

El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa

Spanish Film Noir: The Fifties and the Barcelona Influence

Elena Medina de la Viña

Universidad Rey Juan Carlos (España)

El género negro y policial en el cine ha sido objeto de numerosos estudios, a la vez que muy aceptado por el espectador. El cine negro español de los años cincuenta se presenta como un caso atípico, teniendo en cuenta que las condiciones histórico-sociales que vivía el país mermaban la posibilidad de una expresión plena no solo cinematográfica, sino del espectáculo y de la cultura en general. No obstante, este género tuvo un crecimiento importante en estos años, a pesar de que la ideología del régimen no permitía desarrollar todas las características que configuraban este tipo de cine. La ruptura con modelos anteriores de representación y la introducción de temas como las bandas organizadas y el tráfico de drogas aportarán un aire renovador al cine español. Una parte muy importante de estas producciones tendrán su origen en las productoras barcelonesas, especialmente en las producciones de Ignacio Ferrés Iquino, lo que permite hablar, sin duda, de una especialización barcelonesa en el género.

The film noir and police genres in cinema have been the object of numerous studies, while also finding wide acceptance among audiences. The Spanish film noir of the fifties can be considered an atypical case, taking into account the fact that the historical social conditions that the country was experiencing undermined the possibility not just of full cinematic expression, but also of artistic performance and culture in general. Nevertheless, this genre developed greatly during those years, although the ideology of the regime did not allow for the development of all of the characteristics that formed part of this type of cinema. The break with previous models of representation and the introduction of themes such as organized gangs and drug trafficking brought a stimulating air to Spanish cinema. A significant number of these productions originated with production companies in Barcelona, and especially with the work of Ignacio Ferrés Iquino, which, without a doubt, allows for the discussion of a Barcelona influence within the genre.

Palabras clave: cine negro, policial, realismo cinematográfico, especialización barcelonesa.

Key words: film noir, police films, cinematographic realism, Barcelona noir and police cinema.

El relato policíaco, entendido de una forma amplia y abarcando todos sus subgéneros o evoluciones según el momento histórico, ha sido uno de los géneros más aceptados por el público, y si revisamos los nombres de la historia del cine, podemos encontrar muchos títulos dirigidos por los grandes maestros.

El cine negro y policial, que recibe influencias estilísticas del expresionismo, el realismo y el realismo poético francés es, a su vez, fuente de influencia para otros géneros que ven en el *thriller* un vehículo de expresión óptimo, caso de muchas películas que podemos encuadrar dentro del cine político, que adoptan la forma narrativa y estética del cine negro. Para Hueso Montón, “quizás ha habido pocas corrientes cinematográficas que hayan conseguido de forma tan clara una fusión entre los planteamientos temáticos y estéticos, por lo que no puede extrañarnos que quedara ‘codificada’ dentro de la historia del cine y se convirtiera en punto de referencia obligada y modelo para muchos cineastas posteriores” (Hueso, 1988: 377).

No pretendo entrar en una definición del cine negro, tarea ampliamente tratada por muchos autores con criterios diferentes, de forma que “por mucho que los rasgos del cine negro sean susceptibles de ser identificados tanto por la industria que lo produce como por el público que lo consume, no está clara su consideración” (Sánchez Zapatero, 2013a: 256), ya que como podemos observar, en muchas ocasiones se llegan a identificar el cine negro y el cine policíaco, o con el suspense, que en algunos casos obedece más bien a una intención de atracción publicitaria hacia una determinada película.

En nuestro país, aun con la limitación que suponía un régimen político dictatorial, es posible hablar de un cine negro y policíaco ya en los años cuarenta:¹ a finales de esta década la introducción de rasgos realistas es un hecho no solo en el policíaco sino también en otras películas, como se puede apreciar en títulos como *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948).

Si bien el franquismo representó una barrera en forma de censura en toda la producción cinematográfica, y de la cultura y el espectáculo en general, en este caso es muy notoria, dadas las características del propio género: el fin moralizante, la necesidad de que el delito sea convenientemente castigado, la construcción monolítica de personajes para evitar ambigüedades y la necesidad de justificar la actuación de las instituciones del estado no permiten que se desarrollen todas las características del género ni la existencia de algunos personajes clave del mismo, como es el caso del detective privado, y hacen de algunas películas un homenaje a los cuerpos de seguridad. Debemos considerar que la censura no solo actuaba

de una forma directa sino también indirecta, pues una buena calificación era crucial para acceder a las medidas proteccionistas del cine, dependientes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. La Junta de Clasificación y Censura de Películas ejercía la censura y también establecía una valoración de las mismas en varias categorías: Interés Nacional, 1ª A, 1ª B, 2ª A, 2ª B y 3ª, “consistiendo la protección en la obtención de determinados porcentajes del coste de producción reconocido [...] el 50 por 100 si es declarada de Interés Nacional; el 40 por 100 si se clasifica a 1ª A; el 35 por 100 si en 1ª B; el 30 por 100 si en 2ª A; el 25 por 100 si en 2ª B, y ninguna protección para las de 3ª categoría” (González, 1981: 164). Estas aportaciones se efectuaban mediante la concesión de permisos de importación y doblaje evaluados en cantidades concretas, lo que condicionaba la producción de películas al interés de obtener una buena clasificación en detrimento de la búsqueda de un filme de calidad, que mermaba aún más la posibilidad de un cine negro plenamente desarrollado, pues “las características de ambigüedad entre el bien y el mal, el realismo y la crítica social que conlleva el género” (Medina, 2000: 9) eran incompatibles con una valoración positiva por parte de la Junta. Esto suponía en la práctica que las productoras se adelantaran a la censura y en ocasiones suprimieran secuencias, cambiaran títulos, etc., de sus propias producciones, pues “por debajo de la 2ª A, la inversión no resultaba rentable” (Gubern, 1981: 133). Tanto las clasificadas como 2ª A y como 3ª, “se convirtieron, por disposición del Sindicato Nacional del Espectáculo de 2 de marzo de 1957, en motivo para excluir a sus productores del beneficio del Crédito Sindical” (Gubern, 1981: 133). En cuanto a la calificación por edades, el 68,3% de las películas documentadas fueron Autorizadas para Mayores; en este sentido era más estricta la censura de la Iglesia, pues el porcentaje de películas que obtuvieron la Calificación Moral 3 (Mayores), según las Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, fue un 81,4%.

