un narcisismo de clase acomodada que reinventa a la burguesía, como resultado del trabajo exitoso, en una neoaristocracia social que se sirve del sistema ya no para competir con las reglas que se impusieron en beneficio del éxito y de la falacia del emprendedurismo sino para preservar su estirpe corrompiendo e instaurando un éxito social al amparo de amiguismos y conveniencias. Alzándose en guerra contra el sistema que les propició todos sus éxitos, no aceptan que la economía de mercado es cruel y que las consecuencias con aquellos que no vasalleen su preservación están condenados a la desaparición. Ante tal destino, su preferente situación social es utilizada como arma con la que disparar en el corazón del sistema y corromperlo en su beneficio y en pro a su conservación y supervivencia. Los ejemplos de corte *noir* referentes a la corrupción y su permisibilidad social dan cuenta de todo esto.

En consecuencia, la coacción sistémica ante el fenómeno, generada por imperativo económico, sugiere el lema de *la transparencia* para perseguir la corrupción. Nada afirma sobre el calado ético de quienes han corrompido. Frente a la transculturalidad y al multiculturalismo que propiciaría una comprensión de la asimilación de la occidentalización a la que apelo –y que Han identifica cronológicamente en el contexto del nacionalismo y del colonialismo (Han, 2018: 79)–, Han advierte de las tensiones de estos paradigmas y sirviéndose del neoconcepto *hiperculturalidad* señala el efecto aglutinante de la heterogeneidad de los contenidos culturales. Su autenticidad se diluye y por eso es posible hablar –entre todas sus manifestaciones– de tradición *noir* global como una de ellas. Su historiografía es particular y geográfica, por eso he contextualizado la española y la china, pero tras su transnacionalismo es factible advertir su idiosincrasia no por su temática –todas son comunes por su origen y procedencia occidental– sino por su modo de digerir, desde un punto cultural; de relatar, desde un punto literario. La eliminación, en definitiva, de las costuras de cada cultura identitaria es el paso previo a su desfactización. Cita muy apropiadamente Han *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* de Walter Benjamin (2003: 42) al defender que el aura de una cosa natural o artística es «su existencia única en el lugar donde se encuentra» (Han, 2018: 53). Tomando como referencia esto, el análisis de la repercusión *noir* transnacionalmente sugiere una doble conclusión: por un lado, el hecho de que su anabolismo adaptativo en origen parece no atender a fronteras; por otro, que una vez consolidado sí que es fundamentalmente localista. Por ello, quizás su recepción también quede relegada al marco cultural de creación. Es decir, es posible entender unos atributos comunes entre el origen del *noir* y su expansión global. Es posible ofrecer un seguimiento de su desarrollo transcultural determinando su evolución localista/nacional. No obstante, la liberación de esta dictadura cultural pareciera librarse en una lucha de identidades en donde la creación nacional genera diferencias. En ese sentido, tanto el seguimiento español como el chino de la tradición *noir* no soslaya su herencia estadounidense, pero su proceso de occidentalización les propone unas temáticas de crítica social que son estrictamente resultado del *tempo* de este proceso.

Identidad y tranculturalismo son consecuencias de lo que Han va a llamar y advertir como una *hiperculturalidad* que si bien convive con sus respectivos particularismos, coexisten en una verdad de *armonía divina leibniziana*. Su característica es su pérdida de horizonte: «Las relaciones dadoras de sentido e identidad desaparecen. Fragmentación, puntualización y pluralización son síntomas del presente». Nos hallamos ante «una desfactización hipercultural del mundo de la vida» (Han, 2018: 75, 77).

En ese contexto, el binomio literatura-producción audiovisual recrea una interculturalidad sensible al modelo intersubjetivo y dado que la producción cultural de Asia Oriental, representada aquí en el marco sínico, no ha sugerido diferencia sustancial-ontológica cultural alguna con el modelo no asiático, la occidentalización masiva y global apunta a ser la responsable. Como apunta Han, la topoligamia latente en esta occidentalización generalizada sostiene una dialógica de la interculturalidad que no da cuenta del efecto del colonialismo y de la inmigración que va determinar el multiculturalismo asiático (*Ibid*: 82). El *noir* sínico es deudor de ello.

En definitiva, pareciera ser que sobre esa tendente hiperculturalidad generalizada, la producción *noir* trasciende fronteras. Cualquier espectador puede reconocer las críticas que sus producciones transnacionales ponen en el mercado de consumo, identificar estilos particulares, pero sin perder la identificación de los casos que narran como situaciones

factibles e identificables en su sistema social/económico/occidental. Ello apela a una mayor trascendencia mundial de la literatura comprometida con estas temáticas y convierte en productos más globales sus adaptaciones cinematográficas porque no exigen demasiado esfuerzo adaptativo cultural. Sus lecturas hermenéuticas más profundas quedan relegadas a especialistas que, en consecuencia, propician trabajos de certera tarea divulgativa/interpretativa pero, sin duda, resultan al alcance de una comunidad mayor, global e intercultural; definitoria de la tendencia de la población mundial como ciudadanos de un orden compartido, de una cultura asimilable y de un régimen económico cerrado que deberá ser en su conjunto graduado en sus localismos.

7. BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Maurín, M. J. (2012), Transferencia y recepción de la novela y cine negro en España, en J. J. Lanero Fernández & J. L. Chamosa (coords.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, vol. 2, León, Universidad de León (Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales), pp. 17-42.

Benjamin, W. (2003), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en R. Tiedemann & H. Schweppenhauser (herausgegeben), Gesammelte Schriften [Unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Scholem], tomo 1.2, pp. 431-508 y 709-739; tomo 1.3, pp. 1039-1051; tomo vii.l, pp. 350-384; y tomo VTI.2, pp. 665-668, Suhrkamp Verlag Francfort, a. M (Trad. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003).

Colmeiro, J. F. (1994), *La novela policíaca española: teoría y crítica*, Barcelona, Anthropos.

Coma, J. & Latorre, J. M. (1990), *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Fabregat.

Díaz Maroto, Z. & Pascual Carrillo, E. & Puebla, B. (2012a), *Crematorio*: la transposición de una novela, en B. Puebla Martínez & E. Pascual Carrillo & A. I. Jurado Íñigo, *Ficcionando: series de televisión a la española*, Madrid, Fragua, pp. 323-344.

Díaz Maroto, Z. & Pascual Carrillo, E. & Puebla, B. (2012b), La construcción de los personajes en *Crematorio*. Diferencias en la adaptación de la novela a la serie, *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*, La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social.

Domingo Garcés, E. (2015), De Misent a Escandinavia: el viaje de *Crematorio*, *AdComunica*, pp. 163-167: https://doi.org/10.6035/2174-0992.2015.10.11.

Gallego Roa, J. I. (2015), *Crematorio: Una comparación ecocrítica entre la novela y la serie de televisión* (Degree Master's Thesis), Auburn University.

Gubern, R. (2006), Literatura y cine negro, en A. Martín Escribà & J. Sánchez Zapatero, (eds.), *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca, Cervantes.

Han, B. (2005), *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*, Berlín, Merve (Trad. *Hiperculturalidad*, Barcelona, Herder, 2018).

Han, B. (2010), *Die Müdigkeitsgesellschaft*, Berlín, MSB Matthes & Seitz. (Trad. *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2019).

Kelso-Marsh, C. (2020), East Asian Noir: Transnational Film Noir in Japan, Korea and Hong Kong, en J. Aston & L. Feng (eds.), *Renegotiating Film Genres in East Asian Cinemas and Beyond*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 41-67 (Doi: 10.1007/978-3-030-55077-6_3).

Kochlar-Lindgren, G. (2011), Global Noir: An Introduction, *Fast Capitalism* 8, 1, pp. 77-78. (Doi: 10.32855/fcapital.201101.010).

Lu, H. (2010), Shanghai and Globalization through the Lens of Film Noir: Lou Ye's 2000 Film, *Suzhou River*, *ASIANetwork Exchange. A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts*, xvii, 1, pp. 116-127.

Lundberg, A. & Peer, J. (2020), Singapore «A Land Imagined»: rising seas, land reclamation and the tropical film-noir city, *eTropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, 19, 2, pp. 201-227.

Maldonado Casas, D. (2021), El cine negro español: del spanish noir al policiaco actual, *Revista Mediterránea de Comunicación: Mediterranean Journal of Communication*, 12, 1, pp. 317-319.

Memba, J. (2020), *El cine negro español: del spanish noir al policiaco actual*, Madrid, JC.

Rodríguez Fuentes, C. (2011), Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de un autor español de posguerra, en C. Mateos Martín & A. I. Ardèvol Abreu & S. Toledano Buendía (coords.), *La comunicación pública, secuestrada por el mercado*. Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, III CILCS, pp. 44-63.

Rodríguez Pérez, M. P. (2016), El mal en la sociedad española contemporánea. El cine negro de Enrique Urbizu, *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 4, 1, pp. 139-155.

Sadoul, G. (1996), *Historia del cine mundial*, México DF, Siglo XXI.

Sánchez Barba, F. (2001), *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)* (Tesis doctoral), Barcelona, Universidad de Barcelona.

Sánchez Noriega, J. L. (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

Sánchez Zapatero, J. & Marcos Ramos, M. (2014), La representación de la sociedad en el cine negro: Enrique Urbizu y la caja 507, *Revista de Estudios Filológicos*, 27, pp. 1-26.

Shin, C. & Gallagher, M. (eds.) (2015), *East Asian Film Noir: Transnational Encounters and Intercultural Dialogue*, London & New York, I.B.Tauris. Tauris World Cinema Series. (Doi: 10.1080/01956051.2016.1171677).

Tam, K. & Wimal, D. (1998), *New Chinese Cinema*, Hong Kong, Oxford University Press.

Urbizu, E. (2008), Delito, violencia y puesta en escena, en A. Martín Escribà & J. Sánchez Zapatero (eds.), *Palabras que matan: Asesinos y violencia en la ficción criminal*, Córdoba, Almuzara, pp. 217-229.

Veres, L. (2013), *Crematorio* y la ficción audiovisual de la crisis, *F@ro: Revista Teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 2, 18, pp. 77-85.

NOIR ALMODOVARIANO.
A PROPÓSITO DE *CARNE TRÉMULA* (1997) Y *LA PIEL QUE HABITO* (2011)

Francisco J. ORTIZ
(Universidad de Alicante)

RESUMEN

La obra cinematográfica de Pedro Almodóvar no se caracteriza precisamente ni por su adscipción a los géneros tradicionales ni por su origen literario: respecto de esto último, y más allá de las refererencias intertextuales que jalonan sus historias de forma puntual, el grueso de su filmografía parte de guiones originales escritos en su totalidad por el propio realizador (en algunas ocasiones en colaboración con otros escritores, la mayoría de las veces en solitario). Pero llama poderosamente la atención que de las cuatro adaptaciones literarias que ha realizado hasta la fecha, la mitad de ellas partan de dos novelas adscritas al género negro: *Mygale* de Thierry Jonquet y *Live Flesh* de Ruth Rendell, ambas publicadas en sus respectivos países de origen a mediados de los años ochenta. A partir del libro de la escritora británica, el cineasta realizó en 1997 la película *Carne trémula*; mientras que la posterior *La piel que habito*, estrenada en 2011, es una adaptación del texto del autor francés. Al margen de alguna que otra irregularidad, ambos filmes se nos antojan como dos de sus trabajos más interesantes, a la par que incomprendidos, de toda su carrera.

Palabras clave: *género negro*, *adaptación literaria*, *Pedro Almodóvar*, *Ruth Rendell*, *Thierry Jonquet*.

1. ALMODÓVAR Y EL *NOIR*

Cuando se reflexiona a propósito del cine de género negro en el ámbito de la cinematografía española contemporánea, los directores que acuden a la mente en primer lugar son Enrique Urbizu y Alberto Rodríguez; quizá se pueda añadir también como practicantes más o menos asiduos del mismo a Mariano Barroso, Daniel Calparsoro, Agustín Díaz Yanes, Daniel Monzón y Rodrigo Sorogoyen. Y tal vez se pueda pensar de igual modo en algunos realizadores que no cultivan el género *stricto sensu* pero que suelen trabajar con material que presenta una cierta afinidad temática con él, caso de Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar o Mateo Gil. Pero en esta tesitura, un nombre que sin duda alguna terminaría por pasar desapercibido

sería el de Pedro Almodóvar, puesto que por lo general este cineasta nacido en 1949 es responsable de una serie de películas más bien características del considerado *cine de autor* –y no entraremos ahora en disquisiciones ni polémicas a propósito de ciertas definiciones terminológicas– que de títulos susceptibles de ser considerados como *cine de género* –ya sea este el *noir* o cualquier otro–.

Con más razón aún, tampoco sorprenderá que no se convoque al realizador manchego si el ámbito de estudio es el de las adaptaciones literarias, pues si algo caracteriza a la filmografía de Almodóvar es que este rueda casi siempre a partir de materiales originales, desde sus primeros años inmerso en el movimiento social de índole contracultural popularmente conocido como *la movida madrileña* –recuérdense sus primeros cortometrajes, incluido el célebre *Tráiler para amantes de lo prohibido!* (1985), y sus largometrajes *Folle... folle... fólleme Tim!* (1978) y *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980)– hasta su más reciente (y confesamente autobiográfica) *Dolor y gloria* (2019).

No obstante, la presencia de tropos del género negro y/o policíaco ha sido una constante en la obra de este autor. Bien es cierto que en muchos casos dicha presencia resulta más bien superficial: baste recordar los crímenes, las intrigas y los subterfugios varios –homicidios, violaciones y actos de terrorismo incluidos– que salpican de forma puntual los relatos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Kika* (1993), *Volver* (2006) y *Los abrazos rotos* (2009). En cambio, nos parecen más relevantes, y también más cercanos al género que nos ocupa, los diversos crímenes de *Matador* (1986), la trama policíaca de la segunda mitad de *La ley del deseo* (1987) [Figura 1], el rapto que centra la acción de *Átame!* (1989), la investigación y el rol determinante del personaje del juez de *Tacones lejanos* (1991) o la historia de extorsión que ocupa buena parte del metraje de *La mala educación* (2004).

