

Transferencia y recepción de la novela y cine negro en España

María José Álvarez Maurín
Universidad de León
mj.alvarez.maurin@unileon.es

Las naciones europeas, como igualmente se puede afirmar de los países de otros continentes, han tomado prestada la narrativa de detectives de Gran Bretaña, en primer lugar, y de Estados Unidos, posteriormente. Los primeros relatos reconocidos por la crítica como precursores o iniciadores de este fenómeno narrativo fueron protagonizados por tres detectives creados en el siglo del nacimiento de la era moderna en los tres países que mayor protagonismo tuvieron en este periodo de la historia: Vidocq en Francia (1827), Aguste Dupin (1841) en Norteamérica (aunque el escenario de sus hazañas se localizara en París), y Sherlock Holmes en Gran Bretaña (1887). Estos personajes reflejan los convulsos años del romanticismo tardío, del pensamiento positivista y de una sociedad de rupturas y cambios radicales ocasionados por la revolución industrial. La burguesía destrona a la aristocracia, la distribución demográfica convierte el patrón agrario y rural en capitalista y urbano, y las nuevas clases trabajadoras, condenadas a vivir en condiciones deplorables en los núcleos de las ciudades más industrializadas, provocan un incremento sin precedentes de la delincuencia. Se hace imprescindible diseñar un aparato estatal para preservar el orden público y así se crean los cuerpos de seguridad de Scotland Yard en Inglaterra (1829) y la Surêté (1812) en Francia. Estados Unidos no tuvo un cuerpo de policía unificado a nivel nacional como Francia o Inglaterra. El rápido incremento de la delincuencia y, a partir del brutal asesinato de Mary Rogers en 1841, la Legislatura Estatal de Nueva York autoriza la creación de un departamento basado en el diseño policial londinense. Otros grandes núcleos urbanos –Chicago (1851), Boston y Philadelphia (1854)– copiaron este modelo. Sin

embargo, la similitud de partida no pudo llevarse a la práctica en el contexto americano. La estructura paramilitar diseñada por Robert Peel para Scotland Yard no contaba con la aprobación de la sociedad americana que miraba con desagrado el uso de uniformes y no toleraba la interferencia de estos agentes en asuntos locales ni el nombramiento político de los mismos. A cargo del control y la investigación del crimen se crea la figura del inspector o detective y, de forma casi simultánea, estos nuevos agentes del orden social son trasladados al mundo de la ficción. Las historias de estos tres primeros detectives no tardarán en sobrepasar las fronteras de sus países de origen.

El tratamiento literario del crimen es un aspecto predominante en la literatura decimonónica, que contaba con la extensa acogida de una sociedad especialmente aficionada a las tramas sensacionalistas. Escritores como Dostoievski, Balzac, Dickens o Edgar Allan Poe llenaron sus páginas de crímenes y compartieron escenario con la desproporcionada invasión de narrativa folletinesca que se produjo en este periodo. Así, a medio camino entre la excelencia de los autores consagrados y la nula calidad literaria de los melodramas criminales, los relatos de los tres primeros detectives de ficción se encontraron con un terreno abonado para satisfacer igualmente al lector ilustrado y al menos exigente. Sin embargo, aunque las obras de estos tres personajes compartan elementos comunes temática y técnicamente, sólo corresponde a Conan Doyle con su detective Sherlock Holmes la distinción de ser el fundador de la nueva fórmula de la narrativa de detectives. Transcurre casi medio siglo desde la producción de los relatos analíticos del escritor norteamericano Edgar Allan Poe hasta la aparición de la primera obra de su sucesor británico. Las posibilidades de innovación narrativa que pudieran ofrecer “The Murders of the Rue Morgue” (1841), “The Mystery of Marie Rogêt” (1842) y “The Purloined Letter” (1844) fueron totalmente inadvertidas por los coetáneos de Poe. Sólo después de que Conan Doyle iniciara la saga de las hazañas de su celeberrimo personaje, se reconoció la repercusión de los relatos del escritor norteamericano y su condición de auténtico creador de una nueva fórmula narrativa. La explicación de este retraso, probablemente, se encuentre en el hecho de que, el racionalismo que predomina en el devenir de estas tres historias en el momento de su publicación y

recepción no pudiera ser reconocido por un mundo que todavía se encontraba despertando y asimilando, no sin reticencia y profunda confusión, los cambios que el pensamiento empirista y científico habrían de ocasionar en la mente del hombre moderno, proceso que no culmina hasta finales del siglo XIX, el mismo periodo en el que ve la luz la primera obra de Conan Doyle, *A Study in Scarlet* (1887). Por este motivo, los tres relatos de Edgar Allan Poe, tan alejados a su vez de la vena romántica del escritor, sólo adquieren un sentido pleno en el momento en que el racionalismo radical y la necesidad de controlar el caótico panorama del *fin-de-siècle* victoriano unan sus fuerzas con un objetivo común.

El relato de enigma en España

Las primeras traducciones al castellano de la obra de Poe se realizan desde las versiones traducidas al francés. El escritor norteamericano llega a ser bien conocido en España en la segunda mitad del siglo XIX, puesto que, desde 1957 las ediciones y reediciones de sus obras son numerosas y muchos de sus relatos se publican en revistas y periódicos, en ediciones por entregas o en conjunto con obras de otros autores¹. Es posible que algunas de las obras del escritor ya hubieran aparecido de forma aislada en publicaciones anteriores. José F. Colmeiro (1994: 90) sitúa la traducción más antigua de “Los asesinatos de la calle Morgue” en 1854².

La España del siglo XIX y de buena parte del siglo XX queda excluida del arco de naciones que se incorporan a una nueva etapa de la historia de cambios estructurales, revolucionarias corrientes de pensamiento e innovaciones científicas. No es de extrañar que las

¹ Fue Charles Baudelaire el primero en traducir la obra del autor en Europa: “durante cinco decenios no fue Poe a quien se tradujo sino a Baudelaire” (Lanero 2009).

² Sobre esta edición, Colmeiro únicamente aporta la referencia de que se trata de “una rara edición hecha en Granada por la imprenta de D. Miguel de Benavides” (Colmeiro 1994).

cualidades analíticas de estos tres relatos pasaran totalmente desapercibidas por un público lector más proclive a admirar aquellos elementos misteriosos y románticos que eran constantes en la obra del escritor. Mientras que el método racionalista de construcción de las tramas utilizado en los relatos de Poe, ya se encuentra presente en las obras del francés Emile Gaboriau, *L’Affaire Lerouge* (1866) y en una serie de novelas dedicadas al inspector Monsieur Lecoq, así como en *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins en Inglaterra, en España no se encuentra ningún rastro de esta técnica narrativa.

