

# ANTECEDENTES DE LA LITERATURA POLICIACA ESPAÑOLA: EL CASO DE *LOS ATRACADORES* (1955), DE TOMÁS SALVADOR

*Por* Javier Sánchez Zapatero

## 1. LA NOVELA POLICIACA EN ESPAÑA

**E**n el ámbito del hispanismo, y de forma particular en el reducido grupo de investigadores que hasta la fecha se han dedicado a estudiar los géneros narrativos populares, hay unanimidad a la hora de señalar el tardío desarrollo de la novela policiaca en España<sup>1</sup>. A diferencia de lo ocurrido en el mundo anglosajón, o en las letras francesas, que cuentan desde mediados del siglo XIX con una extensa y muy destacada nómina de escritores vinculados al género, la ausencia de modelos canónicos en la literatura policiaca española es prácticamente absoluta hasta la década de 1970. Varios motivos permiten explicar esta anómala situación, de la que suponen casos excepcionales, por ejemplo, los relatos de Emilia Pardo Bazán “La cana”, “Nube de paso” y “La gota de sangre”, publicados en los primeros años del siglo XX.

Así, es necesario aludir a los prejuicios con los que las elites culturales y las instituciones académicas han juzgado tradicionalmente al género, hasta el punto de integrarlo en categorías periféricas de “subliteratura”, argumentando, por un lado, el éxito que despertaba entre el público lector –que conllevó la creación de numerosas colecciones de narrativa popular destinadas al consumo masivo– y, por otro, la preocupación exclusiva de los autores por la construcción de las tramas de intriga, en detrimento de la calidad formal y estilística de las obras. También hay que referirse a

---

<sup>1</sup> Véanse, a este respecto, los estudios de José F. Colmeiro, Joan Ramon Resina, José Valles Calatrava y Salvador Vázquez de Parga señalados en la bibliografía final.

las propias estructuras sociales, históricas y políticas del país, puesto que, tal y como ha señalado Joan Ramon Resina (31), “la aparición del género [policiaco] depende de la presencia de unas condiciones ideológicas imposibles de cumplir sin una burguesía atenta a legitimar racionalmente su hegemonía”. La existencia en la sociedad española del siglo XIX de un orden arcaico, dominado por una oligarquía terrateniente heredera de la nobleza en muchas ocasiones y manifestado en una concepción jurídica obsoleta, condicionó el desarrollo de la novela policiaca en España, que tampoco presentaba las mismas características en lo que a urbanidad o industrialización se refiere que los países en los que fue gestándose el género —que, no en vano y según Valles Calatrava (83), “es propio de sociedades avanzadas” —.

A pesar de que hasta 1939 la llegada de traducciones fue constante, y el éxito de los modelos foráneos enorme —hasta el punto de que incluso un autor tan popular como Enrique Jardiel Poncela contribuyó al corpus de apócrifos de Sherlock Holmes con la publicación de obras como *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull* (1930) —, la implantación del régimen franquista empeoró aún más la ya de por sí delicada salud del género policiaco en España. Si bien es cierto que durante la dictadura, sobre todo durante las décadas de 1950 y 1960, se publicaron infinidad de obras, también lo es que sólo en excepcionales casos consiguieron sobrepasar el umbral de la literatura canonizada como de calidad y que su composición, en general, presentó peculiares características. En la España de la época, ordenada bajo un sistema militar, difícilmente se podía tolerar la existencia de un crimen o de cualquier otro tipo de delito, pues su sola mención podía ser interpretada como una muestra de debilidad del régimen, por lo que las novelas que se publicaban, casi siempre en el espectro de la narrativa popular, acostumbraban a estar firmados con pseudónimos y a presentar una sociedad exótica y alejada del país como escenario de sus tramas. Al mismo tiempo, resultaba complicado contextualizar las historias policiales en una sociedad en la que estaba prohibida la intromisión del detective privado en las investigaciones criminales y en la que las fuerzas policiales eran vistas por gran parte de la sociedad como elementos represores al servicio de un sistema ideológico concreto.

De este modo, la literatura policiaca española hubo de esperar al final de la dictadura franquista para alcanzar su desarrollo, perder su condición de “colonia cultural” (Vázquez de Parga: 12) de modelos foráneos y ser capaz de vertebrar su propia tradición, tal y como ha mostrado, de forma tan gráfica como irónica, Albert Buschmann (245):

La historia de la novela policiaca en la España moderna empieza con un muerto importante, porque primero tuvo que morir el general Franco, y con él desaparecer su aparato de censura, antes de que quedara libre el camino para una literatu-

ra de este género, asentada en suelo propio, que se ocupara de la corrupción, de la violencia y del asesinato en el propio país.

La desaparición del régimen franquista y el consiguiente proceso de transición democrática a que dio lugar propició un clima de apertura intelectual que conllevó, entre otras cosas y gracias a la desaparición definitiva de la censura, la publicación de muchas obras de literatura policiaca prohibidas en España durante la dictadura. De este modo, los lectores de los últimos años de la década de 1970 pudieron entrar en contacto con novelas de autores canónicos del género en su vertiente “negra” como Ross McDonad o Raymond Chandler en las que podían leer asuntos relacionados con “unos nuevos problemas antes ignorados o imposibles de discutir abiertamente (corrupción, política, delincuencia e inseguridad ciudadana, drogas, desempleo)” (Colmeiro: 167). Fueron muchos, de hecho, los escritores que, desde Manuel Vázquez Montalbán hasta Juan Madrid pasando por Mariano Sánchez Soler, Francisco González Ledesma o Andreu Martín, utilizaron esos referentes para, décadas después de su publicación original, crear una tradición de novela policiaca autóctona española, asimilando para ello los elementos típicos del género –la creación de una trama de misterio, el sustento argumental de una investigación, la mirada realista y crítica a la sociedad circundante, etc. – y aplicándolos a la situación y a los problemas que azotaban a la convulsa sociedad postfranquista.

## 2. EL CASO DE TOMÁS SALVADOR, POLICÍA Y ESCRITOR

Ahora bien, no se ha de caer en la tentación de pensar que los escritores que comenzaron a escribir en la década de 1970 y 1980 partieron de cero. Además del ya mencionado caso de las novelas populares<sup>2</sup> y de la peculiar situación que se vivía en Cataluña, donde el género sí que fue cultivado –en catalán– por autores como Manuel de Pedrolo, hubo en la España de la dictadura algunas excepciones que pueden ser consideradas como antecedentes o precursoras de la literatura policiaca. Junto a las de Mario Lacruz o Francisco García Pavón<sup>3</sup>, una de ellas fue la de Tomás Salvador.

---

<sup>2</sup> Algunas de las colecciones de narrativa popular que gozaron de mayor predicamento entre el público lector fueron “Biblioteca Iris” (Editorial Bruguera), “Biblioteca Oro” (Editorial Molino), “Serie Wallace” (Editorial Cisne) o “Colección Misterio” (Editorial Clipper).

<sup>3</sup> Mario Lacruz escribió en 1952 *El inocente*, mientras que Francisco García Pavón fue el creador de la popular serie narrativa protagonizada por el jefe de policía municipal de Tomelloso Manuel González, alias Plinio, y su ayudante el doctor Lotario, formada por dieciocho cuentos, ocho novelas y cuatro novelas cortas.

A pesar de su extensa obra, que se prolongó durante más de cuarenta años y se compone de alrededor de cuarenta novelas, de que durante las décadas de 1950 y 1960 fue un escritor bastante popular –llegó a recibir el Premio Nacional de Literatura por *Cuerda de presos* (1954) y el Planeta por *El atentado* (1960), y a ser finalista del Nadal por *Historias de Valcanillo* (1951)–, y de que mantuvo una intensa actividad que le llevó a trabajar en los ámbitos del periodismo y la industria editorial, la figura de Tomás Salvador es en la actualidad prácticamente desconocida para el gran público. Quizá su caso pueda incluirse en el de aquellos que, como ha señalado Andrés Trapiello (1994: 42), “ganaron la guerra pero perdieron la historia de la literatura”. Salvador no llegó a participar en la contienda y Blanco Chivite (27) ha llegado a afirmar que el suyo fue un “talante político liberal”, pero en 1941 se alistó en la División Azul, con la que combatió hasta 1943<sup>4</sup>, y a su regreso a España ingresó en el Cuerpo Nacional de Policía, estigmatizado en la época por su condición de instrumento represor franquista.

Su condición de policía-escritor le vincula con la tradición instaurada a mediados del siglo XIX por Eugène-François Vidocq –quien escribió sus memorias después de abandonar su pasado delictivo para convertirse en el primer director del departamento de “Seguridad Nacional” francés– y que, en el caso español, tuvo como representantes fundacionales a Luis Fernández-Vior y Tomás Gil Llamas. Mientras que el primero, inspector de policía en los primeros años del régimen de la II República, publicó *Un crimen en Barrios Bajos. Memorias novelescas de un policía madrileño* (1931), el segundo fue el autor de *Brigada Criminal* (1955), que se presentó como “la actuación de la Brigada Criminal de Barcelona, desde 1944 a 1953, contada por su exjefe”, y que incluía la narración de asesinatos tan célebres en la España de la época como el de Carmen Broto<sup>5</sup>. Durante el franquismo el número de escritores-policías aumentó notablemente con lo que, además de Salvador, aparecieron casos como los de Domingo Manfredi, Juan Antonio S. Bustamante,

---

<sup>4</sup> Su experiencia en el frente ruso fue la base sobre la que compuso la novela *División 250* (1954), uno de los pocos acercamientos al tema de la División Azul de la literatura española –junto a *Embajador en el infierno* (1956), obra en la que Torcuato Luca de Tena relató los sucesos vividos por el divisionario Teodoro López Cueto, o *La paz empieza nunca* (1957), de Emilio Romero; o los más recientes, y menos apologéticos, *El tiempo de los emperadores extraños* (2006), de Ignacio de Valle, y *Niños feroces* (2010), de Lorenzo Silva–.

<sup>5</sup> El asesinato de la prostituta Carmen Broto, sucedido en Barcelona a finales de la década de 1940, tuvo un gran impacto en la sociedad debido a los rumores que vinculaban con el crimen a miembros del régimen franquista e incluso de la Iglesia Católica. El caso fue relatado en la serie televisiva de *La huella del crimen* (1991), de Pedro Costa, así como en la novela *El crimen de la calle Legalidad* (1983), de Alberto Speretti.

Manuel Cunha, Conrado Ordoñez, Carlos Caba, Félix Martínez Orejón<sup>6</sup> o Juan A. Escobar Raggio. En la actualidad la categoría continúa vigente gracias a autores como Manuel Giménez, Víctor del Árbol, Marc Pastor, Eduard Pascual o Alejandro M. Gallo.

Lejos de ser anecdótico, el hecho de que Salvador trabajase durante buena parte de su vida como inspector de policía en Barcelona parece condicionar algunos aspectos de su obra narrativa durante la dictadura<sup>7</sup>, en la que hay algunas novelas – sobre todo, *El charco* (1953), *Los atracadores* (1955) y *El atentado* (1960)– que se aproximan a los cánones de la literatura policiaca y que, grosso modo, se caracterizan por la importancia que en ellas adquieren “el crimen en sí y la conducta criminal” (Vázquez de Parga: 168)<sup>8</sup>. El autor demuestra en ellas, por un lado, un exhaustivo conocimiento tanto del submundo del hampa urbana como de las rutinas de trabajo de la policía y, por otro, una constante preocupación por el crimen y las circunstancias que llevan al hombre a su comisión.

### 3. *LOS ATRACADORES*: CRIMEN Y CASTIGO

Semejante preocupación, que acostumbra a llevar implícita una condena del delito y, al mismo tiempo, una “defensa de la justicia y la institución policial” (Valles Calatrava: 103), está presente en *Los atracadores*. La obra, publicada en 1955, arranca con una breve nota paratextual que incluye, por un lado, una pequeña dedicatoria a otros policías-escritores<sup>9</sup>, evidenciando así su voluntad de honrar al cuerpo al que pertenece su autor y, por otro, un texto descriptivo en el que se afirma que el “libro (...) no es policiaco, (...) es contrariamente el libro de los atracadores,

<sup>6</sup> Martínez Orejón firmaba habitualmente como Fel Marty o como Bromley Casson.

<sup>7</sup> Ya en la época democrática, durante la década de 1980, Tomás Salvador escribió una serie de novelas policiacas –*Cebo para unas manos* (1979), *Camello para un viaje* (1980), *Ópera para un crimen* (1983) y *Rehenes para un atraco* (1984), ambientadas en Barcelona y protagonizadas por la pareja formada por Asisa Torriente, una funcionaria destinada al Negociado de Armas, y Luis Arenós, inspector jefe de la Brigada Criminal. Según Blanco Chivite (28), “las novelas de la serie son entretenidas, bien escritas, reflejan la actividad policial de manera [...] comedida y humana, sin abandonar por eso una visión hagiográfica del cuerpo [policial]”.

<sup>8</sup> Ya en la nota de preámbulo que aparece en *El charco*, una de sus primeras obras, advierte el autor de que “el crimen en una narración policial debe ser el nervio de toda la obra: el recuerdo del crimen, de sus consecuencias, de sus derivaciones, de sus posibilidades, de su castigo, debe ser el *leit motiv* de la novela” (Salvador, 1953: 5).

<sup>9</sup> En concreto, Salvador se refiere a Juan Antonio S. Bustamante, a Domingo Manfredi, a Juan A. Escobar Raggio, a Conrado Ordoñez, a Manuel de Cunha y a los hermanos Pedro y Carlos Caba. La dedicatoria sólo se incluyó en la primera edición de la novela.

el libro de esa tremenda desgarradura social de los atracadores” (Salvador, 1955: 5).

De hecho, Vázquez de Parga (168) ha incidido en que lo que realmente interesa al autor es “la visión social del delito”, manifestada a través de las peripecias y los tanteos con la delincuencia de tres jóvenes de muy diferente carácter y extracción social: “Chico” Ramón, trabajador de una fábrica y futbolista en formación; Carmelo “Compare Cachas”, un marginal rechazado por su entorno con una leve minusvalía psíquica; y Vidal Ayuste, “el Señorito”, un estudiante de la carrera universitaria de Derecho perteneciente a una familia acomodada. Sus andanzas, basadas, al parecer, en hechos reales conocidos por el autor mientras ejercía como policía-tienen como escenario la ciudad de Barcelona, de la que aparecen en la novela diversos y muy heterogéneos escenarios, desde el puerto, los ambientes proletarios en los que se mueve Ramón o los barrios bajos en los que residen él y “Compare” hasta las fiestas y mansiones de la alta sociedad que frecuenta Vidal. Tal y como se detalla en la novela a través de las palabras del padre de este último personaje, Barcelona “era la ciudad del globo más castigada por la plaga social de los atracadores [por] su población de aluvión, su condición de puerto de mar, su carácter industrial y fabril, su cercanía a las fronteras, su riqueza y la diversidad de elementos que la constituían en gran ciudad” (Salvador, 1955: 206).

La novela se divide en tres partes de similar extensión –“Libro de la inquietud”, “Libro de la violencia” y “Libro de la muerte”– a través de las que se relata, siguiendo un esquema prototípico, la evolución delictiva de los personajes<sup>10</sup>. Así, en la primera parte se narra la formación de la banda, producida gracias al encuentro

---

<sup>10</sup> Los tres libros que forman la novela se dividen, a su vez, en tres capítulos titulados “Uno”, “Dos” y “Tres”, en los que se aborda el retrato psicológico de cada uno de los tres personajes en función del numérico nombre en clave con el que se denominaban durante los atracos. El orden de los capítulos varía en cada una de las partes. Así, el “Libro de la inquietud” comienza con un capítulo “Uno”, basado en Ramón; el “Libro de la violencia” con “Dos”, dedicado a “Compare”; y el “Libro de la muerte” con “Tres”, centrado en “el Señorito”. Semejante estructura permite diluir el protagonismo de la novela y universalizar su mensaje, al evidenciar que cualquier joven, independientemente de su cultura, su extracción social, su posición económica o su nivel de estudios, puede caer en las garras de la delincuencia. Además, al combinar la voz de un narrador heterodiegético con una focalización interna triple identificada con cada uno de los personajes –y que en alguna ocasión, como en el relato de la carrera de Ramón al comienzo de la novela, adopta formas similares a las del monólogo interior–, se permite que el lector pueda establecer un retrato de los tres protagonistas y, a través de la confrontación de sus puntos de vista, conocer los recelos de “Compare” ante el ingreso de Ramón en la banda o la ínfima consideración que “el Señorito” tiene de sus compañeros. Hay, además, un breve epílogo de carácter autoficcional y narrado en primera persona en el que el autor, convertido en personaje, detalla las características de la ejecución, así como los sentimientos que le generó presenciársela, con el que parece querer reforzarse tanto la vinculación de lo narrado con los hechos reales de los que parte como el verismo del autor en su recreación de la muerte de “Compare”.

casual de “Chico” Ramón con los otros dos personajes, detallando el paso desde sus primeras escaramuzas –palizas a vagabundos y homosexuales, amenazas a parejas de novios a los que sorprenden retozando, etc.- a su entrada en el mundo de la delincuencia organizada, propuesto por el personaje de “el Señorito”:

Vamos a formar a una banda. En realidad, estamos agrupados ya desde hace tiempo, pero no sabíamos lo que queríamos. Y yo os digo: ¿queréis que nos dejemos de tonterías y hagamos las cosas en serio (Salvador, 1955: 94-95).

Para Sanz Villanueva (864), los personajes de *Los atracadores* “no acuden al robo ni al asesinato para sobrevivir, [sino que] (...) encuentran en la violencia y la brutalidad el sustituto de un sinsentido generacional”. Semejante interpretación es especialmente válida en el caso de Vidal –cuyo descontento existencial ha sido relacionado por Jesús Palacios (76) con el de los “eternamente aburridos niños bien” de algunas novelas de Juan Goytisolo–, auténtico ideólogo y cabecilla del grupo, capaz de manejar a su antojo a los otros dos personajes –sobre todo al “Compare Cachas”– gracias a su aspecto de triunfador, a su elevada posición socio-económica y a su intelectual discurso. Pero no sólo en la búsqueda de un estímulo que permita dar sentido a una existencia que se considera vacía y sin sentido –y, por tanto, llena de inquietud, tal y como indica el título de la primera parte de la novela– han de encontrarse las razones para el comportamiento de Vidal. También han de tenerse en cuenta su incapacidad para integrarse en su núcleo familiar –incrementada por el rechazo que siente hacia su padre, sobre todo al descubrir que tiene una amante– y su visión social, que parece emanar de una cosmovisión fascista que sostiene que “existen personas que no significan nada, absolutamente nada en la vida; no hacen nada y a nada tienen derecho” (Salvador, 1955: 79) y que se manifiesta tanto en su absoluta falta de remordimientos como en su consideración de que todos quienes lo rodean –empezando por sus compañeros de banda– son inferiores a él.

Por lo que se refiere a “Compare Cachas” y a “Chico” Ramón, sus razones para abrazar la delincuencia son diferentes. En el primero hay una absoluta sublimación de la violencia, especialmente de la ejercida por las armas de fuego, por las que siente una auténtica obsesión –“A él sólo le importaban los tiros. La aparición de una pistola (...) ya le volvía loco, loco de verdad. Sus manos se engarababan” (Salvador, 1955: 47)– que le lleva a convertirse en un fanático de las películas de cine negro: *El demonio de las armas*, *El abrazo de la muerte*, *El tercer hombre*, *Carretera 301*, *Peligro en la ciudad*, *Los forajidos*, *Amenaza mortal* o *La ley del hampa* son algunos de los títulos citados en la novela. Además, su pertenencia a la clase social baja y el hecho de ser rechazado por prácticamente todos quienes le

rodean –incluso su familia, que no le permite entrar en casa–, hace que, por un lado, siga sin cuestionamientos los dictados de Vidal y que, por otro, acumule un elevado resentimiento social. “Chico” Ramón, por su parte, encuentra en la violencia una válvula de escape a una desazón existencial explícitamente mostrada en las primeras páginas de la novela, justo antes de su encuentro con los otros dos personajes, cuando se relata cómo echa a correr tras salir de trabajar sin motivo aparente, como una especie de “huida hacia delante” con la que escapar de una rutina laboral y familiar con la que no es feliz: “Corría porque le daba la gana. (...) Necesitaba evadirse. Corriendo, siempre corriendo, llegaría al fin del mundo” (Salvador, 1955: 15). Su caso, sería, pues, el de uno de esos personajes “incautos, despistados y soñadores” que, según Ignacio Soldevila Durante (540) pueblan las páginas del escritor.

