

NOVIEMBRE 2022

**CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE MEETS FESTIVAL GRANADA NOIR (III):
CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE FRANCISCO PÉREZ-DOLZ**



ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO
/AULA DE CINE

8ª ED. FESTIVAL
GRANADA NOIR



EN
LA CAPILLA
 entrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 leasee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuetas, 14

tares

A GRANADA.
 inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

ra con un spa-
R RAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos, de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el efímero es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada, en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros, cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible es
 mero de es
 han sido te
 corruptos c
 cias a todo
 Igualmente
 muy noble
 stis que tu
 en reverenc
 a todos los
 mente a la
 lesianco, Tu
 gios de es
 que no cit
 han acudid
 nuestros es
 Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tismas su
 muy especi
 cueles Norr
 entusiasmo
 veterana A
 rio, tan ca
 dos

No quise
 mos colabo
 tiguos Alur
 día de este
 ron el hom
 liquas a tr
 lo hicieron

Gracias a
 molesto al

La Escue
 Escuela Pi
 ble recuerd
 comunicad
 Roma.

Y, junta
 agradecimie
 modo espec

Que se e
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen,
 más que ul
 colaborar d
 gelizadora
 la Santa Ia

Gracias a
 que hag vo
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambi
 tiene que
 turado de

A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.*

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

NOVIEMBRE 2022

**CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE MEETS
FESTIVAL GRANADA NOIR (III):
CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE
FRANCISCO PÉREZ-DOLZ**

Lunes 14 20:30 h.

A TIRO LIMPIO

(España, 1963)

Francisco Pérez-Dolz

v.e. [85 min.]

Presentación y coloquio posterior a cargo de:

Jesús Lens (Director de “Granada Noir”)

Juan de Dios Salas (UGR CineClub Universitario/Aula de Cine)

Organiza:

Cineclub Universitario/Aula de Cine

8ª ed. Festival Granada Noir



Todas las proyecciones en la

SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS



SALIDA



Lunes 14

20:30 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

A TIRO LIMPIO (1963) España 85 min.

Dirección.- Francisco Pérez-Dolz. **Guion.-** Miguel Cussó, José M^a Ricarte y Francisco Pérez-Dolz. **Fotografía.-** Francisco Marín (B/N - 1.85:1). **Montaje.-** Teresa Alcocer. **Música.-** Federico Martínez Tudó. **Títulos de crédito.-** Estudios Macián. **Productor.-** Francisco Balcázar. **Producción.-** Balcázar P.C. **Intérpretes.-** José Suárez (*Romás Avelino Campos*), Luis Peña (*Martín*), Carlos Otero (*Jordi Abad Mateu "El Picas"*), María Asquerino (*Marisa*), Joaquín Navales (*Antoine*), Carolina Jiménez (*María*), Gustavo Re (*el señor del garaje*), María Francés (*sra. Abad*), Rafael Moya y Pedro Gil (*comisarios*). **Estreno.-** (España) septiembre 1964.



versión original en español

Centenario del nacimiento de
FRANCISCO PÉREZ-DOLZ
(1922-2017)

Música de sala:

El jazz en el cine negro español (1958-1964)

Bandas sonoras originales de

José Solá, Augusto Algueró y Federico Martínez Tudó



Entrevista a FRANCISCO PÉREZ-DOLZ
(Madrid, 1922 - Barcelona, 2017)

¿De qué manera te involucraste en el mundo cinematográfico?

Comencé por pura casualidad. En aquellos años podría haber sido director de cine o librero, oficio que mi padre deseaba para mí. Fue en 1940 cuando mi amigo Miguel Lluch me introdujo en este medio. En aquella época había estudiado un poco de fotografía, pues era una de mis grandes aficiones, y eso me llevó a pensar que, a través del cine, podría consolidarme como director de fotografía –entonces les llamábamos operadores-. Pero de acuerdo con las leyes del sindicato, debía emprender el pertinente aprendizaje, para más tarde ser segundo ayudante o auxiliar, ayudante foquista y, por último, cámara. Lamentablemente para mí, por aquel entonces en Europa y particularmente en España, se utilizaban las maravillosas cámaras Super Parvo, las cuales eran pesadísimas y como yo tengo un defecto congénito (carezco de estabilidad y fuerza en los brazos), rápidamente me di cuenta que no podía trabajar de eso. Esto que te explico ocurrió en el año 1943 y gracias a Miguel Iglesias, a quien conocía de las tertulias de Atenea Films y ya estaba preparando su segunda película, conseguí cambiar de oficio dentro del sector. En definitiva, me llamó para que le hiciera de script y sin pasar por el aprendizaje (!!!), que nos saltamos haciendo una pequeña maniobra burocrática. La obra en cuestión, **Adversidad** (Miguel Iglesias, 1944), era una adaptación de la novela catalana “Solitud” (1905), de Víctor Catalá, seudónimo de Caterina Albert, un drama rural muy conseguido y que extrañamente burló la censura, más bien por ignorancia de los censores, que no por otra cosa. En suma, considero tanto a Miguel Lluch como a Miguel Iglesias mis dos mentores dentro de este mundo.



Durante los siguientes años, trabajaste un tiempo para PECSA Films y Emisora Films como script y ayudante de dirección, labor, esta última, donde eras considerado por muchos el mejor. ¿Qué circunstancias motivaron que te enrolaras en dichas productoras?

Al principio fue todo un poco duro. El sistema en conjunto era muy precario e hice una serie de películas de baja calidad, donde aprendí realmente poco. El cambio se produjo con la película **Costa Brava** (Julio de Fleischner, 1947), una producción madrileña donde trabajé como script a instancias del ayudante de producción, José Ochoa, y cuyo jefe de producción era José María Alonso-Pesquera. El equipo que me encontré, digamos que era más profesional, con ganas de hacer un cine de más calidad y con medios más holgados. Mi labor mejoró sustancialmente con respecto a los films anteriores, e, incluso, fue reconocida por el propio realizador, cosa muy extraña por aquel entonces. A partir de ese momento, pasé a formar parte del equipo de PECSA Films, una productora muy importante propiedad de José Carreras Planas, la cual, valiéndose de las facilidades burocráticas de aquellos años, se consolidó como una sólida empresa cinematográfica. Con dicha firma participé en tres películas más: **Cuando los ángeles duermen** (Ricardo Gascón, 1947), un drama, adaptación de la novela de Cecilio Benítez de Castro realizado en coproducción con Italia; una comedia titulada **Conflicto inesperado** (Ricardo Gascón, 1947); y la gran superproducción, aunque no ajena a tropiezos, **Don Juan de Serrallonga** (Ricardo Gascón, 1948). Pero tras la quiebra económica de PECSA Films, entra en escena Emisora Films, que se queda con los estudios Trilla-Orpheo, lugar donde hasta ese momento habíamos rodado las películas anteriormente mencionadas, los cuales poseían una estructura y plan de trabajo parecidos –largo método de producción, personal estable y fijo, intentando siempre obtener un producto de calidad ...-. A mí me interesó mucho y por tal circunstancia decidí trabajar para Emisora Films, quienes estuvieron interesados en mí desde un primer momento, primero como script, para más

tarde convertirme en ayudante de dirección. Esta transición comienza en 1948 con la comedia **Un hombre de mundo** (Manuel Tamayo, 1948), y se consolida durante los siguientes años con diversas producciones de diferente índole: por ejemplo, **En un rincón de España** (Jerónimo Mihura, 1948), la primera película española de imagen real a color, concretamente en Cinefotocolor, un procedimiento técnico de invención autóctona a cargo de Daniel Aragonés y Antoni Pujol y que consistía en complicados procesos de teñidos de la película. Aunque, personalmente, pienso que la película más importante y representativa de esta etapa es **Apartado de correos 1001** (Julio Salvador, 1950), mi segunda película como ayudante de dirección, y la cofundadora, junto a **Brigada criminal** (Ignacio F. Iquino, 1950), del cine policíaco español. En esta producción nos juntamos parte de los jóvenes y no tan jóvenes del equipo de Emisora Films: Julio Coll, Antonio Isasi-Isasmendi, Ramón Ferrés, padre de Iquino -a cargo de la música-, Aurelio y Federico Larraya -en la fotografía-, Juan Alberto Soler -el decorador- y, cómo no, Julio Salvador, un personaje muy interesante, de cierta edad y que en los años cuarenta había fracasado con una película.¹

A lo largo de tu carrera has colaborado con algunos de los realizadores más representativos de los años cincuenta de nuestro país. Háblanos en concreto de los relacionados con el cine policíaco.

En la larga lista de directores mencionados, también debería destacar a Joaquín Romero Marchent, con quien hice su primera película, **Juzgado permanente** (1953), una obra de corte policíaco. Más tarde, me reencontré con Miguel Iglesias en **El fugitivo de Amberes** (1954), donde pude participar bastante, pues tenía una estructura un poco colectiva o amateur y esto le dio un aire artesanal, lo cual contribuyó positivamente en la ambición del proyecto, el cual considero más que aceptable. Con él también hice **El cerco** (1955), donde intenté moverme más ampliamente en el diseño de producción, el cual hasta ese momento se había limitado a cuatro localizaciones y pocos bocetos, y pretendí aplicar un método más riguroso y sistematizado: hice fotografías de localizaciones, un listado de posibles decorados... Además, compartía similar temática con **A TIRO LIMPIO**, pues se inspiraron en las mismas andanzas, a las cuales estábamos muy condicionados. En una ocasión, por ejemplo, delante del edificio de Emisora Films, situado en el paseo San Juan, había un banco y una mañana oímos unos disparos, salimos y lo sucedido fue que un coche ametralló a los policías situados delante. Para Antonio Santillán intervine en **Los desamparados** (1960), nuevamente ambientada en el cine criminal.

*En 1963 debutas como realizador con **A TIRO LIMPIO**, una obra de cine negro inspirada parcialmente en las andanzas de Francisco “Quico” Sabaté Llopart y Josep Lluís Facerías. ¿A qué se debió que eligieras una temática tan controvertida?*

¹ Se refiere a **Se le fue el novio** (Julio Salvador, 1945), comedia sentimental basada en la novela de Andrés Révész que supuso el primer papel como protagonista de Sara Montiel.



La historia de **A TIRO LIMPIO** empieza cuando José María Ricarte y yo trabajamos en una trama que en un principio se iba a llamar **Encuentro con la muerte**² para poco después titularse **La senda roja**, el cual nos gustaba mucho, pues conllevaba un doble sentido: el rojo como color de la sangre y como ideología política. La presentamos a registro con ambos títulos y si acabó llamándose **A TIRO LIMPIO** fue porque en mitad del rodaje fui a la productora y allí estaba Paco Balcázar, quien me preguntó si la película estaba repleta de tiros. Le contesté que no se preocupara, pues habían los suficientes. Entonces, me propuso titularla de este modo. Elegimos dicha temática, pues nos gustaban dichas andanzas como peripecias de un guerrillero, prescindiendo de su ideología política y del país donde estuvieran localizadas. Eran temas de actualidad y, por lo tanto, propicios a la comercialidad. Estaban en boca de toda la población, especialmente aquí en Barcelona debido a su proximidad con Francia. Eran muy habituales las habladurías o, incluso, si tenías “suerte” podías presenciar alguna acción violenta, como fue mi caso. También debo puntualizar que diversos críticos contemporáneos insisten en calificar la película como una obra masacrada por la censura franquista. Personalmente no estoy nada de acuerdo; del guion, por ejemplo, no tocaron ni una sola coma, dejando incluso los diálogos en catalán de la madre del *Picas* y el baile de sardanas en la plaza de la catedral. Y de la película, tan solo cortaron dos planos de un par de escenas: el primero, en el momento en que *Román* le pega un bofetón a *Marisa* y luego se abrazan, cortaron al bajar la cámara cuando

2 Bajo este mismo título se cobija el documental **Encuentro con la muerte** (Diego Zavala, 2001), un pseudohomenaje a Pérez-Dolz y a todo el equipo técnico de **A TIRO LIMPIO**, el cual recrea localizaciones, recoge testimonios y explora, tímidamente, los pormenores de la obra, aunque, lamentablemente, no indaga demasiado en los conceptos básicos del documento cinematográfico y los resultados son mustios y anoréxicos.



se veía como se le caía el camisón a ella; el otro, al entrar *Martín* en la casa abandonada buscando a su compañero *Antoine*, a quien encuentra ahorcado y tan sólo se le ven los pies. En la versión íntegra la cámara hacía una panorámica viéndose completo el cuerpo inerte del fallecido. Aun así, pienso que de esta manera queda mejor, pues la acción está sugerida. Pero de todos modos, la censura se produjo después de la copia estándar y existe una copia íntegra en 16 mm. que tengo depositada en la Filmoteca.

Considero que tu película posee un tratamiento más realista y cotidiano. ¿Influyó la censura o una posible autocensura en ello?

La censura, casi nada. Y la autocensura, relativamente poco. Quería que mis personajes tuvieran un trasfondo político y debía expresarlo de alguna manera. Creo que en la película queda suficientemente claro, aunque tampoco pretendía ir más allá, no quería elevarlos a la categoría de héroes. Eran activistas motivados por unos ideales, sobre todo Román. Tampoco tenía la intención de profundizar más y meterme en berenjenales. La historia es la que es y meterme más en la boca del lobo no hubiera beneficiado a la película.

El ajustado presupuesto condicionó en exceso la película y le potenció la creatividad por encima de todo. Ejemplo evidente de ello es la construcción rudimentaria de una grúa portátil para filmar la secuencia final del metro. Curiosamente dicho elemento ha trascendido fuera de tu obra y en el mundo cinematográfico se la conoce como “grúa Pérez”. ¿Qué nos puedes contar sobre esto? ¿Hiciste alguna otra “filigrana” técnica para terminar el film?

El presupuesto de la película, aunque bajo, era suficiente. Lo acontecido fue que yo quería rodar la escena final del metro e introducir dentro una grúa de aquellos años, pero debido a sus dimensiones, era impensable. Entonces improvisamos sobre la marcha y de-



cidimos crear la “grúa Pérez”, pero simplemente fue una especie de capricho personal para filmar el último plano de la película. En cuanto a otras “filigranas técnicas”, por ejemplo, las armas que aparecen en la película eran reales (cedidas por la Guardia Civil) pero, lógicamente, con munición de foguero. Nos encontramos con un problema: la pólvora de dicha munición apenas hacía humo ni llamarada. En definitiva, cinematográficamente no servían. Mi invento consistió en hacer con una broca un pequeño orificio en cada una de las balas e introducir en ellos un poco de magnesio y sellarlo con parafina, pues nuestra primera intención de taparlos con cera ensuciaba el mecanismo de las armas y no servía. De este modo, conseguimos unos tiroteos más realistas y cinematográficamente correctos.

*Lamentablemente **A TIRO LIMPIO** sufrió una deficiente distribución y pasó prácticamente inadvertida. ¿A qué se debió dicha circunstancia? ¿Condicionó dicho “fracaso” la elección temática de tu siguiente película, **El mujeriego** (1963) o, simplemente, fue el escaso interés que despertaba en ti el “thriller” como género propiamente dicho para progresar como cineasta?*

Cuando terminé la película y tuve la copia cero, hice un pase para diversos miembros del “Cineclub Monterols”. Estaban entre ellos José Luis Guarner, Juan Ripoll y Javier Coma. Al primero, sobre todo, le gustó mucho la obra, pero por aquellos tiempos comenzaba su carrera cinéfila. Unos días después, se proyectó en la sala de Filmax para varios productores, distribuidores y gentes del mundo del cine. La obra en general no encandiló demasiado. Después, en el momento del estreno, solo me hice acompañar por Paco y Alfonso Balcázar, un chico que pertenecía al departamento de distribución y el dueño de Filmax, Alfredo Talarewitz, quien por aquel entonces distribuía las películas de los Balcázar. En definitiva, a éste no le agradó nada la película, aludiendo en su contra el hecho de tratarse de una obra menor y que tan solo tenía la curiosidad de una escena hablada en lengua

vernácula. El error fue mío, pues debí haberme hecho acompañar, como mínimo, por Paco Marín, el director de fotografía, quien se encargó de llevar el guion de la película a los Balcázar, los cuales, supongo que por dejadez, no supieron aprovechar que la censura no nos planteara ningún problema. También es necesario decir que descuidé un poco el estreno: no me podía imaginar que en septiembre pudieran estrenarla de complemento en un cine de tercera categoría y, por entonces, ya estaba metido de lleno en la realización de **El mujeriego** y tampoco dispuse del tiempo necesario para estar pendiente de ella. Pero, sobre todo, olvidé defenderla y cuando quise hacerlo, ya era demasiado tarde: habían matado la película. Llegaron a estrenarla en Madrid, con dos años de retraso, allí las críticas fueron nefastas, me pusieron verde, no le veían ninguna gracia y menos aún calidad artística, me acusaron de intentar plagiar al cine francés. Fue al cabo de veinte años cuando el ya mencionado José Luis Guarner la rescata y la proyecta en la Semana de Cine de Barcelona de 1984, pero mi tiempo como cineasta ya había pasado. El cine negro, como género propiamente dicho, tengo que reconocer que no es mi favorito, pero yo hubiera realizado cualquier tipo de género con tal de volver a dirigir.

Texto:

David Pizarro, Entrevista, en dossier “Cine policiaco español”,
rev. Dirigido, mayo 2010

(...) En su momento, la breve (tres largometrajes) trayectoria cinematográfica como director de Francisco Pérez-Dolz, afamado ayudante de dirección, no gozó de gran predicamento. Así pues, abandonó el territorio de la ficción y buscó acomodo en el cine publicitario e industrial. Lo más inaudito es la ceguera con que fue recibido su estimable debut, **ATIRO LIMPIO**, un film que saca brillo a las coordenadas del cine policiaco, entroncando con la rica tradición del cine negro barcelonés, y posiblemente una de sus contribuciones más notables. Una obra generosa en alicientes, demostrativa del buen hacer, mejor oficio y óptimas lecturas (e influencias) del cineasta, que vio truncadas sus expectativas a raíz de su pésima distribución, relegada a un estreno en programa doble, a finales de verano, en Barcelona, y con dos años de retraso en Madrid. La acogida no fue entusiasta, si bien cosechó algún comentario favorable -de orden testimonial- pero no consiguió superar el status quo crítico. Solo salió del olvido (eventualmente) en 1984, gracias a José Luis Guarner, que le rindió un explícito homenaje en su proyección en la XXVI Semana Internacional de Cine de Barcelona. Su redescubrimiento, perdón, momento de gloria, fue fugaz, lo cual le imposibilitó alcanzar el rango canónico disfrutado merecidamente por títulos emblemáticos del policiaco español, es decir, **Brigada criminal** (Ignacio F. Iquino, 1950) o **Apartado de correos 1001** (Julio Salvador, 1950). Sigue pues a la espera de protagonizar un auténtico proceso de rehabilitación / reivindicación, compartible con otros films igualmente ignorados de parejo calibre, como **El ojo de cristal** (Antonio Santillán, 1955), **El cerco** (Miguel



Iglesias, 1955), **A sangre fría** (Juan Bosch, 1959), **Los atracadores** (Francisco Rovira-Beleta, 1961) o **No dispares contra mí** (José M^a. Nunes, 1961).³

El film responde (y asume) plenamente las constantes del género. Convierte la necesidad en virtud, ajustando con precisión y determinación las precarias condiciones de producción a las exigencias del policiaco. Su dominio de los resortes narrativos y dramáticos revierte en una obra que hace del eléctrico montaje, de la acción inmediata y de la adensada tipología de los personajes sus armas más incisivas. Su control del *tempo* del relato es espléndido. Y lo hace con un hábil maridaje de elegantes travellings, panorámicas descriptivas y efectos de profundidad de campo. Hace buen uso de los estilemas de la sensibilidad *noire* del *thriller* español: espacios urbanos reconocibles (ese verismo “documentalista” presente en las localizaciones de las mejilloneras del puerto, los alrededores del mercado del Borne, etc.), empleo de interiores y exteriores naturales, *cool* tapizado sonoro de ecos jazzísticos, respeto a la tradición pero no enfeudamiento de los modelos genéricos norteamericanos (correspondencias estéticas presentes en la iluminación, en el acentuado contraste de luces y sombras ...), la naturaleza fatalista, sobriamente desesperada que respira el relato, en fin, la incidencia en unos contrariados, no resignados personajes, con conciencia de perdedores, “*en lucha contra la sociedad, contra la policía y contra ellos mismos*”, en palabras de Esteve Rimbau.

Poco permanece de la idea nutricia de la historia, gentileza del zaragozano José M^a. Rircarte, recrear las andanzas de los maquis Quico Sabaté y Facerías⁴, progresivamente modi-

³ Curiosa, y paradójicamente, esa orfandad de definitivo reconocimiento no fue óbice para generar un esforzado pero fallido *remake*, de idéntico título, a cargo de Jesús Mora, en 1996, más o menos fiel a la letra pero menos al espíritu del original, acaso no impropio pero sí innecesario... que también pasó de puntillas por las pantallas españolas.

⁴ Inspiración difusa e indirecta de **Metralleta Stein** (José A. de la Loma, 1974) y cuyo atraco al *meublé* Pedralbes es materia de escenificación, en blanco y negro y con actores, en **La casita blanca. La ciudad oculta** (Carles Balagué, 2002).



ficada, alterada, pese a las precauciones adoptadas de refundir los dos personajes en uno, cambiar sus nombres... tanto por presiones de la censura institucional como de censuras no oficiales. El film se nuclea alrededor de los cuatro protagonistas (esos resentidos de uno de los títulos barajados y tumbados por la censura), sus evoluciones, la preparación y ejecución de dos atracos (uno de ellos al Patronato de Apuestas Mutuas, el dinero del fútbol, de las quinielas, todo un símbolo de la sociedad franquista), el ajuste de cuentas entre los delincuentes y la muerte del superviviente, *Román* (José Suárez), ametrallado por la policía. Los personajes secundarios, bien perfilados, son de índole colateral, y permiten apuntes del natural (cf. la utilización del catalán de la madre de *El Picas*, Carlos Otero, la inclusión de un baile de sardanas o la descripción de la masía) o comentarios *ad hoc* del comisario (Rafael Mayo), que observando en la morgue los cuerpos de los dos inspectores de la BIC (Brigada de Investigación Criminal), no se reprime y exclama: “*pobres muchachos, es duro nuestro oficio*”. Se introducen elementos de conciencia social, los diálogos captan la psicología y moral de los actantes y la violencia es sutil, intensa e implacable. Pérez-Dolz, que jamás confunde dinamismo con agitación, ni equipara sobriedad a lo anodino, no dispara balas de fogueo. Y se conoce a sus clásicos. El inicio es toda una declaración de principios e intenciones. Un plano secuencia con la cámara ubicada en el asiento trasero del vehículo ocupado por *Martín* (Luis Peña) y *Antoine* (Joaquín Novales), conjurados para atracar un garaje cuyas víctimas son un grupo de sujetos adinerados que acaban regados, que remite, antes que al Orson Welles de *Sed de mal* (*Touch of evil*, 1958), al largo plano secuencia, rodado en tiempo real,



del atraco al banco de Hampton de **El demonio de las armas** (*Gun crazy*, Joseph H. Lewis, 1949). Eficacia, exactitud, sin florituras. Sabe crear tensión con una imagen: el plano de la mano de *Martín* poniéndose un guante; un gesto de amenaza.

Domina el arte de la elipsis: así, la escena de *Román y Marisa* (María Asquerino), con *El Picas* beodo en el sofá, él entra en la alcoba, ella le espera, la cámara se mantiene fija en la puerta, amanece, los rayos de sol se posan en la puerta y *Román* surge con el torso desnudo (puede que forzado por la censura pero...). La fusión de profundidad de campo y claroscuros en la conversación entre *Román*, *Martín* y *Antoine* mientras esperan a *El Picas*. Sugestivas propuestas, ricos aciertos en modo alguno casuales, que, aparte de sofocar las arteras acusaciones de mimetismo, delatan la pericia técnica, las propiedades de la puesta en escena y la presencia de un cineasta de personalidad fuerte, definida... lamentablemente ausente, neutralizada en su devenir profesional inmediato. (...).

Texto (extractos):

Ramón Freixas, "A tiro limpio", en sección "En busca del cine perdido",
rev. Dirigido, febrero 2005

(...) En la representación cinematográfica de la lucha que mantienen sin tregua el Orden y el Desorden, el Delito y la Ley -por muy abyecta y arbitraria que sea-, subsiste un testimonio sociológico. Pero también existe un estilo visual muy acusado, de una abrumadora presencia física que varía y evoluciona, no lo olvidemos, en función del país y del momento político, social, en que se produce cada película, y que coincide, desde ópticas muy distintas, en lo que podríamos llamar el espíritu del cine criminal *moderno*. Esto es,

la claustrofobia, la paranoia, el nihilismo, una idea trágica de la desesperación y del destino que, parafraseando a Janey Place y Peterson Lowell, “constituyen una manera de ver el mundo que no se expresa a través de un suave y elíptico diálogo, ni tampoco a través de sus confusos y a menudo insolubles argumentos, sino en definitiva a través del estilo”⁵. Y, si hay una película policíaca / noir española dotada de verdadero estilo, esa es, sin duda, **A TIRO LIMPIO** (...). Situada en un contexto teórico, desde sus primeras secuencias -el extraño asalto al garaje que, como más tarde veremos, es más un acto subversivo contra el régimen franquista que una acción criminal-, **A TIRO LIMPIO** prueba que lo *noir* no es más que otra modalidad expresiva de una manifestación cultural y/o poética mucho más amplia, el relato policial. El cine policíaco, gracias al carácter abierto del lenguaje filmico, destaca por la plasticidad de sus formas y por la azarosa laxitud de sus convenciones cuando son trasladadas a la pantalla. Lo único que necesita el cine policíaco para existir son tres elementos: la presencia abisal del crimen en cualquiera de sus múltiples variantes -desde el asesinato hasta el chantaje, pasando por el atentado terrorista de raíz política, ya sea perpetrado por un solo delincuente o por una banda, con nocturnidad y alevosía o en pleno día... -; un no menos abisal entramado psicológico que explique el delito y su trastienda humana -los actos son, en este género, más elocuentes que las palabras-, capaz de descubrirnos, según apuntaba Marcel Oms, “... el film criminal (...) como la manifestación traducida en espectáculo de esas realidades paralelas que coexisten en cada uno de nosotros, individuo y ser social, y en el que la noción de crimen cuestiona la coexistencia pacífica”⁶. Y, por supuesto, un estilo visual que potencie, como ya hemos apuntado, la claustrofobia, la paranoia, el nihilismo, una idea trágica de la desesperación y del destino. Sobre estos elementos, **A TIRO LIMPIO** erige su grandeza. No en vano, como apuntaba Ramón Freixas, **A TIRO LIMPIO** “hace buen uso de los estilemas de la sensibilidad ‘noire’ del ‘thriller’ español: espacios urbanos reconocibles (ese verismo documentalista presente en las localizaciones de las mejilloneras del puerto, los alrededores del mercado del Borne, etc.), empleo de interiores y exteriores naturales, ‘cool’ tapizado sonoro de ecos jazzísticos, respeto a la tradición pero no enfeudamiento de los modelos genéricos norteamericanos (correspondencias estéticas presents en la iluminación, en el acentuado contraste de luces y sombras...), la naturaleza fatalista, sobriamente desesperada que respira el relato, en fin, en la incidencia en unos contrariados, no resignados personajes, con conciencia de perdedores”. ¿Acaso no reconocemos en las reflexiones de Freixas una escueta pero certera descripción de qué fue el cine negro español de la época a través, singularmente, de una cinta que certifica su “existencia” y final a un mismo tiempo?

5 “Some Visual Motifs of Film Noir”, por Janey Place y Peterson Lowell, artículo presente en *Movies and Methods* (Bill Nichols Ed.). University of California Press, Berkeley, 1976. Págs. 325-326.

6 “Le film policier, reflet de société”, por Marcel Oms. “Les Cahiers de la Cinéma”, Special Confrontation du Perpignan, 1976.



Así pues, llegamos a uno de los más notables puntos de interés de **A TIRO LIMPIO**: su carácter de film *político* a contrapelo. La banda que forman por un lado *Román* (José Suárez) y su amigo *Jordi “El Picas”* (Carlos Otero), junto a *Martín* (Luis Peña) y su camarada *français Antoine* (Joaquín Navas), más que una asociación de malhechores -como le gustaba decir por aquel entonces a la Brigada de Investigación Criminal- es un corpúsculo del *maquis* -guerrilleros antifranquistas de resistencia-, que con sus robos y sabotajes pretende minar los cimientos del franquismo alterando, descoyuntando, su gris vida cotidiana. Una vida cotidiana, decíamos, que subraya la hipocresía moral del régimen, su miserabilismo económico, social y político. Recordemos, por ejemplo, la brillante secuencia en que, de manera paralela, Pérez-Dolz nos explica cómo se desarrollan, por un lado, el atraco al Patronato de Apuestas Mutuas de Barcelona -el lugar donde se realiza el control de la recaudación y resultados de las quinielas-, y por otro, a fin de llamar la atención de la policía, la agresión a la casa de citas o *meublé*, donde parejas furtivas de amantes -desde un hombre casado con sus “queridas” a novios *formales*, pasando por tipos que han ligado con turistas extranjeras- practican el sexo libremente, por supuesto, de manera clandestina. Del *spleen* futbolero de un domingo por la tarde -el espectáculo deportivo de “interés general” que el franquismo utilizaba para amodorrar a una parte de la población; incluso ofrecía una coartada a todos los adúlteros que acudían a la casa de citas, los cuales se escabullían de su hogares con la excusa de acudir al campo de su equipo favorito ... -, con sus transistores radiando frenéticamente los resultados futbolísticos de la jornada mientras los funcionarios trabajaban en silencio en sus mesas, a la “discreta” cotidianidad del *meublé*, comprobamos que la España del momento, según Pérez-Dolz, era una particular mezcla de vulgaridad y sordidez. Señalemos, por ejemplo, el comentario de mediocre

nuevo rico que realiza uno de los contables del Patronato de Apuestas Mutuas –“esta semana, quien acierte una de catorce, podrá comprarse media docena de Mercedes”, dice-, o el pánico de un orondo caballero, al ser descubierto in fraganti con su amante, a que el asunto trascienda públicamente... La mecánica descripción de cómo *Román* y *Jordi “El Picas”* preparan su golpe en el Patronato –ese picado que muestra a Román escondiendo las armas en la cisterna del WC-, o el apunte malicioso sobre la dudosa sexualidad de *Martín* y *Antoine*, cuando el camarero de la casa de citas se escandaliza (i) al comprobar que se han presentado allí dos hombres “solos”... A propósito, destacar los diversos problemas que la cinta padeció durante su paso por Censura, en cuyos informes los tristes vigilantes de la moral pública escribieron: “*Relaciones ilícitas, alusión a otros hechos y conductas censurables y exhibición de casas de mala nota (prostíbulos) y otros detalles de mal gusto. Defecto de forma*”⁷

Empero, en **A TIRO LIMPIO**, su director no solamente se concentra en su atmósfera semidocumental –desde esos planos exteriores del Camp Nou y de los cientos de aficionados que se dirigen al campo, a la precisa descripción de la comisaría, con sus sillas de madera y su retrato de Franco colgado de la pared, sin olvidarnos de la lenta panorámica que recoge las sardanas que se celebraban (y se celebran) a los pies de la catedral de Barcelona... -; la cinta también presta gran atención a aquellos detalles que enriquecen la verosimilitud del relato. Citemos, pues, esa portada del semanario sensacionalista “Por qué” –competencia del popularísimo rotativo barcelonés de sucesos “El Caso”-, donde se detalla la muerte de “*El Picas*”, quien es calificado de *bandolero*⁸, o la lavandería donde trabaja *Román* y su hermana (María Julia Díaz). Pérez Dolz se esfuerza en conseguir (y consigue) una notable intensidad psicológica en el retrato de personajes, sin estereotipos, sin absurdas idealizaciones. Así, *Román* y “*El Picas*” serán dos ex activistas políticos hartos de la lucha, desencantados, que únicamente buscan evadirse de la pobreza, hacer realidad sus sueños de una vida mejor –cf. las escenas en la masía donde *El Picas* vive y trabaja (duro), en compañía de su madre y su esposa, embarazada de ocho meses; la turbia relación sentimental entre *Román* y *Marisa* (María Asquerino), una mujer “de bandera” que posee un bonito piso en el centro de la ciudad, sufragado por algunos de sus amigos varones-, mientras que *Martín* es un *maquis* enloquecido que utiliza como excusa su “lucha” para dar vía libre a su enfermiza crueldad, ayudado en todo momento por *Antoine*, un delincuente amante de las emociones fuertes, la bebida, el dinero fácil y las mujeres. En el retrato humano de *Román* y “*El Picas*” se percibe una mezcla de piedad y perspicacia, pues su maldad contrasta con su gris entorno vital, con la galopante depresión cultural

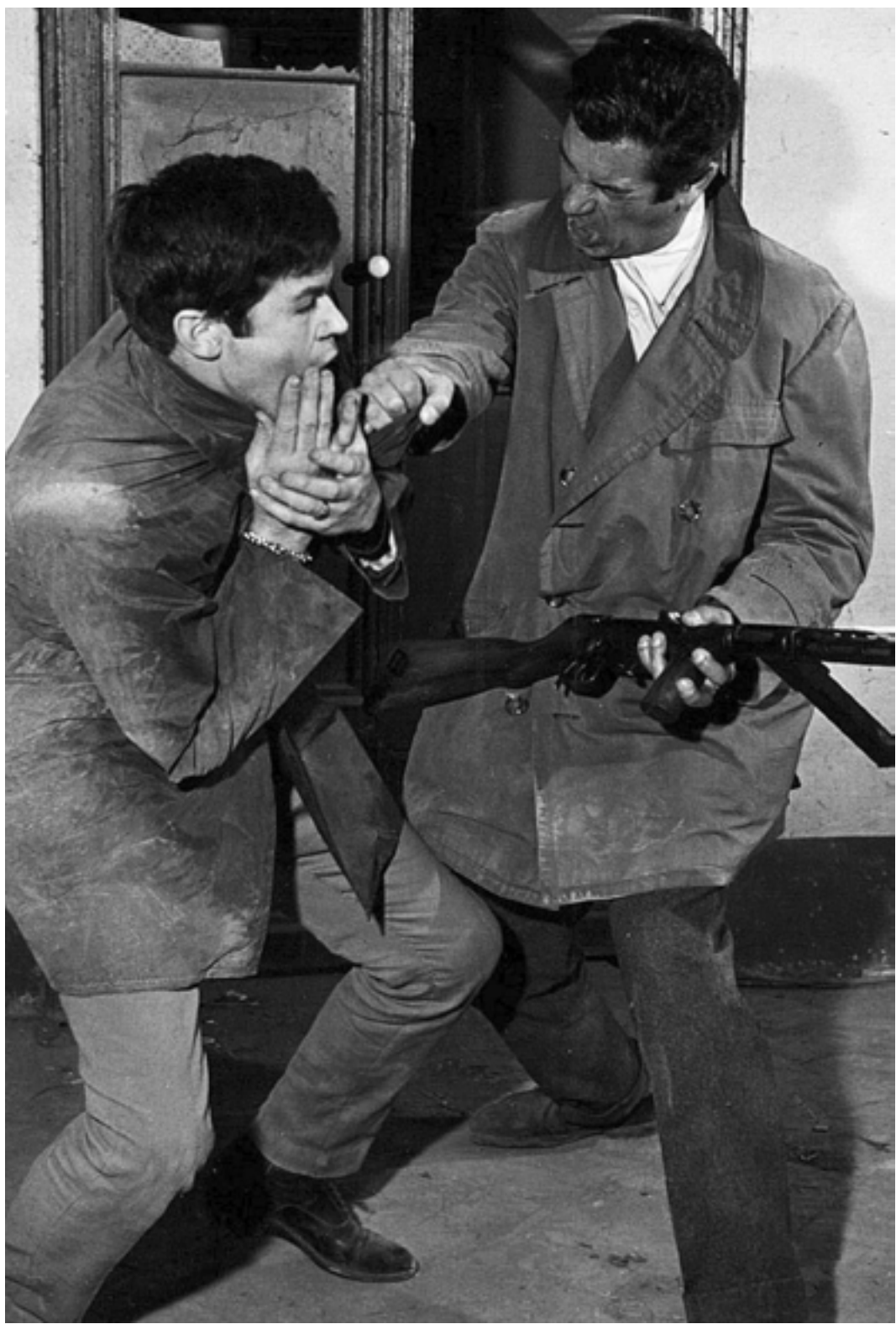
⁷ **Ficción Criminal a Barcelona, 1950-1963**, por Ramón Espelt. (Ed. Laertes, Barcelona 1998). Pág. 33.

⁸ *El Picas* se inspira en el célebre *maquis* Francisco “Quico” Sabaté Llopart (1913-1960) –militante anarquista que, una vez finalizada la Guerra Civil, se convirtió en el mayor exponente de la guerrilla urbana antifranquista-, el cual, una vez abatido a tiros por la Guardia Civil, fue ensalzado de manera “romántica”... por el periodista Enrique Rubio en las páginas de “El Caso”, quien definió a Sabaté como “*el último bandido español*” (sic).

y económica de toda una sociedad que con una auténtica doblez moral. Por el contrario, *Martín y Antoine* ilustran la retorcida simbiosis entre la delincuencia común y el activismo político, fruto de una prisión política y policial espoleada más por venganza, por odio, que por razones de *orden público* -recordemos cómo el comisario (Rafael Moya) susurra entre dientes que nadie liquida a dos de sus hombres y queda impune... -. Son los pequeños grandes detalles que otorgan energía a esta película magistral. (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "A tiro limpio: un clásico del cine negro español", en sección "Flashback", rev. Dirigido, junio 2009.



Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2022

Agradecimientos:

Jesús Lens & Gustavo Gómez (Festival Granada Noir)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón,
Gema Rodríguez & Lourdes García)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá , Juan Carlos Rodríguez

Organiza: Cineclub Universitario
/ Aula de Cine



8^a ed. Festival Granada Noir

Síguenos en Redes Sociales:
Facebook, Twitter e Instagram



En anteriores ediciones del ciclo
CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE MEETS
FESTIVAL GRANADA NOIR
han sido proyectadas

(I) MAESTROS DEL CINE MODERNO (IV): ARTHUR PENN (octubre 2017)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967)



(II) NEGRAS VIÑETAS EN NEGRO CELULOIDE (noviembre 2018)

Camino a la perdición (*Road to Perdition*, Sam Mendes, 2002)

* ¹**Batman begins** (Christopher Nolan, 2005)

Una historia de violencia (*A history of violence*, David Cronenberg, 2005)

* **El caballero oscuro** (*The Dark Knight*, Christopher Nolan , 2008)

* **El caballero oscuro: la leyenda renace** (*The Dark Knight rises*, Christopher Nolan, 2012)

¹ Los tres films de Nolan formaban parte, a su vez, del ciclo **Cineastas del siglo XXI (IV): Christopher Nolan**.



(III) CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE FRANCISCO PÉREZ-DOLZ
(noviembre 2022)

A tiro limpio (Francisco Pérez-Dolz, 1963)



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

8ª ED. FESTIVAL GRANADA NOIR



CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
MEETS FESTIVAL GRANADA NOIR (III):
CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE
FRANCISCO PÉREZ-DOLZ

NOVIEMBRE 2022

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram