

POLICÍAS Y DETECTIVES EN LA PRIMERA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

FRANCESC SÁNCHEZ BARBA

Universidad de Barcelona

Resumen: Esta comunicación pretende explorar desde la perspectiva actual la aportación cultural del cine negro español a la primera Transición (1976-1982). En un contexto de libertad política y sin la presión censora del tardofranquismo, se pusieron en marcha algunas temáticas y representaciones novedosas, aunque también pueden percibirse silencios y automatismos acordes con un periodo de incertidumbres, de cambios sin estridencias y, a lo sumo, de voladuras controladas. A partir del análisis de algunos títulos representativos del periodo, se abordarán en segundo término cuestiones como las fuentes de esa producción alrededor de lo criminal. Escritores de novela negra como Fuster, Pedrolo o Vázquez Montalbán ya habían desplegado un catálogo de obras que podían cubrir las necesidades de guiones acordes con las demandas del nuevo periodo. Se repasará además la influencia que la nostalgia y la melancolía tuvieron en los directores y productores del periodo, pendientes aún de una lejana época dorada del género, envuelto posteriormente en todo tipo de manierismos y operaciones de mestizajes y de puestas al día. Finalmente y a partir del galardonado film *La isla mínima* (2014), se reflexionará sobre una posible referencia al pacto de silencio y al cierre en falso de las heridas que marcaron esa primera transición en la que se integraron no pocos miembros del estado franquista y que, a partir de la Ley de Memoria Histórica (2007), son tema de un debate profundo.

Palabras clave: cine negro, novela negra, Andreu Martín, primera Transición española

Abstract: This paper aims at exploring, from a modern perspective, the contribution of the Spanish film noir the first political Transition (1976-1982). In an atmosphere of political freedom and without the pressure of the late Franco regime's censorship, new issues and representations rose, although silences and automatisms could also be perceived, characteristics

of a period of uncertainty, quiet changes or, at the very most, of controlled attempts. Through the analysis of several representative titles of the period, we'll study topics such as the sources of these productions in relation to crime. Noir novel writers such as Fuster, Pedroló or Vázquez Montalbán had already come forward with a number of works that could meet the demands for scripts in accordance to the requirements of the new period. We'll also reflect on how nostalgia and melancholy influenced directors and producers of that period, whose references still depended on the bygone golden age of that genre, and which were later convoluted not only with all sorts of mannerisms, but also with operations of disguise and updates. Finally, starting from the awarded film *La isla mínima* (2014), we'll reflect on a possible reference to a code of silence and a false healing of the wounds that marked that first Transition, in which quite a few members of the Franco regime were involved and which, after the Law of Historic Memories (2007), became the source of serious debate.

Keywords: film noir, novel noir, Andreu Martín, first Spanish Transition

La excelente tesis doctoral de José R. Vallés Calatrava contabilizaba más de 300 novelas negras para un género, el de lo criminal, que cobró un inesperado auge en los años del tardofranquismo y sobre todo en los primeros de la Transición española (Vallés Calatrava, 1991). Ese hecho sorprendía a escritores como Manuel Vázquez Montalbán que alertaba en el prólogo a dicha tesis que la crítica purista denunciaba los esfuerzos de los escritores de lo criminal de ese periodo de cambio como de intento de: “volver a las andadas del realismo social bajo el disfraz de la novela policíaca” (Vázquez Montalbán, 1991:7). Y es que los especialistas en literatura negra siempre han defendido que estos relatos ponían al descubierto el triángulo de conexión entre la sociedad, la política y el crimen aunque se moviesen en algunos clichés que podían encajar con el gusto popular. Así se puso de manifiesto en las Jornadas que se celebraron en Barcelona entre el 20 y el 22 de enero de 2005 en el *Primer Encuentro Europeo de Novela Negra* (Barba, 2005) que, entre otros muchos temas, abordó cuestiones vitales como la de la relación entre la novela negra y la identidad europea en un contexto en que aportaciones como la producción negra nórdica o la mediterránea se habían instalado como otras tantas señas de identidad. Dicho sea de paso este encuentro se convirtió en un homenaje al recientemente fallecido Manuel Vázquez Montalbán cuyo detective-estrella, Pepe Carvalho, había vivido en sus propias carnes la prisión en plena dictadura franquista. Como Andrea Camilleri o Petros Márkaris, el autor catalán bebe de fuentes variadas entre las que se destacan el denominado

polar francés o los grandes clásicos como Agatha Christie o Georges Simenon.

La interconexión entre la literatura y el cine negros quedó también de manifiesto en la intervención del guionista Jean-Christophe Grange cuando reconocía que, al pasar de la novela negra que se quiere adaptar a la pantalla, hay que “olvidar en parte el libro y reescribir la historia con los medios del cine”. En esa operación de reescritura se adaptarían no más de un 20 % de los diálogos, ni tampoco se podría acceder de la misma forma a la cabeza de los personajes como en el libro.

