DE LADRONES Y GALANES. VARIACIONES DEL CINE NEGRO EN LA TRILOGÍA BARCELONESA DE ARTURO FERNÁNDEZ Y JULIO COLL (1956-1959)

IGNACIO GAZTAKA EGUSKIZA
VÍCTOR ITURREGUI-MOTILOA

INTRODUCCIÓN

Con motivo del reciente fallecimiento de Arturo Fernández (1929-2019), se ha considerado pertinente llevar a cabo un estudio respecto a su figura y el impacto que el género del cine negro tuvo en los inicios de su carrera. El objetivo de esta investigación responde a un carácter binomial. Por un lado, pretende rescatar del olvido una de las épocas más enriquecedoras del séptimo arte español: el cine *noir* barcelonés. Por otro, tiene por objeto recordar el rostro del protagonista que retrató esta época en cuestión —Arturo Fernández— y traer al presente a uno de los autores capitales del género: Julio Coll.

Retrotrayéndonos a los años cincuenta, resulta oportuno señalar la ausencia de estudios que profundicen en la colaboración del tándem. Por ello, esta investigación consistirá en realizar un análisis cinematográfico que dilucide las claves temáticas, narrativas y formales del cine negro barcelonés, tomando como muestra el tridente que conforma la sociedad creada entre los dos protagonistas de estas líneas: *Nunca es demasiado tarde* (Julio Coll, 1956), *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957) y *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1959)[1]. Siguiendo esta pista bidireccional, la metodología aplicada servirá, primero, para (de)mostrar la evolución exponencial de la responsabilidad narrativa que Fernández fue adquiriendo de obra en obra, comenzando como personaje secundario, pasando a coprotagonista y alcanzando la cima como estrella sobre la que se focaliza todo el relato. En segundo lugar, evidenciará cómo la firma autoral de Coll se ha visto caracterizada, entre otras cuestiones, por la proliferación de personajes atormentados por la culpa, con complicados cuadros psicológicos[2] y una fuerte incapacidad para escapar de un entorno urbanístico que los lleva por la senda de la delincuencia.

BARCELONA, CINE Y LA ESPAÑA DE LOS AÑOS CINCUENTA

«El queso está podrido en todas partes, y ya no hay forma de comérselo sin tragarse algún gusano». Estas son unas de las últimas palabras que Arturo Fernández espeta a Alfredo Landa en *El crack dos* (José Luis Garci, 1983), secuela de aquel film que despertó de su letargo a un género tímido en España durante años. En esta tensa secuencia, que se alarga hasta los diez minutos, Germán Areta acude a la mansión del vil don Gregorio para sacarle información sobre el asesinato de un compañero. El primero le dice que ha llegado tarde, que tiene prisa por zanjar el asunto. Esta insistencia trae a la memoria la impaciencia y el violento discurrir del tiempo que atenazaba a los personajes de Fernández en sus primeros papeles importantes con Coll. A juzgar por esto, y por los evidentes rasgos de la figura arquetípica del truhan, parece como si el personaje de Víctor en *Un vaso de whisky* hubiera llevado al máximo nivel sus estafas y robos.

Aquel fue el último papel de Fernández en el cine negro, después de muchos años sin haber trabajado en este terreno, y una de sus actuaciones aisladas y tardías en el cine. El célebre intérprete asturiano dedicaría su última etapa artística casi enteramente a los escenarios; muy lejos quedaba ya su consagración en la década de los cincuenta. Se puede tomar esta fugaz aparición, en los últimos compases del relato e investido en los ropajes de un perfil de fácil identificación, como un pequeño homenaje por parte de Garci a los años negros de Fernández bajo la tutela de Coll. Por si fuera poco, el villano don Gregorio completa ese arco de relevancia que, en línea ascendente en cuanto al peso protagónico, recorrieron los hombres interpretados por el actor asturiano: de criminal de poca monta en *Nunca es demasiado tarde*, pasando por el desconfiado ladrón encerrado en su propia casa de *Distrito quinto*, llegando al manipulador rufián de un *Un vaso de whisky*.

No hay que olvidarse del significado que subyace en la superficie de la ilustrativa sentencia de don Gregorio. Teniendo en cuenta tanto el contenido intradiegético de la frase (la trama de altas esferas que Areta trata de resolver) como el contexto sociocultural de la película de Garci (con un golpe de estado muy reciente y una accidentada Transición aún en ciernes), la estructura roída por parásitos resulta cuando menos familiar. Salvando las distancias, el ambiente opresivo, sin escapatoria, de una sociedad manipulada por políticos y empresarios de *El crack dos* recoge los ecos de los estertores del primer y férreo franquismo.

Si bien hasta los años cincuenta la producción cinematográfica española se orientaba más hacia la diversión que hacia la reflexión, en el decenio comprendido entre 1951 y 1962, el leve aperturismo social y económico de la dictadura española permitió que algunos cineastas ampliasen el espectro de posibilidades estéticas y argumentales. Además, durante estos años tuvo lugar el éxodo masivo del campo a las ciudades. El cine de Julio Coll trató este asunto social con ligeras variaciones. A grandes rasgos, la trilogía negra representa la inadaptación e imposibilidad de escape (o de huida problemática) de la jungla de asfalto y sus dificultades; asimismo, ilustra la compleja vuelta a lo rural, encarnada en la figura poliédrica del ladrón. Todo bajo la égida del género en boga en la época tanto en Europa como en Estados Unidos.

