

Política y cine policíaco de la Transición española

Politics and the Police-Themed Cinema of the Spanish Transition

José Luis López Sangüesa

Universidad Complutense de Madrid (España)

El cine de temática policíaca de la Transición española ha recibido escasa atención por parte de los estudiosos del medio, pese a su valor intrínseco de documento histórico-sociológico. El cine quinquí refleja diversas vertientes político-ideológicas del momento en la plasmación de la problemática de la delincuencia juvenil, nacida de las contradicciones sociales del momento, el desempleo masivo, y las deficiencias estructurales del urbanismo obrero del franquismo. Asimismo, de acuerdo con la densa politización de aquel momento histórico, germinan las corrientes —otrora inviables por imposiciones censurales— del thriller policíaco-político y de la revisión histórica de una Historia poco antes mixtificada por el régimen franquista. Igualmente, de otro lado, surge un cine defensivo propio del franquismo sociológico reactivo a los cambios políticos y sociales. De este modo, el cine policíaco del momento confluye con una atmósfera general politizada, en que las diversas contradicciones antaño reprimidas y condenadas a una ocultación subterránea emergen a la superficie. Tanto por su vocación popu-

The police-themed cinema of the Spanish Transition has received little attention from scholars of the medium, despite its intrinsic value as historic sociological record. The Quinquí genre of Spanish cinema reflects various aspects of the political ideology of the time in its framing of the problem of juvenile delinquency, born of the social contradictions of the time, mass unemployment, and the structural deficiencies of working-class urbanism under Francoism. Given the dense politicization of the historical moment, trends which had previously been unviable due to the imposition of state censorship emerged, including the political police thriller and the historical review of a history that had been altered shortly before by the Franco regime. Likewise, on the other hand, a defensive cinema arose from Franco's supporters in society, who were opposed to political and social changes. Thus, the police genre of the time converged with a generally politicized atmosphere, in which the various contradictions once repressed and condemned to hiding underground came to the surface. Both because of its in-

lar y verosímil realista inherentes como por la temática tratada, el cine policíaco español de la Transición puede y debe considerarse un valioso documento y fiel reflejo de la sociedad de la época.

Palabras clave: cine español, thriller, policíaco, Transición española, historia reciente.

herently popular spirit and plausibility, as well as the subject matter addressed, the Spanish police cinema of the Transition can and should be considered a valuable record and faithful reflection of the society of the time.

Key words: Spanish cinema, thriller, police cinema, Spanish Transition, recent Spanish history.

El policíaco es uno de los géneros cinematográficos más sintomáticos de la sociedad en que se desarrolla, tanto por vocación popular como por su verosímil fílmico forzosamente realista —ya que describe realidades preexistentes en la sociedad: delito, violencia, corrupción, etcétera— y sus antecedentes genealógicos inmediatos, todos ellos con raíces político-ideológicas harto identificables: el cine de gánsteres de la Warner, el cine hollywoodiense de apología policial, el realismo poético frentepopulista francés, el policíaco documental norteamericano de los cuarenta y el *noir* clásico. La cinematografía española registra vigorosamente —sobre todo a partir del auge de la coproducción internacional en los años sesenta— tanto las corrientes internacionales (fundamentalmente procedentes del coloso norteamericano) como diversos aspectos de la sociedad coetánea.

Una visión histórica de conjunto sobre el cine español de temática policíaco-criminal de la Transición puede llevar a una enriquecedora panorámica de la politización, convulsiones y contradicciones que estallan en una etapa crucial para la historia reciente de nuestro país: la violencia urbana, la obsesión por la inseguridad ciudadana, la mayor visibilidad de los conflictos laborales, la liberación sexual, la contracultura juvenil, el problema de las nacionalidades fuertemente reprimido por el franquismo, la dialéctica ruptura/reforma del Estado dictatorial previo, la revisión de los mitos históricos impuestos por los vencedores del 39, o el franquismo sociológico y resistencial del “búnker”, son algunos de los temas primordiales del cine español del momento, que asimismo impregnan el complejo mosaico del *thriller* policíaco español del momento. Un cine caracterizado también por la hibridez y la deriva postgenérica que imperan en el cine español desde la crisis cinematográfica de 1969, lo que hace más dificultosa su catalogación genérica en términos clásicos, pero asimismo posibilita la mayor variedad y complejidad temáticas. Desde el cine de autor de realizadores procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía, como Borau, Drove o Gutiérrez Aragón, hasta el cinema de explotación destinado al consumo popular en salas de sesión continua y salas especiales de clasificación “S”,

todo el celuloide español del momento recalca en la temática policíaca. Si bien existen diversos estudios de conjunto sobre el cine de la Transición en que se incluyen algunos de estos filmes (verbigracia, Sánchez Noriega, 2014), no existe un estudio monográfico sobre el policíaco español de la época, pese a su más que evidente interés histórico. El objeto principal de este trabajo es ofrecer una perspectiva analítica de algunos de los más paradigmáticos títulos del cine de temática policíaco-criminal de la Transición, en cuanto que ilustrativos de la plasmación o reflejo del momento histórico-sociológico y político-ideológico en la cinematografía española de la época.