Como se ha señalado, la contribución de Poe al nacimiento y desarrollo de una nueva categoría genérica no es reconocida hasta que entran en escena Conan Doyle y la primera historia de Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet*, consolidándose, desde el inicio, las normas y convenciones que distinguirían el nacimiento de una nueva fórmula: el relato clásico de detectives. Auguste Dupin y su anónimo compañero se reencarnan en los personajes de Sherlock Holmes y Watson, y las convenciones conceptuales y técnicas utilizadas por el escritor siguen en esencia las pautas establecidas por Poe en sus relatos analíticos. Escritores coetáneos de Conan Doyle no tardarán en poner en práctica sus habilidades en el uso del nuevo artificio narrativo que tanto interés estaba suscitando entre el público y las editoriales. También, escritores franceses como Gaston Leroux o Maurice Leblanc, se unirán inmediatamente al nuevo juego estético y formal.

Con el inicio del nuevo siglo, los escritores británicos de los nuevos relatos de enigma invaden los mercados editoriales europeos. En España, las obras de Conan Doyle producen un efecto sin precedentes por la inmediata popularidad de sus obras que se extiende, incluso, entre lectores de mayor nivel intelectual: este nuevo fenómeno narrativo no dejará indiferente a ninguno de sus comentaristas, bien para elogiarlo, despreciarlo o teorizar sobre sus peculiaridades.

Las obras de Conan Doyle se traducen en España a partir de 1906. Un año después aparecen en ocho volúmenes las *Aventuras de Sherlock Holmes* y, en 1908, algunas son traducidas al catalán. Hasta 1915 la reedición de obras y colecciones es constante. Incluso, las traducciones no proceden exclusivamente de los originales ingleses sino también de versiones en otras lenguas. Llama la atención la

publicación en 1911 de la obra *Memorias íntimas del Rey de los Detectives* en 43 fascículos procedente de una colección alemana de relatos que utilizaban el nombre del protagonista, lo que indica la enorme popularidad del escritor en España. Así mismo, las numerosas representaciones teatrales basadas en las obras de Conan Doyle o en obras de otros escritores británicos se sucedieron continuamente en los escenarios españoles entre 1909 y 1912³.

El reconocimiento de la existencia de un nuevo género en el panorama literario propició la recuperación de otros escritores del siglo anterior como Wilkie Collins o Emile Gaboriau y una nueva reedición de los relatos de enigma de Edgar Allan Poe. No tardaron en desencadenarse las reacciones a favor, las menos, y despectivas, la mayoría, ante la invasión de estos relatos considerados, en ambos casos, un género menor. Emilia Pardo Bazán, escritora aficionada al crimen y al misterio, manifestó en varias ocasiones su interés por la obra de Conan Doyle en los escritos que publicaba en la revista *La Ilustración artística* (1885-1912). Sus comentarios sobre estas obras muestran una actitud ambivalente hacia las mismas, característica, por otro lado, muy común en las opiniones de otros comentaristas de la época.

No sé qué me sorprende más: si la radical incapacidad del autor para salir de una misma fórmula, invariable, o la paciencia y *bonhomie* de unos lectores que escuchan por centésima vez el cuento de la buena pipa, y cada vez lo encuentran más sorprendente y encantador.

En las novelas de Conan Doyle el fondo, los tipos, los personajes, las decoraciones, lugares, muebles, armas (¡qué de armería!) son genuinos y castizos de Albión, y sin embargo, al

³ Sobre las sucesivas publicaciones de las obras de Conan Doyle, así como de las reacciones críticas de la época, véase el exhaustivo estudio de Colmeiro (1994: 96-102).

acabar de leer, no ha penetrado en nosotros ni un Átomo del sentido íntimo del alma inglesa (Colmeiro 1994: 112)⁴.

En 1911, la escritora hace su primera incursión en el género y escribe *La gota de sangre* al estilo de las novelas de Conan Doyle. Es el primer intento que se realiza en España de adaptar las convenciones de la fórmula británica al contexto cultural español y el primer desafío ante la dificultad que supone manipular las estrictas normas que rigen esta composición. De este primer periodo de tentativas aisladas sólo merece mención la novela de Joaquín Belda, *¿Quién disparó?* (1914) que utiliza las convenciones de la fórmula para ofrecer una versión paródica del género.

Mientras tanto, en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, el mito de Holmes había penetrado en las arterias creadoras de nuevos escritores que, inmediatamente, comienzan a experimentar las posibilidades de transformación del modelo británico original. En estas dos primeras décadas, la fórmula clásica de detectives se nutrió de los ensayos de nuevos métodos de articulación de las unidades temáticas y narrativas, infundiendo dinamismo y variedad a una narrativa que parecía, por inflexible y repetitiva, tener los días contados. En esta primera etapa del género, calificada por el estudioso Julian Symons “la primera edad de oro”, destacan, entre otros, Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), R. Austin Freeman (1812-1943), Martin Hewitt (1863-1945); y entre los franceses, Maurice Leblanc (1864-1941) y Gaston Leroux (1868-1927). Cada uno aportará nuevas convenciones como, por poner un ejemplo, “el detective de sillón”, creación de la baronesa Orczy (1885-1947).

Desde el inicio de la Primera Guerra Mundial se produce un paréntesis en la importación de nuevas novelas al contexto español. También la popularidad de esta narrativa disminuye temporalmente y, aunque se siguen reeditando novelas de la primera etapa de auge, el género no experimentará una recuperación hasta la segunda mitad de la década de los veinte. José R. Valles señala como hecho excepcional la aparición de varias colecciones dedicadas al género: la serie “Enigma”

⁴ *La Ilustración artística* (1416, 122).

(1925), “El Club del Crimen” (1929), “Detective” (1930), “Selección policíaca” (1932), entre otras. La colección más relevante fue publicada por la “Biblioteca Oro” de la Editorial Molino en 1933, dedicada exclusivamente a la “novela policial”⁵. En estas colecciones se continúan publicando las obras de Conan Doyle y G.K. Chesterton, cuyas historias del Padre Brown habían comenzado a aparecer en 1911. Durante los años veinte, la novela de enigma alcanza su “Edad de Oro” fuera de nuestras fronteras con el protagonismo especial de plumas femeninas británicas: Agatha Christie, Margary Allingham, Dorothy Sayers, Josephine Tey o Ngaio Marsh, acompañadas de aquellos escritores norteamericanos que se empeñaron en conseguir que el rígido modelo británico tuviera su versión americana⁶ (S.S. van Dine, Ellery Queen, Manfred B. Lee, John Dickinson Carr, Philip MacDonald, Anthony Berkerley Cox “Francis Iles”, etc.). La vitalidad adquirida por la fórmula durante esta edad dorada del género es simultánea al nacimiento de una nueva variante: los relatos de la escuela “hard-boiled” americana que emanan de las populares y numerosas revistas “pulp” de la época, provocarán una profunda alteración en los parámetros de esta composición hasta llegar a desplazar, en pocos años, la supremacía hasta entonces únicamente ostentada por el relato de enigma clásico.

Mientras, de nuevo, esta segunda generación de escritores revitaliza la fórmula en el mundo anglosajón y estimula la creación en otros países como Francia, Bélgica y Alemania⁷, incorporándolos a la historia del género, España permanece, también en esta ocasión, al

⁵ José R. Valles (1990: 228-240) realiza un recorrido por la serie de colecciones dedicadas a la temática criminal durante los años 30 y 40.

⁶ Uno de los pioneros de la novela de enigma norteamericana fue el crítico de arte Willard Huntington Wright quien, mientras convalecía de una enfermedad, analizó con detenimiento la fórmula narrativa de detectives. Fruto de ese estudio, y con nuevas ideas de adaptación del personaje aristocrático al escenario americano, escribió doce novelas firmadas con el pseudónimo S.S. Van Dine.

⁷ En Francia, Jacques Decrest, Noel Vindry, Pierre Véry. Los belgas Sean Ray, Stanislas-André Steeman, con la mención especial de George Simenon. En Alemania, Balduin Groller, Paul Rosenhayn, Hans Hyan, Ferdinand Runkel y Fred Andreas.

margen del periodo de mayor fertilidad e innovación de esta narrativa. Mientras las obras de los escritores británicos y americanos fecundan comercial y creativamente los nuevos contextos de llegada, las editoriales españolas y sus colecciones especializadas optan por publicar otra corriente de gran éxito de público pero de muy inferior calidad narrativa, la novela de aventuras de misterio, liderada por la extensa producción de Edgar Wallace. Así, las obras de los grandes nombres que circulaban de uno al otro lado del Atlántico, tuvieron una presencia muy limitada en el mercado español. Durante los años 30 las novelas de Agatha Christie sólo salpicaban la escena editorial: en 1934 se publica por primera vez en castellano *La muerte de Lord Edgware* (Editorial Molino); la siguen *Tragedia en tres actos* en 1935, *Muerte en las nubes* en 1936 y *El misterio de la guía de ferrocarriles* en 1940. La editorial Letras de Zaragoza había publicado en 1937 *El asesinato de Rogelio Ackroyd*. Y del escritor más representativo de la vertiente americana, Dashiell Hammett, sólo se ha encontrado una publicación de su tercera novela, *The Maltese Falcon*, traducida en 1933 con el título, *El halcón del Rey de España* (Editorial Dédalo). Esta obra no volverá a ser publicada hasta 1953, ya con el título de *El halcón Maltés* y, en años sucesivos, continuarán apareciendo nuevas traducciones de sus obras. Resulta curioso que la única novela de Faulkner afín al estilo innovador de Dashiell Hammett, fuera la primera de las obras de este escritor traducida al castellano: *Sanctuary* se publicó en 1934 por la Editorial Espasa Calpe (no se tradujo ninguna otra obra del escritor hasta 1946). Tampoco ninguno de los principales escritores que inauguraron la “Escuela Hard-boiled” llega a España hasta los años 50 y, con más frecuencia, a partir de los sesenta y setenta. Del inmediato sucesor de Dashiell Hammett, Raymond Chandler sólo llegaron a España *Farewell My Lovely* (1940) traducida con el título *Detective por correspondencia* en 1944 (Editorial Molino) y *La dama del Lago* en 1948 (Editorial Mateu), cinco años después de su publicación en Estados Unidos.

La escasa producción española continúa siendo de poco interés. En la línea del patrón clásico anglosajón, E.C. Delmar (seudónimo de Jaime Amich Bert) crea el primer detective español en *El secreto del contador de gas* (1932) y el inspector de la policía de Barcelona Venancio Villalba en *Piojos Grises* (1936) y *La Tórtola apuñalada* (1937).

Después de la contienda civil, se realizan nuevas traducciones cuando editoriales como Clíper, Libros Plaza, Aguilar y la Editorial Molino crean sus series dedicadas a la novela criminal. La serie “Biblioteca Oro” de la Editorial Molino comienza a publicar obras de escritores españoles. Estas novelas, que dieron lugar a numerosos detectives, eran una mera imitación de la fórmula clásica y de las novelas del francés George Simenon; en menor número, algunas intentaban seguir el modelo “hard-boiled” americano, cuya narrativa apenas se conocía en España. El número de escritores de estas narraciones populares fue muy abundante, lo que demuestra el gusto y la afición que el género seguía despertando entre creadores y lectores aunque, como Vázquez de Parga señaló, “la novela criminal autóctona española nunca despertó el fervor del público por alguno de sus personajes, ninguno de los cuales, llegó a alcanzar visos de mitificación” (Vázquez de Parga 1986: 312). Este panorama desalentador no experimentará un cambio notable hasta que, en 1956, Mario Lacruz escribe *El inocente*, considerada por la crítica y escritores posteriores un modelo de originalidad que establece las pautas de adaptación de este género a las claves culturales españolas.

A pesar del carácter subliterario que predominaba en este periodo, paradójicamente, el suceso más importante de estos años es el cambio de actitud por parte de algunos intelectuales que comenzaron a manifestar un interés crítico por esta narrativa, especialmente por la novela clásica británica. Aparecen breves artículos en revistas y periódicos, y Carlos Fernández Cuenca publica el primer estudio sobre el género, *El Club del crimen (de Salomón a Edgar Wallace)* (1943). José Montesinos escribe en 1947 un artículo en inglés titulado “Imperfect Rythms. Being an Observation on Detective Stories by a Continental Reader” y Juan del Rosal, Catedrático de Derecho Penal, publica en 1947, *Crimen y criminal en la novela policíaca*, primer estudio sobre realidad y ficción del mundo criminal. Así opina Juan del Rosal citando a Pedro Laín Entralgo,

... la novela policíaca llega a feliz término a base de derrochar arrobos de inteligente ingenio. Con fundamento dice Laín: ‘Acabo de tocar una de las notas esenciales de la novela policíaca: su

carácter estrictamente intelectual. Quienes piensan que la novela policíaca (la buena, se entiende) es sólo un cercado de emociones para espíritus infantiles o adolescentes, incurren en gravísimo error⁸ (del Rosal 1947: 27).