Fig. 1. Fernando Guillén-Cuervo, Carmen Maura y Fernando Guillén en *La ley del deseo*

Por añadidura, incluso si focalizamos nuestro interés en las adaptaciones literarias como tales, resulta tan curioso como paradigmático del interés de Almodóvar por dicho género que los dos únicos largometrajes de su ya larga carrera profesional que son adaptaciones

de novelas se basen en sendos títulos considerados de forma más que consensuada por el mercado editorial, la crítica y los lectores como de género negro o policíaco[1]. Nos referimos a *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* (2011), que adaptan respectivamente las novelas *Live Flesh* (1986)[2] de Ruth Rendell y *Mygale* (1984)[3] de Thierry Jonquet. Dos filmes que son precisamente el objeto central del presente artículo, por más que solo puedan ser consideradas como ejemplos muy *sui generis* de lo que se entiende comúnmente por *cine negro.*

En esta última idea incide el comentario del profesor José Luis Sánchez Noriega en su ensayo de voluntad y estructura enciclopédica *Universo Almodóvar*; publicado en 2018, es por tanto una propuesta analítica y divulgativa que engloba la filmografía del realizador desde sus primeros cortometrajes *amateur* hasta el largometraje *Julieta*, el último de sus trabajos por aquel entonces. En dicho volumen, Sánchez Noriega se expresa en los términos siguientes:

> Hay historias cuyo inicio plantea un conflicto de carácter policial o criminal que, después, no tiene un desarrollo propio del género –mecanismo de suspense, progresión narrativa basada en la consecución de pruebas, tensión entre los avances del investigador y la huida del delincuente...–, sino que sirve de esqueleto dramático para soportar desarrollos no criminales (Sánchez Noriega, 2017: 224).

Es en esta primera opción dramática donde Sánchez Noriega ubica tanto a *Carne trémula* como a *La piel que habito.* A continuación añade otra variante presente en la filmografía del director: «en otros argumentos el suceso criminal tiene lugar en medio o al final de la historia, lo que produce un quiebro en la misma, pero sin que resulte definitivo para llevar el relato hacia el *thriller*» (íbidem); para después resumir con acierto en qué consiste por lo general la aproximación de Almodóvar al género:

> Se puede decir, entonces, que los asesinatos, secuestros, tráfico de drogas, muertes accidentales, violaciones y otros crímenes y delitos son mecanismos argumentales subordinados a los personajes, pues sirven para llevarlos al límite y mostrar la *raíz emocional* de las motivaciones de su comportamiento o las reacciones ante los conflictos (Íbidem).

A propósito de este tema, y con el objetivo de alcanzar una perspectiva lo más amplia posible, vale la pena recopilar a continuación algunos extractos –tanto de carácter general

1 Las otras dos adaptaciones literarias que encontramos en la filmografía de Pedro Almodóvar son *Julieta* (2016) y *The Human Voice / La voz humana* (2020). La primera parte de la adaptación conjunta de tres relatos, no adscribibles al género, de la escritora canadiense Alice Munro: «Destino», «Pronto» y «Silencio». En cuanto a *La voz humana*, este cortometraje que apenas alcanza la media hora de duración –y que supone el primer trabajo de su director rodado en inglés, con el protagonismo de la actriz británica Tilda Swinton– es una adaptación del célebre monólogo homónimo del escritor y cineasta francés Jean Cocteau que también inspiró un segmento de *Mujeres al borde de un ataque de nervios.*

2 Editada en España con los títulos de *Carne viva* y *Carne trémula*, tras el estreno de la adaptación fílmica se impuso este último en diversos formatos y colecciones, incluida una serie específica dedicada a su autora.

3 Publicada en España con el título de *Tarántula* por la extinta editorial Júcar dentro de su mítica colección especializada Etiqueta Negra, la cual estuvo dirigida en su día por el escritor hispano-mexicano Paco Ignacio Taibo II.

como focalizados en las dos películas que centran el presente estudio– de cuatro entradas recogidas en dicho diccionario *almodovariano* correspondientes a otros tantos tropos estrechamente vinculados al género:

> **crimen**
> En las ficciones cinematográficas el crimen suele ser un mecanismo para el desarrollo de una intriga argumental que pone de relieve determinados caracteres de personajes o que sirve para plasmar unos temas en concreto. Menos frecuente parece que el crimen violento sea, como en Almodóvar, resultado de comportamientos a los que se ven abocadas las mujeres no por las motivaciones habituales de poder o de dinero –ni siquiera son de manera estricta *crímenes pasionales*–, sino por el azar unido a trastornos derivados del desamor. En los hombres puede existir la misma motivación, pero también otras más egoístas.
> [...] Similar motivación para el crimen es la de Sancho (*Carne trémula*), que asesina a su esposa cuando esta lo va a abandonar, para, a continuación, acabar con su propia vida. [...]
> En el peculiar híbrido entre cine de terror, melodrama y ensayo que es *La piel que habito* tienen lugar tres asesinatos con disparos a bocajarro, los tres justificados por la defensa, los tres con víctimas que eran verdugos. Los dos últimos constituyen la salida a que se ve obligada Vera como consecuencia de un crimen aún mayor: el cambio de sexo y el encierro con que ha sido torturada (*op. cit.*: 139-140).
>
> **drogas**
> [...] En todo caso, hay que constatar la relevante presencia de las drogas en sus películas [...]; por supuesto, se renuncia al recurso a las intrigas criminales del tráfico de drogas o a las historias de «bajada a los infiernos» como mecanismos de cine de género. [...]
> La joven Elena, de *Carne trémula*, se hace un «chino» y espera la llegada de su «camello» cuando se ve involucrada en un forcejeo del que sale herido su futuro esposo, David; [...]. El compañero policía de David pide cocaína porque seca las lágrimas; por el contrario, Víctor presume de no haberse enganchado a las drogas en su paso por la cárcel (*op. cit.*: 169-170).
>
> **muerte**
> En esta filmografía, la representación de la muerte tiene un tratamiento dramático-realista que refleja experiencias existenciales y sirve para mostrar sentimientos de los personajes; solo determinadas muertes violentas funcionan como mecanismo narrativo (el inicial de *Kika*) o sirven para abundar en el vértigo de la pasión sexual-amorosa llevada al extremo, como los rituales de *Carne trémula* y *Matador* (*op. cit.*: 325-326).
>
> **policía**
> La figura del policía es recurrente en esta filmografía, y en la mayoría de las ocasiones viene caracterizada de forma bastante negativa, como un tipo reprimido, fascista y machista (*Pepi, Luci y Bom...*), impotente a nivel sexual y consumidor de heroína (*¿Qué he hecho...*), incompetente y poco profesional (*Mujeres al*

> *borde...*), homosexual reprimido (*Matador*), arribista o corrupto (*La ley del deseo*) o, simplemente, presuntuoso y torpe (*Kika*). [...]
> Es probable que el tipo de policía más deleznable sea el de José Sancho, llamado Sancho en *Carne trémula*: un tipo autoritario y prepotente, bebedor irresponsable, que desprecia a la gente, machista y maltratador de su mujer [...]. Es un modelo propio de la dictadura, que se siente moralmente superior a la ciudadanía y ahora se cree despreciado [...]. Por el contario, su compañero David es uno de los pocos policías positivos, aunque queda fuera de juego por un disparo (*op. cit.*: 375-376).

Establecidas estas bases, en los epígrafes que siguen analizaremos las dos películas de Pedro Almodóvar cuya adscripción al género, tan discutible según los puristas como diáfana para los que apuestan por mestizajes y demás heterodoxias, proviene al menos en primera instancia del material literario del que parten.

2. CARNE TRÉMULA (1997)

2.1. La novela original

A lo largo de toda su carrera, la prolífica escritora británica Ruth Rendell (1930-2015) contó con un éxito considerable entre los lectores aficionados a las historias policíacas y de misterio. Quien publicase también bajo el seudónimo de Barbara Vine es la responsable de un gran número de novelas y relatos pertenecientes a este género, de los cuales muchos han sido llevados a la gran y la pequeña pantalla; en este último ámbito, merece recordarse la longeva serie inglesa *Ruth Rendell Mysteries*, con doce temporadas y ochenta y seis episodios emitidos entre los años 1987 y 2000. En cuanto a las varias adaptaciones cinematográficas caben destacarse, al margen del presente film de Almodóvar, tres largometrajes de nacionalidad francesa: dos que cuentan con la prestigiosa firma del fallecido Claude Chabrol, *La cérémonie* (*La ceremonia*, 1995) y *La demoiselle d'honneur* (*La dama de honor*, 2004); y el film de François Ozon Une nouvelle amie (Una nueva amiga, 2014).

