

SIN HUELLA DEL CRIMEN. LA SINGULARIDAD MEDIÁTICA DE LA TELEVISIÓN FRANQUISTA EN MATERIA DE VIOLENCIA SOCIAL

Jean-Stéphane Durán Froix
Université Paris Ouest
CRIIA-EA 369

Résumé

Le crime fut pratiquement absent du petit écran sous le franquisme. Ce désintérêt constitue un paradoxe tant par rapport à la nature éminemment médiatique de la télévision, que par rapport à l'engouement des Espagnols pour le fait divers qui, par ailleurs, fait au même moment, les beaux jours de la presse spécialisée (comme en témoigne les tirages enregistrés alors par l'hebdomadaire *El Caso*). Si conformément au processus mis à jour par Dominique Kalifa, la bourgeoisie et les classes moyennes avaient déjà transformé le crime en attraction/distraction sociale, à charge pour la nouvelle société de la communication, qui se mettait alors en place, de l'élever au rang de spectacle de masse. Elle ne pouvait pas compter pour cela, contrairement à ses homologues européennes et latino-américaines, sur une littérature, ni un cinéma noirs développés.

Criminalité, Histoire du crime, media espagnols, télévision espagnole, civilisation espagnole, histoire contemporaine de l'Espagne

Resumen

Durante el franquismo, el crimen estuvo prácticamente ausente de la pequeña pantalla. Este verdadero desinterés es totalmente contrario tanto a la naturaleza del medio, como al gusto del público (éxito de la prensa negra como *El Caso*), como al tipo de telespectadores de aquellos años iniciales de la televisión, burguesía, clase media alta, es decir la más representativa del tipo de sociedad que convierte al crimen en espectáculo de masas, según Dominique Kalifa. ¿A qué factores se debe este desfase? ¿A la naturaleza puramente literaria de la morbosidad española de entonces? ¿A la falta de imaginación y experiencia de los guionistas? Conviene tener en cuenta que el género policíaco tampoco es uno de los grandes géneros del cine español.

Criminalidad, Historia del crimen, televisión española, *infoentertainment*. Morbosidad televisiva, estudios culturales, estudios televisivos.

Abstract

Crime reported on television was relatively non-existent under the Franco regime. This lack of interest contrast with the traditional leaning of the Spanish towards this type of news. *El Caso* - a weekly specialized in this area- usually prints over 300 000 issues. What legitimize this difference in treatment? Is it an example of censorship? Is it a consequence of the lack of imagination and/or experience of the writers and directors of television fiction? Or a consequence of the weakness of the thriller genre in Spanish literature theater and cinema?

Spanish cultural studies, history of crime, spanish's crimes, spanish television, *infoentertainment*, spanish contemporary history.

El crimen ha dejado poca huella en la televisión franquista. Muy escasos son los programas que abordaron de una forma o de otra este tema, menos aún los que mostraron cadáveres y en ninguno se derrochó hemoglobina para despertar el morbo del telespectador. El crimen ha sido hasta tal punto ninguneado durante estos años por la pequeña pantalla que apenas si quedan imágenes de estos espacios en los archivos de la actual Corporación pública. Series como *El enigma* de Alfonso Lapeña de 1958, *El detective Martínez* –primera producción nacional en dar entrada a la figura del investigador en el más potente de los mass media del siglo XX– o telefilmes como *El cadáver de la calle Luna* de Carlos Muñiz (1958) ni siquiera figuran en el catálogo de fondos audiovisuales de RTVE. Por lo que este análisis se basa esencialmente en las referencias, presentaciones y críticas publicadas en el órgano de prensa oficial de la televisión pública española, el semanario *Teleradio* y subsidiariamente en las fichas técnicas de programas desaparecidos, destruidos o simplemente borrados.

Esta desidia archivística tiene también como consecuencia que algunos de los espacios aquí incluidos lo hayan sido en función de la adecuación entre su denominación y el tema tratado, sin que sea posible comprobar, más allá de los datos cotejados, la verosimilitud de este supuesto. La nimiedad y opacidad en la que queda sumergida la presencia del crimen en la televisión del régimen contrasta curiosamente con la visibilidad, éxito e importancia que, al mismo tiempo, llegó a tener en las portadas y páginas interiores de la revista *El Caso*. Con lo que no se trata ni de un tema impopular (es mediáticamente lo contrario desde mediados del siglo XIX), ni objeto particular de la cerrazón de la censura.

Pese a ello y a la resonancia social que alcanzaron algunos homicidios en los años de pleno desarrollo televisivo, como los crímenes de Jarabo (1958), los de la envenenadora de Valencia (1959) o el cadáver descuartizado descubierto en un baúl de la estación de Atocha de Madrid (1929), tardaron cerca de treinta años en salir por televisión. La ficción con pretensión histórica suplió en estos casos lo que en su día los incipientes servicios de información –el *Noticiero* apareció en 1957– parecen haber descuidado o buenamente ignorado. Actitud que parecen haber mantenido hasta el supuesto crimen

del “Lute” en 1965, por lo que han sido excluidos del campo de investigación y reflexión de este trabajo.

La invisibilidad del crimen en la pequeña pantalla

El número de espacios que, hasta principios de los años setenta, trataron del crimen o lo incluyeron en sus contenidos, rondó el medio centenar –según los datos hasta ahora cotejados. Incluso para una televisión que tan sólo emitía cuatro horas diarias en semana (el doble viernes, sábados y domingos) por un canal único, antes de que se abriera la segunda cadena en 1966, este ratio parece irrisorio. Sobre todo si se tiene en cuenta que en las televisiones que más influyeron sobre TVE y más programas le suministraron, los géneros criminal y policíaco estaban en pleno auge. Son los años de la primera adaptación seriada de las intrigas de Sherlock Holmes en la BBC¹, de las grandes series policíacas americanas y de las primeras bocanadas de pipa del comisario Maigret en la televisión francesa (1967)². La inmensa mayoría de los crímenes que presenciaron los telespectadores españoles eran foráneos. Tenían lugar en el Nueva York de *Identificación criminal*, en Los Ángeles de *Perry Mason*, en el Londres de *Holmes and Company*, en el París de *Los cinco últimos minutos* y, menos a menudo, en pueblos o ciudades de provincia británicos o franceses. Con lo que adquirían una dimensión exótica que reforzaba su carácter ficcional y potenciaba la atracción de su suspense.

Bazas, contra las cuales era imposible competir con los medios puestos entonces a disposición de la creación propia. El presupuesto de TVE era con diferencia uno de los más bajos de las grandes televisiones occidentales, apenas equivalente con sus 1 274 millones de pesetas en 1966, al tercio del de la RBTF. Pese a ello, el realizador y guionista, Carlos Muñoz consiguió llevar el crimen en dos ocasiones a la pequeña pantalla. Y las dos veces gracias a los relatos de un misterioso Esteban Gregor (autor tan desconocido como poco productivo), de cuyos supuestos escritos sacó tanto *El crimen de la calle Luna* como *El cadáver de al lado*. Hacen parte del muy reducido grupo de ficciones televisivas verdaderamente españolas en abordar entonces este tema.

¹ Esta primera serie dirigida por Robert Mulligan, contara con 262 episodios que se emitieron entre 1949 y 1954.

² La primera adaptación televisiva del célebre comisario ideado por Simenon, fue británica. La primera versión francesa no aparece hasta 1967 y es obra de Claude Barma y Jacques Rémy.

Las demás son básicamente telenovelas como *Las Checas de Madrid* basada en el libro de Tomás Borrás, en donde se alude insistentemente al crimen de tipo político más que se muestra occiso alguno, y *Un crimen vulgar* inspirada en la obra de Juan Ignacio Luca de Tena, en la que es muy poco probable que se hiciera hincapié en las escenas más escabrosas, visto su hora de difusión: la sobremesa de los días de diario. Este quinteto queda completado con el único telefilm de corte vodevilesco difundido sobre este tema, *Crimen en el ático* cuyo guión firmó Miguel Mihura y realización llevo a cabo Gustavo Pérez Puig, uno de los maestros del género.

La proporción de programas de humor o tragicómicos que ponen en escena el crimen es paradójicamente casi tan importante como la de las ficciones, e incluso bastante más innovador desde el punto de vista televisivo que los ya clásicos telefilmes y telenovelas. De mayo a junio de 1961, se emitió la serie-concurso, *Archivo secreto* que es sin duda alguna el primer programa interactivo de la televisión española. El cadáver, presente en todos los capítulos y regularmente interpretado por el actor Ignacio de Paúl, debía incitar a “las personas que [tuvieran] dotes de deducción” a participar “en este concurso montado sobre casos judiciales que cada semana ha de resolver un espectador” para conseguir las 5000 pesetas de premio ofrecidas. La utilización lúdica del acto criminal quedaba patentada por la ausencia de sangre –incluso en los casos de muerte por arma de fuego o cuchillada–, de violencia extrema o de estigmas corporales visibles. El proceso mortal era reproducido mediante forcejeos entre la víctima (siempre masculina) y su o sus asesinos, vocerío, y tras el acto mortal, la puesta en evidencia del cuerpo inerte en posiciones generalmente inequívocas (tirado en el suelo o recostado brazos abiertos y cabeza caída hacia atrás) durante escasos minutos antes de dar paso al juego. Esta escenificación clásica y funesta del crimen es utilizada para conseguir justamente el efecto contrario para la que fue ideada en el teatro. Con lo que, no sólo pierde toda intensidad dramática sino que además, reducida a mera pantomima corrobora la imagen que el régimen empezó entonces a destilar entre la clase media y según la cual España era –contrariamente a los demás Estados occidentales– un país pacificado, exento de tensiones y violencias sociales, gracias al caudillo. Esta desnaturalización de la representación pública del acto criminal ya había sido iniciada, un año antes en 1960, con la difusión de una de las primerísimas series cómicas producidas por TVE, *El detective Martínez* en donde la intriga (no policial) ideada por Manuel Ruiz del Castillo