Pedro Laín Entralgo publicó en la prensa varios artículos sobre la novela policíaca que, posteriormente, el propio autor, refundirá en un capítulo de una colección de ensayos dedicados a varios escritores titulada *La aventura de Leer* (1956). En la “Nota Preliminar” que introduce esta colección Laín Entralgo escribe:

Ojalá estas caminantes y ocasionales respuestas mías a un manojillo de autores –Quevedo, Aristóteles, Cervantes, Agatha Christie, Zorrilla, Calderón– sirvan de algo a quienes aspiran a trocar en arte el descuidado, el raro ejercicio de la lectura (Laín Entralgo 1956).

Estos primeros estudiosos van descubriendo, con desigual rigor y acierto, los postulados que intervienen en la construcción de la composición clásica de la novela de enigma. La corriente americana no recibirá atención por parte de la crítica hasta los años cincuenta cuando el término francés “novela negra” y las primeras novelas traducidas comienzan a ser conocidas en España. Estas primeras novelas serán recibidas con la misma reticencia inicial que la llegada de la novela británica produjo a principios de siglo. Los escritores que Juan José Mira selecciona en su estudio de 1956, *Biografía de la novela policíaca*, son, en su mayoría, los más representativos de la corriente clásica. De la escuela americana únicamente incluye a Raymond Chandler, al que dedica un breve apartado, y a Dashiell Hammett, único autor de esta corriente que le merece algún respeto:

⁸ Juan del Rosal debió tomar esta cita de un artículo de Pedro Laín Entralgo publicado en la prensa anterior a la fecha de publicación de su estudio.

He aquí el personaje señalado como el iniciador de la tenebrosa ruta por donde hoy transitan victoriosamente los Hadley Chase, James Cain, Horace MacCoy y demás novelistas ‘duros’ americanos, cultivadores de la nueva fórmula, que en Europa ha cristalizado con el nombre de novela negra... no creemos que estas crudas historias de crímenes y violencias sistemáticas, espolvoreadas abundantemente muchas de ellas con las más picantes especias, guarden con el libro policiaco más relación que la puramente marginal de incluir también en su censo de personajes a asesinos y policías, coincidencia que en nada afecta a lo esencial... consideramos innecesario ampliar noticias sobre tales autores, con la sola salvedad de Dashiell Hammett... (Mira 1956: 203).

Sobre Raymond Chandler, Juan José Mira dice que este escritor

... fue el primero, al parecer, que presentó al público el detective privado vividor y amante de cuantas bellezas llamativas se cruzan por las páginas del libro... gusta impresionar a sus lectores con procedimientos reprobables, mezclando cálculo y azar en un juego que, repetidamente, se aparta de las típicas normas del género (Mira 1956: 210).

Lo que realmente “parece” es que este autor conocía esta narrativa de forma indirecta. Este desinterés y desconocimiento resultan aún más sorprendentes si tenemos en cuenta que en las pantallas españolas se venían proyectando un gran número de películas americanas basadas en esta variante del género desde los inicios de los años treinta (y con especial frecuencia durante los años de la dictadura). Volviendo de nuevo a Juan José Mira y a su mencionada obra de 1956, en el capítulo titulado “Lo policiaco en el cine y en la literatura”, además de mostrar su desprecio por el cine en general (al que considera muy inferior al teatro) y el que denomina “policiaco” en particular, añade las opiniones de otros comentaristas de la época. La siguiente cita es muy ilustrativa de la disparidad entre las dos realidades que co-existen (al igual que en otros muchos aspectos de la España del régimen) en el panorama

cultural español con respecto a las visiones sobre este género, como así se demostrará en el apartado siguiente.

Quien hasta aquí haya seguido el libro por el hilo de la lectura, comprenderá que lo que de más característico posee la novela policíaca jamás pueda ser trasladado a la pantalla... Tiene razón Francisco Cossío cuando dice que en el cine se admiten inverosimilitudes en asunto y reacciones, que en el teatro se rechazarían de plano, debido a que todos esos absurdos se diluyen sobre un fondo real de figuras y escenarios, mientras que en la escena esas mismas verosimilitudes quedarían subrayadas por la irrealidad de las bambalinas... Desde el héroe de Poe, Dupin, hasta Hércules Poirot, ningún detective de novela que se precie de tal se rebaja hasta convertirse en actor del drama policiaco... De aquí que el cine, que no puede renunciar al espectáculo, haya aprovechado hasta el límite y trasladado a las pantallas aquellas producciones literarias en donde se falsea este concepto policiaco, en donde triunfa la aventura sobre la fría investigación, creando, por este camino, un género narrativo peculiar sin correspondencia literaria como los asuntos de *gansters*... La novela policíaca es siempre ortodoxa desde el punto de vista de la más estricta ética social... El cine cultiva la nota emotiva en detrimento de la racionalidad de la trama. Esos castillos tenebrosos con trampas y manos misteriosas que traidoras se deslizan rumbo al cuello de la heroína, esas tormentas espectaculares, son recursos exclusivamente cinematográficos que repugna la novela policíaca... Otro tanto podría decirse de las películas de Hitchcock –*Alarma en el expreso, Enviado especial*–. En sus films –según Antonio del Amo– hay otros valores que destacan sobre la resaca de enredos misteriosos...

Y concluye el capítulo, afirmando:

¿Todo esto qué indica? A nuestro juicio que lo policiaco tal como aparece en las típicas novelas del género es anticinematográfico... O dicho de otra forma: Que son dos cosas distintas, sin la menor

correspondencia, lo policiaco en el cine y en la literatura (Mira 1956: 107-113).

Estas producciones eran bien conocidas pero, o bien eran menospreciadas o se evitaba aludir a la relación entre ambos medios. Juan del Rosal en su estudio de 1946 evita la referencia al cine citando las palabras que Darío Vecino había escrito en *El Español* (27 de noviembre, 1946):

Hasta tal punto se ha convertido en pasto de lectura, que la juventud reclama un puesto de honor: 'Porque la novela policíaca –dice Darío Vecino–, y prescindamos del cine, por ser de menos importancia su influencia en este caso... es hoy por hoy la lectura, si no única, por lo menos la predilecta de todos los muchachos de quince a veinte años' (del Rosal 1947: 21).

José F. Colmeiro en su estudio de 1994, refiriéndose a la llegada de la novela negra americana, todavía se lamentaba de esta laguna en el conocimiento de la producción cinematográfica del género en España:

Curiosamente la penetración de este subgénero entre el público español parece haber ocurrido más a través del cine que de la propia literatura... Desafortunadamente, todavía está por hacerse un estudio sobre el recibimiento y repercusión de este cine en la posguerra española (Colmeiro 1994: 131).

El “cine negro” en España

La temática criminal está presente en las salas de cine españolas desde las primeras obras del cine mudo. Desde 1912, se realizan películas con historias producidas en episodios en Francia y Estados Unidos. Parece ser que algunos de estos títulos se hacen especialmente famosos: *La llave maestra* (*The Master Key*, 1914) de Robert Z. Leonard, *La moneda rota* (*The Broken Coin*, 1915) de Francis Ford en 22 episodios o *El tres de oros* (*Three Gold Coins*, 1920) de Clifford

Smith (Méndez-Leite 1965; Medina 2000). En 1911 comienzan a aparecer películas con esta temática como *El crimen del otro* (Giovanni Doria 1913) o *Más allá de la muerte* (1915) de José Togores. El conocido empresario Ramón Caralt, interesado en llevar a la pantalla películas de acción policial, realiza *El Doctor Rojo* en 1917. Otras películas como *Víctimas del odio* (1921) de José Buchs, *Contrabando en Mallorca* (1926) de Juan y Adolfo Vázquez Humasqué o *El ladrón de los guantes blancos* de José González Rivero del mismo año, también se acercan a la línea de intriga e investigación policial.

A comienzos del cine sonoro, llegan a nuestro país las versiones habladas en español de producciones norteamericanas entre las que se encuentra conocidos títulos: *El código penal* (*The Criminal Code*, 1931) de Howard Hawks), *El presidio* (*The Big House*, 1930) de George Hill o *El proceso de Mary Dugan* (*The Trial of Mary Dugan*, 1929) de Bayard Veiller, entre otras. En estos mismos años se hacen películas que demuestran la influencia que el cine negro americano comenzaba a ejercer en los directores españoles. En esta línea, en los años treinta se producen de Antonio Graciano, *El desaparecido* (1934), *Al margen de la Ley* (*El crimen del expreso de Andalucía*) de Ignacio F. Iquino en 1935 y *Nuestro culpable* en 1938 de Fernando Mignoni.

No tardarán en surgir nuevos directores interesados por este nuevo estilo de hacer cine. La historia del cine negro y policiaco español nace en los años cuarenta con el inicio de la década. En 1941, Ignacio F. Iquino adapta la novela de Enrique Jardiel Poncela, *Los ladrones son gente honrada*, seguida de otras obras del mismo director quien, a lo largo de su carrera cinematográfica, se acerca con frecuencia al género (*Hombre sin honor* y *Una sombra en la ventana* en 1944; *Culpable* y *El obstáculo* en 1945 y *El ángel gris* en 1947)⁹. En 1944, Rafael Gil adapta para la pantalla la novela de Emilia Pardo Bazán *El clavo* y en 1948 dirige *La calle sin sol*, considerada una de las mejores películas del cine clásico español. Otros directores como José Gaspar y

⁹ Ignacio F. Iquino fue distribuidor en España de las películas de la compañía cinematográfica “20th Century Fox” en la que se produjeron un importante número de películas de cine negro.

José Corral, Carlos Fernández Cuenca, Carlos Arévalo, Edgar Neville o Jerónimo Mihura, comparten las salas españolas con las obras de los cineastas más representativos del nuevo cine realista norteamericano, como Fritz Lang, Howard Hawks, William Wyler, John Huston, Josef von Sternberg o Robert Siodmak. La introducción de obras francesas y posteriormente italianas de esta corriente realista contribuyó enormemente a la maduración del género en España. A esta creciente cultura cinematográfica hay que añadir que la ficción criminal está también presente en otros medios de masas. Se producen, a partir de 1945, numerosos estrenos teatrales de obras policíacas: el teatro barcelonés Infanta Isabel representó nueve obras de Agatha Christie entre 1955 y 1961; una compañía de teatro llamada “Compañía de espectáculos policíacos” llevó al escenario múltiples obras adaptadas o inéditas. También los programas de radio dedican espacios a tratar aspectos relacionados con el mundo criminal o contar historias de ficción: “En busca del culpable” fue emitido por Radio España desde 1941 hasta la década siguiente y “El crimen nunca gana” se emitió desde 1954 hasta 1961 (comienza la emisión en Radio Madrid y continuará en la Cadena Ser) (Sánchez Barba 2007; Medina 2000).

Uno de los aspectos más singulares del cine español es la atención preferente que el Estado del General Franco dedicó al séptimo arte. Un año antes de la finalización de la guerra, el 1 de abril de 1938, se crea el Departamento Nacional de Cinematografía en Burgos y, el 2 de noviembre de ese mismo año, se regula la organización y funcionamiento de la Junta Superior de Censura y también de la recién creada Comisión de Censura Cinematográfica¹⁰. Las películas de los años de la Dictadura estaban dirigidas a glorificar el nuevo régimen autoritario y los pasajes más heroicos de la historia de España, al mismo tiempo que se divulgaban los valores morales y religiosos de la doctrina del régimen. Si el cine negro norteamericano tuvo una presencia tan notable en las salas españolas, pudo ser debido a que los censores no advertían o no consideraban peligrosa la ambigüedad que

¹⁰ Estas comisiones serán sustituidas en varias ocasiones a lo largo de este periodo.

se escondía en el componente temático y estético de estas composiciones. Por otro lado, las producciones norteamericanas habían sido previamente desinfectadas por la aplicación de las restrictivas normas censoras del “Código Hays”, que contenía prohibiciones explícitas sobre el tratamiento crítico del sistema y de las fuerzas del orden policiales y judiciales. En gran medida, el concepto de ambigüedad que caracteriza los argumentos del cine negro es el procedimiento del que los directores más progresistas se servían para soslayar la censura. Paradójicamente, esta búsqueda de planteamientos ambiguos termina desembocando en un enriquecimiento técnico y temático y en la consolidación del género. Para el aparato ideológico español y sus fuerzas coercitivas, estas historias, atractivas para una amplia mayoría de público por sus tramas de misterio e intriga, cumplían una función ejemplarizante, puesto que el incumplimiento de las normas establecidas siempre conducía al castigo o muerte del trasgresor al final de las mismas. El grado de consentimiento por parte de los órganos de control en cuanto a la emisión de este cine extranjero y la producción del mismo en España queda demostrado, igualmente, por los títulos que fueron propuestos en 1958 para los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos entre los que se encontraban, *Distrito Quinto* (1957) de Julio Coll, *El pasado te acusa* (1958) de Lionello De Felice y *Testigo de cargo* (*Witness for Prosecution*, 1958), de Billy Wilder.