Publicada en 1986, su novela *Live Flesh* le valió a Rendell ganar el premio Gold Dagger a la mejor novela policíaca del año otorgado por The Crime Writers' Association. En cuanto a su presencia en nuestro país, las sucesivas ediciones autóctonas del libro en 1991, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999 y 2001 dan buena cuenta de su recepción positiva (Zaragoza, 2016: 323). Pero qué duda cabe de que aunque siempre contó con el favor de los lectores, la popularidad de la novela se vio incrementada más de una década después de su aparición gracias al proyecto fílmico del cineasta español. Tal y como señala Gora Zaragoza, «Si *Carne trémula*, pese a constituir una libre adaptación del texto inglés, no existiría sin Rendell, mucho le debe igualmente la autora al filme de Pedro Almodóvar» (*op. cit.*: 331).

El argumento de *Live Flesh* podría resumirse así: Victor Jenner es un presunto violador que, en una noche que resultará fatídica no solo para él, se ve acorralado por la Policía. Desesperado, acaba disparando a uno de los agentes, David Fleetwood, que queda paralítico tras ser herido en la columna vertebral. Diez años después, Victor sale de la cárcel y siente la necesidad de ponerse en contacto con quien fue su víctima, y del que considera que ha logrado todo lo que el destino le arrebató a él: dinero, éxito, celebridad... y una esposa encantadora, que en el caso de David responde al nombre de Clare. Convencido de que debe hacer las paces con el ex policía al que hirió pero también consigo mismo, Victor

establecerá una curiosa amistad con David; al principio, Clare se opondrá a esta relación, pero poco a poco empezará a sentirse cada vez más atraída por el hombre que dejó a su marido postrado en una silla de ruedas.

2.2. La adaptación cinematográfica

Once años después de su publicación original, Pedro Almodóvar adapta la novela de Ruth Rendell firmando el libreto en solitario pero especificando en los créditos finales de la película resultante una «colaboración en el guion» a cargo de dos coescritores: el guionista Jorge Guerricaechevarria y el novelista (y cineasta ocasional) Ray Loriga. De este último merece recordarse que gracias a sus primeras novelas publicadas en la mitad inicial de los años noventa –*Lo peor de todo* (1992), *Héroes* (1993) y *Caídos del cielo* (1995)– no tardó en ser incluido dentro de las coordenadas de la llamada *Generación X* junto a Douglas Coupland y Brett Easton Ellis; así como, ya en el ámbito específicamente nacional, en la bautizada como *Generación Kronen* al lado de José Ángel Mañas y Juan Bonilla. Sería el propio Loriga quien, un año antes del estreno de *Carne trémula*, adaptaría la citada *Caídos del cielo* en el film que a la postre supondría su debut como realizador: *La pistola de mi hermano* (1996).

Más relevante resulta para nuestro propósito el caso de Jorge Guerricaechevarria. De este guionista profesional, y colaborador habitual del citado Álex de la Iglesia, debemos destacar aquí su notoria afinidad al *noir* y el *thriller*: en aquel mismo 1997 adaptó *Perdita Durango* de Barry Gifford para De la Iglesia en comunión con el director, el también escritor y realizador David Trueba y el propio autor estadounidense; y años después se basaría en la novela homónima de Paul Pen que dio pie a *El aviso* (2018), de Daniel Calparsoro. También resulta significativa su presencia reincidente en la historia de los premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España: en 2010 fue galardonado con el Goya al mejor guion adaptado por *Celda 211* (2009), dirigida por Daniel Monzón a partir de la novela negra de idéntico título de Francisco Pérez Gandul, además de haber sido nominado un año antes en la misma categoría por la adaptación de la novela de misterio Crímenes imperceptibles del argentino Guillermo Martínez –de la que surgió *Los crímenes de Oxford* (2008), también de De la Iglesia–; igualmente sería nominado como autor o coautor de los guiones originales de las policíacas *El Niño* (2014) y *Cien años de perdón* (2016), dirigidas respectivamente por Monzón y Calparsoro.

Sobre su interés por la novela de Rendell, Almodóvar declaró a Frédéric Strauss en un completo libro de entrevistas para *Cahiers du Cinéma*:

> No sé si la novela encauzó mi deseo o si éste encontró casualmente ciertas cosas que querían expresarse en mí. Me gusta mucho el primer capítulo de la novela de Ruth Rendell [...]. Cuando volví a leerlo para hacer una adaptación de verdad[4], me di cuenta de que el primer capítulo estaba lleno de artificios, de agujeros negros, de preguntas dejadas en suspenso. ¿Por qué el policía mayor envía al más joven para que lo maten? Ruth Rendell no decía nada sobre sus motivaciones, se ve que no le interesaban (Strauss, 2001: 148).

4 Almodóvar se refiere a la inspiración que encontró en la novela de Rendell durante el germen de *Kika*, una película que nada tiene que ver argumentalmente con el libro.

A pesar del interés de Almodóvar por el libro de Rendell, y al igual como ocurrirá en el resto de adaptaciones de su filmografía, no estamos ante una versión fidedigna del original literario; sino que se trata más bien de una aproximación personal a este material de partida ajeno o, si se prefiere, una asimilación del mismo dentro de un universo propio de intereses y referencias. A este último propósito responde, por ejemplo, el homenaje explícito –perfectamente integrado en el transcurso del relato– que realiza Almodóvar a uno de sus directores predilectos, Luis Buñuel[5], mediante la inclusión de un par de escenas de su película *Ensayo de un crimen* (1955)[6]; la cual se emite en un televisor presente en el apartamento de Elena hacia el comienzo del film y durante la secuencia que desencadenará el grueso de la trama [Figura 2].

Fig. 2. Francesca Neri en *Carne trémula*

Aunque algunos analistas la hayan tildado sorprendentemente de «película policíaca clásica» (García Abad, cit. en Manrubia Pereira, 2013: 275), la mayor parte de la crítica parece coincidir en verla desde una perspectiva diametralmente opuesta. De hecho, y respecto de esta (in)fidelidad al texto literario original, el escritor y miembro de la Real Academia Española José María Merino explicaba en un texto publicado en el año de su estreno:

> Otra cosa es el asunto de la adaptación. Porque, salvo lo más instrumental del suceso desencadenante de la intriga y poco más –la bala que deja parapléjico a un policía y el posterior encuentro del causante del disparo y de su víctima–, la película de Almodóvar tiene muy poco que ver con la novela de Ruth Rendell en que dice estar basada. Rendell organiza un inquietante triángulo desde la obsesión paranoica de un ex presidiario, cuyo patológico mundo interior es el eje del relato. Almodóvar organiza dos triángulos unidos por un ser ingenuo y hasta un poco angélico, que es en lo que se ha transmutado, en su adaptación, el peligroso violador originario. Almodóvar ha manifestado que la adaptación de una obra literaria no tiene obligación de guardar fidelidad al original (Merino, 1997).

5 Otro vínculo, tal vez casual, del film de Almodóvar con el legado de Buñuel es la presencia en el reparto de la actriz Ángela Molina, a la que el cineasta aragonés descubrió para el mercado internacional con su rol protagonista en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

6 Conocida también con el título de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz.*

Nos permitimos llamar la atención sobre esta última afirmación, que Merino atribuye al propio Almodóvar. A continuación, quien ganase el Premio Nacional de la Crítica de 1986 por *La orilla oscura* va mucho más allá en lo que él mismo califica de *debate* a propósito de las adaptaciones literarias al cine:

> El asunto daría para alargar, y no resolver, un debate sin duda interesante. Pero acaso las adaptaciones literarias del cine debieran mantener, al menos, una convención: que aunque no se respeten estrictamente las tramas de la ficción en que se basan, se respete, al menos su espíritu. Pues si bien los autores literarios pueden renunciar a su derecho moral sobre los libros publicados, los lectores no están en condiciones de hacerlo ni tienen por qué, y al encontrarse con una versión como la de Almodóvar puede[n] sentir, con natural decepción, que acaso sólo por razones comerciales, y como un señuelo, se conserva el título de la novela que dice recrear. Estaría justificado, y hasta sería obligado, que la *Carne trémula*, de Almodóvar, llevase otro título, y con eso hubiese quedado a salvo ese último reducto del derecho de los lectores. Así hubiera quedado claro que se trata de una historia diferente de la [de] Rendell. Una historia diferente que, además, no es menos interesante que la que le sirvió de lejana inspiración (Íbidem, 1997).

En este mismo tema reincidió otro escritor laureado, el ya fallecido Guillermo Cabrera Infante –quien empezase su carrera como crítico de cine en su Cuba natal en una labor divulgativa que nunca llegaría a abandonar del todo–, cuando escribió una crítica del film en la que se explayó bastante menos pero con idéntico diagnóstico y que también fue publicada en el momento en que la cinta llegaba a los cines:

> Para aquellos que crean que he revelado el argumento quiero decirles que *Carne trémula* no es un *thriller* –aunque a veces lo parezca–. El pecado original está en la novela de Ruth Rendell que afortunadamente Almodóvar hace trizas con su arte diabólico. Él sabe que un thriller no es más que otro nombre para el melodrama, ahora con acento en drama (Cabrera Infante, 1997).

En efecto, el interés de Almodóvar parece centrarse, más que en la intriga del relato, en las relaciones emocionales que se establecen entre –tal y como los define el autor de *La Habana para un infante difunto*– «personajes que vienen a integrar un cuadrilátero compuesto por dos triángulos inestables en una geometría de carne y de amor y de odio» (íbidem, 1997). De hecho, la duda a propósito de quién disparó verdaderamente al personaje de David, el policía joven, hacia el comienzo del film no se formula prácticamente hasta el momento de resolverse, y en esta resolución el relato tampoco se detiene en detalles.

A propósito de esto, habría que darle voz al propio Pedro Almodóvar, que otorga la razón a Merino, Cabrera Infante y otros muchos exégetas de su obra al expresarse a este respecto en los términos siguientes, extraídos del *press-book* de la película:

> No es un film de suspense, ni policíaco, aunque haya policías y disparos con culpables que son inocentes. Tampoco es una secuela de *Arma letal*, aunque haya dos policías, uno joven y otro mayor. [...] es un intenso drama barroco y sensual (totalmente independiente de la novela de Ruth Rendell que lo inspira) que

participa del *thriller* y de la tragedia clásicos (cit. en Duncan, 2017: 243; y Sánchez Noriega, 2017: 86).

Una somera sinopsis de este film estrenado el 9 de octubre de 1997, y que como se apreciará solo toma del texto de Rendell la premisa argumental, podría ser la que sigue: Madrid, 1990. Mientras patrullan en horario nocturno, una pareja de policías formada por el veterano Sancho (José Sancho) y el más joven David (Javier Bardem) acuden a una llamada de socorro, para encontrarse en el interior de un piso con un muchacho de apenas veinte años llamado Víctor (Liberto Rabal) que apunta con una pistola a la mujer que vive allí, de nombre Elena (Francesca Neri); este encuentro se salda con un disparo que hiere a David en la espalda y lo deja tetrapléjico. Seis años después, cuando Víctor salga de prisión se encontrará con que a pesar de estar atado a su silla de ruedas, David ha logrado rehacer su vida: se ha convertido en un campeón de baloncesto de los Juegos Paralímpicos de Barcelona 92, y se ha casado con Elena. Por su parte, Sancho sigue presa de su dependencia emocional respecto de su esposa, Clara (Ángela Molina), a la que maltrata físicamente y de la que siempre sospecha que lo engaña con otros hombres[7].

Antes de todo este entramado de sucesos, *Carne trémula* arranca con una escena ubicada en la capital en 1970 a modo de prólogo previo a los breves créditos iniciales: es navidad, y España se encuentra bajo el estado de excepción decretado por el régimen dictatorial de Francisco Franco. En un Madrid nocturno y de calles vacías una joven prostituta llamada Isabel (Penélope Cruz) dará a luz en un autobús que ya se disponía a retirarse a la cochera a un niño al que llamará Víctor[8]. Cien minutos de proyección más tarde, la película concluirá durante otro período navideño, pero de más de veinte años después; y con otro nacimiento, esta vez el del bebé de Víctor y Elena. El discurso final que el inminente padre dirige a su hijo todavía nonato pone de manifiesto, de forma nada velada, los cambios que había experimentado el país desde el tardofranquismo, a un lustro de la muerte del dictador; hasta bien entrada la democracia, con los estertores de la legislatura del PSOE liderada por el presidente del gobierno Felipe González.

Esta marcada presencia del contexto político, algo inusual en la filmografía de Almodóvar, ha llevado a parte de la crítica a ver en los personajes del film una suerte de lectura alegórica de dicho cambio: Alejandro Yarza afirma de forma directa que «*Carne trémula* encierra una clara alegoría política sobre el final de la etapa de la transición española» (c*it.* en Sánchez Noriega, 2000: 85); y en la misma lectura insiste Marcial Moreno (2009). Según esta interpretación, los dos agentes de la ley encarnados por Sancho y Bardem [Figura 3] encarnarían respectivamente a sendos regímenes políticos. Es esta una lectura simbólica que puede recordar al paralelismo con ambas etapas que se establecía también –si bien allí de forma más literal y sin imposturas narratológicas– con la pareja de agentes de la ley interpretados por Javier Gutiérrez y Raúl Arévalo en *La isla mínima* (2014), sin lugar a dudas una de las cumbres del cine negro español de todos los tiempos.

7 Para una sinopsis más detallada, véase la entrada correspondiente a la película en SÁNCHEZ NORIEGA, 2017: 83-86.

8 Suceso que puede verse como otro homenaje a Buñuel, pues una situación parecida se daba en su película *Subida al cielo* (1951).

Fig. 3. Javier Bardem y José Sancho en *Carne trémula*

Más allá de lo discutible o no de esta lectura, de lo que no cabe duda es de la importancia que Almodóvar concede en *Carne trémula* al contexto político-social, siendo este un rasgo definitorio de ese género negro del que tanto sus más rendidos admiradores como sus más rabiosos detractores parecen empeñados en apartarlo, y al que volvería a acercarse de forma explícita gracias a un proyecto acariciado durante años por el realizador y felizmente consumado al fin en 2011: la adaptación de la novela de Thierry Jonquet *Mygale*.

3. *LA PIEL QUE HABITO* (2011)

3.1. La novela original

A pesar de su prematura muerte a la edad de cincuenta y cinco años, el parisino Thierry Jonquet (1954-2009) tuvo tiempo de escribir más de treinta libros además de dedicarse a trabajar en un geriátrico que abandonó para ejercer la labor docente. De su producción literaria, que le llevó a formar parte del movimiento literario llamado *néo-polar* según término acuñado por su colega Jean-Patrick Manchette en 1971 (Camero Pérez, 2011: 233), cabe destacar algunos títulos como *La Bête et la Belle* (1985), *Moloch* (1998) y *Ad vitam aeternam* (2002).

Pero si hay una novela que sobresale por encima del resto de su obra, esa es precisamente *Mygale*: publicada en 1984 por el sello Gallimard dentro de su mítica colección especializada Série Noire cuando el autor contaba con tan solo treinta años de edad, pronto se convirtió en eso que ha venido a llamarse un título *de culto*.

Aunque se trata de una novela poco extensa, la estructura del libro resulta en cierto modo compleja, de ahí que condensar su argumento en unas pocas líneas no resulte tarea fácil. No obstante, podría resumirse de la siguiente forma: Richard Lafargue es un

cirujano plástico que ha experimentado el éxito en el ámbito profesional pero no tanto en el personal: admirado por sus compañeros de profesión, se ha quedado viudo y tiene a su única hija recluida en un centro psiquiátrico. Apartado de la gran ciudad, vive en una gran mansión en compañía de Eve, una mujer con la que mantiene una extraña y enfermiza relación de interdependencia. Por otra parte, Alex Barny es un atracador que necesita cambiar de identidad para escapar de la Policía, y para lograr su propósito decidirá recurrir a Lafargue. De forma paralela a este peculiar triángulo protagonista nos encontramos con Vincent Moreau, otro delincuente y socio de Alex, que está desaparecido y al que algunos dan por muerto; si bien en realidad ha sido secuestrado por un desconocido al que Vincent se referirá con el apodo de «Tarántula».

3.2. La adaptación cinematográfica

Dadas las constantes de su filmografía, qué duda cabe de que el aspecto de la novela que más llamó la atención de Almodóvar y que le llevaría a querer adaptarla durante años no pudo ser otro que el tema del conflicto a propósito de la identidad sexual del individuo [Figura 4]. Tanto es así que estudiosos como Pedro Poyato Sánchez han hablado de una «poética de lo *trans*» a propósito de *La piel que habito* (vid. Poyato Sánchez, 2015; y Sánchez-Mesa, 2015). De hecho, aunque la película resultante no respete varios conceptos e ideas de la trama original, el carácter dual de un personaje que aparenta ser dos gracias a una operación de cambio de sexo es el elemento sobre el que se sustenta la intriga del film tanto como ocurre con el libro de Jonquet, del que mantiene en parte su estructura de dos líneas argumentales en paralelo que confluyen en determinado momento del relato (si bien en el original aparece de forma más fragmentada que en su adaptación fílmica).

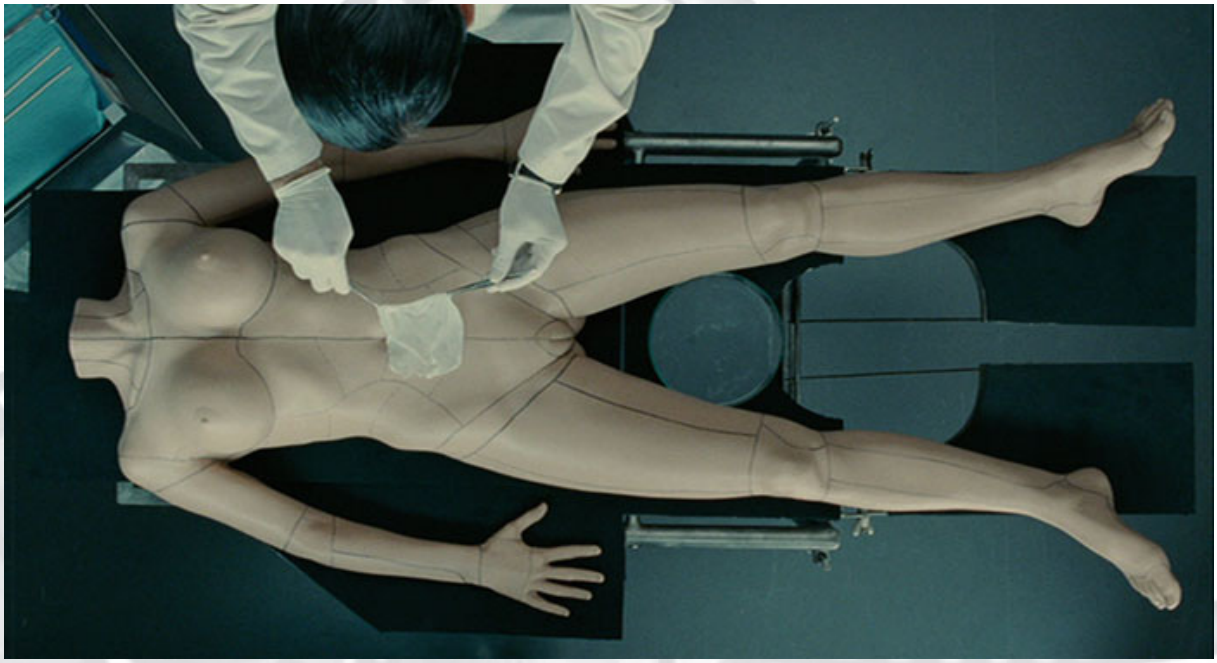


Fig. 4. Antonio Banderas en *La piel que habito*

De forma muy concisa –dado que, al igual que ocurre con el original de Jonquet, el presente relato cinematográfico es de una gran complejidad[9]–, podemos resumir el argumento de este film estrenado el 19 de mayo de 2011 de la siguiente manera: Toledo, 2012. Robert Ledgard (Antonio Banderas) es un respetado médico especializado en cirugía estética que vive en una finca apartada en las afueras de la ciudad con la única compañía de Marilia (Marisa Paredes), su ama de llaves; y Vera (Elena Anaya), una joven a la que mantiene cautiva y con quien experimenta con injertos de una piel sintética creada por él mismo. A estos personajes se les sumará pronto un cuarto, Zeca (Roberto Álamo), el violento hijo de Marilia que huye de la Policía tras haber participado en el atraco a una joyería. La historia retrocede hasta el año 2006, en el que somos testigos del coqueteo entre Norma (Blanca Suárez), hija de Robert, y un joven llamado Vicente (Jan Cornet) durante la celebración de una boda; una relación que, debido al consumo de drogas por parte de él y cierto trauma de la infancia que padece ella, desembocará en un desafortunado incidente que devolverá a la joven al hospital psiquiátrico en el que había estado ingresada con anterioridad. A partir de entonces, Robert pondrá todo su empeño en vengarse de Vicente, al que vio huir y al que considera el violador de su hija; con este fin lo secuestrará y someterá a una operación de cambio de sexo en contra de su voluntad[10].

Al margen del más que obvio tema de la identidad sexual, la adaptación de *Mygale* –que Almodóvar firma con una nueva colaboración en el guion; esta vez de su hermano Agustín, a la sazón su fiel productor desde *Matador*– permite al realizador reflexionar sobre dos cuestiones tan fundamentales y relacionadas entre sí como el determinismo y el libre albedrío[11]: en una escena del film, Marilia le confiesa a Vera que tanto el cerebral Robert como el inestable Zeca son hijos suyos, si bien de padres distintos: el primero es fruto de sus relaciones con su antiguo patrón, mientras que el segundo es hijo de un criado que trabajó en la mansión años atrás. Por ello, Robert sería adoptado por su progenitor y la esposa de este, y disfrutaría de una existencia acomodada que le permitiría estudiar y alcanzar sus propósitos vitales; mientras que Zeca terminaría criándose en la calle y dedicándose al tráfico de drogas desde los siete años para sobrevivir.

