
Singularidades y rupturas del cine criminal español: 'Los ojos dejan huellas' (1952), de José Luis Sáenz de Heredia¹

Singularities and Ruptures of Spanish Criminal Cinema: 'The Eyes Leave Traces' (1952), José Luis Sáenz de Heredia

Antonia del Rey Reguillo
Universitat de València (España)

El cine criminal español está punteado de películas singulares que lo dotan de particular idiosincrasia. Como ejemplo relevante de esa tendencia, la película Los ojos dejan huellas, de José Luis Sáenz de Heredia, representa un caso de enorme interés. Si en líneas generales se ajusta con eficacia a los cánones impuestos por el género, también es cierto que incorpora rasgos de originalidad de gran riqueza significativa. Y en ellos radica su singularidad. Entre dichos rasgos destacan la hibridación genérica habida en el argumento, la ambigüedad de las situaciones que se suceden en la trama, la turbiedad moral y compleja psicología que exhiben los personajes, poco usuales en el cine criminal español coetáneo, y el desdoblamiento funcional que ellos representan en la reproducción de los arquetipos genéricos. Al respecto, y no es detalle menor, es reseñable el papel secundario que la trama adjudica a la policía. Asimismo, la película incorpora el hecho

The Spanish criminal cinema contains unique films that endow it with great originality. A relevant example of this trend is the film The Eyes Leave Traces by José Luis Sáenz de Heredia, which represents a case of enormous interest. In general terms, it is effectively adjusted to the fees imposed by gender, but it is also true that it incorporates features of originality of great significant value. And in those traits lies its great singularity. Among these features, the generic hybridity of the argument stands out; also, the ambiguity of the situations that happen in the plot; the moral turmoil and complex psychology that the characters exhibit, unusual in contemporary Spanish criminal cinema, and the functional unfolding that they represent in the reproduction of generic archetypes. In this regard, and it is not a minor detail, the secondary role that the plot gives to the police is noteworthy. In addition, the film incorporates the tourist fact into the plot, advancing

turístico al argumento, lo que adelanta una tendencia que se generalizaría en el cine español de las décadas siguientes. Detalles todos ellos que demuestran la capacidad del filme para anticipar algunas claves del cine criminal español posterior.

Palabras clave: cine criminal español, José Luis Sáenz de Heredia, hibridación genérica, ruptura de arquetipos filmicos, hecho turístico.

a trend that would become generalized in the Spanish cinema of the following decades. Details all of them that demonstrate the capacity of the film to anticipate some keys of the later Spanish criminal cinema.

Key words: Spanish criminal cinema, José Luis Sáenz de Heredia, generic hybridization, film archetype rupture, tourist fact.

A principios de la década de 1950 Sáenz de Heredia todavía conservaba una posición central en el ámbito del cine español del momento. Ante la industria, la crítica y el público aún no se había desvanecido en torno a su figura el aura que algunos años antes le habían conferido revistas tan influyentes como *Primer Plano* y *Radiocinema*, que enjuiciaban su cine como el mejor exponente de la “españolidad cinematográfica”.² Este concepto, acuñado precisamente por ambas publicaciones, incidía en la conveniencia de que los cineastas más solventes se inspiraran en temas y formas netamente españoles, surgidos de la rica tradición cultural hispana y alejados del esquematismo y vulgaridad que, según dichas publicaciones, caracterizaban las películas conocidas como “españoladas” (Nieto Ferrando, 2011: 10). Sin duda, los intereses creativos de Sáenz de Heredia se ajustaban a tales criterios temáticos y formales. De hecho, estuvieron siempre presentes en la filmografía del realizador, que hizo de la “españolidad cinematográfica” una de sus señas de identidad, aunque esta quedaría bastante mermada tras la deriva hacia el cine comercial que adoptó en los años sesenta. Por otra parte, pese a que la filmación de *Raza* (1941) en la inmediata posguerra lo había consagrado como “cineasta del régimen”, la filmografía posterior de Sáenz de Heredia no desarrolló el modelo alegórico-político que dicha película representaba, sino que se diversificó en registros genéricos varios sin renunciar a los parámetros de calidad alcanzados hasta entonces. De ello dan fe títulos como *El escándalo* (1943), *El destino se disculpa* (1945), *Mariona Rebull* (1947), *La mies es mucha* (1948), *Las aguas bajan negras* (1948) y *Don Juan* (1950), que se encuentran entre los más acertados de su filmografía y le valieron el reconocimiento de los críticos coetáneos más exigentes.³

Para los dos últimos títulos, y pese a su clara vinculación con el ideario franquista, del que nunca abjuró, Sáenz de Heredia había contado con el prestigioso guionista Carlos Blanco, republicano confeso. Tal decisión, sin embargo, estaba en total coherencia con su defensa de un cine para todos los españoles y sus-

ceptible de dar cabida en su industria a profesionales de ideología contraria a la impuesta por el régimen (Abajo de Pablos, 1996: 51). Así las cosas, el cineasta volvió a confiar en Blanco cuando decidió poner en imágenes la idea que inspiraría su siguiente película, *Los ojos dejan huellas* (1952). En este caso, su argumento de corte policíaco partió de una idea original del propio guionista que él mismo transformó en el guion de la película.⁴ Esta opción implicaba un nuevo cambio de registro para el realizador madrileño, enmarcado esta vez en los márgenes del emergente género *criminal*.

EL CONTEXTO GENÉRICO DE LA PELÍCULA

En la teoría fílmica desarrollada en torno a concepto de género, el término *criminal* se emplea en alternancia con *thriller*, *cine negro* y *policíaco* para definir aquellas películas que se relacionan con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones, etc. y cuyas tramas tienen que ver con el ejercicio de la violencia (Heredero y Santamarina, 1996: 23). Mientras *thriller* (novela o película escalofriante o de suspense) es un vocablo anglosajón, *cine negro* es una traducción literal de la expresión francesa *film noir*;⁵ en cualquier caso, ambas denominaciones han traspasado las fronteras de su ámbito lingüístico y se utilizan indistintamente, lo que da lugar a cierta confusión terminológica, que tiene que ver con la dificultad inherente al intento de definición y caracterización de los géneros, dada su condición de espacios abiertos y de precaria estabilidad. De todas maneras, pese a que, obviamente, las películas del mismo género tienen que compartir ciertos atributos básicos (Altman, 2000: 47), la variedad de tipos humanos, temas, estrategias narrativas y formas fílmicas que ponen en juego da lugar a subcategorizaciones diversas, sujetas a codificaciones formales propias de las que han dado cuenta los estudiosos a través de la profusa bibliografía existente en torno al tema.⁶

Volviendo al caso del filme que nos ocupa, aunque en el cine español ya existía una producción previa de películas de temática criminal, fue en 1950 cuando se dio la irrupción de siete títulos del género, pero fueron dos de ellos, *Apartado de correos 1001*, de Julio Salvador, y *Brigada criminal*, de Ignacio F. Iquino, los que obtuvieron amplia resonancia por su hábil adaptación del modelo norteamericano de cine policíaco, ajustado, en ambos casos, a escenarios, peripecias y agentes del orden españoles.⁷ La buena acogida recibida propició la eclosión del género en el ámbito de la producción española y a lo largo de la década consiguió un desarrollo más que discreto, ya que llegó a superar los setenta títulos (Medina, 2000: 213-312). Como parte de ese abanico de películas, *Los ojos dejan huellas* resultó ser un ejemplo notable, por su habilidad para poner en juego una serie de elementos que dotaron la película de especial originalidad y riqueza significativa. Entre ellos, son especialmente reseñables la hibridación genérica presente en el relato, combinada con las altas dosis de turbiedad moral y complejidad psicológica de sus protagonistas; dos rasgos diferenciales a los que se sumaban el papel secundario adjudicado a los agentes del orden y las dosis de realismo crítico habidas en una trama capaz de integrar el hecho turístico. Elementos todos ellos que anticipaban algunas tendencias frecuentemente observables en el cine criminal español de las

décadas siguientes. Partiendo de la constatación de tales elementos diferenciales, el objetivo de este trabajo es evidenciar, mediante el análisis de las rupturas que ponen en juego, las singularidades que representan en el conjunto del cine criminal español coetáneo, así como los motivos temáticos que anticipan en relación con la filmografía posterior.

UNA PRODUCCIÓN AMBICIOSA

Aunque la Junta de Censura no mostró demasiado entusiasmo por el argumento, tampoco puso obstáculos para su aprobación, y Sáenz de Heredia pudo iniciar el proyecto de *Los ojos dejan huellas* en régimen de coproducción entre su empresa familiar Chapalo Films y la sociedad italiana Centro Latino Cinematográfico. Con ello el realizador se aseguraba un amplio presupuesto, que acabó rondando los ocho millones y medio de pesetas, así como un buen plantel de actores, entre los que sobresalían como protagonistas los italianos Raf Vallone, por entonces ya una estrella en su país, y Elena Varzi, en sustitución de Lucía Bosé, quien no pudo asumir el papel por problemas de salud. Como secundarios, los jóvenes Emma Penella y Fernando Fernán Gómez junto a los veteranos Julio Peña y Félix Dafauce desempeñaron igualmente con solvencia sus respectivos papeles. Por su parte, en el equipo técnico destacó el trabajo de Manuel Berenguer como director de fotografía, que dotó la película de la estética característica del género, utilizando una iluminación de clave baja para lograr los claroscuros destinados a subrayar la intensidad de las secuencias dramáticas. En lo concerniente al rodaje, se dividió entre los madrileños Estudios Ballesteros y los Cinecittà romanos, aunque el filme incluyó también variados escenarios naturales, exteriores e interiores, filmados en Madrid, El Pardo, Toledo y El Escorial. Este conjunto de circunstancias evidencia el ambicioso proyecto de producción que impulsó la película, concebida para acceder a la distribución internacional después de su presentación en Venecia. Por suerte, los planes se cumplieron según lo previsto y, tras su estreno con gran éxito de público y crítica en Barcelona y Madrid, fue bien acogida en la XIII Mostra de la ciudad italiana, donde se exhibió fuera de concurso. Un reconocimiento múltiple que quedó subrayado por el notable número de galardones recibidos, entre ellos, los cinco premios concedidos por el Círculo de escritores cinematográficos: mejor película, mejor director, mejor guion, mejor actriz secundaria (Emma Penella) y mejor fotografía (Manuel Berenguer).⁸

A semejanza de los críticos coetáneos, los estudiosos actuales centran el éxito del filme en la combinación de dos factores, la sabia articulación dramática, establecida ya desde el guion, y la excelente puesta en escena lograda por el realizador y su equipo. Ambos factores sostienen un relato fílmico en el que los ingredientes habituales del *thriller* aparecen vertebrados por la contraposición de dos sentimientos en liza: la pasión amorosa que conduce al crimen y el odio generado por el deseo de venganza. El choque entre ambos impulsa la trama central de la película y favorece el dramático final del relato, cuyas peripecias giran en torno a la relación mantenida por el triángulo que conforman sus protagonistas. Uno de ellos es Martín Jordán (Raf Vallone), modesto vendedor de perfumes

cuyo encuentro casual con Roberto Ayala (Julio Peña), un antiguo compañero de universidad, le propicia el conocimiento de su mujer, Berta (Elena Varzi), por la que Martín se siente atraído de inmediato. Cuando, un día después, Roberto acude a casa de Martín para pedirle ayuda, al creer que ha matado al amigo de su amante, aquel promete dársela, pero, impulsado por sus deseos hacia Berta, termina ideando un plan perverso para deshacerse de él, burlar a la policía e iniciar la conquista de la mujer. Esta, sin embargo, intuyendo la responsabilidad de Martín en el crimen, finge interesarse por él con el propósito de desenmascararlo ante la policía.

HIBRIDACIONES GENÉRICAS

Para desarrollar ese esquema argumental, el trayecto recorrido por el relato fílmico pone en juego una serie de elementos que alertan al espectador sobre su complejidad. El primero de ellos tiene que ver con el propio enfoque genérico de *thriller* con trazos de musical y de sainete castizo que adopta la película. Merced a esa hibridación, sabiamente dosificada en diferentes subtramas, la cinta encierra secuencias en que la comicidad de las situaciones o el espectáculo musical, en su caso, rompen la dura tensión generada por la trama principal que vertebra el argumento, allí donde las oscuras pasiones de los tres protagonistas aparecen engrasadas por un juego de engaños y mentiras que los conducirá a la autodestrucción. Concretamente, en el encaje dramático de la película son dos las subtramas que propician la hibridación genérica mencionada, ambas centradas en el segundo triángulo de personajes que habita el relato, correspondiente, en este caso, a los secundarios: Lola, la amiga de Martín Jordán, y la pareja de policías encargados de investigar el suicidio del que aquel es inductor. En contraste con la terna de protagonistas, atrapados en la red de sus simulaciones y egoísmos, los personajes secundarios son más diáfanos y sus motivaciones están guiadas por la lógica de sus intereses profesionales o sentimentales.

Por una parte, la joven Lola (Emma Penella) es una aspirante a artista que parece tomarse muy en serio su relación con Martín, que, en realidad, para el hombre no es más que entretenimiento. Junto a Berta, constituye el dúo femenino del relato y, por su condición de humilde trabajadora, representa también su contrapunto en estatus social, modales, conducta y apariencia; no obstante, el fuerte y decidido carácter de ambas mujeres las equipara de algún modo, aunque acabará enfrentándolas cuando Lola imagine erróneamente que Berta quiere apartar a Jordán de su lado. Desde su rol secundario, el personaje de Lola se convierte en el centro de la primera subtrama, que gira en torno a los desencuentros que la joven mantiene con Martín y a los esfuerzos que realiza para hacerse un nombre como artista de café cantante. Así, las aspiraciones artísticas de Lola acaban dando lugar a una de las dos secuencias musicales de la película, ambas desarrolladas en el madrileño club Pasapoga y perfectamente justificadas en el continuum de la diégesis. La primera consiste en un número musical interpretado por una coreografía de jóvenes bailarinas que se mueven al son de las sevillanas interpretadas por la orquesta del club. Como un espectáculo característico de los clubes elegantes

del momento, el número de baile va dirigido a distraer a la selecta clientela que rodea la pista, entre la que se encuentran Berta y Roberto en compañía de Martín, que asiste como invitado de la pareja. La viveza de la música parece disipar por unos instantes la negrura del relato, una sensación que se repite durante el segundo segmento musical de la película, que, esta vez sí, interpreta Lola secuencias después. Corresponde al momento en que la joven realiza la prueba tras la que aspira a ser contratada como cantante del club y, al igual que sucede durante el baile por sevillanas de la secuencia previa, su actuación ilumina por unos minutos —también en el sentido literal— el tono sombrío que impregna la película, pues mientras ella canta los habituales claroscuros lumínicos dan paso a una luz difusa que transforma el espacio en un lugar amable y placentero.⁹

La segunda subtrama gira en torno a la investigación policial que llevan a cabo el comisario Azaya (Félix Dafauce) y el agente Díaz (Fernando Fernán Gómez), dos personajes cuya función carece del habitual peso dramático otorgado por el cine policíaco español a los agentes del orden, como habituales protagonistas de sus tramas y usuales responsables de la resolución del conflicto. Contraviniendo esa tendencia, *Los ojos dejan huellas* no solo sitúa a los policías en un segundo plano dramático, sino que los muestra incapaces de encontrar las pruebas que incriminen a Jordán como instigador del extraño suicidio de Roberto Ayala. De hecho, aquel siempre parece adelantarse a sus pesquisas y ganarles la partida. Y, si bien es cierto que, en atención a los cánones marcados por la censura, la clausura del relato corresponde a la pareja de policías, también lo es que su presencia solo sirve para certificar la culpabilidad de un criminal al que Berta y no ellos se ha encargado de desenmascarar. En cualquier caso, la subtrama propiciada por la investigación policial da pie a la inserción de diversas peripecias narradas en clave de comedia, que resultan idóneas para aligerar la densa turbiedad del conflicto que vertebra el relato fílmico. Con el inexperto agente Díaz como factor principal de la comicidad, resultan especialmente divertidas las secuencias dedicadas a los informes grabados en cinta magnetofónica que el agente envía a su superior, el comisario Azaya, de viaje en Barcelona. Mientras le relata su seguimiento de las salidas de Martín y Berta como supuesta pareja sentimental, la ingenuidad con la que Díaz va intercalando comentarios admirativos sobre la mujer suscita comicidad y ternura a partes iguales, al poner en evidencia la fascinación que Berta ejerce sobre el joven policía. Este y otros momentos cómicos diseminados por la película constituyen el eficaz contrapunto que la descarga de tensión punteándola al tiempo con la viveza y comicidad características de las mejores comedias de su director.¹⁰

AMBIGÜEDADES Y DESDOBLAMIENTOS DE LOS SUJETOS DRAMÁTICOS

En cualquier caso, estas dosis de hibridación genérica no agotan la lista de singularidades que encierra la película. De hecho, otra de las más evidentes es la ambigüedad moral exhibida por sus personajes, rasgo intrínseco, por lo demás, de los protagonistas que habitan los filmes del género. En oposición a esa actitud, el

cine policíaco español coetáneo optó por no cultivar ese aspecto, coartado como estaba por la atenta mirada de la censura, que vigiló con especial celo el cine criminal precisamente por centrarse en el delito y sus artífices, lo que explicaría tanto su tendencia a los finales ejemplarizantes como el trazo más bien esquemático de sus relatos, usualmente habitados por personajes de perfil más plano y maniqueo (Medina, 2000: 30-31). Contraviniendo ese hábito, los protagonistas de *Los ojos dejan huellas* ofrecen una tipificación concordante con los cánones del *thriller* hollywoodense, al exhibir oscuras y complejas psicologías en diverso grado de degradación moral.

Precisamente, la maestría mostrada por el guionista Carlos Blanco al definir las sombrías personalidades de los protagonistas, en especial la de Martín Jordán, ha permitido calificar la película como un claro ejemplo de *thriller* psicológico, variante del género nada frecuente en la producción española de la década.¹¹ De ahí que en sus interacciones el trío protagonista practique un juego de simulaciones y apariencias que rige todo el relato, allí donde nada resulta ser lo que parece. Por eso, la mentira se hace oír ya desde los primeros minutos de la película, en el modesto bar al que acude a cenar Martín Jordán, donde un ebrio Roberto Ayala, al teléfono, está citándose con su amante a espaldas de su esposa Berta. Un Ayala frívolo y egoísta que, acostumbrado a salirse con la suya, miente también a Jordán haciéndole creer que esta se interesa por él, con el propósito de utilizarlo como tapadera de sus citas adúlteras. Cuando Jordán descubre el engaño, corroído por el resentimiento, planea la trampa diabólica que llevará a la muerte a su antiguo compañero, tras lo cual entra en una espiral de ocultamientos y falsas verdades que lo van precipitando hacia el abismo: falsea los hechos ante Berta para encubrir su responsabilidad en el suicidio de Roberto y miente con arrogancia a la policía hasta eliminar cualquier forma de sospecha que lo incrimine en el suceso, pero en su locura no advierte la estrategia que Berta teje para seducirlo primero y desenmascararlo después.¹²

Para subrayar la tortuosa relación que mantienen los tres protagonistas, la puesta en escena cuenta con la impecable fotografía de Manuel Berenguer, que funciona con enorme eficacia al definir con precisión el turbio dramatismo de personajes y situaciones mediante una fotografía fuertemente contrastada que impregna de sombras las secuencias más dramáticas. Son buen ejemplo de ello las que transcurren en el modesto piso de Jordán, allí donde regresa frustrado tras su primer encuentro con el matrimonio, donde engaña a Roberto convenciéndolo para que acepte el perverso plan con el que idea su muerte y donde descubre a Berta husmeando en busca de pruebas que lo incriminen como inductor de la muerte de su marido. En los tres casos, el ambiente sombrío de la vivienda, sumida casi en la oscuridad, sugiere la negrura psicológica del personaje, además de potenciar la tensión de las situaciones. Un subrayado lumínico que alcanza su expresión máxima en los segundos previos al suicidio de Roberto, cuando, angustiado, este sale del café Gijón buscando seguridad en la mirada cómplice de Jordán, cuya figura vigilante y fantasmal aparece al otro lado de la calle envuelta en la negrura de la noche. Con total eficacia, la oscuridad luctuosa que tiñe el plano anticipa la inminente muerte de Roberto, mientras el personaje de Martín se carga de tintes diabólicos ante el espectador, único conocedor de su perverso plan.

Con todo, aunque la conducta equívoca y la turbiedad moral de los protagonistas ajustan con precisión *Los ojos dejan huellas* a los cánones del género, al desarrollar los roles dramáticos, el relato incurre en licencias que subvierten la tipificación arquetípica y refuerzan el perfil equívoco y la ambigüedad de las situaciones cuando, en ocasiones, los desdobra de forma sorprendente. Es el caso de Martín Jordán, cuyo rol de delincuente parece mutar por momentos en el de detective privado, como sucede al principio de la trama cuando, tras la demanda de ayuda que le plantea Roberto, decide investigar por su cuenta el supuesto crimen que este cree haber cometido. En medio de la noche, con el sombrero bien calado y enfundado en su gabardina característica, mientras vigila entre el revuelo de viandantes que rodean el lugar del siniestro, su figura adopta los perfiles del detective arquetípico del género, capaz de extraer la información más precisa por el método más rápido. Es lo que hace Jordán, obteniéndola del portero de la finca donde se ha producido el suceso, que sin pretenderlo le da la clave para idear el abominable plan con el que se deshará de Roberto. En cualquier caso, además de por la caracterización vestimentaria, las aparentes mutaciones de Martín Jordán en detective están propiciadas por el papel central que desempeña en la trama y la inteligencia superior de la que hace gala, no solo frente a su víctima, sino también ante la policía, a la que trata con arrogancia y ridiculiza en las confrontaciones verbales que, cual sabueso detectivesco, mantiene durante sus rifirrafes con los agentes del orden.

Y algo parecido sucede con el personaje de Berta, cuya versatilidad de conducta consigue combinar los dos roles arquetípicos que el cine criminal reserva a las mujeres: la abnegada esposa y la mujer fatal. Si ante la policía ella desempeña muy bien el primero, defendiendo con determinación la inocencia de su marido y simulando desconocer su doble vida, en presencia de Martín descubre muy pronto su segunda cara, ya en el transcurso de su primer encuentro, cuando él le desvela las infidelidades de su cónyuge y Berta le responde con altanería y desprecio mientras lo tacha de comunista. Posteriormente, con su mundo de bienestar y apariencias hecho pedazos tras la muerte de Roberto, el desprecio de la mujer dará paso a un odio intenso. Es entonces cuando, dominada por el deseo de vengarse de Martín, Berta adopta el rol de mujer fatal sin perder un ápice de las exquisitas maneras que la caracterizan. A la inversa de lo sucedido con Martín, su discreta y refinada apariencia no la ajustan demasiado al arquetipo de la *vamp*, pero sí la forma en que utiliza su poder de seducción para alimentar con calculada frialdad el deseo que Martín siente por ella, hasta hacerlo caer en la trampa que lo desenmascara como inductor del suicidio de Roberto. De este modo, la mujer se convierte en el verdadero detective de la película, capaz de resolver el caso ante la inoperancia de la policía.

REALISMO CRÍTICO Y HECHO TURÍSTICO

Otra de las bondades de *Los ojos dejan huellas* es el retrato de tipos y ambientes no exento de denuncia social que, muy en consonancia con los hábitos del cine criminal, traza su relato.¹³ Sin renunciar a exhibir con detalle las acusadas dife-

rencias de bienestar existentes en la sociedad española del momento, el filme va inscribiendo a cada personaje en su respectiva clase social a partir del espacio que habita y los modos de vida que practica. En lo referente al ámbito privado, el modesto piso de Martín contrapuesto a la lujosa vivienda del matrimonio Ayala deja constancia de sus estrecheces económicas frente a la opulencia de la pareja, que por metonimia ejemplifica al grupo de los vencedores, esos nuevos ricos surgidos en la posguerra al socaire de las prebendas otorgadas por el régimen, la corrupción y las enormes ganancias derivadas de algunas prácticas tan fraudulentas como la del estraperlo. Por su parte, los espacios públicos, como escenarios de los hábitos de vida de los personajes, reflejan igualmente las desigualdades existentes. Uno de ellos es el metro, como lugar de tránsito, cuyos vagones atestados de viajeros representan simbólicamente la vida de estrecheces de los más humildes. La misma función cumple el bar popular donde diariamente cena Jordán, cuya variedad de tipos y situaciones está dada en clave de retrato costumbrista. Allí se escuchan diálogos que, además de descubrir las pequeñas corruptelas practicadas por la gente común para poder sobrevivir, muestran la complicidad que une a Martín Jordán con el conserje de noche y cómo este utiliza sus "influencias" para ayudarlo a conseguir la cartilla de racionamiento, la que permitía al grueso de la población acceder a la compra regular de alimentos. En contraste con los espacios destinados a los más humildes, el club Pasapoga, con su lujo y sofisticación, representa el exclusivo ámbito de los poderosos, ese mundo de fiestas, modelos de alta costura y coches de importación en el que viven Berta y Roberto, un territorio vedado para Jordán y la gente de su clase. Junto a ellos, otros escenarios naturales como la Puerta del Sol, la Gran Vía y el café Gijón componen un significativo retrato del Madrid de la época.

En la misma línea de realismo crítico, los protagonistas de la trama aparecen subrayados políticamente mediante sus actitudes y comentarios. Mientras Roberto se ajusta al prototipo de burgués frívolo e irresponsable, Berta reproduce fielmente el modelo de mujer acomodada exhibiendo los atributos de clase que le son propios, belleza, elegancia y modales, combinados con una altanería que se proyecta directamente sobre Martín Jordán ya desde su primer encuentro, cuando, en el momento de la despedida, ella lo califica de comunista. Erguida sobre la escalera de su mansión, la posición que esa ubicación le otorga marca tanto su superioridad de clase en relación con Jordán como el dominio emocional e intelectual que va a ejercer sobre él tras la muerte de su marido, una vez acepte mantener la relación sentimental que él mismo le propone y que ella utiliza como arma para entregarlo a la policía. Por su parte, Martín, incapacitado como está para ejercer su profesión de abogado, queda adscrito al bando de los perdedores y, muy consciente de su papel de víctima, salpica el relato con sus cáusticos comentarios que evidencian un claro resentimiento de clase mientras diseminan por el relato pequeñas dosis de crítica social que, junto a los detalles ya mencionados, propician a la película un tono de realismo crítico nada habitual en el cine criminal del momento.

Finalmente, engrosando las singularidades expuestas, el hecho turístico cobra presencia en la diégesis con los viajes que Martín y Berta realizan a El Pardo, Toledo y El Escorial en su incipiente relación de pareja, durante los que siguen los rituales

propios de la conducta turística. En el primero de ellos, los supuestos enamorados visitan El Pardo, donde Berta, como cualquier turista, toma fotos durante el cambio de turno de los jinetes de la guardia mora encargada de custodiar el palacio, por entonces, residencia oficial de Franco. Días después, en su visita a Toledo, la pareja tiene tiempo para recorrer las calles de la ciudad, visitar algunos monumentos —catedral y Casa del Greco—¹⁴ y disfrutar del turismo gastronómico en un conocido restaurante de la ciudad. Finalmente, en su excursión a El Escorial recorren el monasterio acompañados de un guía que les descubre los secretos del monumento. Entonces, cual disciplinados turistas, Martín y Berta siguen dócilmente sus instrucciones y comprueban las posibilidades acústicas de una sala del monasterio situados por separado frente a dos de sus rincones opuestos, desde los que se intercambian mensajes pronunciados quedamente, mientras tanto, como telón de fondo de la secuencia, un grupo numeroso de visitantes camina a lo lejos. En cualquier caso, las referencias al turismo hechas en la película no terminan ahí, sino que también están implícitas en los marcadores turísticos que puntean otros momentos del relato. Me refiero al luminoso de la compañía estadounidense de aviación TWA (Trans World Airlines) visible en una fachada de la Gran Vía madrileña,¹⁵ a los carteles turísticos oficiales con imágenes de monumentos españoles colgados en el vestíbulo del Hotel Felipe II, donde Berta y Martín asisten al cotillón de Nochevieja y a los espectáculos de folclore español que centran las dos secuencias musicales de la película, ambos susceptibles de ser interpretados como atractivos turísticos específicamente dirigidos a los visitantes de la ciudad.

Dado que en esos primeros años cincuenta el régimen franquista estaba empujando a restablecer las relaciones internacionales con los países de su entorno y trazando el diseño de los futuros planes de desarrollo turístico a través del recientemente creado Ministerio de Información y Turismo (MIT), resulta especialmente significativo el interés de la película por reflejar la actividad del turismo como opción de ocio de los protagonistas. En realidad, se trata de otro apunte realista que no hace sino describir lo que era ya un uso establecido entre las clases pudientes, es decir, el hábito de practicar esa modalidad de viaje que el Plan Nacional de Turismo de 1953 denominó *turismo histórico-artístico y folclórico*, cuyo objetivo principal era la visita a monumentos, museos, exposiciones, espectáculos musicales, etc. representativos de la cultura autóctona.¹⁶ Así, incluyendo el hecho turístico en la película, Sáenz de Heredia inicia una tendencia que se mantendrá en varios de sus siguientes trabajos, ajenos ya al género criminal, como sucede con su siguiente filme, *Todo es posible en Granada* (1954), en el que el turismo tiene un peso determinante en el desarrollo de la trama (Rey-Reguillo, 2011). En cualquier caso, por lo que respecta al cine negro autóctono, el tema solo se empezará a tratar a finales de la década de 1950 para ir aumentando paulatinamente su presencia en los años siguientes.

BALANCE FINAL

La suma de detalles expuestos hasta aquí deja constancia del carácter excepcional de la película, cuya excelente conjunción de forma y contenido alabaron los críticos del momento al ver en ella el exponente de calidad cinematográfica

que venían demandado para el cine español desde años antes. Obviamente, para ellos, debieron resultar especialmente satisfactorias las dosis de españolidad que Sáenz de Heredia supo disseminar a lo largo del discurso fílmico mediante su ajustada articulación en la trama y en perfecta concordancia con las exigencias del género. Una españolidad que, como ha quedado dicho, queda reflejada en los escenarios naturales, los tipos humanos y las situaciones dramáticas, capaces de exhibir tanto el patrimonio cultural autóctono como la supuesta modernidad y desarrollo alcanzados por la sociedad española, con la finalidad última de servir de escaparate de los logros del régimen. Circunstancias todas que, por razones bien distintas, hacen de la película un documento de gran valor para los estudios actuales del cine español.

Antonia del Rey Reguillo (antonia.derey@uv.es) es profesora titular de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València, donde imparte las asignaturas Dirección cinematográfica y Cine español clásico. Desde el año 2006 dirige el grupo internacional de I+D Cine, Imaginario y Turismo (CITur), que estudia las relaciones habidas entre el cine español de ficción y el turismo. Al frente de CITur ha coordinado varios proyectos de I+D sobre dicho tema. También es editora de los

libros colectivos *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción* (2007), *Turistas de película* (2013) y *Viajes de cine* (2017). Ha escrito numerosos capítulos de libros y artículos de revistas científicas nacionales e internacionales. Es miembro del CRIMIC, de cuyos coloquios han surgido los libros coeditados con Nancy Berthier: *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* (2014) y *Del cine al audiovisual. Trayectos de ida y vuelta* (de próxima publicación).

Notas

1 Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto de I+D *Los espacios del cine español de ficción como factor de promoción turística del patrimonio geográfico y cultural autóctonos* (Ref. HAR2016-77734-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (MINECO), para el período 2017-2020.

2 Ambas revistas, nacidas en 1940 (*Primer Plano*) y 1938 (*Radiocinema*), tenían una clara orientación falangista y defendían las políticas oficiales del momento. Entre sus colaboradores había numerosos intelectuales afectos al régimen y en sus páginas, que contaban con

secciones de información, crítica y opinión, también se debatía intensamente sobre la política cinematográfica estatal y los objetivos que debían guiar el cine español. Ambas publicaciones desaparecieron en 1963 (Monterde, 1998: 708-709, y Heredero, 1998: 728-729).

3 Todos esos filmes tienen en común el hecho de estar basados en textos literarios de diferentes autores, como Pedro Antonio de Alarcón (*El escándalo*), Wenceslao Fernández Flórez (*El destino se disculpa*), Ignacio Agustí (*Mariona Rebull*), Palacio Valdés (*Las aguas bajan negras*) y Tirso de Molina y José Zorrilla (*Don Juan*).

4 La valiosa aportación que el guion de Carlos Blanco supuso para el filme fue reconocida públicamente por Sáenz de Heredia con la inclusión de su nombre en el primer plano de la película.

5 La expresión *film noir*, que pasó al inglés como préstamo directo, procede originariamente de la *serie noire*, la colección de novelas detectivescas publicada por la editorial Gallimard en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, cuyo contenido era particularmente sombrío, de ahí que los críticos cinematográficos franceses no tardaran en aplicar el adjetivo *noir* a las películas coetáneas de temática y atmósfera similar (Altman, 2000: 92-93).

6 De la bibliografía sobre el género escrita en español son conocidos ejemplos el libro de Javier Coma y José María Latorre *Luces y sombras del cine negro* (1981), Barcelona: Dirigido por..., y el ya citado de Carlos Heredero y Antonio Santamarina (1996). Entre las publicaciones internacionales, el estudio de Ian Brookes *Film Noir: A Critical Introduction* (2017) es una de las más recientes.

7 No fue ajena a la eclosión del género la política de apertura al exterior del régimen franquista, que propició las coproducciones y superproducciones realizadas en España, con la consiguiente llegada de profesionales extranjeros que interactuaron con los autóctonos. Por su parte, en los años cuarenta ya se había dado una cierta producción de cine policíaco y desde finales de esa década tanto la radio como la historieta gráfica y la novela popular venían siendo también soporte de numerosos relatos de temática criminal.

8 Todos los detalles y circunstancias de la producción, en Zubiaur (2011: 139-147).

9 Según sus propias declaraciones, Manuel Berenguer prefería dirigir la fotografía de las películas en color, pues consideraba el rodaje en blanco y negro el reto más difícil para el operador. Eso no impidió que su trabajo en *Los ojos dejan huellas* resultara solvente y eficaz, de acuerdo con la máxima que él mismo

defendía: “La fotografía tiene que estar en consonancia con la acción y hay que trabajar colaborando estrechamente con el director. Pero al director se le pueden sugerir cosas, ayudarle a conseguir un clima, incluso mejorar con la luz el trabajo del actor... Estás condicionado por el decorado, pero puedes actuar sobre él” (Llinás, 1989: 182).

10 Aunque suele ser reconocido a José Luis Sáenz de Heredia el don de la eficacia narrativa y la maestría para acometer con éxito los diversos géneros cinematográficos, muchos de los estudiosos de su obra han visto en la comedia el género en el que mejor desarrolla su talento. Una muestra de ello es *Historias de la radio* (1955), considerada no solo un hito en su filmografía, sino en el conjunto del cine cómico español.

11 De hecho, el guion de *Los ojos dejan huellas* supondría la primera indagación en la psicología criminal por parte de su autor, que abundaría sobre el tema de la simulación y la metaficción en *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), lo que propició el surgimiento de un debate entre los defensores de un cine realista y los que abogaban por otro de carácter más metafórico (Vidal Estévez, 1998: 320).

12 En su estudio sobre la película, Nekane Zubiaur (2011) realiza un análisis muy estimable de la compleja psicología y ambigüedad moral de Martín Jordán como figura antagónica de Roberto Ayala.

13 Para algunos estudiosos, la experiencia personal de Blanco, represaliado tras la Guerra Civil, pudo inspirar la creación del resentido personaje de Martín, cuya filiación comunista y condición de víctima se sugieren sutilmente en la película. En el mismo sentido se podrían entender las dosis de crítica social que encierra el filme (Vidal Estévez, 1998: 319-320).

14 En concreto, la visita a estos dos monumentos no se da a través de las imágenes, sino mediante el informe que el agente Díaz graba para enviarlo al comisario Azaya, mientras vigila de cerca a la pareja. Se trata de otra

estrategia narrativa de la película, que permite introducir en el relato el punto de vista del agente policial.

15 Durante esos primeros años de la década de 1950, las ciudades de Madrid y Nueva York empezaron a estar comunicadas por esos vuelos transatlánticos de la TWA. La inclusión de su anuncio en la película no es baladí, sino que denota la sintonía del realizador con los intereses gubernamentales, interesados en mostrar las señales de modernización del país y su apertura al turismo exterior.

16 El MIT había nacido en 1951 estructurado en cinco direcciones generales, entre ellas las de Cinematografía y Turismo, y con la llegada de Fraga Iribarne, tan solo un año después, se empezó a explotar la conexión entre la información y la política turística, para aumentar la afluencia de turistas hacia España. Así pues, dado su parentesco institucional, los vínculos entre el cine y el turismo estaban destinados a ser muy estrechos (Rey-Reguillo y Nieto Ferrando, 2013: 989-992).

Bibliografía

Abajo de Pablos, J. J. de (1996). *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid: Quirón Ediciones.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Brookes, I. (2017). *Film Noir: A Critical Introduction*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

Herederó, C.; Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

Herederó, C. F. (1998). "Radiocinema". En: Borau, J. L. (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 728-729.

Llinás, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.

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

Monterde, J. E. (1998). "Primer Plano". En: Borau, J. L. (dir.) (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 708-709.

Nieto Ferrando, J. (2011). "Sáenz de Heredia en la literatura cinematográfica". En: Castro de Paz, J. L.; Nieto Ferrando, J. (coord.). *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de*

Heredia. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 9-19.

Rey Reguillo, A. del (2011). "Sortilegios y prodigios como antídotos de realidad. *Todo es posible en Granada*". En: Castro de Paz, J. L.; Nieto Ferrando, J. (coord.). *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 149-159.

Rey-Reguillo, A.; Nieto Ferrando, J. (2013). "Transiciones del turismo en el cine español de ficción de los años cincuenta y sesenta". *Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición*. Madrid: Universidad Carlos III /MINECO, pp. 987-1002.

Vidal Estévez, M. (1998). "Los ojos dejan huellas / Uomini seza pace". En: Pérez Perucha J. (coord.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra y Filmoteca Española, pp. 318-320.

Zubiaur, N. (2011). "La mirada delatora. *Los ojos dejan huellas*". En: Castro de Paz, J. L.; Nieto Ferrando, J. (coord.). *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 139-147.