era una pura mofa de la anglosajona que embelesaba a un número cada vez mayor de telespectadores. Estos usos y manipulaciones del crimen en la pequeña pantalla deben más al teatro que al cine.

El teatro televisado constituye uno de los grandes éxitos de la televisión franquista. Aparece regularmente entre los diez tipos de programas más vistos, hasta finales de los sesenta y llegó incluso a constituir un género televisivo aparte: el denominado en la jerga del ente público, “espacios dramáticos” o más llanamente “dramáticos”.

Sin ser un tema particularmente relevante, el crimen es evocado con mayor frecuencia en los escenarios que en la filmografía de los años cuarenta y cincuenta, la única que la legislación sobre protección de la producción y distribución cinematográficas permite sacar a antena. De ahí que sean las pautas teatrales las que hayan marcado más la presencia del crimen en televisión que las fílmicas. Sin olvidar que una parte importante de las escenas de crimen presentadas por la televisión, pertenecen en realidad a obras de teatro, tanto a la comedia pequeño burguesa en el caso de la *Mujer asesinada* de Miguel Mihura, como al gran repertorio clásico, en el de *El Alcalde de Zalamea*. Lo que contrasta con la naturaleza novelística del resto de los crímenes difundidos por la pequeña pantalla. Los contenidos directamente o por alusión, en los telefilmes *Crimen perfecto*, *Diez negritos*, en las telenovelas, *¿Quién me asesinó?* o *Un actor para un crimen* y en la serie *Cita con la muerte* provienen del género policíaco y de suspense anglosajón que, como en el caso de la producción francesa, *Los cinco últimos minutos*, eran de un realismo y verosimilitud lo suficientemente eficaces para despertar no ya el interés momentáneo, sino la plena adhesión de los telespectadores³. Sin embargo y en contra de toda lógica mediática, el crimen no impactó en la creación ficcional televisiva de aquellos años, en donde siguió imperando el género histórico iniciado por la serie *Diego de Acevedo*⁴ y el costumbrista. La pequeña pantalla se desmarcaba así incomprensiblemente de lo que con *El Caso* empezaba a ser un verdadero fenómeno social.

³ Estas series cuentan entre los cinco programas más apreciados por los televidentes de los años sesenta y setenta, según el resultado de las encuestas llevadas a cabo por el propio ente público y el Estudio General de Medios (consorcio constituido por 22 empresas anunciantes, agencias de publicidad y medios de comunicación), in Durán Froix, Jean-Stéphane, *La télévision espagnole, un contre-modèle?*, Paris, Ophrys, 2009, p. 100.

⁴ Serie de trece capítulos realizada por Ricardo Blasco y emitida en 1966.

La competencia de *El Caso* e incongruencias de la política mediática del régimen

Cuando se inaugura la televisión en octubre 1956, el semanario de Eugenio Suárez llevaba ya más de cuatro años dando cuenta de los crímenes acontecidos por toda la península. Aunque todavía no había alcanzado la fama que se le conocerá más tarde, ya había empezado su firme andadura hacia ella. En 1960, su competidor más directo y coetáneo, la revista *Sucesos* dejaba de publicarse. Casi al mismo tiempo, otro de los escasos exponentes de este tipo de prensa, el rotativo *Por Qué*, que, desde la ciudad condal, había emprendido idéntica aventura, cesaba en su empeño de extenderse fuera de Cataluña. Y es precisamente durante esta etapa de pleno afianzamiento mercantil de *El Caso* y de expansión de su lectorado, cuando la pequeña pantalla se lanza a su vez a la divulgación de emisiones sobre este tema. Las primeras –recordémoslo– remontan a 1958.

A esta competencia mediática inicial, fruto de la coincidencia cronológica más que de cualquier cálculo estratégico o estudio de mercado, se suma la que deriva del tipo de contenidos ofrecido por uno y otro medio de comunicación. Si el recién aparecido *noticiero* televisivo –que no tomará su nombre actual hasta mediado de los sesenta– se limitaba entonces, en el mejor de los casos, a mostrar alguno de los reportajes filmados por el NO-DO sobre el acontecer del caudillo o del gobierno y corrientemente a la mera lectura del *parte informativo* expendido por los servicios de Radio Nacional, no solía por estas circunstancias hacer particular hincapié en crímenes o violencia social alguna; mientras que *El Caso* al contrario, acompañó sobre todo al principio, la relación periodística de sucesos de relatos criminales:

Nous trouvons [dans *El Caso*] des auteurs de romans noirs mais aussi des récits d'énigme qui fonctionnent selon le procédé qui est à l'origine même du feuilleton, puisque ces romans ont sans doute pour mission de fidéliser de nouveaux lecteurs (Franco, 2004, p. 352).

La utilización de esta argucia editorial durante los dos primeros años de la publicación debió ser lo suficientemente satisfactoria para que, a partir de entonces, la revista de Eugenio Suárez siguiera ofreciendo regularmente a sus lectores “de grands feuilletons”. Entre 1952 y 1955, llegó incluso a publicar *Memorias*, como las *del Comisario Ríos* o las *de un soldado español* (en la Legión Extranjera). Posteriormente, perennizó este tipo de entregas, publicando series enteras de artículos folletinescos sobre temas tan variados

como *Mujeres en el banquillo*, *Mujeres Duelistas* o *La Conquista del espacio* (Franco, 2004, p. 352). Con esta apertura hacia el relato seriado, *El Caso* no sólo daba un paso hacia la novela popular, sino que colmaba ya una demanda que la televisión apenas empezaba a tomar en cuenta.

Sin embargo la experiencia adquirida gracias a este desfase por los autores de estas relaciones de sucesos, tanto reales como ficticios, no fue en ningún momento aprovechada por la pequeña pantalla. Ninguno de los redactores o colaboradores – inclusive fotográficos, como Isidro Cortina o Manuel de Mora López– de este semanario figuran entre los guionistas, encargados de la imagen y menos aún realizadores de las escasas producciones televisivas dedicadas al crimen. Qué duda cabe de que el conocimiento y la pericia de un José María Vega, de un Enrique Rubio o de una Margarita Landi –que llegó incluso a asistir y a participar en más de un interrogatorio de la Brigada de Investigación Criminal (Franco, 2004, p. 23)– hubiesen permitido subsanar la falta de tradición policíaca del cine y del teatro españoles, principales referentes de la creación televisiva. Pero en ningún momento, se cruzaron los caminos de estos dos medios de comunicación de la segunda mitad del siglo XX. Es más, a finales de los ochenta: “*El Caso* fut, semble-t-il, totalement remplacé par la télévision [...]” (Franco, 2004, p. 29). Este remplazo por conversión completa del lectorado del morboso semanario en adictos telespectadores fue sin duda facilitado por las similitudes existentes en el trato que ambos medios dieron al crimen y que acentuaron la competencia entre ellos.

El recurso a la ficción, que iniciara *El Caso* mucho antes de que la televisión estuviera ni siquiera en condiciones de emitir, fue seguramente uno de los elementos que más influyera en la presencia y en el tipo de representación del crimen en estos dos mass media, y consecuentemente en la esfera mediática española. Lo que no deja de sorprender, por parte sobre todo de una revista dedicada a relatar sucesos verídicos y cuya fuerza de impacto residía en el realismo de lo ocurrido y mostrado. Aunque ya hemos tenido ocasión de explicitar la finalidad comercial de este ardid editorial, el hecho de que la única publicación de este género en perdurar durante más de cuarenta años reiterara en múltiples ocasiones su empleo muestra más que una supuesta falta de material, la necesidad de distracción y evasión de la sociedad española de entonces. Carencia contra la cual fue principalmente creada la televisión española que

contrariamente a las demás televisiones occidentales, no recibió mandato inicial de informar, sino de educar y distraer⁵ de manera “sana”, según expresa voluntad de su primer ministro de tutela, Gabriel Arias Salgado. La concepción ultra católica y conservadora de este ex Vicesecretario de Educación Popular, excluía obviamente de la categoría de los “programas siempre sanos y variados” toda representación de muerte violenta que no fuera bíblica, evangélica o hagiográfica. De ahí que el crimen tuviera, hasta la etapa aperturista del régimen (e incluso después), tan escasa presencia televisiva mientras que, durante todos estos años, campeaba en la prensa popular.

Este imperativo ideológico inicial tuvo además dos consecuencias principales en el poco trato que la pequeña pantalla reservó a este tema. En primer lugar, la censura apenas incidió en estos escasos programas, como tampoco lo fue de forma particularmente incisiva con la televisión en general, cuya trayectoria esencial se realizó bajo el régimen de autocensura instaurado por la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Una vez más el tratamiento recibido por el crimen en el nuevo medio de comunicación se asemeja al dispensado por la prensa escrita:

Malgré les différents exemples que l'on vient de présenter et la fréquence des interventions subies par *El Caso*, on constate que la censure n'a pas eu d'incidence réelle sur le contenu de la revue et que son activité a surtout porté sur des questions de détails (Franco, 2004, p. 73).

Igualmente ocurre con el segundo de estos efectos. El recurso a la ficción extranjera que se observa en los dos casos⁶, obedece sin embargo a finalidades distintas. Contrariamente al uso mercadotécnico que le da la primera revista especializada en estos temas, en TVE obedece ante todo a la imperiosa necesidad de hacer frente al aumento de horas de emisión⁷ con contenidos que fuesen, a la vez, poco costosos e ideológicamente aceptables por la doctrina franquista en vigor. Aunque esta ampliación

⁵ La referencia educativa se encuentra incluso mencionada en dos ocasiones en el discurso inaugural del ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, in Bustamante, Enrique, *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 31.

⁶ *El Caso* echó repetidamente mano de obras de William Irish, de Agatha Christie, de H.G. Wells, de Pierre Boileau o de Roger Menanteau, entre otros, in Franco, Marie, *Le sang et la vertu. Faits divers et franquisme, dix ans de la revue El Caso (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, p. 352.

⁷ La televisión empezó emitiendo cuatro horas diarias de programación (entre las 19h45 y las 0h00) y el doble los domingos. A partir de 1958, la pequeña pantalla también está abierta durante ocho horas los viernes y los sábados. En septiembre de ese mismo año, el volumen horario de emisión pasa a doce horas diarias. Al final del franquismo, las dos cadenas de TVE emitirán un total de 5 366,7 horas anuales, in *RTVE 1976. Nuestro libro del año*, RTVE, Madrid, 1976.

del tiempo de antena coincidiera con el giro tecnocrático del régimen⁸, gracias al cual cierto liberalismo empezó a tener eco entre los responsables de los sectores más modernos de la actividad socio-económica del país, nada indica que el recurso a los muy laicos y materialistas suspenses anglosajón y francés, hiciese explícita y directamente parte del cambio entonces iniciado. Si Arias Salgado accedió, pese a su vocación nacional-católica, a contratar y difundir estas series, fue ante todo por falta de una oferta televisiva internacional más acorde con sus principios, por el buen precio conseguido por ellas y por el escaso alcance “pervertidor” que ofrecían⁹. Intrínsecamente, estas representaciones de crímenes, sin ser forzosamente ejemplares, tampoco estaban exentas de una moral maniquea próxima a la del régimen. La vileza del acto quedaba siempre redimida con la captura y posterior castigo del verdadero culpable, que a veces incluso acababa en la silla eléctrica o en la guillotina, para tranquilidad de Jesús Aparicio Bernal, entonces director de programas de TVE e iniciador de esta apertura televisiva. Cara a la audiencia, el riesgo corrido era todavía menor. La televisión no empezó en España a convertirse en mass media, hasta la segunda mitad de los años sesenta, tras autorizarse en 1965, la venta a plazos de receptores. Con lo que la dimensión lúdica y ociosa del crimen –que más podía entonces preocupar a los responsables del ente público– estuvo reservada a las clases pudientes urbanas, las más adictas a la dictadura. Mientras que al mismo tiempo, la revista *El Caso* seguía satisfaciendo el morbo popular con técnicas, artificios y estilo dignos del siglo XIX.

Crímenes, morbosidad y cultura bajo el franquismo

Esta dicotomía clasista en la recepción y percepción mediáticas de la criminalidad, refleja en realidad el gusto y la atracción por el morbo de la sociedad española en su conjunto. Morbosidad que estuvo alimentada, por toda una serie de asesinatos que tuvieron un gran impacto en la opinión pública, pese a la propaganda y a la desinformación practicadas por el régimen.

⁸ Alberto Ullastres y Mariano Navarro Rubio habían pasado a formar parte del gobierno en febrero de 1957.

⁹ Recuérdese que durante toda esta época, TVE se despedía diariamente de sus telespectadores con el espacio *Tiempo de plegaria*.

En su *Crónica de la España negra*, Francisco Pérez Abellán registra nada menos que una docena de crímenes “famosos” entre los años cincuenta y el final del periodo franquista. Todos ellos parecen haber suscitado en la opinión pública, un interés comparable al que, en su día, despertaran el crimen de Don Benito en 1902 y el caso del cadáver descuartizado, veinte años más tarde. Si la guerra civil y la cruenta represión que la prolongó, saturaron por un tiempo el afecto morboso de la sociedad española, ni lo subsanaron, ni modificaron sustancialmente su interés por la muerte violenta. Las manifestaciones públicas de esta morbosidad reaparecen justamente en las postrimerías de la posguerra. Tres años apenas después de que las ejecuciones de Cristino García y de la campesina Manuela Sánchez, pusieran triste fin a la actividad guerrillera por tierras peninsulares, saltó a la palestra mediática el asesinato de Carmen Broto, conmocionando a la burguesía barcelonesa y poco después al resto del país. Con el brutal apaleamiento de esta prostituta en 1949, se iniciaba la saga de crímenes que, hasta el perpetrado en el cortijo de los Galindos (provincia de Sevilla) en julio de 1975, tuvo en vilo a la opinión pública española durante el franquismo, particularmente en la década de los cincuenta durante la cual se sucedieron los crímenes del “Mochito” (1951), de Tárdaquila y de las quinielas en 1954, los de Jarabo, cuatro años más tarde, y el de la envenenadora de Valencia en 1959. De todos ellos, los más nombrados fueron los cometidos por José María Jarabo.

Contrariamente a los demás, los cuatro asesinatos cometidos por este señorito juerguista, mujeriego, dilapidador de la fortuna familiar y sin escrúpulos, presentaban todos los ingredientes para apasionar a un público tan ávido de distracciones como de justicia social, incluida la repulsión que provocaba en una sociedad estructurada en torno a la familia, el hecho de que una de las víctimas estuviese embarazada. La inmoralidad de este individuo sin honor ni dignidad convenía perfectamente a los poderes en vigor. Para la dictadura, su arresto y posterior ejecución probaban tanto la eficacia de su policía como el rigor de su justicia. Sin embargo –y por mera casualidad histórica, sin duda–, Jarabo fue el último ejecutado en cumplimiento de sentencias dictadas por la jurisdicción ordinaria. Para la Iglesia, su caso se convertía en parangón y providencial lección de moral. *El Caso* consiguió una de sus mayores tiradas, unos 400 000 ejemplares (Franco, 2004, p. 27), dando a conocer tan ilustre y ejemplar suceso. Gracias a estos acontecimientos y a su política editorial, el semanario de Eugenio

Suárez superaba con creces, en los años cincuenta, a la televisión. Su lectorado era entonces cinco veces mayor que el número de telespectadores de TVE (el parque de receptores era apenas de unos cuantos miles). Su red de distribución llegaba ya además regularmente a todos los rincones de la península, mientras que las ondas hertzianas de la televisión no consiguieron cubrir la totalidad del territorio nacional hasta mediados de los años setenta –e incluso 1982, en lo que concierne la segunda cadena–. Prácticamente hasta el final del franquismo, el referente y principal fuente popular en materia criminal fue *El Caso* y no la pequeña pantalla, que sólo jugó este papel de forma muy esporádica y lúdica –como ya hemos tenido ocasión de demostrarlo– para las clases pudientes y más cultas.

En la España franquista, la representación gráfica y el relato criminal siguieron llegando a la inmensa mayoría de los ciudadanos de la misma manera en que lo habían hecho en el siglo diecinueve. La televisión no modificó sustancialmente este modo de transmisión, ni por lo tanto la representatividad y presencia de la criminalidad en la sociedad española y en su imaginario colectivo. Sin embargo tampoco este prolongado uso decimonónico enriqueció la cultura del momento o contribuyó a homogeneizar la percepción de la “norma”, como lo aventura Dominique Kalifa en la introducción de su excelente estudio sobre *Crime et culture au XIXe siècle*:

[La] présence du crime entretient [...] d'étroites relations à la culture. Ne serait-ce d'abord qu'en raison de cette multitude d'objets et de pratiques culturelles que les affaires criminelles n'ont cessé d'engendrer. Livres, journaux, fascicules, chansons, pièces de théâtre, affiches, films, etc., ont de longue date adossé aux réalités criminelles une large part de leur répertoire. Celui-ci permet bien sûr de donner au crime accès et visibilité sociale, mais il contribue aussi à diffuser un imaginaire homogène de la norme, des perceptions communes et partagées du tolérable et de l'intolérable (Kalifa, 2005, p. 10).

Es más, crímenes tan sonados como los de Jarabo, los de la envenenadora de Valencia en 1959 o la veintena de los cometidos por “El Arropiero” en 1964, no fueron llevados a la pequeña pantalla, ni dieron lugar a ficción alguna, hasta mediados de los años ochenta. Durante todos estos años, la popularidad y capacidad evocativa de estos hechos delictivos pasaron totalmente desapercibidas a la naciente industria audiovisual española, pese al éxito que iban registrando al mismo tiempo las series criminales extranjeras. Esta larga impermeabilidad es tanto más sorprendente que –como ya se ha dicho– la censura no parece haberse interesado particularmente por este género, y que

es justamente el momento en el que se adopta como modelo de desarrollo televisivo el parangón americano, basado en la dinámica audiencia-publicidad como fuente principal de financiación.

La paradoja tiene por lo tanto visos de tener un origen meramente cultural. La novela, el teatro y el cine españoles de los que se nutre casi exclusivamente la ficción televisiva, hasta bien entrado los años ochenta, carecen de tradición policíaca. La literatura decimonónica y de principios del siglo XX, que es la principal fuente de inspiración de los seriales, telenovelas y otros telefilmes, es la que sin duda más adolece de esta merma:

[...] el buscar en la literatura española una tradición de este género [policíaco] en sentido estricto ha resultado, hasta hace muy poco tiempo, una empresa abocada al fracaso. Los contados casos que se podrán encontrar como, Pardo Bazán, Joaquín Belda o Mario Lacruz, aparecen aislados unos de otros, más directamente relacionados con la tradición del género en Europa y Norteamérica, que con el resto de la producción literaria española, surgiendo más como anómalas excepciones que integrados en una corriente literaria (Colmeiro, 1994, p. 89).

Por su parte, el teatro, que diera lugar a uno de los espacios más genuinos y longevos de la televisión española, “los dramáticos”, tan sólo afloró el género policíaco tardíamente y gracias a las traducciones, adaptaciones, cuando no al plagio de obras extranjeras. Pero sin que este contacto con las fuentes primeras del género (fruto de una demanda real) recalase lo suficiente en la dramaturgia nacional para inspirar una corriente propia, pese al éxito cosechado por compañías como la de Enrique Rambal que se especializaran en su representación en el primer tercio del siglo XX¹⁰. Falto de este arraigo, el teatro policíaco no pudo, contrariamente a otros géneros dramáticos coetáneos –pero bastante menos populares, como el moralista drama burgués benaventino–, traspasar la barrera mediática. La preponderancia que la televisión franquista otorgó a la tradición y el enraizamiento cultural de los géneros a la hora de producir sus propios contenidos sobre cualquier otro criterio –incluido sorprendentemente el de la popularidad– favoreció no sólo el éxito de la producciones extranjeras (inclusive las de peor calidad), sino también el hecho de que el telespectador identificara rápidamente lo foráneo con lo moderno (aunque no lo fuera en realidad) y

¹⁰ Ricci, Evelyne, "Du sang sur scène : le théâtre criminel en Espagne (1912-1918)", ver artículo en este volumen.

se fuese desligando de los “espacios dramáticos” conforme la televisión ganaba audiencia. Por muy televisada que fuera una obra teatral sin occiso, ni su correlativo suspense, no podía ser ni moderna, ni atractiva para la inmensa mayoría de los “teleadictos”¹¹ de los últimos decenios del siglo pasado. La ausencia de un repertorio dramático policíaco nacional pesó sin duda alguna sobre la progresiva desafección de los telespectadores por el teatro y desde luego, más aún sobre la escueta presencia del crimen en la pequeña pantalla que la desidia con la que el cine también trató este tema.

Si escasas fueron las películas que antes de los años cincuenta se pueden incluir en el género “negro”, las que lo cultivaron en los sesenta, como *A tiro limpio* (1963) de Francisco Pérez-Dolz o *Crimen de doble filo* (1965) de José Luis Borau, tuvieron una difusión tan confidencial que no pudieron satisfacer las exigencias de audiencia requeridas por la televisión, ni influenciar o siquiera mínimamente interesar –parece– la nueva generación de realizadores que junto al propio Borau, hacía sus pinitos en televisión. De entre la apretada nómina¹² de los que pasaron por TVE antes de recabar en la industria cinematográfica, tan sólo Pilar Miró, con su ya culto *Crimen de Cuenca* (1979), José Luis Garci con su “thriller” clásico *El Crack* (1980) y Narciso Ibáñez Serrador, cuyas dos únicas incursiones en el universo fílmico (*La residencia*, premio a la mejor película, Taormina 1976) y *¿Quién puede matar a un niño?*, segundo premio a la mejor película, Avoriaz 1976) pertenecen al género “negro”, incurrieron en la ficción criminal.

Como en el caso del teatro, no se puede achacar la falta de producciones sobre este tema al desinterés del público. Aunque los largometrajes de Pérez-Dolz y Borau pasaron en su día prácticamente desapercibidos –por culpa, en buena parte, de la distribuidora–, tanto el de la futura directora del ente público, como el del futuro director oscarizado, consiguieron un más que honroso éxito de taquilla. La desidia en este caso parece obedecer tanto a las carencias del entorno cultural en el que se formó esta generación –y a los que ya hemos hecho alusión– como al desinterés, cuando no el desprecio con el que muchos de estos cineastas acometieron su quehacer televisivo y para los cuales : “[...] el trabajo en el medio no iba con ellos y era tan sólo una etapa alimenticia de

¹¹ Título de uno de los principales ensayos sobre público televisivo escrito bajo el franquismo, in Rodríguez Méndez, José M^a, *Los Teleadictos*, Barcelona, Estela, 1971.

¹² Y en la que cabe destacar a figuras tan relevantes de la filmografía española como Mario Camus, Fernando Fernán Gómez, Iván Zulueta, Jaime Chávarri, Jorge Grau, Alfonso Ungría, entre otras.

transición hacia la industria del cine” (Palacio, 2005, p. 87). Con la notable excepción de Ibáñez Serrador, quien introdujera el suspense y el misterio en la ficción televisiva, el resto de los realizadores reservó por lo general, los destellos de su creatividad y originalidad a su obra cinematográfica pura. La falta de huellas realmente visibles e identificables de la representación del crimen en la pequeña pantalla refleja ante todo una de las más soterradas tradiciones de la cultura española contemporánea.

Partiendo de la premisa de que “la historia de un país, es la historia de sus crímenes”, el periodista y realizador Pedro Costa intentó poner fin a ese vacío, lanzando, a partir de 1984 y por TVE 1, la serie la *Huella del crimen* (Cristóbal, 1984, p. 26). Y este parece haber sido su principal empeño a lo largo de las tres temporadas en que ha estado en antena, alternando recreaciones de crímenes antiguos, como el de la calle Fuencarral de 1888 y el del capitán Sánchez en 1913, con el de otros muchos más recientes entre los que cabe destacar –durante la primera temporada (1985)–, el de José María Jarabo en 1958, el del llamado de las envenenadoras de Valencia (1959), o el más reciente de Velate, perpetrado en 1973. Esta tónica continúa en la siguiente entrega que tiene lugar a principios de los años 1990 y en la que al lado de los asesinatos de Carmen Broto de 1949 y el de los amantes de Perpiñán en 1971, el antiguo cronista de *El Caso*, propone a los telespectadores las representaciones del de Don Benito de 1902 y del expreso de Andalucía, basado en el sangriento asalto sufrido por este tren en 1924. Sin embargo, esta puesta en perspectiva de los homicidios más sonados de ayer y de hoy, sobre la que *El Caso* había fraguado su éxito, distó de mucho de dar los mismos resultados en televisión y la tercera entrega de la serie se demoró hasta el año 2009. Esta vez y tras un alentador 13,5 % de audiencia, conseguido por el capítulo de apertura dedicado al crimen de los Marqueses de Urquijo¹³, el serial se focalizó en la docuficcionalización de homicidios, ya en su día objetos del *infoentertainment*. *El secuestro de Anabel* que reproduce el secuestro y el posterior asesinato de la joven Anabel Segura en 1993, superó los tres millones seiscientos mil telespectadores, elevando el récord de audiencia de la serie a un –nada despreciable– 18,1% del *share*¹⁴, del que no quedaría lejos el siguiente y último número de la serie, *El asesino dentro del círculo*, dedicado al caso

¹³ “Audiencias con el culo al aire” in www.formula.tv.com/series/. Consultado el 18/06/14.

¹⁴ “El secuestro de Anabel y lo nuevo de “CSI” se reparten la noche”, in ” in www.formula.tv.com/series/. Consultado el 18/06/14.

del asesino en serie Joaquín Ferrándiz Ventura¹⁵. Para entonces, la representación televisiva del crimen había quedado reducida a la inmediata, despiadada y rentabilísima satisfacción de la morbosidad colectiva. Pasaba –casi sin pausa– de una discreta e incómoda existencia, a tronar en los *rankings* de la telebasura.

BIBLIOGRAFÍA

- COLMEIRO, José F., 1994, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- CRISTOBAL, Ramiro, 1984, “La huella del crimen. La otra historia de España”, *Teleradio* n° 1394, 23 de noviembre, Madrid.
- DURAN FROIX, Jean-Stéphane, 2009, *La télévision espagnole, un contre-modèle?*, Paris, Ophrys.
- FRANCO, Marie, 2004, *Le sang et la vertu. Faits divers et franquisme, dix ans de la revue El Caso (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- KALIFA, Dominique, 2005, *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin.
- PALACIO, Manuel, 2005, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- PÉREZ ABELLÁN, Francisco, 1998, *Crónica de la España negra, los 50 crímenes más famosos*, Espasa Calpe, colección España hoy, Madrid.
- RICCI, Evelyne, 2014, *Du sang sur scène : le théâtre criminel en Espagne (1912-1918)*, Voir dans ce même volume, in Collection “Les travaux du CREC en ligne” n°8, ISSN 1773-0023.

¹⁵ La relación televisiva de los cinco homicidios de mujeres perpetrados por este asesino en serie de Castellón entre 1995 y 1996, alcanzó un 16% de la cuota de pantalla.