Una vez más, Almodóvar se lleva el género del material del que parte a su propio terreno. Para ello, hace acopio de numerosas referencias cinematográficas que se plasman, narrativa y/o visualmente, en la pantalla... pero, una vez más, se distanciará del *noir* en su acepción más clásica y obviará los manidos homenajes al *film noir* en blanco y negro de la RKO o la Warner Bros. La principal de entre todas estas referencias –porque aquí no se limitará a una cita puntual como en el caso de *Carne trémula* y su cita a Buñuel– es sin duda la que remite a un subgénero muy específico de la literatura y por extensión del cine de género fantástico, de ciencia ficción y de terror: los relatos protagonizados por un *mad doctor*[12], «estereotipo de científico poseído

9 Aunque en esta ocasión proviene directamente de la novela que adapta, esta querencia de Almodóvar por la complejidad en la estructura del relato, diseñada a partir de la alteración cronológica y/o la solapación de planos narrativos, ya se había puesto de manifiesto previamente y de forma más subrayada tanto en la muy sugerente *La mala educación* como en la más fallida *Los abrazos rotos*.

10 *Vid*. n. 7, 369-375.

11 Lo que parece reincidir en el *carácter fatal de los sucesos* –en terminología de Sánchez Noriega– tan presente en *Carne trémula*. (*Vid*. Sánchez Noriega, 2017: 84). Un tema muy habitual, por otra parte, en la narrativa y el cine de género negro.

12 En español: «doctor loco». Respetamos el término anglosajón por su difusión generalizada a lo largo de la bibliografía especializada, lo que responde además al amplio cultivo de dicha temática en la industria cinematográfica de habla inglesa.

por una soberbia diabólica que le lleva a robar el fuego a los dioses» (Sánchez Noriega, 2017: 375); y figura «que arranca con el personaje de Mary Shelley [Frankenstein] y cuenta con los ilustres Rotwang (*Metrópolis*), el doctor Caligari, Moreau o Jekyll» (íbidem).

De entre todas las películas que sirvieron de inspiración a la hora de concebir y rodar *La piel que habito*, la más relevante –además de comúnmente aceptada como la obra maestra del subgénero– es sin lugar a dudas *Les yeux sans visage* (*Los ojos sin rostro*, 1960), del francés Georges Franju (1912-1987). Estrenada el mismo año que otras cintas de importancia capital para la evolución del cine fantástico y de terror como *Psycho* (*Psicosis*), *Peeping Tom* (*El fotógrafo del pánico*), *The Brides of Dracula* (*Las novias de Drácula*) o *La maschera del demonio* (*La máscara del demonio*), *Les yeux sans visage* resulta particularmente relevante por varias razones. Para empezar, parte de una novela de Jean Redon cuya adaptación corre a cargo del también realizador Claude Sautet, el propio Redon y el equipo creativo formado por Pierre Boileau y Thomas Narcejac; un tándem este último del cual otras dos novelas propias habían dado pie con anterioridad a sendos clásicos del cine de suspense tan fundamentales como *Les diaboliques* (*Las diabólicas*, 1955) y *Vertigo* (*De entre los muertos*, 1958), dirigidos respectivamente por Henri-Georges Clouzot y Alfred Hitchcock. Por si esto fuera poco, el film de Franju influiría poderosamente en el devenir posterior del citado subgénero; y para muchos especialistas cinematográficos su aportación resulta tan seminal en el alumbramiento del llamado cine *gore* –caracterizado por la profusión explícita de sangre y vísceras en el relato– como la deficiente pero históricamente fundamental *Blood Feast* (1963) del estadounidense Herschell Gordon Lewis.

Otra influencia confesa de Almodóvar, a su vez deudora de la citada cinta de Georges Franju, es una aportación doble del malogrado realizador madrileño Jesús Franco (1930-2013) a la cinematografía fantástica y de terror nacional. Nos referimos al díptico constituido por *Gritos en la noche* (1962), considerada por buena parte de la crítica especializada como la cinta que inaugura el llamado *fantaterror* o cine fantástico español; y por su muy tardía secuela *Faceless* (*Los depredadores de la noche*, 1987). Ambas cintas cuentan con la presencia de uno de los personajes más característicos del terror patrio: el doctor Orloff. Encarnado por un inquietante Howard Vernon, Orloff es uno de los ejemplos paradigmáticos de la figura del *mad doctor*, en cuya tradición se inscribe el Robert Ledgard al que da vida Antonio Banderas en el film que nos ocupa [Figura 5].

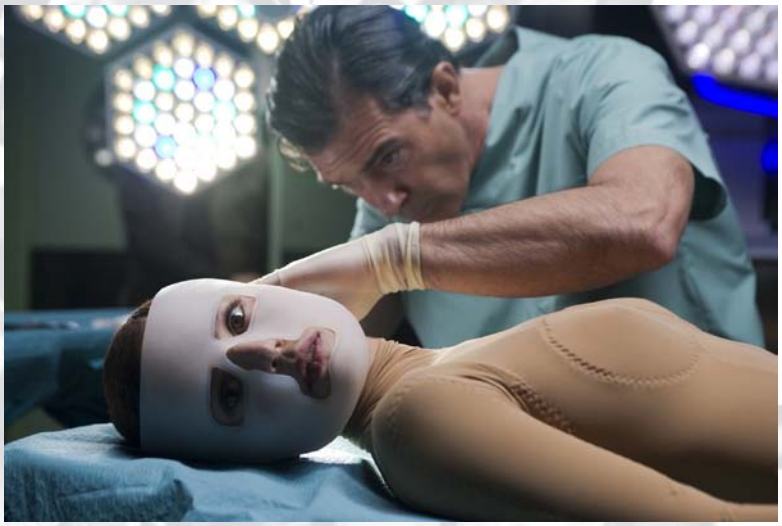


Fig. 5. Antonio Banderas y Elena Anaya en *La piel que habito*

No se detienen aquí las referencias fílmicas, tal y como reconoce el propio Almodóvar en el texto incluido a modo de apéndice en la edición del guion de *La piel que habito*[13]:

> Una historia de estas características me hacía pensar en Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, todos los Fritz Lang (desde el gótico al *noir*). Pensé también en la estética *pop* del terror de la Hammer, o en el más psicodélico y *kitsch* del *giallo* italiano (Dario Argento, Mario Bava, Umberto Lenzi, Lucio Fulci...) y por supuesto en el lirismo de Georges Franju en *Los ojos sin rostro* (Almodóvar, 2012: 154-155).

En ese mismo texto, el autor de *Entre tinieblas* (1983) insistirá a continuación en su deuda referencial:

> Es imposible no pensar en *Frankenstein* de James Whale, o en *Vértigo* y *Rebecca* de Alfred Hitchcock. Incluso Buñuel tiene su propia cita, en la primera imagen de la película[14] [...].
> Probablemente la primera referencia consciente fue *Los ojos sin rostro* de Georges Franju. Franju me llevó a *Judex*, del cual sólo guardo un recuerdo fantasmagórico, al igual que de *Fantomas*, interpretado por Jean Marais, y de *Diabolik*, un cómic con héroe enmascarado que Mario Bava llevó al cine en los setenta (Íbidem: 160).

Como puede apreciarse, y más aún que en el caso de *Carne trémula*, *La piel que habito* parte de una novela de género policíaco (en verdad muy *sui generis* también) para acercarse más, al margen de su reflexión a propósito de la identidad (principalmente, pero no solamente, la sexual), al *fantastique* y el terror. Una vez más, el Almodóvar lector se muestra interesado por el género negro o policíaco; para que a continuación el Almodóvar cineasta lo someta a varias mutaciones hasta convertirlo, como le ocurren a muchos de sus personajes, en *otra cosa distinta*.