POLITIZACIÓN DEL CINE QUINQUI

Durante la Transición y, más tarde, en los años ochenta, se experimenta en España un desdichado auge de la delincuencia juvenil, el fenómeno de los quinquis, motivado por el elevado y creciente nivel de paro estructural desde los años setenta en adelante; la decadencia económica del tejido productivo heredado de la autarquía y el desarrollismo; el incremento de la precariedad laboral y la llamada “economía sumergida” de gentes que sobreviven trabajando en negro o en actividades ilegales; los numerosos núcleos de marginalidad urbana (chabolismo, infraviviendas, zonas urbanas degradadas) heredados principalmente de los grandes aluviones de inmigración campo-ciudad, pero también de la discriminación de ciertos colectivos, como la etnia gitana o los quinquilleros; o la precariedad o carencia de infraestructuras básicas en los nuevos barrios obreros creados por el desarrollismo para afrontar el crecimiento demográfico en las ciudades y alojar a una inmigración rural antes condenada inevitablemente al chabolismo o la infravivienda. En palabras de Amanda Cuesta (2009: 185):

La España desarrollista tiene su capítulo más negro en los problemas de déficit de vivienda derivados de la llegada masiva de inmigrantes desde el medio rural a las ciudades a partir de la década de los cincuenta. (...)

Madrid, Barcelona y Bilbao fueron algunos de los destinos interiores predilectos. En estas y otras ciudades españolas se extendieron los arrabales de forma vertiginosa. La provincia de Madrid, por ejemplo, pasó de 1.823.418 habitantes en 1950 a 4.686.895 en 1980 (...)

Las respuestas a esta situación, emblemáticas del franquismo y dirigidas por la Obra Sindical del Hogar, fueron los Planes de Urgencia Social y las UVA. Estos planes estaban destinados a absorber al mayor número de chabolistas en el menor tiempo posible y al coste más bajo. El resultado fue un urbanismo de pésima calidad y unos barrios aislados y mal comunicados, que además carecían de los servicios más básicos, como alumbrado, alcantarillado, zonas verdes, escuelas, ambulatorios, seguridad, limpieza... Lejos de resolver los problemas sociales derivados de la inmigración masiva y el desarraigo, estas soluciones urbanísticas no hicieron más que trasladarlos a la periferia y maquillarlos, en lo que se vino a llamar popularmente chabolismo vertical.

Este caos urbano, sumado al grave impacto de la crisis mundial de 1973 en nuestro país, engendra un aumento desproporcionado de la criminalidad, que será empleado como el ariete por excelencia de la derecha y la extrema derecha, nostálgicas del franquismo, y lo que se ha venido en denominar franquismo sociológico, para denunciar la esencia pretendidamente dañina de los avances democráticos, portadores de inseguridad, e incluso de impunidad de los delincuentes.

Ya en 1977, José Antonio de la Loma se convertirá, con la hoy mítica *Perros callejeros*, en padre y principal representante de una corriente fílmica centrada en la denuncia, y también la explotación comercial, del fenómeno quinquí. La óptica del cineasta barcelonés será católica, misional y paternalista, una visión de la necesidad de asistir, integrar y rehabilitar socialmente a una juventud desorientada y desamparada, para la que la labor social de la Iglesia —encarnada en las, a menudo impotentes, figuras de sacerdotes cuya abnegación y sacrificio suelen verse mal pagadas— parece ser la única esperanza que palie tanto dolor. Entretanto, De la Loma consagrará algunas de las señas de identidad del cine quinquí: cine de acción, con influencias del *thriller* norteamericano de los sesenta y setenta, y también de la aclimatación autóctona naturalista propia del *poliziesco* italiano, que no retrocedía ni ante lo sórdido ni ante lo abiertamente cutre del decadente microcosmos urbano ni del submundo de la marginalidad; y con el protagonismo de delincuentes juveniles reales. La corriente fílmica inaugurada por el cineasta barcelonés alcanzará gran popularidad.¹