Otra medida que venía a regular, y a censurar, el cine español en 1953 fue la concesión de los permisos de rodaje, que suponía una censura del guion ejercida directamente por la Dirección General de Cinematografía y Teatro que “tenía potestad para impedir la realización de una película no aceptando el guion propuesto, sin que se pudiera recurrir contra estas decisiones, ni tuviera que justificar su forma de actuar” (González, 1981: 165). Se trataba de una censura previa que “resultaba especialmente desmoralizadora para los directores debutantes, que pretendían romper con los moldes conservadores de la producción” (Gubern, 1981: 141).

A pesar de ello, encontramos en el cine español de estos años unas cuantas películas que podemos clasificar dentro de esta etiqueta de negro y policíaco, algunas de verdadero interés cinematográfico. El largo régimen franquista, empeñado en ocultar “la pobreza, la marginalidad y la miseria física y ética impuesta por los vencedores de la guerra” (Ortego, 2015: 446), no pudo evitar que en la década de los años cincuenta se produjera un importante número de películas de este género, que no solo presentaban un estilo realista, o verista, sino que hacían gala de que los sucesos narrados podían ocurrir “en una gran ciudad cualquiera”, como manifiesta la locución del comienzo de la película *Apartado de Correos 1001*

(Julio Salvador, 1950), mientras vemos de fondo imágenes de Barcelona. No olvidemos que el código de género, “y en concreto el negro y policíaco, permitía que se mostraran algunas cuestiones no siempre bien admitidas por la censura” (Medina, 2015: 366).

El objetivo de la presente aportación es ofrecer, en primer lugar, un panorama de los principales rasgos del cine negro en España en los años cincuenta, entre ellos la especialización en el género tanto desde el punto de vista del área de producción como de los autores; y, en segundo lugar, se propone una aproximación a algunos personajes femeninos más allá de los espacios comunes adjudicados a la mujer en el cine negro.

METODOLOGÍA

Para el presente estudio se llevó a cabo una metodología cualitativa de análisis de contenido que permitió rastrear las películas producidas en España en esta década y, de ellas, aquellas cuyo tema se podía vincular al género analizado. La consulta de fondos cinematográficos y su visionado se centraron en los depósitos de la Filmoteca Española, de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, fondos de distribuidoras privadas y colecciones de cine español en soporte doméstico. En cuanto a las fuentes de publicación periódica, el grueso de la consulta se centró en las colecciones de revistas especializadas de la época, además de publicaciones posteriores y artículos aislados. Las revistas especializadas revisadas fueron las siguientes: *Cámara* (1950-52), *Cine-Club Universitario de Salamanca* (1966-71), *Cinema Universitario de Salamanca* (1955-1959), *Cine Mundo* (1952-63), *Cineprograma* (1956-1961), *Cinestudio* (1967-1973), *Espectáculo* (1951-1960), *Film Ideal* (1956-1970), *Fotogramas* (se publica desde 1947, se consulta hasta 1960), *Imágenes* (1950-1960), *Nuestro Cine* (1961-1971), *Objetivo* (1953-1955), *Primer Plano* (1940-1963), *Radiocinema* (1950-1959), *Revista Internacional del Cine* (1952-1960).

Todos los filmes fueron visionados, a excepción de aquellos que no conservaban copia, o esta tenía un grado de deterioro muy alto, o bien la única copia existente era en soporte nitrato, lo que no permitía su manipulación. Con los datos obtenidos se elaboró una base de datos en la que se recogió la ficha técnico-artística completa de cada película, la calificación, crédito sindical, sinopsis argumental y fondo en el que se encuentra, con un número total de 79 películas documentadas y adscritas al género en alguno de sus temas, en el período 1950-1959. El número de películas documentadas y no visionadas por las razones antes expuestas fue de 10.²

De esta forma, se pudo elaborar una propuesta de clasificación no excluyente y suficientemente descriptiva para situar los filmes, que se realizó a partir de los temas que aparecen en las películas, los personajes y la profundidad de su estudio psicológico. La siguiente tabla recoge la propuesta de clasificación, así como las películas adscritas a cada una de las categorías.

Tabla 1. Clasificación

CATEGORÍAS	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
Documento policial	Brigada Criminal	Ignacio Ferrés Iquino	1950
	Apartado de Correos 1001	Julio Salvador	1950
	Ha desaparecido un pasajero	Alejandro Perla	1953
	Juzgado permanente	Joaquín Romero Marchent	1953
	Los agentes del Quinto Grupo	Ricardo Gascón	1954
	Relato policíaco	Antonio Isasi Isasmendi	1954
	Sitiados en la ciudad	Miguel Lluch	1954
	El ojo de cristal	Antonio Santillán	1955
	Camino cortado	Ignacio Ferrés Iquino	1955
	Contrabando	Lawrence Huntington, Julio Salvador	1955
	El cerco	Miguel Iglesias Bonns	1955
Misión en Marruecos (no estrictamente policial: investigación y aventuras)	Carlos Arévalo	1959	
Investigación de un grupo de sospechosos	Crimen en el entreacto	Cayetano Luca de Tena	1950
	Último día	Antonio Román	1952
	Intriga en el escenario	Feliciano Catalán	1953
	El pasado te acusa	Lionello De Felice –Luis Marquina	1957
	Culpables	Arturo Ruiz Castillo	1958
	De espaldas a la puerta	José María Forqué	1959
Psicología criminal	Los ojos dejan huellas	José Luis Sáenz de Heredia	1952
	Crimen imposible	César Fernández Ardavín	1954
	Playa prohibida	Julián Soler	1955
	Juicio final	José Ochoa	1955
	La melodía misteriosa	Juan Fortuny	1955
	Miedo	León Klimovsky	1955
	Avenida Roma 66	Juan Xiol Marchal	1956
	El cebo	Ladislao Vajda	1958
	Buen viaje, Pablo	Ignacio Ferrés Iquino	1959
	Llama un tal Esteban	Pedro L. Ramírez	1959

CATEGORÍAS	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
Cine negro	La corona negra	Luis Saslavski	1950
	El puente del diablo	Javier Setó	1950
	Los peces rojos	José Antonio Nieves Conde	1955
	El anónimo	José Ochoa	1956
	Manos sucias	José Antonio de la Loma	1956
	Minutos antes	José Luis Gamboa	1956
	Un vaso de whisky	Julio Coll	1959
Delincuente aislado (profesional)	El pasado amenaza	Antonio Román	1950
	Manchas de sangre en la luna	Luis Marquina y Edward Dein	1951
Delincuente aislado (desesperado)	Carretera general	José María Elorrieta	1955
	La frontera del miedo	Pedro Lazaga	1957
Bandas organizadas	Mercado prohibido	Javier Setó	1952
	El fugitivo de Amberes	Miguel Iglesias Bonns	1954
	Nunca es demasiado tarde	Julio Coll	1955
	El expreso de Andalucía	Francisco Rovira Beleta	1955
	Delincuentes	Juan Fortuny	1956
	Horas de pánico	Donald Taylor y Arturo Ruiz Castillo	1957
	Cuatro en la frontera	Antonio Santillán	1957
	Distrito Quinto	Julio Coll	1957
	El desafío	Francesco Rosi	1957
	A sangre fría (Trampa al amanecer)	Juan Bosch	1959
Delincuencia juvenil	Almas en peligro	Antonio Santillán	1951
	Yo maté	José María Forn	1955
	Serán hombres	Silvio Siano	1956
Cine de prisión	El presidio	Antonio Santillán	1953
	La canción del penal	Jean Sacha y Juan Lladó	1954
Falso culpable	Hombre acosado	Pedro Lazaga	1950
	Duda	Julio Salvador	1951
	Persecución en Madrid	Enrique Gómez Bascuas	1952
	Cita imposible	Antonio Santillán	1958
	Su propio destino	Giuseppe Vari	1958
	Muerte al amanecer (El inocente)	José María Forn	1959

CATEGORÍAS	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
Casos judiciales	Quema el suelo	Luis Marquina	1951
	Pleito de sangre	Ricardo Gascón	1955
Cine negro y humor	Yo no soy la Mata Hari	Benito Perojo	1949-50
	La lupa	Luis Lucia	1955
	Los ladrones somos gente honrada	Pedro L. Ramírez	1956
	Carlota	Enrique Cahen Salaberry	1958
	Crimen para recién casados	Pedro L. Ramírez	1959
	Contrabando en Nápoles	Lucio Fulci	1959
Películas en <i>sketches</i>	Tres citas con el destino	Florián Rey, Fernando de Fuentes, León Klimovsky	1953
	Sendas marcadas	Juan Bosch	1957

Fuente: elaboración propia.

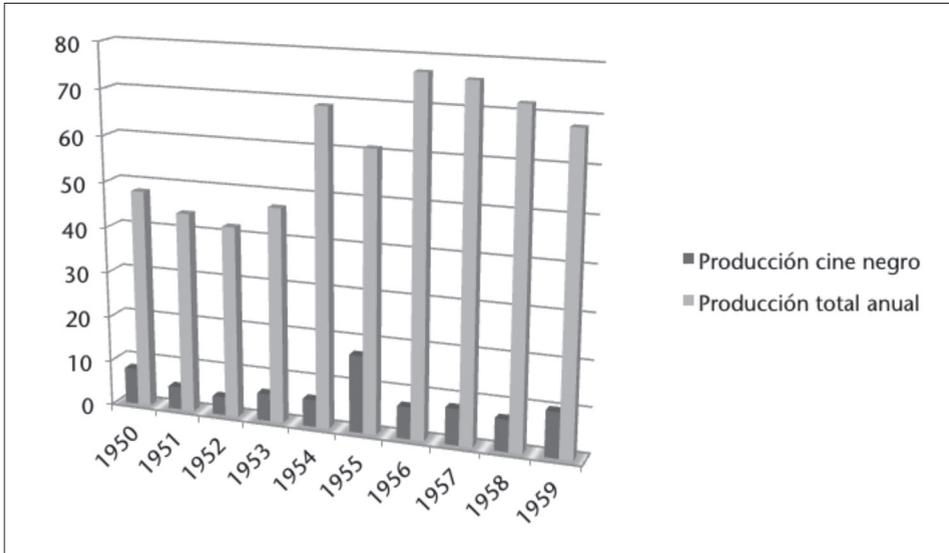
Tendremos en cuenta que en el cuadro anterior cada película se sitúa en una categoría determinada; sin embargo, en la mayoría de los títulos podemos apreciar varias de ellas. Para esta clasificación se ha considerado la más significativa dentro de la trama. Es preciso señalar que en el listado no aparecen *Torturados*, *Horas inciertas*, *Milagro en la ciudad*, *Rapto en la ciudad*, *Secretaria peligrosa*, *Un hombre en la red*, *Los cobardes*, *El precio de la sangre* y *Un hecho violento*, por carecer de suficiente información para su clasificación.

RESULTADOS

LA PRODUCCIÓN DEL GÉNERO

Como puede apreciarse en el siguiente gráfico de producción del género, el pico más alto se da en 1955 con 17 películas sobre un total de 61 filmes producidos ese año, lo que representa nada menos que un 27,8% de toda la producción anual. El segundo lugar en porcentaje, aunque no en números absolutos, lo ocupa 1950, ya que las 8 películas producidas representan el 17% del total de la producción. El tercer lugar está representado por 1959, con un porcentaje del 14,7% de películas del género sobre un total producido de 68.

Estos picos se producen al comienzo de la década, en la mitad y al final de la misma, pero la producción de cine negro y policíaco se mantiene, ya que en ningún caso baja del 9% del total de producción, que es el porcentaje más bajo obtenido en 1956.

Gráfico 1. Producción de cine negro y policíaco de 1950 a 1959

Fuente: elaboración propia. Datos de producción total anual de Heredero (1993: 435).

A partir de la propuesta de clasificación podemos decir que el cine negro y policíaco de esta década en España es rico en temas, si bien la figura del detective privado es inexistente, al menos tal y como lo entendemos a partir de la producción norteamericana de los años cuarenta; como su carácter y misión lo hacen imposible en estos momentos, “ambiguo y de métodos discutibles” (Medina, 2000: 27), supondría una puesta en duda hacia la labor de los cuerpos policiales. Por la misma razón tampoco es posible el policía justiciero, puesto que no puede mostrarse “la ineficacia o la corrupción policial” (Medina, 2000: 27).

A pesar de ello, encontramos algunas películas en las que ese investigador privado se camufla en el personaje de un investigador de seguros, caso de *Llama un tal Esteban* (Pedro L. Ramírez, 1959) y *Muerte al amanecer* (José María Forn, 1959); mientras que en otros casos se trata efectivamente de un detective privado, pero que no lleva el peso de la investigación, como ocurre en *Cita imposible* (Antonio Santillán, 1958). El personaje más parecido al policía justiciero que actúa al margen del cuerpo lo tenemos en *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958), donde el comisario Matthäi asume una investigación de forma privada cuando ya no está en el caso, que se ha dado por cerrado, y la dedicación del comisario tiene que ver con “su desencanto ante una sociedad en la que la responsabilidad individual queda diluida por leyes y reglamentos” (Aguilar, 2015: 61), si bien algunas secuencias que ponían de manifiesto la posición del comisario fueron suprimidas por la censura (Aguilar, 2015: 61).

LAS ADAPTACIONES

A diferencia de otras cinematografías en las que el cine adapta numerosas novelas negras y policiales, en España, en esta década, se producen muy pocas adaptaciones. Quizás en nuestro país “es imposible constatar la existencia de una tradición de novela negra española debido a motivos extraliterarios de tipo social e histórico” (Sánchez Zapatero, 2013a: 263) hasta el fin del franquismo. Esta puede ser la razón por la que la adaptación de obras literarias al cine es escasa en estos momentos: solamente el 15% de las películas documentadas pueden definirse como adaptaciones de obras literarias preexistentes. Si bien durante los años cuarenta se da una abundante producción de novela policial en ediciones populares que traducían obras extranjeras —que incluso vivió un “intento de dignificación [...] algunos editores, encabezados por José Janés, se propusieron sacar a la novela policíaca de las ediciones populares para colocarla al mismo nivel que el resto de las creaciones literarias” (Vázquez de Parga, 1993: 93)—, al mismo tiempo algunos editores iniciaron series de novela policial popular de autores españoles creando lo que Vázquez de Parga denomina como “una novela criminal para ricos y otra para pobres, o lo que es lo mismo, una novela policíaca culturalmente superior y económicamente más cara y una novela policíaca popular, más barata y menos erudita” (Vázquez de Parga, 1993: 97), en la que prima la intriga sobre cualquier otra consideración.

En los años cincuenta se siguieron traduciendo títulos clásicos de novela negra extranjera y se continuaron editando libros populares de autores españoles, aunque en menor cantidad, una literatura que “sólo en excepcionales casos consiguieron sobrepasar el umbral de la literatura canonizada como de calidad [...] En la España de la época, ordenada bajo un sistema militar, difícilmente se podía tolerar la existencia de un crimen o de cualquier otro tipo de delito, pues su sola mención podía ser interpretada como una muestra de debilidad del régimen” (Sánchez Zapatero, 2013b: 444).

Así pues, el desarrollo de una novela policíaca en España es complejo, “tiene una historia propia que contar; ciertamente se trata de una historia truncada y a saltos, con momentos de gran efusión y otros de letargo, y es precisamente esa falta de continuidad lo que impide hablar de una tradición autóctona establecida”, según señala Colmeiro (1994: 18), lo que supondrá un factor influyente en la escasa adaptación cinematográfica del género. En esta década, las películas realizadas a partir de obras literarias son las siguientes: *Quema el suelo* (Luis Marquina, 1951), versión libre de la novela de Juan Luis Calleja del mismo título; *Duda* (Julio Salvador, 1951), basada en la obra teatral de Emilio Hernández Pino; *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955), a partir de la novela de William Irish, seudónimo de Cornell Woolrich, *A través del ojo de un hombre muerto*; *El puente del diablo* (Javier Setó, 1955), a partir de la obra de teatro de Faustino González-Aller, *Menta*; *Juicio Final* (José Ochoa, 1955), adaptación de la novela de José Suárez Carreño, *Las últimas horas*, premio Nadal en 1949; *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957), adaptación de la obra teatral *Es peligroso hacer esperar* (*És perillós fer-se esperar*), de José María Espinás; *Culpables* (Arturo Ruiz Castillo, 1958), basada en la obra teatral de Manuel Ruiz Castillo; *Buen viaje, Pablo* (Ignacio Ferrés Iquino, 1959), a partir de la obra teatral

de Gaspare Cataldo; *Muerte al amanecer* (José María Forn, 1959), según la novela de Mario Lacruz, *El inocente*; *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958), en la que Friedrich Dürrenmatt tuvo el encargo de Praesens Films de escribir un guion “con el pie forzado de que debe tratar sobre los abusos sexuales a menores” (Aguilar, 2015: 51), que posteriormente el autor convirtió en novela. Por último, dos adaptaciones en tono de humor, *Los ladrones somos gente honrada* (Pedro L. Ramírez, 1956), según la obra teatral del mismo título de Enrique Jardiel Poncela; y *Carlota* (Enrique Cahen Salaberry, 1958), adaptación de la obra de Miguel Mihura. Podemos señalar una marcada diferencia con otras cinematografías: siete de las doce películas señaladas como adaptaciones tienen su origen en obras teatrales —y no en novela policial— de autores no especializados en el género.

EL REALISMO

En 1950 se producen dos películas emblemáticas que marcarán el posterior desarrollo del género en nuestro país: *Brigada Criminal* (Iquino, 1950) y *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950). Ambas comparten algunas de las características que conforman este ciclo: son producción del entorno catalán, IFI y Emisora Films respectivamente, y en ellas es fundamental el concepto estético del realismo que lleva a la utilización de escenarios naturales, lo que da a estas películas “el carácter documental del rodaje en las calles” (Medina, 2000: 40), un patrón que se repetirá en otras películas del género, pero no solo en ellas, basta recordar *Surcos* (Nieves Conde, 1951). El espectador puede identificar los espacios en los que se producen los sucesos delictivos que se muestran, por lo que dejan de ser temáticas extranjerizantes para convertirse en sucesos que bien podrían ocurrir en nuestro país.

Las dos se realizaron a partir de guiones originales y pueden clasificarse como documento policial, puesto que el punto de vista que se adopta es el seguimiento de la investigación que llevan a cabo los agentes de la ley, hasta el punto que las dos películas comienzan con un homenaje a estos cuerpos. El realismo antes mencionado queda sesgado por la necesidad del final moralizante y de la visión heroica de los cuerpos policiales. En el comienzo de *Brigada Criminal* podemos leer: “Esta película es un homenaje a la abnegación y heroísmo de todos los funcionarios de la policía española, que, sin grandes alardes técnicos y contando con el factor ‘hombre’ como máximo valor, está considerada como una de las mejores del mundo [...]”. En el caso de *Apartado de Correos 1001* escuchamos la siguiente locución sobre imágenes reconocibles de Barcelona: “Ahora por vez primera en nuestras pantallas, el sentido realista de la actualidad más palpitante, uno de los muchos casos que diaria y desgraciadamente ocurren en una gran ciudad cualquiera. Es la historia silenciosa y abnegada de unos hombres que por vocación y honradez dan su vida con el único objeto de defender a la sociedad de todos aquellos que intentan perturbarla. Esta película ha sido filmada en las mismas calles, plazas, edificios y ambientes naturales en los que se supone pudo haber ocurrido el hecho que se da como real [...]”. Desde el comienzo, la película se sitúa a sí misma y al espectador en un entorno realista, recurriendo a imágenes documentales de Barcelona. En ambas queda patente el homenaje a los cuerpos policiales al comienzo del filme.

Ni en estas dos películas, ni en el resto de las producidas en la década, se podrá llegar a ofrecer una imagen más próxima a la realidad de estos cuerpos y de las instituciones del régimen, dando siempre una imagen elogiosa, aun cuando el delincuente podía ser condenado a muerte, pena todavía vigente en España en esos años, o morir en el transcurso de la persecución policial. Una imagen positiva que se extiende a otros funcionarios, como es el caso de *Apartado de Correos 1001*, en la que el empleado de correos implicado en el delito no es un funcionario sino un trabajador contratado.

LA ESPECIALIZACIÓN BARCELONESA

Como se ha dicho, los dos filmes son de producción catalana. Si bien el mayor número de películas del género lo producen empresas madrileñas —43 filmes a lo largo de la década frente a 36 de producción barcelonesa—, es en esta donde se puede apreciar una especialización en el cine negro y policíaco, tanto en el área de producción como en la creativa, es decir, guionistas y directores. En cambio, en el ámbito madrileño la producción es muy dispersa, ya que solo Hispamer Films produce tres títulos del género durante esta década, y el resto de las empresas productoras lo hacen de forma esporádica, realizando como máximo dos títulos del género.³ Esto no quiere decir que en la producción madrileña no se realicen filmes de calidad, pues encontramos títulos como *La corona negra* (Luis Saslavski, 1950), *Los peces rojos* (Nieves Conde, 1955) o *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958), si bien esta última se rodó en Suiza. Así mismo, veremos que algunos autores tratan el género en varias ocasiones, aunque es difícil hablar de especialización.

Podemos considerar que el productor y director Ignacio Ferrés Iquino, con su productora, desde 1949 Producciones Iquino y a partir de 1952 IFI, es un factor fundamental en la especialización barcelonesa del género. Como precedente, durante su etapa de Emisora Films, esta empresa tenía acuerdo con Hispano Fox de permisos de importación obtenidos con las producciones de Emisora, que Iquino mantuvo cuando creó la nueva marca, relación de distribución que dio a conocer en nuestro país las películas de cine negro que la Fox estaba realizando desde mediados de los años cuarenta de tendencia realista “adherida a la filmación en escenarios reales y al uso de actores de reparto no profesionales” (Coma, 1991: 230). Estas películas pueden ser puerta de entrada a ese realismo que exhiben algunas producciones de cine negro español de esta década, además de otras influencias como el neorrealismo italiano, una influencia que Iquino lleva al campo de la producción ya en su período de Emisora, pues en las películas producidas se “notan las influencias del luego llamado *film noir* norteamericano (caracterizado entre otros aspectos por las aportaciones de los directores de fotografía europeos emigrados a Hollywood). Como gran fotógrafo, Iquino las conocía y las hacía aplicar a sus operadores contratados” (Comas, 2001: 96).

Su sistema de estudios, siguiendo el modelo norteamericano dentro de las posibilidades españolas, facilitó la creación de equipos técnicos y creativos para la realización de las películas, lo que ayudó a la especialización en este género de guionistas y directores.

Producciones Iquino e IFI realizaron 14 películas del género entre 1950 y 1959, lo que supone el 38,8% de la producción catalana y el 17,7% del total de películas documentadas en esta década, por tanto la especialización recae fundamentalmente en las producciones de Iquino,⁴ que incluso dirige tres de ellas: *Brigada Criminal*, *Camino cortado* y *Buen viaje, Pablo*.

El resto de las empresas productoras se mueve en niveles de producción menos notables, destacando Alfonso Balcázar con 4 títulos, Este Films con otros 4 y Emisora Films, ya dirigida por Ariza, con 3.⁵

En la siguiente tabla podemos apreciar cómo los autores más especializados forman parte de los equipos de IFI en varias películas, lo que crea una vinculación entre los profesionales incluso cuando se trata de una producción de otra empresa:

Tabla 2. Especialización barcelonesa: autores. Funciones realizadas por película

	Guionista	Guionista y director	Guionista, director y productor	Director	Productora
JULIO COLL	Apartado de Correos 1001				Emisora
	Duda				Emisora
	Mercado prohibido				IFI
		Nunca es demasiado tarde			Balcázar
			Distrito Quinto		Juro Films
		Un vaso de whisky			Este Films
JOSÉ ANTONIO DE LA LOMA	El presidio				IFI
	Los agentes del quinto Grupo				IFI
	Sitiados en la ciudad				IFI
	El ojo de cristal (con J. Algars)				IFI
	Cuatro en la frontera (con J. Algars)				IFI
	Cita imposible				Osete-Vértice
		Manos sucias			Pecsa

	Guionista	Guionista y director	Guionista, director y productor	Director	Productora
JULIO SALVADOR				Apartado de correos 1001	Emisora
				Duda	Emisora
				Contrabando	Balcázar
ANTONIO SANTILLÁN				Almas en peligro	IFI
				El presidio	IFI
				El ojo de cristal	IFI
				Cuatro en la frontera	IFI
				Cita imposible	Osete-Vértice

Fuente: elaboración propia.

Notemos que de las 5 películas dirigidas por Antonio Santillán 4 tuvieron guion de José Antonio de la Loma; las 2 que dirige Julio Salvador producidas por Emisora tienen, a su vez, guion de Julio Coll; no en vano Emisora tenía el modelo de estudio implantado por Iquino en cuanto a la creación de equipos de trabajo estables.

Fuera del área catalana encontramos mayor incidencia en títulos de este género en los guionistas y en los argumentistas, generalmente autores reconocidos, y menos como interés en el género por parte de las empresas productoras, como ya se ha señalado. De esta forma, vemos el nombre de Alfonso Paso como argumentista de *Hombre acosado* (Pedro Lazaga, 1950), con Dibildos y Lazaga; de *Camino cortado* (Ignacio Ferrés Iquino, 1955), con Dibildos; de *Miedo* (León Klimovsky, 1955), guionista en *De espaldas a la puerta* (José María Forqué, 1959), con Luis de los Arcos y José María Forqué; y dialoguista en *Crimen para recién casados* (Pedro L. Ramírez, 1959). Por su parte, Miguel Mihura fue el autor del argumento, guion y diálogos de *Yo no soy la Mata Hari* (Benito Perojo, 1950); de *El pasado amenaza* (Antonio Román, 1950); de *Carlota* (Enrique Cahen Salaberry, 1958), a partir de su propia obra; del episodio español de *Tres citas con el destino* (Florián Rey, 1953); y dialoguista en *La corona negra* (Luis Saslavski, 1950). Como vemos, los dos autores con más incidencia son dramaturgos cuya especialidad es la comedia, no el género policial, si bien Mihura tuvo una amplísima experiencia en el cine.

En cuanto a guionistas debemos señalar a Vicente Coello, con *El Expreso de Andalucía* (Francisco Rovira Beleta, 1951), *Crimen para recién casados*, *Llama un tal Esteban* y coguionista con Jardiel Poncela en *Los ladrones somos gente honrada*, las tres dirigidas por Pedro L. Ramírez. Notemos la coincidencia de guionista y director, aunque las películas son de distintas empresas productoras. Por otra parte, se debe considerar a Carlos Blanco, no tanto por el número de guiones de este géne-

ro, sino por la importancia de los títulos en los que participó como guionista: *Los ojos dejan huella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952) y *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955).

MÁS ALLÁ DEL ESPECTÁCULO Y EL HOGAR

En estos años, fuera de los espacios habituales del hogar y del mundo nocturno es muy difícil encontrar personajes femeninos que desarrollen una vida profesional que les permita una forma de vida autónoma e independiente. De las 79 películas documentadas solo en 9 encontramos personajes femeninos que “se escapan de los estereotipos habituales de cantantes, bailarinas, chicas de cabaret y amas de casa” (Medina, 2015: 366). De ellos, solo dos mantendrán su posición de mujeres profesionales: en *Juzgado Permanente* (Romero Marchent, 1953), Amparo es aficionada a las novelas policíacas, sin embargo el contacto con un caso real la llevará al convencimiento de dedicarse a asuntos más femeninos; en *Cita imposible* (Antonio Santillán, 1958), el personaje de Pilar es estudiante de derecho, y en ello reside el interés ya que “hasta 1966 no se permitió a las mujeres ejercer como magistrados, jueces y fiscales de la Administración de Justicia” (Ortiz, 2006). La película presenta a una estudiante que todavía no es una abogada en ejercicio; por otra parte, en este filme también encontramos a Rosario, secretaria del teatro en el que se produce el crimen y que manifestará su deseo de abandonar la ciudad y volver al pueblo del que proviene. Clara también es secretaria en *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955), pero su papel es el de víctima y vehículo para cometer el delito: su novio se aprovecha de su posición profesional para cometer el crimen y luego la asesina. *Crímen para recién casados* (Pedro Luis Ramírez, 1959) propone el personaje de Elisa, que si bien representa ya a la mujer de los años sesenta con vestuarios más atrevidos, capaz de tomar decisiones propias y de resolver una investigación, lo hará únicamente para poder disfrutar de su luna de miel y no con un interés profesional. En *Misión en Marruecos* (Carlos Arévalo, 1959), Carol participa en la investigación, pero no es un personaje con peso en el relato. En *El fugitivo de Amberes* (Miguel Iglesias Bonns, 1954) encontramos a una investigadora de seguros, pero su personaje es un pretexto para una trama amorosa y la investigación dependerá del inspector de policía. En *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1959), María regenta un hotel, pero un desengaño amoroso hará que abandone su negocio.

Especial interés tiene el personaje de Carmen de *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950). Se trata de una raquetista profesional, que se siente segura en su profesión —que está acostumbrada a desarrollarla en un ambiente masculino, entre los espectadores del frontón y las apuestas— y que se siente atraída por uno de los policías que lleva la investigación, pero su condición de profesional de la pelota es indiscutible. El otro caso singular es el de Laura en *Llama un tal Esteban* (Pedro L. Ramírez, 1959), una agente de seguros cuya investigación se desarrolla a la par y en colaboración con la policía, manifestando la misma profesionalidad que los agentes y cuyo trabajo es fundamental para desenmascarar al delincuente, si bien, no siempre utiliza métodos muy ortodoxos, como ocurre con los detectives privados; es, todavía hoy, un personaje interesante cuando “en el terreno

profesional, las mujeres detectives privados en España representan el 30% de la profesión” (Medina, 2015: 366).

Como podemos observar, ambas películas abren y cierran la década, y son de producción barcelonesa, Emisora e IFI respectivamente. En los dos casos encontramos personajes con cierta carga de ambigüedad, nada habitual en las películas de este momento: en cuanto a Carmen por estar relacionada, aunque de manera involuntaria, con la banda criminal, por su actitud desenvuelta con los hombres y por su pericia profesional; en cuanto a Laura, su presentación es la de amante del protagonista, en este caso el criminal investigado, a sabiendas de que está casado, y con un estilismo que avanza los años sesenta; como se ha comentado, desempeña su trabajo utilizando una apariencia de *vamp* para llevarlo a cabo, aunque finalmente se sabrá que lleva años colaborando con la policía para descubrir al delincuente.

CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar a lo largo de esta aportación, el cine negro y policíaco tienen una amplia producción en nuestro país en la década de los años cincuenta, a pesar de la barrera que suponía la existencia de la censura y de la clasificación de películas, que premiaba a los filmes que se mantenían dentro de los cauces ideológicos del régimen.

Además, la propuesta de temas es numerosa, apareciendo los habituales del género con la excepción del detective privado; aunque, como hemos visto en algunas películas, esta figura muta por la del investigador o investigadora de seguros.

Uno de los rasgos principales será su acercamiento a las tesis realistas en cuanto a la utilización de escenarios reales y cierta aproximación a la imagen documental con el uso de espacios urbanos reconocibles por el espectador. A pesar de ello, nuestro cine policíaco en esta década está marcado por la obligación de ofrecer una imagen heroica de los agentes de la ley y las instituciones de la justicia, lo que incide directamente en la creación de un relato que, aunque trate de anclarse en la realidad, no permite la profundización en la misma y que construye una imagen exclusivamente positiva de los cuerpos policiales y negativa de los delincuentes, aun cuando algunos filmes traten de transmitir al espectador la posibilidad de que los sucesos narrados podrían ocurrir en su ciudad, como se ha visto en *Apartado de Correos 1001*. Esta circunstancia relega el concepto de realismo al entorno en el que sucede la acción, “neorrealismo ambiental” según Sánchez-Biosca (1989: 77): imágenes de la gran ciudad cosmopolita, Madrid y Barcelona, pero también barrios populares, en los que las viviendas humildes, como las corralas, son los espacios en los que habitan personajes de clase baja que pueden llegar a ser delincuentes; también puede aparecer el proceso de crecimiento de las ciudades, barrios en construcción destinados a las clases medias. Ambas situaciones se aprecian en *El Expreso de Andalucía* (Rovira Beleta, 1955), cuya conexión con la realidad se sitúa asimismo en el origen del relato, unos sucesos acontecidos en 1924. En esta misma línea pueden verse casas de hués-

pedes y realquilados, como en *Apartado de Correos 1001* o *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957), o conocidas salas de fiestas como el Pasapoga de Madrid. Pero los filmes carecen de profundización en el origen de la delincuencia, exponiéndose causas diversas en consonancia con la ideología del régimen, como la falta de una familia con raíces cristianas, casos de delincuencia juvenil, o el interés en un enriquecimiento fácil y rápido. En este sentido es significativo el texto que aparece en el comienzo de *Distrito Quinto*: “La barrera que puso Dios ante el crimen son la conciencia y la religión”.

La corrupción policial o la crítica a sus métodos son imposibles en este período, sin embargo en la esfera privada sí que aparecen organizaciones delictivas con tapaderas legales, respetables hombres de negocios responsables de una organización criminal, como en *Mercado prohibido* (Javier Setó, 1952) y *Su propio destino* (Giuseppe Vari, 1958); o profesionales médicos, caso de *Horas de pánico* (Donald Taylor y Arturo Ruiz Castillo, 1957). Entre la dedicación de estas organizaciones es habitual el tráfico de medicamentos y de drogas, y en ocasiones incluye la adicción de alguno de los personajes principales: en *Apartado de correos 1001* y en *Ha desaparecido un pasajero* (Alejandro Perla, 1953) es la cocaína; en *Duda* (Julio Salvador, 1951), *Sitiados en la ciudad* (Miguel Lluch, 1954) y *Llama un tal Esteban* aparece la adicción; y en *Miedo* (León Klimovsky, 1955), el tráfico y consumo de morfina.

A pesar de las circunstancias del momento, algunos personajes se escapan de los límites habituales, casos en los que se desarrollan personajes complejos, aunque fuera del entorno policial. Hugo Pascal, personaje protagonista de *Los peces rojos* (Nieves Conde, 1955), es uno de ellos. Se trata de un escritor atormentado por su fracaso profesional y víctima de su propia invención; el hecho de que el crimen se realice sobre un personaje imaginario no le exime del castigo, pues no es posible burlar la ley. Otro caso singular es Mara (*La corona negra*, Saslavski, 1951), una mujer fatal misteriosa, fascinante y de pasado oscuro; una singularidad de la película es la presentación de una mujer criminal cuyo castigo será la soledad, pero no impuesta por la ley, como es habitual en las películas documentadas. Como hemos visto, Carmen (*Apartado de Correos 1001*) y Laura (*Llama un tal Esteban*) son dos personajes femeninos con una fuerte vocación profesional que ofrecen una visión de la mujer capaz de afrontar decisiones y desarrollar su trabajo en ambientes de marcado carácter masculino. En el caso del comisario Matthäi (*El cebo*), la investigación se realiza al margen de la institución policial. Si bien esta situación no parece denunciar explícitamente falta de profesionalidad en los cuerpos policiales españoles, pues la acción tiene lugar en Suiza, ya se ha comentado que se produjeron algunos cambios por la actuación de la censura.

Como contrapunto de los mencionados, existen personajes femeninos de clara inspiración nacional, lo que convierte a estos filmes en vehículos representativos de la moral del momento. Además de las madres y esposas abnegadas, existe un tipo de mujeres vengadoras dispuestas a sacrificar su vida para desenmascarar al asesino de su esposo, como es el caso de *Los ojos dejan huellas* y *Avenida Roma 66* (Juan Xiol Marchal, 1956); mientras que en otros filmes el matrimonio repara el honor, como en *Juicio final* (José Ochoa, 1955) y *Nunca es demasiado tarde* (Julio Coll, 1955).

La mayoría de las películas de este ciclo tienen guiones originales, habiendo pocas adaptaciones, lo que puede ser debido a una ausencia de tradición de novela negra y policíaca nacional.

A lo largo de la investigación también queda confirmada la existencia de una especialización del género en la producción barcelonesa, aunque más bien podríamos decir que esta especialización gira en torno a IFI, por ser la empresa productora que más títulos del género realiza en la década. La organización de equipos de trabajo estables dentro de la productora ayuda a esa especialización, ya que algunos directores y guionistas no solo coinciden en los proyectos, sino que repiten en el género. No es que IFI se especializara únicamente en el cine negro, sino que IFI hacía películas de género y, por tanto, también negro y policial.

Elena Medina de la Viña (elena.medina.delavina@urjc.es) es profesora en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, doctora en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo y máster por la Universidad Complutense de Madrid en Producción Audiovisual.

Sus líneas de investigación, formatos televisivos, cambios tecnológicos en los medios audiovisuales y el hecho cinematográfico se concretan en diversas publicaciones, entre ellas, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*; *¿Quién es Mara?*, aportación a *El género eterno*; *Soy profesional*, aportación a *El género negro*; *Rachael. En el año del nacimiento de Nexus 6*, aportación a *La globalización del crimen*; *Cine digital: el futuro en el presente*, aporta-

ción a Un futuro conectado; *Cine digital ¿un nuevo cine?*, aportación a *Nuevos medios y realidad socio cultural en la creación audiovisual contemporánea*; *Nuevos caminos para la producción cinematográfica*, aportación a *Odisea 21: la evolución del sector audiovisual*; *La creación de programas audiovisuales como experiencia de formación colaborativa*, aportación a *Drogas y audiovisual*, y diversos artículos en revistas nacionales e internacionales, así como manuales docentes.

Es miembro del Observatorio de Ocio y el Entretenimiento Digital (OCENDI), secretaria de redacción de la revista *Fonseca Journal of Communication* (Universidad de Salamanca) y miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).

Notas

1 En este caso prefiero utilizar ambos términos ya que ello permite englobar a una serie de películas susceptibles de ser clasificadas en distintas categorías que señalaré en el presente artículo.

2 Las películas no visionadas fueron las siguientes: *Crimen en el entreacto*, bloqueada por restauración (Luca de Tena, 1950); *El pasado amenaza* (Antonio Román, 1950);

Torturados (Más Guindal, 1950); *Horas inciertas* (Elorrieta, 1951); *Milagro en la ciudad* (Xiol Marchal, 1953), bloqueada por restauración; *Rapto en la ciudad* (Rafael J. Salvia, 1955); *Secretaria peligrosa* (Orol, 1955); *Un hombre en la red* (Freda, 1957); *Los cobardes* (Thorry, 1958), localizado negativo; *El precio de la sangre* (Catalán, 1959), bloqueada por restauración.

3 Las empresas productoras con dos títulos son las siguientes: Hispamer Films, que produjo *Juicio final* (José Ochoa, 1955), *Miedo* (León Klimovsky, 1956) y *Misión en Marruecos* (Carlos Arévalo, 1959); Suevia Films, *La corona negra* (Luis Saslavski, 1951) y *El desafío* (Francesco Rosi, 1957); Hesperia Films, *Quema el suelo* (Luis Marquina, 1951) y *Manchas de sangre en la luna* (Luis Marquina y Edward Dein, 1951); Eos Films, *Horas inciertas* (José María Elorrieta, 1951) y *Horas de pánico* (Donald Taylor, 1957); Yago Films, *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955) y *Serán hombres* (Silvio Siano, 1956); Unión Films, *Tres citas con el destino* (Florián Rey, León Klimovsky, Fernando de Fuentes, 1953) y *Playa prohibida* (Julián Soler, 1955); Ariel Producciones Cinematográficas, *La lupa* (Luis Lucía, 1955) y *Un hombre en la red* (Riccardo Freda, 1957); Ares Films, *Yo no soy la Mata Hari* (en coproducción, Benito Perojo, 1949-1950) y *Torturados* (Antonio Más Guindal, 1950).

4 Las películas producidas por Iquino en esta década fueron: *Brigada Criminal* (1950), *Almas en peligro* (1951), *Mercado prohibido* (1952), *Persecución en Madrid* (1952), *El presidio* (1953-54), *Los agentes del Quinto Grupo* (1954), *La canción del penal* (1954), *Sitiados en la ciudad* (1954), *Camino cortado* (1955), *El ojo de cristal* (1955), *Cuatro en la frontera* (1957), *Los cobardes* (1958), *Llama un tal Esteban* (1959) y *Buen viaje, Pablo* (1959).

5 Las películas producidas por Emisora Films fueron *Apartado de Correos 1001* (1950), *El pasado amenaza* (1950) y *Duda* (1951); esta empresa dejó de producir en 1951. Alfonso Balcázar Producciones Cinematográficas realizó *Relato policíaco* (1954, en coproducción), *Contrabando* (1954, en coproducción), *Nunca es demasiado tarde* (1955) y *Yo maté* (1955). Este Films produjo *El cerco* (1955), *Su propio destino* (1958), *A sangre fría* (1959, en coproducción) y *Un vaso de whisky* (1959, en coproducción).

Bibliografía

Aguilar, S. (2015). "Ocurrió a la luz del día. La censura y las versiones de El cebo". *EU-topías*, núm. 10, pp. 47-65. Disponible en: <<http://eu-topias.org/ocurrio-a-la-luz-del-dia-la-censura-y-las-versiones-de-el-cebo/>>. Consultado el 10 de septiembre de 2017.

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

Coma, J. (1991). *Diccionario del cine negro*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.

Comas Puente, Á. (2001). *IFI. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona. Disponible en: <<https://ddd.uab.cat/record/37455>>. Consultado el 10 de septiembre de 2017.

González Ballesteros, T. (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

Gubern, R. (1981). *La censura*. Barcelona: Península.

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

Hueso Montón, A. L. (1988). "El cine y su vinculación al mundo urbano". En: Villares Paz, R. (coord.). *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicions, pp. 375-389.

Medina de la Viña, E. (2000). *El cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.

—. (2015). "Soy profesional. Dos mujeres singulares en el cine negro español de los años

50". En: Martín Escribá, A.; Sánchez Zapatero, J. (eds.). *El género negro: de la marginalidad a la normalización*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 365-374.

Ortego Martínez, Ó. (2015). "La incidencia de José Antonio Nieves Conde en la introducción del cine del género negro en España (1947-1955)". En: Sánchez Zapatero, J.; Martín Escribá, A. (eds.). *El género eterno*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 445-452.

Ortiz, M. (2006). "Mujer y dictadura franquista". *Aposta. Revista de ciencias sociales*, núm. 28, pp. 1-16. Disponible en: <<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf>>. Consultado el 7 de abril de 2015.

Pozo, S. (1984). *La industria del cine en España*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

Sánchez-Biosca, V. (1989). "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años

1940-1950". En Llinás, F. (coord.). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española ICAA, pp. 57- 91.

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

—. (2013b). "Antecedentes de la literatura policiaca española: el caso de *Los atracadores* (1955), de Tomás Salvador". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 38, pp. 443-454. Disponible en: <http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/numeros%20completos/cilh-38.pdf#page=443>. Consultado el 10 de septiembre de 2017.

Vázquez de Parga, S. (1993). *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel.