4. CONCLUSIONES

El presente artículo pone de relevancia que, por más que sea considerado un *auteur* en la acepción consolidada por la política de los autores expuesta por la redacción de la mítica publicación gala *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta del siglo pasado, y a pesar también de la posterior recepción crítica y mediática de su trabajo –sin duda poderosamente condicionada por dicha política–, en el cine de Pedro Almodóvar resulta de lo más relevante la aportación de la literatura y el cine de género policíaco o *noir*... por más que luego el realizador lo acerque a su propio terreno apropiándose de aquellos temas, episodios y estilemas que considera más afines a sus intereses o más útiles a su propósito, mientras que opte por desechar otros muchos.

Todo ello se hace todavía más palpable en el caso concreto de dos películas como *Carne trémula* y *La piel que habito*, ambas adaptaciones de sendas novelas de género negro

13 Un texto recogido también al completo en Duncan, 2017: 377-391.

14 Almodóvar se refiere a la panorámica de la ciudad de Toledo que abre el film, y que remite a otra muy similar de los créditos iniciales de *Tristana*, la adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós filmada por Buñuel en 1970.

y deudoras en buena parte de la tradición literaria y cinematográfica del mismo. Dos filmes que parten de obras literarias que Almodóvar hace suyas y que se integran con naturalidad en un proceso en busca de la madurez creativa basado en ir despojándose sucesivamente de constantes narrativas y visuales explotadas desde sus inicios. Un proceso este en cuyos albores se integra *Carne trémula*, pues se inició dos años antes de su estreno con *La flor de mi secreto* (1995) y se consolidó justo después de adaptar a Ruth Rendell y de forma definitiva con dos propuestas sucesivas que marcan el cambio de siglo en la trayectoria de su realizador: *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002). Por el contrario, cuando en 2011 estrena *La piel que habito*, Pedro Almodóvar parece haberse librado ya de cualquier (auto)imposición, y de su cine se puede esperar lo inesperado. Incluso que cualquier día de estos termine adaptando fielmente una novela negra.

5. FILMOGRAFÍA (MÁS O MENOS) *NOIR* DE PEDRO ALMODÓVAR

1986. *Matador*. *Guion:* Jesús Ferrero y P. Almodóvar. *Intérpretes:* Assumpta Serna, Antonio Banderas, Nacho Martínez, Eva Cobo, Julieta Serrano, Chus Lampreave, Carmen Maura, Eusebio Poncela, Bibi Andersen, Luis Ciges.
1987. *La ley del deseo*. *Guion:* P. Almodóvar. *Intérpretes:* Eusebio Poncela, Carmen Maura, Antonio Banderas, Miguel Molina, Fernando Guillén, Manuela Velasco, Nacho Martínez, Bibi Andersen, Helga Liné, Germán Cobos.
1989. *Átame! Guion:* P. Almodóvar. *Intérpretes:* Victoria Abril, Antonio Banderas, Loles León, María Barranco, Rossy De Palma, Julieta Serrano, Francisco Rabal, Lola Cardona, Montse G. Romeu, Emiliano Redondo.
1991. *Tacones lejanos*. *Guion:* P. Almodóvar. *Intérpretes:* Victoria Abril, Marisa Paredes, Miguel Bosé, Anna Lizaran, Mayrata O'Wisiedo, Cristina Marcos, Féodor Atkine, Pedro Díez del Corral, Bibi Andersen, Nacho Martínez.
1997. *Carne trémula*. *Guion:* P. Almodóvar, con la colaboración de Jorge Guerricaechevarria y Ray Loriga, según la novela *Live Flesh* de Ruth Rendell. *Intérpretes:* Javier Bardem, Francesca Neri, Liberto Rabal, Ángela Molina, José Sancho, Penélope Cruz, Pilar Bardem, Álex Angulo, Mariola Fuentes, Yael Be.
2004. *La mala educación*. *Guion:* P. Almodóvar. *Intérpretes:* Gael García Bernal, Fele Martínez, Daniel Giménez Cacho, Lluís Homar, Francisco Maestre, Francisco Boira, Juan Fernández, Nacho Pérez, Raúl García Forneiro, Javier Cámara.
2011. *La piel que habito*. *Guion:* P. Almodóvar, con la colaboración de Agustín Almodóvar, según la novela *Mygale* de Thierry Jonquet. *Intérpretes:* Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Jan Cornet, Roberto Álamo, Eduard Fernández, José Luis Gómez, Blanca Suárez, Susi Sánchez, Bárbara Lennie.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Bibliografía literaria

ALMODÓVAR, P. (1997), *Carne trémula. El guión*, Barcelona, Plaza & Janés.
ALMODÓVAR, P. (2012), *La piel que habito*, Barcelona, Anagrama.
JONQUET, T. (1984), *Mygale* (Trad. *Tarántula*, Gijón, Júcar, 1986).
RENDELL, R. (1986), *Live Flesh* (Trad. *Carne trémula*, Barcelona, RBA, 2001).

6.2. Bibliografía crítica

CABELLO, T. (2020), *Guía para ver y analizar «La piel que habito»*, Valencia, Nau Llibres.

CABRERA INFANTE, G. (1997), La carne no es Triste, *El País*, 11 de octubre de 1997: https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477571733_017911.html [Consulta: 20 mayo 2021].

CAMERO PÉREZ, C. (2011), Desdoblamiento y transformación de la identidad del personaje en *Mygale* de Thierry Jonquet, *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, Monografías 2, pp. 231-252: https://www.researchgate.net/publication/237040386_Desdoblamiento_y_transformacion_de_la_identidad_del_personaje_en_Mygale_de_Thierry_Jonquet [Consulta: 18 mayo 2021].

DUNCAN, P. (ed.) (2017), *Los archivos de Pedro Almodóvar*, Köln, Taschen.

MANRUBIA PEREIRA, A. M. (2013), *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II): https://eprints.ucm.es/id/eprint/21413/ [Consulta: 18 mayo 2021].

MERINO, J. M. (1997), La mirada del narrador: *Carne trémula* (Pedro Almodóvar), *Revista de Libros*, 2.ª época, 1 de diciembre de 1997: https://www.revistadelibros.com/articulos/la-mirada-del-narrador_1 [Consulta: 18 mayo 2021].

MORENO, M. (2009). *Carne trémula* (1997), *Encadenados. Revista de Cine*, 17 de marzo de 2009: https://www.encadenados.org/rdc/rashomon/87-n-60-pedro-almodovar/1180-carne-tremula-1997 [Consulta: 18 mayo 2021].

POYATO SÁNCHEZ, P. (2015), Programas iconográficos en *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), *Anales de la Historia del Arte*, Vol. 25, pp. 283-302: https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/50859 [Consulta: 18 mayo 2021].

SÁNCHEZ-MESA, D. (2015), Plasticidad de la identidad «ciborg» en *La piel que habito, en* P. Poyato Sánchez (ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de lo «trans»*, pp. 172-195: https://pdfcoffee.com/poyato-pedro-el-cine-de-almodovar-una-poetica-de-lo-trans-pdf-free.html [Consulta: 18 mayo 2021].

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2017), *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza.

STRAUSS, F. (2001), *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Barcelona, Akal.

ZARAGOZA NINET, G. (2016), *Carne trémula* en España: un estudio de la recepción de la novela y su adaptación cinematográfica en la prensa española, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 323-332: https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1430 [Consulta: 18 mayo 2021].

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante