



Los ojos dejan huellas (Sáenz de Heredia, 1952): lo popular y sainetesco como contestación al discurso dominante

Los ojos dejan huellas (Sáenz de Heredia, 1952): Popular and Farcical as a Response to the Dominant Discourse

Pablo RUBIO GIJÓN

Wenzhou Business College, China

Resumen: Aunque los elementos estructurales del género policial sirvieron para promover el ideario franquista, no todas estas películas son susceptibles de una lectura que confirma su valor ideológico. Al fusionarse con el registro popular, que es en esencia irreverente y contestatario, el cine policial de los años cincuenta también puede llegar a transgredir códigos establecidos. Ciertamente, este es el caso de *Los ojos dejan huellas*, parte de cuya trama se establece como una suerte de parodia del policial de enigma. Se puede percibir un cierto tono irónico que sutilmente se va alejando del mensaje oficial. Esto es debido a que una de las pocas formas de disconformidad en el cine del primer franquismo podía darse mediante la intervención de los actores, particularmente los secundarios. Además, el hecho de tratarse de una coproducción internacional dirigida por uno de los directores más afectos al régimen y de concluir con el preceptivo mensaje ejemplarizante contribuyó a suavizar los dictámenes censorios.

Palabras clave: cine español; cine policial; franquismo; ironía; censura.

Abstract: Although crime fiction's formulaic nature served to foster Francoist ideology, not all the films belonging to this genre are susceptible to an interpretation that confirms its ideological value. By coming together with the popular genre, which is essentially irreverent and anti-establishment, it is confirmed that police fiction of the 1950's can also transgress well-established codes. This is the case of *Los ojos dejan huellas*, part of whose plot sets itself as a sort of parody of the traditional detective story. Therefore, a certain ironic tone can be perceived that subtly pulls away from the official message. This is because one of the few forms of dissent in the cinema of the first Francoist period could only happen through acting, particularly by supporting actors. In addition, the fact that it was an international co-production filmed by one of the most regime-sympathetic directors and ends with the mandatory exemplary message contributed to softening the censorship decision.

Keywords: Spanish Cinema; Police Fiction, Francoism; Irony; Censorship.



Introducción

A pesar del rígido esquematismo moral del cine policial español de los años cincuenta, no resulta imposible hallar películas susceptibles de una lectura desde posturas discordantes con la ideología dominante. Este sería el caso de *Los ojos dejan huellas*, largometraje policial dirigido por José Luis Sáenz de Heredia en 1952 y producido por Chapalo Films en régimen de coproducción con el italiano Centro Latino Cinematografico, país donde se tituló *Uomini senza pace*. No es que este filme exhiba un tono ostensiblemente contestatario, sino más bien que, a través de la mezcla con otros géneros cinematográficos y el hecho de tratarse de una realización en régimen de coproducción internacional, se pueden rastrear sutiles indicios que pueden llegar a cuestionar la doctrina dominante. De este modo, siguiendo a De Certeau (1984), *Los ojos dejan huellas* articularía ciertas "microrresistencias" que llegarían a poner en entredicho la rigidez ideológica del género policial en la España de la década del cincuenta y su función como vector del sistema dominante. Lo que aquí interesa destacar es que el cine policial, incluso en contextos políticos tan autoritarios como el franquista, también puede ser portador de una cierta carga contestataria.

Los ojos dejan huellas se establece como un policial híbrido que aúna elementos procedentes del registro popular en clave sainetesca y el policial de enigma con algunos esquemas estético-temáticos del cine negro. Precisamente esta heterogeneidad de forma y contenido va a facilitar la aproximación a cuestiones ciertamente incómodas en la España de principios de los cincuenta como eran la censura, el adulterio o incluso la política. No hay que obviar, sin embargo, que estas cuestiones son principalmente consentidas por el modo ejemplarizante en que concluye la película. A ello habría que añadir la condición de realizador afecto al régimen de José Luis Sáenz de Heredia. No en vano, además de haber sido el director de *Raza* (1942), película basada en la novela homónima escrita por el propio Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade, Sáenz de Heredia se encargó de la realización del filme hagiográfico *Franco, ese hombre* (1964), como parte de las celebraciones del veinticinco aniversario del final de la guerra civil española.

Barcelona y Madrid: rivalidad en el cine policial de los años cincuenta

Pese a que a lo largo de los años cincuenta compañías madrileñas como Hispamer, Suevia Films, Ballesteros y Chapalo produjeron una importante cantidad de largometrajes de temática policial, las productoras barcelonesas Balcázar, Emisora, Titán Films, Este Films e IFI alcanzaron tal grado de especialización que el término "policial barcelonés" llegó a ser sinónimo del cine policial español de aquel periodo. Aunque ambas ciudades se disputaron la supremacía por acaparar el mercado del cine policíaco nacional, las realizaciones barcelonesas, con directores del relieve del prolífico Ignacio F. Iquino, Julio Salvador, Julio Coll, Miguel Iglesias, Javier Setó, Francisco Rovira-Beleta o Ricardo Gascón, consiguie-

ron establecer un estilo propio que, si bien con evidentes influencias del policial norteamericano y el “americanizado” estilo *noir* francés del momento (Vincendeau, 2007: 23), supo situar a Barcelona como una localización geográfica identificable donde transcurrían las historias por ellos contadas. Como señala Medina (2000: 175-77), a pesar de que Madrid superó a Barcelona en cuanto al número total de producciones policiales a lo largo de la década del cincuenta, en aproximadamente diez compañías de producción se concentró la totalidad de la producción barcelonesa. Este hecho constata la preferencia de un buen número de productoras por un género, el policiaco, que con anterioridad a la década del cincuenta no había tenido gran arraigo en la cinematografía española. Si nos atenemos al periodo que abarca de 1950 a 1963, Ramón Espelt contabiliza un total de “65 películas de ficción criminal (8 de ellas coproducciones con empresas extranjeras)” (1998: 12-13) producidas únicamente en Barcelona. Con todo, no es que las productoras madrileñas realizasen filmes de menor categoría o que tuvieran peores guiones o incluso que careciesen de menor presupuesto, sino más bien que la diferencia estribó en que estas, a pesar de contar también con excelentes directores y camarógrafos, tendieron a una mayor diversidad genérica, que es precisamente uno de los rasgos disintintivos de *Los ojos dejan huellas*.

Lo que dijo la crítica sobre *Los ojos dejan huellas*

Al igual que había ocurrido con otros filmes anteriores de Sáenz de Heredia como *Raza* (1942), *El escándalo* (1943) o *La mies es mucha* (1948), *Los ojos dejan huellas* fue aclamada por la crítica de cariz más oficialista. Con motivo de su estreno, el crítico de cine Miguel Pérez Ferrero destacaba en el diario *ABC* que el filme poseía “un dinamismo, un ritmo, una intensidad de intriga y una densidad en la sucesión de imágenes que revelan la pericia de un director avezado, conocedor del oficio en todos sus detalles” (1952: 29). Por su parte, Méndez-Leite afirmaba que la película de Sáenz de Heredia, “de estilo dinámico, no sigue las obras del género al uso y se desarrolla en un ambiente español netamente logrado,” y añadía que “el espectador sigue con interés las sucesivas angustias espirituales del desafortunado protagonista y la desconcertante condición moral de la primera figura femenina” (1956: 110). Dentro de esta línea crítica se encontraba Jesús Ruiz, del rotativo barcelonés *El Correo Catalán*, quien elevaba *Los ojos dejan huellas* a la categoría de “pequeña joya del cine negro español” (Sánchez Barba, 2007: 269-70). Amén de las elogiosas reseñas de la crítica, al filme de Sáenz de Heredia le fue otorgado, en la categoría de mejor película, el segundo galardón de los Premios Nacionales Cinematográficos de 1952, hecho que le reportó la nada despreciable suma de 450 000 pesetas. Respecto a la censura, el escaso uso de la violencia, tanto física como verbal, y la relativa ausencia de escenas consideradas inmorales, repercutió en una censura más bien laxa, consiguiendo la película de Sáenz de Heredia la catalogación de “autorizada para mayores” (Medina, 2000: 193). Como se puede desprender de todo esto, *Los ojos dejan huellas* no dejó indiferentes ni a la crítica ni a los estamentos oficiales, que en la mayoría de los casos la encumbraron a pesar de la existencia, en su argumento, de breves alusiones a la misma censura cinematográfica y al jefe del Estado español. Este hecho se entiende mejor al considerar que Sáenz de Heredia, uno de los directores más afec-

tos al régimen, había sido escogido años atrás para realizar *Raza*, película paradigmática del “cine de cruzada” (Font, 1976: 62), por expreso deseo del Caudillo (Vizcaíno Casas, 1988: 51-58), circunstancia que contribuyó a que este director disfrutara de una mayor permisividad a la hora de abordar algunas cuestiones consideradas incómodas en la España de aquellos años. Asimismo, el unánime apoyo oficial a *Los ojos dejan huellas* va a resultar sumamente importante para tratar de entender, por un lado, qué aspectos narrativos y estéticos del filme contribuyeron a la obtención del beneplácito censor y, por otro, de qué modo un filme supuestamente continuista y adscrito a un tipo de discurso de índole ejemplarizante puede prestarse a una lectura desde la disconformidad.

Miscelánea de subgéneros

Aunque *Los ojos dejan huellas* pertenece al género policial, esta película posee singularidades que problematizan su adscripción a una subcategoría concreta del mismo. Si para Pérez Ferrero se trata de un filme que se asemeja a las producciones norteamericanas de tipo “psicológico-policiaco” (1952: 29), Méndez-Leite lo describe como un “drama policíaco” (1956: 110). Por otra parte, Vizcaíno Casas, para quien *Los ojos dejan huellas* sería una película “policiaca clásica” (1988: 96), la compara en su estructura con el cine francés policial de aquellos años, aunque, como puntualiza Carlos Heredero, también es “deudora de los moldes clásicos del cine negro americano” (1993: 222). Por último, en los títulos de crédito, el mismo filme es presentado como “una comedia dramática de Carlos Blanco¹”, hecho que podría ser explicado como “un intento por parte del director de atribuirle al guionista la historia que sigue a continuación” (Vidal Estévez, 1997: 319). Esta pluralidad de perspectivas es una muestra inequívoca de la complejidad tipológica del filme de Sáenz de Heredia. En él se pueden rastrear resonancias del cine negro, el drama policial, el policial psicológico y, también, una suerte de policial castizo reminiscente de los filmes de Edgar Neville *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946) que, en clave sainetesca, plasman el Madrid finisecular algunos años antes del desastre del 98. Santos Fontenla, quien admite la importancia del elemento castizo en *Los ojos dejan huellas*, acentúa que es “absolutamente española y, con más exactitud, madrileña, de ambiente, de escenarios...” (1988: 96). En este sentido, sorprende el contraste entre la manifiesta españolidad de esta película y su condición de producto exportable, habida cuenta de su realización en régimen de coproducción con Italia, y de que contara con estrellas internacionales de la talla de Raf Vallone y Elena Varzi. Este contrasentido se explica mejor desde la mezcla de subcategorías y estéticas del policial, que confieren al filme un cariz ciertamente singular, posibilitando, como veremos, la aproximación a cuestiones problemáticas como son, por ejemplo, las alusiones directas al propio Caudillo.

¹ Carlos Blanco Hernández, maestro del género histórico y policiaco que llegó a trabajar en Hollywood para Columbia o RKO, firmó entre otros los guiones de *La princesa de los ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955). Carlos Heredero lo describe como “el guionista de mayor prestigio oficial” (1993: 130).

Iconografía franquista: el Caudillo también existe en el celuloide

Los ojos dejan huellas exhibe una inusitada audacia al transgredir ciertos códigos morales e ideológicos que el cine policial español de la década del cincuenta, desde sus esquemas temáticos, procura consolidar. Esto queda patente al abordar temas considerados tabú a la sazón como son el adulterio, la censura cinematográfica, la política o las alusiones directas al propio jefe del Estado. En el caso del tema de la censura, en *Los ojos dejan huellas* aparecen referencias directas a la misma, como cuando Martín, durante una conversación telefónica, le pregunta a Berta qué ropa lleva puesta y esta le contesta: "Corte de censura". Este ejemplo funciona como una suerte de anclaje referencial del contexto fílmico del momento, sometido al arbitrio de un aparato censor intransigente y verdadero quebradero de cabeza para un buen número de realizadores. Al recurrir de ese modo al tema de la censura se puede percibir una cierta ironía hacia el oscuro e impredecible entramado censor.

Por lo que respecta a las alusiones a Franco, el cine policial de ese periodo suele recurrir a la iconografía —principalmente retratos, efigies y banderas— para reafirmar la presencia del Estado en los mundos ficcionales que estas películas proyectan. Estos emblemas, a menudo mostrados de manera indirecta, conforman un gesto retórico, pues en sus diferentes usos y manifestaciones la iconografía oficial inundaba la vida cotidiana en la España de aquellos años. En algunas instancias la realización apela a un uso defectuoso del encuadre para situar estos emblemas dentro del campo visual de la cámara. Así, en aras de introducir en la profundidad de campo un elemento absolutamente esencial en la propaganda institucional, muchas veces se recurre a la desestabilización del encuadre por medio de innecesarias angulaciones o exagerados contrapicados que restan naturalidad al plano. Esto resulta en que en algunos filmes policiales en las escenas que tienen lugar en comisarías o cuarteles los diferentes planos incluyan las efigies de Franco y José Antonio Primo de Rivera. Sin embargo, el uso retórico o estratégico de estos iconos puede redundar en una mayor permisividad por parte de los dispositivos censores que, en ocasiones, consienten sutiles alusiones al adulterio, el comunismo, la Guerra Civil española o incluso, como en el caso de *Los ojos dejan huellas*, permiten la mención explícita del propio jefe del Estado español: "El palacio del Caudillo", dicho por uno de los agentes de policía. Este ejemplo resulta ciertamente significativo, pues, si bien en el extenso corpus fílmico del cine policial franquista abundan las referencias indirectas al régimen, las menciones a Franco son mínimas, hecho que confiere al filme de Sáenz de Heredia una destacada singularidad. Al mostrar los jardines exteriores del Palacio del Pardo *Los ojos dejan huellas* se configura como un caso atípico dentro del género policial español de aquel periodo. Ya no se trata de mostrar subrepticiamente la efigie de Franco colgada en la pared de una comisaría de policía o una estación de ferrocarril, sino que se llega al extremo de no solo aludirlo directamente, sino también de mostrar su propia residencia y la guardia que custodia la entrada al palacio, la célebre Guardia Mora. La peculiaridad de esta secuencia es que quienes acuden a los jardines del "palacio del Caudillo" son un asesino (Raf Vallone), que obviamente transgrede un código moral por su condición de homicida, y la

viuda de su víctima (Elena Varzi), quien asimismo lo infringe, no solo por no guardar el luto correspondiente a los preceptos católicos imperantes, sino también por mantener un idilio secreto con el mismo asesino de su marido. Es decir, si bien El Pardo es el sanctasanctórum del régimen, los exteriores de este emplazamiento son utilizados de manera paradójica como el lugar de esparcimiento de un criminal y una mujer de costumbres aparentemente licenciosas. Es probable que estas contravenciones del código moral hayan sido toleradas principalmente por dos razones: en primer lugar, por la condición de Sáenz de Heredia de director afecto al régimen; en segundo lugar, por la mixtura de elementos procedentes del tipismo madrileño y el género chico que tan bien supo aunar el entonces galán cómico Fernando Fernán Gómez interpretando al estrambótico agente Díaz. Esto último resulta indicativo de que la hibridación de géneros cinematográficos, es decir, lo policiaco mezclado con registros provenientes del sainete o la comedia popular, puede facilitar una cierta transigencia a la hora de aludir a cuestiones de índole ideológico o moral consideradas tabú en aquellos años. De igual manera, la audacia con la que se abordan estas cuestiones puede ser pensada desde la misma industria cultural cinematográfica por la condición de *Los ojos dejan huellas* de “producto exportable”.

Anacronismos formales

En el plano formal *Los ojos dejan huellas* recurre a filmaciones en plató para la realización de secuencias nocturnas de supuesta localización exterior. Este hecho, acaso anacrónico en un contexto cinematográfico cada vez más expuesto a estilos de tendencia verista², hace que el filme de Sáenz de Heredia se aleje de los postulados estéticos de un tipo de policial que, valiéndose de localizaciones exteriores, pretende conseguir un mayor realismo. Con esto se puede desprender que *Los ojos dejan huellas* halla su referente más inmediato en un tipo de cine de menor experimentación formal, circunscrito al ámbito del estudio de filmación y los decorados, e influenciado por el *noir* de tendencia más clásica, con algunas pinceladas del realismo poético francés, pero que también se nutre del sainete y la narrativa policial de enigma. En cuanto a la filmación en interiores, destacan las escenas que tienen lugar en los vagones del metro de Madrid, la del café Gijón, la mansión del matrimonio Ayala y particularmente el lóbrego cuartucho donde vive Martín, convincentemente resueltas por un acertado uso de la iluminación. Si a nivel estético la utilización de escenas interiores relaciona el filme de Sáenz de Heredia con un policial más clásico, el constante uso de secuencias nocturnas hace que la película quede “sumergida permanentemente en la oscuridad de la noche” (Heredero 1993: 223). El manejo de la iluminación en estas secuencias confiere al filme una particularidad ciertamente sombría, reflejo de la degradación moral de Martín (Raf Vallone). Por el contrario, de las escasas escenas filma-

² Nos referimos a las nuevas coordenadas estéticas del cine hollywoodense de la década del cincuenta, pero también a las diferentes tendencias fílmicas europeas herederas del neorealismo italiano, todavía en estado embrionario, que ya anticipan elementos estéticos-formales de la *nouvelle vague* francesa, la British New Wave o el nuevo cine español, que comenzarán a emerger a finales de la década.

das en localizaciones exteriores, puede destacarse la breve secuencia que transcurre extramuros del palacio de El Pardo, la cual, como se ha visto, es poseedora de una gran transcendencia por la ambigüedad con la que la iconografía franquista es abordada.

El ascenso social por medio del crimen

Tal como solía ser habitual en las comedias Cifesa-Campa de la inmediata posguerra, que “presentan un cambio de estadio social durante la narración cinematográfica por medio de uniones matrimoniales” (Fanés, 1982: 95), *Los ojos dejan huellas* recurre al tema del ascenso social como uno de los ejes vertebradores de la narración. No obstante, contrariamente a las comedias de la década del cuarenta, en el filme de Sáenz de Heredia la cuestión del ascenso social se articula en torno a un acto delictivo. Si bien se trata del “único título de este apartado [cine policiaco español de la década del cincuenta] que subraya de forma tan notoria las diferencias sociales como móviles de la ficción” (Heredero, 1993: 223), se puede pensar en *Angustia* (Nieves Conde, 1947) como su referente más cercano, puesto que este policial también recurre a la idea del crimen como desencadenante del ascenso social. Este hecho tiene su base en la desigualdad social, que en *Los ojos dejan huellas*, a través de la caracterización de los distintos personajes, resulta notoria. Según el modo en que interactúan, los cuatro personajes principales son susceptibles de ser definidos por su reverso. Mientras que Martín (Raf Vallone), resentido vendedor de perfumes, tiene su contracara en Roberto (Julio Peña), rico y frívolo abogado, la sofisticada Berta (Elena Varzi) tiene su opuesto en la cabaretera Lola (Emma Penella). No obstante, dejando a un lado la caracterización de los policías, se puede realizar un análisis de los personajes partiendo de la base de la estratificación social. Aunque socioeconómicamente opuestos, Martín y Roberto destacan por transgredir códigos morales establecidos: si Martín se establece como un personaje lleno de rencor hacia las clases acomodadas, Roberto encarna la degeneración moral de las altas esferas de la sociedad. El resentimiento de Martín hacia lo que no es (pero aspira a ser) se manifiesta verbalmente por medio de una crítica al sistema. A pesar de un profundo desprecio por la burguesía acomodada, “es indignante que la fortuna caiga siempre del lado de los inútiles”, Martín no ambiciona un equilibrio social, sino más bien una intención individual de medrar. Es por ello que el motivo del crimen, más que a la venganza personal, responde a la cuestión del ascenso social a través del matrimonio (precisamente con la viuda de su víctima).

Con la única excepción de la policía, los personajes de *Los ojos dejan huellas* están caracterizados por una patente falta de entereza moral. Sin embargo, esto puede problematizarse al considerar de modo aislado a Berta, quien emprende un idilio con Martín para probar su culpabilidad en el asesinato de Roberto y así resarcir su muerte. Sin embargo, el comportamiento de Berta queda inexorablemente vinculado a la espinosa cuestión del adulterio, tema tabú en la España nacionalcatólica de aquellos años. Aunque el adulterio femenino estaba rigurosamente penalizado por el Código Penal, el amancebamiento masculino carecía de cualquier tipo de sanción. En *Los ojos dejan huellas* el tema del adulterio es abordado de diversa forma: en el caso de Berta, aunque no se puede hablar de

adulterio al haberse quedado viuda, sí que, desde los postulados de la moral católica más tradicional, se puede pensar en un quebrantamiento del luto. No obstante, lo escabroso de la situación que se plantea, esto es, el idilio de la viuda con el asesino de su marido al que todavía ama, se presta a una solución acorde con el código moral imperante: el asesinato de Berta puede ser interpretado como castigo por su naturaleza “frívola”, caracterización que posibilitaba la condición de actriz extranjera de Elena Varzi, pero también por haber mantenido un idilio con el asesino de su esposo, hecho que explicaría la tardía aparición de la policía en la escena del crimen. Por el contrario, la conducta disoluta de Roberto, su marido, no es condenada; a pesar de que su condición social entre dentro de los parámetros de la mujer española del momento, abnegada y resignada, Berta lo sigue queriendo. Su muerte no tiene una justificación moral, puesto que en el fondo se arrepiente de haber llevado una vida tan licenciosa y reconoce el amor que le profesa a su mujer; su muerte se plantea como el homicidio por el que la investigación policial comienza. El doble estándar moral hacia la mujer es una de las características reforzadoras de la ideología oficial, gracias a la cual es posible que la censura consintiera una mayor flexibilidad para tratar otros asuntos. En este sentido, Diego Galán sostiene que “todas las pecadoras del cine español fueron condenadas a la enfermedad o la muerte cuando no a la clausura (solo pecaban las mujeres)” (1997: 121).

Lo castizo y el humor como elemento de disensión

Sin tratarse de un ejemplo de *noir* clásico, *Los ojos dejan huellas* combina estructuras y rasgos estilísticos propios del cine negro con un interesante uso del registro popular, del cual se vale para permitirse licencias contra el discurso ideológico establecido. Esto queda patente en la singular capacidad actoral de Fernando Fernán Gómez, quien, al interpretar a un agente de policía jocoso e irreverente, termina subvirtiendo algunos planteamientos y convencionalismos ideológicos que el mismo género policial, dentro del contexto de la España de los años cincuenta, procura reafirmar. En *Los ojos dejan huellas* el cuerpo de policía es mostrado de un modo dual: por un lado, el comisario Ozalla (Félix Dafauce) responde a la caracterización que del policía de alto rango hacen estas producciones, es decir, un personaje sobrio y comedido con dilatada experiencia al servicio de la ley cuya mera presencia impone respeto y obediencia. Por otro lado, con su desgarro, heterodoxia metodológica y desaciertos, el agente Díaz (Fernán Gómez) se configura como una parodia del detective clásico de enigma: “[conversación telefónica con su superior] Hay una diligencia que puedo hacer yo en casa de la viuda... [le guiña el ojo a una secretaria] ¡Vaya viuda!”. Su atipicidad se traduce en una caracterización estrastralaria, continuadora de una longeva línea actoral sainetesca. Así, para esclarecer un crimen, el agente Díaz saca a relucir todo un abanico de excentricidades que, sumadas a su peculiar dejé castizo, le confieren una gran originalidad: “Ayer se fueron a Toledo [el asesino y la viuda], y va un servidor detrás... por cierto, que si a usted [el inspector jefe] no le importa, le voy a pedir un adelanto al cajero porque entre esto y el mazapán que compré proveyendo el viaje estoy con la llanta en el suelo”.

Existen otras particularidades que, susceptibles de ser leídas desde la disconformidad con el código ideológico hegemónico, corroboran la atipicidad de *Los ojos dejan huellas* dentro del cine policial español de la década del cincuenta. Una de estas singularidades es la ausencia del protocolario mensaje encomiástico de las fuerzas de seguridad del Estado. Contrariamente a esto, el filme parece acentuar la insólita conducta del agente Díaz, cuyas extravagancias constituyen una sutil ofensa a la ortodoxia de la que el policial franquista hace alarde: "Como le decía, señor comisario, estoy hecho un taco; y usted va a soltar dos en cuanto le diga lo que está pasando. ¿Sabe usted que el luto se lo ha saltado [sic] a la torera? Rarísimo, ¿verdad?, bueno pues sujétese con las dos manos: llevan dos semanas saliendo juntos casi a diario". La utilización de un policía desgarbado y risible para esclarecer una complicada trama criminal confirma la categorización genérica que el filme se autoimpone a través de los títulos de crédito: "una comedia dramática":

AGENTE DÍAZ: Su tren sale a las 7:45. ¿Sabe con quién va a hacer el viaje?

COMISARIO OZALLA: ¿Con quién?

AGENTE DÍAZ: Con el Atlético. Juega en Sarriá.

COMISARIO OZALLA: ¡Vamos, hombre!

Si bien no cabe duda de que *Los ojos dejan huella* tiene ingredientes cómicos que son utilizados como contrapunto a la macabra historia del asesinato, más bien habría que hablar de un policial negro, especialmente en el plano estético, de resonancias cómicas o, como afirma Vidal Estévez, "no es una comedia; aunque tampoco deja de serlo" (1997: 319).

A pesar de que al aferrarse erróneamente a la hipótesis del suicidio como móvil de la muerte de Roberto la pesquisa policial es dejada en evidencia, Berta, guiada por su instinto y la idea de que el asesinato queda siempre grabado en la mirada del homicida, parece ser el único personaje que repara en la culpabilidad de Martín. Es por ello que en buena parte del desarrollo argumental de *Los ojos dejan huellas* la policía tiene una función accesoria. Sin embargo, su intervención final confirma su preeminencia en el género policial español de aquel periodo, puesto que termina por desempeñar su cometido, dicho con otras palabras, llevar al culpable ante la justicia. De este modo, si bien la representación de la policía experimenta cierta variabilidad (del mero accesorio al acatamiento de su cometido como salvaguarda del orden establecido, pero también del policía novato y extravagante al comisario veterano e intachable), el atrevimiento con el que se acentúa la conducta del agente Díaz se extiende también a lo intrascendente de la pesquisa policial.

En este sentido, el modus operandi de los dos representantes de la ley se afilia más al método deductivo clásico del policial de enigma³, habitual en las novelas de Chesterton o Conan Doyle, que a los planteamientos policiales que exhiben filmes procedurales coetáneos como *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950) o *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), donde el cuerpo de policía, amén de adquirir un papel eminentemente protagónico, arriesga su integridad física para restablecer un orden que se presume alterado. En *Los ojos dejan huellas*, por lo tanto, la investigación policial se adecúa a planteamientos metodológicos de orden especulativo en que la indagación y la recopilación de indicios sustituyen a las persecuciones y los tiroteos por las calles de la urbe:

COMISARIO OZALLA: ¡Suba al coche! Tenemos que detener al asesino.
 AGENTE DÍAZ: Vaya por Dios. Con lo bien que se me estaba dando una escocesa.
 COMISARIO OZALLA: ¿Lleva usted pistola?
 AGENTE DÍAZ: ¿Eh? Sí, sí, claro... [Palpándose la chaqueta] ah, no, no la llevo.

Conclusión

El hecho de que *Los ojos dejan huellas* se realizara en régimen de coproducción con Italia, contara con Sáenz de Heredia como director y concluyera con el preceptivo final ejemplarizante posibilitó una inusitada permisividad censora, consintiéndose alusiones a temas considerados incómodos a la sazón como eran el adulterio, la política, la censura cinematográfica o el jefe del Estado español. Por otra parte, a nivel formal *Los ojos dejan huellas* recurre asiduamente a secuencias interiores sombrías, reflejo de la degradación moral de algunos de los personajes, alejándose así de los planteamientos estéticos de un cine policial más verista y en boga en la década del cincuenta que tiene como punto de partida *The Naked City* (Jules Dassin, 1948) y en el que abundan las localizaciones exteriores. Sin embargo, uno de los aspectos más llamativos de *Los ojos dejan huellas* es la hilarante actuación del actor Fernando Fernán Gómez interpretando al agente Díaz. Este personaje contrasta con la seriedad y eficiencia que los agentes de policía suelen ostentar en los filmes policiales españoles de los años cincuenta. En este sentido, Santos Zunzunegui (2009: 90) afirma que una de las pocas formas de disconformidad en el cine del primer franquismo podía darse a través de la misma actuación de los actores, particularmente los secundarios. Se puede pensar en el heteróclito agente Díaz como la plasmación de un cierto tipo de cultura popular que

³ Siguiendo a Todorov (1971: 57-60), el policial de enigma, el clásico *whodunit*, se basa fundamentalmente en la presencia de dos historias: la historia del crimen y la historia de la investigación. Por el contrario, el *hardboiled* norteamericano suprime la primera historia y da existencia a la segunda de modo que ya no se narra un crimen anterior al momento del relato, sino que este último coincide con la acción. En *Los ojos dejan huellas* la perpetración del crimen es toda una historia en sí, no en vano ocupa la primera parte de la narración fílmica. En la segunda parte la historia de la investigación policial transcurre en paralelo con la historia de Martín y Berta cuya evolución se ciñe a la idea de que un asesinato puede dejar huellas en los ojos de un asesino.

ambivalentemente rehúsa la rigidez de los patrones ideológico-morales establecidos. Esta idea nos lleva a Bajtin y a su estudio de la risa en la cultura popular como “un arma de liberación en manos del pueblo” (1974: 89). Dentro de esta misma línea teórica se posiciona Labanyi, para quien los personajes populares serían “capaces de pequeños actos subversivos” (2009: 92) que intentan desestabilizar la ideología dominante. En el agente Díaz lo popular y lo sainetesco se oponen al estatismo y la rigidez del discurso oficial que el género policial pretende imponer. Al analizar el modo en que el registro popular se manifiesta en *Los ojos dejan huellas* se puede concluir que determinados géneros o categorías populares, incluso en combinación con el cine policial de corte más conservador, pueden llegar a desplegar un cierto “carácter opositor” (Bajtin 1974: 95) o contestación al conjunto de pautas ideológico-morales establecidas.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.
- COMAS, Ángel (2002). *IFI, Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas y su artífice, Ignacio F. Iquino*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- DE CERTEAU, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California.
- FANÉS, Félix (1982). *Cifesa: la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- GALÁN, Diego (1997). “El cine español de los años cuarenta”. *Cuadernos de la Academia*, 1: 119-133.
- HEREDERO, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo (cine español 1951-1961)*. Madrid: Filmoteca Española.
- LABANYI, Jo y Santos ZUNZUNEGUI (2009). “Lo popular en el cine español durante el franquismo”. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 5: 83-104.
- MEDINA DE LA VIÑA, Elena (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1952). “Ayer en los cines Carlos III y Roxy B, fue estrenada la película Los ojos dejan huellas”. *ABC* (4/10/1952): 29-30.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2007). *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.
- SANTOS FONTENLA, César (1983). “Cine policíaco español”. *ABC* (23/1/1983): 15-19.
- TODOROV, Tzvetan (1971). “Tipologie du roman policier”. En *Poétique de la prose*. París: Éditions du Seuil, 55-65.

- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1998). "Los ojos dejan huellas/Uomini senza pace". En Julio Pérez Perucha (ed.) *Antología crítica del cine español (1906-1995): flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, 318-320.
- VINCENDEAU, Ginette (2007). "French Film Noir". En Andrew SPICER (ed.). *European Film Noir*. Manchester: Manchester UP, 23-54.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando y Ángel A. JORDÁN (1988). *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona: Planeta.