Como ya aparece mencionado en el resumen, uno de los elementos que se quieren poner de manifiesto en esta comunicación es el de la presencia de la producción de literatura negra española potencialmente transferible al lenguaje cinematográfico en las etapas que se comprenderían entre el llamado tardofranquismo (1970-1975). Esa época mortíferamente represiva del régimen sucedió a la previa (1959-1969) en la que las veleidades del desarrollismo captador de inversiones de multinacionales y de turistas sin demasiados escrúpulos no ocultaron nuestro papel de exportadores de mano de obra barata. Tras la muerte del dictador se produjo una más que problemática transición ejercida desde el aparato franquista que encabeza su apuesta democrática con un rey y un jefe de gobierno escogidos a dedo por el propio dictador. Hasta el restablecimiento pleno de las alcaldías democráticas o el de las autonomías llamadas históricas (la catalana y la vasca principalmente), no puede considerarse la vuelta definitiva al punto de partida de la legalidad constitucional de la Segunda República española.

Como se podrá apreciar de manera algo tangencial en el material de ficción que se analizará más adelante, la presencia más que destacada de elementos del aparato franquista en las “nuevas” fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado será evidente: todos los mandos y funcionarios mantendrán su escalafón y proseguirán sus ascensos en el nuevo orden democrático. Martín Turrado Vidal examinará en profundidad los retos de esa apuesta de inclusión y reconversión en, entre otros trabajos, *La policía en la historia contemporánea de España* (2000)¹ en la que se repasa la historia de las instituciones de Orden Público desde una perspectiva de *longue durée* que abarcaría más de dos siglos, entre 1766 y 1986.

En la particular evolución de la novela negra española se dibujan tres periodos fundamentales (Vázquez de Parga: 1983, Vallés Calatrava: 1991 y Colmeiro, 1994): el primero de 1939 a 1965, el segundo de 1965 a 1975 y un tercero desde 1975 a 1990 en el que ya se añadiría el caudal político y social específico de la etapa de la Transición española. No hay que olvidar que las

¹ Para tener una perspectiva más general sobre la situación de otros cuerpos específicos de las fuerzas de Orden Público transferidas o reabsorbidas por la democracia, véase también López Garrido, 1982 y Batista, 1995.

dos primeras etapas se ven marcadas por el férreo control impuesto por la censura o por la autocensura, aunque en muchos casos se opte por dar prioridad a la tradición de la novela-enigma. En los años 50 y 60 destacan autores como García Pavón, Martínez Torre, Félix Llaugé o Núñez Alonso entre otros. Jalones destacables serían los ofrecidos por Manuel Lacruz con *El inocente* (1953) que, como si de diferentes movimientos de una sinfonía se tratara, apunta más de un rasgo de una novela posmoderna en la que la mezcla de los sentimientos confusos de culpabilidad del protagonista se aúnan al deseo de venganza de un policía, hecho realmente insólito en nuestra literatura aunque se difuminen los perfiles que permitan confirmar la nacionalidad española del agente. El director Josep Maria Forn adaptó la historia a la pantalla en 1959 pasando por un rosario de dificultades de todo tipo, pero tuvo la excelente idea de convertir el personaje del agente vengador en un obsesivo inspector de seguros que, como el policía de la novela, no concederá al sospechoso la presunción de inocencia. También es destacable la aportación del policía Tomás Salvador que escribió *Los atracadores* en 1955 y que describe las andanzas de tres jóvenes de orígenes sociales diversos que deciden emprender una creciente carrera criminal. El tono moralizante alertando, a partir de experiencias profesionales supuestamente vinculadas al escritor en su tarea como agente, está presente. Se hace referencia a una época problemática del crecimiento descontrolado de las periferias urbanas españolas y sí se hace un retrato fiel de la ciudad de Barcelona urbe que tradicionalmente se había asociado a la comisión de todo tipo de delitos por, entre otras razones, su exposición a perversas influencias (anarquismo, tráfico internacional en su puerto...). Bebiendo de otras fuentes más europeas, Gonzalo Suárez escribirá en 1963 la novela corta *De cuerpo presente* llevada al cine en 1965 por Antonio Eceiza y que, pese a suscitar algunas dudas, es considerada una historia criminal (Vázquez de Parga, 1983:33)

El segundo periodo, de 1965 a 1975, puede ser considerado como de cierto esplendor, puesto que no sólo se continúa la aportación de García Pavón, que con su investigador Plinio a la cabeza genera una producción de 18 cuentos, 8 novelas y 4 novelas cortas más una serie de televisión aunque se mueve en el terreno de la novela enigma con cierta ambientación rural con tipos reconocibles en otros géneros literarios. Pero esos años son también los de la irrupción de autores catalanes como Manuel de Pedrolo que, según los especialistas, introduce la novela negra española y moderna con algunas obras ya anticipadas entre 1958 y 1960, pero sobre todo en 1965 con *Joc brut (Juego sucio)* que da protagonismo al criminal o, en 1968, con *Mossegat-se la cua (Morderse la cola)*, en donde se investiga al dueño de una agencia de detectives. Para Vallés Calatrava (1991:106), Pedrolo pone en evidencia “el desvelamiento de las relaciones entre crimen y clases altas” mientras que, influido por Simenon, continúa la tradición de reflejar el

ambiente barcelonés de una manera algo inquietante alejada de los relatos costumbristas aunque pudiesen acercarse a la truculencia en la comisión de determinados delitos.