Este cinema albergaba una proclividad político-ideológica más o menos clara, habida cuenta de su ineludible apego a la realidad social inmediata, pero también de la extraordinaria politización de los tiempos que corrían. La lectura ideológica y discursiva del cine quinquí, dirigida a un público eminentemente popular y de cines de barrio, es sencilla y cristalina, y no requiere de mayores sutilezas hermenéuticas. De su atento visionado puede deducirse que, dentro de su transparente comercialidad, esta corriente se dividió entre:

- Un cine de paternalismo católico, representado por De la Loma, y por el filme *¿Ahora qué, señor fiscal?* (León Klimovsky, 1977), adaptación de una novela del cura párroco José Luis Martín Vigil.
- Un cine de izquierda “desencantada” con un proceso político-social, la Transición, caracterizado en gran medida por los pactos desde arriba y el crecimiento del paro y la marginación —tendencia personificada por Eloy de la Iglesia de *Navajeros* (1981), *Colegas* (1982) y *El pico* (1983), pero también, al menos en cierto modo, por el Carlos Saura de *Deprisa, deprisa* (1980), y el Raúl Peña de *Todos me llaman “Gato”* (1980)—.
- Un cine quinquí que podría catalogarse discursivamente como de extrema derecha o franquismo sociológico, y que insertaba la figura del delincuente juvenil en un panorama de caos social originado por el abandono de las instituciones orgánicas que presuntamente proporcionarían orden y armonía a la sociedad española, o bien se caracterizaban por un populismo que culpaba de la delincuencia a los políticos de la Transición. Tendencia encarnada por el José Truchado de *Juventud drogada* (1978), el Gil Carretero de *Chocolate* (1979), y el Francisco Lara Polop de *La patria del “Rata”* (1980).

Mientras que, durante la Transición española, el cine de lo que podría entenderse por extrema izquierda —o izquierda rupturista con el proceso transicional— se limita a algunos ejemplos aislados —en el caso del *thriller*, *Con uñas y dientes* y *La verdad sobre el caso Savolta*—, el de extrema derecha, por el contrario, prolifera en una sociedad que está experimentando cambios acelerados, como expresión del defensismo de amplios sectores tradicionales de filiación franquista, que se sienten atacados y desplazados en el nuevo panorama político. Esta corriente viene precedida por la posfranquista *Guerreras verdes* (Ramón Torrado, 1976). Algunos de los ejemplos de este cine surgen por mero oportunismo comercial, mediante un aprovechamiento sensacionalista de temas de actualidad social: así ocurre con *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1977), una rape-movie, como su propio título indica. Se trataba de un filme deliberadamente sensacionalista y morboso, que trazaba un repetitivo discurso de pena de muerte al violador.

Pero donde con mayor prodigalidad se expresó esta ultraderecha fílmica fue, sin duda, como ya se ha indicado más arriba, en el cine quinquí. En *Juventud drogada* (1978), José Truchado narra la historia de un joven de familia rica al que la falta de cariño de sus padres llevaba a los abismos de la droga, un inframundo poblado por seres depravados que se aprovechan de este personaje inocente. De nuevo la planicie de los caracteres como forma de demonización del delincuente y del marginado.

Más contundente y explícito era el discurso de *Chocolate* (Gil Carretero, 1979), adaptación de la novela *La droga es joven*, de José Luis Martín Vigil. El sueño de una pareja de jóvenes de formar una familia se ve constantemente obstaculizado por la drogadicción de ambos, en el ámbito de una sociedad corrompida en la que los políticos y la alta sociedad han abandonado a la juventud española a su suerte o se sirven de ella para la inmoral prostitución juvenil. Solo la intervención providencial de la policía salvará a estos postadolescentes de las asechanzas de la heroína.

Pero más explícita e ideológica aún era, ya desde su título, *La patria del "Rata"* (Francisco Lara Polop, 1979), coescrita por Manuel Summers.² El delincuente es presentado, pues, como la víctima de una sociedad corrompida, manipulada por políticos demagogos que se dicen demócratas e incluso obreristas, pero que han abandonado al pueblo en la miseria y el malestar social. El valor paradigmático de este filme dentro de la abierta ideologización del cine quinquí la hacen de especial interés para este trabajo. Se trata de un discurso populista que, ya desde el mismo título, apela a la figura del quinquí como tristemente sintomática de la España insegura y en crisis de "la democracia." Un delincuente común, ambiguo excolaborador de la organización antifascista FRAP, pide trabajo a partidos de todo el espectro político (aunque los piñaristas están en cuidadosa elipsis),³ y termina abocado al camino sin salida de la delincuencia (no en vano, el título internacional del filme fue *Exit: Dead End*).

La hábil forma fílmica suministrada al relato por Lara Polop, cineasta de eminente formación italiana, es deudora de una de las posibles fuentes del cinema quinquí: el *poliziesco* transalpino, que descansaba sobre la elaboración indígena del cine de acción norteamericano, aportándole ribetes de naturalismo y de crí-

tica sociopolítica, aquí curiosamente invertida desde el izquierdismo inherente al modelo, en pos de un ultraderechismo populista y demagógico, representativo de ciertas corrientes políticas nostálgicas del franquismo, principalmente Fuerza Nueva de Blas Piñar y, acaso también, Alianza Popular de Manuel Fraga.

Según Juan Miguel Company:

De todos los *films* dedicados a glosar la vida y milagros de jovencuelos delincuentes, quizá sea este el de mayor carga ideológica derechista. Si celuloideos similares de Iquino, De la Loma y Carretero se limitaban a señalar la correlación existente entre auge rateril y libertinaje post-franquista, Lara Polop lleva su discurso a la beligerancia en tres aspectos esenciales:

1. Una sistemática caricaturización de los partidos políticos y sus militantes. Del PCE a UCD pasando por el PSOE y un innominado grupo extraparlamentario, todos dejan en la estacada al noble chorizo vallecano, que ha sido utilizado como mera carne de cañón en las luchas antifranquistas.
2. Una asimilación de las características sociales básicas del tal chorizo (lumpen, desclasado, víctima de profunda alienación) a las del pobre pueblo engañado por la Democracia. (...)
3. Una descripción de las relaciones policía-delincuente en plan familiar y cariñoso (...) En este jueguecito a lo Tom y Jerry sólo están de más la prensa (evidentemente canallesca) y los partidos políticos que van a por votos como dice otra voz (casualmente también del pueblo). (...)

Cualquier exaltado fuerzanovista suscribiría el programa político del *film*: los partidos políticos son los que han dado origen a la patria del “rata” (título bien puesto, vive Dios); el pueblo está harto de que lo manipulen y quiere tranquilidad; dicha tranquilidad pasa por las sanas cualidades de un estado policíaco, profesional en la represión.⁴

El filme tampoco fue bien acogido por la prensa conservadora mayoritaria, ciertamente molesta por el aluvión de cintas españolas sobre delincuencia juvenil, y tampoco muy conforme, en su mayoría, con la perspectiva ideológica ultramontana de Lara Polop y Summers:

El episodio del secuestro está aderezado con las imprescindibles gotitas de costumbrismo sociopolítico, dignas de esas obrillas teatrales que de cuando en cuando asaltan los escenarios del Alfil o el Muñoz Seca. A saber: un ridículo diputado de UCD se presenta en el lugar de los hechos y suelta un mitin electoral ante las generalizadas carcajadas de los presentes. La televisión hace continuas referencias a un fraude en una industria cárnica que luego resulta “ser un error.” Los terroristas están relacionados con algunos partidos de izquierda y viven como marajás. La clase política está compuesta por “golfos, chorizos y sinvergüenzas”, al parecer. *La patria del Rata* pretende trascender su denuncia política al ponerla en boca de un pobre delincuente, manejado por unos y por otros, capaz de asesinar a sangre fría, pero en el fondo, mucho más honrado y más cabal que los habituales del Congreso. En definitiva se trata de un producto ligeramente zafio, de un oportunismo vulgar y adocenado...⁵

LA CORRIENTE DEL CINE POLICÍACO-POLÍTICO

Es la más importante corriente dentro del *thriller* de 1976-1983. Aunque la politización sea una constante frecuente en el cine español de la Transición —habida cuenta que, con el paulatino retroceso de la represión, puede decirse que el sexo y la política se ponen de moda—, sí que es cierto que algunos *thrillers* de la época se caracterizan precisamente por su considerable componente sociopolítico. El aspecto de fuerte arraigo social y político que a menudo se ha señalado en el cine negro y policíaco adquiriría una dimensión absolutamente directa y autoconsciente. A menudo, la influencia del cinema de denuncia francoitaliano es considerable: el empleo del vehículo del cine popular y policíaco por cineastas de esas nacionalidades (Francesco Rosi, Gillo Pontecorvo, Constantin Costa-Gavras, etc.) para formalizar determinados discursos político-ideológicos constituirá un referente muy apreciado por diversos cineastas españoles de la época. La corriente viene precedida por tres obras con una carga fuertemente metafórica del período anterior, concretamente de 1975: *Furtivos*, de José Luis Borau; *Metralleta Stein*, de José Antonio de la Loma; y *Pascual Duarte*, de Ricardo Franco. El primer filme de la Transición que podría considerarse político-policíaco es la ya citada *Camada negra* (1976), de Gutiérrez Aragón, pese a su carácter de fábula más o menos inclasificable. En esta corriente, los aspectos políticos poseen un fuerte peso en las tramas: si *Camada negra* es la historia —apartada narrativamente de cualquier canon genérico, salvo en algunas escenas de violencia— de las fechorías gansteriles de una banda fascista, *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1976) es la reconstrucción de las circunstancias de un filicidio cometido por una enloquecida y autoproclamada mesías del feminismo. *Con uñas y dientes* (1978), segunda y penúltima película de Paulino Viota, era un filme político vertebrado sobre una estructura guionística y una forma filmica propias del *thriller* clásico, para narrar una historia de huelga obrera obstaculizada por métodos sucios, en un discurso sobre las maniobras de recambio político y empresarial de la vieja patronal franquista y verticalista, a los nuevos tecnócratas de UCD.

Dentro de esta corriente, el filme más paradigmático —por su amplia integración de referentes genéricos y su nivel de consciencia ideológica— es *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978), *thriller* político-policíaco que se remitía en gran medida al cine negro clásico (factura técnica clasicista, fotografía abundante en claroscuros, protagonismo de un antihéroe trágico, ambigüedad y escabrosidad moral imperante, etc.). No obstante, el modo de relato institucional era instrumentalizado en provecho de un distanciamiento crítico que subraya permanentemente la función de la mirada (a través de escorzos en profundidad de campo, la frecuente presencia de umbrales que a menudo enfatiza la mirada “intrusa” del espectador...) en el seno de una reflexión, de estirpe brechtiana, sobre los mecanismos de la narración filmica. Así, se llega a lo metacinematográfico (los obreros anarquistas viendo, y comentando, un corto informativo sobre la Primera Guerra Mundial, para la que la fábrica de Savolta exporta armas; el noticiario sobre la Revolución Soviética de 1917, con intertítulos que la presentan como un acto de inmolación de la moral occidental y cristiana) para señalar la propia esencia del cinema mayoritario como medio de comunicación de masas

y aparato de la ideología dominante, y también para trazar un discurso sobre el poder mismo del cine como testimonio histórico y como arma ideológica. La mirada de la cámara traspone en grúas la acotación escenográfica del espacio, sobreponiéndose a la escenografía construida, para desentrañar el turbio laberinto de secretos y conspiraciones que la fábrica —y por lo tanto, el entramado de relaciones de producción capitalistas que esta sostiene— oculta en un principio. La patente división del espacio (aún más patente, si cabe, a través de los umbrales), reafirma la privacidad, el secretismo y la duplicidad en que se desenvuelven los tenebrosos manejos que tienen lugar en una sociedad y un momento que no permiten que ciertos enfrentamientos se produzcan claramente.

Todos los demás recursos narrativos del filme entran conscientemente en esa rigurosa dinámica de distanciamiento crítico. La división dialéctica obreros/patronos se señala por medio de los picados y contrapicados y de la ubicación espacial de los personajes, y algunos escorzos semisubjetivos (como el de Miranda dudando sobre asesinar a Lepprince) obligan al público a participar en lo que ve, como afirma José Luis Castro de Paz.⁶ Dentro de esta opción, didáctica y épico-crítica, es el espectador el que debe extraer sus propias conclusiones. En palabras de Castro de Paz:

Atenuando al máximo los procesos de identificación del espectador (así, y por ejemplo, nunca vemos el cadáver de Teresa desde el punto de vista de Miranda, sino en un plano largo en el que se nos fuerza a considerar el suicidio parte de un proceso que excede lo subjetivo) y rechazando la habitual y complaciente espectacularidad decorativa del mal llamado cine histórico, Drove elabora un discurso fílmico que, en sus propias palabras, “pretende ser épico en sentido brechtiano. Quiere presentar un proceso y sus implicaciones sociales.” A tal fin, y dado que el tema último de la película era analizar el momento histórico de la formación de un embrionario fascismo, una vez resultaron los viejos métodos despóticos insuficientes para luchar contra el movimiento obrero, a la épica brechtiana se unirán determinados elementos configuradores del género negro, y en especial de los *films* de Fritz Lang, como señaló en su momento Santos Zunzunegui.⁷

Es también el propio Drove quien reconocerá la influencia langiana, en entrevista con Alberich (Alberich, 2002: 119).

TEMÁTICA HISTÓRICA Y CINE POLICÍACO ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN

Ante el final del aparato censorial franquista, se ponen en boga los temas históricos, abordados con una libertad impensable pocos años antes. La mayor apertura democrática permite la revisión y relectura cuya lectura solo se autorizaba previamente en un sentido único, incluso mitologizador y mixtificador. Como sucede en la misma época con el auge de las cinematografías nacionales periféricas, al fin es posible tratar el pasado desde la perspectiva de los vencidos y los excluidos: el movimiento obrero, los republicanos, las izquierdas, las culturas y minorías silenciadas...

Así, los filmes sobre la Guerra Civil: *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978), o las recapitulaciones de la memoria histórica, como los documentales *Informe general* (Pere Portabella, 1976), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), o *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980), sobre la histórica dirigente comunista Dolores Ibárruri.

Pero la revisión, crítica, e incluso desmitificación, históricas, se extienden a otras épocas: tal es el caso de *La espada negra* (Francisco Rovira Beleta, 1976), cruda desmitificación de la Castilla del siglo XV, en que incluso se trazaba una caricatura esperpéntica del rey Enrique IV Trastámara; de *Jalea real* (Carles Mira, 1981), esperpento sobre la corte de Carlos II “el Hechizado” y la decadencia del Imperio Español; o de *Trágala, perro* (1981), del otrora sitgista Antonio Artero, visión brechtiana sobre las manipulaciones políticas en torno a la figura de Sor Patrocinio, “la Monja de las Llagas”, en la España de 1835, durante la Regencia de María Cristina de Nápoles. La historia de España ya no está monopolizada por la ideología oficial de los vencedores de la contienda. Incluso el cineasta de explotación Jacinto Molina/Paul Naschy aprovecha para ofrecer un retrato en negro de la España de los Reyes Católicos en la amarga parábola misantrópica con elementos fantásticos, *El caminante* (1979). También se experimenta el apogeo de una comedia populista basada en la parodia anacrónica de los otrora “mitos” históricos del nacionalismo católico español: *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (Mariano Ozores, 1982), *El Cid Cabreador* (Angelino Fons, 1983), o *Juana la Loca... de vez en cuando* (José Ramón Larraz, 1983).⁸

En el *thriller*, la corriente histórica se reflejará en seis películas, cuya enumeración es de nuevo testimonio de la hibridez e indefinición que caracterizan al cine de temática policíaca en nuestro país. *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1977), libérrima adaptación de una pieza teatral bilingüe de José María Rodríguez Méndez y drama policíaco sobre la doble, o triple, vida de un personaje que existió realmente, Lluís Serracant, un abogado barcelonés, a la par que terrorista y travesti homosexual; *El huerto del francés* (Jacinto Molina, 1977), filme de explotación influido por el *giallo*, sobre un asesino en serie de la época de Alfonso XIII; *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977), coescrita por su director con Azcona, en adaptación de la novela-reportaje *Aurora de sangre*, de Eduardo de Guzmán, y especie de ajuste de cuentas con los fantasmas de la época republicana; *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978), adaptación/reducción policíaco-política y brechtiana de la novela homónima de Eduardo Mendoza, y primera película centrada en el sórdido asunto del pistolero barcelonés de los años veinte; y la ya citada *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979). En términos ideológico-discursivos e historiográficos, alberga un especial interés *El segundo poder* (José María Forqué, 1976), tanto por su temprana fecha de realización —todavía bajo Gobierno, posfranquista, de Arias Navarro, en la inmediata antesala de la Transición— como por la escasa atención histórico-crítica que ha venido mereciendo, amén de por ser adaptación de un escritor republicano exiliado y por tratarse de una de las primeras revisiones histórico-políticas de periodo tan intocable para el régimen franquista como lo era el esplendor imperial de Felipe II.

El segundo poder, adaptación de la novela *El hombre de la cruz verde*, del escritor comunista en el exilio Segundo Serrano Poncela, era un policíaco de época sobre el oscurantismo religioso como forma de represión y manipulación política en la España de Felipe II. El filme sometía a una profunda y revulsiva crítica a uno de los mitos fundamentales de la ideología franquista: la España imperial de los Austrias mayores, aquí nido de oscuras intrigas cortesanas, represión inquisitorial, corrupción e ignorancia científica.⁹ Además, se denuncia la utilización de la religión como instrumento propagandístico y aparato ideológico del Estado imperial contrarreformista: así, mientras una jerarca eclesiástico silencia el descubrimiento de los verdaderos culpables del crimen (por relacionados con las altas esferas del poder), achacándolo sencillamente al Diablo, se abre una pública ceremonia del traslado a Madrid del cuerpo incorrupto de Fray Diego de Alcalá.¹⁰ Relato policial clásico (estructurado a través de una investigación criminal) solo que ambientado en la época de Felipe II, protagonizado por un agente de la Inquisición, y envuelto en una densa atmósfera de oscurantismo teocrático. El claroscuro fotográfico del *noir* se amolda, aquí, a una plástica visual inspirada en el Barroco, tal vez porque se ajusta más a la visión estereotípica que el español suele abrigar del Siglo de Oro (cuya faceta pictórica es asociada automáticamente a Velázquez y Ribera) y por su tenebrismo tan apropiado al género negro, que por otra razón concreta, ya que obviamente no es la estética propia de la época plasmada.

El filme, amén de todo ello, describía, con realismo y precisión inauditos hasta entonces en nuestro cine, un auto de fe de la Inquisición. La sombra del reciente y polémico éxito del filme británico *Los demonios* (*The Devils*, Ken Russell, 1971) —también una diatriba contra la hipocresía de la razón de Estado y la instrumentalización política de la religión— está muy presente en la cinta, aunque esta carezca de la forma fílmica rupturista y provocadora del referente, vinculado este al Free Cinema británico, epígono del cual fue su director, Ken Russell. Forqué se había declarado admirador de ese filme en una entrevista (Castro, 1974: 182).

CONCLUSIONES

La temática policíaco-criminal sirve de vehículo tanto a cineastas comprometidos y con fuerte impronta —o, en su caso, aspiraciones— de autor (Eloy de la Iglesia, Manuel Gutiérrez Aragón, Vicente Aranda...) como a diversos artesanos (Jacinto Molina, Francisco Lara Polop, José Antonio de la Loma, Ignacio Iquino, etc.) vinculados profesionalmente a un cine de explotación de ínfimo presupuesto destinado a salas de sesión continua y salas especiales de clasificación "S" (a las que asimismo irán a parar algunos filmes particularmente politizados de realizadores del apartado anterior, como sucedió con varias cintas de Eloy de la Iglesia, como *La mujer del ministro* o *El diputado*). Ello, junto con la más que palpable deriva postgenérica y tendencia a la hibridación genérico-temática del cinema español posterior a 1969, puede también inducir a ver en el cine de esta temática un verdadero compendio del cinema español de la época en su abigarrado conjunto. Asimismo, dificulta considerablemente la labor del investigador, habida cuenta del excesivo abigarramiento e indefinición del policíaco autóctono.

Es consabido y obvio que las preocupaciones políticas trascienden a un primer término en la sociedad española de la Transición, lo que repercute en una cinematografía que, bien por compromiso sociopolítico con las libertades democráticas (o con su rechazo), bien por mero oportunismo comercial, debe seguir esa circunstancia imperante. Si tal periodo es uno de los momentos cultural y cinematográficamente más inquietos de nuestro país, cabe corroborar el interés histórico-sociológico del cine de temática policíaca de aquella hora en el análisis y documentación de tan fundamental etapa. Pero igualmente confirma la dificultad de una catalogación genérica clásica en el cine en camino hacia la postmodernidad, como de la naturaleza estrictamente social del propio celuloide policíaco. Sea como fuere, los ejemplos aquí mostrados pueden constituir un punto de partida para un análisis más pormenorizado del entrelazamiento entre expresiones del cine de género y el momento histórico-político e ideológico que supuso el momento crucial de la Transición.

José Luis López Sangüesa (joseluislsanguesa@hotmail.com) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, con tesis dirigida por Rafael R. Tranche, y máster en Patrimonio Audiovisual y licenciado en Comunicación Audiovisual, ambos títulos por la UCM. Ha sido miembro del Proyecto de Innovación Docente de la UCM “De la puesta en escena al montaje de la obra audiovisual. Una metodología para el aprendizaje, el análisis y la creación a través de herramientas interactivas y un entorno web”; comisario del ciclo “Cineastas madrileños” de Filmoteca Española-RSEMAP (abril 2016); y colaborador honorífico del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad-1 de

la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM para los cursos 2015-2016 y 2014-2015. Ha publicado varios artículos indexados de temática histórico-cinematográfica, ha asistido como ponente a diversos congresos científicos, entre ellos, el I y II Seminarios de Estudios sobre el Patrimonio Audiovisual (UCM-Filmoteca Española y UCM-RTVE), las X y XI Jornadas de Historia y Cine de la UCM, etc.; y ha publicado en actas. Se ha especializado en estudios sobre cine español, cine policíaco, historia tecnológica del cine y política y legislación cinematográficas en España. En la actualidad prepara sendos libros sobre cine policíaco español (1969-1983) y sobre el Colectivo Marta Hernández.

Notas

1 Cabe señalar que su título fundacional, *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), logró una recaudación de 167.445.759 pesetas de la época. Todavía un título ya algo tardío como *Los últimos golpes del “Torete”* (1980), del mismo director, alcanzó una taquilla de 105.862.028 pesetas.

2 Independientemente de la orientación ideológica de Summers, que nunca ha quedado demasiado clara, debe recordarse que a principios de los ochenta sería colaborador de la revista satírica de extrema derecha *Pill*, asimismo conocida como *Goma-4*, y del semanario informativo, igualmente ultradere-

chista, *El Heraldo Español*, ambos dependientes de una organización de extrema derecha de fantasmagórica existencia: Acción Nacional Progresista (Rodríguez Jiménez, 1994: 239-240).

3 El coproductor de la cinta, Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, afirma que el público de las salas reaccionaba ante esta secuencia —de intención satírica— con sonoras carcajadas. Asimismo, insiste en afirmar que ni Summers ni Lara Polop tenían vinculación política directa con la extrema derecha, pese a las interpretaciones discursivas, nada gratuitas por cierto, que puedan extraerse del filme.

4 *Contracampo*, 1980, núm. 16, p. 68.

5 J. A. V., en *ABC* de Madrid, (24 octubre 1981), p. 73.

6 En Pérez Perucha, J. (ed.) (1997), *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra, p. 802.

7 Op. cit., p. 802.

8 Resulta llamativo que hasta un cineasta cómico tan proverbialmente conservador como Ozores, engrosara tal filón coyuntural...

9 Ello se refleja en las permanentes y estériles discusiones bizantinas de los médi-

cos hipocrático-galénicos de la Real Casa, o en el hecho de que solo un doctor morisco converso logre curar al Príncipe heredero: la lectura de los tratados árabes, muy adelantados para su época, estaba prohibida por el oscurantismo católico dominante. Este es un tema —el de la lucha entre la medicina medieval de estirpe grecolatina y las innovaciones científicas árabes— que volverá a tratarse en *Los señores del acero* (*Flesh and Blood*, Paul Verhoeven, 1986). (Al respecto de este interesante tema, puede consultarse a García Ballester, 1976).

10 Santo emblemático —uno de los primeros evangelizadores de las Islas Canarias, incorporadas al naciente Imperio español por los Reyes Católicos— y además ensalzado con posterioridad en una comedia eminentemente religioso-propagandística de uno de los máximos ideólogos, a nivel popular, del Estado español y su monarquía católica: Lope de Vega. (Véanse al respecto: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-san-diego-de-alcala/>>, y también Díez Borque, 1977: 150-168).

Bibliografía

Alberich, F. (2002). *Antonio Drove. La razón del sueño*. Alcalá de Henares: Alcine 32, Festival de Cine de Alcalá de Henares, p. 119.

Castro, A. (1974). *Cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, p. 182.

Castro de Paz, J. L. (1997). “La verdad sobre el Caso Savolta”. En: Pérez Perucha, J. (ed.). (1997). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra, p. 802.

Company, J. M. (1980). “La patria del Rata”. *Contracampo*, núm. 16, 1980, p. 68.

Cuesta, A. (2009). “Los quinquis del barrio”. *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*. (2009). Barcelona: Centre de Cultura

Contemporània de Barcelona/ Diputació de Barcelona, p. 185.

Díez Borque, J. M. (1977). “La comedia de Lope de Vega como propaganda política y militar”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 322-323, pp. 150-168.

García Ballester, L. (1976). *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*. Madrid: Akal.

J. A. V. (1981). “La patria del Rata”. *ABC* de Madrid, 24/10/81, p. 73.

Rodríguez Jiménez, J. L. (1994). *Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la de-*

mocracia (1967-1982). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sánchez Noriega, J. L. (ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.

Talens, J.; Zunzunegui, S. (2007). *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.