El “Libro de la violencia”, la segunda parte de la novela, se centra en las actividades de la banda. Cometan varios atracos –a dos farmacias, a un colmado, a un burdel, a un cine, etc.– y convierten el delito en un elemento inherente a su modo de vida. De hecho, “el Señorito” llega a manifestar en una conversación con sus compañeros su atracción por la violencia: “Me gusta (...). Y estamos metidos en ella hasta los huesos. Espero que nos metamos más, y más, y más...” (Salvador, 1955: 120). Los golpes no sólo están presentes en muchos de sus robos, sino también en la paliza que “Compare Cachas” propina a una prostituta o en el modo, extremadamente violento, en el que Ramón se comporta cuando juega al fútbol con su equipo. Los tres personajes parecen tener dos vidas diferentes, ya que intentan seguir con sus rutinas habituales por solitario, pero cuando se juntan es siempre para planear robos o, directamente, ejecutarlos. Su capacidad de organización no se limita a la preparación de atracos, sino que también deciden seguir una serie de normas para no despertar sospechas: apenas gastan el dinero que obtienen en sus correrías, utilizan nombres en clave –“Uno” para Ramón, “Dos” para Carmelo y “Tres” para Vidal– e intentan pasar siempre totalmente desapercibidos. Gracias a los conocimientos adquiridos en sus estudios universitarios, a los consejos recibidos de su padre –abogado de profesión– y a lo aprendido en las películas de cine negro vistas en compañía de “Compare Cacha”, “el Señorito” desarrolla un protocolo de actuación para evitar levantar suspicacias:

Solamente con una disciplina rigurosa podemos salir adelante. (...) Nada podrá cambiar de nuestra vida actual, nada absolutamente que os haga diferentes a los ojos de los más (Salvador, 1955: 106).

Para “el Señorito”, convencido de la eficacia policial, resulta de suma importancia no cometer errores: “La Policía no es tonta. (...) Algunos idiotas la menospre-

cian. No es cierto: es una tremenda máquina” (Salvador, 1955: 106). Además de revelar cierto corporativismo, estas palabras están en consonancia tanto con los esfuerzos de la propaganda oficial de la época de presentar una imagen positiva de las fuerzas de seguridad como con la siempre presente intención del autor de dignificar el trabajo del cuerpo profesional al que pertenecía.

La segunda parte de la novela termina cuando, en el transcurso de un atraco a un *meublé*, un hombre muere. Aunque no es la primera víctima mortal de la banda, el hecho de que un asesinato cierre el “Libro de la violencia” expone de modo paradigmático el mensaje de que la violencia es una espiral incontrolable que sólo lleva a más violencia y de que la delincuencia juvenil no es más que la antesala del crimen organizado. El disparo, efectuado con una pistola que Vidal le ha quitado a su padre, que la guardaba por un asunto relacionado con un caso judicial en el que hubo de trabajar, parece sacar a los tres personajes de la ingenua ensoñación en la que estaban viviendo, gráficamente mostrada cuando “el Señorito” afirma que ellos “no son criminales” o cuando Ramón dice tajantemente que él “nunca matar[á] a nadie” (Salvador, 1955: 134).