ESCALA DE NEGROS. EL *NOIR* EN ESPAÑA

Pese a que existen diversos trabajos que ponen el foco historiográfico sobre la singular década de los cincuenta en la cinematografía e industria españolas, la figura de Julio Coll, y su indisociable colaboración con Arturo Fernández, no ha dejado de ser una pieza más en este puzle. Intercambiable por otras de características similares, eso sí, no por ello pierde la relevancia y el valor que desde estas líneas se quiere subrayar. Porque la trilogía

negra de la dupla Coll-Fernández se entronca en la obra de cierta serie de cineastas que «hicieron sospechar de una cierta voluntad de estilo o cuando menos de mantenimiento de unas posiciones dignas dentro del cine oficial» (Monterde, 1995: 266). En este sentido, Monterde señala que estos directores tiraron finalmente la toalla, acuciados por la censura, lo cual no debe impedir que se profundice en sus trabajos, a un tiempo en primer plano (sus películas) y en plano general (el género negro).

De una forma u otra, hay un dato innegable: «la influencia que recibe el cine español del franquismo es la del cine de Hollywood y en mucha mayor medida que la ejercida por el neorrealismo italiano» (Talens et al., 2015: 78). Las condiciones comentadas más arriba habrían hecho imposible un neorrealismo español, un cine en la guerra latente como el italiano. Por lo tanto, es curioso que, ante este impedimento, los cineastas españoles optasen por otra corriente de compleja adaptación. ¿Cómo podría el cine patrio integrar en su genoma características de cinematografías ajenas?

Es importante dejar claro que «determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española» (Zunzunegui, 2018: 22). A raíz de esto, nos parece interesante analizar la fórmula manejada por el autor barcelonés: el cine negro como denominador común y la censura española como variable. Si bien no se detectan trazas de las tradiciones populares nacionales (a excepción quizás del flamenco en *Distrito quinto*), ese carácter español está impreso en la superficie extrafílmica. Es decir, «las trabas censoras que atañían de manera exclusiva a los contenidos, [*sic*] se prolongaban en trabas económicas» (Arocena, 2006: 83), y estas últimas condicionaban la forma de los films; era la España franquista la que influía en el material (y el quehacer) fílmico y no su folclore el que era representado.

Tirando de este hilo, si se considera a estos films como cine negro, se debería dar por hecha la ambigüedad moral, materializada en las decisiones de iluminación y el blanco y negro, de las historias narradas en el *noir*. Algo que choca frontalmente con un régimen sin fisuras que, precisamente, en las expresiones artísticas tuvo mucha incidencia. Hay que tener en cuenta que en 1952 se creó la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, órgano dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (con José María García Escudero a la cabeza). Contradicciones aparte, «si el paisaje estilístico se puebla de recursos elípticos, dobles significados, alusiones indirectas, ambivalencias expresivas y tensiones subterráneas, entonces la ambigüedad narrativa y la turbulencia espesa de la atmósfera se convierten en el alimento natural y en la consecuencia estética inmediata de estas ficciones» (Heredero y Santamarina, 1998: 27).

CINE POLICIAL SIN AGENTES DE LA LEY

Avanzando un paso más allá, se señalan ahora aquellos detalles autorales específicos de los tres films de Julio Coll que suponen un alejamiento para con el *noir*, en general, y el cine negro español, en particular. En su estudio del cine policiaco español de los cincuenta, Medina indica las características esenciales del subgénero: «la violencia», «el crimen está siempre presente», «fuerte influencia del realismo» o «la angustia progresiva del espectador» (Medina, 2000: 15-16). En primer lugar, el cine negro o policiaco se caracteriza por un mínimo de realismo en tanto que, generalmente, este tipo de películas se rodaba en exteriores naturales reconocibles, dibujaba personajes vinculados estrechamente a la corrupción de su realidad y representaba la crudeza del día a día de la sociedad, tratando de dar respuesta a «cómo lo urbano contagia y contamina un mundo teóricamente puro» (Sánchez, 2001: 1081).

A partir de estos códigos, Coll solía limitar el relato a espacios teatrales muy localizados e intercambiables, sobre todo en *Distrito quinto*. Se podría considerar, por ello, que esta obra es su película más arriesgada y autoral (si se permite la etiqueta) y que se sale de la línea general de su trilogía de los cincuenta, ya que se sitúa en el extremo opuesto de algunos estilemas y decisiones de producción señalados más arriba, a la vez que su filiación policiaca es totalmente identificable. No agotemos esta idea: de la misma manera que la angustia y el suspense que marcan la experiencia del espectador son palpables, el narrador de *Distrito quinto* no muestra el atraco sobre el que pivota el relato. Por esta razón, la crítica ha venido a denominarla «la *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) española» (Sánchez y Ocaña, 2016). Aunque, siendo justos, la película de Quentin Tarantino sería «la *Distrito quinto* estadounidense».

En segundo lugar, «la figura del detective privado es inexistente (ya que) supondría una puesta en duda hacia la labor de los cuerpos policiales» (Medina, 2017: 22). Salvo en *Un vaso de whisky*, las fuerzas del orden están prácticamente omitidas, de modo que se acentúa la marginalidad y la clandestinidad de los acontecimientos. Coll contradice esta afirmación: «nuestro cine policiaco en esta década está marcado por la obligación de ofrecer una imagen heroica de los agentes de la ley y las instituciones de la justicia» (Medina, 2017: 29). Esto se hace evidente en *Distrito quinto*, donde los únicos agentes que entran a escena son delincuentes que se están haciendo pasar por policías.

Por último, aunque las ficciones policiales (o negras) de la época están cargadas de moralina y es palmaria la tendencia a que «la representación de sus problemas [sea] irreflexiva y ciega» (Arocena, 2006: 102), en la trilogía negra de Coll-Fernández se intuyen esfuerzos destinados a ampliar la limitada visión estética e ideológica del arte español durante el primer franquismo. Como más adelante se verá, las conclusiones de estos relatos, de diversas formas, rebasan las directrices del final ideal institucional y dejan la puerta abierta a múltiples interpretaciones.

IMPOSIBILIDAD DE ESCAPE

El cine negro clásico no era posible en la España de los años cincuenta, porque no se podía jugar con la ambigüedad de lo que estaba bien y lo que estaba mal en la sociedad franquista. Tampoco era factible un realismo extremo para ilustrar temas sociales y culturales escabrosos (realista en el sentido de lo real, de la pobreza y miseria que estaba escondida bajo la «realidad oficial» y de proyección exterior del régimen). De modo que lo que quedan son relatos que no son sino un reflejo irregular de las fuentes primarias a las que acuden. En definitiva, la oscuridad de estas narraciones y sus puestas en escena remiten, en el caso español, a una causa evidente y directa: el ambiente político.

Coll y Fernández dan cuenta de aquel intento de aperturismo —o de salida de los márgenes del género y de la censura— para intentar hacer un cine más comprometido y crítico, así como de la evolución de estos esfuerzos en vano: el excesivo peso de la burocracia, la censura y la moral católica condujeron tanto a la carrera cinematográfica de Coll, como a los personajes de Fernández, a un final abierto en una calle sin salida.

NUNCA ES DEMASIADO TARDE

Esta obra narra la historia de Jorge, un criminal que huye a su cuna natal después de que un atraco en una fábrica se salde con una innecesaria muerte a manos de uno de sus colaboradores. Fuera de la ciudad, busca un refugio en el que decidir si se entrega a la policía y, con ello, devuelve el dinero que ha robado. Además, debe lidiar con el rencor y el rechazo de sus hermanos, por un lado, y con la responsabilidad hacia la mujer y el hijo (bastardo) a los que abandonó, por el otro. Todo ello amenazado por la inminente llegada de sus vengativos secuaces. Tras reconciliarse con su familia y recuperar el afecto de su pareja e hijo, se enfrenta a los ladrones. Finalmente, justo antes de entregarse, decide contraer matrimonio para

asegurarse un futuro menos trágico, es decir, busca el amparo y la estabilidad que otorga el modelo de familia tradicional católica, para así alejarse de la delincuencia que había marcado su vida hasta la fecha.

Tres son los temas que vertebran el relato de esta ópera prima de Coll: el arrepentimiento por haber cometido un crimen, el rechazo de la familia y el peso de la moral. A estos elementos del plano del contenido le corresponderá su pertinente materialización formal. El guion, por su parte, deposita en cada uno de los tres actos que configuran el relato un dilema que Jorge deberá, o no, resolver. Todo ello envuelto por una atmósfera de desconfianza e inquietud muy común en el género negro.

En el caso del primer tema, la redención del criminal, este está a su vez condicionado por dos coordenadas básicas: el tiempo y el espacio. El tiempo, puesto que Jorge no dispone de toda la vida para consumar su inculpación: le urge tomar una decisión. A este principio temático le acompañan diversas representaciones formales; la más evidente y presente en el cine de Coll atañe a los relojes. De hecho, la narración se inicia con un plano de un reloj marcando las dos en punto de la madrugada. Esta idea no se agota en el aspecto visual: el sonido y la música también contribuyen a construir esa tensión, con un tictac constante que aparece en las situaciones de mayor suspense. Este tímido ritmo marcado por las agujas del reloj evolucionará hasta el clamor de las campanas de la ermita local, que anunciará la hora de la boda de Jorge e Isabel y el final de la película.

De idéntica forma, el espacio ejerce su influencia en el desarrollo de los personajes, porque el relato se traslada rápidamente al pueblo de Jorge, donde tendrá lugar el resto de acontecimientos dramáticos. En este sentido, la figura del tren, medio de transporte utilizado por varios personajes durante el metraje, revela la importancia del enclave y la disyuntiva urbano-rural. En la escena que muestra el regreso de Jorge, la cámara inicia la idea de una panorámica, de un progreso, un (supuesto) avance, pero se para justo debajo de las vías, en un pueblo a medio camino entre el aquí y el allá; Jorge no puede distanciarse más de momento. Además, de nuevo aparece el ferrocarril cuando se dispone a rendirse ante la ley, pero no lo coge, porque su hijo ha desaparecido y se queda para buscarlo. En suma, al mismo tiempo que su hermano pequeño trata de emularle, los ladrones llegan a la estación en el tren al que está a punto de subir. El entorno y la impotencia impiden que José materialice su deseo de dejar el pueblo y prosperar como su hermano, pero ese tren que le trae de vuelta con más problemas simboliza el encierro irremediable en el campo. Es aquí donde se localiza el tratamiento que hace Coll de un asunto capital en la España de su época: el retorno al pueblo desde la ciudad frente al éxodo rural a la metrópoli.

Hay que señalar que el desplazamiento dibujado por el tren en el primer caso es de izquierda a derecha, y en el segundo de derecha a izquierda. Otro breve y significativo ejemplo de la dialéctica del campo y el asfalto: una catálisis avisa al espectador de que el destino de Jorge se inclinará hacia el lado tradicional de la balanza, en detrimento de su vida moderna. En la escena en la que los ladrones visitan a una amiga de Jorge en la ciudad para sonsacarle información de su paradero, la mujer se encuentra sustituyendo un lienzo estilo Miró por un figurativo, realista y *kitsch* bodegón. Esto es, de lo nuevo a lo viejo, del progreso al retraso, de la abstracción a la rectitud. A fin de cuentas, de la evasión a través del arte a la reclusión obligada por la censura y la tradición. Esta decisión plástica guarda mucho más de lo que una simple elección decorativa pudiera denotar a primera vista.

Al rechazo de la sociedad rural y la familia se deben dedicar unas palabras. Coll usa el precepto narratológico de la donación para sentar las bases del acercamiento de Jorge a su hijo (el cual no sabe todavía que Jorge es su padre). Este problema está agravado por la relación de conveniencia que su

Imágenes 1 y 2. *Nunca es demasiado tarde*

hermano Antonio inició con Isabel a modo de consuelo ante la marcha de Jorge. En su primer contacto, el niño cree que Jorge es un ladrón (precisamente lo es). A partir de aquí, el relato se encarga de establecer la resolución de su relación: si Jorge recupera a su hijo será a costa de caer en manos de la justicia. Este primer dilema se condensa en la siguiente imagen: Jorge Jr. apunta con su revólver a un Jorge Sr. al otro lado de la verja de su masía, que bien podría ser la cárcel a la que está abocado. En una de sus numerosas interacciones antes de revelar el secreto, el pequeño Jorge le dice que quiere ser policía y le enseña la placa de *sheriff* con la que habitualmente fantasea. Así pues, en el intercambio de objetos que marca su investidura como padre, el hijo le entrega esta placa de mentira, anticipo de la rendición ante la ley. Jorge, por su parte, le regala la cuchilla de afeitar, símbolo, por un lado, del trasvase de la responsabilidad que el niño deberá asumir ante la ausencia de la figura paterna y, por el otro, de su abandono del mundo criminal al final del filme.

En contigüidad con estos dos temas está el correspondiente a la religión como única vía de perdón. Dos son los acontecimientos que centrarán el análisis: la búsqueda de una persona que equilibre los deteriorados cimientos de la institución familiar y el matrimonio exprés como solución provisional ante la presumible entrada de Jorge en prisión. Para ello, el protagonista deberá resolver una segunda situación dilemática: devolver el dinero y tener menos años de condena o quedarse con él, pero ser castigado por más tiempo. Esto es, vivir con humildad y la conciencia tranquila, frente a la riqueza y su consiguiente podredumbre espiritual. Por si no fuera suficiente, en torno a los tres hermanos sobrevuela la figura del padre fallecido: su ausencia se muestra a través del sillón vacío que comanda el salón de la casa. Para su hermano mayor, Antonio, Jorge es como si estuviera muerto, como si el hermano pródigo (palmarias son las resonancias bíblicas de esta trama) fuese un fantasma. Coll resuelve este conflicto con la unión de los hermanos frente al desafío de la pareja de ladrones (Arturo Fernández da vida a uno de ellos). Esta alianza redentora cristaliza en el plano en el que Jorge ocupa la mecedora del padre, verdade-

Imagen 3. *Nunca es demasiado tarde*

Imagen 4. *Nunca es demasiado tarde*

ro trono de la familia. La falsa pistola, con la que antes apuntaba Jorge Jr. a su padre, parece la misma que ahora encañona a Jorge Sr. La diferencia estriba en que, en este caso, no hay mentira en la amenaza de muerte.

En una resolución más negativa, Coll clausura el relato, pero deja abierto el discurrir dramático de la diégesis. Esa suspensión fatalista se aleja de los finales cerrados que pueblan el género: no hay rastro de la muerte o arresto del antihéroe a manos de la policía que celebre la eficacia de la ley. Al mismo tiempo, estas variaciones, junto con la habitual carga simbólica de los objetos y la asfixiante puesta en escena, atestiguan su pertenencia a esa veta nacional del cine negro que es el "*noir* ibérico", a caballo entre la tradición y la actualización—tal y como propone Martín (2018)—. Por mucho que los hermanos dejen atrás a su padre real con la iniciativa de Jorge, en un nivel superior siguen bajo el yugo de otro líder rector: el Estado franquista de radical fe católica, representante de Dios en España. La película acaba a las puertas de la iglesia del pueblo, la única salida moral para Jorge. Al menos de momento, porque el narrador no quiere que se sepa cuál de los dos caminos tomará el protagonista, es decir, si el último dilema, aceptar la redención que ofrece la salida religiosa, resuelve o suspende los dos anteriores.

DISTRITO QUINTO

Se trata de la segunda obra de la trilogía negra de Coll y la primera de Juro Films (Castro de Paz, 1997: 421), tal y como anuncia el primer fotograma de la misma, y está coprotagonizada por Arturo Fernández —en el papel de Gerardo, líder de una banda de criminales aficionados— y Alberto Closas —Juan Alcover, experto ladrón de guante blanco—. Este largometraje resulta ser «el único rincón de la producción española por donde los *outsiders* pueden llegar a ser los protagonistas» (Heredero, 1993: 219). Esta obra prueba el peso y responsabilidad que asume Fernández respecto a su anterior film junto con Coll, quien asume este salto cualitativo responsabilizándose de la película en tres niveles distintos. Primero, adapta al cine un guion escrito para la comedia teatral por José María Espinas. Y, además, toma el mando tanto de la dirección como de la producción de la cinta. Esta demostración de polivalencia profesional hace que este film sea el más demostrativo de su firma como autor.

El largometraje narra la historia de unos rateros que se reúnen en una academia de baile, propiedad de Miguel y Tina. Pretenden salir de la delincuencia, pero necesitan dar un último golpe. Su líder, Gerardo, parece muy confiado. Sin embargo, precisan de un ladrón de mayor talla, Juan, que es el último en llegar. Tras el robo, se reúnen en la academia David, Andrés —empleado de la empresa y encargado de dejar la caja abierta— y Marta. Todos aguardan a Juan, que transporta el botín. No obstante, su tardanza les hace sospechar de que ha huido con el dinero. Por este motivo alertan a la policía de que un tal Juan Alcover pretende cruzar la frontera. Ante esta situación, Juan decide que, si no puede escapar, ellos tampoco lo harán, reteniéndolos para que corran su misma suerte.

Distrito quinto relata en paralelo los acontecimientos anteriores y posteriores al atraco (omitido). En este sentido, la narración avanza a medida

que los personajes reconstruyen —mediante analepsis compartidas— lo sucedido hasta el momento en que Juan parece haberlos abandonado. Y es que alrededor de este hombre orbitan todos los recuerdos de los personajes. Juan es una persona dividida, al igual que la estructura del relato. Es decir, está demediado por su pasado y su presente. Esa brecha, que no acaba de cerrarse, lo habilita, al final de su transformación, a involucionar moralmente para acabar participando en el golpe. De hecho, muestra de esa división interna es el doble nombre que configura a este personaje. Ahora se hace llamar Juan, un honrado ciudadano que pretende darse la oportunidad de empezar de cero. Por el contrario, antes se le conocía como Mario, discípulo predilecto del célebre criminal «el Marquesito».

Una gran duda enfrenta a este personaje con su *alter ego*. Para huir del mundo criminal debe, al mismo tiempo, salir de España. Irónicamente, su país natal lo encierra de dos formas distintas. Por un lado, las autoridades lo persiguen; por el otro, el régimen de totalitarismo que vive la sociedad es suficiente para querer huir del país. El dilema consiste en que exiliarse supondrá a Juan tener que volver a delinquir por última vez para obtener un pasaporte falso.

Sin embargo, ambas facetas guardan un rasgo en común: detestan la figura de la *femme fatale*, porque es capaz de destrozar emocional y físicamente a cualquier hombre. En *Distrito quinto*, de hecho, dos de ellas interactúan con Juan. En el pasado, él mismo fue víctima de María, a la que protege y maldice, persigue y repudia, víctima de la ambivalencia. María estuvo en la academia antes que él, huyendo de la policía, involucrada en el caso de «el Marquesito». Por este motivo, él se persona en este lugar. Del mismo modo, en el presente, Juan también odia a Marta, pues ve reflejado en ella aquello que María hizo con él: está fingiendo un enamoramiento por Andrés para involucrarlo en el robo. Así, el arquetipo de la *femme fatale* no varía en su contenido, solo en su forma.

Juan percibe aquello que otros no son capaces de apreciar, comprende el ritmo de los pasos (motivo que rima con la secuencia preciosista en la que Miguel baila un claqué en intimidad), siente la respiración y participa en los pensamientos de sus víctimas, tal y como le confiesa a Marta. En resumen, posee el don de la observación y, con ello, domina el arte de la mentira. Por eso, los demás le temen. Ese destino delictivo que les acecha y atrapa hace acto de presencia cuando pretende comprar el pasaporte falso con el que emigrar. Esta situación es catártica para él: desde ahí deja de ser Juan y pasa a ser el frío y despiadado Mario, que toma las riendas de la banda. Su pasado se impone a su presente, tal y como Gerardo reza: «En nuestra profesión, como los toreros, nunca nos retiramos del todo».

Además, la narración dibuja una Barcelona en la que la desconfianza con el otro y la mentira rigen la (no) convivencia en sociedad. Asimismo, todos los miembros de la banda comparten con Juan esta búsqueda desesperada de un futuro mejor, lejos de la metrópoli. Desde un punto de vista materialista y cínico, respectivamente, Gerardo quiere un coche deportivo con el que huir, mientras que Marta sueña con formar una familia en el campo. Andrés, enamorado de la *femme fatale*, quiere ser su marido, pues le ha inducido a ello. Por otro lado, la narración también explora vías más metafóricas de escape. Miguel y Tina comparten la meta de montar un espectáculo de *ballet*. David, que también busca evadirse de la realidad a través del arte, quiere sumergirse en el mundo de la literatura y publicar sus absurdos poemas.

LA ACADEMIA DE BAILE SIMBOLIZA ESE CONCEPTO DE LUCHA POR LA SUPERVIVENCIA QUE EL WÉSTERN SITUÓ MÁS ALLÁ DE LA FRONTERA Y QUE EL CINE NEGRO TRASLADÓ DENTRO DE LOS LÍMITES URBANOS

Imágenes 5, 6, 7 y 8. *Distrito quinto*

A pesar de sus (fútiles) intentos, el individuo *colliano* se caracteriza por la imposibilidad de escapar de la jungla de asfalto. La academia de baile simboliza ese concepto de lucha por la supervivencia que el wéstern situó más allá de la frontera y que el cine negro trasladó dentro de los límites urbanos. A nivel formal, esa naturaleza salvaje queda plasmada en los motivos florales que decoran los estampados de las paredes. Iconográficamente, estas simulan una gran enredadera que, combinadas con las disposiciones formales, complementan la sensación de reclusión y asfixia a la que los expone la Barcelona *colliana*.

No escapa a la atención la pared de ladrillos pegada a la única ventana de la habitación de Juan, la mecedora de mimbre que atrapa a David, la baranda del rellano que encarcela a un ingenuo Andrés cuanto más cerca está de Marta o las sombras de una cristalera proyectadas por la luna a modo de barrotes de cárcel. Incluso el sofocante calor del verano en la ciudad, que los hace sudar y desesperar, dilata el tiempo de espera que otorgan a Juan, configurando una metáfora bidireccional en la que el significado del tiempo adquiere sus dos direcciones semánticas.

Ante tal panorama, parece que la libertad no asoma por ninguna esquina. Es, de hecho, fuera de la academia, pero sin salir de ella, donde se escenifica el único momento de alivio dentro de la agobiante atmósfera barcelonesa. David mima un palomar que descansa en el balcón. Previamente, ha liberado a todas las aves que custodiaba, excepto a una. Al ver cómo Andrés delata a Juan ante la policía a través de una llamada telefónica (única vía de contacto con el exterior), comprende que él no es nadie para coartar la libertad de ningún ser (humano). A falta de un ser superior que los libere de la cárcel en la que ellos habitan, David suelta a la última de las aves que cuidaba pero que, a la vez, custodiaba. Ese momento de alivio mientras la ve desaparecer en el cielo es interrumpido por la aparición de Juan dirigiéndose a la academia.

A medida que sube por las escaleras en espiral (de criminalidad) del rellano, toda la banda comprende el fatal error cometido. El temor hacia el otro los ha acabado traicionando. Juan estaba tardando en llegar debido a las maniobras que andaba realizando para despistar a la policía. Andrés parece comprender en ese instante que, al que roba, se le corta la mano (de ahí lo poético de su herida) y, al que traiciona, se lo castiga más severamente. El segundero del reloj colgado de la pared —casi un miembro más de la banda— parece pendular más rápidamente ahora que no quieren que Juan alcance su destino. El sudor que los empapaba, gélido ahora, los congela. Sin embargo, Coll impide —conviene recordar— que el individuo escape de la ciudad. El pasaporte representaba para Juan su acceso a la libertad; sin embargo, al tratarse de un documento falsificado, su significado también lo es. Por este motivo, la liberación que esperaba alcanzar era un simple espejismo.

Para acabar, el *MacGuffin* del botín le sirve a Coll para presentar una narración con la que condensar todos los rasgos del cine *noir* en una academia de baile en la que se exploran los límites de la (des)confianza entre socios, que no amigos. A Gerardo y los suyos no parece preocuparles atentar contra gente inocente. Sí, en cambio, traicionar al hombre al que temen y admiran. Y es que, durante la fase de las sospechas contra Juan (acto segundo), Marta afirma que «o es policía o todo lo contrario», equiparando a las fuerzas del orden de su época con los peores criminales. La obra abre rezando que «las barreras más fuertes que colocó Dios entre el hombre y el crimen son la Conciencia y la Religión», justo aquello de lo que carece este grupo de inadaptados.

Tal y como Coll acostumbra, la narración queda abierta: la policía no hace acto de presencia para detener a los ladrones; tampoco se da punto final a sus fechorías, ni al relato que las encuadra. Por ello, al igual que en las obras que anteceden y preceden a esta, hablar de «cine policiaco» (Medina, 2017: 20) resulta aventurado. Por su lado, el rostro del cine barcelonés sienta las bases de su autoridad en la gran pantalla con esta obra, a la vez que prepara el trampolín para dar el salto al protagonismo absoluto en *Un vaso de whisky*.

UN VASO DE WHISKY

La última entrada en la enciclopedia española del cine negro, escrita al alimón por Julio Coll y Arturo Fernández, presenta a este último, el rostro de la trilogía, en todo su esplendor como actor y desempeñando el arquetipo que perfeccionaría durante su carrera. Respecto al primero, el ideólogo de estas obras, culminará su obra negra antes de abandonar el género y realizar el drama *Los cuervos*, también con Fernández como protagonista.

Un vaso de whisky es la historia de Víctor, un vividor de poco oficio y mucho beneficio. Su amante, Laura, tras uno de los múltiples desplantes de su pareja, entra en una fuerte depresión que la empuja a alcoholizarse. Mientras, él arrastra a unos amigos a la playa y destrozan la propiedad de un hotel. María, su dueña, los retiene hasta que paguen los desperfectos. Víctor logra eludir el conflicto seduciéndola, para, seguidamente, abandonarla. A su vuelta a la ciudad, se dará de bruces con su propio desenfreno: Laura, en una vorágine de alcohol y desolación, muere atropellada en un

Imagen 9. *Un vaso de whisky*

accidente. Raúl, boxeador y pretendiente de ella, carga toda la culpa sobre Víctor. Por ello, le propina una paliza que lo deja medio muerto. Afortunadamente, María lo encuentra en la calle, tirado, y se compadece. No obstante, sus gritos de ayuda no son recibidos por nadie.

Coll convoca ciertas estrategias narrativas y formales para dar forma a una idea fundamental: la irresponsabilidad del vicio y su correlación con el (des)engaño amoroso. El director se desmarca de las historias de robos y se concentra en las consecuencias que una vida de hedonismo acarrea en los seres más queridos. En este sentido, se considera aquí que Víctor es un «ladrón» de emociones. La única diferencia con los criminales de los anteriores films estriba en que sus «hurtos» se cometen a la vista de todos y con una sonrisa burlona en la boca, rasgo del truhan que en un futuro caracterizarían los papeles de Arturo Fernández. Ya desde el texto impreso sobre negro que precede a las imágenes del dominó se explicita la intención de criticar, desde la moral cristiana, «las insospechadas repercusiones de los actos humanos», tal y como reza el inicio de la obra. Para la consecución de estos fines, Coll utiliza la figura del efecto dominó para construir su estructura narrativa. Víctor irá recolectando las fichas que conforman esa hilera de engaños, aprovechamientos y pequeñas estafas. Lo que desconoce es que él es la última pieza, la que carga con el peso de las que han ido cayendo tras de él.

De idéntica forma a *Distrito quinto*, hay un detalle ambiental que agota al individuo: el calor vuelve a ser protagonista. Por ejemplo, el sofoco de Víctor en el primer guateque con unas jóvenes inglesas o la hoguera y posterior baño en la playa. En este sentido, cobra gran importancia la localización de la acción en Barcelona: Víctor va y viene, de la costa al interior, del sudor al refresco. Está en continuo y agotador movimiento. Sin embargo, se encuentra encerrado en un espacio mínimo. Asimismo, otro de los temas predilectos sobre los que hemos escrito en los anteriores apartados es el

Imagen 10. *Un vaso de whisky*

del tiempo. El individuo *colliano* existe en la ficción bajo el dominio de Cronos: tanto por falta como por dilatación de él, el tiempo condiciona las acciones de los protagonistas de esta trilogía, sobre todo gracias a la iteración narrativa de acontecimientos, en concreto los ligues y visitas de Víctor al cabaret donde coinciden muchos personajes.

Tirando del hilo temporal puede concluirse que Coll entiende y representa el tiempo de una forma dual y complementaria: en su sentido meteorológico, a través del sopor que atenaza a los personajes, y del lado cronológico, de causas y consecuencias, verdadero motor de la narración. Para ilustrar esta argumentación, una elocuente imagen: tras la paliza, se muestra a un Víctor medio muerto, que a duras penas puede incorporarse, apoyándose en el marco de una ventana circular, en forma de reloj, sugiriendo, así, los últimos instantes de su vida y de la narración.

Los instantes finales completan, narrativamente, el sentido de este plano. Otro rasgo común de los tres films analizados es que la película se clausura con un final abierto y abrupto, que no despeja las dudas planteadas durante la narración. Formalmente, esta imagen abrocha el conjunto con un desolador campo vacío en profundidad de campo. Fuera de foco, la cabeza de María sosteniendo a un Víctor moribundo. Una calle sin gente que se extiende hacia un punto de fuga que

Imágenes 11 y 12. *Un vaso de whisky*

no es sino el agujero negro de un callejón. La chica, todavía enamorada, finalmente le auxilia, pero, quizás, esta vez sí que es demasiado tarde. No escapan a nuestra mirada las columnas del edificio de la parte izquierda del encuadre, ordenadas a la manera de la hilera de fichas de dominó del comienzo. Dispuestas una tras otra, parece que están a punto de caer, empujándose sucesivamente, hasta socavar a un moribundo Víctor.

Para terminar, pararemos mientes en las características policiacas que, esta vez sí, están más acusadas que en los otros dos films, en tanto que aquí se encarnan en un personaje en concreto, mientras que en las anteriores la policía ejerce presión en los personajes sin necesidad de aparecer en pantalla. Sin ir más lejos, por *Un vaso de whisky* merodea un inspector de policía más observador que interventor, Rigaud. Él sentencia que el personaje de Fernández «roba la fe en la vida», queriendo significar que «no hay delito, pero hay delincuente». La pasividad del agente sugiere, implícitamente, más que ninguna otra cosa, su prácticamente total ausencia. Con todo, esta es la película más trágica y manierista de la trilogía, materializada en esos ambientes sórdidos, como el cabaret o las veladas de boxeo en los bajos fondos. Esa bruma que baña la atmósfera de la Barcelona *colliana* le sirve al autor catalán para configurar, a través de la sobreimpresión de fotogramas, el falso amor que nunca llegará a consumarse mediante un fundido encadenado que plasma a una resignada Laura con la imagen que está causando su pesar: María y Víctor abrazados en una ilusión.

CONCLUSIONES

En resumidas cuentas, en su trilogía negra barcelonesa Coll y Fernández trataron de dar forma cinematográfica a diversas preocupaciones sociales que atañían a la España de finales de los cincuenta. Lo verdaderamente interesante de estudiar conjuntamente estos tres films, aparte de rescatar la colaboración entre director e intérprete, reside en la identificación de un estilo —o tendencia—, fruto de su contexto de producción. En esta línea, cada film, con sus singularidades, hace ver con total claridad esa mezcla de respeto y subversión de los estilemas del cine negro.

En *Nunca es demasiado tarde*, pese a ser su primera obra como director, el cineasta se sumerge con gran profundidad en la psicología dilemática de los personajes. Teniendo en cuenta las variaciones operadas por Coll en las bases del género negro, cabe sostener que esta ópera prima se ajusta, más que ninguna otra obra, a ese particular *noir* ibérico que a un tiempo se mantiene fiel y modifica las fuentes de las que bebe. En el caso de *Distrito quinto*, esta particularidad viene dada por la depuración de la tensa trama delictiva, de la caracterización arquetípica de los personajes

y del fracaso de sus crímenes, y por adaptar las temáticas del género al momento histórico en España. *Un vaso de whisky*, que cierra la serie con las reflexiones de Coll acerca de la oposición entre campo y ciudad, inauguradas en su primer film de 1956, también irradia desde su superficie fílmica los ambientes sórdidos y los recursos retórico-narrativos vinculados al *noir*.

La propuesta narrativa de Coll para su trilogía barcelonesa en lo que atañe a las fuerzas de la justicia es de enorme interés, puesto que, a pesar de aparecer en pantalla durante apenas unos minutos de metraje, la presión que la ley y el orden ejercen sobre los personajes en esta conflictiva ciudad es constante. Coll no muestra aquello que oprime a sus personajes, pero sí la huella que deja en ellos, tanto en el aspecto temático como en el formal. Por ejemplo, en ese poder amenazante que parece condensarse —literalmente— en el sudor que los asfixia en *Distrito quinto*, en el estrés que los empuja a tomar decisiones precipitadas, como matar a un guardia de seguridad inocente en *Nunca es demasiado tarde*, o en el daño infligido a una persona amada en *Un vaso de whisky*.

Si bien el cine negro se ha destacado en la tradición cinematográfica por su incesante juego de luces y sombras como elemento plástico generador de sentido, la trilogía aquí estudiada se vale de las mismas para construir una dialéctica entre lo visible y lo invisible. La presencia simbólica y literal de las sombras hace ver aquello que está ahí, que no puede quedar a la vista, y que se corresponde con las causas políticas y morales del franquismo ocultas en el fuera de campo. Es decir, los imperativos religiosos, la pobreza económica, la violencia urbana y el modo de vida tradicional. Estos tres largometrajes, además, se valen del aislamiento y de la imposibilidad de dejar de lado esa estresante Barcelona como metáfora de la realidad social de los cincuenta y de la ahogante censura a la que los cineastas se veían sometidos artísticamente. Precisamente por estas razones, la dupla Coll-Fernández encaja, a todas luces, con los rasgos temáticos y formales del denominado *noir* ibérico.

Respecto al papel de Arturo Fernández, su presencia en esta triada no es baladí. Con la evolución dramática de su figura se pueden radiografiar tres de los perfiles del individuo cinematográfico del periodo franquista: el delincuente de poca monta, el hombre desconfiado y el vividor al margen de lo correcto. Al fin y al cabo, el disparo mortal que su personaje propina a un guardia de seguridad al inicio de *Nunca es demasiado tarde* parece anunciar, gracias a Julio Coll, un auténtico pistoletazo de salida en su carrera hacia el estrellato del cine español. ■

NOTAS

1 Hay que puntualizar que, tras esta trilogía negra, Fernández trabajó a las órdenes de Coll en tres películas más, durante la década de los sesenta: *Los cuervos* (1962), *Jandro* (1965) y *Las viudas* (1966), esta última codirigida con José María Forqué y Pedro Lazaga.

2 De hecho, el director barcelonés fundó, en los años cuarenta, uno de los primeros gabinetes psicotécnicos del país (Comas Puente, 2018).

REFERENCIAS

Arocena, C. (2006). Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962). En J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha, S. Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 78-130). A Coruña: Vía Láctea.

Castro de Paz, J. L. (1997). Distrito quinto. En J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español: 1906-1995* (pp. 420-422). Madrid: Cátedra.

Comas Puente, Á. (2018). Julio Coll Claramunt. *Real Academia de la Historia*. Recuperado de http://dbe.rah.es/biografias/4631/julio-coll-claramunt

Heredero, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Heredero, C. F., Santamarina, A. (1998). *El cine negro*. Barcelona: Paidós.

Martín, J. M. (2018). Señales de marca. Noir ibérico. Recuperado de https://cutt.ly/9eJKfyz

Medina, E. (2000). *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.

Medina, E. (2017). El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa. *Trípodos, 41*, 15-33. Recuperado de http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/432

Monterde, J. E. (1995). Continuismo y disidencia (1951-1962). En VV. AA., *Historia del cine español* (pp. 239-295). Madrid: Cátedra.

Sánchez, E., Ocaña, J. (2016). *Presentación de* Distrito quinto *en* Historia de nuestro cine. Recuperado de https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-258/3828371/

Sánchez Barba, F. (2001). *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/116683/1/02.FSB_2de9.pdf

Talens, J. et al. (2015). Deshaciendo tópicos. Una discusión a cinco voces sobre el cine español de la posguerra. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 20*, 76-90. Recuperado de http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=-view&path%5B%5D=313

Zunzunegui, S. (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Santander: Shangrila.

DE LADRONES Y GALANES. VARIACIONES DEL CINE NEGRO EN LA TRILOGÍA BARCELONESA DE ARTURO FERNÁNDEZ Y JULIO COLL (1956-1959)

Resumen

A causa del reciente fallecimiento del actor Arturo Fernández (1929-2019), este estudio recupera la figura del cineasta Julio Coll, a través de la colaboración de ambos en tres films decisivos del cine barcelonés de los años cincuenta: *Nunca es demasiado tarde* (1956), *Distrito quinto* (1957) y *Un vaso de whisky* (1959). Esta «trilogía negra» traza dos líneas para el análisis: una rastrea la representación de los problemas sociales en la España previa al aperturismo; la segunda se centra en la evolución dramática de los primeros personajes de Fernández. El objetivo es identificar las claves temáticas, narrativas y formales de un autor casi olvidado y, a la vez, recordar que los inicios del célebre intérprete estuvieron asociados a un género muy particular en la cinematografía nacional. En este sentido, definiremos la poética *colliana* y su correlación tanto con la censura y moral franquista como con los códigos del cine negro.

Palabras clave

Julio Coll; Arturo Fernández; cine negro; cine policiaco; censura; franquismo.

Autores

Ignacio Gaztaka Eguskiza (Bilbao, 1993) es graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Profesional del sector aeronáutico-audiovisual. Doctorando en Comunicación Social en la UPV/EHU. Contacto: gatazka93@gmail.com.

Víctor Iturregui-Motiloa (Vitoria, 1994) es graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y máster en Crítica y Argumentación Filosófica por la Universidad Autonóma de Madrid (UAM). Guionista de documental televisivo. Doctorando de Comunicación Social en la UPV/EHU. Contacto: alloturturro11@gmail.com.

Referencia de este artículo

Gaztaka Eguskiza, I, Iturregui-Motiloa, V. (2021). De ladrones y galanes. Variaciones del cine negro en la trilogía barcelonesa de Arturo Fernández y Julio Coll (1956-1959). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *31*, 183-198.

ON THIEVES AND HEARTTHROBS: VARIATIONS ON *FILM NOIR* IN THE BARCELONA TRILOGY BY ARTURO FERNÁNDEZ AND JULIO COLL (1956-1959)

Abstract

Due to the recent death of Arturo Fernández, this work seeks to study the figure of filmmaker Julio Coll, through their collaboration in three pivotal films of the Spanish cinema of the 50s: *Nunca es demasiado tarde* (1956), *Distrito quinto* (1957) and *Un vaso de whisky* (1959). This «noir trilogy» sets two parallel lines of analysis: the first one traces the representation of social issues in Spain; the second one focuses on the dramatic evolution of Fernández's early roles. The aim is to identify the thematic, narrative and formal key points of an almost forgotten artist and remember that the beginnings of the famous actor went hand in hand with a very particular genre of our national cinematography. Thus, we will define the *collian* poetic and its correlation with both Franco censorship and morality and the codes of film noir.

Key words

Julio Coll; Arturo Fernández; Film noir; Crime drama; Censorship; Francoism.

Authors

Ignacio Gaztaka Eguskiza (Bilbao, 1993). Degree and master in Audiovisual Communication from the University of the Basque Country. Film making drone pilot. PhD student at the University of the Basque Country. Contact: gatazka93@gmail.com.

Víctor Iturregui-Motiloa (Vitoria, 1994). Degree in Audiovisual Communication from the University of the Basque Country and master in Philosophical Critique from UAM. Documentary TV writer. Currently Communication PhD student at University of the Basque Country. Contact: alloturturro11@gmail.com.

Article reference

Gaztaka Eguskiza, I, Iturregui-Motiloa, V. (2021). On Thieves and Heartthrobs: Variations on *Film Noir* in the Barcelona Trilogy by Arturo Fernández and Julio Coll (1956-1959). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *31*, 183-198.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com