El cine español de temática criminal presenta una producción abundante durante los años cuarenta y cincuenta, y muchos de los escritores de la narrativa *hard-boiled*, W.R. Burnett, James M. Cain, Dashiell Hammett o Raymond Chandler fueron conocidos en España a través de sus versiones cinematográficas. El gran interés que este estilo despertó en los creadores españoles lo demuestra el importante número de películas realizadas. Francesc Sánchez Barba (2007) cuenta 208 películas entre 1950 y 1965 de una totalidad de 1222 producciones. Y, a pesar de las dificultades derivadas de la adaptación de los modelos originales al contexto cultural español, se abordó la misma diversidad temática que presenta el cine americano. Así, el cine de prisión (*La canción del penal*), de gánsters (*Mercado prohibido*, *El puente del diablo*) o historias de marginación social (*Manos sucias*, *A tiro limpio*)

tienen su versión española. Una de las variantes temáticas que más sorprende encontrar en este periodo es el cine jurídico. En los cincuenta, los cineastas españoles crean figuras de abogados y diseñan tramas que se desarrollan en salas de juicios. Este cine, que en el caso americano sirve de mecanismo de cuestionamiento de la ley y del sistema judicial, y cuyos héroes son símbolo de democracia y libertad individual, podría resultar anatema en el contexto político español. Sin embargo, este inconveniente se solventa partiendo siempre de la exaltación de la honestidad del letrado que, junto a la del fiscal y el tribunal, da testimonio de la perfección del sistema jurídico y la práctica del mismo. Un ejemplo de la naturaleza intachable de estos personajes es la del reconocido abogado que en *Quema el suelo* (Luis Marquina, 1951) renuncia, en un principio, a la defensa de su hijo para no interferir en la objetividad y justicia del proceso¹¹. Pero también se trataron temas que pudieran resultar, a los ojos de la censura, más controvertidos, como el narcotráfico o delincuencia a escala internacional (*Ha desaparecido un pasajero* o *La ruta de los narcóticos*). Así mismo, también el cine dedicó tramas al enigma clásico y psicológico. Estas realizaciones se alejan del realismo social y construyen sus historias sobre escenarios y con personajes de sectores sociales más acomodados. Esta tipología cinematográfica se realiza teniendo en cuenta el público a quien iba destinado, clases sociales más altas y espectadores europeos, especialmente en el caso de las coproducciones.

Las ausencias que se detectan en el cine negro español con respecto al americano son de diversa índole pero, una de las más notables, es la omisión del estereotipo más simbólico de este género: la figura del detective privado, de comportamiento moral ambiguo y con un código de justicia propio, cuya función era la de poner de manifiesto la corrupción de las instituciones o la ineficacia de las leyes, no podía tener cabida en el contexto ortodoxo español. La normativa exigía explícitamente que la acción contra el crimen fuera conducida por un

¹¹ Emilio G. Romero (2006) realiza un breve recorrido por los títulos más representativos del cine de juicios español. Señala unos 20 títulos producidos entre los años cuarenta y sesenta.

miembro del aparato oficial, cuya honestidad y rectitud se presentara como incuestionable. Consecuencia de esta arbitrariedad es la articulación maniquea de estas historias y de todos sus elementos. Si, en ocasiones, uno de los rasgos distintivos del mundo que representa el cine americano es la eliminación de las líneas divisorias que separan el bien del mal, en el cine español esta frontera está perfectamente delimitada. Estas historias de crímenes y delincuentes debían perseguir un fin edificante y, por ello, la presencia de la moral reinante en la época es aún más visible. De este modo, el cine español se ve desprovisto de un importante mecanismo de denuncia y tensión.

Otro aspecto destacable es que en España no se reconocía oficialmente el aumento de la criminalidad común o de las bandas organizadas ni de la violencia que imperaba en las áreas donde se concentraba la marginalidad, como tampoco se admitía la existencia de psicópatas sexuales ni la existencia de operaciones ilegales de empresarios o políticos afines al régimen. En la prensa sensacionalista de la época, los crímenes siempre respondían a causas particulares de enajenación mental transitoria, desequilibrios emocionales, rivalidades patológicas en el seno de grupos étnicos (generalmente gitanos) y los grupos terroristas eran considerados una versión local de la mafia.

Dado que las historias de crímenes garantizaban la asistencia de público a las salas y que esta temática bien podía servir a los propósitos morales de la doctrina eclesiástica, esta institución también aportó sus preceptos específicos para el tratamiento de la temática criminal ya fuera en la radio, el cine o la literatura. El mensaje debía dejar patente que “el criminal nunca gana” y evitar posibles interpretaciones que condujeran a equívoco¹². En algunas películas, como en *Apartado 1001*, los extras eran miembros de la policía o habían estado relacionados con los cuerpos de seguridad. En otras ocasiones, las historias comenzaban

¹² Se ordenaba que no se realizara apología de la violencia; el crimen no podía parecer justificado y el criminal no debía ser perdonado; había que evitar los detalles sobre la forma en que se perpetró el asesinato para evitar que pudiera repetirse en la realidad; se exigía absoluto respeto a la ley, a las instituciones y a sus representantes.

o finalizaban con un breve discurso de una voz en “off” elogiando el heroico trabajo de las fuerzas del orden:

... 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... (*Apartado de correos 1001* de Julio Salvador 1950)¹³.

Dedicamos esta película a los policías españoles. Esa legión de héroes anónimos que calladamente, del mismo modo que ejercen su misión, hacen diaria ofrenda de sus vidas en combate permanente contra la delincuencia y en defensa de la tranquilidad pública. A ellos nuestro rendido homenaje (*Ha desaparecido un pasajero* de Alejandro Perla 1953).

Ahora bien, a pesar de todos los dictados del aparato censor, la distancia entre el cine negro norteamericano y el español, en lo que a términos de denuncia se refiere, es mucho menor de lo que pudiera parecer, cuestión que los censores no advirtieron o no consideraron preocupantes (es bien sabido que si era necesario se suprimían escenas o se sustituían diálogos en el doblaje). Los múltiples obstáculos que interferían en el proceso de realización de una película no impidieron que los directores consiguieran retratar los ambientes más sórdidos, mezquinos y miserables, y el estado de represión en que se encontraba la sociedad española. Supieron aprovechar con habilidad e ingenio los recursos estético-ideológicos que este cine les ofrecía para denunciar y, al mismo tiempo, eludir la acción del censor. La exaltación de las excelencias del aparato estatal, en muchas ocasiones, actuaba como subterfugio para la representación de la crónica negra de la España del dictador. Antonio Llorens apuntaba que el cine español bajo el franquismo, “ha demostrado en muchas ocasiones su fuerza o su

¹³ El director, en reconocimiento a una de las películas más emblemáticas del cine negro norteamericano, utiliza para el apartado de correos el mismo número que el del apartamento donde se desarrolla la mayor parte de la acción de *El halcón maltés*.

intención sencillamente a través de una calculada planificación o de una calculada revalorización de concretos aspectos documentales” (Sánchez Barba 2007: 74).

Desde el punto de vista técnico, imagen, iluminación y narración de la historia son producciones menos elaboradas, pero es destacable la intensidad del realismo, más marcado y, en ocasiones, más estremecedor que en las producciones americanas. En ocasiones se sirven de la estética para representar la fuerza coercitiva de los agentes del orden. En *A Sangre fría* (Juan Bosch 1959), los agentes aparecen vestidos de cuero negro y botas de caña alta; también en *Distrito Quinto*, el cuerpo de policía es representado como una unidad paramilitar fascista destinada a la aniquilación de cualquier elemento subversivo.

Las intenciones críticas de los argumentos se derivan, sobre todo, de los escenarios elegidos para el desarrollo de las tramas y de los personajes secundarios o anónimos que completan las escenas: en las deprimentes estancias de aquellas lúgubres pensiones donde se alojaban los trabajadores que se trasladaban a la gran ciudad en busca de un futuro (*Brigada Criminal*); en el aspecto deprimente y desolador de los barrios periféricos, cuyos habitantes son irremediabilmente arrastrados al crimen en un último intento de salir de la pobreza (*A sangre fría*). Estos humillantes escenarios, salpicados de individuos de semblante gris que deambulan sin vida por calles en estado decrepito juegan un papel fundamental en el destino naturalista de los personajes y ofrecen un tono de sórdido expresionismo que contrasta con la intención moralista de las historias. La influencia del neorrealismo sirvió a los directores de las producciones españolas para neutralizar el pretendido idealismo que la normativa doctrinaria pretendía transmitir. Influencia, por otro lado, que incluso era negada por algunos críticos como el periodista Gómez Tello, quien aseguraba que, “en España no se daban el hambre, la miseria... y las privaciones de una posguerra que favorecieran la imitación del Neorrealismo” (Medina 2000: 33). Es precisamente el entorno degradado y las vidas condenadas a la desesperación las que conducen a los protagonistas de *A tiro limpio* (1963) a buscar en el “mal” una salida a su fatídica existencia.

El cine negro español, que alcanzó su mayor esplendor en los años de la década de los cincuenta, consiguió simultanear dos discursos ideológicos contrapuestos, elaborando las tramas según los dictados establecidos por las normas oficiales, pero recurriendo a la creación artística en el uso de la imagen y los recursos estéticos como vehículo de transmisión de la significación del argumento.

Un siglo después de Edgar A. Poe

La historia del cine negro en Francia sitúa su máximo esplendor en los años de la década de los cincuenta. Los directores más emblemáticos del género coinciden en el tiempo para ofrecer nuevos conceptos y particulares enfoques creando una escuela distintiva en Europa. Henry-Georges Clouzot, Jean Pierre Melville, André Callate, Jacques Becker y Georges Franju son sólo algunos de los directores más destacados e influyentes del cine negro europeo. En Alemania, después de la Segunda Guerra Mundial, el género, que ya había dado sus frutos antes de la llegada del nacional-socialismo, regresa para representar las secuelas del nazismo, la corrupción y el espionaje. También después de la Segunda Guerra Mundial, en Italia, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Giorgio Ferroni y Michelangelo Antonioni lideran el periodo clásico del “neorealismo negro”, una de las aportaciones más significativas en la historia del cine. Los cineastas españoles no fueron ajenos a estas corrientes que fertilizaban el celuloide europeo y, si bien no pudieron aprovecharlas en su totalidad debido a la situación política, sin duda, adaptaron en sus obras la gramática y códigos procedentes de estos estilos sorteando los límites impuestos por las ordenanzas censoras. El cine americano sustituye el vacío de la novela negra americana y son los cineastas españoles quienes consiguen, después de un siglo de incursiones literarias, que la producción española tenga un capítulo propio en la historia universal del cine de este género. Y al cine corresponde el liderazgo de proceder al primer proceso de adaptación de los códigos propios del estilo y el ámbito cultural americano a las claves del contexto español.

Ante lo expuesto, difícilmente se entiende el desprecio o desconsideración por parte de un amplio sector de la clase crítica literaria ante la manifestación artística que con mayor protagonismo ocupó el espectro cultural de las dos últimas décadas de la primera mitad del siglo XX y que con mayor incidencia contribuyó a la propagación de las nuevas corrientes ideológicas y sociales procedentes del exterior. Mientras que en Estados Unidos, el universo literario y el cinematográfico se unen y retroalimentan en la maduración del género, en España los dos ámbitos permanecen distanciados y muy a menudo se presentan como antagónicos: los escritores no debieron encontrar aliciente alguno en trasladar el código formal y argumentativo del cine al discurso de la narrativa y, por otro lado, los críticos literarios consideraban el cine en general un género menor desprovisto de cualidades artísticas o intelectuales. En palabras de José F. Colmeiro, es a finales de los años cincuenta cuando “comienza a observarse una tímida conciencia de la aparición de un nuevo subgénero policiaco” (1994: 134). Para entonces, el cine clásico en Norteamérica y Europa se está aproximando a su finalización y la narrativa *hard-boiled*, con el inicio del periodo de la Guerra Fría, inicia un proceso de metamorfosis hacia nuevas variantes (la novela de espías y de “procedimiento policial”). En Europa, Inglaterra, Francia y Alemania experimentarán la misma evolución. Pero en España, son los escritores de las décadas anteriores los que se revelan como un descubrimiento entre el público lector español. Por los efectos que esta nueva oleada de traducciones tiene entre los creadores españoles, especialmente a partir de los años setenta, se diría que, hasta ahora, no se habían dado las condiciones para que los escritores de este país tomaran en consideración las posibilidades creativas que este género ofrecía, oportunidad que los directores de cine vieron y aprovecharon décadas atrás. Igualmente, las opiniones de la crítica ofrecen la sensación de estar refiriéndose a un género que les resultaba totalmente novedoso cuando muchos de las obras que ahora son traducidas fueron bien conocidas a través de sus versiones cinematográficas. Javier Lasso de la Vega en el prólogo a la *Antología de cuentos policiales*, publicada en 1960, escribía:

... grato es reconocer que el romance negro, exportado de América y llegado a Europa desde los puertos británicos... con sus personajes ebrios, pornográficos y delincuentes, no ha tenido franco eco por fortuna en el género que nos ocupa (Colmeiro 1994: 135).

Las razones por las que los críticos justifican la ausencia de esta narrativa en décadas previas y que, por lo tanto, explicaría su presencia en este momento se basan, en primer lugar, en el desconocimiento de la narrativa en sí, y la imposibilidad de construir una literatura de denuncia en un contexto socio-político de represión. Antonio Llorens refiriéndose tanto al cine como a la novela, opina que,

...al igual que ocurre con una relativamente incipiente novela negra española de existencia sobradamente probada, la consolidación de un cine negro no es posible salvo en un marco de libertades democráticas, marco que garantice las implicaciones críticas, morales e ideológicas, así como los postulados de ambigüedad y denuncia que caracterizan lo específicamente negro (Sánchez Barba 2007: 74).

En este mismo sentido, Jose F. Colmeiro añade:

La conciencia colectiva de vivir en una sociedad nueva, con unos problemas antes ignorados o imposibles de discutir abiertamente (corrupción política, delincuencia e inseguridad ciudadana, drogas, desempleo)... explican el gran auge que sobre todo a partir de la segunda mitad de los años setenta comienza a tener el género de la novela negra en España (Colmeiro 1994: 167).

Probablemente, el estado de represión incidiera en la imaginación creativa de los escritores. Pero considerar que los condicionantes socio-políticos de un determinado signo son determinantes para la existencia del género, además de una afirmación muy discutible, conduce a un segundo error: olvidar que la novela *hard-boiled* americana en su traslación al cine se veía sometida a similares restricciones de censura

que las que se daban en España, además de los condicionamientos derivados de los intereses económicos de los estudios de cine. Por otro lado, estimar que los argumentos del género se distinguen por su carácter realista y la fuerza de la denuncia socio-política, es obviar el hecho de que para estos fines muchas películas se sirven de recursos y métodos tan reaccionarios como los preceptos ideológicos del sistema que crítica. Pero esto sería tema para otra historia.

Manuel Vázquez Montalbán, marca el arranque de la novela negra en España con *Tatuaje*, publicada en 1974. Eduardo Mendoza publica *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975, seguido de otros escritores como Juan Madrid, Andreu Martín o Jorge Martínez Reverte. Años después, en 1989 Vázquez Montalbán realizaba la siguiente reflexión:

Yo creo que en estos momentos la descripción de la situación real de la novela en España se reduce a lo siguiente: a un trabajo de desguace, que algunos novelistas han practicado a costa de los grandes creadores del género... Al intento, en definitiva, de determinados escritores de hacer una adaptación del género a las claves españolas, haciéndolo verosímil para la credibilidad del público (Paredes Núñez 1989: 58-59).

Casi un siglo y medio después de que Edgar A. Poe realizara el diseño esencial de esta composición, su fórmula consigue mantener una continuidad significativa en la novela negra española. Aunque el modelo de partida haya sido posterior, todas las variaciones han conservado las coordenadas esenciales establecidas en los relatos analíticos del escritor.

Bibliografía

- Colmeiro, José F. 1994. *La novela policíaca española: teoría y crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Laín Entralgo, Pedro. 1956. *La aventura de leer*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral: 1279.

- Lanero, Juan José. 2009. "Edgar Allan Poe". En *Diccionario histórico de la traducción en España*. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.). Madrid: Gredos.
- Medina, Elena. 2000. *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Alertes.
- Méndez-Leite, Fernando. 1965. *La historia del cine español*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Mira, Juan José. 1956. *Biografía de la novela policíaca*. Barcelona: Editorial A H R.
- Montesinos, José. 1947. "Imperfect Rythms: Being an Observation on Detective Stories by a Continental Reader". *Chimera* 5: 2-11.
- Paredes Núñez, J. 1989. *La novela policíaca española*. Universidad de Granada.
- Romero, Emilio G. 2006. *Otros abogados y otros juicios*. Barcelona: Alertes.
- Rosal, Juan del. 1947. *Crimen y criminal en la novela policíaca*. Madrid: "Instituto Editorial Reus". Centro de Enseñanza y Publicaciones.
- Sánchez Barba, F. 2007. *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Publicaciones y Ediciones Universidad de Barcelona.
- Valles, José R. 1990. "La novela criminal española en la transición". En *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Vázquez de Parga, Salvador. 1986. *De la novela policíaca a la novela negra*. Barcelona: Plaza & Janés.

Filmografía

- El ángel gris* (Ignacio F. Iquino 1947)
- Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino 1950)
- La calle sin sol* (Rafael Gil 1948)
- La canción del penal* (Jean Sacha 1955)
- El clavo* (Rafael Gil 1944)
- El código penal* (*The Criminal Code*, Howard Hawks 1931)
- Contrabando en Mallorca* (Juan y Adolfo Vázquez Humasqué 1926)

El crimen del otro (Giovanni Doria 1913)
Culpable (Ignacio F. Iquino 1945)
El desaparecido (Antonio Graciano 1934)
Distrito Quinto (Julio Coll 1957)
Ha desaparecido un pasajero (Alejandro Perla 1954)
Hombre sin honor (Ignacio F. Iquino 1944)
El ladrón de los guantes blancos (José González Rivero 1926)
Los ladrones son gente honrada (Ignacio F. Iquino 1941)
La llave maestra (*The Master Key*, Robert Z. Leonard 1914)
Manos sucias (José Antonio de la Loma 1957)
Más allá de la muerte (José Togores 1915)
Al margen de la Ley / El crimen del expreso de Andalucía (Ignacio F. Iquino 1935)
Mercado prohibido (Javier Setó 1952)
La moneda rota (*The Broken Coin*, Francis Ford 1915)
Nuestro culpable (Fernando Mignoni 1938)
El obstáculo (Ignacio F. Iquino 1945)
El pasado te acusa (Lionello De Felice 1958)
El presidio (*The Big House*, George Hill 1930)
El proceso de Mary Dugan (*The Trial of Mary Dugan*, Bayard Veiller 1929)
El puente del diablo (Javier Setó 1956)
Quema el suelo (Luis Marquina 1951)
La ruta de los narcóticos (José María Forn 1963)
A sangre fría (Juan Bosch 1959)
Una sombra en la ventana (Ignacio F. Iquino 1944)
Testigo de cargo (*Witness for Prosecution*, Billy Wilder 1958)
A tiro limpio (Francisco Pérez-Dolz 1963)
El tres de oros (*Three Gold Coins*, Clifford Smith 1920)
Víctimas del odio (José Buchs 1921)