Finalmente, el periodo de 1975-1990 sería considerado por Sanz Villanueva (1984:48) aquel en el que “se abre una nueva era de la cultura, en este caso, del relato criminal español”. Las historias serán más originales y los escritores ya “suelen situar la acción en nuestro país y utilizar personajes españoles aludiendo constantemente a la realidad nacional en todos sus frentes y abandonando la imitación” (Vallés Calatrava 1991:108). Se aumentará aún más la producción en diferentes lenguas con el concurso de varias editoriales que apostarán por la novela criminal en colecciones concretas al tiempo en que eclosionan revistas y secciones especializadas (*Calibre 38*, *Gimlet...*). Este periodo también contemplará el inicio de trayectorias como las de Juan Madrid, Andreu Martín, Manuel Vázquez Montalbán, Raúl Guerra Garrido, Eduardo Mendoza o, de manera menos seriada, de Joan Fuster con *De mica en mica s'omple la pica* (traducible de manera muy libre por “poco a poco se rebosa el vaso”). Podría hablarse de una segunda oleada que nacería a finales de los años 80 y en los primeros 90 con Sierra i Fabra, Muñoz, Torrent y otros que se situarían fuera de los límites de este estudio.

En general todos los autores mencionados en este tercer periodo tienen en común el haber nacido o crecido en la posguerra española, tener formación universitaria, compartir una visión progresista del mundo, situar la acción de sus relatos en España y publicar sus primeras obras entre 1975 y 1980 (Vallés Calatrava, 1991:114) aunque en algunos casos la primera obra se anticipe a 1974.

En esta aproximación al cine negro español de la primera fase de la transición española me parece idóneo tomar como guía el caso del escritor Andreu Martín (Barcelona, 1949) cuya novela *Prótesis* (1979) será analizada tomando como punto de partida (o de destino) su adaptación algo tardía, ya en 1984, por Vicente Aranda en el filme *Fanny Pelopaja* (1984). Para Ruth Zauner (1981:19), Martín es “el autor más negro, brutal, violento y desencantado de todos los que configuran el panorama español de la novela policíaca” (cit. Vallés Calatrava, 1991:157-158). Su trayectoria se inicia en 1979 con *Aprende y calla*, su primera novela que pone al descubierto un negocio de inmigración ilegal y continúa con, en el mismo año, *El Sr. Capone no está en casa*, que traslada la acción a los Estados Unidos en la época del gansterismo. En *A la vejez, navajazos*, relato en primera persona, se investiga el asesinato de una anciana y el robo de unas joyas modernistas que se narra en primera persona, recogiendo la peripecia detectivesca de Javier Lallana desde la Brigada de Homicidios, pasando por las diferentes secciones de los tribunales de Justicia.

Prótesis es para Vidal Santos una “narración ágil, con un sorprendente vuelco argumental hacia la mitad del relato y una tal vez excesiva demostración de violencia, incluso de sadismo” (1981:65-71) en la que se produce un enfrentamiento personal entre El Migue (“El Dientes”), de clase baja, perseguido y acorralado en diferentes momentos de la historia que, tras su salida de prisión, trabaja en espera de cumplir el deseo de matar a “El Gallego”, el policía que mató a su amigo y compañero cuando formaba parte de una banda juvenil y que le torturó, vejó y destrozó su dentadura, hecho que genera un poderoso elemento visual y simbólico, y a través del cual vamos conociendo retazos de su historia. Con ella consiguió el Premio Círculo del Crimen de 1980. En *Si no es no es* (1983) Martín volverá a presentar un personaje que, como “El Migue” de *Prótesis* es a su vez víctima y verdugo.

Juan Miguel López Merino recoge algunas de las declaraciones del autor que afirma que cuando presenta la violencia, lo hace de una manera visceral y desbocada para que, entre otros motivos, aparezca como “dolorosa y desagradable para que no pueda convertirse en algo épico o deseable”. Entre los temas constantes de la propuesta literaria de Martín, señala López Merino, se encuentran los de: “la agresividad, los conflictos mentales, la sexualidad desequilibrada, el terror, la venganza, el humor, la ambigüedad y el carácter doble de la realidad” aunque siempre envuelto en un deseo continuo de experimentar e innovar en lo estilístico y en lo argumental característico de todas sus obras. Asimismo R. Wolfe destaca que Martín tiene “*habilidad para bucear en el subconsciente paranoide de esta sociedad*” (López Merino, 2010:36).

En el panorama cinematográfico español, que acoge asimismo la producción cinematográfica de lo criminal hay que tener en cuenta algunos aspectos previos: En primer lugar, la buena salud de un cine comercial, especialmente la comedia desarrollista que no necesita de la calidad para acceder a un público poco especializado y que añade además no pocos elementos de contenidos sexuales sugeridos hasta que en los primeros años de democracia funcionen a pleno gas como un llamado cine de destape. También subgéneros como el *spaghetti-western*, el cine de espías o el de terror aportan cintas que abastecen una demanda amplia. En segundo lugar, los movimientos de renovación estética y temática iniciados en los años 60 con los llamados Nuevo Cine Español o la Escuela de Barcelona siguen produciendo algunos excelentes filmes aunque sumándose a aquellas propuestas llamadas de tercera vía (entre la comercialidad y la calidad, entre el asentimiento de los valores dominantes y cierta capacidad de crítica y apertura) no llegan a colmar las exigencias de un mercado más pendiente de, sobre todo, las producciones norteamericanas. De hecho, en 1973 llega a las pantallas la excelente *El espíritu de la colmena*, película de Víctor Erice que historiadores del cine como Josep Maria Caparrós consideran la mejor

película española cuando menos de esa década. En tercer lugar, y centrándonos en la temática de lo criminal, hay que destacar algunos títulos y corrientes especialmente fructíferas como aquella que Cueto define como de *cine de desarraigados* o *cine quinquí* que un director catalán de larga trayectoria como José Antonio de la Loma exprime al máximo e inaugura con *Perros callejeros* (1976). Conectando de una manera más veraz que la propuesta ya comentada de Tomás Salvador con la crónica policíaca y utilizando jóvenes impregnados de un temprano historial delictivo, elabora un conjunto de filmes que aglutinan acción y denuncia a partes iguales. Entre otras muchas propuestas hay que mencionar a directores como Eloy de la Iglesia con *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) o *El pico* y *El Pico 2*, de 1983 y 1984 respectivamente, o el reputado Carlos Saura que retoma en *Deprisa, deprisa* (1980) algunas cuestiones ya abiertas en *Los golfos* (1959), el que fuera su primer filme. En el capítulo *Érase una vez en el barrio*, Antonio Trashorras se encarga de pormenorizar la producción de esta corriente para los años 70 y 80, asumiendo que él conocía de primera mano algunas de las historias que se contaban en la pantalla: "... cuando por aquellos años veía películas ambientadas en el barrio de La Mina de Barcelona, como es el caso de las que componen la saga de El Torete/El Vaquilla, para mí era como dar un paseo a mi propio vecindario o los de mis parientes más cercanos, como echar un vistazo, tan sólo un poco distorsionado, a los peligros y miserias del hábitat que una gran ciudad como Madrid suele reservar a los pertenecientes a esta clase social: la baja" (Trashorras, 1998:86).

Paralelamente a estas temáticas y producciones, surgen algunas propuestas interesantes que cabe destacar, aunque no puedan tener la consistencia y continuidad como la producción negra barcelonesa de los años 50 y primeros 60 a la que se adscriben algunos títulos del ya citado veterano De la Loma. Así hay que mencionar algunos títulos inmediatamente anteriores al periodo de la primera transición como la trepidante y excelentemente bien construida *Larga noche de julio* (1974) de Luis José Comerón en la que se ejecuta un planificado robo bajo el telón de fondo de una competición de motos en el circuito de Montjuic o la primera adaptación al cine de una novela del prolífico Manuel Vázquez Montalbán: *Tatuaje* (1976), llevada a la pantalla por el que acabaría siendo uno de los principales valores internacionales del cine catalán, como es el caso de Bigas Luna. El misterio de un cadáver en la playa, temática tratada ya de manera literaria por escritores como Juan García Hortelano, da pie a la investigación del detective Carvalho, a partir de ese tatuaje en la paletilla y a conocer una trama vinculada a la droga y que le conduce a Amsterdam. Al igual que Fuster o el mismo Pedroló, los textos literarios originales ofrecen la posibilidad de volver a subrayar ese paisaje emblemático de la ciudad de Barcelona ahondando en el argot barcelonés y en su amalgama de culturas. También deben citarse algunos títulos menos encuadrables al territorio de

lo criminal, que provienen del director y productor Gonzalo Herralde con *La muerte del escorpión* (1975) y, desde otra óptica, con el sorprendente documental *El asesinato de Pedralbes* (1978), que da voz a un personaje espeluznante que ante la cámara explica sus pulsiones y luchas internas, ejemplificando un complejo trastorno psíquico habitualmente llevado al cine o a la novela desde el *thriller*. En esa línea hay que incorporar a Vicente Aranda que, formado en el ambiente de la citada Escuela de Barcelona, toca algunos aspectos de lo criminal, más desde una óptica psicológica en *Las crueles/El cadáver exquisito* (1969) e incluso en la posterior *La novia ensangrentada* (1972).²

Después de repasar de manera muy general el material literario y cinematográfico disponible producido en los años del tardofranquismo y en la primera transición, cabe regresar por unos instantes a las cuestiones básicas que motivan esta comunicación y que podrían plantearse a partir de dos preguntas: ¿Cuáles son las características o perfiles más destacados de este cine negro español de los años comprendidos entre 1977 y 1984? La segunda interrogación puede formularse de la siguiente manera: ¿Existe alguna posibilidad de abordar esa producción de lo criminal desde otros puntos de vista? La puesta en valor de nuestra transición española parece necesaria 40 años después de la muerte del dictador y, además, se dispone de una más que amplia presencia de experiencias, modelos y vías de transición en muchos países de Iberoamérica y del Este de Europa.

De manera breve, hay que señalar algunas de las aportaciones que se vislumbran en el cine negro español del periodo analizado:

1. No puede considerarse una producción masiva, aunque algunos directores importantes como Vicente Aranda o el oscarizado José Luis Garci dejan su huella en títulos destacados como los dos que serán revisados con algo más de detalle;

2. Por primera vez se integra en los guiones sin cortapisas la carga de desigualdades, violencia y marginación urbana que ha provocado o agravado un régimen dictatorial que ha apoyado procesos de modernización acelerada con el desarrollo de ciudades con escasos o nulos servicios;

3. Se homenajea ahora de manera explícita algunos clásicos del negro norteamericano o francés sin la necesidad de dar protagonismo a los Cuerpos de Seguridad del Estado o sin presentar a los delincuentes desde una perspectiva moral. En esa línea ya dibujada por la novela unos años atrás, se prefiere a los investigadores alejados de los aparatos heredados de la dictadura (detectives privados, marginados, periodistas, delincuentes con trastornos...) puesto que los tipos y patrones anteriores no sirven;

² Para seguir detalladamente la producción de los directores catalanes mencionados, véase especialmente Crusells, 2009.

4. Se apuesta también por una corriente política próxima al cine negro italiano de los años 60 que pretende poner al descubierto las conexiones entre las grandes corporaciones que se han enriquecido también gracias a su imbricación con los estamentos franquistas y que ahora, en plena democracia, ejercen una posición dominante;

5. Se incorporan a algunos filmes rostros habitualmente asociados a un cine comercial del desarrollismo para encarnar esos tipos rudos y de extracción humilde que ahora trabajan para poner las cartas boca arriba y, sin renunciar a su pasado, mostrar su lado más cotidiano ya que están totalmente incorporados a los barrios de esas grandes ciudades (básicamente, los filmes negros de finales de los 70 y los primeros 80 serán eminentemente urbanos);

6. Se realiza una crítica más o menos explícita a los Cuerpos de Seguridad reubicados a la estructura del nuevo ministerio democrático del Interior, aludiéndose a un pasado algo oscuro, aunque se opte por diferenciar a aquellos tipos honestos de aquellos otros que no pueden desprenderse de sus raíces fascistas o de haber pertenecido a la Brigada Social que se ensañó con la disidencia. *El arreglo*, filme de J.A. Zorrilla de 1983, desmenuza esa corrupción presente en los agentes de Orden Público, aunque la investigación la lleve a cabo otro agente deseoso de aclarar algunos episodios oscuros del cuerpo policial. En otra clave más realista y social, Vicente Aranda se atreverá a desvelar ya en 1987 y 1988 la operación puesta en marcha por el régimen para atrapar a “El Lute”, un ladrón de aquellos catalogados de “por necesidad o hambre” o tal vez un rebelde primitivo siguiendo la etiqueta de Hobsbawm y que, de manera totalmente artificial, fue elevado a la categoría de “Enemigo público número 1” para tratar de ocultar otras cuestiones mucho más espinosas en un clima de creciente contestación social y laboral.

Que el cine negro español del periodo analizado podía tener cierta continuidad con algunos de los filmes policíacos de los años 50 y 60 en España, quedó de manifiesto en el ciclo exhibido en la 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid de 1988 en la que se proyectaron títulos considerados de especial interés y que fueron comentados en un librito escrito por el crítico cinematográfico Antonio Llorens. A los ya mencionados anteriormente de Comerón, Herralde o Bigas Luna, se añadieron tres títulos imprescindibles como fueron *El crack* (1981) de José Luis Garcí, el también mencionado *El arreglo* que se presentaba como una película en la que existía un complot, una red de tortura vinculada a la extrema derecha y que venía a proponer (o dejaba deslizar) una inquietante idea: que en nuestra sociedad no existía la ley sino simplemente “el arreglo” (Llorens, 1988:61). Dicho de otra forma, las componendas, los favoritismos, las extralimitaciones y todo aquello que se movía en el terreno de lo delictivo acababa configurando una espeluznante realidad política no

alejada del mundo criminal. La tercera película que cerraba la muestra era *Fanny Pelopaja* de Vicente Aranda que, pese a estrenarse en el año 1984, adaptaba *Prótesis*, el poderoso relato de Andreu Martín publicado en 1980 y que se comentó anteriormente. Un elemento es común a estos tres títulos: se cuestiona la honestidad de algunos individuos de los cuerpos de Seguridad del Estado, si bien es cierto que también aparecen otros agentes que cumplen con su trabajo de manera rutinaria. En dos casos el personaje malvado ha dejado de ser funcionario para pasar a la seguridad privada (custodiando caudales en el caso de *Fanny Pelopaja*) o pasándose a la protección de un jerarca de una poderosa multinacional (*El crack*), ocultando un asesinato producido además en un episodio de acoso sexual y violación. En un contexto rural, ese tema es retomado en el exitoso y reciente thriller *La isla mínima* (2014) de Alberto Rodríguez que sitúa su acción en 1980, en las marismas andaluzas del Guadalquivir. Los dos investigadores son dos policías de diferentes generaciones que encarnan la forzada convivencia entre aquellos agentes curtidos en las obsesivas persecuciones de liberales y comunistas y aquellos otros formados en las escuelas y valores democráticos. Una realidad atávica similar a la sugerida en *El arreglo* desvela un paisaje social repleto de presencias falangistas que se resisten a aceptar la reorientación de las élites franquistas. Desde otra perspectiva, Manuel Gutiérrez Aragón se atreve a meterse en la piel del lobo en *Camada negra* (1977): toda una paleta de colores que modulan la presencia aún evidente del régimen franquista supervisado aún por un ejército vigilante y que producirá de manera seriada pequeños pero constantes ensayos de golpe de estado.

De manera breve hay que mencionar algunas películas que compondrían un conjunto bastante coherente: *La cripta* (1980), adaptando la novela homónima de Eduardo Mendoza; *Asesinato en el Comité Central* (1981) de Vicente Aranda, a partir del texto literario de Manuel Vázquez Montalbán, *Escapada final* (1982) dirigida por Carles Benpar, asimismo realizador de *Dinero negro* (*De mica en mica s'omple la pica*, 1983), adaptación de la novela ya mencionada de Jaume Fuster o, entre otros títulos, *Asalto al Banco Central* (1982) de Santiago Lapeira.

El crack (1981) de José Luis Garci es, por orden cronológico, el primero de los títulos escogidos para realizar un breve análisis del material novedoso que presentan. En este caso se trata de un guión original del propio director en colaboración con Horacio Valcárcel, construyéndose la figura del detective Germán Areta, que estuvo en la Brigada de Investigación Criminal (BIC) y al que da vida Alfredo Landa. Se trata de uno de los actores más famosos de las comedias ligeras de las décadas de los 60 y 70 y estereotipo del españolito medio luchando contra los tabúes y obsesiones provocadas por el uso prolongado de la falta de derechos y de educación en libertad y democracia. *El crack 2* en 1983 será una secuela motivada por el notable

éxito y acogida del primer filme. Aunque rindiéndose en algunos instantes a la melancolía de un género que ya no podrá disfrutarse y desarrollarse en paralelo con los momentos gloriosos del pasado de Hollywood, el Madrid de *El crack* se alza orgulloso para no albergar los dramas y crímenes truculentos y costumbristas tratados por directores como Edgar Neville (como el de la calle de Bordadores) para competir en pie de relativa igualdad con Nueva York. Por fin el juego y las apuestas son legales en nuestras calles, pero, aunque se viva en una joven democracia, la crisis que azota nuestro país en los primeros setenta da paso a unos negocios no siempre resueltos en el marco de la legalidad. Y con esa democracia han llegado los detectives como ese Areta (“Piojo”) que renunció en algún momento al cuerpo de la Policía para ejercer por su cuenta, adoptando a un ayudante extraído del lumpenproletariado y que no podrá resistirse al influjo del dinero traicionando al “amo”. La desaparición de una joven es el motivo que desencadena las investigaciones, poniendo de manifiesto que existen redes organizadas de prostitución vinculadas con sectores privilegiados que echaron raíces en los últimos años del franquismo, pero cuyas redes de contactos permanecen, o así al menos se sugiere, intactos. Y, como si de la etapa del pistolero barcelonés (1918-1921) se tratara, esas redes se dotan de la seguridad privada, captada de entre los policías con menos espíritu de servicio público para hacer el trabajo sucio.

Una de las novedades de la película es tal vez su capacidad por ofrecer una visión amable de ese detective que intenta por todos los medios formar una familia acercándose a una madre separada y a su hija que acabará siendo víctima inocente de un atentado destinado al detective. Junto a este factor de proximidad se erige, en la resolución del caso otro interesante aspecto: Areta desconfía de la justicia o al menos de que ésta pueda poner al descubierto una red tan compleja capaz de encubrir varios asesinatos y decide vengarse del directivo y de su sicario orquestando un plan sofisticado que se ejecuta en la ciudad de Nueva York. Nuestro detective se mueve por los *rings* de boxeo, los frontones o las barberías, pero es capaz de dar un salto cualitativo para llegar adonde no llega la justicia. Y sin ahondar demasiado en la cuestión del diagnóstico, no hay ni rastro de novedad ni de entusiasmo por la democracia conquistada. Todo parece seguir igual o, cuando menos, queda mucha tarea por delante.

Fanny Pelopaja (1984) de Vicente Aranda es el segundo ejemplo escogido que, además, sirve para mostrar el uso personal pero intensivo de materiales literarios que fueron llevados al cine con celeridad. No en vano el autor de *Prótesis* (1980) trabajó en la confección de diferentes guiones para la pantalla e incluso aparece como uno de los atracadores en la película. Aunque podría realizarse un interesante estudio de la adaptación cinematográfica, sólo cabe mencionar que el personaje principal de “El Migue” o “El Dientes” es substituido aquí por un personaje femenino interpretado por la

francesa Fanny Cottencçon y que la joven hermana del que fuera su compañero de robos en su juventud no es aquella amante inocente forzada a enclaustrarse y a autodestruirse de la novela, sino un ser por el que Fanny siente un sentimiento de protección maternal aunque sufra un final igualmente trágico. Mientras que *El crack* es una sinfonía de una ciudad como Madrid que aún tiene capacidad para soñar, la Barcelona en la que se sitúan la novela y el filme es simplemente un envoltorio neutro en el que ciudadanos, burgueses, abogados o delincuentes (Fanny atraca sin demasiados problemas a una pareja en el parquin del mercado de la Boquería) se mueven con soltura como si la ciudad no hubiera cambiado demasiado pese a haber disfrutado de las primeras libertades democráticas. No existe ni rastro del *rock* layetano, ni del catalán, ni del gobierno autonómico provisional, ni de la alegría que los filmes de Francesc Bellmunt transmitieron en su momento y ni siquiera la sala de variedades de El Molino ha adquirido un tono diferente. La Barcelona de Martí o de Aranda recuerda aquella otra que magistralmente presentaron directores como Francesc Rovira Beleta en *Hay un camino a la derecha* (1953) o, anteriormente Rafael Gil en *La calle sin sol* (1948). Ciertamente el punto de vista adoptado en la novela y en la película es el de la mente de un/una delincuente que ha experimentado unos años de prisión y que, pese haber vivido la disciplina del trabajo alejado/a de la Ciudad Condal, inició su actividad delictiva durante la dictadura, pero su libertad, aunque en el marco de la democracia, no puede disfrutarse, ya que sólo desea vengarse de “El Gallego”, el policía que asesinó a su novio (en la película) o a su amigo (en la novela) y que, además, le destrozó la boca en un escalofriante ejercicio de brutalidad. Por diferentes razones, ese agente dejó de ser funcionario público para ser ahora un guardia de seguridad de un vehículo blindado.

En el terreno de los homenajes, Aranda hace trascender la operación del robo del furgón que es explicado al detalle y que emula a no pocas joyas del cine negro, aunque aquí se trate de algo mucho más importante: el objetivo no es el botín sino el de matar a esa especie de salvaje que, curiosamente, es retratado en su vida familiar como un malhumorado y amargado padre de familia, aunque a partir del entorno de Fanny o de los policías encargados de la ulterior investigación del robo de los caudales procedentes de diferentes sucursales de bancos se dibujen pinceladas de una personalidad violenta que además sufrió internamientos por su estado mental. Pero Vicente Aranda se siente especialmente atraído por las tempestuosas relaciones sdomasochistas que parecen ser sugeridas en la relación que la joven tuvo que sufrir para no ser denunciada por sus pequeños hurtos. La novela parece señalar que fueron las mismas diligencias policiales y no una relación privada posterior las que llevaron a esas vejaciones que el filme de Aranda pone de manifiesto. Cuando hace unos años la película fue emitida en televisión, fue clasificada como filme para mayores de 18 años lo que

demuestra que la adaptación de Aranda se hacía eco del durísimo planteamiento de *Prótesis*. El panorama presentado es quizás desolador: harán falta varias generaciones para reparar el hacinamiento y el miedo acumulado en 40 años de dictadura y, por descontado, que personajes como *Fanny* o “El Dientes” no tienen esperanza o al menos no ellos ya que han acumulado un odio enorme que les impide reinsertarse. La parte del botín capturado que pertenece a la protagonista irá a parar a manos de su ahijada pero al bloquearse y no matar al ex policía éste se encargará de eliminar a toda persona que pudiese ser beneficiaria de la ayuda de la ex delincuente. El asesinato simbólico en el filme (el apuñalamiento por la espalda al volver a realizar un acto sexual forzado de nuevo por El Gallego”) no es más que el preludeo de un estado catatónico de *Fanny* que muestra el extrañamiento y la desesperanza de un mundo hostil que es retratado de manera similar por el escritor y por el cineasta.

A modo de conclusión, cabe afirmar en primer lugar que una literatura negra española madura e impulsada por editoriales, crítica y público aportó una buena cantidad de materiales a algunas de las principales películas encuadrables como de género negro. De una manera personal crearon tipos específicos de esa primera transición que dieron más que una buena prueba de ciertos síntomas de inquietud, cumpliendo así el papel de la novela negra alertando de problemas heredados de la desigualdad, el miedo y la represión. En segundo lugar, puede afirmarse que esos nuevos detectives de la pantalla, desencantados aunque comprometidos con cuestiones éticas en la esfera de lo cotidiano, bebieron de ciertos elementos de la nostalgia. Sus creadores apostaron por mantener viva la llama de los seguidores del género que por primera vez podían desarrollarlo sin cortapisas aunque ese mundo admirado y homenajeado ya se había desmoronado. Esa idea se haya expuesta de manera detallada en la tesis defendida por Carlos Losilla en *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*: “La disolución ha dejado por fin paso a la ausencia y en ese punto donde todo desaparece, el grado máximo de tensión entre el proyecto de la modernidad según la Nouvelle Vague y los derroteros que han escogido algunos de sus hijos y se ha consumado la ruptura; de reformar el cine de Hollywood a seguir dotando de presencia al imaginario de lo sagrado filmico” (Losilla, 2012:232-233).

Parece lógico pensar que en algún momento deberemos enfrentarnos a esa operación de re(construcción) del pasado de esos años del tardofranquismo y de los posteriores de la primera democracia para conocer a fondo esos pactos de silencio que se establecieron en secreto y que esas figuras de la ficción negra intuían que eran más importantes de lo que se aseguraba. Con la Ley de la Memoria Histórica (2007) se abrió una puerta para reparar a las víctimas del franquismo, pero la dotación presupuestaria primero y la crisis de 2008 después, obstaculizaron muchas de esas

necesarias operaciones de búsqueda y restitución. Tal vez tengamos que volver a recurrir a todos esos seres de la ficción criminal y detectivesca y hechos de jirones de realidad para que investiguen por su cuenta todo aquello que las voluntades políticas o los complejos procesos judiciales no nos han podido desvelar.

BIBLIOGRAFÍA

BARBA, David (2005), *Primer encuentro europeo de novela negra: homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Ed. Planeta.

BATISTA, Antoni (1995), *La Brigada Social*, Barcelona, Empúries, Eds. 62.

COLMEIRO, José F. (1994), *La novela policíaca en España: teoría e historia crítica*, Barcelona, Ed. Anthropos.

CRUSELLS, Magí (2009), *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

CUETO, Roberto (1998), *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón.

LLORENS, Antonio (1988), *El cine negro español*, Valladolid, 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

LÓPEZ GARRIDO, Diego (1982), *La Guardia Civil y los orígenes del estado centralista*, Barcelona, Crítica.

LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2010), *El primer Andreu Martín (1979-1989): variaciones y reincidencias*, Editorial del Cardo.

LOSILLA, Carlos (2012), *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, Ed. Cátedra.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1984), *El siglo XX. Literatura actual*. Tomo 6/2. *Historia de la literatura*. Barcelona, Ariel.

TRASHORRAS, Antonio (1998), “Érase una vez en el barrio”, en Roberto Cueto: *Los desarraigados en el cine español*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón.

TURRADO VIDAL, Martín (2000), *La policía en la Historia Contemporánea de España*, Madrid, Ministerio del Interior, Dykinson.

VALLÉS CALATRAVA, José R. (1991), *La novela criminal española*, Universidad de Granada.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1983), *La novela policíaca en España*, Ed. Ronsel, Barcelona, 1983.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991), “Prólogo” en José R. Vallés Calatrava: *La novela criminal española*, Universidad de Granada, 7.

VIDAL SANTOS, Miguel (1981), “Novela policíaca y transición”, *Gimlet*, 7, 65-71.

Filmografía

ARANDA, Vicente (1982), *Asesinato en el Comité Central*.

ARANDA, Vicente (1984), *Fanny Pelopaja*.

BENPAR, Carles (1984), *Dinero negro (De mica en mica s'omple la pica)*.

BENPAR, Carles (1982), *Escapada final*.

GARCI, José Luis (dir.) (1980), *El crack*.

GARCI, José Luis (1983), *El crack 2*.

LAPEIRA, Santiago (1982), *Asalto al Banco Central*.

REAL, Cayetano (dir.) (1981), *La cripta*.

ZORRILLA, José A. (1983), *El arreglo*.