Como corresponde a toda estructura de “ascensión y caída” como la que adopta *Los atracadores* –muy típica del subgénero de las *crook stories*, dedicado a narrar historias de ladrones<sup>11</sup>–, la última parte de la novela relata la desarticulación de la banda. Titulada “Libro de la muerte”, muestra las reacciones que suscita el crimen en la sociedad, en la que comienzan a circular todo tipo de rumores sobre la identidad de los secuestradores –“unos hablaban de anarquistas, y otros de comunistas, y otros de sátiros empedernidos, (...) tíos con metralletas y antifaces” (Salvador, 1955: 207)<sup>12</sup>–, las pesquisas de la policía, que los ha bautizado como “Los Corteses” debido a la costumbre de “el Señorito” de dar las gracias a las víctimas tras perpetrar los robos, y la consiguiente resolución del caso. Unos agentes se presentan en el campo de fútbol en el que juega el equipo de Ramón un día que “Compare Cachas” y “el Señorito” han acudido a ver el partido y proceden a la detención de los atracadores. Sólo pueden apresar a “Compare”, ya que Ramón intenta huir, pero

---

<sup>11</sup> Las *crook stories* –literalmente, “historias de ladrones”– nacieron en la década de 1920 y tuvieron en títulos como *Little Caesar* (W. R. Burnett, 1929) o *Scarface* (Maurice Coon, 1930) sus principales referentes. Según Heredero y Santamarina (54), “notas distintivas de esta corriente [fueron] la organización del relato en torno a la biografía de un gánster, la ausencia de estructura detectivesca, una narración lineal y sin recovecos, historias entresacadas de las noticias diarias de las crónicas de los sucesos”.

<sup>12</sup> A pesar de ello, en la novela se dice que los periódicos silenciaron el caso para “evitar el pánico, el desprestigio de las autoridades incapaces de evitar aquellos hechos” (Salvador, 1955: 206), en lo que quizá pueda considerarse su único guiño crítico contra el régimen, y, en concreto, contra su aparato de censura.

muere por los disparos de uno de los agentes que le persiguen –“juro que tiré al suelo, para asustarle; ha sido el rebote” (Salvador, 1955: 241), se justifica el policía, reprendido por sus superiores por disparar a un hombre desarmado, en una escena que demuestra el interés del autor por ofrecer una imagen positiva de los cuerpos de seguridad-. Vidal, por su parte, consigue escapar y se refugia en la casa de la amante de su padre, donde se suicida ingiriendo un líquido para el relevado fotográfico altamente tóxico.

El éxito con el que termina la acción policial, capaz de descubrir y atrapar a los miembros de la banda, vincula a *Los atracadores* con el subgénero policiaco del *police procedural*, caracterizado, entre otras cosas, por mostrar una imagen triunfante de las fuerzas policiales. Aunque en la novela el protagonismo no recae en representantes de los cuerpos de seguridad, y apenas se mencionan las rutinas de trabajo de los policías que habitualmente se incluían en este tipo de obras –a veces con técnicas casi documentales-, el mensaje final que vertebra que la novela es muy similar al de casi todas las muestras del *police procedural* –también denominado “novela procedimental” o “novela de procedimiento policial” –.

El “Libro de la muerte” culmina con el juicio, la condena a muerte y la posterior ejecución del único de los atracadores detenido con vida. Alfredo Ayuste, padre de “el Señorito”, se encarga de defender a “Compare Cachas”. A pesar de que es consciente de que el suyo es un “caso perdido” (Salvador, 1955: 254) y que nada le librará del garrote vil, Ayuste desea ocuparse del caso para poder mostrar públicamente la responsabilidad de la sociedad en el proceso de degradación de los tres delincuentes. Así lo afirma en su alegato final, en el que alude al clima de degradación moral de la sociedad y a la ausencia de valores éticos en las nuevas generaciones –que, en su caso, se ejemplifican con el engaño en el que hace vivir a su familia al mantener una relación con otra mujer–: “Todos somos culpables. Yo, por no haber sabido educar a mi hijo; vosotros, por no haberme sabido educar a mí” (Salvador, 1955: 262). Frente a su visión del caso, el fiscal, reconociendo la “reversión de valores” de España (Salvador, 1955: 263), sostiene que el Estado tiene el deber de mantener la seguridad de sus ciudadanos y que “las armas únicamente pueden ser empuñadas en defensa de la patria, en defensa del hogar” (Salvador, 1955: 264).

En consonancia con el obvio y moralizante mensaje que pretendía transmitir la novela, la muerte de los protagonistas trae consigo el arrepentimiento y el intento de redención. Mientras que “el Señorito” abandona el mundo entre peticiones de perdón dirigidas a su padre e imploraciones a Dios, las últimas palabras de “Compare Cachas” antes de la ejecución van dirigidas al fiscal –“Ya no seré un peligro” (Salvador, 1955: 273) – y al director y los funcionarios de la prisión –“Gracias.

Habéis sido muy buenos conmigo” (Salvador, 1955: 273) –. De ese modo se pone de manifiesto el valor apologético de una obra que, por encima de todo, pretendía fortalecer la imagen de la Justicia y las fuerzas policiales. Para los lectores, el mensaje moralizante de la novela resulta evidente: el criminal, como en el famoso serial radiofónico, “nunca gana”<sup>13</sup>.

#### 4. UNA NOVELA PRECURSORA

*Los atracadores*, que fue llevada al cine en 1962 por Francisco Rovira Beleta en una fiel adaptación que, grosso modo, mantuvo el mensaje “tremendista” (Soldevila Durante: 541) y admonitorio de la obra de Tomás Salvador, no puede ser considerada, en sentido estricto, un ejemplo de literatura policiaca. La falta de una estructura detectivesca, así como la ausencia de intriga –aunque es cierto que el misterio para el lector de saber si los delincuentes serán apresados está presente hasta las páginas finales de la segunda parte–, la diferencia notablemente de las muestras clásicas del género. Ahora bien, la capacidad del autor para retratar los hábitos y comportamientos de los delincuentes y su preocupación por la cada vez mayor importancia social del crimen la vinculan con algunas características básicas de este subgénero narrativo. Su forma de penetrar en la psique de los criminales, su estilo realista y aséptico<sup>14</sup> para reflejar de forma verista los ambientes del hampa de la época y, de forma especial, su capacidad para transmitir una interpretación social del delito –contaminada, como se ha visto, por un claro mensaje moralizante– la sitúan en el reducido grupo de obras que durante la dictadura franquista comenzaron a sentar las bases de una tradición literaria que sólo lograría alcanzar su esplendor y desarrollarse con la llegada de la democracia.

---

<sup>13</sup> *El criminal nunca gana* (“Por muy hábil que sea un criminal, por mucho que intente borrar sus huellas, tarde o temprano será descubierto y caerá sobre él todo el peso de la ley”) fue un serial radiofónico escrito por los hermanos Baylos que permaneció en antena, con gran éxito popular, desde 1954 hasta 1961.

<sup>14</sup> De Nora, Soldevila Durante e Iglesias Laguna analizaron algunas características del estilo del autor. Mientras que el primero lo calificó de “crudo y directo” (103), los otros dos criticaron que “la espontaneidad del narrador merme la calidad del texto” (Soldevila Durante: 541) y que tuviera “tanto que contar que se le atropellan las palabras y las frases le salen a la buena de Dios, manga por hombre” (Iglesias Laguna: 159).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO CHIVITE, M., 2008, "Unos y otros en la dictadura", *Prótesis. Publicación consagrada al crimen*, 2, 27-31.
- BUSCHMANN, A., 1994, "La novela policiaca española. Cambio social reflejado en un género popular", D. Ingenschay y H. J. Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 245-254.
- COLMEIRO, José F., 1994, *La novela policiaca en española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA DE NORA, Ignacio, 1962, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Comunicación.
- HEREDERO, Carlos F. y A. SANTAMARINA, 1996, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio, 1969, *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid, Prensa Española.
- PALACIOS, J., 2010, "El cine y la novela policial en los años 50", *Dirigido por...*, 400, 65-69.
- RESINA, Joan Ramón, 1997, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- SALVADOR, Tomás, 1953, *El charco*, Barcelona, Bruguera.
- \_\_\_\_\_, 1955, *Los atracadores*, Barcelona, Luis de Caralt.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, 2001, *Historia de la novela española (1936-2001)*, Madrid, Cátedra.
- TRAPIELLO, Andrés, 1994, *Las armas y las letras*, Barcelona, Planeta.
- VALLES CALATRAVA, José R., 1991, *La novela criminal en España*, Granada, Universidad de Granada.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, 1993, *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel.